

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 : POÉTIQUE DE LA NOTE .....	15
1. Approches du genre littéraire .....	15
1.1 Influences de la tradition sur la notion de genre et recherche typologique..	16
1.2 Le sens commun du genre : de la typologie à l'empirie.....	20
1.3 Le genre comme modèle de réception ou l'approche lectoriale.....	22
1.3.1 L'approche lectoriale et les autres perspectives contemporaines sur le genre : introduction du dynamisme .....	23
2. Étude du cas de la note en tant que modèle de réception.....	28
2.1 L'approche lectoriale et la note : une réception particulière .....	28
2.1.1 L'horizon d'attente du lecteur par rapport à la note .....	29
2.1.2 Caractéristiques de la note : une écriture dynamique .....	31
CHAPITRE 2 : CIRCONSTANCES ET LITTÉRATURE .....	46
1. Fondements lexicologiques et conceptuels : une analyse de « circonstance » .....	48
1.1 Définitions générales.....	48
1.2 L'unité lexicale « circonstance » .....	49
1.3 Le concept général de circonstance .....	53
2. Représentation des circonstances dans la littérature .....	56

2.1 L'œuvre littéraire et ses circonstances .....	56
2.2 Perspectives générales sur le concept de circonstance en littérature .....	57
2.2.1 Neutralité du concept.....	59
2.3 Principales occurrences en littérature.....	62
2.3.1 Les circonstances liées à la réalité de l'écrivain.....	63
2.3.2 Les circonstances sans référence .....	68
2.4 Les circonstances d'écriture dans les <i>Papiers collés</i> .....	69
CHAPITRE 3 : LA LECTURE COMME CIRCONSTANCE D'ÉCRITURE	
CHEZ GEORGES PERROS.....	71
1. Georges Perros et la lecture.....	71
1.1 Un geste essentiel pour le noteur.....	73
2. Les lectures chez Perros : l'acte et les œuvres .....	76
2.1 Perros lisant .....	76
2.1.1 Lecteur avant tout.....	79
2.2 Les phénomènes intertextuels dans les <i>Papiers collés</i> .....	82
2.2.1 Définir l'intertextualité.....	83
2.2.2 Étude des marques intertextuelles dans le corpus .....	87
CONCLUSION.....	98
BIBLIOGRAPHIE.....	109

## INTRODUCTION

Les impulsions les plus contradictoires ou complémentaires, tout me porte donc à écrire : l'orgueil, la volonté de puissance, la détestation, le désir de me racheter, l'amour, l'angoisse, la nostalgie, le désarroi, la confiance, le manque de confiance, la certitude de ce que j'affirme, l'incertitude, le désir ardent d'être éclairé, le désir d'éclairer, l'amusement (mais si c'est pour m'amuser, pourquoi alors cette peine, cette fatigue insurmontable quand je travaille ?), l'humilité.

Eugène Ionesco<sup>1</sup>

Ce mémoire et les réflexions qui l'entourent s'inspirent de questionnements fondamentaux relatifs aux études littéraires. Quels sont-ils ? Jean-Paul Sartre, en 1947<sup>2</sup>, nous semble les avoir fort bien résumés : « Qu'est-ce qu'écrire ? », « Pourquoi écriv-on ? » et « Pour qui ? ». Si l'écrivain répondait alors, par son essai, aux critiques qui mettaient en doute son attachement au concept de littérature engagée, il demeure que les

---

<sup>1</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966 [1962], 371 p.

<sup>2</sup> Nous référons à *Qu'est-ce que la littérature ?*. L'ouvrage a d'abord été publié en parties dans la revue *Les Temps modernes*. Celles-ci furent ensuite réunies pour former le deuxième volume des *Situations* en 1948.

interrogations qu'il a soulevées à ce moment nous paraissent pertinentes, peu importe l'époque, la *situation*, où elles sont rappelées. Elles permettent d'explorer, de renouveler et d'explicitier les perspectives sur le (les) sens à accorder au phénomène littéraire. Selon nous, les hypothèses formulées en 1947 par Sartre doivent toutefois être revues. D'un côté, sa vision de la prose en tant que communication politiquement et socialement engagée n'est peut-être pas partagée par l'ensemble des prosateurs. De l'autre, le fait de reléguer la poésie à la simple construction esthétique, usant des mots comme des matériaux, paraît une hypothèse excessive.

Dans *Notes et contre-notes*, quelque quinze ans après la publication de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Ionesco montre que ses raisons d'écrire sont nombreuses et contradictoires, « contradictoires ou complémentaires », ajoute-t-il. En ouverture de son livre, dans la partie « L'auteur et ses problèmes<sup>3</sup> », il signale également que la lecture est indissociable de l'écriture, avançant que si l'on demande aux écrivains les raisons de leur pratique, il serait tout aussi judicieux de demander aux lecteurs pourquoi ils lisent. Selon lui, deux tendances se dégageraient alors : les individus qui s'y plongent pour être divertis et ceux qui le font pour s'instruire. Si l'aspect du divertissement paraît s'imposer naturellement, la question de l'apprentissage semble moins bien définie. « S'instruire : cela veut dire savoir ce qu'est celui qui écrit et ce qu'il écrit ; ou bien le plus modeste dira que c'est pour trouver des réponses à des questions auxquelles lui-même ne peut répondre.<sup>4</sup> » Cette dernière présomption retient notre attention : la littérature permettrait-elle réellement de trouver des réponses aux problèmes qui préoccupent le lecteur ?

<sup>3</sup> Eugène Ionesco, « L'auteur et ses problèmes », *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 11-43.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11.

Ionesco, songeant à lui-même comme lecteur et spectateur, affirme qu'il découvre plutôt dans ces activités de nouvelles questions, et qu'il souhaite de cette façon faire connaissance « avec ce quelque chose, avec ce quelqu'un qu'est une œuvre.<sup>5</sup> » Nous pensons pareillement que, par sa rencontre avec les œuvres littéraires, le lecteur trouve avant tout matière à réflexion ; il en retirerait difficilement des certitudes. Ce que lui propose l'écrivain, ce sont préférablement des avenues à explorer.

En outre, dans les *Papiers collés* de Georges Perros, nous reconnaissons les questionnements formulés par Sartre et Ionesco. En effet, nous trouvons dans ce recueil de nombreuses notes qui sont des observations, des hypothèses, des commentaires quant aux motifs généraux de l'écriture et de la lecture. En fait, Perros va jusqu'à aborder la nature même de son recueil, les causes de son élaboration et les raisons de sa publication. Avant d'examiner plus attentivement le contenu de ses réflexions sur le champ littéraire, nous considérons qu'il est d'abord pertinent de décrire notre corpus, car il est quelque peu méconnu.

Ainsi, à l'origine, les *Papiers collés* étaient des notes éparses prises sur plusieurs supports, au hasard. Ces notes ont été regroupées *a posteriori* en trois volumes dans un dessein de publication. Dans le premier tome, celles-ci sont relativement courtes – allant de quelques lignes à plus ou moins deux pages –, et ne sont pas organisées : elles sont mises bout à bout, seulement distinguées par des blancs, pour la plupart<sup>6</sup>. Le deuxième

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>6</sup> Seulement une dizaine de textes, à la fin du livre, sont plus longs et titrés – il s'agit principalement de lectures : « L'invité » (p. 168-172); « L'homme ballotté » (p. 173-181); « Bretagne » (p. 182-185); « Notes Valéry » (p. 186-189); « Francis Ponge » (p. 190-193); « La rage imprévue » (p. 194-199); « Le

volume présente cependant une structure bien définie : les écrits sont catégorisés selon leur nature : « Notes », « Lectures », « Portraits » et « Textes ». Le dernier opus, paru après la mort de son auteur, n'est pas régi par une organisation particulière ; les textes sont simplement titrés et répertoriés dans la table des matières. Pour servir notre analyse, nous retiendrons uniquement les premier et second volumes, puisque les écrits s'y trouvant ont été sélectionnés et organisés sous la direction de l'auteur, contrairement au dernier tome. L'ensemble de *Papiers collés 1*, qui comprend des notes et des commentaires de l'auteur sur certaines de ses lectures, nous intéressera, alors que nous ne retiendrons du deuxième volume que la partie « En guise de préface » (p. 9 à 17), les « Notes » (p. 21 à 195) et les « Lectures » (p. 199 à 303).

Dès notre premier contact avec ces *Papiers collés*, nous avons trouvé chez le noteur une tension constante – une contradiction, dirions-nous, si nous reprenions le terme de Ionesco – entre le besoin et la reconnaissance de son activité d'écrivain, et la dépréciation de sa pratique. Ce jugement négatif est d'ailleurs souvent associé à la forme notulaire, qu'il dévalorise. Il apparaît légitime, alors, de nous demander, telle Ariane Lüthi, dans son ouvrage consacré à Perros et à Philippe Jaccottet : « Pourquoi et pour qui écrire des notes ?<sup>7</sup> » À première vue, Perros dénigre son travail, lorsqu'il avance, dans le second tome<sup>8</sup>, qu'« [o]n n'écrit toujours qu'à deux doigts de se taire » (PC II-28) et qu'il juge ainsi ses notes : « Une ânerie est dans l'air, je l'attrape. Comme une maladie. » (PC

---

journal de Kierkegaard » (p. 200-208) ; « Lettre sur une lacune » (p. 209-212) et « Projets d'avenir » (p. 213-216).

<sup>7</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, Sandre, 2009, p. 109.

<sup>8</sup> Les renvois aux volumes des *Papiers collés* seront désormais mentionnés, dans le corps du texte, par la seule mention PC ou PC II, suivie du numéro de la page.

II-57) En revanche, si Perros refusait le statut d'écrivain et s'il ne voulait pas reconnaître ses écrits en tant qu'œuvres<sup>9</sup> – il a longtemps hésité avant de publier ses notes en volumes –, il ne croyait toutefois pas à l'absurdité de l'écriture. D'ailleurs, sa grande activité de lecteur critique en était déjà un signe révélateur. Par conséquent, bien qu'il lui arrive de noter pour « dessiner des mots, qui ne *voudront* rien dire » (PC II-57), Georges Perros concède le plus souvent à sa pratique un pouvoir certain : « Écrire est l'acte le plus riche, le plus "engageant", celui qui entraîne le plus d'éléments dans son mouvement. » (PC-42) Si nous admettons, ainsi, que Perros croit, en dépit de ses sarcasmes, en sa pratique d'écrivain, que son activité est, pour lui, significative, il n'en demeure pas moins que se pose toujours le questionnement premier, et plus spécifiquement, celui sur la note, comme mode d'écriture. Nous pourrions reformuler dans ces mots la problématique qui nous anime : « Pourquoi Georges Perros écrit-il et pourquoi le fait-il sous la forme de la note ? »

Observons d'abord ce qui ressort des études sur le sujet. Lorsque nous examinons les ouvrages critiques consacrés à Georges Perros et à son œuvre, nous constatons que l'homme et ses écrits sont souvent indissociables. La première partie du livre de Jean Roudaut<sup>10</sup> se titre effectivement : « Vie et mort, œuvre » ; la discussion sur Perros, Paul Gadenne, Henri Thomas et Louise de Vilmorin<sup>11</sup> s'effectue autour de l'idée de

<sup>9</sup> Dans ses « Notes pour une préface », il écrit : « Je n'ai pas envie "d'écrire un livre", j'aurai le temps lorsque je serai mort. » (PC-7)

<sup>10</sup> Jean Roudaut, *Georges Perros*, Paris, Seghers, 1997, 217 p.

<sup>11</sup> *Une littérature de conscience : Paul Gadenne, Georges Perros, Henri Thomas, Louise de Vilmorin*, Rennes, La Part commune, 2001, 94 p.

conscience<sup>12</sup> ; Jean-Marie Gibbal<sup>13</sup> s'intéresse à cet « ami disparu », à sa « parole d'expérience » et à son « goût d'être »; sur la quatrième de couverture du livre de Thierry Gillyboeuf<sup>14</sup>, nous pouvons lire que « [h]anté par le taciturne goût de vivre, Perros est un "homme de l'être" dont l'œuvre, à la fois en retrait et à l'affût, est avant tout une extraordinaire et exigeante sollicitation de l'autre ». L'ouvrage collectif dirigé par Jean-Claude Corger et Jean-Pierre Martin<sup>15</sup> n'échappe pas à la règle, Martin reconnaissant, dans l'avant-propos, « que la littérature selon Perros est d'abord une éthique, un rapport au monde, une façon de respirer » (p. 6). Seuls l'analyse d'Ariane Lüthi, dont nous avons déjà parlé, et *Poétiques du fragment*<sup>16</sup> de Pierre Garrigues se distinguent du lot, en ce qu'ils s'intéressent à la poétique de l'œuvre et tendent à circonscrire les formes et les usages de la note chez Perros. Nous croyons que notre étude doit se construire à partir de ces deux principales tendances. Nous nous intéresserons donc à la note, d'un point de vue générique, et nous examinerons son caractère circonstanciel, lié à l'existence de l'écrivain. Pourquoi nous apparaît-il pertinent de réunir ces deux axes d'analyse ? La raison de cette préférence est que l'œuvre notulaire de Perros, à notre sens, ne peut être approchée individuellement, comme une structure close, puisque ses motifs se trouvent dans sa périphérie, dans ce contexte qu'est l'existence de son auteur.

---

<sup>12</sup> Maxime Caron relève, au sujet de Thomas de Gadenne et de Perros un point commun, celui « d'avoir donné leur assentiment à un engagement profond dans l'existence » (p. 14).

<sup>13</sup> Jean-Marie Gibbal, *Georges Perros : La spirale du secret*, Paris, Plon, 1991, 163 p. Ces mots sont tirés de la table des matières.

<sup>14</sup> Thierry Gillyboeuf, *Georges Perros*, Rennes, La part commune, coll. « Silhouettes littéraires », 2003, 188 p. Extrait de la quatrième de couverture.

<sup>15</sup> Jean-Claude Corger et Jean-Pierre Martin, *Lire Perros*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, 166 p.

<sup>16</sup> Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, 508 p.

Perros écrit, dans une lettre à Michel Butor : « Je n'ai jamais vécu grâce à ou à cause de la littérature. C'est autre chose qui m'a mu<sup>17</sup> ». Comme Jean-Pierre Martin, nous souhaitons découvrir ici « quelle est cette "autre chose" qui pour Perros excède le rapport à la littérature.<sup>18</sup> » Dans cette optique, nous voulons montrer que l'écriture notulaire chez Georges Perros se déploie sous l'influence de circonstances. À l'instar de Martin, qui s'est questionné sur ce qui « a mu » Georges Perros, nous souhaitons maintenant préciser lesdites circonstances. Le critique écrit à ce propos :

On pourrait penser, et l'on n'aurait pas tort, que c'est tout simplement le fait de vivre : la conscience trop aiguë de cette "chose bizarre", comme dit Goethe cité dans un papier collé, ne permettrait pas de s'en tenir à la littérature. On pourrait aussi imaginer que cette « autre chose », c'est la relation à l'autre<sup>19</sup>[...].

Nous croyons effectivement que l'existence quotidienne tient une place capitale autour des *Papiers collés*. Cependant, jugeant que la « vie », du moins, dans le cas de Perros, offre une signification élargie, et donc, trop vague, pour être établie comme une catégorie analytique fiable, nous devons plutôt réfléchir à ce qui donnait sens à la vie de Perros. Ses rapports ambigus envers l'autre pourraient bel et bien être l'une des circonstances conditionnelles à son écriture :

[J]'attache beaucoup d'importance aux autres, je ne peux pas m'en passer, je ne suis pas un homme d'île déserte. J'ai besoin des autres d'une manière tout à fait élémentaire. [...] J'ai besoin de savoir que je suis sur la terre avec des hommes, et avec les hommes les plus simples, les plus démunis.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Cité par Jean-Pierre Martin, « Entre "l'amythié" et la "littérature" » dans Jean-Claude Corger et Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 133.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Martin, *ibid.*

<sup>19</sup> Jean-Pierre Martin, « Entre "l'amythié" et la "littérature" », *op. cit.*, p. 133.

<sup>20</sup> *Je suis toujours ce que je vais devenir*, entretiens de mai 1973 avec Michel Kerninon, Quimper, coédition Calligrammes/Bretagnes, 1983, p. 38.

Par ailleurs, il semble que l'acte de lecture soit tout aussi significatif, en tant que circonstance d'écriture, surtout dans la perspective d'une écriture notulaire qui se développe dans la marge. Perros a été un lecteur que nous pourrions qualifier de « boulimique » : en plus de lire des manuscrits pour le Théâtre national populaire (TNP) – il le fit pour les éditions Gallimard, par la suite –, il lisait également par pur plaisir. Le rapport à l'autre et l'acte de lecture nous apparaissent donc comme des circonstances pertinentes et constitueront l'objet d'analyse de notre mémoire.

Ainsi, la « vie ordinaire », telle que désignée par le « faiseur de notes », se partagerait entre ses rapports à l'autre – l'autre, mort; l'autre, femme (selon les catégories dégagées par Jean Roudaut, auxquelles nous ajoutons : l'autre, lecteur) –, et ses lectures<sup>21</sup>. Ces circonstances fourniraient les motifs nécessaires à la prise de notes.

Certains maniaques, dans la marge du livre fiévreusement découpé, ne peuvent s'empêcher de déposer, comme instinctivement, le résultat à peine intelligible de leur réflexion. Font un livre, hybride, avec l'œuvre lue. [...] Faiseur de notes invétéré, sur quelle marge puis-je les prendre, sinon sur celle de l'immense livre ouvert qu'est la vie. Et qu'est cette vie, sinon le texte de l'Autre, follement sollicité. (PC-7)

De cette façon, l'écriture ne se présenterait plus comme un phénomène central, auquel s'adjoindraient les contingences de la vie quotidienne. Le rapport s'inverserait plutôt : le mouvement de l'écriture dépendrait des événements de la vie de l'auteur. Cette perspective s'opposerait à celle rencontrée chez la plupart des écrivains, alors que les contingences du quotidien sont mises à distance par l'écriture et que celle-ci, de manière

---

<sup>21</sup> Frédérique Martin-Scherrer note qu'« il se considère, lui qui est lecteur, comme un lecteur – qui écrit, c'est-à-dire quelqu'un qui se trouve (et qui entend demeurer) de ce côté-ci du livre ». Extrait tiré de Frédérique Martin-Scherrer, « Le lieu commun » dans Jean-Claude Corger et Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 29.

illusoire ou non, les libère du circonstanciel et de la réalité « prosaïque ». Dans le cas de Perros, le circonstanciel est célébré.

Cette « marge » dont parle Perros et que reprend Jean-Marie Gibbal<sup>22</sup> obsède l'écrivain, qui affirme de manière répétée son penchant naturel pour l'*à-côté*. Partant de l'idée que l'écriture chez Perros, comme événement, paraît décentralisée et que le circonstanciel est davantage ce qui apparaît comme pivot, il nous semble naturel d'observer ce même rapport entre l'idée de marge et celle de texte. En d'autres mots, cela se passe comme si le texte, habituellement central, se formait plutôt, dans ce cas-ci, dans la marge. Par ailleurs, il semble que nous trouvions, à travers cette idée de la *marge*, une avenue intéressante pour conduire notre questionnement sur la note, comme mode d'expression. Pourquoi, donc, Georges Perros écrit-il des notes ? Si les écrivains sont nombreux à avoir opté, à un moment ou à un autre, pour ce type d'écriture<sup>23</sup>, force est d'admettre que les études littéraires l'ont passablement laissée à l'écart :

Le geste spécifique de la notation ainsi que le recueil de notes [...] ont jusqu'à présent été marginalisés dans le domaine de la critique littéraire, où la note est souvent considérée comme un avant-texte, un brouillon ou une étape intermédiaire qui renvoie à un au-delà, ou alors comme une simple annotation d'un autre texte.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Jean-Marie Gibbal, dans *Georges Perros : La spirale du secret*, à la page 103, écrit : « Le texte principal serait donc ailleurs que dans ses écrits (la marge), échos seulement de ce qu'il vit, parties de l'expérience mais certainement pas son intégralité, pas plus que son principe ou sa fin : "Il n'a jamais été question pour moi de m'enfermer dans la littérature", a-t-il fini par dire. »

<sup>23</sup> Nous pensons, en premier lieu, aux *Notes et contre-notes* d'Eugène Ionesco, desquelles nous avons déjà parlé, mais aussi aux *Carnets* de Joubert, au *Tel quel* de Paul Valéry ou à *La Conversation : notes et maximes*, d'André Maurois.

<sup>24</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 23. Sans les réduire à de « simples annotations d'un autre texte », nous admettons, en ce qui nous concerne, que Perros accorde un espace impressionnant aux textes des autres. Nous aurons l'occasion, un peu plus loin, de revenir sur cet aspect.

Ce que fait remarquer Lüthi, c'est que la note à valeur littéraire – à distinguer de la note infrapaginale, à laquelle se livrent certaines analyses<sup>25</sup> – n'a pratiquement jamais été considérée, par les critiques, comme un objet autonome. Cela s'explique assez facilement : la note ne peut pas, de toute évidence, par ses formes et ses usages multiples, être abordée selon un système classificatoire traditionnel trop restrictif, telle la tripartition traditionnelle des genres – lyrique, dramatique, épique. Comme le remarque Dominique Combe,

[e]n matière de théorie des genres, définir, identifier et classer, c'est déjà légiférer et prescrire [...]. Or cette conception normative, qui prévaut encore aujourd'hui, semble inadéquate pour rendre compte de la littérature contemporaine.<sup>26</sup>

Le choix de la note comme mode d'expression est donc significatif, dans un premier temps, en ce que celle-ci se tient, rhétoriquement parlant, en dehors de la norme. Qui plus est, les critiques ne s'entendent pas sur son appartenance possible à une classe formelle ou générique reconnue. Certains y voient la nature de l'aphorisme<sup>27</sup>, quelques-uns la classent sous le large registre du fragment<sup>28</sup>, alors que d'autres, encore, réclament l'indépendance de cette forme et souhaitent la reconnaissance de son unicité poétique<sup>29</sup>.

Malgré ces hypothèses divergentes quant à la nature de la note, il nous apparaît assez

<sup>25</sup> Nous pensons, ici, à deux collectifs en particulier, soit *L'espace de la note*, publié sous la direction de Jacques Durrenmatt, Andreas Pfesrmann et Georges Benrekassa, et à *Notes : études sur l'annotation en littérature*, dirigé par Jean-Claude Arnould et Claudine Poulouin.

<sup>26</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994 [1992], p. 149.

<sup>27</sup> Jean Roudaut écrit dans *Georges Perros* : « les *Papiers collés* reprennent une forme traditionnelle dans les lettres, celle, non de la maxime (elle serait une conclusion, établirait un bilan, fût-il négatif), mais de l'aphorisme. » (p. 25)

<sup>28</sup> Bernard Roukhomovsky, dans *Lire les formes brèves*, incorpore la note à la catégorie : « De l'essai à la note : écritures fragmentaires ».

<sup>29</sup> C'est ce que désire Ariane Lüthi, bien qu'elle-même insiste sur la proximité, entre la note et la poésie : « Dans la mesure où la note peut s'imposer de manière autonome, on examinera ainsi comment prend forme la valeur pleinement littéraire qui lui est attachée » (Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 25).

clairement que, par sa brièveté et sa vivacité, celle-ci permet une prise spontanée sur les circonstances quotidiennes : « Notes, fragments d'un texte que pour ma part je suis incapable d'écrire [...] je les capte au passage, les épingle, entre deux courants d'air, deux portes. » (PC II-167) Elle se conjugue aussi bien facilement au naturel fuyant de Georges Perros : « J'écris presque toujours dans un endroit où je sais que je ne pourrai pas m'éterniser. Le feu au cul. J'ai toujours quelque chose à faire d'on ne peut plus urgent. Perpétuel délit de fuite. » (PC II-9) Pour résumer, nous croyons – et cela constitue notre seconde hypothèse – que la note perrosienne est un choix poétique significatif, lorsque nous considérons le goût marqué de l'auteur pour la marginalité.

Comme elle s'organise autour des concepts de circonstance et de note littéraire, notre réflexion se situe à mi-chemin entre une herméneutique littéraire et une étude de la poétique des notes. D'une part, nous nous attachons à discerner l'un des *sens* des *Papiers collés*, en nous appuyant sur leur caractère circonstanciel. Cet assemblage de notes est donc considéré comme un phénomène signifiant qu'il nous faut interpréter. D'autre part, nous questionnons les implications de ce choix poétique et nous observons comment la forme notulaire se développe dans notre corpus. Afin de mener à bien la tâche que nous nous sommes donnée, notre mémoire se développe en deux volets.

