

Une lecture de *L'Éternité* de Georges Perec

Wataru GOTO

Abstract

The object of this article is Georges Perec's *L'Éternité*. Although the date of production of this poem is not specified, it is a free verse without the constraint. For the writer, the only other free verse is « Un poème » whose theme is the mourning of his mother: the center of Perec's creative work. In addition, the writer avoided unconstrained poetry called "terror". Why, then, did the writer use the poetic method he described as "terror" in his last poem? I hypothesize that in *L'Éternité* the artist hid keys of his creative life like « Un poème ». In *L'Éternité*, Perec describes the birth of the earth in the description of the room. In other words, from his creations in the late 1970s, minerals and the earth functioned as mediums for projecting something. So, what did he project? Let's focus on the fact that the title and content of the poem remind us Rimbaud. Referring to how Rimbaud's poetry appeared in Perec's works after *La Disparition*, I will elucidate the fact that the important theme of self and others is hidden in Perec's works and clarify that *L'Éternité* depicts the fusion of the artist and the earth. Considering Perec's attempt to depict infinite possible worlds since the late 1970s, and the fact that *L'Éternité* was inspired by Borges's "eternal return" cited in Chapter 70 of *La Vie mode d'emploi*, in the last strophe, Perec says that all the moments and spaces of the possible and real worlds exist in a moment. I can conclude that Perec tried to depict the moment when all the possible and real worlds exist, just like Blanqui's cosmology quoted by Borges.

Introduction : le sommet dans « la terreur »

Georges Perec (1936-1982) travaille dans plusieurs domaines : écrivain ou poète dans ses textes, dramaturge dans des programmes radiophoniques, metteur en scène et scénariste dans des films, rédacteur des commentaires ou narrateur dans des programmes télévisés. C'est une tendance commune aux écrivains contemporains, aux auteurs de Nouveau Roman, en particulier⁽¹⁾. Par rapport à des membres de ce groupe (Michel Butor), Perec n'écrit pas beaucoup de poèmes. Tous ceux qu'il a écrits sont à contraintes, sauf deux exceptions rédigées à la fin de sa vie : « Un poème » et *L'Éternité*. C'est ce dernier qui fait l'objet de cet article. Avant d'en aborder l'étude, citons-le intégralement :

L'Éternité

Venue de l'imperceptible

Convexité de l'œil

— ce par quoi on sait que la terre est ronde —

l'éternité est circulaire

mais plate

le coussin est (montagne) érosion

le tapis pénélaine

(1) Même si Perec a critiqué le Nouveau roman dans deux articles en 1962, on ne peut pas nier cette tendance.

il n'y a plus de déchirure
dans l'espace ni dans moi

: le monde avant qu'il ne se
plisse, une ondulation d'herbes
entre l'est et l'ouest

une ligne imaginaire va parcourir
ce balancement oblique

on sait que les eaux
s'y partageraient s'il y avait
de l'eau

mais il y a seulement
cette soif de pliure

des silhouettes se superposent

le long de cette arrête fictive
immobiles dans leur mouvement

chaque instant est persistance et mémoire

l'horizon dans son absence
est une hésitation émoussée

la préfiguration tremblante
du *corral*
où se tapit sa catastrophe (*E*, p. 809-813)⁽²⁾

Dans sa soigneuse analyse, Christelle Reggiani insiste sur la temporalité et « la “terreur” subjective » particulières à ce poème⁽³⁾. Elle tire le terme « terreur⁽⁴⁾ » de l'entretien que Perec a eu avec Jean-Marie Le Sidaner⁽⁵⁾. Pourquoi

(2) J'utilise les abréviations suivantes : *ECT=Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, textes réunis, présentés et annotés par Mireille Ribière avec la participation de Dominique Bertelli, Nantes, Joseph. K, 2019 ; *O t. I et t. II Œuvre t. I*, édition publiée sous la direction de Christelle Reggiani, avec, pour ce volume, la collaboration de Dominique Bertelli, Claude Burgelin, Florence de Chalonge, Maxime Decout et Yanick Séité, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017 et *Œuvre t. II*, édition publiée sous la direction de Christelle Reggiani, avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Burgelin, Maxime Decout, Maryline Heck et Jean-Luc Joly, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017 ; *VF=La Vie filmée, Cahiers Georges Perec* vol. 9, textes réunis et présentés par Cécile De Bary, Bordeaux, Castor Astral, 2006, p. 75-81 ; *D La Disparition, R Les Revenantes, EE Espèces d'espace, W W ou le souvenir d'enfance* dans *O t.I* ; *VME La Vie mode d'emploi, Un cabinet d'amateur CA, M Métaux, E L'Éternité, VH Le Voyage d'hiver et EI Ellis Island* dans *O t. II* ; FP Fonds Perec.

(3) Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère : Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2010, p. 181-187.

(4) Ce mot rappelle évidemment la position de Jean Paulhan. Perec mentionne *Les Fleurs de Tarbes* dans « Engagement ou crise du langage » avant le début de l'écrivain en 1962. Dans la tension entre la rhétorique (les Belles-Lettres) et la prose libre comme la terreur (« le mauvais écrit »), Paulhan soutient la possibilité de la rhétorique. Voir Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, folio essais, 1990 ; Georges Perec, « Engagement ou crise du langage », dans *LG*, p. 75-77 ; Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », dans *La Langue littéraire : Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, sous la direction Gilles Philippe et Julien Piat, Fayard, 2009, p. 264.

Perec a-t-il tenu à affronter la terreur et à écrire deux poèmes sans contrainte à la fin de sa vie : « Un poème » et *L'Éternité* ? « Un poème » fait certes référence au deuil à la mère, mais comme des souvenirs de l'enfance se trouvent aussi dans certains poèmes à contrainte (souvenirs de la rue Vilin où Perec est né dans *La Clôture* avec les photos de la rue ; souvenirs du Vercors où l'écrivain avait trouvé refuge pendant la Guerre dans trois sonnets inédits des *Métaux*). Il est ainsi difficile d'y voir la raison pour laquelle Perec a écrit ce poème libre.

Qu'en est-il alors de *L'Éternité* ? Il n'y a pas de souvenir individuel dans ce poème⁽⁶⁾, fait que Reggiani considère avec raison comme « “terreur” subjective ». Remarquons en outre que le sujet disparaît aussi dans ce poème et que l'espace et le temps y sont unifiés. J'émis l'hypothèse que la disparition de soi et l'unification spatio-temporelle deviennent un aboutissement de la création de l'écrivain. Pour prouver cette hypothèse, nous examinerons trois thèmes avec des textes perecquien à l'antérieur : la géologie, la poésie et la temporalité. Tout d'abord, nous envisagerons les traces des minéraux dans le poème comme des mouvements géologiques. Puis, nous étudierons la cristallisation de deux concepts de Perec, la fusion et la totalité, à partir de deux lettres de Rimbaud et d'une phrase de Nerval. Enfin, nous montrerons que ce poème présente aussi un aboutissement spatio-temporel dans la création.

Poème géologique

Perec avait de l'intérêt pour la géologie avant *Les Choses* : pour écrire la scène de tunnel dans *Gaspard*, il demanda à son ami Philippe Guérinat des documents sur la géologie le 11 août 1958⁽⁷⁾. Mais cet intérêt n'apparaît pas comme une clef de sa création avant son déménagement à la rue Linne, près du Jardin des Plantes de sa collection minérale. D'autre part, quand l'écrivain commence à habiter dans son nouveau logement en 1974, des manifestations contre amiante avaient lieu autour de Campus Jussieu à deux pas de l'appartement⁽⁸⁾. La rue Linne a ainsi dû accroître l'intérêt de Perec pour les minéraux. À partir de ce déménagement, cet intérêt hante toujours la création de l'écrivain. Par exemple, les descriptions minérales dans les sonnets des *Métaux*, écrits à la fin de décembre 1975 au village à côté de Villard-de-Lans où l'écrivain trouve refuge pendant la Guerre, reflètent les souvenirs du Vercors : des souvenirs individuels et collectifs de l'enfance sont contenus dans les métaux.

