

**Hermes Salceda**

Universidad de Vigo

## **Jeu de pignons pour un petit vélo**

**(variation et combinatoire)**

### ***Résumé***

*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* n'est pas un roman à contrainte *stricto sensu*, il délivre pourtant un tour de force perecquien sur le langage dont l'enjeu est ici de rendre, du début à la fin du récit, le débit, le souffle de la langue parlée. À cette fin le texte mobilise un habile jeu de variations sur un nombre réduit de matériaux narratifs et langagiers qu'il combine entre eux. On reconnaîtra dans cette façon de procéder la tendance de l'écriture perecquienne à la saturation paradigmatique et aux recherches combinatoires.

Ainsi *Le Petit vélo*, tout en se présentant, sous des airs naïfs, comme un hommage aux *Exercices de Style* de Queneau, qu'il dépasse en intégrant « ses propres exercices » dans une seule et même tirade, annonce très clairement les prouesses du champion des contraintes, avant son entrée à l'Oulipo.

### ***Abstract***

*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* is not a constrained text *stricto sensu*, it is, however, an extraordinary perecquian tour de force whose aim is to deliver, from the beginning to the end of the narrative, the dynamic flow, the breath of the spoken language. For this purpose the text applies a set of variations on a small number of narrative and linguistic materials. Perec's style of writing, which tends to paradigmatic saturation and combinatorial experiments, is, in this way, revealed. So, *Le Petit vélo*, while pretending to be, in a naive way, an homage to Queneau's *Exercises of Style*, which it surpasses by integrating "his own exercises" in a single tirade, already predicts the masterly performance of the champion of constraints, before joining the Oulipo.

**Mots clés:** Georges Perec, *Quel petit vélo*, rhétorique, variation, combinatoire, contrainte, rythme, refrain, désacralisation, déconstruction, oralité, république.

Pour Karl-Heinz et ses mollets à vélo.

## 1. Rhétorique de la variation et imitation du débit de l'oral

Dans la production perecquienne *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*<sup>1</sup> (dorénavant QPV) fait trop facilement figure d'œuvre mineure peu étudiée, sans doute pour des raisons aussi banales que sa minceur et le ton potache qu'il affiche.<sup>2</sup> Pourtant Perec nous livre dans *Le petit vélo* un de ses tours de force sur le langage, dont l'ambition est, ici, de rendre, à travers l'écrit, le débit de la langue orale. À la réussite d'un tel pari contribue, notamment, un jeu maîtrisé de variations sur un nombre réduit d'éléments, véhiculé par une syntaxe qui empile les propositions courtes sur le mode de la parataxe et dont la conséquence dérivée, à la surface du texte, sera un foisonnement d'ornements rhétoriques, ceux recensés dans l'index, et bien d'autres qu'on pourrait y ajouter.

Le texte ne semble, à première vue, engendré par aucune équation linguistique qui lui préexisterait<sup>3</sup>, il s'offre pourtant comme une prouesse langagière qui se serait fixé pour objectif de maintenir le même souffle de la première à la dernière ligne. À cet effort contribuent une série de « phrases refrains », à travers lesquelles l'écriture parcourt et fait s'entrechoquer tous les registres de langue.

Ainsi, même si *Le petit vélo* n'est probablement pas le résultat d'une combinatoire bien calculée, il n'en présente pas moins certains traits dès lors que le récit est élaboré à partir d'un nombre réduit d'éléments qu'il combine entre eux et sur lesquels l'écriture propose, en hommage aux *Exercices de style*, des variations. Dans ce processus, certains des traits caractéristiques de l'écriture perecquienne seront facilement reconnaissables, telle la tendance à l'exploitation de la productivité fictionnelle et linguistique de matériaux restreints et une forte inclination au parcours exhaustif de paradigmes lexicaux et/ou syntaxiques. L'exhibition de la richesse expressive de la langue venant alors se substituer à la progression fictionnelle dans un texte davantage fait de discours que de péripéties. Relevant le défi flaubertien du livre sur rien le spectacle de la langue tiendra ici lieu de spectacle de la vie.