Dans un premier temps, nous mettons en place les fondements théoriques sur lesquels s'appuie l'analyse de notre corpus. Plus précisément, le chapitre initial porte sur la poétique de la note. Nous situons d'abord notre objet dans une perspective générique,

en montrant comment le genre conditionne l'horizon d'attente du lecteur<sup>30</sup> et nous développons l'idée que les écritures contemporaines nécessitent une approche dynamique du genre, qui s'éloigne de la tripartition classique<sup>31</sup>. Ensuite, nous étudions le cas spécifique de la note et nous réfléchissons à son influence sur l'horizon d'attente<sup>32</sup>. Nous examinons également son statut d'écrit de l'entre-deux, qui n'est pas qu'une forme, sans être tout à fait un genre<sup>33</sup>. Puis, à l'aide principalement de l'ouvrage d'Ariane Lüthi, nous présentons et explicitons les caractéristiques de la note, telle que pratiquée par Georges Perros.

Le deuxième chapitre est, quant à lui, consacré à la notion de circonstance et au rapport qu'elle entretient avec la littérature. En nous appuyant notamment sur l'essai de Gilles Marcotte<sup>34</sup> et sur l'article que lui a consacré Robert Major<sup>35</sup>, nous montrons tout d'abord qu'il existe bel et bien un lien entre les circonstances et l'activité littéraire. Par la suite, nous exposons deux acceptions du terme : socio-historique (renvoyant, par exemple, à la poésie de circonstance et aux *Situations* de Sartre) et sans référence<sup>36</sup> (liée à l'intimité de l'écrivain). Ce rapprochement est étudié plus finement par le recours à l'article de Jean-Jacques Franckel<sup>37</sup> : la circonstance se définit-elle strictement comme

<sup>30</sup> Antoine Compagnon, « Le lecteur » dans *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, [1998], p. 163-194.

<sup>31</sup> Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001, 364 p; Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, 175 p.

<sup>32</sup> Ariane Lüthi, « Vérité de la note » dans *Europe*, no 983, mars 2011, p. 94-100.

<sup>33</sup> Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, 508 p.

<sup>34</sup> Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances : essais*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 350 p.

<sup>35</sup> Robert Major, « Littérature de circonstances », *Voix et images*, vol. 15, n°1, 1989, p. 112-116.

<sup>36</sup> Henry Duméry, « Situation, philosophie » dans *Encyclopædia Universalis*. Article consulté en ligne le 22 mai 2011 : [<http://www.universalis-edu.com/biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/situation-philosophie/#>]; Jean-Michel Maulpoix, « Poésie et circonstance », dans A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, (dir.), *La Circonstance*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2008, p. 55-68.

<sup>37</sup> Jean-Jacques Franckel, « Circonstance(s) : du mot à la notion », dans A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, (dir.), *ibid.*, p. 37-53.

« ce qui se tient autour » ? Ne pourrait-elle pas s'affirmer comme phénomène central ? C'est, entre autres, ce à quoi nous réfléchissons.

Dans un deuxième temps, nous réalisons l'analyse de notre corpus selon les considérations théoriques établies préalablement. Dans le cadre de notre mémoire, nous avons choisi d'étudier plus spécifiquement, parmi les motifs d'écriture déterminés plus haut, le cas des lectures. Le troisième et dernier chapitre s'attache donc à l'aspect de la lecture dans les notes de Perros. Nous étudions d'abord les deux postures de celui-ci en tant que lecteur, soit celle de critique<sup>38</sup> – lorsqu'il commente et apprécie les textes des autres –, et celle de lecteur de ses propres écrits – quand il évalue son travail d'écriture. Nous accordons ensuite une place importante à l'examen des recours intertextuels dans les *Papiers collés*, qui sont largement présents dans notre corpus. Plusieurs ouvrages, dont *Palimpsestes*<sup>39</sup> de Gérard Genette, nous permettent d'user d'une terminologie appropriée pour nommer les divers procédés rencontrés dans les notes. Nous montrons aussi que la note, associée aux intertextes, participe d'une pratique du collage. Nous illustrons, enfin, comment cette pratique est à rapprocher de la marge et de la marginalité.

Somme toute, à la base de notre réflexion se trouve le désir non pas d'élucider le sens de l'œuvre, mais plutôt d'approcher l'un des motifs de l'écriture pour Georges

---

<sup>38</sup> Jean-Pierre Martin, « Perros, les livres et la vie immédiate » dans *Europe*, no 983, mars 2011, p. 18-31.

<sup>39</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 561 p.

Perros. Par notre analyse, nous pensons arriver à une conception originale de l'écriture chez cet auteur qui ne souhaitait pas être reconnu comme tel<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Yves Landrein, dans *Une littérature de la conscience : Paul Gadenne, Georges Perros, Henri Thomas, Louise de Vilmorin*, raconte cette anecdote au sujet de Perros : « Ce n'est qu'au terme de cette année, qu'un jour où un peu abruptement je reprochais à G.P. d'émettre des critiques sur un peu tout, sans créer, une dame de son voisinage s'écriera "Mais Georges, et ce que tu as publié chez Gallimard ?", sa réaction fusa aussitôt "Elle a tout foutu en l'air" ! » (p. 46).

## CHAPITRE 1

### POÉTIQUE DE LA NOTE

Là est le drame de toute réflexion structurée : ne pas permettre la contradiction. C'est ainsi que l'on tombe dans le faux, que l'on se ment pour sauvegarder la cohérence. En revanche, si l'on produit des fragments, on peut, en une même journée, dire une chose et son contraire. Pourquoi ? Parce que chaque fragment est issu d'une expérience différente, et que ces expériences, elles, sont vraies : elles sont l'essentiel.

Emil Cioran<sup>41</sup>

#### 1. APPROCHES DU GENRE LITTÉRAIRE

La pratique notulaire pose, dès notre premier contact avec elle, la question du genre littéraire. En effet, le recueil de notes, fragmenté et discontinu, composé de ces expériences multiples et divergentes dont parle Cioran, nous amène naturellement à

---

<sup>41</sup> Extrait d'un entretien avec Fernando Savater paru à l'origine sous le titre « Escribir para despertar » dans *El país* le 23 octobre 1977. Il a été réuni avec d'autres entretiens dans le volume *Entretiens* des éditions Gallimard, sous la collection « Arcades », en 1995. C'est à ce texte et à la traduction de Gabriel Jaculli que nous nous référons.

réfléchir au choix de la note en tant que forme poétique et à sa position dans le classement traditionnel des genres.

Si, au sens où nous l'entendons habituellement de la classe d'un texte, le terme de « genre » est une trouvaille plutôt récente de Joachim Du Bellay<sup>42</sup>, la recherche d'une typologie de ce concept remonte à l'Antiquité et s'est perpétuée à travers les époques. À cet effet, Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*<sup>43</sup>, a dégagé trois attitudes concernant le genre qui ont visiblement influencé les études littéraires postérieures. Pour comprendre le contexte dans lequel s'inscrit le renouveau de la rhétorique et de la poétique au vingtième siècle, renouveau qui touche forcément la pratique de la note, nous estimons qu'il est préalablement indiqué d'examiner chacune de ces attitudes.

### **1.1 Influences de la tradition sur la notion de genre et recherche typologique**

De l'Antiquité post-aristotélicienne à la Renaissance, les genres se présentaient en quelque sorte comme des modèles qu'il était recommandé de suivre. Nous pouvons observer les traits de cette approche normative dans *L'institution oratoire* de Quintilien ou dans *L'orateur* de Cicéron. Dans ces deux œuvres, nous retrouvons une conception ornementale de la littérature. De là proviennent d'ailleurs la Roue de Virgile et la

---

<sup>42</sup> Cette paternité est confirmée par Robert Dion, Élisabeth Haghebaert et Frances Fortier dans l'introduction de leur ouvrage *Enjeux du genre dans les écritures contemporaines*, collectif duquel nous avons déjà parlé dans notre introduction.

<sup>43</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p. Robert Dion et ses collaborateurs reprennent les idées de Schaeffer dans leur ouvrage. Notre bilan sera donc composé à la fois des idées de Schaeffer et des commentaires de l'équipe.

tripartition des styles<sup>44</sup>. Au Moyen Âge et à la Renaissance, cette approche normative se dote d'une intention classificatoire. Les auteurs – voir Castelvetro – schématisent alors les possibilités des genres et développent leurs virtualités. Boileau, quant à lui, avec son *Art poétique*, procède davantage par énumération, en déterminant une pléthore de genres mineurs (idylle, élégie, ode, ballade, satire, etc.) et les genres canoniques bien connus (tragédie, épopée et comédie). Toutefois, que l'on examine les auteurs latins ou les représentants du classicisme, que l'on cherche à élaborer une rhétorique, un système de classification ou d'énumération, l'approche *normative* se définit toujours par la mise en place de modèles stables, agissant comme des exemples pour les œuvres à venir, celles-ci devant théoriquement se conformer à ces modèles présentés comme idéaux.

La seconde attitude relevée par Schaeffer est celle qui a été privilégiée par le mouvement romantique et qui se divise en deux perspectives : *essentialiste* et *évolutionniste*. Du côté *essentialiste*, elle est représentée entre autres par la théorie des genres de Hegel. Le philosophe distingue trois moments historiques qui correspondent à la triade dialectique du subjectif, de l'objectif et de la synthèse subjective-objective. Ainsi, « l'épopée est la poésie objective, le lyrisme est la poésie subjective et le drame représente la synthèse des deux.<sup>45</sup> » À ces considérations, il ajoute deux autres déterminations, soit la logique actancielle et le contenu idéal, pour créer des schémas historico-systématiques. Sa théorie des genres est donc à la fois typologique et historique. Du côté *évolutionniste*, nous retrouvons Ferdinand Brunetière. Tirant son inspiration de la théorie de l'évolution de Charles Darwin, sa théorie défend l'idée

<sup>44</sup> La roue de Virgile, rappelons-le, se divisait en trois styles (le sublime, le moyen et l'humble) et fournissait des indications (sujets, héros, etc.) à l'auteur pour qu'il puisse adapter son texte à l'un d'eux.

<sup>45</sup> Robert Dion, Frances Fortier, Élisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, op. cit., p. 9.

générale que seuls les genres les mieux adaptés survivent et finissent par marquer l'histoire littéraire. Les genres littéraires suivent également la courbe de l'évolution naturelle : naissance, maturité, dégénérescence. La différence entre Hegel et Brunetière tient à ce que l'un considère que la littérature exprime autre chose qu'elle-même, alors que l'autre estime que l'évolution littéraire est déterminée par la seule influence des œuvres entre elles.

L'arrivée du vingtième siècle change pourtant la donne avec l'adoption de l'attitude *descriptive-analytique*. C'est cette attitude qui est préconisée par les formalistes et les structuralistes. Inspirés des méthodes d'analyse en linguistique, les premiers tentent d'aborder le texte littéraire de manière « scientifique ». Ce trait s'observe d'ailleurs dans leurs recherches sur le genre par leur volonté de définir les genres littéraires selon la nature des procédés dominants. Le structuralisme français, avec Genette et Todorov, surtout, pousse encore plus avant la typologie des genres. « Sous diverses appellations, [est apparue] désormais une distinction claire entre les catégories génériques (épique, lyrique, dramatique) et les genres proprement dits (épopée, roman, tragédie, [...], ode, drame bourgeois, etc.)<sup>46</sup> ». L'ambition de ce mouvement est donc de dépasser les genres pour atteindre la catégorie générique. Nous pouvons reconnaître, sous ces termes, une perspective essentialiste qui n'est pas fautive, bien qu'elle se présente accompagnée d'une prétention formelle. Une telle typologie, par contre, n'arrive pas à rendre compte de la pleine subtilité des œuvres empiriques. Autrement dit, les structuralistes (d'une manière similaire aux formalistes russes<sup>47</sup>)

---

<sup>46</sup> *Id.*, p.12.

<sup>47</sup> Comme l'indique Georges Nivat, à l'origine de ce mouvement, deux groupes se distinguaient : « le Cercle moscovite de linguistique, qui se forma en 1915 à Moscou, [...] l'autre constitué à Saint-Petersbourg et baptisé Société pour l'étude de la langue poétique, en abréviation *Opoiaz*. » Le premier était

identifient seulement les procédés dominants dans les textes, afin d'en établir et d'en distinguer les genres, puis les catégories génériques. Nous pourrions ainsi dire qu'une œuvre donnée dispose de quelques traits de l'épopée et de certains attributs dramatiques, mais non qu'elle est la pure incarnation de l'un ou de l'autre. C'est ce qu'exprimait Todorov, en 1970, lorsqu'il écrivait : « Une œuvre peut, par exemple, manifester plus d'une catégorie, plus d'un genre. Nous sommes conduits à une impasse méthodologique exemplaire : comment prouver l'échec descriptif d'une théorie des genres quelle qu'elle soit ?<sup>48</sup> » Malgré cet échec prétendu, l'influence des approches structurales n'est pas à négliger, puisque ces dernières ont aidé à renouveler la poétique et la rhétorique, et plus largement, les études littéraires. Désormais, il serait mal avisé d'aborder le genre dans une perspective purement typologique. Ce que les études structuralistes nous ont appris, c'est que les catégories génériques existent, mais que les œuvres qui ne sont pas produites pour répondre à une norme ne peuvent s'y classer qu'imparfaitement. L'œuvre pourra ainsi appartenir à plusieurs genres, mais ne saurait être définie dans sa totalité par un seul d'entre eux. En fait, nous aurions plutôt avantage à étudier la dynamique des genres dans les œuvres, comme le proposent les chercheurs dans le collectif *Enjeux du genre dans les écritures contemporaines*. Effectivement, l'intérêt actuel pour la recherche sur le genre se porte sur la généricité, c'est-à-dire sur les procédés intrinsèques

---

dirigé par Roman Jakobson, lequel est devenu l'un des théoriciens de la linguistique les plus influents du XX<sup>e</sup> siècle. Le second était constitué d'élèves du linguiste Baudouin de Courtenay. À celui-ci nous pouvons rattacher les noms de Victor Chklovski et de Iouri Tynianov. Chklovski, qui était également écrivain, a réfléchi aux procédés de l'art, alors que Iouri Tynianov, qui s'est joint au groupe un peu plus tard, s'est particulièrement intéressé aux procédés poétiques.

Georges Nivat, « Formalisme russe », *Encyclopédie Universalis*, [http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/formalisme-russe/]. [page consultée le 10 novembre 2012]

<sup>48</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 26. L'extrait est cité par Robert Dion et *al.* dans leur introduction.

aux œuvres, qui meuvent les frontières entre les genres, et sur les tensions qui animent celles-ci. Nous y reviendrons bientôt.

## 1.2 Le sens commun du genre : de la typologie à l'empirie

Néanmoins, hors des discussions théoriques, le genre continue d'exister comme système de classification prétendument fiable : les manuels d'histoire littéraire témoignent de ce fait, de même que les habitudes des lecteurs. Les amateurs de littérature continuent en effet d'acheter des romans, en ayant en tête une idée somme toute précise de ce qu'ils recherchent, leur sens commun les guidant dans leur quête. Écarter cette observation sans lui prêter l'attention qu'elle mérite serait une erreur puisqu'il s'agit là de l'expérience empirique du genre, qui, selon nous, ne doit pas être négligée.

À première vue, ce « sens commun » auquel nous référons pourrait légitimement être qualifié de concept diffus et mal circonscrit, tant celui-ci a été compris et interprété de multiples façons par les études philosophiques. Pris péjorativement, il a pu être désigné comme simple opinion ou préjugé – chez Platon et Descartes, notamment –, alors que pour d'autres penseurs, il a représenté une attitude admissible, quoiqu'à différencier de la quête d'une vérité absolue. Dans sa *Critique de la faculté de juger*, Kant affirme qu'il faut entendre le *sensus communis* comme

l'idée d'une faculté de juger qui dans sa réflexion tient compte, lorsqu'elle pense (*a priori*), du mode de représentation de tous les autres êtres humains, afin d'étayer son jugement pour ainsi dire de la raison humaine dans son entier et

ainsi échapper à l'illusion qui, produite par des conditions subjectives de l'ordre du particulier, exercerait sur le jugement une influence néfaste.<sup>49</sup>

En d'autres mots, pour Kant, ce sens commun, détenu par tout individu humain, permettrait de juger plus efficacement d'un objet, d'un sujet, par la recherche du consensus. En confrontant son jugement à celui des autres, l'individu éviterait ainsi les erreurs de connaissance liées à sa perception seule.

Bien qu'il ait été malmené par la poursuite effrénée de la vérité scientifique et par les découvertes modernes, le sens commun demeure effectif encore aujourd'hui, et sa présence se fait aussi sentir dans le domaine littéraire. C'est du moins ce que suggère la réflexion amorcée par Compagnon dans *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*<sup>50</sup>. Quelque quinze ans plus tard, la situation n'a guère évolué, et le constat cruel de Compagnon demeure juste : la théorie littéraire vit une crise, stagne, s'essouffle, et la critique universitaire doit affronter cette réalité. Le *sens commun*, ce « démon de la théorie<sup>51</sup> », a de son côté la vie dure, et avec lui perdurent les jugements courants sur la littérature. Suivant cette idée, Compagnon retrace, par l'analyse de concepts fondamentaux de la littérature, les points de conflits entre la pensée théorique et ce que nous pourrions définir comme la *doxa*. L'un d'entre eux, qu'il aborde au quatrième chapitre, concerne le *lecteur*<sup>52</sup> – terme commun pour désigner la désormais fameuse « réception ». Après avoir retracé et examiné les théories ayant renié le lecteur et celles

<sup>49</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, A. Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1968, [1790], p.127.

<sup>50</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, *op. cit.*, 338 p.

<sup>51</sup> L'expression, tirée de Compagnon, réfère justement aux rapports complexes qu'entretiennent théorie et sens commun, ce dernier venant hanter la première.

<sup>52</sup> Outre *le lecteur*, Compagnon analyse la *littérature* ; l'*auteur*; le *monde*; le *style*; l'*histoire littéraire* et la *valeur*.

l'ayant adopté, Compagnon propose une conception de la réception que nous jugeons tout indiquée pour l'objet de ce mémoire.

### 1.3 Le genre comme modèle de réception ou l'approche lectoriale

L'auteur propose effectivement que la notion de genre, en plus de faciliter la classification des œuvres, offre une pertinence théorique singulière, soit celle « de fonctionner comme un schéma de réception, une compétence du lecteur, confirmée et/ou contestée par tout texte nouveau dans un processus dynamique.<sup>53</sup> » Évoquant la théorie de l'évolution des genres littéraires de Brunetière, Compagnon montre comment le genre s'inscrit comme une catégorie légitime de la réception, tel l'horizon d'attente de Hans Robert Jauss ou le répertoire de Wolfgang Iser. Suivant l'idée de Brunetière qu'une œuvre littéraire s'explique par celles qui l'ont précédée et suivie, on peut comprendre que le genre, et l'évolution historique qu'il connaît, conditionne la manière dont un texte sera accueilli par le lecteur. Ainsi, bien établi, le genre demeure, et les textes nouveaux ne font que proposer des variations de ses propriétés, mouvoir ses frontières, sans que celles-ci ne disparaissent. « Le genre, écrit Compagnon, comme code littéraire, ensemble de normes, de règles du jeu, informe le lecteur sur la façon dont il devra aborder le texte, et il en assure ainsi la compréhension.<sup>54</sup> » Tout lecteur devant un texte à découvrir fait appel à sa connaissance des genres et ajuste son attente en conséquence. De cette façon, Compagnon considère que le modèle sur lequel se base toute théorie des genres est celui

---

<sup>53</sup> Antoine Compagnon, *ibid.*, p. 185.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 186.

de la tripartition classique des styles<sup>55</sup>. Cette hypothèse est avérée si l'on pense aux trois modes distingués par Roman Ingarden pour constituer son répertoire fondamental de la lecture (sublime, tragique et grotesque) ou aux trois genres fondamentaux de Northrop Frye (la romance, la satire et l'histoire). Par contre, si nous considérons que l'idée du genre comme modèle de lecture est une hypothèse valable, il nous apparaît alors important d'en vérifier le bien-fondé.

### *1.3.1 L'approche lectoriale et les autres perspectives contemporaines sur le genre : introduction du dynamisme*

Actuellement, la perspective lectoriale est assez populaire parmi les chercheurs. Dion, Fortier et Haghebaert la désignent, avec trois autres approches – objective, pragmatique et métacritique –, comme les tendances actuelles dans la recherche sur le genre. Alors que l'approche *objective* considère le genre de chaque œuvre individuelle comme un passage vers la littérature en général, la visée *pragmatique*, s'inspirant de la linguistique, analyse les constituants génériques par des procédés discursifs à l'œuvre dans le texte (statut énonciatif, dominante illocutoire). La *métacritique*, quant à elle, tend à déconstruire l'œuvre pour en isoler le processus. Nous retrouvons dans chacune de ces approches, incluant la perspective lectoriale, comme c'était le cas pour les théories nées du formalisme, une volonté de rationalisation de l'objet littéraire. Cependant, ce qui motive les études actuelles, ce n'est plus d'élaborer une typologie des genres, mais bien,

---

<sup>55</sup> La roue de Virgile, rappelons-le, se divisait en trois styles (le sublime, le moyen et l'humble) et donnait les indications (sujets, héros, etc.) pour adapter l'un d'eux à son texte.

comme nous le disions plus haut, de comprendre la dynamique générique au sein de l'œuvre. En effet, d'une part, si la pragmatique considère l'acte verbal comme « un acte sémiotique complexe<sup>56</sup> » et qu'alors, les textes forment un assemblage de formes discursives, ce qui est pertinent, ce n'est pas de rattacher une œuvre à un genre particulier, mais de révéler les tensions génériques qui se glissent entre les multiples discours la constituant. D'autre part, si nous considérons le genre comme modèle de réception, nous aurons vite fait de constater l'instabilité de l'appartenance générique. Schaeffer, en 1995, l'a remarqué : « Conçues comme catégories de lecture, les distinctions génériques, loin d'être établies une fois pour toutes, sont en perpétuel mouvement.<sup>57</sup> » Chaque nouvelle lecture réactualise la conception primaire d'un genre donné, et le canon littéraire évolue en fonction de cette mise à jour. De cette façon, il est donc aisé de saisir la nécessité d'approcher le genre comme un phénomène dynamique, et nous considérons par ailleurs que les enjeux contemporains du genre sont davantage liés à la fluctuation de la notion qu'à la catégorisation, car si les catégories demeurent stables et utiles, nous ne pouvons pas taire qu'en leur sein, les œuvres bougent, se heurtent les unes aux autres et repoussent les frontières établies par la tradition. Cette perspective est d'ailleurs partagée par le chercheur Dominique Combe<sup>58</sup>, qui avance, en conclusion de son ouvrage sur les genres littéraires, que la rhétorique née à l'époque d'Aristote, qui a longtemps imposé, comme nous l'avons vu, la normativité de la tripartition classique des genres, se révèle inadéquate pour juger des écritures contemporaines.

---

<sup>56</sup> Jean-Marie Schaeffer, *ibid.*, p. 116.

<sup>57</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Genres littéraires », dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 529.

<sup>58</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, 175 p.

Selon cet auteur, l'expérience de certaines des grandes œuvres du vingtième siècle montre que la tripartition classique est lacunaire : nous aurions, par exemple, quelque difficulté à déterminer si *En attendant Godot* est une tragédie ou une comédie ou si *À la recherche du temps perdu* relève du roman, tel que nous le concevions depuis des siècles. Ce ne sont pourtant pas ces questionnements qui doivent être retenus, mais plutôt ce qu'ils sous-tendent, c'est-à-dire que « les traits génériques (ou modaux) se combinent dans des proportions variables qui rendent l'œuvre intrinsèquement "impure".<sup>59</sup> » De cette façon, il est possible d'observer que, dans *En attendant Godot*, il y a une proportion de tragique, et que *La Recherche*, quant à elle, renferme du romanesque. Cependant, l'une et l'autre n'est pas *que cela*, mais un mélange de traits génériques. Si cette caractéristique peut aussi être décelée chez certains auteurs du passé – Combe rappelle l'analyse de Bakhtine sur la « polyphonie » des romans de Rabelais –, il demeure qu'elle s'observe plus communément dans les textes récents. « [L]a transgression des genres y est à la fois beaucoup plus fréquente et beaucoup plus systématique, et devient même un principe poétique.<sup>60</sup> » Selon Combe, cette transgression doit être rattachée à la période romantique.

Il est vrai que l'idée du « génie » a influencé la perspective que tous avaient jusque-là de la littérature. Le romantisme, par l'importance qu'il accordait au sujet, a favorisé les valeurs d'originalité et de singularité au détriment de celles de conformité et de tradition. Ces propos permettent de relativiser les propos de Dion, Fortier et Haghebaert. En effet, nous pouvons emprunter deux perspectives différentes pour juger de la recherche de synthèse. S'il est vrai que nous pouvons observer cette volonté, tant

---

<sup>59</sup> *Id.*, p. 149.