Dans *La Vie mode d'emploi* (1978), les minéraux apparaissent de fait à maintes reprises comme des microcosmes du roman : ainsi l'objet transparent de Grifalconi qui représente la vie d'un insecte⁽⁹⁾ et la porte vitrée qui reflète les conflits de la vie collective⁽¹⁰⁾. Le bâtiment en pierre comme macrocosme contient évidemment des souvenirs individuels et collectifs. Mais aussi, il a la mémoire historique, mythique et jurassique du Paris souterrain dans le « CHAPITRE LXXIV⁽¹¹⁾ » et par les pierres mêmes dont il est composé⁽¹²⁾. La mémoire inscrite dans les matériaux

(5) Voir *ECT*, p. 445-446 : « L'intense difficulté que pose ce genre de production et la patience qu'il faut pour parvenir à aligner, par exemple, onze “vers” de onze lettres chacun ne me semble rien comparée à la terreur que serait pour moi d'écrire “de la poésie” librement. Mais peut-être oserai-je un jour le faire. »

(6) Il y aurait peut-être, selon certains témoins, le souvenir d'une expérience de consommation de cannabis lors d'une soirée.

(7) Cette scène aurait été utilisée dans *Le Condottière*. Voir David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 216 : « *Ai besoin de tuyaux sur/1) le carbone 14/2) la largeur des rues qui bordent le Parc Monceau/3) l'action de l'acide sulfurique sur le ciment armé/4) les pistolets à salle (construction, éléments nécessaires [compresseur], force), le marteau pneumatique (idem)/5) la résistance comparée du gré et de l'argile. L'existence de ces corps dans le sous-sol de Paris Leurs présentations (couches géologiques, etc.)* »

(8) Voir Emmanuel Henry, *Amiante : un scandale improbable*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 18 : « Dès 1974, les problèmes posés par l'utilisation massive de l'amiante en France sont à l'origine de mobilisations sur le campus Jussieu et dans plusieurs villes de France où sont implantées des usines de transformation d'amiante. Ces actions donnent lieu à la première publicisation du problème auprès d'un large public, par le relais qu'elles trouvent auprès de certains médias aux caractéristiques différentes de celles de la période contemporaine. »

(9) Voir *VME*, p. 146-147 : « C'est alors qu'il eut l'idée de dissoudre le bois qui restait, faisant ainsi apparaître cette fantastique arborescence, trace exacte de ce qu'avait été la vie du ver dans ce morceau de bois, superposition immobile, minérale, de tous les mouvements qui avaient constitué son existence aveugle, cette obstination fidèle de tout ce qu'il avait mangé et digéré, arrachant à la compacité du monde alentour les imperceptibles éléments nécessaires à sa survie, image étalée, visible, incommensurablement troublante de ce cheminement sans fin qui avait réduit le bois le plus dur en un réseau impalpable de galeries pulvérulentes. »

(10) Le « CHAPITRE XLIX *Escaliers*, 7 » commence à « la porte vitrée ouvrant sur le petit escalier » (*VME*, p. 248). Cette porte existe entre les appartements des « maîtres » et les chambres de bonne. Elle représente la mémoire collective comme conflit dans le bâtiment. Voir *Ibid.*, p. 248-256.

apparaît aussi dans deux créations pour la télévision : *Récits d'Ellis Island* (1980)⁽¹³⁾ et *Inauguration* (1981)⁽¹⁴⁾. Par ailleurs, Perec considère le bâtiment comme un « iceberg » dans le folio pour la préparation de ce chapitre de *La Vie mode d'emploi* : « cet immeuble aujourd'hui est l'image fixée une fois pour toutes de ses histoires successives. La partie visible d'un iceberg⁽¹⁵⁾. » Cette métaphore évoque le cristal qui contient les événements de la Terre. Tous les minéraux fonctionnent ainsi comme médiums. Perec dénote pour la première fois la fonction minérale de fixer la mémoire dans la narration de *La Vie filmée des Français 1930-1934*⁽¹⁶⁾ (1975) :

On connaissait ce qui dure, ce dont on fait mémoire ou archive : des entassements de pierres ou des entassements de tableaux, des épitaphes⁽¹⁷⁾, des comptes d'apothicaire, des minutes de procès ; et plus tard des visages, immobilisés par la photographie. (VF, p. 77)

Les mouvements de la Terre sont comme enregistrés des minéraux, mais le poème libre ne se fait-il pas médium ?

Remarquons tout d'abord une strophe de *L'Éternité* : « le coussin est (montagne) érosion/le tapis pénéplaine⁽¹⁸⁾ » (E, p. 810). Avec les termes géologiques, « érosion » et « pénéplaine », la chambre devient la terre. Après cette phrase, Christelle Reggiani remarque qu'il y a une image de feuilles pliées⁽¹⁹⁾. En même temps, elle indique aussi que ce poème présente « un monde d'avant le Temps⁽²⁰⁾ ». Sa remarque est très juste, parce que Perec s'intéresse aux images géologiques comme l'on a vu à propos du « CHAPITRE LXXIV » de *La Vie mode d'emploi*. D'ailleurs, Perec conservait la brochure de l'exposition de Gisèle Celan-Lestrange qui présente des déluges et des tremblements de terre comme des changements terrestres avant l'histoire humaine dans son folio⁽²¹⁾.

De fait, ce géologique développe des images. Après l'érosion, on trouve l'évocation d'un pli comme déformation de la Terre : « le monde avant qu'il ne se/plisse, une ondulation d'herbes/entre l'est et l'ouest » (E, p. 810). En outre, présentons une autre strophe : « on sait que les eaux/s'y partageraient s'il y avait/de l'eau » (E, p. 811) peut concerner aussi la naissance de la Terre, malgré le manque d'indication directe. Outre une allusion à la ligne imaginaire de partage géographique du réseau hydraulique. Le pluriel « les eaux peut aussi poétiquement désigner l'océan dans le poème⁽²²⁾. La Terre y apparaîtrait par surrection. La fonction concernant les minéraux se développe au fur et à la mesure de la création de Perec. Tandis que les minéraux sont seulement le médium des souvenirs au Vercors dans

(11) Perec y décrit les sous-sols parisiens : les réseaux souterrains, les égouts, les carrières, les catacombes, les réseaux des résistances et le système de protection souterrain organisé par nazie sous le lion vert de Denfert-Rochereau. À la fin du chapitre, on voit les monstres ressemblant aux reptiles éteints dont on trouve les fossiles dans le sous-sol parisien. Même si ces types de fossiles de reptiles ne proviennent pas tous de Paris, ils sont conservés dans la collection du Jardin des Plantes. Voir *Ibid*, p. 411-415.

(12) On n'ose pas citer d'exemples. La mémoire jurassique vient par ailleurs des pierres du bâtiment, qui, comme pour les bâtiments de Paris jusqu'à la fin du 19e siècle, ont été tirées du sous-sol parisien.

(13) Certes, le narrateur du film est Perec. Mais la synchronisation entre les lieux dans la ruine et le commentaire donnent l'impression que les lieux abandonnés racontent leur propre histoire.

(14) Les images de la destruction de la gare d'Orsay sont projetées dans ce court métrage : on y voit les matériaux détruits comme le béton et l'acier. Par ailleurs, la narration que Perec rédige retrace l'histoire de la gare : le palais avant la construction, la prospérité et la chute. Comme dans *La Vie mode d'emploi* et *Récits d'Ellis Island*, les matériaux racontent l'histoire de la gare.