## 2. Variation et combinatoire

La présentation, dans les pages de garde, de QPV comme « récit épique » ne saurait être plus ironique, s'agissant d'un roman qui se dresse justement contre toute épique guerrière et dont la matière fictionnelle est pratiquement réduite aux allers et retours de Pollak Henri de Vincennes à Montparnasse et vice-versa, ainsi qu'aux hypothèses élaborées pour éviter la guerre à Kara<sup>4</sup>. Sur le plan fictionnel le texte est, en effet, pour l'essentiel, construit à partir de variations sur quatre microcellules narratives, en l'occurrence : – l'expression du désir de Karatruc de ne pas aller à la guerre ; – les allers et retours de Pollak Henri de

Montparnasse à Vincennes ; – l’hypothèse de casser le bras de Karatruc pour lui éviter d’aller au front et les conséquences qui pourraient en découler pour lui et pour les amis qui l’aideraient ; – l’hypothèse de la simulation du suicide de Karatruc pour lui éviter d’aller à la guerre et les conséquences qui pourraient en découler pour lui et pour les amis qui l’aideraient.

Le texte se laisse donc aborder comme un exercice d’exploration de la productivité narrative et expressive de ce nombre limité d’éléments en les combinant entre eux et en multipliant les reformulations sur tous les registres possibles. Il peut alors apparaître, à l’instar des *Exercices de Style*, comme une déclinaison de possibles rhétoriques qui fouille et exhibe la richesse de la langue.

### 2.1. Les refrains internes

Au rythme endiablé du texte et à ses effets humoristiques collaborent quelques énoncés leitmotiviques, plus ou moins longs, qui fonctionnent comme des refrains internes. Deux d’entre eux sont particulièrement significatifs « La fille qu’il avait dans la peau » et « la paix elle est signée ».

« La fille qu’il a dans la peau » est l’excuse que Kara ne se fatiguera pas de répéter à qui veut l’entendre pour éviter d’aller au front. Justification bien dérisoire qui l’inscrit en faux par rapport au héros épique, dont le devoir est de faire le sacrifice de ses sentiments et de son intérêt personnel en faveur du destin de la nation qu’on dit toujours être entre ses mains. Or, l’attitude de Kara ne saurait être plus opposée à celle d’un héros incarnant la nation et son peuple, puisqu’il refuse toute identification avec la République et ses idéaux civilisateurs qui ont servi de prétexte à la colonisation, « [il] semblait n’accorder qu’une importance restreinte, voire dérisoire, à la Liberté, à la Démocratie, aux Idéaux humains, au Socialisme et tout le tremblement. » (67).

La deuxième ritournelle, « la paix elle est signée », revient à des moments clés de l’histoire, très souvent en clôture aux demandes d’aide et aux différentes hypothèses sur les conséquences qui pourraient découler de l’éventuelle fracture du bras ou de la simulation de suicide de Karatruc : la première fois (*cf.* p 20), elle clôt la demande de Karatruc à Pollak Henri pour qu’il lui écrase le pied ; la deuxième fois, elle sert de conclusion au résumé que Pollak Henri fait à ses amis de la demande de Karatruc et des circonstances dans lesquelles elle s’est produite ; la troisième fois, elle boucle le très court résumé de la situation fait par le narrateur ; la quatrième fois, elle apparaît comme clôture de la première formulation de l’hypothèse « casser le bras » ; la cinquième fois, elle couronne la deuxième formulation de l’hypothèse de casser le bras ; la sixième fois, elle clôt la troisième formulation de l’hypothèse de casser le bras ; la septième fois, elle apparaît à la fin de la visite de Karatruc à l’appartement de la bande, mais ne clôt pas le chapitre ; la huitième fois, elle clôt la quatrième formulation de l’hypothèse du suicide ; la neuvième fois, elle apparaît en clôture de la cinquième formulation de l’hypothèse du suicide.