<sup>60</sup> *Id.*

chez les romantiques français que chez les Allemands, dans leur préférence nette pour la poésie, la synthèse peut aussi être vue comme une façon de mélanger en une même œuvre différents genres. Le romantisme allemand a d'ailleurs intensément voulu, par l'esthétique du fragment, composer une œuvre formée de genres divers. Nous faisons référence notamment à la revue *Athenaeum* des frères Schlegel<sup>61</sup>. Les écrivains désiraient toujours faire œuvre, désirant l'absolu, mais ils rejetaient le recours aux préceptes traditionnels et consensuels, tels que l'unité de temps, de lieu et d'espace. Si la poésie demeurait centrale pour chacun d'eux, ils se plaisaient tout de même à lui prêter de nouveaux atours. En France, après que le romantisme a libéré la littérature des thèmes classiques, la poésie, mais aussi le théâtre, se sont donnés sous de nouvelles formes. Nous pouvons penser ici aux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, parus en 1869, qui allaient nettement influencer les procédés poétiques à venir<sup>62</sup>. Il est devenu aussi habituel de rencontrer, à partir de la fin du dix-neuvième siècle, et ce, jusqu'à aujourd'hui, des parodies ou des pastiches basés sur des œuvres classiques. Les cas d'intertextualité se multipliaient, et, comme l'indique Combe, « [c]e procédé d'infléchissement, de subversion en quelque sorte interne des anciens genres constitue peut-être un des traits stylistiques majeurs de l'œuvre moderne<sup>63</sup> ». Combe reconnaît dans les œuvres modernes une polyphonie caractéristique, qui permet d'affirmer une instabilité générique où l'hybridité se trouve exacerbée. Ce qui précède explique également le fait

---

<sup>61</sup> Au sujet des Romantiques allemands et de leur pratique du fragment, le lecteur pourra notamment consulter l'excellent ouvrage de Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, publié aux Éditions du Seuil en 1978.

<sup>62</sup> Jean-Didier Wagneur, dans son article pour l'*Encyclopédie Universalis*, écrit, au sujet de ce recueil, qu'il « se trouve non seulement à l'origine d'un genre nouveau, mais joue son rôle dans une poétique du fragment et, davantage encore, dans une poétique de la prose qui nourrira les surréalistes, qui retrouveront dans le merveilleux parisien la magie de Baudelaire. »

<sup>63</sup> *Id.*

que nous ne puissions que très imparfaitement les approcher par la tripartition classique des genres, peu flexible, et qu'il faille donc les aborder de manière dynamique, comme le proposent Dion et son équipe. Par ailleurs, nous affirmons, comme eux, qu'en plus de l'influence des nouvelles conceptions poétiques et esthétiques des romantiques, les écritures contemporaines témoignent des changements critiques sur la recherche générique survenus au vingtième siècle.

## 2. ÉTUDE DU CAS DE LA NOTE EN TANT QUE MODÈLE DE RÉCEPTION

### 2.1 L'approche lectoriale et la note : une réception particulière

Parmi ces écritures contemporaines polyphoniques, influencées à la fois par les changements instaurés par le romantisme et par ceux issus des avancées théoriques sur le genre entamées par le formalisme russe et le structuralisme, se trouve le cas peu étudié de la note. Celle-ci, pratiquée par Georges Perros, mais aussi par d'autres auteurs contemporains, se veut un choix poétique exemplaire des tensions génériques pouvant exister au sein même d'un ouvrage. En fait, si nous suivons l'idée proposée par Antoine Compagnon, voulant que le genre puisse servir de modèle de réception, nous devons accepter que la note, par son instabilité générique, questionne justement toute catégorisation. Si nous désirons la comprendre en tant que forme d'écriture, il faut d'abord admettre sa nature variable. Ne tendant pas à l'œuvre, elle repousse aussi l'esprit de système et reste foncièrement libre. Même lorsqu'elle quitte sa solitude pour former un recueil, le lecteur doit admettre l'hybridité de l'ensemble.

D'abord, il importe de préciser que le type de notes auquel nous référons et que nous étudions ici est celui qui est pratiqué par Georges Perros dans ses *Papiers collés*. Ariane Lüthi désigne ce type de note comme « poétique », une distinction qui nous semble pareillement capitale. L'étude des caractéristiques de la note nous informera de la pertinence de cette précision. Avant toute chose et afin d'établir sa définition, il importe d'examiner ce qu'elle n'est pas.

De cette façon, la note poétique sera à différencier de celle que nous associons à une vocation pratique et qui est surtout utilisée par les créateurs d'univers fictionnels. Ces notations sont alors des textes de travail, des ébauches, des pistes pour l'œuvre à venir. Elles sont des remarques, servent d'aide-mémoire. La note poétique doit aussi être distinguée des notes infrapaginales, qui ont avant tout une fonction informative, critique ou anecdotique. Dans le cas de Perros, mais aussi de Pierre Chappuis, de Joseph Joubert ou de Pierre Reverdy, par exemple, le recueil de notes, aussi fragmentaire et discontinu puisse-t-il paraître, est déjà considéré comme un livre en soi, complet et terminé. Ces notes ne sont pas des points de départ : elles sont l'arrivée. Elles ne subiront pas d'autre traitement de la part du noteur, mais le lecteur aura tout le loisir de les prolonger par son interprétation attentive. Ce travail interprétatif n'est d'ailleurs pas à négliger, car, selon un article<sup>64</sup> d'Ariane Lüthi publié en 2011, l'acte de lecture permet de reconnaître la spécificité formelle de la note.

### *2.1.1 L'horizon d'attente du lecteur par rapport à la note*

Selon Lüthi, cette réception permet de différencier un recueil de notes d'un texte de fiction, car la réception de l'un et de l'autre varie. Lorsqu'un lecteur ouvre un roman, par exemple, il adhère au projet qui a été élaboré pour lui. Autrement dit, il accepte qu'il s'agisse d'une œuvre fictionnelle dans laquelle se développera un monde analogue, qu'il associera au monde réel. Cette entente conclue tacitement entre le lecteur et l'auteur correspond au « pacte romanesque » de Philippe Lejeune ou à celui de « pacte

---

<sup>64</sup> Ariane Lüthi, « La vérité de la note », *Europe*, no 983, mars 2011, p. 94-100.

fictionnel » d'Umberto Eco. Le lecteur entre dans cet univers comme si c'était la réalité que l'on y déployait. À l'inverse, la note poétique ne prétend pas évoquer un monde analogue mimant le réel. Le noteur se sert plutôt de l'analogie pour donner de ce monde réel de nombreuses images et perspectives. La réalité n'est donc pas rendue par la force de la représentation, mais par la capture et la multiplication d'expériences momentanées. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les mots de Jean-Pierre Martin lorsqu'il écrit, au sujet de la note, qu'elle est « le refus du mentir-vrai de la littérature.<sup>65</sup> » En conséquence, la réception du lecteur est forcément différente. Le recueil de notes est lu comme une longue série de « photographies » instantanées, d'anecdotes qui ont pour cadre une vie humaine. De plus, même pris en tant qu'ensemble, le recueil de notes ne crée pas de sentiment d'unité comme c'est le cas avec une œuvre fictive. En fait, l'aspect discontinu et la brièveté des notes laissent le lecteur libre de se frayer un chemin tout particulier à travers elles. Les silences qui se glissent entre chaque énoncé exigent que l'interlocuteur complète la pensée de l'auteur. Lui revient donc un travail d'interprète qui ne saurait être négligé, car il permet de révéler la pleine signification de l'œuvre. Les efforts cognitifs permettent au lecteur d'établir des liens entre les différentes notes, qu'ils soient thématiques ou esthétiques. De plus, son intelligence et ses connaissances sont maintes fois mises à l'épreuve pour découvrir les non-dits, les allusions, ou pour identifier les cas possibles d'intertextualité. Comme nous l'écrivions précédemment, ce type de notes se lit différemment de celles réalisées par les romanciers. Elles ne construisent pas d'histoire ou de personnages, mais développent « la saisie du moment, l'enregistrement du quotidien, des idées fugitives et éphémères<sup>66</sup> ». Ce quotidien, quoiqu'il ait été saisi il

---

<sup>65</sup> Jean-Pierre Martin, « Entre "l'amythié" et la "littérature" », *op. cit.*, p.140.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 99.

y a longtemps, se trouve réactualisé par toute nouvelle lecture, et chacun peut éprouver l'impression d'un présent écrit spontanément. Tout compte fait, la forme notulaire, intermittente, plus brève que longue, rapide, se révèle idéale pour saisir ce que Georges Perros a nommé la « vie ordinaire » :

[Le noteur] nous dit ceci : plutôt qu'écrivain, je serai épistolier à l'humeur du jour, diariste à l'emporte-pièce, noteur à la petite semaine. Je ne serai pas à proprement parler un écrivain, mais je serai plus près de la vie<sup>67</sup>.

Cette proximité revendiquée entre les notes et la vie caractérise donc encore cette écriture. Le noteur rejette le mimétisme des écrits fictifs et privilégie plutôt la flexibilité de son attention, de sa pensée. Nous pensons que cette différence entre le recueil de notes et l'œuvre fictive est fondamentale. En fait, lorsque nous étudions de manière plus poussée les caractéristiques formelles de la note, nous remarquons justement que ces dernières s'inscrivent dans cette volonté d'une écriture « plus près de la vie ». Examinons maintenant les causes de ce constat.

### *2.1.2 Caractéristiques de la note : une écriture dynamique*

De même que nous l'avancions un peu plus haut, la note est une forme littéraire dynamique, qui illustre bien les conflits génériques typiques des écritures contemporaines. Sa variabilité est d'ailleurs certainement le premier des traits qui la définirait. La note, comme l'écrit Pierre Garrigues, possède ce trait particulier de faire

---

<sup>67</sup> Jean-Pierre Martin, *ibid.*

partie « du domaine du "déjà plus" : déjà plus rien, déjà plus le magma de "matière émotion" (Char) [...] ; mais elle appartient aussi à celui du "pas encore" : elle n'est ni roman, ni lettre, ni journal. Elle n'est pas littérature, elle est bien une aventure<sup>68</sup> ». Écriture de l'entre-deux, se prenant souvent en marge, elle capte les émois sans en être la matière. Elle ne relève d'aucune typologie générique prédéfinie, si ce n'est la catégorie très large de la prose brève et discontinue. En tant que pratique d'écriture, elle affirme son autonomie, mais poétiquement, par la liberté de sa forme, elle se montre foncièrement instable, fluctuante :

Au sein même de ce domaine problématique qu'est la littérature, la note pose – à l'instar de l'essai et du fragment – de façon particulièrement aiguë la question des genres littéraires et de leur mode d'existence.<sup>69</sup>

Alors, la première des caractéristiques de la note serait bien cette position transitoire d'une écriture qui tend à fixer les pensées, les impressions qui passent, et que le noteur intercepte quelquefois. Comme nous le suggérons, elle se présenterait comme une forme tout indiquée pour saisir les moments de la vie que l'écrivain souhaite souligner ou conserver.

Dans son ouvrage *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Ariane Lüthi élabore une poétique précise de la note, ce qui n'avait pas été fait jusqu'à présent. Cette analyse est l'outil théorique actuel le plus à jour pour juger du cas de la note ainsi que Perros la conçoit. Nous appuyant sur son aspect

---

<sup>68</sup> Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, op. cit., p. 198.

<sup>69</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 42.

éphémère comme valeur fondatrice, nous pouvons retenir comme caractéristiques de la note,

la brièveté (relative) [...] ; la discontinuité [...] et [sa] typographie de textes en prose ; la spontanéité et l'effet d'immédiateté qui en découle ; la légèreté et la simplicité apparente ; la rapidité et la condensation des notations ; et enfin, l'ouverture, l'inachèvement apparent [...].<sup>70</sup>

L'examen de chacune de ces caractéristiques nous permettra d'une part de montrer l'aspect dynamique de cette forme littéraire, puis, d'autre part, d'expliquer pourquoi elle arrive à bien saisir l'existence humaine.

Tout d'abord, bien que nous puissions rencontrer des notes écrites sous forme de vers dans les recueils, notamment lorsque l'écrivain cite un auteur, la plupart de ces écrits sont rédigés en prose : « Note, aphorisme, (auto)biographie, lettre, dialogue, essai, fragment, journal – tous ces "genres" littéraires ont en commun d'être écrits en prose [...] »<sup>71</sup>. » Toutefois, nous reconnaissons rapidement que les notes n'ont pas pour autant un ton commun ou familier. Au même titre que les autres genres qui ont été énumérés, les notes, tout en s'écartant « d'une part de la triade générique traditionnelle, [...] se détachent d'autre part des formes référentielles de l'expression courante.<sup>72</sup> » En d'autres mots, le noteur soigne le style de ses réflexions. En ce sens, celles-ci peuvent

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 43. Afin de servir de manière plus efficace notre propos, nous avons décidé de revoir l'ordre originel dans lequel ces caractéristiques se présentaient chez Lüthi.

<sup>71</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>72</sup> *Id.*

être qualifiées, selon Lüthi, de « prose poétique<sup>73</sup> » ou de « prose réflexive ». De plus, dans le cas de la note, cette « qualité d'écriture<sup>74</sup> » prend la forme d'une « composition autonome<sup>75</sup> », symbolique, quant à elle, du poème en prose. « Cela se traduit, visuellement, par les blancs qui entourent les notes, les énoncés étant séparés les uns des autres par divers signes typographiques : alinéa, numérotation, blanc interstitiel.<sup>76</sup> » Ainsi, nous pourrions avancer que les notes sont des textes de prose poétique (ou réflexive), mais qui empruntent la typographie et la mise en page du poème en prose. Cette particularité laisse déjà entrevoir les tensions génériques au sein de cette forme d'écriture contemporaine.

Ces précisions formelles s'agrémentent du critère de la brièveté, qui, s'il est relatif dans le cas de note, n'en demeure pas moins déterminant. Qu'est-ce que cette brièveté ? Nous pourrions d'abord suggérer qu'il s'agit de faire plus court que long, bien qu'une note puisse s'étendre sur deux pages. Que signifie « faire bref », alors ? Si Alain Montandon écrit qu'il faut « définir la brièveté dans une perspective relativiste<sup>77</sup> », insistons tout de même sur le fait que la brièveté est un procédé qui permet de voir d'un même coup d'œil l'unité et la totalité de l'effet, soit celui de l'ensemble et de la partie. Dans le cas de la note, que celle-ci se réduise à quelques mots ou qu'elle s'étende sur

---

<sup>73</sup> Si nous considérons l'importance accordée par les noteurs au style de leur écriture, il semble que parler de « notes poétiques » pour désigner cette forme d'écriture, comme le fait Lüthi, soit une idée qui s'impose d'elle-même.

<sup>74</sup> Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1995, p. 22. Cité par Lüthi à la page 51.

<sup>75</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>76</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>77</sup> Alain Montandon, « Le fragment est-il une forme brève ? », dans Benito Pellegrin (dir.), *Fragments et formes brèves : actes du IIe colloque international*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 117.

plus d'une page, le résultat est similaire : la note, en tant que partie, se découpe dans le tout qu'est le recueil. Cette pratique du bref s'accompagne bien souvent d'une recherche de la concision, d'un désir d'exprimer le plus en un minimum de mots. En effet, « [b]ien que la note soit en général plus étoffée que l'aphorisme, la maxime ou le proverbe, énoncés mémor(is)ables par excellence, elle ne pourra dépasser une certaine longueur, sous peine de devenir note-fleuve, essai.<sup>78</sup> » L'écrivain qui se prête à l'écriture brève se retrouve donc dans une situation précaire. D'un côté, il risque « d'être trop sommaire et pas assez clair<sup>79</sup> », et le rôle du lecteur deviendrait dès lors déterminant pour interpréter ce texte qui « se présente comme elliptique et abrégé, voire lacunaire et énigmatique<sup>80</sup> ». D'un autre côté, le flou qui entoure cette écriture pourrait offrir au lecteur la possibilité de surinterpréter les mots de l'auteur, celui-ci donnant au texte un sens que l'auteur n'aurait peut-être pas endossé. La brièveté est donc une prise de risque pour l'écrivain, mais elle possède de même une force indéniable dans sa capacité à ne dire que ce qu'il faut. Son dépouillement rend l'essentiel, et c'est ce qui fait dire à Alain Montandon que « la parole brève a indéniablement un impact psychologique fantastique<sup>81</sup> ». En résumé, la brièveté, bien qu'elle soit relative, s'organise toujours entre deux pôles : l'auteur désire se confier mais se retient ; il dit, écrit, tout en taisant une partie de sa pensée.

Dans le même mouvement d'idées, la réflexion sur la brièveté rejoint celle sur la discontinuité. Le choix d'un discours discontinu repose sur le rejet de l'écriture continue

<sup>78</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet, op. cit.*, p. 44.

<sup>79</sup> *Id.*

<sup>80</sup> *Id.*

<sup>81</sup> Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 4.

et, donc, de ce que Roland Barthes a appelé la « norme du livre<sup>82</sup> ». Adopter la discontinuité marginalise en quelque sorte l'auteur, qui ne répond pas aux standards de la production littéraire. Un roman, par exemple, possède une forme traditionnelle qui, bien qu'elle ait évolué avec le temps, le montre comme un modèle d'unité et de continuité. Dans le recueil de notes, il nous faut admettre que, s'il est possible d'observer des parallèles entre les notes, des analogies thématiques notamment, le tout est composé sans continuité. La note s'écrit donc régulièrement, c'est-à-dire à intervalles cadencés, mais pas en continuité. Une fois l'une des notes terminée, il ne reste à l'auteur qu'à recommencer : « Cette fusion de discontinuité et de répétition, d'interruption et de reprise est caractéristique de l'écriture poétique de la note. Sans intermittence, sans rupture, pas de renouveau. Dès lors, c'est la discontinuité qui permet au noteur de recommencer.<sup>83</sup> » La discontinuité est donc un critère fondamental de l'écrit notulaire. Cette idée se trouve corroborée par Perros, qui affirme : « Moi, si jamais je vais au-delà de cinq pages, sans rupture de rythme, sans distraction tranchant le fil, c'est que je me serai endormi sur le papier.<sup>84</sup> » Cette discontinuité assumée par le noteur montre qu'il ne recherche pas la composition systémique du livre. « Le livre, écrit Ginette Michaud, se confronte toujours à l'idée de genre, à l'esprit de système : il se veut totalité organique, il se rêve Œuvre absolue<sup>85</sup>. » Nous ne retrouvons pas ce désir chez les noteurs, qui se laissent davantage porter par le flux de leur pensée, pensée qui, par nature, est discontinue. Si le désir d'écrire un livre confronte toujours l'auteur à l'idée de genre, nous pouvons avancer que lorsque ce désir est évacué, le rapport au genre se modifie.

---

<sup>82</sup> Roland Barthes, « Littérature et discontinu », *Essais critiques I*, Paris, Seuil, 1964, p. 175.

<sup>83</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 47.

<sup>84</sup> Georges Perros, *Papiers collés*, op. cit., p. 10.

<sup>85</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 17.

L'écriture discontinue s'oppose au livre en tant que projet unificateur, mais aussi au genre, comme catégorie assignée et stable. Ainsi se confirme l'idée que les notes, par leur brièveté et leur variabilité, mais surtout en raison de leur discontinuité, posent de façon particulièrement aigüe la question commune du genre. En outre, il semble que les caractéristiques de la note que nous venons de présenter favorisent un certain effet d'immédiateté, de spontanéité, présent à la lecture d'un recueil de notes.

Selon Lüthi, cette impression d'une activité qui se donne au moment même de la lecture s'explique principalement par le désir du noteur

de "saisir" ou de "retenir" le moment présent en notant ce qui est en train de (se) passer. L'accent étant mis sur l'instant présent, donc sur un moment passager qui sera réactivé lors de la lecture ultérieure, ce trait transforme la volonté de saisir le texte en un présent qui dure<sup>86</sup>.

Comme nous l'écrivions plus haut, le lecteur reçoit les notes comme des instantanés, qu'il réactualise par l'acte de lecture. Les notes peuvent d'ailleurs être vues comme des brouillons, si l'on veut, qui n'auraient pas été retravaillés, demeurant à l'état « brut ». Toutefois, cette hypothèse ne peut pas être confirmée, car nous ne pouvons savoir si ces écrits ont été révisés. En fait, l'effet de spontanéité peut être le résultat d'un long processus d'essais et de retouches. Dans tous les cas, ce sentiment éprouvé est la conséquence d'une recherche poétique singulière. Ariane Lüthi écrit que chez certains noteurs, l'effet « est dû à la langue parlée qu'ils désirent retranscrire ; chez d'autres, ce sont des traces des circonstances, des déictiques qui montrent que ce dont il est question

<sup>86</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 51.

se situe à une distance minimale de celui qui en prend note.<sup>87</sup> » C'est justement ce deuxième type de noteurs qui nous intéresse et dont ferait partie Georges Perros, selon nous. Le motif de la notation ne serait alors plus de l'ordre de l'écriture, des préoccupations liées à la réalisation d'une œuvre. Il serait plutôt relié aux événements du quotidien, le noteur s'improvisant plutôt « diariste à l'emporte-pièce », comme le disait Jean-Pierre Martin un peu plus haut. En effet, le travail du noteur ressemble à celui du diariste, suivant ce qu'écrit Alain Montandon à propos du journal :

L'écriture de la quotidienneté est caractérisée par l'absence de règles, la liberté de l'écriture, l'absence d'organisation (pas de début ni de fin, pas d'exposition, pas de sujet privilégié). L'immédiateté d'impression et d'expression est incompatible avec une amplification qui transformerait la nature même de l'entreprise.<sup>88</sup>

Cette description d'une écriture du quotidien se rattache bien au cahier de notes. Le noteur souhaite d'une façon similaire saisir l'immédiat, même lorsqu'il le fait *a posteriori*. Pour parler de ces notes qui prétendent capter la vie et rendre le présent, Lüthi propose le terme d' « événementialité ».

[C']est l'événement, ce qui se passe intérieurement ou à l'extérieur qui l'emporte ; en fixant ce processus, à savoir un état présent en train de se transformer en passé immédiat, la note ne perdra pas ce trait qui lui est propre lorsqu'elle nous plonge dans le présent d'un événement passé.<sup>89</sup>

Cependant, ce « processus » peut exiger du temps et, donc, ne pas se réaliser spontanément. Autrement dit, si le noteur cherche souvent à traduire fidèlement les événements de sa vie, en tant que penseur, il développe aussi des réflexions à partir de ces mêmes événements, et cette réflexion ne se fait pas instantanément. Ainsi, l'effet

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>88</sup> Alain Montandon, *Les formes brèves*, *ibid.*, p. 9-10.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

d'immédiateté, de spontanéité ressenti à la lecture doit être nuancé. Il ne saurait être autre chose qu'une impression, parfois confirmée au sujet de certains cas, mais moins appropriée à d'autres. Toutefois, ce qu'il est intéressant de retenir quant à cette spontanéité, c'est le concept d'« événementialité ». Il semble effectivement que les circonstances de la vie influencent considérablement la prise de notes. Que le noteur saisisse l'événement sur-le-champ en le notant tout de suite ou qu'il s'en serve comme d'un matériau pour une réflexion en mouvement, chaque fois, la circonstance est un moteur de l'écriture. Ce qui change concerne strictement l'effet d'immédiateté, qui est simplement factice dans le cas d'une réflexion en construction.