(15) Voir *Cahier des chargées de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS éditions ; Cadeilhan, Zulma, 1993. Il n'y a pas de pagination dans la partie du manuscrit.

(16) Même si le titre de la transcription de la narration par Cécile De Bary est *La Vie filmée*, le titre du programme est *La Vie filmée des Français 1930-1934*.

(17) *Je souligne*.

(18) Ce type d'imagination existe déjà dans la lettre à Paulette Perec en 1966 : « Que le froid monte le long de tes jambes, le long de tes bras, monte lentement, nécrose heureux, que tu te recroquevilles jusqu'à n'être que l'ombre d'un point, in grain de sable, que tu t'étendes démesurément, que ton orteil soit une montagne, que ta jambe soit une vallée, que ton pouce soit le matelas sur lequel tu reposes, que tes membres coulent comme du sable, que ton ventre soit une banquise, que tes pensées soient une lande envahie par la brume, voiles légers, nappes épaisses, lourd manteau. » Mais cette citation est un cas « d'Asymbolie » : « Il ne voit plus : nuage = nuage, tomate = tomate, arbre = arbre. » Voir *O t. I*, p. 250 et p. 251.

(19) Voir « Notes », dans *O t. II, op. cit.*, p. 1203.

(20) *Ibid*.

(21) Voir FP, 9,63. FP est l'abréviation de Fonds Perec.

trois sonnets de *Métaux*, ils racontent les histoires individuelles et collectives dans *La Vie mode d'emploi*. Puis les mouvements géologiques comme la Terre même racontent l'histoire dans *L'Éternité*. Mais il s'agit qu'ils contiennent l'espace-temps cristallisé comme on l'étudiera.

Les mouvements terrestres sont contenus comme souvenirs dans les minéraux. Les souvenirs cachés sous la terre seraient aussi cristallisés dans ce poème. Selon l'article « Cristallisation » du *Dictionnaire de minéralogie* d'Henri Landrin, la cristallisation est la solidification par le mouvement souterrain d'éléments dissous et intouchables comme le gaz⁽²³⁾. Or, dans le poème de Perec, on peut remarquer une sorte de cristallisation de l'informel : « des silhouettes se superposent [...] immobiles dans leur mouvement » (*E*, p. 812). Ces vers rappellent que Perec a toujours eu le désir de fixer du flou par un médium. À la fin de sa vie, même après que Perec a évoqué le motif de la cristallisation virtuelle dans *La Vie mode d'emploi*⁽²⁴⁾, son désir se révèle encore dans ce poème comme le mouvement géologique et souterrain qui y suggéré.

Mais il faut également remarquer le mode conditionnel du passage sur la division de la mer et de la terre : « on sait que les eaux/s'y partageraient s'il y avait/de l'eau ». Perec fait apercevoir une naissance fictive de la Terre. D'ailleurs, il indique son imagination dans la strophe qu'il s'agit d'une fiction : « une ligne imaginaire va parcourir ce balancement oblique » (*E*, p. 811). La strophe suivante, écrite au présent, affirme l'absence de pli : « mais il y a seulement cette soif de pliure » (*E*, p. 811), mais peu importe que la création de la Terre soit imaginaire. La « pliure » ici évoque évidemment le papier. En ce sens, on peut faire l'hypothèse que le médium se fasse papier au milieu de ce poème sur la Terre, où il s'agit donc de l'action créatrice sur le papier. Cela évoque *Espaces d'espaces* (1974). Le vers « une ligne imaginaire va parcourir ce balancement oblique », en particulier, rappelle ces phrases de « LA PAGE » où, malgré l'adjectif « horizontal », la ligne suit un parcours oblique :

J'écris : je trace des mots sur une page.

Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige :

Une ligne assez strictement h

o
r
i
z
o
n
t
a
l
e

se dépose sur la feuille blanche, noircit l'espace vierge,

lui donne un sens, le vectorise :

de gauche

à droite

⁽²²⁾ Voir Trésor de la langue française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?65;s=1102976745;r=3;nat=;sol=2;> consulté le 12/12/2019 ; « Au plur., souvent poète. [Avec une idée d'abondance, d'immensité] Océan, mer transparente (...) replie tes larges eaux (QUINET, Ahasvérus, 1833, 1re journée, p. 68) ».

⁽²³⁾ Voir Henri Landrin, *Dictionnaire de minéralogie, de géologie, et de métallurgie*, Paris, Firmin-Didot frères, 1852, p. 122 : « Loi de la nature d'après laquelle les molécules d'un corps inorganique, après avoir été dissoutes dans un liquide, se réunissent sous une forme cristalline, régulière, symétrique, qui peut toujours être déterminée d'une manière exacte par la géométrie. — La cristallisation s'opère non seulement sur des corps fondus et qui se refroidissent (Voy. AFFINAGE PAR CRISTALLISATION), et même sur des substances gazeuses qui se solidifient sans passer par l'état liquide. »

⁽²⁴⁾ L'objet transparent de Grifalconi comme la cristallisation d'une vie d'un insecte est un exemple. Et la toile carrée « vierge » (*VME*, p. 564) de l'épilogue représente aussi la cristallisation. Certes, Valène la laisse apparemment la toile blanche. Mais, en considérant Valène comme narrateur du roman et la toile comme microcosme, on ne peut pas littéralement prendre l'adjectif « vierge » pour blanc : les événements racontés et non racontés se superposent dans ce tableau comme une photo avec la pose longue.

(*EE*, p. 557)

Ces vers sont probablement le prototype de *L'Éternité*. D'ailleurs, Perec évoque ainsi le commencement de l'espace dans le même chapitre :

L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace : le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte. L'aleph, ce lieu bourgeois où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet ? (*EE*, p. 561)

La création sur le papier et celle de l'espace sont imaginaires. Elles continuent infiniment jusqu'à l'épuisement du médium qu'est le papier⁽²⁵⁾. La création géologique imaginaire de *L'Éternité* est faite sur le papier. Et la Terre se change en papier au milieu de ce poème⁽²⁶⁾. Or, rappelons-le, le papier est le médium après la pierre dans l'histoire de l'écriture⁽²⁷⁾. Le passage de la Terre au papier dans notre poème représente donc l'histoire du médium servant à conserver la mémoire des choses. Mais, alors une question se pose : quel type de mémoire le poème contient-il ? Relevons tout d'abord les intertextes du poème.

Aspect poétique : comment Perec adapte-t-il la poésie de Rimbaud et Nerval au poème ?

Comme Christelle Reggiani le remarque, pour penser à l'aspect poétique de *L'Éternité*, il faut prendre en compte l'histoire de la poésie⁽²⁸⁾. À son instar, nous allons tout d'abord examiner l'influence de Rimbaud dans le poème. Comme Reggiani, remarquons la première strophe du poème libre de Perec :

Venue de l'imperceptible
Convexité de l'œil
— ce par quoi on sait que la terre est ronde —
l'éternité est circulaire
Mais plate. (*E*, p. 809)

Comme Reggiani remarque⁽²⁹⁾, cette strophe évoque « L'Éternité » de Rimbaud :

Elle est retrouvée.
Quoi ? L'éternité.
C'est la mer allée
Au soleil⁽³⁰⁾

⁽²⁵⁾ On pourrait aussi prendre en compte de la fin du texte. Mais, dans le cas de *La Vie mode d'emploi*, malgré le mot « FIN », l'histoire continue virtuellement. La relation entre la création et le papier est aussi présentée dans *Le Voyage d'hiver* (1979). Le plagiat par anticipation se trouve évoqué dans ce texte. Ce procédé de création, qui présente un livre perdu à cause du bombardement au Havre, est suggestif pour penser la liaison entre la création et le médium.