Ces deux énoncés leitmotiviques sont loin d'être anodins puisqu'ils sont reliés par leurs occurrences aux connotations fortes du nombre 11 chez Perec<sup>5</sup>. En effet, « la fille qu'il avait dans la peau » est repris onze fois dans le texte (cf., pp. 19, 20, 22 (deux occurrences), 23, 25, 36, 67, 68-69, 81, 106), de même que le mot *paix*.

Dans les variations sur les hypothèses de blessure physique ou morale de Karatruc la phrase leitmotiv « *la paix, elle est signée* » est répétée à huit reprises (cf. pp. 20, 23, 25, 29, 30, 33, 77-78, 84) et on trouve une fois « *la paix serait revenue* » (70). À ces neuf occurrences du mot *paix* s'en ajoutent deux autres à la page 68, « il aime la paix, pasque la paix c'est mimi », qui en totalisent finalement onze.

Bernard Magné a suffisamment insisté sur l'importance du nombre 11 dans l'œuvre de Perec, mais il importe ici de souligner que la onzième répétition du mot « *paix* » clôt une phrase qui enchaîne cinq répétitions du mot « *onze* »<sup>6</sup> et dans laquelle se trouve aussi inscrit le nombre 43. Le voisinage du 11 et du 43 doit être interprété comme une indubitable référence à l'inscription officielle du décès de la mère de l'auteur, Cyrla Perec, le 11 février 1943 : « Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée le 11 février 1943. »<sup>7</sup>

Il est significatif que le texte fasse coïncider un nombre qui évoque, chez Perec, la guerre et la mort avec la dernière apparition du mot qui renvoie, au contraire, à la fin de l'horreur et à la vie. QPV pouvant alors être lu comme la déclinaison d'une série d'hypothèses, qui ne dépasseront pas l'état de pures virtualités, pour se soustraire à la guerre et la mort ; Karatruc s'efforçant, en vain, d'éviter une séparation avec « celle qu'il a dans la peau » que Georges Perec n'avait pas pu éviter.

## 2.2. Le jeu des variations et des registres sur Pollak Henri et son vélomoteur

Dans le récit des allers et retours de Pollak Henri de Vincennes à Montparnasse qui ponctuent la progression narrative, QPV apparaît très clairement comme un proche parent des *Exercices de Style*<sup>8</sup>. Cette cellule fictionnelle compose une sorte de refrain, sur le plan diégétique autant que sur le plan stylistique, dont la première formulation pourrait constituer le récit de base qui ouvre ensuite sur diverses reformulations (se reporter aux pages suivantes : 12, 13, 15-16, 21-22, 41, 97, 29, 18-19, 19-20, 20-21, 24, 46, 89, 92, 98), mettant ainsi en lumière les principales techniques d'écriture utilisées par Perec dans des vues ironiques et humoristiques.

Le récit en question est composé par une série d'éléments qui servent à caractériser le personnage (le vélomoteur, Montparnasse, la fiancée, la chambre, les copains et les livres) et par une série d'actions (monter sur le vélo, aller à Montparnasse, se changer en civil ou en militaire, retrouver les copains). L'ensemble des éléments et des actions est repris dans cinq reformulations différentes et une sixième fois sans l'action « se changer » et la septième fois sans l'action « retrouver les copains. »

Les éléments servant à caractériser Pollak Henri « Montparnasse », la « fiancée », la « chambre », les « copains » et les « livres » apparaissent, quant à eux, dans d'autres contextes que les allers et retours de Montparnasse à Vincennes, aussi leur niveau de récurrence est-il légèrement plus élevé puisqu'ils sont tous repris jusqu'à neuf fois.

Ces variations sont parfois imparfaites, en ce sens qu'elles peuvent ne pas reprendre tous les éléments de base : par exemple, les variations des pages 20-21, 24, 46, 89, 92 et 98.

Les mots « Montparnasse » et « vélomoteur » méritent qu'on s'y arrête puisqu'ils s'intègrent dans le réseau des occurrences du nombre 11 dont on connaît les lourdes connotations. Montparnasse, qu'on trouve dans l'expression « son Montparnasse natal », une autre des ritournelles du texte, revient exactement 11 fois et « vélomoteur » est repris littéralement six fois et cinq autres fois sous des dénominations différentes, l'engin étant en conséquence désigné lui aussi 11 fois.