Une autre présomption au sujet des notes devant être reconsidérée concerne leurs aspects de simplicité et de légèreté. Cette impression d'une écriture naturelle et sans ambages peut tirer son origine de différents facteurs : « du vocabulaire, du langage, donc du style, de la tonalité choisie [...], ou encore de [la] modestie, de [la] retenue [de l'écrivain].<sup>90</sup> » Il faut encore distinguer cet effet du texte de la situation dans laquelle se trouvait le noteur lorsqu'il écrivait ces mots. « Faire simple », encore là, n'est pas le synonyme d'un laisser-aller, d'un relâchement. Une écriture simple, aérienne, peut être l'aboutissement d'une exploration poétique de longue haleine. Ce dont nous pouvons toutefois être certains, c'est que même si elles sont simulées, la simplicité et la légèreté sont des valeurs courtisées par les noteurs. Pour démontrer la pertinence de la légèreté comme principe d'écriture, Lüthi rappelle les mots d'Italo Calvino dans ses *Leçons américaines*. Pour Calvino, la légèreté se présentait comme l'une des six qualités

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

littéraires à retenir pour le prochain millénaire. Selon l'auteur, elle est « liée à la précision et à la détermination, nullement au vague et à l'aléatoire<sup>91</sup> ». En fait, pour Calvino, la légèreté incarne une valeur suprême du poète-philosophe. À ce sujet, comme symbole pour accueillir le millénaire naissant, il réfère au

bond agile et imprévu du poète-philosophe qui prend appui sur la pesanteur du monde, démontrant que sa gravité détient le secret de la légèreté – alors que ce qui passe aux yeux de beaucoup pour la vitalité d'une époque bruyante, agressive, piaffante et vrombissante appartient aussi sûrement au règne de la mort qu'un cimetière d'automobiles.<sup>92</sup>

Cette description du poète-philosophe ne saurait mieux convenir au noteur qui, par la discontinuité, la concision et la brièveté de son geste, oppose la lourdeur de son environnement à la simplicité de son écriture. Il peut bel et bien incarner cet être qui bondit avec agilité et imprévisibilité, toujours aux aguets de quelque événement. Comme l'indique Lüthi, « [n]oter, ce n'est pas penser à faire de la littérature, mais c'est bien plus : c'est observer, choisir et retenir tout en maintenant la légèreté de l'événement – ou en lui rendant sa simplicité<sup>93</sup> ». L'activité littéraire n'est donc pas, pour le noteur, ce qui prime. Elle est en quelque sorte un outil qui lui permet de poursuivre ce qui fuit – les événements du quotidien – et même, peut-être, de devenir lui-même fugitif.

Lié au critère de brièveté déjà évoqué, celui de rapidité, d'efficacité, semble aussi déterminant pour la note. Bien que la spontanéité puisse parfois être artificielle, modelée, elle est tout de même reçue par le lecteur comme une réalité, et la rapidité

---

<sup>91</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, p. 38. Lüthi cite ce passage à la page 55 de son ouvrage.

<sup>92</sup> Italo Calvino, *ibid.*, p. 32. Cité par Lüthi à la page 55.

<sup>93</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, *op. cit.*, p. 56.

s'inscrirait dans le même sillon. La brièveté relative de la note ainsi que sa spontanéité obligent le noteur à une efficacité certaine dans son mouvement. Comme pour toute écriture brève, il s'agit pour l'écrivain de reconnaître et d'adopter le bon rythme. Ainsi que l'indique Calvino, il faut « savoir enchaîner les histoires et savoir s'interrompre au bon moment [...]. Le secret tient au rythme, à une manière de capturer le temps qui paraît attestée dès les origines.<sup>94</sup> » Bien maniée, la forme brève, et en particulier la note, a ce pouvoir de donner un rythme qui suit le temps qui s'écoule, qui suit celui de la pensée, nécessairement discontinue. Ce n'est donc pas tant la rapidité qui est désirée de prime abord par les noteurs, qu'un sens rythmique. En effet, la rapidité, comme la brièveté, est une caractéristique préconisée pour atteindre le tempo souhaité. La note se présente donc comme une forme idéale pour transmettre le temps qui passe, brève, et s'exécutant efficacement.

Enfin, la note est souvent associée à l'inachèvement ; elle est considérée comme une forme d'écriture ouverte, libre. Ce trait peut, dans un premier temps, sembler incompatible avec l'autonomie de la note. Nous considérons, comme Ariane Lüthi, que bien qu'elle puisse paraître inachevée, la note est achevée, au sens où elle est accomplie. La raison en est fort simple : « même un fragment linguistiquement non-clos, donc inabouti, peut être auto-suffisant et inciter le lecteur à l'interpréter, tel qu'il est, fini ou non fini, fermé ou ouvert.<sup>95</sup> » Par conséquent, l'inachèvement prétendu de la note n'est pas incompatible avec l'idée qu'elle est une forme autonome, qui mérite d'être reconnue

---

<sup>94</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, op. cit., p. 70. Cité par Lüthi à la page 57.

<sup>95</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 59.

comme telle. La question qui doit être approfondie concernerait plutôt la nature de cet inachèvement. S'agit-il encore, comme pour l'immédiateté, d'un effet du texte quelquefois factice, recherché par les noteurs, ou s'explique-t-il par l'aspect fragmentaire des textes notulaires ? La pensée humaine est par nature fragmentaire, discontinue. Le rapport à nos souvenirs est d'ailleurs un exemple patent de ce fait. Suivant cette idée, le fragmentaire – la discontinuité – serait tout simplement un mode naturel de prise sur le monde, qui respecterait cette tendance de l'esprit. De cette façon, c'est bien davantage l'unité, l'achèvement en littérature qui est une prétention, une facticité. En fait, l'inachèvement est devenu au cours des deux derniers siècles un critère définissant la littérature : « Ce qui a peut-être changé au fil des siècles, c'est l'insatisfaction de l'écrivain face à l'œuvre réalisée, toujours susceptible d'être amendée ; chez de nombreux noteurs modernes, cette insatisfaction semble en effet permanente.<sup>96</sup> » À partir de ce moment, l'achèvement par la publication ne serait plus aussi déterminant, et ne viendrait que marquer un certain état du texte. Toutefois, pour ce qui est de la note, il est véritablement un trait littéraire voulu, car plusieurs notes, même une fois « fixées » par la publication, paraissent inachevées. Qui plus est, la note possède cette qualité particulière d'être un texte ouvert, principalement, selon nous, parce qu'elle est une écriture brève et souvent elliptique. Le recueil de notes est bel et bien ouvert, au sens où Umberto Eco définit l'œuvre ouverte. Ce dernier écrit que la poétique caractéristique de l'œuvre ouverte est « le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives.<sup>97</sup> » Nous avons déjà relevé, dans le paragraphe portant sur la brièveté, le danger de surinterprétation inhérent à l'écriture notulaire. La

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>97</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 11.

note, concise et rapide, possède bel et bien un « large éventail de possibilités interprétatives ». Elle demande au lecteur une implication particulière dans son travail d'interprète. Effectivement, le noteur, par un excès de concision, risque toujours de ne pas être assez clair – et, alors, le lecteur doit redoubler d'effort – et, parallèlement, il frôle le danger de ne pas être correctement interprété. De plus, le caractère volontiers inachevé de plusieurs notes ouvre encore le spectre des lectures possibles. La note inachevée demande au lecteur une plus importante participation, ce dernier étant « entraîné à la développer, à lui imaginer une suite possible et à l'interpréter<sup>98</sup> ». Le travail du lecteur de notes littéraires dépasse donc celui de la seule interprétation. Il lui est ici demandé de participer à une création personnalisée du texte, puisqu'il doit imaginer une suite aux cas inachevés avant de pouvoir saisir le sens de l'écrit. Bref, l'inachèvement et l'ouverture des recueils de notes ne doivent pas être considérés comme un relâchement de la part de l'auteur, mais bien plutôt comme une occasion offerte au lecteur d'entrer en communication avec le texte.

Tout compte fait, l'étude des caractéristiques de la note nous permet d'observer qu'en tant qu'écriture contemporaine son statut générique doit être analysé avec une approche dynamique. Cette forme brève, qui répond aux aléas de la discontinuité, est composée de tensions. Elle s'affiche comme une forme de la prose fragmentaire, qui tend au genre mais qui n'en est pourtant pas un. Elle se tient entre les deux statuts – forme et genre littéraires. Le noteur désire le mot, l'écriture, mais se retient toujours d'en dire trop, choisissant le minimalisme. De son côté, le lecteur sait que cette forme

---

<sup>98</sup> Ariane Lüthi, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, op. cit., p. 61.

d'écriture ne peut être appréhendée par un système classificatoire traditionnel des genres et reconnaît la valeur polyphonique, polymorphe de cette écriture. Par son inadéquation à ce que nous pourrions appeler le modèle traditionnel du livre, continu et fermé, la note questionne non seulement le genre, mais aussi la littérature. Elle permet d'élargir la conception théorique de l'un et de l'autre. De cette façon, il semble que la proposition amenée par Dion et ses collaborateurs soit justifiée et incontournable : dans le contexte actuel, il devient nécessaire d'approcher le genre en empruntant une perspective dynamique et non plus strictement typologique. Du moins, les écritures contemporaines, qui ont généralement cherché à se démarquer des schémas traditionnels, exigent que le critique se penche avant tout sur leur généricité, c'est-à-dire, sur ces tensions qui les habitent et les définissent. Ce que l'étude de la note nous a donc d'abord appris, c'est que celle-ci s'écrit en marge des pratiques classiques et qu'elle est donc exemplaire du renouveau poétique issu du romantisme et des études structuralistes.

Par ailleurs, en étudiant les différentes caractéristiques de la note, nous avons pu mieux comprendre les origines de sa production. En d'autres mots, considérées comme un tout, ces caractéristiques nous permettent d'identifier les raisons du choix poétique qu'est la note poétique. Nous avons suggéré, préalablement, que la note servirait bien les intentions d'un écrivain qui souhaite capter les moments de son existence. Les attributs de la note semblent confirmer cette hypothèse. Ces commentaires en prose, brefs, discontinus, qui se prennent rapidement, furtivement, séduisent le noteur, qui peut ainsi prétendre à la spontanéité, à la légèreté de son geste. S'il note, ce n'est pas dans le dessein d'une œuvre à venir. Plutôt, par l'accumulation de ses courtes remarques, il esquisse ce qui avait auparavant retenu son attention, et son geste le fige. Cet

« événement » dont parle Lüthi paraît donc occuper un rôle tout particulier dans la réalisation du recueil de notes. En effet, il semble que l'existence quotidienne du noteur agisse en tant que moteur de sa pratique, et cette tendance peut d'ailleurs être observée dans les *Papiers collés* de Georges Perros. Si Lüthi emploie le terme d'« événement » pour parler de cet instant que retient le noteur, nous lui préférons toutefois celui de « circonstance ». Dans le prochain chapitre, nous expliquerons les raisons de cette préférence et approfondirons la nature de la relation entre les circonstances et la littérature.

Rapport-Gratuit.com

## CHAPITRE 2

### CIRCONSTANCES ET LITTÉRATURE

Il est tout de même à plusieurs points de vue insupportable de penser dans quel infime manège depuis des siècles tourment les paroles, l'esprit, enfin la réalité de l'homme. Il suffit pour s'en rendre compte de fixer son attention sur le premier objet venu : on s'apercevra aussitôt que personne ne l'a jamais observé, et qu'à son propos les choses les plus élémentaires restent à dire.

Francis Ponge<sup>99</sup>

Pour Ponge, cet objet auquel s'attache le regard peut appartenir aux registres les plus divers : au règne animal (l'escargot), végétal (les mûres) ou bien minéral (le fameux

---

<sup>99</sup> Francis Ponge, « Introduction au galet » dans *Le Parti pris des choses* [1942] précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1967, [1966].

galet). Il s'éprouve dans la réalité par le poète avant d'être réfléchi comme concept. Il appartient aussi bien au monde extérieur qu'à celui, intérieur, de la pensée. Si Ponge considérait que le plus élémentaire restait à dire à propos des gastéropodes, des petits fruits sauvages et des fragments de roche – il a d'ailleurs bien su le montrer –, nous pouvons supposer que, malgré l'abondance des discours produits durant les siècles précédents, les choses du monde méritent encore d'être observées avec la minutie du scientifique et la sensibilité de l'écrivain. Peut-être, ainsi, que tout n'a pas été dit, contrairement à ce que croyait Boris Vian<sup>100</sup> ?

Suivant cette idée, l'art littéraire pourrait être un lieu privilégié pour exprimer ce qu'il reste à dire – le plus élémentaire – à propos des « choses » en apparence banales. C'est dans cette optique que nous prétendons qu'il existerait un lien indéniable entre les circonstances de la vie individuelle et la littérature, les premières influençant, conditionnant la seconde. La littérature se créerait alors selon les airs du moment, adopterait un style, une poétique singulière – ainsi que cela se voit chez Georges Perros.

Dans le présent chapitre, nous souhaitons donc examiner cette hypothèse et montrer comment la relation entre circonstances et existence s'établit et se développe. Pour ce faire, nous réfléchirons d'abord à la « circonstance » en tant que mot et concept, afin de dégager ses propriétés lexicales et conceptuelles. Ce travail préliminaire accompli, nous étudierons ensuite la perception et les emplois du concept dans le champ littéraire, avant d'examiner comment celui-ci s'illustre dans notre corpus.

---

<sup>100</sup> Référence au poème « Tout a été dit cent fois ». (Boris Vian, « Tout a été dit cent fois », *Je voudrais pas crever*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, 79 p.)

## I. FONDEMENTS LEXICOLOGIQUES ET CONCEPTUELS : UNE ANALYSE DE « CIRCONSTANCE »

Tout d'abord, pour étudier les fondements lexicologiques et conceptuels de l'unité « circonstance », non seulement l'examen des définitions générales de ce mot est indiqué, mais l'étude plus poussée de celui-ci en lexicologie nous permet d'approfondir des pistes intéressantes quant à ses usages conceptuels.

### 1.1 Définitions générales

Le *Grand Robert de la langue française* donne deux définitions communes au mot *circonstance*. Il peut désigner une « particularité qui accompagne un fait » ou bien « ce qui constitue, caractérise le moment présent ». Dans le premier cas, il s'emploie le plus souvent au pluriel et, dans la deuxième acception, l'emploi au singulier est considéré comme rare. La première définition met l'accent sur l'aspect subordonné de la circonstance, qui est nécessairement jointe à un fait, comme c'est le cas lorsqu'un locuteur dit qu'il « examinera les diverses circonstances d'un événement ». Dans cet exemple, un fait central de nature quelconque est considéré comme l'événement, qui s'accompagne des circonstances. Celles-ci se situent en périphérie du fait. La seconde définition, quant à elle, montre plutôt l'aspect contemporain de la circonstance. Lorsque nous écrivons, par exemple, que cela « dépendra des circonstances », ces dernières

réfèrent à ce présent projeté. Elles s'inscrivent toujours dans le moment présent, sont forcément actuelles. Par ailleurs, le fait que ce mot semble s'employer le plus souvent au pluriel est une donnée significative. En effet, comme nous le verrons bientôt, le pluriel a un effet particulier sur ce mot. Recourir à la linguistique s'avère à ce sujet une démarche des plus pertinentes.

## 1.2 L'unité lexicale « circonstance »

Dans l'article qu'il consacre à la circonstance<sup>101</sup>, Jean-Jacques Franckel propose de la caractériser en étudiant ses propriétés lexicales et ses usages conceptuels. Autrement dit, il examine d'abord la formation lexicale du mot *circonstance* avant de voir comment les propriétés de cette formation peuvent ouvrir l'analyse vers des considérations conceptuelles. Ainsi, Franckel rappelle que, d'un point de vue étymologique, le mot *circonstance* origine du latin *circumstantia*, « dont la décomposition en *circum* et *stance*, associable à *stare* donne l'idée de *se tenir autour*.<sup>102</sup> » En effet, l'élément latin *circum* signifie « autour, à l'entour<sup>103</sup> », alors que *stare* est l'infinitif actif de *stō*, qui signifie « se dresser, être debout ». À partir de ces éléments, l'auteur élabore deux idées principales qui guident l'ensemble de son texte et que nous jugeons pertinentes pour notre analyse : « La première, focalisée sur l'élément *stare*, est que *circonstance* relève d'une *actualisation*, n'a de statut que dans et par un

<sup>101</sup> Jean-Jacques Franckel, « Circonstance(s) : du mot à la notion » dans A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, (dir.), *La Circonstance*, *op. cit.*, p. 37-53.

<sup>102</sup> *Id.*, p. 37. De même que pour les citations qui suivront, c'est l'auteur qui souligne.

<sup>103</sup> Définitions tirées du dictionnaire latin-français Gaffiot, consulté en ligne : <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>. [page consultée le 12 janvier 2013]

pur ancrage temporel.<sup>104</sup> » Franckel suggère que l'élément *stance* – issu de *stare* – ancre temporellement le *circum*, qu'il le contextualise. En d'autres termes, nous pourrions dire que « l'autour » s'incarne continuellement dans le présent. La seconde idée fondamentale de cet article, « liée à l'élément *circum*[,] est que *circonstance* est un *terme relationnel* ; *circonstance* peut se définir comme l' « autour » d'un événement central P [...].<sup>105</sup> » Ce que Franckel nomme « événement central P » réfère à un événement ou à un état de choses actualisé. La lettre « P » réfère au mot « procès », que l'auteur emploie pour qualifier cet état de choses actualisé.

Selon Franckel, la relation qui existe entre cet événement et son autour peut être d'une double nature. Pour l'auteur, c'est l'emploi du mot au singulier ou au pluriel qui influence cette relation. Dans un premier temps, ce dernier propose en effet que *circonstance*, au singulier, « se défini[t] à partir de cet événement central, s'inscri[t], donc, dans l'espace de cet événement<sup>106</sup> ». La circonstance n'est pas autonome par rapport à lui, elle s'y rattache, en fait partie. Dans un second temps, cependant, suivant son emploi au pluriel, *les circonstances* tendent à « fonder, *délimiter* l'espace où s'inscrit cet événement.<sup>107</sup> » Pourquoi justement cette distinction entre les deux rapports repose-t-elle sur le nombre (singulier, pluriel) du nom *circonstance* ?

Suivant la réflexion du chercheur, dans le cas du mot « circonstance », le pluriel « permet de conférer à l'actualisation de cet "autour" [...] une forme d'autonomie.<sup>108</sup> » Autrement dit, l'actualisation du *circum* ne dépend plus de l'actualisation de

<sup>104</sup> Jean-Jacques Franckel, *Id.*, p. 38.

<sup>105</sup> *Id.*

<sup>106</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>107</sup> *Id.*

<sup>108</sup> *Id.*, p. 40.

l'événement, bien qu'il lui soit toujours lié. Le mot au singulier, toutefois, ne peut pas être actualisé de manière autonome : l'événement central doit être actualisé simultanément. Qu'est-ce que cette actualisation ? Comment pouvons-nous la comprendre ? L'emploi qu'en fait l'auteur dans son analyse est à rapprocher de son acception en linguistique. Comme l'indique *Le Grand Robert de la langue française*, l'actualisation est une « opération propre au discours, par laquelle une unité de la langue (code) est insérée dans un discours (message) particulier. » En d'autres termes, il s'agit tout simplement de concrétiser, par l'acte de la parole, un mot issu de l'espace abstrait de la langue. De cette façon, quand Franckel mentionne que « circonstance » employé au singulier ne peut se réaliser que par l'actualisation de l'événement auquel ce mot est lié, ce qu'il veut dire, c'est qu'au singulier, le mot ne s'emploie, dans l'acte de parole, qu'associé à un événement. De par sa dépendance conceptuelle à un événement central, on ne peut retrouver l'unité lexicale « circonstance » employée seule dans le discours. Ce que l'emploi au pluriel a de particulier, c'est justement de permettre cette possibilité. Au pluriel, l'unité « circonstances » consiste en une multitude d'éléments et se définit par son hétérogénéité. Le rapport avec l'élément central n'est pas rompu, il est maintenu, mais il est possible de parler de « circonstances » sans les faire syntaxiquement suivre de l'événement qui leur est relié. Par exemple, un locuteur pourrait tout à fait dire que « cela dépendra des circonstances » ou que « les circonstances sont excellentes ». Il serait plus étonnant, en contrepartie, qu'il dise que : « cela dépendra de la circonstance » ou que « la circonstance est excellente ». Pour le dire autrement, prise individuellement, « la circonstance est toujours celle d'un événement central P donné<sup>109</sup> ». Il en va différemment de cette unité lexicale au pluriel. Nous pensons que les circonstances

---

<sup>109</sup> *Id.*, p. 43.

pourraient « renvo[yer] à la manifestation plurielle de ce qui se rattache à un événement (en en constituant l'autour), cette manifestation plurielle conférant une autonomie à l'actualisation de cet autour relativement à cet événement.<sup>110</sup> »

Pour qualifier ces deux types de rapports entre l'espace de l'événement et ce qui se tient autour, Franckel utilise les mots *centrifuge* et *centripète*. Ces termes permettent effectivement de bien saisir les mouvements qui s'opèrent entre les deux espaces. D'une part, si l'autour « rel[ève] d'une extériorité *centrifuge*[,] il renvoie au périphérique, à ce qui s'attache *secondairement* à un événement P, dans un mouvement qui permet d'aller de l'essentiel à l'accessoire<sup>111</sup> ». D'autre part, si cet autour se montre plutôt lié à une extériorité *centripète*,

l'événement se trouve contraint, déterminé, voire en quelque sorte *acculé* par ce qui l'entoure, par un périphérique alors susceptible de s'investir de la sémantique et de la symbolique de ce qui encercle sans échappatoire<sup>112</sup>.

Rappelons que le terme *centrifuge* est composé des éléments *centrum* et *fugere* ; *centrum* réfère au *centre* alors que *fugere* s'associe à *fuir*. Nous comprenons donc la structure *centrifuge* comme « ce qui s'éloigne du centre ». À l'inverse, l'élément *petere*, qui entre dans la formation du mot *centripète*, signifie « tendre vers », et la combinaison de ce suffixe et de *centrum* donne « qui converge vers le centre ». Ces adjectifs sont donc fort appropriés pour définir les deux types de rapports qui peuvent s'installer entre un événement central et ce qui l'accompagne. Selon cette logique, le mouvement centrifuge est à rapprocher du cas de circonstance au singulier – la circonstance étant ainsi simplement une particularité accompagnant un fait quelconque – alors que le

---

<sup>110</sup> *Id.*

<sup>111</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>112</sup> *Id.*

mouvement centripète témoigne de l'effet qui est instauré par les circonstances – incarnant ainsi un ensemble circonscrivant l'événement.

### 1.3 Le concept général de circonstance

L'analyse linguistique de Franckel apporte des précisions considérables quant au concept de circonstance. Avant d'être actualisé par l'acte de parole, le mot *circonstance* fait partie du système abstrait de la langue. Celui-ci se comprend alors comme un concept, puisque nous le pensons en tant qu'une

[r]éprésentation générale et abstraite (ex. : le concept de cercle, de vertu, de justice, etc.) possédant une *extension* (ensemble des objets que cette représentation peut désigner) et une *compréhension* (ensemble des caractères constituant la définition de cette représentation).<sup>113</sup>

En tenant compte de cette définition et des précisions que nous avons formulées au sujet du mot en tant que tel, nous pouvons mieux comprendre la circonstance comme concept et élaborer sa *compréhension* et son *extension*. Cet exercice nous permet d'ailleurs de bien montrer dans quelle perspective nous le comprenons dans notre analyse.

De cette façon, nous pouvons déterminer que la *compréhension* de la circonstance se construit autour des deux définitions communes données à ce mot par le dictionnaire ainsi que par l'étude étymologique et lexicologique réalisée par Jean-Jacques Franckel. Composé des éléments latins *circum* et *-stare*, le concept de

---

<sup>113</sup> Jacqueline Russ, Clotilde Badal-Leguil, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 2004, p. 68.

circonstance correspond à ce qui « se tient autour » d'un événement central. Il se présente comme une « particularité qui accompagne un fait » et est le plus souvent considéré comme un élément faisant partie d'un ensemble. Cela a comme conséquence que nous employons généralement ce mot au pluriel. Les circonstances, enfin, sont toujours actuelles, c'est-à-dire qu'elles appartiennent au présent. La circonstance prise en elle-même peut paraître un détail superflu et éphémère, alors que considérée comme partie intégrante d'un ensemble plus grand, elle s'affiche comme influente et significative, puisque l'ensemble duquel elle participe encercle l'événement central, qui se trouve ainsi contraint.

Quant à l'*extension* du concept de circonstance, elle nous paraît assez étendue, l'ensemble des objets pouvant être désignés par ce concept étant plus ou moins définis. Que peuvent être ces circonstances ? Au premier abord se présente certainement le plus commun, le plus évident : ce qui se manifeste, temporellement parlant, autour d'un événement se produisant dans le monde réel. Nous parlons ici d'anecdotes, de précisions pouvant être observées dans la réalité. Nous supposons néanmoins que les circonstances s'éprouvent non seulement concrètement, surviennent dans l'environnement quotidien, mais existent tout autant dans le monde idéal. Autrement dit, nous considérons que ce concept englobe également des objets abstraits. De fait, l'« objet » se définit communément autant de manière concrète qu'abstraite. Concrètement, l'objet est perçu par les sens, nous pouvons le voir, le sentir ou le toucher. Bref, il est cette chose qui existe matériellement. Abstraitement, nous parlons d'un « élément qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit<sup>114</sup> ». Bref, l'objet est ici

---

<sup>114</sup> Définition tirée du *Grand Robert de la langue française*.

objet de réflexion et se distingue du sujet pensant. Nous considérons donc que les « objets » pouvant être désignés par le concept de circonstance peuvent autant appartenir au monde concret qu'à l'abstrait. Par ailleurs, lorsque Francis Ponge écrit à propos des « choses », les deux conceptions de l'objet se mélangent. La chose, en tant que « réalité matérielle », tire bien souvent son origine du monde extérieur, d'où elle est vue, sentie, touchée, mais par le processus réflexif du sujet, elle devient un objet au sens abstrait, un concept que le travail poétique finit de transformer. L'objet réel devient dès lors projet poétique. Nous posons donc l'hypothèse que les objets que regroupe le concept de circonstance peuvent tenir du monde réel comme de l'abstrait, l'un n'excluant pas nécessairement l'autre, l'objet externe au sujet devenant par l'abstraction un objet de réflexion. Ce qui définirait plutôt ces objets serait ce qui a été évoqué pour établir la *compréhension* du concept : leur aspect marginal et pluriel, et leur contemporanéité.