⁽²⁶⁾ La création sur le papier est aussi une allusion au mode de fabrication de cette plaquette poétique, à laquelle Perec a concrètement participé. À cet égard, il est très intéressant que Perec retourne au papier à la fin de sa carrière.

⁽²⁷⁾ Voir André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole* t. I, Paris, Albin Michel Sciences, 1964, p. 262-263 : « Les traces plus anciennes remontent à la fin du Moustérien et deviennent abondantes vers 35 000 avant notre ère, durant la période de Châtelperron. Elles apparaissent en même temps que les colorants (ocre et manganèse) et les objets de parure. Ce sont des lignes de cupules ou des séries de traits gravés dans l'os ou la pierre, petites incisions équidistantes qui apportent le témoignage du départ de la figuration à l'écart du concrètement figuratif et les preuves de manifestations anciennement exprimés. »

⁽²⁸⁾ Voir « Notes » dans *O t. II, op.cit.*, p. 1203.

⁽²⁹⁾ *Ibid.*

De fait, une allusion à Rimbaud se trouve aussi dans *La Vie mode d'emploi* dans le chapitre LXX, « *Bartlebooth, 2* » :

Cette impression de grâce durait parfois plusieurs minutes et Bartlebooth avait alors la sensation d'être un voyant : il percevait tout, il comprenait tout, il aurait pu voir l'herbe pousser, la foudre frapper l'arbre, l'érosion meuler les montagnes⁽³¹⁾ comme une pyramide très lentement usée par l'aile d'un oiseau qui l'effleure [...]. (*VME*, p. 389)

Avant de détailler la relation entre Perec et Rimbaud, remarquons le contexte de la citation. Bartlebooth devenait « un voyant » quand il fabriquait le puzzle. Il « percevait » alors tous les phénomènes : il imaginait voir la croissance des plantes, l'arbre frappa par la foudre, l'érosion aux montagnes. Or, le mouvement de l'herbe se retrouve dans deux vers de *L'Éternité*, « une ondulation d'herbes/entre l'est et l'ouest » (*E*, p. 810), et « l'érosion » qui meule « les montagnes » dans cette expression du poème : « le coussin est (montagne) érosion » (*E*, p. 810). La relation entre le roman et notre poème ne s'arrête pas là. Les vers suivants :

des silhouettes se superposent

le long de cette arête fictive
immobile dans leur mouvement

chaque instant est persistance et mémoire (*E*, p. 812)

évoquent en effet inévitablement un thème de *La Vie mode d'emploi* : la fixation et les ombres qui sont dans le médium, servent à la mémoire⁽³²⁾. Considérant ces points communs, on peut donc penser que le passage de *La Vie mode d'emploi* que nous avons cité plus haut est une origine du poème perecquien. Derrière le poème se cache donc aussi le thème de Rimbaud très connu du « voyant ». Ce mot est d'ailleurs indiqué dès les premiers vers avec l'évocation de l'œil dont la convexité produit une éternité circulaire.

D'ailleurs, Perec introduit une variante du « voyant » avant *L'Éternité* dans *La Disparition* (1969) avec « la vision du tapis » (*D*, p.273) où un personnage, Anton Voyl, imagine voir tout. Cet épisode provient de *L'Image dans le tapis* de Henry James, mais le thème rimbaldien se trouve dans une ébauche intitulée comme « Thèmes » dans la préparation de *La Disparition* (FP, 86, 1, 5). Ce fait indique donc le voyant est un des thèmes privilégiés de la création de Perec et « la sensation d'être un voyant » de Bartlebooth est évidemment un clin d'œil au poète du 19^e siècle. Pourtant, on ne peut se demander si, à l'occasion de la reprise du thème dans *La Vie mode d'emploi*, l'écrivain utilise fidèlement la notion de Rimbaud.

Détaillons tout d'abord la notion rimbaldienne. Comme on le sait bien, Rimbaud a écrit deux lettres qui sont connues comme les « Lettres du voyant » : une à Georges Izambard le 13 mai 1871, où se trouve la fameuse phrase : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant*⁽³³⁾ » : l'autre à Paul Demeny le 15 mai 1871, dans laquelle Rimbaud précise ce qu'il entend par « voyant » :

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'aprem. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver, cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel [...].

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

⁽³⁰⁾ Arthur Rimbaud, « L'Éternité » dans *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 267. Nous citons la version dans *Une saison en enfer*.

⁽³¹⁾ *Je souligne*.

⁽³²⁾ Dans les chapitres des escaliers, les passagers sont évoqués comme des ombres : « Dans les escaliers passent les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour. » (*VME*, p. 74)

⁽³³⁾ Arthur Rimbaud, *Correspondance*, Paris, Fayard, 2007, p. 63.

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même [ê] me, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à *l'inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !⁽³⁴⁾

Rimbaud affirme l'importance pour le Poète d'apercevoir son soi et de l'apprendre. Se connaître soi est même la condition nécessaire pour devenir le poète, autrement dit, pour devenir « *voyant* », « par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* ». En épuisant les poisons en soi-même pour en purifier « les quintessences », le poète arrive à « *l'inconnu* », au bout de l'approfondissement de soi. À cette étape, il risque de « perdre l'intelligence de ses visions », mais « il les a vues ». Sur ce point, le « *voyant* » de Perce se distingue du *voyant* de Rimbaud, car il concerne la totalité : il voit toutes les choses dans un espace. L'hallucination de Bartlebooth pour le puzzle, le plan inachevé de Valène pour le bâtiment et l'objet de Grifalconi pour la vie d'un insecte sont des tentatives de présenter la totalité.

Mais Perce et Rimbaud se rejoignent sur la relation entre l'écrivain et le soi comme autre. Perce en effet essaie de chercher son identité, mais il la manque et trouve « *l'inconnu* ». Or ce manque est aussi présenté par Rimbaud dans *La Disparition* à travers la reprise d'un poème de Rimbaud : une réécriture de « *Voyelles* » intitulée « *Vocalisations* ». Citons-en de la réécriture : « A noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur » (*D*, p. 347). Ce vers est un décalque début de poème rimbaudien : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles⁽³⁵⁾ ». Perce met « Un blanc » entre les parenthèses au lieu d'« E blanc ». Ça expose la contrainte du sans « e » et souligne aussi le manque d'« eux », ses proches de Belleville tous disparus sauf la grand-mère. Même si, en apparence, cette réécriture de Perce ne concerne pas « *l'inconnu* », elle évoque donc manque, le vide, l'impossibilité de se souvenir de ses premières années, qui font partie de son identité. Cette réécriture montre donc que Perce connaissait probablement les deux lettres de Rimbaud.

Un autre indice le laisse penser. Rimbaud décrit le devoir du poète *voyant* dans la lettre à Paul Demeny :

Le poète est vraiment voleur de feu.

Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue [...] ⁽³⁶⁾.

Le « voleur du feu » renvoie à Prométhée. Et le poète ainsi qualifié doit « trouver une langue ». Or, dans le sonnet en « P » de *Métaux*, Perce évoque Prométhée en tant que créateur-faussaire-vengeur⁽³⁷⁾. Et lui-même s'efforce de trouver la création d'« une langue » en utilisant divers médias et en pratiquant la création poétique avec contrainte⁽³⁸⁾.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*, p. 68.

⁽³⁵⁾ Arthur Rimbaud, « *Voyelles* », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 167.

⁽³⁶⁾ Arthur Rimbaud, *Correspondance*, op. cit., p. 70.