### 2.2.1. La caractérisation de Pollak Henri

Les six éléments utilisés pour caractériser Pollak Henri (le vélomoteur, Montparnasse, la fiancée, la chambre, les copains et les livres) fournissent une charpente sur laquelle Perec greffe, à grand renfort de synonymes et de paraphrases, l'exploration d'un éventail de possibilités d'expression qui parcourent tous les registres de langue et diverses combinaisons syntaxiques. Chacun des éléments fait l'objet de quatre ou cinq nominations suivant les cas. L'humour du *Petit vélo* venant, entre autre, du jeu de la variation et de la répétition et des contrastes créés entre les différents registres.

Par exemple, la chambre de Pollak Henri est à tour de rôle nommée « sa piaule » (4 fois), « son studio sans confort », « son nid douillet », « sa mansarde aménagée avec amour » (2 fois), « sa chambrette proprette », « sa chambre nuptiale ». Ces dénominations privilégient souvent le registre familier, « piaule » repris quatre fois, mais il cohabite avec des dénominations qui relèvent du registre standard, « studio sans confort », des diminutifs qui font enfantin, « chambrette proprette », une dénomination recherchée comme « sa mansarde aménagée avec amour » dont le mot « mansarde » est un peu vieilli et possède une nette connotation littéraire.

Les dénominations des copains de Pollak Henri parcourent aussi différents registres de langue : familier (« potes », « copains », « alter ego »), standard (« ses amis de toujours »), langage écolier (« petits camarades »).

Le vélomoteur, un des leitmotivs du texte, est, quant à lui, nommé successivement, « vélocipède », « engin véломotorisé », « trotinette » et « vélo » à deux reprises.

Dans les références au vélomoteur, comme dans celles qui sont faites aux livres de Pollak Henri le texte joue essentiellement sur la variété dans la spécification des

caractéristiques de l'engin en question qui peut avoir le « guidon chromé », « la fourche télescopique », « le niveau d'huile apparent », « les pédales ajourées », « la suspension hydraulique ». Il mobilise aussi une grande variété de formules pour faire référence à la vitesse à laquelle Pollak Henri roule pour rejoindre Montparnasse ou Vincennes ; elle est évoquée de sept manières différentes.

Parmi les variations sur les éléments qui font la caractérisation de Pollak Henri, celles qui concernent la ritournelle « son Montparnasse natal » semblent faire l'objet d'un travail de reformulation plus recherché. Partant d'une expression assez neutre, « son Montparnasse natal (car il était né à Montparnasse) », le texte pratique ensuite une rhétorique de l'écart qui tire profit des erreurs de conjugaison et d'auxiliaire commises par les écoliers et des variations de registres de langue : « avait né » « était naquis » « où qu'il avait venu au monde ». Dans la déclinaison des variations sur le thème « naître à Montparnasse » le texte semble avancer vers des expressions progressivement plus soutenues et littéraires, comme l'inversion dans « son natal Montparnasse ».

Il convient ici de récapituler sur le rôle du onze dans QPV pour pointer l'existence d'un réseau signifiant organisé autour de ce nombre dont les éléments sont constitués :

— par les onze occurrences du nombre onze lui-même, dont cinq coïncident avec la seule apparition du nombre 43 dans QPV, je rappelle le dénombrement fait par B. Magné (Magné, *Georges Perec*, 60) : les amis de Pollak Henri achètent « onze mètres de bande Velpeau » (p. 50) ; Hubert rapporte une lampe à souder empruntée onze mois auparavant (51) ; les potes risquent d'avoir les gendarmes à leurs trousses « jusqu'à la onzième génération » (53) ; un des potes a onze enfants (58) ; il est rappelé qu'Arthur de Bougainville a débarqué à la gare de Lyon le 11 septembre 1908 ; (61) ; le passage sur les psychocolonels comporte cinq occurrences du mot « onze » ; on met onze morceaux de sucre dans la tasse de Karablum (89).