La réflexion que nous avons conduite jusqu'à maintenant nous a permis d'élaborer des idées tout à fait intéressantes au sujet des circonstances et nous désirons maintenant observer comment celles-ci s'appliquent au champ spécifiquement littéraire. Si nous considérons l'œuvre de littérature comme un événement central, penser les circonstances s'y rattachant comme un ensemble hétéroclite composé d'éléments divers se révèle un exercice éloquent.

## 2. REPRÉSENTATION DES CIRCONSTANCES DANS LA LITTÉRATURE

### 2.1 L'œuvre littéraire et ses circonstances

Tel que nous l'avons déjà énoncé, si nous considérons les circonstances comme faisant partie d'un ensemble englobant un événement central particulier, nous pouvons observer que ces circonstances exercent une pression sur lui. De même, si nous appliquons cette idée au domaine littéraire, nous pouvons supposer que les circonstances constituent, autour de l'œuvre littéraire, une masse d'éléments pluriels, qui agit telle une force centripète sur l'œuvre. Cette dernière se trouve, pour reprendre ce qui a été cité plus haut par rapport à un événement en général, « contraint[e], déterminé[e], voire en quelque sorte *acculé[e]* par ce qui l'entoure, par un périphérique alors susceptible de s'investir de la sémantique et de la symbolique de ce qui encercle sans échappatoire<sup>115</sup> ». En d'autres mots, suivant cette logique, l'œuvre littéraire est considérée comme un événement central, et les circonstances qui l'accompagnent, envisagées dans leur pluralité, l'encadrent, la façonnent, tout en y étant irrémédiablement liées. Bien entendu, pour que ce rapport de force soit maintenu, il est nécessaire d'envisager les circonstances dans leur pluralité. Ainsi, pour démontrer l'influence que peuvent avoir les circonstances sur une œuvre donnée, nous déduisons qu'il est préférable d'étudier différentes circonstances liées à une même œuvre. Avant de procéder à ce travail avec

---

<sup>115</sup> Jean-Jacques Franckel, « Circonstance(s) : du mot à la notion », *op. cit.*, p. 39.

notre corpus, nous désirons préalablement comprendre comment le concept de circonstance est perçu et expérimenté dans la littérature en général.

## 2.2 Perspectives générales sur le concept de circonstance en littérature

Dans *Littérature et circonstances*, Gilles Marcotte a recueilli de nombreuses réflexions publiées dans les décennies soixante-dix et quatre-vingt. Quoique la majorité de ces textes soient des écrits rédigés pour des médias particuliers – revues et ouvrages collectifs – dans un contexte précis, dans le cas de ce recueil, l’emploi de « circonstance » peut aussi revêtir une acception différente. « [I] souligne l’intention générale d’associer la littérature à ce qui fait l’ordinaire de l’existence, à l’air du temps, à ce que l’auteur appelle "la foire aux langages".<sup>116</sup> » Pour le penseur québécois, la circonstance, en plus de renvoyer au contexte historique dans lequel l’écrit a été produit, tend à rapprocher le fait littéraire du quotidien, du banal.

Dans son introduction, Gilles Marcotte écrit que cette idée de circonstance exclut « la littérature comme expression pure de la subjectivité, ou encore comme une collection de *beaux objets* sans rapport avec la vie commune, avec ce que nous appelons l’histoire.<sup>117</sup> » Toutefois, il souligne que la littérature ne saurait être, non plus, « le pur effet, ou le simple reflet de cette grosse chose assez malcommode à penser qu’on nomme le réel<sup>118</sup> ». Entre ces deux extrêmes se situerait donc une façon plus nuancée de

<sup>116</sup> Quatrième de couverture de *Littérature et circonstances*.

<sup>117</sup> Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, *ibid.*, p. 9.

<sup>118</sup> *Id.*

considérer le fait littéraire, et nous pensons que le concept de circonstance, réunissant le sujet et l'objet, permet d'exprimer avec acuité cette perspective.

Comme nous l'avons écrit, l'objet se distingue du sujet, à qui il s'oppose. En ce sens, l'objet appelle la capacité d'abstraction du sujet. C'est par et dans l'esprit du sujet que se forment les objets abstraits. Par conséquent, sujet et objet occupent une relation particulière de codépendance. Nous pouvons d'ailleurs penser que dans tout écrit, la subjectivité de l'écrivain ne saurait être niée : sa production littéraire passant avant tout par sa perception du monde qui l'entoure. De cette façon, il nous est possible de voir que les écrits littéraires développent la perception d'un sujet, et que, de cette façon, celui qui rédige développe une vision du monde qui regroupe divers objets. De fait, dans cette diversité des objets, nous pouvons reconnaître l'extension du concept de circonstance. Il nous est possible, dès lors, de réfléchir à l'ensemble des objets auxquels peut correspondre ce concept dans l'univers de la littérature en particulier. Nous croyons que ceux-ci sont nécessairement pluriels et qu'ils touchent autant à la réalité, aux faits historiques, qu'à l'univers plus intime – scènes personnelles, lectures, moments du quotidien – du sujet écrivain.

Gilles Marcotte illustre d'ailleurs cette idée dans son recueil. La première partie de son livre, « Histoire, institutions, thématiques », regroupe des réflexions sur divers aspects de l'institution littéraire québécoise. La seconde partie, « Écrire », rassemble des textes portant sur différents écrivains. À propos de ces textes, l'auteur écrit :

Dans la deuxième partie, je délaisse les catégories, les ensembles institutionnels et idéologiques, pour accompagner quelques écrivains sur les voies personnelles de l'écriture. Je n'oublie pas ce que j'ai écrit dans la première partie mais je vais autrement, j'entre par une autre porte, je marche à un autre niveau, celui des noms propres où se

côtoient Jacques Brault et René Char, André Belleau et Jacques Ferron. Quelque chose me dit qu'il y a, du côté de la personne, du côté de l'expression personnelle, un élément irréductible. [...] Je parlerai d'amitié [...] <sup>119</sup>.

L'essayiste conçoit donc les circonstances autant comme des faits historiques, prenant assise dans l'environnement social, que comme des instants, des individus appartenant à sa vie plus personnelle. Tout en s'enthousiasmant pour une écriture « située », il accorde pareillement une grande importance à son rapport intime envers la littérature. Toute son œuvre est donc marquée par ses deux penchants et se forme sous leur influence. Déjà, nous remarquons que le concept de circonstance paraît tout indiqué pour aborder le rapport de l'écrivain au monde. Toutefois, si nous souhaitons l'appliquer de manière pertinente au champ littéraire, il importe avant toute chose de le libérer des préjugés qui le minent.

### 2.2.1 Neutralité du concept

Si, pour Gilles Marcotte, le concept de circonstance est naturel et estimé comme valide, ce n'est pas une attitude si commune dans le domaine littéraire. En effet, ce concept a bien longtemps été employé dans un contexte péjoratif, duquel il importerait désormais de le libérer, notamment en ce qui concerne la poésie de circonstance. Encore aujourd'hui, il est que cette poésie soit jugée inférieure au « vrai » travail poétique et, par ricochet, que le terme « circonstance » soit associé à cette littérature « modeste ».

---

<sup>119</sup> *Id.*, p. 11.

Dans le chapitre qu'il consacre aux vers de circonstance de Mallarmé dans *Sous l'horizon du langage*, paru en 2002, le poète Yves Bonnefoy insiste sur le fait que

[r]ien ne serait plus absurde, je me hâterai de le dire, que de placer ces menus poèmes au même plan de la qualité poétique que ces autres, les grands, qui comptent parmi les plus ambitieux que l'on ait jamais écrits, si ce n'est parmi les plus admirables.<sup>120</sup>

Une attitude similaire a été empruntée pour juger de certains écrits québécois. Comme l'indique Robert Major dans son article « Littérature de circonstances », paru en 1989, il était commun à l'époque de rencontrer l'opinion selon laquelle « [u]n poème de circonstance — de Crémazie, par exemple, ou de François Hertel — ne saurait être une véritable poésie<sup>121</sup> ». Nul doute que cette opinion n'a guère évolué depuis ce temps, considérant les propos d'Yves Bonnefoy. Ce rapport à la circonstance ne se limite pas qu'à la poésie, car elle se rencontre aussi à propos de certains romans, que l'on dit « à thèse », et l'« on sait en quelle défaveur fut pendant longtemps tenue cette catégorie de récits.<sup>122</sup> »

Lorsque nous réfléchissons à ce qu'est la circonstance comme concept et à ce que ce mot signifie d'un point de vue lexicologique, nous prenons conscience qu'elle ne saurait se résumer à ces préjugés. De plus, son occurrence ne se restreint pas seulement à la poésie de circonstance et aux romans à thèse. À première vue, de nombreux ouvrages généralement bien considérés par la critique littéraire pourraient tout à fait être considérés comme des écrits circonstanciels. Nous pensons ici notamment à des textes de Gaston Miron, par exemple, ou d'Hubert Aquin. Les *Châtiments* de Victor Hugo ou

<sup>120</sup> Yves Bonnefoy, « L'or du futile », *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, p. 245.

<sup>121</sup> Robert Major, « Littérature de circonstances », *op. cit.*, p. 113.

<sup>122</sup> *Id.*

*La Recherche* de Marcel Proust pourraient aussi trouver leur place dans ce rapport circonstanciel. En fait, la relation entre œuvre et circonstances est non seulement véritable dans le cas d'un écrit conjoncturel, lié à un événement historique précis, mais il l'est aussi de manière absolue : « toute écriture est entourée, accompagnée, conditionnée par de multiples circonstances qui caractérisent le moment de sa genèse et de son éclosion<sup>123</sup> ». Suivant cette dernière idée, nous croyons qu'il est donc nécessaire de cesser de considérer la circonstance de façon péjorative et de la cantonner à quelques genres littéraires. De même, l'idée d'opposer une « vraie » littérature, qui ne serait, pour ainsi dire, pas affectée par le passage du temps, aux écrits plus ancrés dans leur contexte, semble une idée incongrue et inappropriée. D'ailleurs, si une pareille attitude est couramment adoptée quand nous considérons le roman ou la poésie, elle est pourtant tout à fait évacuée lorsque nous abordons l'essai. Tel que le remarque Robert Major, l'essai « est toujours ce qui s'écrit à partir d'une circonstance, en profitant du prétexte d'une quelconque occurrence.<sup>124</sup> » Bien sûr, il serait plus juste, selon nous, de parler de *circonstances*, mais dans tous les cas, il semble qu'il aille de soi que l'environnement conditionne les projets de l'essayiste. Nous pourrions même dire que ce trait définit sa pratique. Robert Major rappelle d'ailleurs, en s'appuyant sur une analyse générique de Robert Vigneault, que ce genre littéraire témoigne de la vie qui passe. Dans un article publié dans *Voix & images*, Vigneault écrivait justement :

Qu'est-ce qu'un essayiste, en effet, sinon un artiste de la vie, celui qui imprime à l'expérience vécue la forme de ses questions? [...] Exigeante quête de la

---

<sup>123</sup> *Id.*

<sup>124</sup> *Id.*

substance, l'essai prend forme en soumettant la contingence du vécu à la haute exemplarité des idées (valeurs)<sup>125</sup>.

L'essai entretient donc une relation toute particulière avec l'expérience du quotidien, se créant à partir de ce tissu et des idées personnelles de l'écrivain. Si nous acceptons la circonstance, dans le cas de l'essai, comme étant l'un des éléments fondateurs de ce genre, pourquoi les autres genres ne pourraient-ils pas bénéficier du même privilège ?

En d'autres mots, ce que nous proposons, c'est que la perspective adoptée si naturellement en ce qui a trait à l'essai se transpose aux autres genres littéraires, et enfin, à la littérature, comme un élément fondateur de celle-ci. Nous souhaitons ainsi reconnaître une valeur « neutre » à la circonstance et la proposer en tant que simple concept qui n'est pas *a priori* la cible d'un jugement défavorable. Ainsi, à la manière de Gilles Marcotte et de Robert Major, nous défendons l'idée selon laquelle les circonstances conditionnent non seulement l'essai littéraire, mais le fait littéraire, en général, et donc, la pratique notulaire telle que conçue par Georges Perros.

### 2.3 Principales occurrences en littérature

Nous avons déjà formulé quelques pistes quant aux objets pouvant être désignés par le concept de circonstance en littérature. D'abord, comme Robert Major l'a écrit, ces circonstances sont « multiples » et sont à rapprocher du moment de la « genèse » de

---

<sup>125</sup> Robert Vigneault, « L'essai québécois : préalables théoriques », *Voix et images*, vol. VIII, no 2, hiver 1983, p. 321-322. Cité par Robert Major à la page 113 de son article.

l'œuvre. Autrement dit, elles s'inscrivent dans sa contemporanéité. De plus, il semble qu'elles fassent autant partie du contexte social et historique que de la vie plus intime de l'auteur. Nous aimerions désormais observer plus précisément ces occurrences avant de déterminer les circonstances que nous étudierons dans notre corpus. Effectivement, il est possible de dégager des tendances globales touchant ce concept.

### *2.3.1 Les circonstances liées à la réalité de l'écrivain*

D'abord, le rapport le plus connu, certainement, et le plus facilement admis, entre circonstances et littérature se retrouve dans les œuvres qui réfèrent à la réalité. Cette relation s'affiche donc dans les textes où l'influence du contexte de l'écrivain sur son œuvre est attestée ainsi que dans les écrits qui ont été rédigés pour une occasion particulière. Ce phénomène peut très bien s'observer dans la poésie. Jean-Michel Maulpoix, dans son article « Poésie et circonstance<sup>126</sup> », a d'ailleurs réfléchi à ces deux tendances.

Le rapport à la circonstance, dans les textes poétiques, s'affiche sous deux modes bien différents. D'abord, certaines des œuvres sont engagées dans le contexte socio-historique d'une époque particulière et témoignent de multiples événements de l'Histoire. En ce sens, il faudrait être de mauvaise foi pour ne pas observer, ainsi que l'indique Maulpoix,

---

<sup>126</sup> Jean-Michel Maulpoix, « Poésie et circonstance » dans A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, (dir.), *La Circonstance, op. cit.*, p. 55-68.

que de tels livres dictés par les circonstances historiques et prenant vigoureusement parti dans les affrontements politiques de leur temps procèdent d'une logique d'*intervention* qui n'affaiblit pas mais renforce les qualités lyriques et satiriques de leur auteur.<sup>127</sup>

L'implication des auteurs de ce genre dans les événements de leur époque se fait toujours avec conviction et passion. Ceux-ci s'investissent dans les débats qui les émeuvent en tant qu'individus et qui les poussent à s'exprimer. Pour autant, ces écrivains sont beaucoup plus que de simples reporters de faits historiques. Leur travail créateur est inspiré par les circonstances actuelles mais il les transforme, en fait un récit, un message qui a une valeur poétique. Bref, le poète parvient à faire « d'un temps historique réel un âge mythique et mémorable.<sup>128</sup> » En d'autres mots, ces poètes participent d'une façon toute personnelle à l'écriture de l'Histoire, et leurs œuvres contribuent non seulement à préserver les souvenirs qui s'inscriront dans la mémoire collective, mais à les créer également. À titre d'exemples, nous n'avons qu'à penser aux ouvrages de certains poètes français engagés dans la Résistance, tels les *Feuillets d'Hypnos* de René Char ou le recueil *Poésie et vérité* de Paul Éluard.

Cette conception des circonstances ne se rencontre évidemment pas que dans la poésie. Également en marge de la fiction, l'essai se veut aussi un lieu propice au développement d'un tel rapport aux circonstances. Les dix tomes des *Situations* de Sartre, publiés sur une période de près de trente ans<sup>129</sup>, illustrent ce fait. Réunissant des essais portant sur des sujets divers touchant à la fois à l'individu, au monde et à la littérature, ceux-ci témoignent avec acuité de l'époque dans laquelle a évolué leur

---

<sup>127</sup> *Id.*, p. 55. L'auteur souligne.

<sup>128</sup> *Id.*

<sup>129</sup> Ils ont été publiés de 1947 à 1976.

auteur. Notamment, le premier volume regroupe des critiques de nombreuses œuvres – la plupart étant contemporaines de Sartre –, alors que le troisième rassemble, quant à lui, de nombreux articles politiques portant sur la guerre et ses lendemains. Nous remarquons sans doute qu'il s'agit là de la production littéraire d'un individu situé, qui participe nécessairement au monde qui l'entoure, qui y est lié d'une façon ou d'une autre. Cela se fait de différentes façons, soit en portant un regard sur les autres discours, qu'ils soient politiques, philosophiques ou littéraires, soit en analysant des événements marquants de l'Histoire. La démarche de Sartre ressemble bien à celle proposée par Gilles Marcotte dans *Littérature et circonstances*. Sartre, de la même façon que les poètes dont nous avons parlé plus haut, a influencé notre perception postérieure des événements et les souvenirs que nous en gardons. Cette influence se fait également sentir dans l'espace conceptuel, car sa pensée a permis de préciser la définition philosophique de la « situation », qui était d'abord un concept fondamental chez Aristote<sup>130</sup>. Au sens où l'écrivain l'entend,

la situation est, pour chacun d'entre nous, sa position au milieu du monde, avec les concours et les obstacles que ce monde enferme et qui conditionnent la réalisation d'un projet personnel ; elle est corrélatrice de l'action d'un sujet, qui tend à dépasser le donné vers une fin ; elle consiste dans le fait d'être là et d'être par-delà ; elle est un mixte de contrainte et de liberté.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Mentionnons toutefois que la philosophie contemporaine avait permis de renouveler le sens donné à ce mot en déterminant que la situation est « un état complexe résultant de l'interaction, à un moment déterminé, d'un vivant ou d'une personne avec son environnement physique, affectif, social (éventuellement culturel, intellectuel, historique). » Citation tirée de Henry Duméry, « Situation, philosophie » dans *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne : <http://www.universalis-edu.com/biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/situation-philosophie/>. [page consultée en ligne le 22 mai 2011]

<sup>131</sup> Henry Duméry, *ibid.*

Ainsi, suivant cette définition, les essais compris dans les *Situations* de Sartre se trouvent nécessairement conditionnés par « les concours et les obstacles » du monde, qui pourraient fort bien être résumés par le concept de circonstance.

Cependant, le rapport littéraire à la circonstance peut s'observer dans d'autres types d'ouvrages qui, sans être liés directement au contexte socio-historique, s'écrivent tout de même à partir de la réalité du poète. En poésie, c'est généralement ce qui est regroupé sous l'appellation « poésie de circonstance ». Cette forme de poésie est généralement mal considérée, comme nous l'écrivions plus haut, malgré la virtuosité présente dans certains de ces textes. En fait, elle est non seulement fréquemment sous-estimée par les critiques, mais l'est aussi par les poètes eux-mêmes. Les commentaires qu'elle reçoit sont effectivement peu flatteurs, se faisant reprocher son « didactisme, [sa] servitude ou [sa] légèreté<sup>132</sup> ». Elle paraît volontiers « anecdotique, superflue, et d'une faible longévité<sup>133</sup> ». Pourtant, nous croyons qu'il importe de se détacher de ces présomptions, ainsi que le fait Jean-Michel Maulpoix. Selon lui, le fait qu'« un poète aussi exigeant que Stéphane Mallarmé en ait fait pendant quinze années, suffit à remettre en question les critiques sans appel hâtivement formulées contre ce mode d'expression poétique.<sup>134</sup> » Au contraire, il semble, comme l'affirme Maulpoix, que

l'incertain et très bigarré « corpus » de la poésie de circonstance [...] embrasse un florilège de pièces légères, fugaces, gracieuses et virtuoses : toasts, offrandes et envois amicaux divers, agrémentant le calendrier de la vie individuelle.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Jean-Michel Maulpoix, « Poésie et circonstance » dans A.-Y. Julien et J.-M. Salanskis, (dir.), *op. cit.*, p. 55.

<sup>133</sup> *Id.*

<sup>134</sup> *Id.*, p. 56.

<sup>135</sup> *Id.*

Étant généralement des textes commandés pour des occasions précises, les poèmes de circonstance ont la particularité de s'inscrire dans le rapport du poète à son environnement. En fait, cette forme de poésie dépasse, selon Maulpoix, le ludisme. Elle « concerne le rapport de la langue au réel et à la temporalité<sup>136</sup> ». C'est bien ce qu'entend, d'ailleurs, Goethe lorsqu'il écrit au sujet de son travail poétique :

Le monde est si grand, si riche et la vie offre un spectacle si divers que les sujets de poésie ne feront jamais défaut. Mais il est nécessaire que ce soient toujours des poésies de circonstance ; autrement dit, il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière.<sup>137</sup>

L'exercice d'un tel art poétique demande un travail exemplaire. Les prétextes à cette écriture étant bien souvent banals – une invitation à un événement mondain, à un anniversaire; quelques vers pour souligner une soirée –, ils exigent du poète une attention et une application particulières. Ce dernier « doit parvenir à un équilibre très singulier entre le conventionnel et l'exceptionnel. Il est aux prises avec une situation connue et convenue dont on souhaite pourtant qu'il sache faire ressortir l'originalité.<sup>138</sup> » Contrairement aux œuvres engagées dans leur contexte socio-historique, s'attachant aux grands événements de leur époque, la poésie dite de circonstance se trouve des prétextes plus modestes, et ce sont les prouesses lyriques du poète qui les valorisent, les rendent remarquables, mémorables.

---

<sup>136</sup> *Id.*

<sup>137</sup> Goethe, *Conversations avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1941, p. 27. Cité par Jean-Michel Maulpoix à la page 56 de son article.

<sup>138</sup> Jean-Michel Maulpoix, « Poésie et circonstance », *op. cit.*, p. 59.

### 2.3.2 *Les circonstances sans référence*

Toutefois, il semble que ce rapport particulier à la circonstance évolue à partir de la modernité. Les poètes tendent alors à se défaire de tout lien unissant leur art à l'utilité. Ainsi, il est naturel qu'ils se désaffilient à ce moment de tout texte commandé par quelque événement mondain. Se développe alors une autre pratique de la circonstance, que Maulpoix nomme « sans référence ». C'est entre autres le « coup de dés » de Mallarmé, « détaché de toute circonstance réelle, et qui s'avère à même d'inventer son temps et son espace propre<sup>139</sup> ». Cette caractéristique concernerait en fait la poésie moderne en général, capable « de créer en quelque manière une présence de toutes pièces, dotée de coordonnées spatiales et temporelles ne renvoyant à aucune réalité historique ou géographique externe.<sup>140</sup> » Rendue autonome, s'étant libérée d'une dépendance aux exigences de la réalité, elle se montre idéale pour retraduire les méditations du sujet. La circonstance, alors, « vient se rapporter plus étroitement à la vie subjective du poète qui la reconnaît ou la choisit en fonction de ses affects et de sa disponibilité propre.<sup>141</sup> » Celle-ci ne disparaît donc pas : elle se transforme. L'idée rejoindrait de cette manière l'hypothèse que nous formulions plus haut, selon laquelle il pourrait exister deux types de circonstances, l'un réunissant des objets issus du réel de l'écrivain – choses matérielles, événements, mondanités, relations humaines –, l'autre regroupant plutôt des objets abstraits : lectures, émotions, concepts, réflexions, philosophies, etc.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>140</sup> *Id.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 68.