⁽³⁷⁾ On connaît bien l'histoire de Prométhée : à cause de deux tromperies à l'encontre de Jupiter, un aigle dévore éternellement le foie de ce personnage. Il s'agit ici de la première tromperie plus que du vol du feu : quand il présente deux morceaux du bœuf sacrifié à Jupiter, l'un d'os et de gras enveloppés d'une belle peau et l'autre de viande enveloppée d'une peau sale. Le Dieu choisit évidemment le morceau avec la belle peau. L'autre est donné aux hommes. En ce sens, Prométhée est un créateur-faussaire. Dans son sonnet, Perce ajoute aussi un caractère à l'inverse du personnage mythique : « d'un sali Prometheus/mordant pli blanc d'esprit mou/défiant lors puma, piment d'Horus/(lard), félin somptueux » (*M*, p. 805). Tandis que le foie de Prométhée est décoré par l'aigle, le Prometheus de Perce avale le « piment d'Horus » et le « (lard) » qui évoquent le mythe grec. À cet égard, il est vengeur.

⁽³⁸⁾ Et, s'il y a la tentative de trouver « une langue » dans *L'Éternité*, ce sera complètement différent à *Métaux* ; le vers sans contrainte. C'est parce que ce style du poème sans contrainte est une chose interdite comme la « terreur » pour Perce. Malgré la « terreur », l'écrivain ne cesse pas de trouver une langue dans *L'Éternité*. Ainsi, on peut trouver les traces des « *Lettres du voyant* » dans la création de Perce.

Revenons à la liaison cachée entre la citation de *La Vie mode d'emploi* et « Les Lettres du Voyant » en nous attachant cette fois : « Je est un autre⁽³⁹⁾ » et « Car Je est un autre⁽⁴⁰⁾ ». Cette affirmation, que Perec cita dans *Le Voyage d'hiver* (1979)⁽⁴¹⁾, est très mystérieuse avec son pronom « Je » pourvu d'une lettre majuscule qui est sujet d'un verbe à la troisième personne et l'attribut du sujet qui est un mot commençant par une minuscule et accompagné de l'article indéfini. À l'instar de la notion du « voyant », ce premier prénom va être opposé de la phrase cartésienne : « *Je pense, donc je suis*⁽⁴²⁾ » : au bout de sa réflexion en soi, le poète arrivant à « l'inconnu » risque en effet de perdre l'intelligence des « visions » de « l'inconnu » auxquelles il est parvenu dans son effort pour se connaître. On peut considérer que « l'inconnu » et « les visions » de soi se trouvent dans le domaine de la troisième personne comme la forme du verbe l'indique. La mystérieuse phrase rimbaldienne renvoie donc à la liaison entre soi et un autre, autrement dit, à l'ambiguïté de la frontière entre moi et soi.

Revenons à la citation dans *La Vie mode d'emploi*. Le problème de soi et de l'autre hante dans la création de l'écrivain. Chacun des protagonistes, qui cherchent la totalité, est un double de l'écrivain : Percival Bartlebooth, Serge Valène, Grifalconi, Gaspard Winckler, Cinoc etc... Ainsi « Je sont des autres » pour Perec et « Je est un autre » qui est l'auteur, pour ces personnages. La superposition existentielle de Perec dans ses doubles fictifs renvoie évidemment à l'ambiguïté de la frontière entre soi et les autres.

D'autre part que, dans *La Vie mode d'emploi*, le pronom de troisième personne ne désigne pas clairement ce qui est le narrateur : Perec même, Valène ou le bâtiment⁽⁴³⁾. Trois narrateurs se fusionnent et l'écrivain devient la totalité du monde dans sa création. Désormais, la formule rimbaldienne avec l'article l'indéfini ne convient plus. À l'égard de la relation entre soi et le monde, c'est la phrase de Gérard de Nerval : « Je suis l'autre » qui est la plus adaptée. Nerval avait écrit cette phrase sous son portrait. Comme le remarque Gérard Macé⁽⁴⁴⁾, une « théorie des ressemblances » des personnages existe au cœur de l'œuvre nervalienne. Mais on pourrait interpréter autrement cette phrase en considérant : l'article défini : « l'autre » désignerait le hors de soi. Autrement dit, il contient tout sauf soi. On pourrait donc penser que les notions de fusion et de totalité sont impliquées dans la phrase inscrite par Nerval sous son portrait. À partir de cette interprétation, on pourrait paraphraser ainsi la phrase nervalienne : « Je est l'autre, c'est-à-dire la totalité ». Pour approfondir les notions nervaliennes, citons la dernière strophe de « Vers dorés » de Nerval : « Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché ; /Et comme un œil naissant couvert par ses paupières, /Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres⁽⁴⁵⁾ ! » Nerval y trouve Dieu comme macrocosme dans les microcosmes comme les pierres ordinaires. La totalité comme Dieu existe dans le microcosme des petites choses. De la même façon, *La Vie mode d'emploi* représente aussi la relation entre deux cosmos, avec l'ambiguïté du narrateur, Perec s'y métamorphose donc en bâtiment comme microcosme reflétant la totalité du monde.

Retournons à *L'Éternité*. Dans ce poème comme *La Vie mode d'emploi*, on peut relever la fusion entre le soi et l'autre. Le thème de la frontière y est même explicitement exprimé : « il n'y a plus de déchirure/dans l'espace ni dans moi » (*E*, p. 810). Si l'on considère que le terme « déchirure » s'emploie à propos d'une brisure qui rompt la

(39) Arthur Rimbaud, *Correspondance*, op.cit., p. 64.

(40) *Ibid.*, p. 68.

(41) Voir *VH*, p. 866 : « Des contradictions éclatantes que la critique et l'histoire littéraire n'avaient jamais pu expliquer trouvaient ainsi leur seule solution logique, et c'est évidemment en pensant à Hugo Vernier et à ce qu'ils devaient à son *Voyage d'hiver*, que Rimbaud avait écrit "Je est un autre" et Lautréamont "La poésie doit être faite par tous et non par un". »

(42) René Descartes, *Discours de la méthode*, dans *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 147.

(43) Le narrateur de ce roman est principalement Valène. Cependant, le pronom désignant le narrateur « il » n'indique pas Valène dans l'épilogue, puisque ce personnage vient de décéder. Qui raconte l'histoire ? On peut suggérer deux possibilités : Perec, comme modèle de Valène, et le bâtiment même, comme médium des souvenirs.

(44) Voir Gérard Macé, *Je suis l'autre*, Paris, Gallimard, 2007, p. 15 : « Ailleurs, Nerval emprunte à Restif une "théorie des ressemblances", selon laquelle Monsieur Nicolas ne peut aimer que des femmes qui lui en rappellent une autre, jusqu'à remonter ainsi à l'amour d'enfance qui détermine tous les autres. On songe alors aux filles du feu et à Sylvie, la première d'entre elles, encore que Nerval soit plus à la recherche d'une même âme que d'une forme semblable, et que les amours de Gérard, mais peut-être moins brûlantes ».

(45) Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, dans *Œuvres complètes* t. III, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois avec la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Antonia Fonyi, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 651.

continuité d'un paysage⁽⁴⁶⁾, on peut en déduire que la frontière disparaît aussi entre « moi » et l'autre comme Terre. Ainsi, la totalité signifierait donc l'auteur et la Terre dans ce poème. À l'appui de cette interprétation, citons un autre vers : « des silhouettes se superposent » (*E*, p. 812). On peut considérer ces silhouettes comme représentant un des thèmes favoris de Perec : celui des ombres. De fait, le désir d'attraper les ombres enfuies se trouve dans la création de l'écrivain à maintes reprises : machine qui attraper l'image dans la réécriture de *L'Invention de Morel* dans *La Disparition*⁽⁴⁷⁾ et la partie autobiographique dans *W ou le souvenir d'enfance*⁽⁴⁸⁾ et « les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour » (*VME*, p. 74) dans l'escalier de *La Vie mode d'emploi*. Dans *L'Éternité*, « des silhouettes » sont évidemment des ombres signifiant que des choses sont déjà passées dans la Terre. L'article indéfini ne désigne rien précisément donnant ainsi de la marge à l'imagination du lecteur. Considérant que Perec décrit les phénomènes géologiques dans ce poème, on peut penser que « des silhouettes » sont ces phénomènes évoqués au fil des vers. « Des silhouettes » désignerait donc aussi l'histoire terrestre.