— par les onze mots du titre ;

— par les soixante-douze variations sur le nom de Kara... et son initiale qui est la onzième lettre de l'alphabet ;

— par les onze occurrences de « la fille qu'il avait dans la peau » ;

— par les onze occurrences du mot « paix » ;

— par les onze désignations directes du « vélomoteur » ;

— par les onze répétitions de « Montparnasse » dans les variations sur Pollak Henri et son vélomoteur.

Il va sans dire qu'une telle insistance ne saurait être considérée comme hasardeuse ou gratuite et qu'elle montre, une fois de plus, l'importance de « l'ancrage biographique » chez Perec.

### 2.2.2. L'inversion de la deuxième variation

La deuxième variation, qui rapporte la rentrée de Pollak Henri à la caserne fait l'objet d'un travail spécifique, qu'on ne retrouve pas ailleurs dans le texte.

Mais que sonne la demie de dix-huit heures, il enfourchait un pétaradant petit vélomoteur (à guidon chromé) et regagnait à tire-d'aile son Montparnasse natal (car il était né à Montparnasse), où que c'est qu'il avait sa bien-aimée, sa piaule, nous ses potes et ses chers bouquins, il se métaphormosait en un fringant junomme [...] et il venait nous retrouver, nous ses potes, dans les cafés, où c'est que nous causions de boustifaille, de cinoche et de philo. (12)

Et le matin, le Pollak Henri, il renfilait la tenue militaire, la chemise kaki, le pantalon kaki, le calot kaki, la cravate kaki, le blouson kaki, l'imperméable beige, et les chaussures marronnes, il remontait sur son pétaradant petit vélomoteur (à guidon chromé), il refaisait, le cœur gros, le trajet en sens inverse, abandonnant ses chers bouquins, nous ses potes, sa piaule et sa bien-aimée, et même son natal Montparnasse (car c'est là qu'il avait né) et réintégrait le Fort Neuf de Vincennes. (13)

La première formulation correspond au trajet de la caserne vers Montparnasse et la deuxième au trajet dans le sens inverse. Cette inversion rapportée sur le plan fictionnel est doublée d'une inversion sur le plan matériel de telle sorte que le récit de la rentrée à la caserne reprend les éléments utilisés dans celui du départ pour Montparnasse mais dans l'ordre exactement inverse. Ainsi, le récit du départ se termine sur Pollak Henri se débarrassant de sa tenue militaire et celui de la rentrée commence par Pollak Henri se rhabillant en militaire ; les choses qu'il abandonne pour rentrer à la caserne sont énumérées dans l'ordre exactement inverse à celui de leur apparition dans le récit de l'allée, comme suit : aller : « Montparnasse, fiancée, chambre, amis, livres » ; retour : « livres, amis, chambre, fiancée, Montparnasse ».

### 2.2.3. L'amplification

Pour l'essentiel, la troisième variation (pp. 15-16) est rédigée sur la base des éléments fournis par la première variation (citée ci-dessus), son analyse me permettra de dégager à la fois la technique récurrente de l'amplification, le mélange des registres de langue et le recours à une intertextualité irrévérente.

Les éléments de base de la première formulation sont repris presque littéralement (ils figurent en italique dans la citation qui suit), une bonne partie des termes

utilisés dans celle-là se répètent littéralement ici, d'autres sont repris au moyen de synonymes. Sur cette base le texte procède à l'insertion d'incises sur le mode paratactique.