## 2.4 Les circonstances d'écriture dans les *Papiers collés*

Les notes de Perros se prenant en marge d'un travail en poésie et étant désignées, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, comme « poétiques » dans l'ouvrage que la chercheuse Ariane Lüthi a consacré à l'auteur, nous pensons qu'il est possible d'observer ce rapport aux circonstances sans référence historique ou géographique dans ses *Papiers collés*. Nous pensons en effet que, dans le cas de cet auteur, les circonstances abstraites entourant sa production de notes sont nombreuses et fort intéressantes, et c'est maintenant ce que nous aimerions étudier. Déjà, au chapitre précédent, nous avons montré que la pratique notulaire n'est pas un choix poétique anodin si nous considérons justement qu'il s'agit d'une écriture de la marge, brève, qui se fait rapidement, intuitivement. Nous souhaitons dès lors observer quelles sont ces circonstances qui poussent Perros à privilégier ce type d'écriture. Bien sûr, nous l'avons répété : les circonstances forment un ensemble touffu d'éléments, et nous ne pourrions pas, en définitive, prétendre à l'exhaustivité.

Néanmoins, parmi les circonstances que nous avons identifiées, nous en avons relevé une qui est abordée fréquemment par Perros et qui paraît la plus révélatrice. De ce fait, le prochain (et dernier) chapitre nous permettra d'expérimenter ce que nous avons élaboré jusqu'à maintenant. Nous pourrions donc examiner comment la pratique notulaire est un mode d'écriture significatif lorsque mise en parallèle avec le concept de circonstance. De plus, cela nous donnera l'occasion d'observer l'influence des circonstances sur les *Papiers collés* de Perros. Ainsi, nous consacrerons le prochain

chapitre de notre mémoire à la lecture, car Georges Perros, en plus d'avoir été un critique très productif, était un lecteur passionné. Ses nombreuses lectures nous apparaissent comme des circonstances abstraites très significatives dans le cas de son œuvre. Nous observerons à cet effet, en recourant aux théories portant sur l'intertextualité, l'importance de celles-ci dans la réalisation des notes perrosiennes. Avec notre analyse, nous souhaitons montrer que ces lectures, considérées dans leur multiplicité, influencent non seulement les thèmes de l'écriture, mais jusqu'aux formes sous lesquelles celle-ci se présente.

## CHAPITRE 3

### LA LECTURE COMME CIRCONSTANCE D'ÉCRITURE CHEZ GEORGES

#### PERROS

Et c'est bien cela l'inter-  
texte : l'impossibilité de vivre hors du texte  
infini – que ce texte soit Proust, ou le journal  
quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait  
le sens, le sens fait la vie.

Roland Barthes<sup>142</sup>

### 1. GEORGES PERROS ET LA LECTURE

Ainsi qu'il est indiqué dans le *Littré*, le mot *lecture* peut être employé pour désigner « [l]'action, l'habitude de lire seul et des yeux, pour son instruction ou pour son plaisir<sup>143</sup> » ou alors « [l]a chose lue<sup>144</sup> » en tant que telle. De fait, nous tenons compte,

---

<sup>142</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 59.

<sup>143</sup> Dictionnaire consulté en ligne : <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/>. [page consultée le 10 juillet 2013]

<sup>144</sup> *Ibid.*

dans ce mémoire, de la différence entre l'activité du lecteur et les livres comme objets. Perros, dans ses *Papiers collés*, aborde l'un et l'autre. Il discute à la fois de ce qu'il lit et de son goût pour cet acte. De cette façon, il est possible de dégager chez lui deux postures chez lui, intéressantes dans l'optique où nous souhaitons étudier les lectures comme circonstances d'écriture de ses notes. En effet, cela nous permet d'abord de saisir la perception qu'a Perros de son activité lectoriale et ensuite, d'analyser son rapport aux livres, par ce qu'il en dit et par les pratiques intertextuelles qui parsèment ses notes.

Il ne fait aucun doute que la lecture soit une activité qui a occupé un rôle majeur dans la vie de Georges Perros. Que ce soit par pur plaisir personnel ou pour des obligations professionnelles, ce dernier a, jusqu'à sa mort, été un lecteur passionné<sup>145</sup>. Perros, en plus d'avoir lu professionnellement des manuscrits pour le Théâtre national populaire (TNP) et pour les éditions Gallimard, a longtemps travaillé pour la *Nouvelle Revue française*, dirigée alors par Jean Paulhan, dans laquelle il a publié certaines de ses notes portant souvent sur ses lectures. À titre indicatif, « entre 1953 et 1959, pour l'essentiel, et jusqu'en 1965, paraîtront cinquante-huit notes de Georges Perros<sup>146</sup> ». Il a aussi été le traducteur de pièces de Tchekhov et de Strindberg et a été l'interlocuteur fidèle de plusieurs correspondants<sup>147</sup>. Ses notes publiées à la *NRF*, qui ont été ensuite

---

<sup>145</sup> Nous en avons déjà parlé dans notre introduction, mais il semble important de rappeler quelques faits significatifs à son égard.

<sup>146</sup> Commentaire d'Olivier Plat dans son article sur la correspondance de Perros et de Paulhan. Consulté en ligne : [http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id\\_article=1109](http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=1109). [page consultée le 10 juillet 2013]

<sup>147</sup> Parmi ceux-ci, nous pouvons retenir les noms de Jean Grenier, Jean Paulhan, Brice Parain, Lorand Gaspar, Michel Butor, Jean Roudaut, Bernard Noël, Gérard et Anne Philipe.

partiellement reproduites dans les volumes des *Papiers collés*, comme certaines autres alors inédites, s'inspirent souvent de ses lectures<sup>148</sup>.

Dans ce chapitre, nous souhaitons étudier l'influence des lectures en tant que circonstances d'écriture en empruntant deux avenues. Tout d'abord, il semble nécessaire de présenter la perspective que Perros a de l'acte lectorial, de manière globale. Nous pourrions ainsi voir que l'avidité de ses lectures se partage entre un besoin irréprouvable et un plaisir toujours renouvelé. Ensuite, nous pourrions examiner l'omniprésence des intertextes dans les *Papiers collés*. Nous espérons montrer que la lecture, comme livre-objet autant que comme activité, joue un rôle indéniable dans la prise des notes de Perros.

### 1.1 Un geste essentiel pour le noteur

Dès la première page des *Papiers collés*, nous prenons connaissance de la perspective de Perros sur les lectures, qui ouvre ses « Notes pour une préface » sur cette remarque :

Certains maniaques, dans la marge du livre fiévreusement découpé, ne peuvent s'empêcher de déposer, comme instinctivement, le résultat à peine intelligible de leur réflexion. Font un livre, hybride, avec l'œuvre lue. Il arrive que leurs remarques soient plus intéressantes que le discours qui les a provoquées. Faiseur de notes invétéré, sur quelle marge puis-je les prendre, sinon sur celle

---

<sup>148</sup> Dans le cadre de notre mémoire, notre intérêt s'attache, rappelons-le, aux deux premiers volumes des *Papiers collés*. Par ailleurs, si nous retenons tout le contenu du premier tome, qui comprend des notes et des commentaires de l'auteur sur certaines de ses lectures, nous ne gardons du deuxième volume que ce qui est pertinent à notre analyse, soit la partie « En guise de préface » (p. 9 à 17), les « Notes » (p. 21 à 195) et les « Lectures » (p. 199 à 303).

de l'immense livre ouvert qu'est la vie. Et qu'est cette vie, sinon le texte de l'Autre, follement sollicité. (PC-7)

Perros confirme à l'ouverture de son premier recueil de notes ce que proposent plusieurs critiques : ses écrits sont influencés par sa vie. Il révèle également certains aspects qui la composent. Les pensées qu'il note se déposent dans la « marge » du livre et créent un texte « hybride ». Les éléments réunis sont donc de nature différente et s'accumulent sans être organisés par une logique que nous pourrions dégager. Perros, ce « faiseur de notes invétéré », affine ce livre à la vie. Cependant, dans un mouvement que nous qualifierions de circulaire, le raisonnement est ramené aux prémisses, car cette vie est comprise comme « le texte de l'Autre, follement sollicité ». Ce passage nous montre sans hésitation que l'écriture de notes est irrémédiablement liée aux lectures, car ce « texte de l'Autre », en plus d'être « follement sollicité », est caractérisé par Perros comme la « vie » tout entière. Les œuvres lues sont ainsi omniprésentes et leur influence est indéniable. Leur importance est si grande, en fait, qu'elles apparaissent comme des faits centraux autour desquels gravitent les notes de Perros. C'est d'ailleurs ce que laisse penser la formulation de l'auteur : les notes se prennent en « marge » de ces autres textes.

Les *Papiers collés* illustrent l'idée qu'un texte puisse se trouver encerclé sans échappatoire par les circonstances de sa réalisation, assez pour que ces circonstances s'investissent d'une sémantique particulière, qui les rend capitales dans l'étude de l'œuvre. La perspective de Perros sur son écriture est symptomatique de cette influence : l'auteur ressent le pouvoir détenu par la pluralité de circonstances puisqu'il situe son travail d'écrivain en périphérie de celles-ci, c'est-à-dire dans la « marge ». En d'autres

mots, symboliquement, c'est comme s'il accordait une place centrale à sa vie et à ce qui la peuple, puis que ses notes se prenaient en périphérie, à côté. Par ailleurs, le choix poétique de la note se révèle toujours approprié. Par leur brièveté et leur spontanéité, les notes permettent de rendre compte des diverses situations qui surviennent. La marge dont parle Perros peut bien être celle des différents livres qu'il consulte, mais de la même façon que le suggère Roland Barthes, celle-ci peut tout aussi bien se présenter sous d'autres occurrences : actualités, médias contemporains, lettres, etc. Nous pouvons affirmer que chez Perros, de même que l'avance Jean-Marie Gibbal,

[I]e texte principal serait donc ailleurs que dans ses écrits (la marge), échos seulement de ce qu'il vit, parties de l'expérience mais certainement pas son intégralité, pas plus que son principe ou sa fin : "Il n'a jamais été question pour moi de m'enfermer dans la littérature", a-t-il fini par dire.<sup>149</sup>

Cette citation de Gibbal vient appuyer l'idée selon laquelle les circonstances de la prise de notes, pour Perros, sont fondamentales. Le « texte principal », qui se trouve ailleurs, est ce qui prime chez lui. Il s'accompagne également d'autres expériences du quotidien.

En résumé, nous pouvons affirmer, en nous basant sur les propos de Jean Roudaut que

les notes de Georges Perros tournent [...] autour de ces trois fascinations : l' "autre, texte", l'évocation d'un arrière-texte implicite et puissant ; l' "autre, féminin" (loin de mettre fin à la solitude, la vie de couple est une épreuve de vérité et de nudité); "l'autre, mort", quand il est fait de la vie un art de prendre congé.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> Jean-Marie Gibbal, *Georges Perros : La spirale du secret*, op. cit., p.103.

<sup>150</sup> Jean Roudaut, *Georges Perros*, op. cit., p. 27.

À ces considérations, nous ajoutons celle de « l'autre, lecteur », car Perros établit avec lui une relation toute particulière, ce qui le motive à noter.

Il serait intéressant, dans le contexte d'une analyse plus exhaustive de l'œuvre, d'étudier toutes ces « fascinations » circonstanciées, cependant nous désirons consacrer nos efforts, dans le cadre de ce mémoire, à examiner ce « texte principal », qui se trouve « ailleurs que dans [l]es écrits » de Perros et qui se révèle un motif fondamental de son écriture. De quelle manière les lectures influencent-elles la genèse des *Papiers collés* et comment pouvons-nous les étudier ?

## **2. LES LECTURES CHEZ PERROS : L'ACTE ET LES ŒUVRES**

### **2.1 Perros lisant**

Pour Perros, la lecture incarne un mode relationnel convenable, qui respecte sa tendance naturelle à privilégier les amitiés véritables mais distantes. Il a bel et bien le sens et le goût de la camaraderie, toutefois, il craint simultanément les contacts réguliers et les visiteurs qui s'attardent : « Je vis en touriste. Je suis de passage par ici. Incapable de faire acte de présence. Je suis devant les hommes comme devant un paysage. J'en jouis à distance. » (PC-59) Au quotidien, il préfère donc la correspondance, cette forme

de dialogue à distance, qui respecte davantage son ambivalence caractéristique et qui ne demande pas trop d'attachement de sa part :

Dangereux, la correspondance. On écrit des lettres affectueuses, ou pire, à des personnes dont on ne supporterait pas la présence. Ce n'est point hypocrisie. On les aime bien, à distance. Mais si jamais elles profitent de ces effusions épistolaires pour annoncer leur arrivée, on blêmit. (PC-112)

D'une manière similaire à la correspondance, la lecture paraît une activité tout à fait appropriée à ce penchant, permettant d'entrer en contact avec l'autre, de le découvrir, sans ressentir la pression du contact social réel. L'autre est ici à la fois le texte comme objet et l'auteur entre (derrière) les lignes, Perros empruntant à tour de rôle le masque du critique et celui du portraitiste, l'un et l'autre se superposant quelquefois.

Il n'est alors pas surprenant qu'une partie assez longue du deuxième tome de ses *Papiers collés* se titre « Portraits<sup>151</sup> » et que plusieurs notes dans l'un ou l'autre de ses recueils se rattachent à la vie et à la personnalité de penseurs. Ainsi, dans le premier, de nombreux textes titrés et regroupés à la fin du recueil brossent le portrait de certains d'entre eux. Ici, leurs écrits sont lus de façon à mieux saisir l'homme à leur origine. « L'homme ballotté<sup>152</sup> », à titre d'exemple, parle de Benjamin Constant. Perros écrit à son sujet :

Homme travaillé par un poison, Benjamin Constant n'a qu'une idée à se mettre. Cette idée l'obsède, le tympanise. Quoi qu'il fasse, il la sent qui bouge et détruit d'un souffle le château de cartes ébauché, une fois encore, dans l'espoir de la vaincre. Cette idée est dans sa chair, dans ses gestes, dans son regard. Elle embaume la moindre de ses velléités d'action. C'est celle de la mort. (PC-173)

<sup>151</sup> Cette partie tient en une cinquantaine de pages (p. 305-358).

<sup>152</sup> Georges Perros, *Papiers collés*, p. 173-181.

La lecture de Constant amène Perros à réfléchir à cet auteur en tant qu'individu, qu'il décrit un peu plus loin comme un « [h]omme hanté, occupé, lézardé » (PC-173), « [h]omme de profondeur, enlisé » (PC-175). Le rapport qu'entretient Perros avec ces œuvres et ces hommes de lettres est sympathique, amical, bien que détaché. C'est ce type de relation qu'il recherche lorsqu'il lit passionnément, installé dans son cabinet de travail, dans cette « pièce mansardée, sommairement aménagée, ouverte sur la mer par une petite fenêtre<sup>153</sup> ». Ce lien qu'il recherche chez les auteurs est d'ailleurs le même qu'il souhaite établir avec son propre lecteur. Ce que Perros dit de son lecteur se rapporte aussi à l'attitude qu'il souhaite lui-même adopter quand il prend la posture du lecteur. Lorsqu'il écrit que « [c']est plus à un ami [qu'il] [s']adresse, sachant qu'il n'existe, ne peut exister, qu'à un lecteur amateur d'autobiographies » (PC II-10), il dit également qu'en tant que lecteur, il souhaite être reconnu comme un ami des auteurs auxquels il s'intéresse. Il est donc plus portraitiste que biographe, se rendant à l'homme en ce qu'il possède d'universel, cherchant à comprendre et à saisir sa vie plus qu'à en dégager des faits quelconques. Cet ami ne peut exister, soit, mais cela n'empêche pas Perros de le rechercher, de la même manière qu'il s'efforce d'être ce lecteur amical, qui aime la littérature avec sincérité.

Jean-Pierre Martin, dans un article paru en 2011, parle de ce court moment où Perros, avant sa maladie, a donné des conférences – davantage que des cours au sens propre – à l'université de Bretagne. Il avoue ne pas savoir « [s'il] [était] bien préparé, à cette époque, à entrer en Perrosie – cette communauté d'intimes, ce pays peuplé de

---

<sup>153</sup> *Je suis toujours ce que je vais devenir, op. cit., p. 16.*

livres, traversé par une "conversation à distance"<sup>154</sup>.<sup>155</sup> » Perros ne s'intéresse vraisemblablement pas à ce « pays peuplé de livres » comme le font les critiques universitaires. En effet, ce dernier dédaignait les discours théoriques sur les œuvres, préférant une approche que nous pourrions qualifier d'humaniste :

Ce lecteur d'élite avait trop pratiqué le tête-à-tête avec l'auteur pour gober, sur cette question, les discours lénifiants. De même que Péguy prétendait lire "à ras de texte", lui, il lisait à fleur de peau, homme et œuvre indissociables. La relation au livre en train de se faire ou au livre dont on ouvre les pages, il la considérait comme une expérience vitale.<sup>156</sup>

Ce rapport à la littérature est véritablement un point central pour le noteur, qui le vit autant comme une nécessité que comme un pur plaisir. Il dépasse la simple relation au livre-objet et développe toute une perspective sur la littérature, en tant que phénomène englobant : « À travers ce mot, littérature, Perros entend une recherche éperdue de l'individualité et du rapport à l'autre qui ne se confond pas tout à fait avec le papier imprimé, avec les livres aux vitrines des librairies, disponibles sur Amazon, ou mis en réseau.<sup>157</sup> »

### ***2.1.1 Lecteur avant tout***

Dans les premier et deuxième tomes des *Papiers collés*, la prépondérance que prennent les lectures dans le travail de l'auteur. C'est qu'avant même de se considérer

<sup>154</sup> Georges Perros, *Papiers collés III*, p. 11.

<sup>155</sup> Jean-Pierre Martin, « Perros, les livres et la vie immédiate », *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>156</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>157</sup> *Id.*, p. 30.

comme écrivain, Perros se voit surtout comme un lecteur. Si son rapport à l'écriture se montre souvent ambigu, Perros dénigrant ses écrits à de nombreuses reprises, celui à la lecture est continuellement présenté de manière positive. En effet, s'il affirme dans les entretiens recueillis par Michel Kerninon qu'il « écri[t] comme [il] [s]e mouche », que « [c]e n'est pas écrire<sup>158</sup> » et s'il ajoute dans ses *Papiers collés* qu'il « [va] toujours, on dirait par vice, au mot le plus usé, le plus clochard, le plus chargé » (PC II-10), empruntant un « matériau sans transcendance, rampant » (PC II-10), il a tendance à offrir des mots plus tendres quant à sa passion pour la lecture et les lecteurs en général. Comme le remarque Jean-Pierre Martin, Perros réhabilite le lecteur comme un « acteur majeur de la scène littéraire<sup>159</sup> ». Il lui accorde une place capitale :

Il est bien évident que si n'importe quel écrivain au travail se disait qu'il fait de la littérature, il enverrait tout promener, lui avec. D'où il n'y a littérature qu'à partir du moment où l'autre regarde ce qu'il a écrit et y trouve de quoi nourrir ce regard. C'est le trajet écrivain-lecteur qu'on appelle littérature. (PC II-164)

Par ricochet, nous pouvons déduire que s'il se considère comme lecteur, Perros s'accorde davantage de mérite : il se reconnaît alors comme un acteur important du champ littéraire. Nul doute que cette perspective du lecteur influence la place remarquable que prennent la critique de textes et la réalisation de portraits d'intellectuels dans ses *Papiers collés*. En fonction de cela, nous pouvons encore mieux comprendre le choix de la note comme pratique d'écriture si nous tenons compte, tel que nous l'écrivions plus haut, de son espace marginal. Nous pensons que l'auteur a en effet une meilleure perspective de son écriture lorsqu'il adjoint celle-ci à ses lectures, son travail devenant alors plutôt celui du « lecteur noteur ». Bien qu'il affirme, en parlant des

<sup>158</sup> *Je suis toujours ce que je vais devenir*, op. cit., p. 25.

<sup>159</sup> Jean-Pierre Martin, op. cit., p. 26.

« maniaques » qui notent dans la marge des livres leurs remarques, qu'il s'agit du « résultat à peine intelligible de leur réflexion », il admet parallèlement qu' « il arrive que leurs remarques soient plus intéressantes que le discours qui les a provoquées » (PC-7), reconnaissant ainsi une certaine valeur à ses notes aux allures de commentaires. Associant, ensuite, la marge à « celle de l'immense livre ouvert qu'est la vie » (PC-7), il se rend ainsi interprète du monde qui l'entoure, de l'existence dans son entièreté. En fait, comme le remarque Serge Gaubert, Perros admet un droit de parole aux *choses* qui l'entourent, leur prêtant sa voix :

Qu'on comprenne bien : très éloigné des poètes du silence, du blanc et de l'aphasie [...], Perros ne dit pas qu'il n'y a rien à dire, ou que le langage est impuissant à dire, mais qu'il n'a, lui, rien à dire. Et que ce qui est à dire, c'est tout ce qu'il y a tout autour, tout, la vie quoi, tout ce qui vient à nous quand on va à lui, tout, le tout du monde sans distinction d'espèce, de classe ou de nature.<sup>160</sup>

Thierry Gillyboeuf remarque que Perros « voulait pourtant faire de sa vie un désert ; mais elle est le matériau primitif de son œuvre<sup>161</sup> ». Ce matériau est constitué de bon nombre d'éléments, parmi lesquels les lectures occupent une place privilégiée. La lecture est une activité, mais désigne pareillement les textes en eux-mêmes. Nul doute, d'ailleurs, que l'objet-livre occupe une position toute spéciale dans les *Papiers collés*. La remarque de Barthes semble s'appliquer au cas de Perros : « [...] le livre fait le sens, le sens fait la vie ». Dès lors, nous aimerions examiner de quelle façon se dessine plus spécifiquement ce rapport au livre dans les *Papiers collés* et quel(s) sens ceux-ci font pour lui. Pour ce faire, nous nous proposons d'étudier les diverses formes de

---

<sup>160</sup> Serge Gaubert, « Une poétique de la marche », dans Jean-Claude Corger et Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 21.

<sup>161</sup> Thierry Gillyboeuf, *Georges Perros, op. cit.*, p. 9.

l'intertextualité présentes dans notre corpus afin de bien saisir le recours aux textes chez notre auteur.

## 2.2 Les phénomènes intertextuels dans les *Papiers collés*

Dans le Livre III de ses *Essais*, au chapitre XIII, Montaigne écrit : « Il y a plus affaire à interpreter les interpretations, qu'à interpreter les choses ; et plus de livres sur les livres, que sur aultre subject : nous ne faisons que nous entregloser. Tout formille de commentaires : d'auteurs, il en est grand' cherté.<sup>162</sup> » À la manière d'Antoine Compagnon, dans *La seconde main ou le travail de la citation*<sup>163</sup>, nous pouvons remarquer que, déjà, en 1588, Montaigne pointait le phénomène qui, à la suite des nombreux travaux critiques s'y étant intéressés, est maintenant désigné par le terme d'« intertextualité ». La notion, créée par Julia Kristeva en 1967, bien qu'« indissociable des travaux théoriques du groupe Tel Quel et de la revue homonyme<sup>164</sup> », a nettement évolué depuis ses premiers balbutiements. En bénéficiant des travaux de Gérard Genette, notamment, et d'Antoine Compagnon, elle s'affirme maintenant comme un incontournable dans les analyses critiques.

<sup>162</sup> Michel Eyquem de Montaigne, *Essais*, Livre III, Chapitre XIII, Paris, Firmin Didot frères, 1848, p. 559.

<sup>163</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 p. Compagnon écrit dans son avant-propos, à la page 9: « Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète. »

<sup>164</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité » dans *Encyclopædia Universalis*, page consultée en ligne le 20 décembre 2010. [<http://www.universalis-edu.com/biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/#4>]

Les nombreuses marques intertextuelles pouvant être relevées dans les deux tomes étudiés des *Papiers collés* permettent d'illustrer avec acuité l'importance accordée par Perros à son activité de lecteur. Se présentant sous les formes variées de la citation, de la référence et de l'allusion<sup>165</sup>, elles composent une partie significative des notes perrosiennes et incitent même l'auteur à privilégier la pratique notulaire. Dans cette partie de notre chapitre, nous souhaitons étudier les diverses marques intertextuelles et dégager les enjeux leur étant reliés.

### 2.2.1 Définir l'intertextualité

Avant d'entamer l'examen des cas d'intertextualité dans notre corpus et afin d'éviter toute ambiguïté, il importe, dans un premier temps, de définir ce que nous entendons par « intertextualité ». À son origine, dans le contexte de réflexion des théoriciens du mouvement Tel Quel, le mot s'affirmait comme une nouvelle herméneutique, une « nouvelle manière de se représenter la littérature<sup>166</sup> » orientée par une volonté de rompre avec les approches traditionnelles. Pour Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>167</sup>. » Pouvons-nous réellement affirmer que « tout texte » est

---

<sup>165</sup> Ariane Lüthi écrit, dans *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet* : « Lecteur passionné et de profession, Perros nourrit de toute évidence sa pensée de pensées d'autrui ; fréquemment, celles-ci l'incitent à un commentaire, à une remarque ou à une nouvelle note. Mais parfois ces citations sont aussi ajoutées à ses propres remarques, sans être accompagnées d'aucune réaction. Le simple fait qu'elles se trouvent là, insérées dans cet assemblage, est jugé suffisant. » (p. 161)

<sup>166</sup> Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 55.