Malgré le poème avec l'évocation des phénomènes géologiques et géographiques, la description géologique disparaît après la mention « des silhouettes » superposées :

le long de cette arête fictive
immobile dans leur mouvement

chaque instant est persistance et mémoire

l'horizon dans son absence
est une hésitation émoussée

la préfiguration tremblante
du *corral*
où se tapit sa catastrophe (*E*, p.812-813)

Certes, on peut penser que le devenir géographique n'est tout simplement pas monté après la superposition des silhouettes, mais on peut aussi envisager que la disparition des descriptions géographiques indique que la frontière entre soi et la Terre se dissipe, puisque Perec y évoque aussi la disparition d'une frontière importante de la ligne entre la terre et le ciel : « l'horizon dans son absence ». L'adjectif possessif de l'« absence » renvoie probablement à l'horizon : la disparition de la ligne entre la terre et le ciel. Le fait que l'article indéfini des « silhouettes » suggère la fusion entre soi et l'autre et que le contenu de *L'Éternité* devienne plus abstrait dans le vers suivant signifie donc la fusion de l'écrivain et la Terre, même si l'article indéfini des « silhouettes » ne désigne pas la totalité du passé. Cette fusion fait advenir donc la totalité spatiale du monde dans *L'Éternité*.

Pourquoi Perec tente-t-il d'introduire la totalité du monde dans ce poème libre ? Veut-il accéder à quelle mémoire dans l'état unifié à l'autre ? De fait, la mémoire de l'autre s'épanouit dans la dernière strophe : « la préfiguration tremblante/du corral/où se tapit sa catastrophe ». Mais, qui est-ce qui est l'autre ?

Les expressions « la préfiguration tremblante » et « sa catastrophe » donnent un caractère sombre au « *corral* », dont les italiques soulignent qu'il s'agit du terme espagnol désignant les enclos où est parqué le bétail pour y être

(46) Voir *Trésor de la langue française informatisé*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=100320570;>, consulté le 13/12/2019 : « B. [En parlant d'un accident naturel, d'une brisure qui rompt l'uniformité, la continuité d'un paysage, du ciel, etc.] ».

(47) Tandis que l'image filmée comme ombre n'est que suggérée dans *La Disparition*, dans la narration de *La Vie filmée des Français 1930-1934*, Perec évoque explicitement cette nature de l'image : « Les ombres animées font semblant de vivre devant nous. L'instant qui les fixe sera éternel, et témoignera à jamais de leur vie, de leur visage, de leurs gestes et de leurs corps. » (*VF*, p. 77) Voir *D*, p. 281-287.

(48) Voir *W*, p. 689 : « J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux [les parents], ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps près de leurs corps [...] ».

marqué. L'allusion aux camps de la mort nazis est claire et ce mot évoque la solution finale et le sort que la mère de Perec a subi. La fusion dans la totalité est nécessaire pour voir l'Histoire que Perec ne peut pas voir. On peut donc penser que Perec tente d'entrevoir les choses comme autres dans la fusion. Mais il semble que sa tentative ne soit pas réussie, car la description de l'intérieur du « *corral* » n'existe pas sinon dans l'évocation de la catastrophe comme une bête « tapie » : caché et menaçante. Un passage de *Récits d'Ellis Island*⁽⁴⁹⁾ présente aussi la même limite du monde possible : « mais dans l'éventail à peu près illimité de ces/possibles,/une seule chose m'était précisément interdite : celle de naître dans le pays de mes ancêtres,/à Lubartow ou à Varsovie,/et d'y grandir dans la continuité d'une tradition,/d'une langue, d'une communauté » (*EI*, p. 896). De la même façon, dans *L'Éternité*, le « *corral* » fonctionne comme une clôture au centre de la totalité du monde, interdisant tout accès à l'intérieur, une autre impossibilité à voir. Cette interdiction dans le monde possible signifie celle de l'accès à la vie juive et à la vie des parents, malgré les efforts de la création. Ainsi la liaison entre la poésie et l'espace est-elle très forte dans ce poème dont le titre, *L'Éternité* invite cependant à considérer la temporalité comme le sujet principale.

Circulation du temps sous l'emprise de Borges

Deux types de temporalité du poème sont présentés dans ce poème le temps coulant et le temps circulaire, que nous traiterons en relation avec deux intertextes poétiques. Le premier mouvement se trouve dans un vers que l'on a déjà commenté : « le coussin est (montagne) érosion/le tapis pénéplaine » (*E*, p. 810). Selon nous, l'érosion et le paysage horizontal sont très probablement inspirés de deux vers d'« Avec le temps » de Queneau : « avec le temps les montagnes/rentrent coucher dans leur lit⁽⁵⁰⁾ ». Perec a lu ce poème dans son anthologie radiophonique *Poésie ininterrompue* (1977), les parenthèses encadrant le mot « montagnes » dans *L'Éternité* servant à souligner la référence aux deux vers de Raymond Queneau. Dans le poème du fondateur d'Oulipo, toutes les choses sont influencées par le temps. De même façon, ces vers du poème de Perec présentent donc l'éphémère. Le temps coule sous l'influence de Queneau.

Mais, le titre évoque un temps que la suite qualifie de « circulaire » : « convexité de l'œil » (*E*, p. 809) : « l'éternité est circulaire » (*E*, p. 80) : « la terre est ronde » (*E*, p. 809) : l'« érosion » (*E*, p. 810) : « l'horizon » (*E*, p. 813) : le « *corral* où se tapit sa catastrophe » (*E*, p. 813). Comme Christelle Reggiani le remarque⁽⁵¹⁾, le mouvement circulaire provient du poème de Rimbaud dont la première et la dernière strophe de Rimbaud sont identiques. Pourtant, dans le poème de Perec, malgré la réécriture rimbaldienne du début, la première strophe n'est pas répétée et le mouvement circulaire s'arrête : « des silhouettes se superposent⁽⁵²⁾ » : « le long de cette arête fictive/immobiles dans leur mouvement⁽⁵³⁾ ». Et pour présenter la durée, on ne trouve que ce vers, ne suggérant aucune circularité temporelle, loin de là : « chaque instant est persistance et mémoire ». Tout est encerclé dans le « *corral* » à la fin du poème. Le temps de *L'Éternité* n'est donc pas le temps de Rimbaud.

À la fin du poème, le mouvement du temps est donc arrêté. À propos de cette suspension, Christelle Reggiani suppose que le « *corral* » signifie « la fin du temps sauvage et zénonien du "mouvement immobile"⁽⁵⁴⁾ ». Certes, son analyse est séduisante. Mais, considérant la fusion de soi et de l'autre, nous proposons une autre hypothèse : l'absence de la flèche du temps à cause de la fusion que nous avons précédemment relevée. Ce manque de flèche temporelle fait que la temporalité du poème de Perec n'est ni celle de Rimbaud dans lequel, malgré le paysage fusionné, le temps coule : « la nuit seule/Et le jour en feu⁽⁵⁵⁾ », ni l'éternel retour de Nietzsche en tant que circulation

(49) L'origine du texte est *Récits Ellis Island* réalisé par Robert Bober en 1980.

(50) Raymond Queneau, *Battre la campagne*, dans *Œuvres complètes* t. I, édition établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 453.

(51) Voir « Notes », *O t. II*, p. 1203.

(52) *Je souligne*.

(53) *Je souligne*.