*Et à la tant attendue demie des dix-huit heures trente, Henri Pollak, notre pote à nous, si toutefois il n'était ni de garde, ni de piquet d'incendie, ni consigné, ni puni, serrait les mains molles de Karabinowicz, de Falenpain, de Van Ostrack le sale raciste et du petit Laverrière (chaleureusement surnommé Brise-Glace), fourrait dans la poche gauche de son blouson kaki sa feuille de permission nocturne dûment tamponnée par la Semaine, enfourchait son pétaradant petit vélomoteur (à guidon chromé), saluait réglementairement le lieutenant de service, l'officier de bouche, l'adjudant d'office, le chef de block, le maréchal des logis de semaine, le brigadier de jour et les hommes de garde qui l'ovationnaient de divers cris d'animaux, car il était plutôt bien vu, Henri Pollak (pas fier, de la classe, une grande mansuétude sous des dehors peut-être un peu bourrus) et il prenait son vol tel l'oiseau de Minerve à l'heure où les lions vont boire, regagnait à la vitesse de l'épervier aux yeux songeurs, son Montparnasse qui lui avait donné le jour et où l'attendaient sa bien-aimée, sa piaule, nous ses potes et ses chers livres, s'extirpait de la tenue tant honnie, se changeait en un tournemain en un flagrant civil, le torse à l'aise dans une camisole de cashmere, la jambe moulée dans une paire de djinns, le pied bien pris dans des mocassins patinés à l'ancienne, et venait nous retrouver, nous ses potes, dans le café d'en face, où l'on parlait Lukasse, Heliphore, Hégueule et autres olibrii de la même farine, car on était tous un peu fêlés à l'époque, jusques à des heures aussi avancées que nos idées. (pp. 15-16) (Sauf indication du contraire toutes les italiques des citations sont mises par mes soins)*

Cette phrase de 270 mots attire l'attention en raison de la presque totale absence de particules grammaticales, puisqu'elle ne comporte qu'une relative et deux consécutives et par l'enchaînement d'incises et de listes courtes qui créent un effet humoristique, comme des litanies. Quatre d'entre elles sont composées de quatre éléments, introduisant de la sorte une régularité syntaxique qui ne peut que favoriser le rythme du texte :

— liste de punitions possibles à la caserne: « si [...] il n'était ni de garde, ni de piquet d'incendie, ni consigné, ni puni » ;

— liste de copains : « serrait les mains molles de Karabinowicz, de Falenpain, de Van Ostrack le sale raciste et du petit Laverrière (chaleureusement surnommé Brise-Glace) » ;

— liste de militaires: « saluait réglementairement le lieutenant de service, l'officier de bouche, l'adjudant d'office, le chef de block, le maréchal des logis de semaine, le brigadier de jour et les hommes de garde » ;



— liste de parties du corps et de vêtements: « (le torse à l'aise dans une camisole de cashmere, la jambe moulée dans une paire de djinns, le pied bien pris dans des mocassins patinés à l'ancienne) » ;

— liste d'intellectuels: « où l'on parlait Lukasse, Heliphore, Hégueule » ;

— liste des choses qui l'attendent à Montparnasse: « sa bien-aimée, sa piaule, nous ses potes et ses chers livres ».

Dans cette amplification, le lecteur n'est nullement face à la phrase proustienne qui à partir d'un thème central présente tous les aspects dérivés et toutes les nuances. Dans QPV chaque élément de la phrase principale est susceptible de fleurir, de proliférer et d'engendrer de nouvelles incises, de nouvelles précisions circonstanciées parfaitement superflues pour la progression narrative. La liste des camarades ou des militaires que Pollak Henri salue avant de partir n'ajoute aucune information nécessaire pour faire avancer le récit de son départ.

Christelle Reggiani a donné une interprétation forte aux digressions perecquiennes dans son analyse sur les fonctionnements discursifs et les valeurs sémantiques des parenthèses, en partant de la dialectique générale de la rupture et la suture dans l'œuvre de Perec pour en montrer différentes formes d'inscription à travers l'usage des parenthèses dans l'ensemble des textes. Ainsi, les parenthèses donneraient forme et seraient souvent le lieu d'une thématique de « l'incomplétude et de l'indicible ». De manière plus précise dans QPV elles donnent forme, en tant que digression qui retarde la fin de l'énoncé, à l'asphyxie, à la thématique de la mort et du gazage dans les fours crématoires (Reggiani 55).