<sup>167</sup> Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman » dans *Sémiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 145.

intertextuel ? À l'instar de Nathalie Piégay-Gros, dans son *Introduction à l'intertextualité*, il semble pertinent de questionner les limites de l'intertexte : « Faut-il considérer comme un phénomène intertextuel la seule présence objective d'un texte dans un autre texte [...] ? [...] [P]eut-on admettre qu'il y a intertextualité dès lors qu'une ressemblance, quelle qu'elle soit, est perçue entre plusieurs textes ?<sup>168</sup> »

Le travail de Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, nous semble, à cet égard, éclairant. De fait, pour lui, « l'intertextualité n'est pas un élément central mais une relation parmi d'autres ; elle intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité<sup>169</sup>. » Dans son ouvrage, Genette développe l'idée de l'intertextualité comme l'une des relations relevant de la *transtextualité*. Le caractère transtextuel serait, selon lui, l'objet de la poétique<sup>170</sup>. Il note : « cet objet [de la poétique] est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes."<sup>171</sup> » Ainsi, s'il est avéré que tout texte participe d'un système de langage que partagent les œuvres antérieures et celles qui suivront, cette idée, selon Genette, ne relève pas spécifiquement de l'intertextualité :

je la définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un

<sup>168</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996, p. 1-2.

<sup>169</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 13.

<sup>170</sup> Genette définit l'objet de la poétique d'une manière particulièrement claire et efficace. Nous relevons ladite définition : « L'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais [...] l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. » (p. 7)

<sup>171</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7.

emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.<sup>172</sup>

Nous pourrions effectivement reprocher au théoricien d'être « restrictif », mais son resserrement terminologique permet également de préciser le champ d'application de l'intertextualité, d'un point de vue poétique. Les relations de « coprésence » sont à distinguer, selon lui, de celles venant de la « dérivation », qui sont, suivant ses termes, du ressort de l'hypertextualité : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*.<sup>173</sup> » Autrement dit, et pour résumer, l'*allusion*, la *citation* et le *plagiat* relèveraient pour Genette de l'intertextualité, alors que les cas de *parodie*, par exemple, ou de *pastiche* seraient liés à l'hypertextualité. Genette présente, par ailleurs, d'autres types de transtextualité<sup>174</sup>, mais, puisque cela n'est pas lié à l'objet de notre mémoire, nous ne les aborderons pas ici. Cette classification formelle est celle sur laquelle nous nous sommes appuyée pour les besoins de notre analyse. Cependant, à la manière de Tiphaine Samoyault, nous considérons la *référence* comme une marque d'intertextualité autonome – chez Genette, elle n'était qu'une fonction de la citation (la fonction *référentielle*). Par ailleurs, nous écartons le cas du *plagiat*, puisqu'il ne nous paraît pas pratiqué dans les *Papiers collés*. Ainsi, les cas spécifiques que nous étudions dans ce corpus sont les allusions, les citations et les références.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 8. L'auteur souligne.

<sup>173</sup> *Id.* L'auteur souligne.

<sup>174</sup> Elles sont au nombre de cinq. À l'*hypertextualité* et à l'*intertextualité* s'ajoutent la *métatextualité*, l'*architextualité* et la *paratextualité*.

Afin de bien distinguer ces divers cas d'intertextualité, nous pouvons examiner certaines occurrences dans notre corpus. Lorsque Perros écrit que « [l]e parti pris des choses serait valable si l'homme lui-même n'était chose pour tout homme » (PC-29), il fait *allusion* à Francis Ponge. Il n'y *réfère* pas directement, ne *cite* pas non plus un passage de l'œuvre, c'est par son bagage personnel de connaissances que le lecteur peut concevoir ici l'allusion et l'associer au corpus concerné. En tant que lecteur, il faut, ainsi que le remarquait Genette, partager la connaissance de l'auteur sur Francis Ponge et sur son *Parti pris des choses* pour « détecter » cette allusion ; elle demeure « autrement non recevable ». Deux pages plus loin, Perros se *réfère* à Valéry, Rimbaud et Lawrence pour montrer qu'il n'y a « rien de plus divertissant que le sort réservé aux hommes acharnés à vouloir se cacher, fuir autrui » (PC-31). Les noms des auteurs sont explicites et repérables aussitôt. Ils servent d'exemples. Ici, l'auteur fait appel directement aux principaux concernés : nul besoin, donc, de posséder un quelconque bagage de connaissances pour détecter l'intertexte. Une recherche rapidement exécutée permettrait à un lecteur ignorant de ces auteurs d'en prendre connaissance. Enfin, nous trouvons également dans ce recueil de simples citations, telle celle-ci de Benjamin Constant : « Ce que je cherche est plus difficile à avoir qu'on ne croirait. C'est cependant une chose commune à Paris qu'une jolie couturière. » (PC-94) Cette citation n'est pas introduite par une note particulière – alors que d'autres le sont – et n'est pas suivie d'un commentaire : elle se trouve simplement extraite d'un texte antérieur et déposée à travers les autres notes.

### 2.2.2 Étude des marques intertextuelles dans le corpus

Dans les premier et deuxième tomes des *Papiers collés*, le cas d'intertextualité qui revient le plus fréquemment est celui de la référence. En effet, souvent, Perros, sans citer directement un passage d'une œuvre, renvoie à celle-ci par son titre ou par le nom de son auteur. La référence s'inscrit naturellement dans le travail général du portraitiste et du critique. Perros l'emploie donc pour discuter d'une œuvre et de son auteur, mais elle peut aussi servir d'appui à ses propos. En d'autres mots, Perros se rapporte en l'occurrence à des auteurs ou à des œuvres afin de démontrer la validité de ses idées. Parfois, ce renvoi est à peine développé, prend des allures de suggestion et se rapproche de l'allusion par son côté implicite. S'il désire bien saisir l'ensemble de la pensée de Perros, le lecteur doit effectuer une certaine recherche, soit en fouillant rapidement dans son bagage personnel de lectures, soit en quittant quelque temps le recueil de notes pour se plonger dans un ouvrage lui permettant de regrouper les informations manquantes. Par exemple, dans la partie s'intitulant « Notes sur la note », dans le premier tome, Perros appose ce commentaire : « Pascal, Léopardi, Lichtenberg, Nietzsche, Valéry, Simone Weil : grands noteurs ». (PC-12) Ici, alors qu'il désire présenter les caractéristiques de la note dans le but de la définir, Perros utilise la référence à des écrivains connus pour en illustrer l'esprit. Référencer à ces auteurs relève alors de l'exemplification. À ce moment, le lecteur a le loisir de se remémorer ses propres lectures ou de se renseigner sur ces auteurs afin d'en saisir la pertinence.

À d'autres occasions, la référence, nous l'avons dit, sert plutôt les desseins critiques de Perros, qui désire alors tout simplement réfléchir aux œuvres qui ont capté son intérêt. La référence à un auteur est alors similaire à celle que réalise Ponge lorsqu'il réfléchit à l'escargot ou au galet : elle devient objet de réflexion. Perros nomme l'auteur, par exemple, puis entame une réflexion à son sujet. Le deuxième tome des *Papiers collés* regorge de textes de cet ordre. Les sections intitulées « Lectures » et « Portraits » sont composées d'écrits divers portant sur plusieurs intellectuels, contemporains ou non de Perros. Notamment, nous retrouvons dans ces « Lectures » des commentaires regroupant plusieurs notes sur Claudel, Stendhal, Kierkegaard, Mallarmé, Marc Rutherford, Cingria, Cesare Pavese, Crommelynck, Barthes et Robert Pinget. Perros réserve aussi quelques bons mots pour ses amis Jean Paulhan et Brice Parain. Les références à ces auteurs s'accompagnent bien souvent de citations, qui se présentent parfois comme le point de départ pour la réflexion de Perros. Ainsi en va-t-il, par exemple, du texte « De l'amour », qui porte sur Stendhal. Perros commence par citer cette pensée de l'écrivain, issue de sa *Correspondance* : « La vie se compose de matinées » ; il ajoute ce commentaire : « J'aime que Stendhal ait un jour écrit cette phrase heureuse qui lui sied à merveille, de même que lui va comme un gant ce pseudonyme élu parmi tant d'autres qu'on s'amuse à découvrir au bas de ses lettres [...] » (PC II-202). Le principe est reproduit avec les remarques élaborées au sujet de Pavese, Perros ouvrant ce texte sur un passage de *Il mestiere di vivere*<sup>175</sup>, le journal intime de l'auteur italien : « Et je sais que je suis pour toujours condamné à penser au suicide devant n'importe quel ennui ou douleur. C'est cela qui me terrifie : mon principe est le suicide, jamais consommé, que je ne consommerai jamais, mais qui caresse ma

---

<sup>175</sup> Traduit en français sous le titre « *Le Métier de vivre* ».

sensibilité.<sup>176</sup> » À partir de cette citation, Perros médite sur le journal complet de Pavese, qu'il décrit comme « le constat minutieux, implacable, de ce principe leitmotiv » (PC II-248). La lecture de ce journal lui fournit l'occasion de réfléchir à la question du suicide, Pavese s'étant enlevé la vie quelques années plus tard. Son « geste définitif », selon la formulation de Camus<sup>177</sup>, touche Perros, qui conclut sa remarque sur les derniers mots – troublants – de l'auteur : « Tout cela me dégoûte. Pas de paroles. Un geste. Je n'écrirai plus. » « Neuf jours après, ajoute Perros, c'était fini. » (PC-250)

Ces réflexions, d'une façon similaire au reste du recueil, s'accompagnent également d'autres références, qui permettent au noteur d'alimenter ses idées. Celles-ci offrent la possibilité de comparer des expériences lectoriales afin de mieux les comprendre. C'est ce qu'illustre la référence à certains musiciens et à Victor Hugo dans ce passage :

L'œuvre de Mallarmé peut nous redonner le meilleur goût de lire comme il convient. Et bien loin d'oblitérer les œuvres antérieures, ou présentes, cette lecture en met en valeur le point d'extrême pureté. On peut toujours et mieux écouter du Schubert ou du Monteverdi après Alban Berg. [...] De même Mallarmé, isolant le langage dans une région alpestre, en donne la plus concrète figuration, à déceler, ici et là, en toute littérature. On conçoit mieux, par exemple, ce qu'Hugo a d'incomparable. Et de flou. (PC II-223)

Perros partage avec son lecteur ses réflexes intertextuels, ses pensées subites à propos des divers corpus composant son bagage personnel. Il dévoile les liens s'organisant entre les uns et les autres, incitant chacun à établir les mêmes parallèles.

La section du deuxième tome intitulée « Portraits » est composée de façon très similaire à la partie que nous venons d'étudier. À l'exception de quelques-uns, les textes

<sup>176</sup> Cité par Perros à la page 248.

<sup>177</sup> L'expression est tirée du *Mythe de Sisyphe*.

portent le nom de l'individu auquel Perros s'attache pour l'occasion : « Lichtenberg », « Joubert », « Jules Renard », « Léautaud », « Gérard Philippe », « Jean Vilar », « Queneau », « Henri Michaux ». Par ce procédé, Perros accentue l'impression qu'il s'agit bel et bien de « portraits », décrivant l'homme dans ses moindres détails, de manière un peu comparable à celle de certains moralistes.

Enfin, en dehors de ces deux sections, les marques intertextuelles abondent tout autant, sous la forme principale de la référence, mais nous y retrouvons également des citations et des allusions. Ces intertextes se caractérisent par leur grande variété. Bien entendu, Perros revient souvent à quelques « préférés » – Benjamin Constant, par exemple. Toutefois, il donne la parole à de nombreux penseurs qui appartiennent à différentes époques. La remarque qui suit, au sujet de l'aphorisme, est éloquente : « En fait, il n'y a guère que les Grecs – Héraclite, Diogène, Socrate, etc. – ; le Vinci, Blake, Lichtenberg, quelques romantiques allemands – Hölderlin, Novalis, Arnim, Kafka –, pour me donner la sensation "physique" de l'aphorisme. » (PC-17) La pratique intertextuelle chez Perros vient autant provoquer que soutenir la réflexion du lecteur. Son geste suit sa pensée, les notes sur ses lectures se déposant rapidement sur le support matériel du moment, s'éparpillant çà et là : « Pour ne rien perdre de cette incessante lecture, tout m'est bon, écrit-il, – bouts de papier, souvent hygiénique, tickets de métro, boîtes d'allumettes, pages de livre. J'en suis couvert. » (PC-8) Réunies dans un dessein de publication, les notes constituent un foisonnement de pensées diverses, assemblées comme le sont par définition les idées : de manière discontinue.

Qui plus est, il semble que le recours fréquent aux intertextes viendrait influencer la forme du recueil, considérant que ceux-ci s'accumulent sans autre logique que les liens qui se forment dans l'esprit du noteur. Dans *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Samoyault développe l'idée d'une relation des intertextes avec le texte qui les reçoit entre intégration et collage. Cette perspective nous paraît intéressante dans l'optique d'un *recueil* de notes, qui est composé de plusieurs marques intertextuelles. L'auteure écrit à ce sujet : « Les opérations d'absorption d'un texte par un autre supposent divers phénomènes d'intégration et de collage de la matière empruntée.<sup>178</sup> » Ainsi, selon les cas, Samoyault avance que l'intertexte peut s'intégrer ou être « collé » dans le nouveau contexte d'énonciation. Si les opérations d'intégration « jouent dans les textes qui absorbent plus ou moins le texte antérieur au bénéfice d'une installation de la bibliothèque dans le texte actuel et éventuellement, ensuite, de sa dissimulation<sup>179</sup> », dans celles relevant du collage, « le texte principal n'intègre plus l'intertexte mais il le pose à côté de lui, valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogénéité.<sup>180</sup> » Aux opérations d'intégration, Samoyault associe la citation se tenant entre guillemets, la référence et l'allusion qui sont, selon elle, incorporées au texte principal. Au collage, elle associe l'épigraphe, qui se tient « à côté » de l'œuvre, et les matériaux autres collés au sein du texte. Parmi ces matériaux, par exemple, se trouvent des images ou des documents, tels qu'ils furent employés par Louis Aragon dans *Le Paysan de Paris*.

Cependant, une telle classification nous paraît quelque peu problématique, en ce sens qu'elle ne semble pas distinguer les « textes principaux » selon leurs spécificités

---

<sup>178</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 43.

<sup>179</sup> *Id.*

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 46.

formelles et génériques propres. Le texte qui reçoit l'intertexte est toujours conçu comme une « unité » continue et close. Qu'advient-il lorsque ce « texte principal » ne se présente pas comme une unité, comme c'est le cas des *Papiers collés* ? Qu'en est-il de cet assemblage de notes éparses, rédigées çà et là, sur de multiples supports, *recueillies a posteriori*, dans le but d'une publication ? Peut-on parler d'intégration, dans le cas des citations, des allusions et des références, si leur contexte d'intégration est minimaliste ou inexistant ? La question mérite que l'on s'y intéresse.

Si le « texte principal » est ici l'ensemble de ces notes, il semble que le mode de composition des intertextes relève davantage du collage que de l'intégration – c'est d'ailleurs ce que le titre laisse entendre. S'il est vrai que, dans certaines notes prises individuellement, la référence ou la citation est intégrée dans le contexte immédiat, dans l'ensemble du recueil, par contre, les notes se suivent, sans qu'une relation ne les régit.

À première vue, il est effectivement possible de relier le principe du collage à la pratique de l'intertextualité. La grande majorité des ouvrages traitant du collage établissent un parallèle avec les pratiques intertextuelles. Dans le *Dictionnaire du Littéraire*, Jean-Pierre Bertrand écrit qu'il s'agit d'une

technique qui consiste à prélever des fragments d'un ensemble quelconque préexistant pour les intégrer dans une création nouvelle. Abondamment pratiqué dans les arts plastiques, du cubisme au Pop'Art, le collage s'apparente en littérature au travail de la citation et relève de l'intertextualité.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Jean-Pierre Bertrand, « Collage », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 99-100.

Il ajoute, un peu plus loin qu' « au nom d'une intertextualité posée comme fondement esthétique et idéologique de toute pratique du texte, le collage affirme la circulation incessante des discours dans la société moderne.<sup>182</sup> » Nathalie Piégay-Gros remarque pareillement cette affiliation. Elle écrit dans son avant-propos :

Il est sans doute significatif que l'intertextualité trouve dans la pratique picturale des collages inaugurée par les cubistes au début du siècle un fidèle reflet de sa propre démarche : inclure dans l'œuvre une pièce hétérogène, faire de l'espace de l'invention le lieu d'un bricolage, d'un assemblage de fragments discontinus, telle est bien aussi la démarche de l'écrivain qui convoque dans son texte ceux des autres...<sup>183</sup>

L'affiliation entre le collage et l'intertextualité n'est donc pas seulement plausible, mais également avérée, si nous suivons les avancées de ces analyses.

Nous pensons, néanmoins, qu'il est nécessaire d'apporter certaines nuances. De fait, chacun des cas littéraires considérés par ces critiques forme une œuvre réalisée, un tout, pour ainsi dire. Les mots utilisés par Piégay-Gros sont révélateurs : « inclure dans l'œuvre une pièce hétérogène, faire de l'espace de l'invention le lieu d'un bricolage [...] ». Quant à Jean-Pierre Bertrand, il suggère notamment que *6 810 000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor est un assemblage de phrases de Butor et de Chateaubriand. Autrement dit, le collage tel que présenté par ces théoriciens participe à la création d'une œuvre, à l'élaboration d'un projet littéraire préétabli, convenu. D'ailleurs, Laurent Jenny écrit, dans « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux », qu'« [à] l'origine du collage intertextuel, il y a l'effort d'un ensemble clos, l'œuvre littéraire, pour absorber quelque chose de l'ensemble verbal ouvert qui constitue sa

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>183</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 4.

bordure et son horizon.<sup>184</sup> » Retrouvons-nous cette volonté de créer une œuvre littéraire, un tout complet dans les *Papiers collés* ? Il paraît légitime de nous le demander, considérant la perspective de Perros sur son écriture : « Je n'ai pas envie "d'écrire un livre", j'aurai le temps lorsque je serai mort, à ce qu'il paraît, tout occupé par ma dévorante lecture. » (PC-7) Un peu plus loin, il ajoute encore : « Mais le fait est là, et je m'en rends compte un peu brutalement : depuis que j'écris, et cela remonte – pourquoi remonte ? – assez loin, c'est à de misérables notes que je demande le transfert. » (PC-11) Décidément, Georges Perros n'avait pas de prétention littéraire, lorsqu'il notait ici et là ses pensées – son refus premier de publier lesdites notes en est un autre indice. Ainsi, il est difficile, dans son cas, de parler d' « œuvre littéraire », au sens communément admis, l'homme dont il est question ici ne concevant pas un projet précis dans lequel l'intertextualité jouerait un rôle. Comme nous l'évoquions tout à l'heure, les intertextes sont réunis sous la forme du recueil après avoir été écrits.

Nous pensons qu'il serait peut-être nécessaire d'apporter une nouvelle perspective sur le collage, qui pourrait s'appliquer au cas qui nous intéresse – et aux cas littéraires plus ambigus –, puisque le collage s'affiche néanmoins comme impression de lecture dans ce recueil de notes. Pour ce faire, nous estimons que le point de vue d'Antoine Compagnon sur la citation est éclairant, car nous y voyons, en ce qui nous concerne, un parallèle avec le collage. Dans *La seconde main ou le travail de la citation*, celui-ci souligne que le terme « citation » est confondant, puisqu'il désigne à la fois ce qui est

---

<sup>184</sup> Laurent Jenny, « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux », dans *Revue d'esthétique*, « Collages », no 3/4, 1978, UGE, coll. « 10/18 », p. 177.

cité (la citation) et le fait de citer (avoir extrait et recopié un passage d'un autre texte). Il écrit à ce propos :

Bienheureuse citation ! Elle a ce privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe, et encore l'objet de ces deux opérations, l'objet prélevé et l'objet greffé, comme s'il demeurerait le même dans différents  tats.<sup>185</sup>

Nous suggérons que le terme de « collage » pourrait relever de la même ambiguïté, puisqu'il désigne pareillement ce qui est collé (l'ensemble, le patchwork, le résultat) et l'action de découper-coller (le processus d'extraction et de [re]composition) – ou, selon les mots de Compagnon : l'objet et l'opération. Ainsi, suivant cette perspective, nous pourrions considérer le collage non seulement comme un résultat esthétique, mais aussi comme une opération. Cela nous permet peut-être de préciser nos idées quant au statut du « collage » dans les *Papiers collés*. Expérimentons-nous, dans ce recueil, à la fois, le collage comme processus et comme projet d'œuvre littéraire ? On retrouve dans ce recueil, la pratique du collage, le « travail », tel qu'indiqué par Compagnon, mais non pas le collage, au sens d'une œuvre littéraire réalisée par collage(s), au sens de patchwork.

En recueillant ses notes aux fins de publication, Perros n'avait pas la volonté de créer une œuvre littéraire qui s'organiserait comme un tout. Si nous désirons parler de collage dans le cas de cet ouvrage, il faudrait l'entendre dans le sens que les notes de Perros –   propos de ses lectures ou non – proviennent d'*ailleurs*. Elles sont composées à côté, dans la « marge », et de façon quelque peu similaire à l'épigraphe – si nous nous

<sup>185</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 29.

rappelons l'entrée en matière de Perros. Cette marge est décidément vaste, si nous pensons à « l'immense livre ouvert qu'est la vie ». Trouver avec précision l'emplacement de chaque allusion et référence, dans cet espace, n'est pas aisé et ne nous semble pas très pertinent. Ce qui reste intéressant est de savoir que les « papiers collés » qui ne sont pas des citations, qui ne sont pas des extraits de textes autres, trouvent également un contexte d'origine dans cet « à-côté » qu'est la marge de ce « livre ». De cette façon, il nous est possible d'établir une perspective sur le collage qui soit adaptée à notre corpus, et qui permette, qui plus est, d'englober l'ensemble des marques intertextuelles. La remarque que faisait Louis Aragon, dans son livre *Les collages*, nous apparaît représentative de notre impression à la lecture des *Papiers collés* de Georges Perros :

Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller au-delà de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre.<sup>186</sup>

Aragon met l'accent sur l'opération du collage, lorsqu'il parle d'« acte conscient » et de « démarche décidée ». Il rejoint le travail que nous pouvons retrouver dans les *Papiers collés* : partir de l'autre pour arriver à soi.

Ce chapitre nous a permis de présenter et d'illustrer comment les lectures – en tant qu'acte et en tant que produits intertextuels – participent à la réalisation des *Papiers collés* et incarnent donc des circonstances d'écriture pertinentes. De fait, nous avons montré de deux façons la place importante qu'occupaient les autres penseurs dans la vie

---

<sup>186</sup> Louis Aragon, *Les collages*, Paris, Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1965, p. 123-124.

de Perros : tout d'abord, parce que le noteur réhabilite le lecteur et son activité, leur reconnaissant une place significative dans le champ littéraire et ensuite, car il a recours à diverses pratiques intertextuelles, partant de la pensée des autres pour concevoir et agrémenter la sienne. De plus, en analysant notre corpus, nous avons pu observer que le recours très fréquent aux intertextes tend à influencer les choix formels du noteur, la discontinuité amenée par l'intertextualité répondant aisément au principe du collage. Dès lors, nous ne pouvons douter de l'importance capitale des lectures pour Perros, celles-ci occupant une place plus que considérable dans son existence quotidienne.

## CONCLUSION

Ma condition humaine me fascine. Je sais mon existence limitée et j'ignore pourquoi je suis sur cette terre, mais parfois je le pressens. Par l'expérience quotidienne, concrète et intuitive, je me découvre vivant pour certains autres, parce que leur sourire et leur bonheur me conditionnent entièrement, mais aussi pour d'autres hommes dont, par hasard, j'ai découvert les émotions semblables aux miennes.

Albert Einstein<sup>187</sup>

Comme mentionné dans notre introduction, ce mémoire avait deux objectifs. D'abord, par notre analyse, nous souhaitions mieux comprendre les motifs d'écriture derrière les *Papiers collés* de Georges Perros. Ensuite, nous désirions démontrer en quoi la note est un choix formel pertinent lorsqu'on tient compte, justement, de ses motifs d'écriture. En résumé, les questions que nous nous sommes posées et qui ont façonné l'ensemble de notre réflexion étaient les suivantes : « Pourquoi Georges Perros écrit-il et pourquoi le fait-il sous la forme de la note ? »

---

<sup>187</sup> Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Sciences », 1979 [1934], p. 11.