(54) Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère Temporalité dans l'œuvre de Georges Perec*, *op. cit.*, 2010, p. 185 : « Le corral, dans son altérité linguistique — typographiquement signalée par l'italique — inscrit alors visuellement la survenue d'une différence absolue : l'avènement temporel d'un ordre du monde, dont la continuité serait désormais organisée par des marques distinguant les époques et les espaces. Par cet enclos qui signifie la fin du temps sauvage et zénonien du "mouvement immobile", se trouve désignée l'entrée dans l'histoire. »

perpétuelle dans laquelle la même vie est répétée⁽⁵⁶⁾. Chez Perec, les métaphores de cristallisation que nous avons soulignées présentent toutes les choses réelles et possibles au passé, au présent, au futur sans la flèche du temps. Dans ce contexte-là, « des silhouettes » du temps « se superposent » comme des silhouettes des choses. Ainsi, « chaque instant » dans le poème ne se situe donc pas sur le fil du temps : au contraire, le temps est ramassé dans l'instant comme les images des cristaux. On peut voir toutes les choses et aussi le temps réel et virtuel dans un instant⁽⁵⁷⁾.

D'ailleurs, la comparaison de l'érosion des montagnes avec l'action d'une aile d'oiseau sur une pyramide, qu'on a vu dans le passage du chapitre LXX de *La Vie mode d'emploi*, qui est selon nous le modèle de *L'Éternité*, recèle, cache, le sujet l'éternité. Jean-Luc Joly a en effet trouvé que cette phrase de *La Vie mode d'emploi* reprenait une image employée par Borges dans « Le temps circulaire » d'*Histoire de l'éternité*⁽⁵⁸⁾. Cette nouvelle commence ainsi : « J'en reviens éternellement à l'éternel retour ; cette fois, j'essaierai (avec le secours de quelque allusion historique) de définir ses trois principales interprétations⁽⁵⁹⁾. » Borges y présente trois modèles du temps circulaire : celui de Platon comme la circulation des planètes correspondant à l'histoire de l'Univers⁽⁶⁰⁾, celui de Nietzsche dont nous avons déjà parlé, et celui de Borges même⁽⁶¹⁾. Il s'agit ici du deuxième modèle. Borges y a présenté trois auteurs comme l'exemple de la deuxième catégorie : Le Bon, Nietzsche et Blanqui. L'écrivain argentin évalue le révolutionnaire français parmi trois, même s'il ne cite pas ce révolutionnaire. Et il cite ces phrases d'Hume pour résumer la pensée blanquiste :

N'imaginons pas la matière infinie comme l'a fait Épicure ; imaginons-la finie. Un nombre limité de particules ne peut se prêter à un nombre illimité de combinaison. Dans une durée éternelle, tous les ordres et toutes les situations possibles se produiront un nombre infini de fois. Ce monde-ci, dans ses plus infimes détails a été élaboré et détruit et sera élaboré et détruit, à l'infini⁽⁶²⁾.

Le sujet est la combinaison et l'infinité. Perec les a sans doute lues. La présence récurrente du nom de ce révolutionnaire dans le court texte « Vue d'Italie », suggère en effet une liaison sous-jacente entre Perec et Blanqui. Même si le nom de ce révolutionnaire n'y est mentionné que comme toponyme⁽⁶³⁾, on peut supposer que Perec connaît, au moins par Borges, et que sa pensée l'intéressait, au point, selon nous, de servir de fondement à la temporalité spécifique du poème que nous lisons.

Dans *L'Éternité par les astres*. Blanqui met tout d'abord en avant que, dans la limite de la combinaison des

(55) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 267 ; « Mon âme éternelle./Observer ton vœu/Malgré la nuit seule/Et le jour en feu ».

(56) Friedrich Nietzsche, *ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971, p. 242 : « Mais reviendra le nœud de causes en lequel je suis imbriqué ; - à nouveau créera ! Moi-même j'appartiens aux causes de l'éternel retour/Je reviendrai, avec ce Soleil et cette Terre, avec cet aigle et ce serpent, — non pour une vie nouvelle, ou une meilleure vie, ou une vie pareille ; / — à jamais je reviendrai pour cette même et identique vie, dans le plus grand et le plus petit d'elle-même, pour à nouveau de toutes choses enseigner le retour éternel, — / — du grand midi de la Terre et de l'homme pour à nouveau dire le dit, pour faire aux hommes de nouveau l'annonce du surhomme. »

(57) La cristallisation du temps est aussi un motif essentiel de l'œuvre de Nerval. Même si Georges Poulet et Jean-Pierre Richard n'ont pas utilisé ce terme, ils ont remarqué et analysé ce motif nervalien. Il est certain que le jeune Perec avait lu au moins *Les Métamorphoses du cercle* de Poulet, car ce livre se trouve dans son répertoire critique des livres de critique. (Voir FP, 119, 3, 3 d.) Le jeune homme, il connaît donc le concept de cristallisation du temps. Selon deux critiques, l'éternité nervalienne est la répétition comme celle de Rimbaud. Nous verrons qu'il en va différemment pour Perec. Voir Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955 ; Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.

(58) Voir « Notes », *O t. II, op. cit.*, p. 1104. Et je cite la phrase originale de Borges : « aux époques dont l'horloge immobile est une pyramide très lentement usée par l'aile d'un oiseau qui l'effleure chaque mille et une années. » Jorge Luis Borges, « Le temps circulaire », traduit de l'espagnol par Roger Caillois et Laure Guille, revue par Jean Pierre Bernès, dans *Œuvres complètes t. I*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 414-415.

(59) *Ibid.*, p. 413.

(60) Voir *Ibid.*

(61) Voir *Ibid.*, p. 414 : « la conception des cycles semblables, non identiques ».

(62) *Ibid.*

atomes, les combinaisons astrales sont limitées. Cette contrainte produit les possibilités des mondes possibles, mais elle fait en même temps que les mêmes mondes sont répétés dans l'univers. Et la répétition temporelle influence aussi l'humain⁽⁶⁴⁾ Et avant cette citation Blanqui présente ainsi les possibilités des autres mondes :

Une terre naît enfin avec notre humanité, qui déroule ses races, ses migrations, ses luttes, ses empires, ses catastrophes. Toutes ces péripéties vont changer ses destinées, la lancer sur des voies qui ne sont point celles de notre globe. À toutes minutes, à toute seconde, les milliers de directions différentes s'offrent à ce genre humain⁽⁶⁵⁾.

Ajoutant que les mondes possibles existent aussi dans la limite de la combinaison⁽⁶⁶⁾. D'où la coexistence spatio-temporelle des mondes dans l'Univers :

Notre terre, ainsi que les autres corps célestes, est la répétition d'une combinaison primordiale, qui se reproduit toujours la même, et qui existe simultanément en milliards d'exemplaires identiques. Chaque exemplaire naît, vit et meurt à son tour. Il en naît, il en meurt par milliards à chaque seconde qui s'écoule. Sur chacun d'eux se succèdent toutes les choses matérielles, tous les êtres organisés, dans le même ordre, au même lieu, à la même minute où ils succèdent sur les autres terres, ses sosies. Par conséquent, tous les faits accomplis ou à accomplir sur notre globe, avant sa mort, s'accomplissent exactement les mêmes dans les milliards de ses pareils. Et comme il en est ainsi pour tous les systèmes stellaires, l'univers entier est la reproduction permanente, sans fin, d'un matériel et d'un personnel toujours renouvelé et toujours même⁽⁶⁷⁾.

Tous les instants de la vie réelle et des vies possibles se déroulent donc dans un instant et dans le seul espace qui est l'Univers.

Certes, l'éternité blanquiste ne correspond pas précisément à la conception de la temporalité dans *L'Éternité*. Mais on ne peut pas nier leur ressemblance entre deux. D'ailleurs, une autre invention de Perec semble trouver son origine dans la pensée de Blanqui : le tableau d'*Un cabinet d'amateur* (1979), intitulé « *Un cabinet d'amateur* » et dans lequel le tableau existe dans le tableau comme les poupées russes : la répétition infinie comme « L'Éternel Retour » (CA, p. 715). Même si le mot évoque le concept de Rimbaud et de Nietzsche, il ne s'agit pas de la répétition pure et simple :

Mais l'on ne tarda pas à s'apercevoir qu'il [le peintre Henrich Kürz] s'était au contraire astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles, et qu'il semblait avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule : d'une copie à l'autre, des personnages, des détails, disparaissaient, ou changeaient de place, ou étaient remplacés par d'autres [...]. (CA, p. 716)

⁽⁶³⁾ On trouve Blanqui cinq fois comme nom de rue dans ce texte court : « Café *Le Canon*, sur le segment compris entre le boulevard Blanqui et la rue Bobillot. » : « A l'extrémité du terre-plein du boulevard Blanqui, un arrêt provisoire d'autobus (le 67) » : « Un vieux moniteur de l'Auto-École Blanqui charge une auto-écolière et sa compagne au coin du boulevard et de la place » : « Café de France, au coin du boulevard Blanqui. » : « La car démarre et emprunte le boulevard Blanqui ». Même si Perec ne mentionne pas le toponyme, les évocations concernant le boulevard connotent Blanqui, sauf la quatrième observation dans le café « près du boulevard de la Gare », qui est le boulevard Vincent-Auriol aujourd'hui. Le nom du révolutionnaire existe donc partout dans ce texte. Voir Georges Perec, « Vues d'Italie » : *nouvelle revue de psychanalyse* no 16, Paris, Gallimard 1977, p. 239, p. 240, p. 241, p. 243 et p. 244.

⁽⁶⁴⁾ Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2002, p. 88 : « D'ici là, chaque seconde amènera sa bifurcation, le chemin qu'on prendra, celui qu'on aurait pu prendre. Quel qu'il soit, celui qui doit compléter l'existence propre de la planète jusqu'à son dernier jour, a été parcouru déjà des milliards de fois. Il sera qu'une copie imprimée d'avance par les siècles. »

⁽⁶⁵⁾ *Ibid.*, p. 87.

⁽⁶⁶⁾ *Ibid.*, p. 88 : « Les événements ne créent pas seuls des variantes humaines. Quel homme ne se trouve pas parfois en présence de deux carrières ? Celle dont il se détourne lui ferait une vie bien différente, tout en lui laissant la même individualité. L'une conduit à la misère, à la honte, à la servitude. L'autre menait à la gloire, à la liberté. Ici une femme charmante et le bonheur ; là une furie et la désolation ».

⁽⁶⁷⁾ *Ibid.*, p. 94.

On peut donc considérer que le tableau de Heinrich Kürz présente tous les mondes possibles en même temps dans le même espace avec de petits changements. Mais, tandis que les mondes possibles blanquistes se juxtaposent dans un Univers, le tableau de Perec est plus limité que l'Univers : la largeur des mondes possibles n'est pas égale. Malgré cette différence, un point est concrètement présenté par la peinture de Kürz : l'apparition des mondes possibles dans le même espace et dans le même instant. Nous avons émis l'hypothèse d'une absence de déroulement temporel dans le poème de Perec et, en considérant qu'une des sources en est le passage de *La Vie mode d'emploi* où est cité Borges, traitant de l'interprétation de l'éternel retour par, entre autres, Blanqui, on peut penser à ce que l'intertextualité du texte borgésien indique : l'auteur de *L'Éternité par les astres* a exercé une influence. Interprétons alors une fois des vers de *L'Éternité*, à la lumière blanquiste : « des silhouettes », des existences réelles et possibles, « se superposent » dans le même espace et chacune dans un seul instant : « le long de cette arrête fictive » renvoie à un instant dans la flèche du temps, mais les silhouettes sont « immobiles dans leur mouvement » et cette immobilité ne renvoie pas au manque de temps. Juste après ces vers, Perec écrit « chaque instant est persistance et mémoire » : toutes les choses réelles et possibles dans tous les instants des mondes possibles apparaissent dans un instant. Autrement dit, chaque instant se coule, mais il obtient tous les instants. Tandis que toutes les choses de *La Vie mode d'emploi* n'apparaissent que dans un instant suspendu, celles de *L'Éternité* existent donc à chaque instant.

Conclusion : « Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère »

Cette analyse de l'aspect spatio-temporel poétique du poème nous permet ainsi de voir dans *L'Éternité* l'aboutissement du chemin créatif de Perec. Un chemin indique par une phrase mystérieuse qui apparaît d'abord, concernant l'esthétique, dans *Les Revenentes* (1972), roman monovocalique : « Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère ! » (*R*, p. 532) s'exclame Tencrede, un personnage qui veut créer du plaisir sexuel l'éternité de l'art éternel⁽⁶⁸⁾. Trois ans après *Les Revenentes*, dans *La Vie filmée des Français 1930-1934*, Perec affirme la fragilité de la pellicule⁽⁶⁹⁾ et l'éternité de l'image⁽⁷⁰⁾, il exprime la même idée en des mots proches, sur un sujet plus concret : l'éphémère du médium et l'éternel de l'image. Enfin, dans *La Vie mode d'emploi*, la phrase des *Revenentes* est mise en exergue du « Chapitre XCIX *Bartlebooth*, 5 ». Considérant les tentatives d'éternisation des choses du temps par un médium et la suspension du temps dans le roman, « l'éternel et l'éphémère » réunissent deux aspects ; matériel et esthétique pour présenter la totalité. Dans *L'Éternité*, le moi est tout et chaque instant qui inclut aussi l'espace contient tous les instants du réel et des possibilités sauf une exception⁽⁷¹⁾. Perec trouve donc en même temps l'éternel et l'éphémère spatio-temporel à la fin de sa vie⁽⁷²⁾.

Enfin, pourquoi cet homme de lettres ose-y-il écrire le poème libre comme « “terreur” subjective ». Certes, la contrainte comme hétérogramme n'existe pas dans ce poème. Mais, à l'égard du niveau thématique, la disparition des frontières et l'unification entre soi et l'autre existent toujours dans la création de Perec : elle est une contrainte thématique. Cet homme de lettres tente d'effacer la frontière entre le soi et l'autre comme on l'a vu. Après *La Vie filmée des Français 1930-1934*, cette tendance se développe : quand Perec rédige le commentaire sur le film de la manifestation à Ménéilmontant, il y découvre les grands-parents et les parents dans le peuple, même si cette impression est seulement l'illusion. L'écrivain nomme cette expérience une « mémoire fabuleuse » (*VF*, p. 80). Après ce court métrage, il apprend l'immersion dans sa création comme le mode possible : la frontière disparaît entre le réel et la fiction. Dans *L'Éternité*, le sujet se dissout dans la Terre. À l'égard de la disparition des frontières, on ose donc considérer *L'Éternité* comme poème avec contrainte thématique.

(68) Voir *R*, p. 531 : « J'entends fère de mes fesses ce qe Klee fèzé de ses encres, et Scève de ses vers, et Webern de ses thèmes ! »

(69) Voir *VF*, p. 77 : « le support fragile de la pellicule ».

(70) Voir *Ibid.*

(71) Comme on l'a remarqué en citant *Récits d'Ellis Island*, Perec mentionne une interdiction exceptionnelle : les proches de Perec et les événements dans l'histoire juive, comme le pogrom et la Shoah.

(72) La fusion spatio-temporelle comme totalité inclut bien sûr le moi. Cette position se trouve dans la création romantisme : « je suis tout », que Yve Vadé considère comme caractère principal romantique, renvoie à la filiation du romantisme à laquelle Perec participe. Voir Yves Vadé, « l'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 18.