Afin de répondre à ces questions, deux hypothèses ont été élaborées. Dans un premier temps, nous avons proposé que les raisons poussant Perros à écrire étaient liées à des circonstances de sa vie. En effet, les différents ouvrages consultés et qui portaient sur l'auteur et son œuvre évoquaient couramment la vie quotidienne de Perros comme un élément fondamental. En fait, dans ces études, on rapprochait continuellement son activité littéraire de son existence, on témoignait de l'influence des événements de sa vie sur sa pratique. Notre lecture personnelle et préalable des *Papiers collés* venait aussi confirmer cette tendance. Plus spécifiquement, des motifs récurrents se dégageaient de notre corpus, lesquels pouvaient correspondre aux fascinations de Perros, relevées par Jean Roudaut : « l'autre, mort », « l'autre, femme » et « l'autre, texte ». À celles-ci s'ajoutait « l'autre, lecteur ». Selon nous, ces fascinations pouvaient certainement être interprétées comme les principales circonstances d'écriture dans les textes perrossiens. Parmi elles, « l'autre, texte » nous paraissait occuper une place singulière dans le corpus et nous avons décidé de l'examiner plus en profondeur.

En lien avec cette proposition, nous avons suggéré, dans un deuxième temps, que les caractéristiques formelles de la note étaient adaptées au projet de Perros. Pouvant être prise en discontinu, brièvement et avec légèreté, elle nous semblait correspondre très bien à la volonté observée chez Perros de rapprocher quotidien et écriture. En effet, ces diverses caractéristiques, mises en parallèle avec la simplicité et l'inachèvement qui paraissent la définir, semblaient convenir tout à fait à un écrivain qui accorde plus d'importance à son vécu qu'à son œuvre littéraire. Ainsi, le choix de la note nous apparaissait motivé par les desseins de l'écrivain.

En résumé, nous désirions montrer que Georges Perros écrivait parce qu'il était poussé par des circonstances particulières issues de son existence quotidienne et, s'il a choisi la note comme forme d'expression, c'était qu'elle comblait son désir de ne pas « [s']enfermer dans la littérature<sup>188</sup> ».

Pour démontrer la validité de ces hypothèses, notre analyse s'est réalisée en trois étapes. Puisque nous souhaitions mieux comprendre la nature des notes et leur usage dans les *Papiers collés*, nous avons consacré notre premier chapitre à élaborer une « poétique de la note ». Puis, afin de justifier la pertinence du concept de « circonstance » dans le cadre de notre travail, nous l'avons défini dans notre deuxième chapitre avant d'étudier les liens existant entre les circonstances et la littérature. Enfin, dans notre troisième et dernier chapitre, à partir des résultats auxquels nous étions parvenue, nous avons entrepris une analyse de notre corpus. Plus précisément, nous avons examiné comment les lectures peuvent être vues comme des circonstances d'écriture dans la pratique notulaire de Georges Perros. Ainsi se trouvent résumées les grandes lignes de notre mémoire. Avant de présenter les conclusions que nous avons tirées de notre analyse, nous pensons qu'il est pertinent de revenir sur nos pas et d'explicitier le parcours qui nous y a menée.

---

<sup>188</sup> Nous rappelons la citation de Perros, reprise par Jean-Marie Gibbal dans *George Perros : la spirale du secret*, à la page 103 : « [I]e texte principal serait donc ailleurs que dans ses écrits (la marge), échos seulement de ce qu'il vit, parties de l'expérience mais certainement pas son intégralité, pas plus que son principe ou sa fin : "Il n'a jamais été question pour moi de m'enfermer dans la littérature", a-t-il fini par dire. »

D'abord, nous avons voulu étudier la forme notulaire. Pour ce faire, nous désirions, bien sûr, en relever les diverses caractéristiques et les interpréter en fonction de notre corpus. Toutefois, il nous paraissait primordial, avant toute chose, de comprendre les fondements des approches génériques et d'en saisir la portée, puisque nous partions du principe que l'étude des genres contribue à mieux saisir l'évolution de leurs formes. Par conséquent, nous avons rappelé les origines et l'évolution de ce type d'approches. En réalisant ce travail, nous avons pu également prendre connaissance des approches actuelles liées au genre. L'une d'elles, désignée sous le terme de « lectoriale », a retenu notre attention. Présentée d'abord par Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, mais approfondie par l'équipe de Robert Dion, celle-ci nous semblait digne d'intérêt, car elle accueillait un élément dynamique dans son système classificatoire : l'horizon d'attente du lecteur. Aborder le genre littéraire comme une catégorie générale visant strictement à répertorier les œuvres peut paraître assez réducteur. En contrepartie, le considérer plutôt comme un objet flexible, qui permet, certes, d'orienter le lecteur, mais qui évolue également avec chaque lecture, dans un mouvement dynamique, nous a semblé plus profitable. À ce moment de notre analyse, il nous est apparu que ce dynamisme de l'approche lectoriale permettrait certainement d'aborder d'une manière plus nuancée les écritures contemporaines, qui sont souvent polyphoniques et qui mélangent les catégories génériques. Ainsi, nous avons jugé que cette dernière se révélerait fort indiquée pour mieux concevoir le cas de la note poétique, telle que Georges Perros l'a pratiquée. En effet, le recueil de notes se veut un lieu d'expérimentations diverses, hétéroclite, mêlant, entre autres, poésie, tournures aphoristiques, ton sentencieux et remarques anodines... Occasionnellement, le noteur s'improvise diariste ou critique. Jamais celui-ci ne prétend écrire une Œuvre. Il rejette la

conception traditionnelle du Livre et propose plutôt une série d'instantanés. Le tout prend une allure bigarrée et originale. Par conséquent, l'approche lectoriale se montre d'autant plus adaptée à ce type de corpus. Celle-ci permet au lecteur de reconnaître l'aspect singulier du recueil de notes. Nul besoin, donc, d'associer la forme notulaire à un genre bien défini, qui en limiterait la portée. Ce qui est plus intéressant, c'est bien plutôt d'observer les particularités de cette forme. En conséquence, la dernière partie de notre premier chapitre nous a donné l'occasion d'étudier ces particularités. En nous basant principalement sur l'analyse réalisée par Ariane Lüthi, nous avons pris connaissance des caractéristiques significatives des notes poétiques, ce qui nous a d'abord permis de mieux comprendre cette forme d'écriture méconnue et peu étudiée. De plus, par ce travail, nous avons pu expliciter en quoi cette forme d'écriture se montre idéale pour Perros, qui souhaitait rapprocher ses écrits de son quotidien. Si certaines de ces caractéristiques ont dû être relativisées – par exemple, sa spontanéité assumée, mais peut-être factice quelquefois –, nous avons néanmoins considéré que l'ensemble des caractéristiques de la note participe bien au projet perrossien d'une écriture circonstancielle, qui témoigne des instants fugitifs de l'existence. Puisqu'elle peut être prise rapidement et brièvement, sur tout type de support, il se dégage d'elle une simplicité et une légèreté en harmonie avec la volonté du noteur de saisir les circonstances, comme autant de pensées volatiles, qui viennent et qui vont. Bien sûr, nous pouvons présumer de la facticité de cette spontanéité ou de cette rapidité, car on sait que certaines notes ont été retouchées ou longuement méditées par leur auteur. Toutefois, que ces traits soient feints ou non, le lecteur les reçoit comme authentiques, et le noteur, quant à lui, s'est volontiers prêté au jeu. Tout compte fait, il est justifié d'affirmer que les caractéristiques formelles de la note en font un choix adéquat pour

l'individu qui accorde une grande importance à sa « vie ordinaire » et qui éprouve de la méfiance envers les conceptions traditionnelles issues de la grande Littérature.

Par ailleurs, le concept de circonstance, que nous avons examiné dans notre deuxième chapitre, est venu parfaire cette idée. Après avoir démontré que la forme notulaire, préconisée par Perros dans ses *Papiers collés*, possède des caractéristiques appropriées à la captation des moments d'une vie, il nous a ensuite fallu prouver qu'il peut véritablement exister un lien entre les circonstances de cette vie et la littérature. Pour ce faire, nous avons d'abord conduit une analyse de l'unité « circonstance », en rappelant ses fondements lexicologiques et conceptuels. Suivant les propos de Jean-Jacques Franckel, pour qui la circonstance est ce qui se tient autour de quelque chose (plus spécifiquement, d'un événement), nous avons proposé que lorsqu'on l'envisage individuellement, la circonstance ne peut être comprise que dans ce rapport de dépendance à un événement central. Elle l'accompagne strictement. Toutefois, si nous pensons aux circonstances comme un tout, si nous les concevons comme une structure composée de multiples éléments, nous observons qu'elles viennent encercler le même événement, qui se trouve désormais contraint par elles. Par ce processus, les circonstances s'individualisent et peuvent donc être étudiées en tant que structure autonome. En fait, ce changement de perspective permet au rapport de force (entre *circonstances* et *événement*) de s'inverser. Autrement dit, symboliquement, les circonstances prennent la place centrale de l'événement, qui est, lui, relégué à la périphérie. Cette idée nous a paru pertinente, car elle semblait illustrer, de manière originale, le rapport entre une œuvre littéraire (*l'événement*) et la vie de son auteur (les *circonstances*). Nous avons donc, par la suite, souhaité valider cette hypothèse. Nos

lectures théoriques (Gilles Marcotte et Robert Major) ont confirmé le bien-fondé de cette perspective, chaque auteur affirmant que la littérature se produit effectivement sous l'influence de circonstances diverses. Par l'étude subséquente des différentes occurrences de ce concept en littérature, nous avons montré qu'il semble exister deux types de circonstances, celles qui sont reliées à l'environnement de l'écrivain, et les autres, sans référence, appartenant davantage au monde abstrait des idées. Notre intérêt s'est surtout attaché à ces dernières, car nous avons remarqué que ce type de circonstances se retrouve majoritairement dans les *Papiers collés* de Perros. Au seuil de notre mémoire, nous avons identifié ces circonstances qui constituent les principales « fascinations » de Georges Perros : la mort, la femme, le texte et le lecteur. Parmi celles-ci, nous avons retenu « le texte », que nous avons choisi d'analyser sous l'angle des « lectures ».

Le dernier chapitre, qui découle de ces observations, a été consacré à l'étude des lectures comme circonstances d'écriture des *Papiers collés*. Dans cette partie de notre mémoire, nous avons voulu prouver que les lectures agissent comme l'un des motifs à la prise de notes chez Perros, que ce dernier écrit, notamment, en raison de son activité lectoriale. Afin de démontrer l'importance accordée par Perros à cet exercice, nous avons voulu l'examiner en empruntant deux avenues distinctes, lesquelles ont été définies par les deux interprétations possibles que nous pouvions retirer du concept de « lecture », ce dernier pouvant autant décrire l'acte de lecture que le livre en lui-même.

En premier lieu, nous avons donc souligné le très grand intérêt que Georges Perros a porté au fait de lire, et ce, tout au long de sa vie. Comment mieux témoigner de son amour pour une activité qu'en s'y dédiant absolument, tant par ses choix

professionnels que par ses inclinations personnelles ? Comment mieux illustrer le respect qu'on porte à un geste qu'en le pratiquant passionnément et régulièrement durant des décennies, sans s'en lasser ? Nous avons montré, dans la première partie de notre dernier chapitre, cet amour et ce grand respect que George Perros éprouvait à l'égard de son activité de lecteur. Assez souvent, d'ailleurs, nous avons observé un contraste frappant, dans les *Papiers collés*, entre son affection définitive et sans appel pour la lecture et sa répugnance quant à son travail d'écrivain, qu'il n'a, en fait, jamais voulu reconnaître comme tel. Jean-Pierre Martin, dans son article « Perros, les livres et la vie immédiate », est d'ailleurs venu confirmer ce dévouement du lecteur pour la lecture. Le chercheur y raconte ses impressions personnelles de l'un des « cours » donnés par Perros à l'université de Bretagne auquel il a assisté. Ce « cours », comme Martin le signale, prenait bien plus l'allure d'une lecture publique, car le principal intéressé partageait avec ses étudiants des textes qui l'avaient marqué, les entraînant dans sa « communauté d'intimes<sup>189</sup> ». Vraisemblablement, à cette affection sincère pour le « texte de l'Autre<sup>190</sup> » se combine celui pour cet Autre en lui-même. En effet, nous avons fait le constat suivant : quand Perros commente ces multiples ouvrages qui le bouleversent, qui l'émeuvent, il ne s'arrête pas seulement aux mots, il va jusqu'à l'homme qui se tient derrière. C'est avec cet homme qu'il souhaite échanger, c'est la pensée de cet écrivain qu'il veut comprendre avec plus d'acuité. Ses intentions sont sincèrement amicales. Ainsi, le fait qu'il tienne en haute estime l'acte de lecture et qu'il le considère comme une relation privilégiée avec cet « Autre », l'écrivain, vient accentuer l'importance des

---

<sup>189</sup> L'expression est de Jean-Pierre Martin. (Jean-Pierre Martin, « Perros, les livres et la vie immédiate », *op. cit.*, p. 18.)

<sup>190</sup> Nous reprenons la formulation de Perros. (Georges Perros, *Papiers collés*, *op. cit.*, p. 7.)

passages consacrés à l'activité de la lecture et au lecteur. Le processus en lui-même passionnait le noteur, et cette fascination l'amenait en retour à écrire à ce sujet.

En deuxième lieu, le recours fréquent aux intertextes dans les *Papiers collés* nous paraît également comme un autre signe de cette importance accordée par Perros aux livres des autres. Effectivement, non seulement estimait-il l'activité du lecteur, mais il appréciait aussi les livres en tant qu'objets. La deuxième partie du troisième chapitre prend acte de ce renvoi constant aux textes d'autres auteurs. Les théories de l'intertextualité éclairent plusieurs cas de références, de citations et d'allusions dans notre corpus. Perros use des intertextes pour former ses propres pensées, que ceux-là viennent agrémenter ses notes ou les motiver. De plus, l'omniprésence des intertextes dans les *Papiers collés* justifie davantage la pratique notulaire, car cette récurrence instaure nécessairement une discontinuité dans les propos, laquelle s'avère un principe général de « l'œuvre » perrossienne.

En résumé, ce dernier chapitre a permis d'associer les lectures à des circonstances d'écriture pertinentes dans le cas des *Papiers collés*, puisque le noteur retire une grande satisfaction de ses « fréquentations » littéraires. Les notes prises çà et là sont en elles-mêmes le fruit de ces rencontres fortuites entre le noteur et l'univers des livres.

Somme toute, nous croyons, par l'étude que nous avons complétée, avoir répondu aux questions qui nous animaient au commencement et avoir confirmé nos hypothèses préliminaires. Il nous semble justifié d'affirmer que Perros écrivait parce

qu'il y était poussé par des circonstances particulières de sa vie, lesquelles ne doivent pas être réduites, toutefois, à de simples faits biographiques. Parmi ces circonstances marquantes, les lectures ont occupé une place fondamentale, constituant une partie significative de son recueil de notes, de manière implicite et explicite. Par ailleurs, nous pouvons également confirmer que le choix de la pratique notulaire n'est pas anodin, puisque la note est une forme tout indiquée pour saisir les instants fugitifs d'une vie et qu'elle s'accommode bien, aussi, de la discontinuité discursive créée par un recours fréquent à l'intertexte.

En définitive, il ne fait aucun doute qu'Einstein, que nous citons en épigraphe de cette conclusion, aurait pu trouver, chez Georges Perros, un homme aux « émotions semblables », car ce dernier, nous l'avons vu, ressentait une inclination similaire par rapport à « l'expérience quotidienne » et à ces « autres » qui y ont participé. Perros a rencontré, dans le geste d'écrire, un lieu pour aborder et cultiver cette expérience du quotidien, laquelle était abondamment constituée de ses lectures. À travers celles-ci, le noteur a fait la connaissance d'individus aux mêmes penchants, aux mêmes questionnements existentiels. Ses écrits sont ainsi marqués de ses fréquentations, et, dans cette relation à l'autre, nous identifions le motif le plus important des *Papiers collés*. Chez Perros, cette altérité s'incarne partiellement dans ses lectures, mais elle emprunte également d'autres visages. Il serait d'ailleurs fort pertinent d'examiner, dans le cadre d'un travail exhaustif, les diverses représentations de l'altérité que nous n'avons pas étudiées dans ce mémoire mais qui ont, néanmoins, été relevées. En effet, une analyse des représentations de la femme, de la mort et du lecteur dans les *Papiers collés*

permettrait, pensons-nous, de renforcer l'idée selon laquelle ce recueil de notes est le résultat de l'influence de nombreuses circonstances, car, comme nous l'avons vu, le pouvoir contraignant des circonstances s'affermi nettement quand celles-ci sont abordées dans leur multiplicité.

En outre, avec notre mémoire, nous pensons avoir dégagé quelques avenues qui mériteraient d'être explorées plus avant, car la majorité d'entre elles n'ont pas été l'objet, jusqu'à ce jour, de recherches nombreuses, sérieuses et approfondies. À cet effet, nous réaffirmons la nécessité de libérer le concept de circonstance des préjugés qui le minent afin d'en percevoir toute l'utilité. De plus, il devient primordial de considérer les genres et les formes littéraires comme des structures fluctuantes, amenées à évoluer, et le rôle du lecteur dans ces évolutions doit aussi être reconnu par les chercheurs. Enfin, même si l'intertextualité a bénéficié, quant à elle, du travail de plusieurs critiques au cours du siècle dernier, nous voulons rappeler qu'elle demeure, à ce jour, un champ d'études tout à fait stimulant, qui permet, d'abord, de mieux comprendre la réalisation des œuvres littéraires, mais qui offre aussi la possibilité de rapprocher le processus d'écriture de celui de la lecture. En ce sens, sa validité en tant qu'outil d'analyse se trouve, une fois de plus, attestée.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

PERROS, Georges, *Papiers collés*, Paris, Gallimard, 1960, 216 p.

PERROS, Georges, *Papiers collés II*, Paris, Gallimard, 1973, 443 p.

### Sources secondaires

ARAGON, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1965, 148 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, 105 p.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, 275 p.

BERTRAND, Jean-Pierre, « Collage », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 99-100.

BIASI, Pierre-Marc de, « Théorie de l'intertextualité » dans *Encyclopædia Universalis*. Article consulté en ligne, le 20 décembre 2010 : [<http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/#4>]

BONNEFOY, Yves, « L'or du futile », *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, 320 p.

BURGELIN, Claude, « Perros lecteur » dans *Lire Perros*, présenté par Jean-Claude CORGER et Jean-Pierre MARTIN, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, p. 109-119.

CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, [Italie : 1988], 204 p.

- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 85 p.
- CAZES, Hélène, « Formes brèves et longues lectures » dans Daniel DELAS et Marie-Louise Terray (dir.), *L'attente rythmique*, Nanterre, Université Paris X, 1992, p. 27-41.
- CIORAN, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, 336 p.
- COGEZ, Gérard, « Papiers collés », dans Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994.
- COLLECTIF, *Une littérature de conscience : Paul Gadenne, Georges Perros, Henri Thomas, Louise de Vilmorin*, Rennes, La Part commune, 2001, 94 p.
- COLLOT, Jérémy, « Le "fragmentaire", ce qui du fragment m'arrive » dans Didier ALEXANDRE, Madeleine FRÉDÉRIC et al. (dir.), *Que se passe-t-il ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 177-194.
- COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, 175 p.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, [1998], 338 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2007, 77 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- CORGER, Jean-Claude, et Jean-Pierre MARTIN, *Lire Perros*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, 166 p.
- DEGUY, Michel, « Des rapports de la circonstance au poème », dans A.-Y. JULIEN et J.-M. SALANSKIS, (dir.), *La Circonstance*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2008, p. 95-99.
- DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELiQ », 2001, 364 p.
- DOUMET, Christian, « Perros et l'attention » dans *Lire Perros*, présenté par Jean-Claude CORGER et Jean-Pierre MARTIN, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, p. 93-105.
- DRION, Yvan, « Georges Perros – la Poétique du fragment libre et de la note (les Papiers collés) », *Œuvres & critiques*, no 23, 1998, p. 49-59.
- DUMÉRY, Henri, « Situation, philosophie » dans *Encyclopædia Universalis*. Article consulté en ligne le 22 mai 2011 : [<http://www.universalis-edu.com/biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/situation-philosophie/#>].

- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 315 p.
- EINSTEIN, Albert, Paris, Flammarion, coll. « Champs Sciences », 1979, [1934], 245 p.
- FRANCKEL, Jean-Jacques, « Circonstance(s) : du mot à la notion », dans A.-Y. JULIEN et J.-M. SALANSKIS, (dir.), *La Circonstance*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2008, p. 37-53.
- GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995, 508 p.
- GAUBERT, Serge, « Une poétique de la marche » dans *Lire Perros*, présenté par Jean-Claude CORGER et Jean-Pierre MARTIN, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, p. 21-28.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 561 p.
- GIBBAL, Jean-Marie, *Georges Perros : La spirale du secret*, Paris, Plon, 1991, 163 p.
- GILLYBOEUF, Thierry, *Georges Perros*, Rennes, La part commune, coll. « Silhouettes littéraires », 2003, 188 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Conversations avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1941, 548 p.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, [Allemagne : 1972], 405 p.
- JENNY, Laurent, « Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux », dans *Revue d'esthétique*, « Collages », no 3/4, 1978, UGE, coll. « 10/18 », p. 165-182.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, A. Philonenko (trad.), Paris, Vrin, 1968, [1790].
- KAUFMANN, Vincent, *Le livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Klincksieck, 1986, 224 p.
- KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue, le roman » dans *Sémiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 318 p.
- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966 [1962], 371 p.
- LÜTHI, Ariane, *Pratique et poétique de la note chez Georges Perros et Philippe Jaccottet*, Paris, Sandre, 2009, 397 p.
- LÜTHI, Ariane, « Vérité de la note » dans *Europe*, no 983, mars 2011, p. 94-100.

- MAJOR, Robert, « Littérature de circonstances », *Voix et images*, vol. 15, n°1, 1989, p. 112-116.
- MARCOTTE, Gilles, *Littérature et circonstances : essais*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 350 p.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Entre "l'amythié" et la "littérature" » dans *Lire Perros*, présenté par Jean-Claude CORGER et Jean-Pierre MARTIN, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, p. 133-143.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Perros, les livres et la vie immédiate » dans *Europe*, no 983, mars 2011, p. 18-31.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Poésie et circonstance », dans A.-Y. JULIEN et J.-M. SALANSKIS, (dir.), *La Circonstance*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2008, p. 55-68.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Brèches », 1989, 320 p.
- MICHAUD, Ginette, « Fragments, journaux, carnets, prendre tout en note, noter le rien », *Urgences*, n° 31, 1991, p. 67-84.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de, *Essais*, Livre III, Chapitre XIII, Paris, Firmin Didot frères, 1848, [1595], 648 p.
- MONTANDON, Alain, « Le fragment est-il une forme brève? » dans Benito PELLEGRIN (dir.), *Fragments et formes brèves : actes du IIe colloque international*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 117-130.
- MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, 176 p.
- OBALDIA, Claire de, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, 2005, 438 p.
- PERROS Georges, *Je suis toujours ce que je vais devenir*, entretiens de mai 1973 avec Michel Kerninon, Quimper, coédition Calligrammes/Bretagnes, 1983, 122 p.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996, 186 p.
- PONGE, Francis, *Le Parti pris des choses* [1942] précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1967, [1966], 224 p.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.
- ROUDAUT, Jean, *Georges Perros*, Paris, Seghers, 1997, 217 p.

- ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres supérieures », 2005, 152 p.
- RUSS, Jacqueline et Clotilde BADAL-LEGUIL, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 2004, 528 p.
- SALANSKIS, Jean-Michel, « La circonstance, la situation, l'universel », dans A.-Y. JULIEN et J.-M. SALANSKIS, (dir.), *La Circonstance*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2008, p. 69-93.
- SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 127 p.
- SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1995, 206 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, [1985], 307 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie et Oswald DUCROT (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, 832 p.
- SCHAPIRA, Marie-Claude, « À distance » dans *Lire Perros*, présenté par Jean-Claude CORGER et Jean-Pierre MARTIN, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, p. 49-58.
- STÉFAN, Jude, « Georges Perros », dans le *Dictionnaire de la littérature française : XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », p. 566-567.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, 190 p.
- VIGNEAULT, Robert, « L'essai québécois : préalables théoriques », *Voix et images*, vol. VIII, no 2, hiver 1983, p. 311-329.
- VRAY, Jean-Bernard, dans *Lire Perros*, présenté par Jean-Claude CORGER et Jean-Pierre MARTIN, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 1995, p. 59-69.