L'opération amplificatrice décline tous les registres de langue et tire des effets humoristiques de leurs collisions. Des expressions et des mots qui relèvent du registre soutenu et littéraire contrastent fortement avec le lexique emprunté au registre familier. Par exemple, « honnir », verbe quelque peu vieilli et littéraire, et la conjonction jusque écrite « *jusques* » relèvent du registre poétique ; « si toutefois » nous situe plutôt dans l'argumentation soutenue, et jure avec « potes » et « piaule » ; des clichés et des références littéraires comme « l'épervier aux yeux songeurs », « l'oiseau de Minerve », « l'heure où les lions vont boire » jurent fortement avec des termes et des tours syntaxiques familiers comme « notre pote à nous ». Une seule proposition peut suffire pour parcourir tous les registres de langue : « [il] regagnait à la vitesse de l'épervier aux yeux songeurs, son Montparnasse qui lui avait donné le jour et où l'attendaient sa bien-aimée, sa piaule, nous ses potes et ses chers livres ». Mais, de manière assez surprenante, loin de casser la fluidité rythmique du texte et sa vitesse, l'enchaînement de registres variés favorise l'impression d'accélération en introduisant dans la phrase, à travers la langue, un mouvement qui, sur le plan fictionnel ne se produit pas.

Aux changements de registres de langue s'ajoute l'orthographe fantaisiste de certains mots : « djinns », emprunté à Victor Hugo et qui exploite les effets humoristiques de l'homophonie entre les êtres fabuleux et les pantalons ; celle des noms de philosophes « Lukasse », « Hégueule », ou encore le jeu de mots sur Élie Faure, « Heliphore ».

L'intertextualité perecquienne se révèle ici parfaitement irrévérente pour la littérature, puisque les grands classiques, sont convoqués dans un contexte référentiel banal dans lequel les citations assez connues voisinent avec des expressions ouvertement familières. Par exemple, des comparaisons hyperboliques, sur le mode homérique, Karachose comparé à « l'épervier aux yeux songeurs » et à « l'oiseau de Minerve » sont totalement inadaptées à la situation référentielle de se rendre à Montparnasse en mobylette.

Cet usage de l'intertextualité contribue, de même que les fréquentes interpellations du narrateur au lecteur et l'instabilité du nom du héros, à faire de QPV un texte qui tourne en dérision les institutions politiques, certes, mais aussi les institutions culturelles fondatrices du mythe national et d'une Grandeur au nom de laquelle certains ont voulu justifier la guerre d'Algérie. Parmi elles, la littérature et la langue ne jouent pas un moindre rôle dans cette construction imaginaire qu'est l'identité de la République et c'est à leur désacralisation, à leur démythification que semble s'employer l'exercice d'écriture livré par Perec, en déconstruisant les mécanismes à travers lesquels la littérature serait susceptible de s'ériger en grande littérature et les formes de discours à travers lesquelles la langue pourrait véhiculer un récit identitaire socialement partagé.<sup>9</sup>

### 2.3. Hypothèse : casser le bras

Sous l'angle de la fiction, QPV peut être envisagé comme le récit des possibilités imaginées par la bande copains, dans une réunion mémorable, pour aider Karamachin à éviter d'aller au front. Ces possibilités sont l'écrasement volontaire par un véhicule militaire, la fracture du bras, et la simulation de suicide. La première étant rejetée dès le début, le récit s'articule en grande partie autour de diverses variations sur l'hypothèse de casser le bras, et l'hypothèse de la simulation du suicide. J'analyserai surtout la première de ces deux hypothèses, nettement plus développée et qui comprend davantage de variations.

Les procédures imaginées pour casser le bras de Kara et les suites qu'une telle action entraînerait sont envisagées autant avec des débouchés positifs – Kara se fait réformer –, qu'avec des débouchés négatifs, Kara va au front et ses amis en prison (pp. 28-29, 29-30, 33, 34, 53 (bis), 55, 56, 74).

Comme pour les allers et retours de Pollak Henri à Montparnasse, le discours sur cette hypothèse se compose d'une série assez réduite d'éléments fictionnels : la bande casse le bras de Kara, Kara raconte qu'il a glissé sur une peau de banane, Kara voit les psychologues, Kara est au repos pendant un temps, la paix est signée.

Pour des raisons de place je ne peux citer que la première des variations.

[...] d'un commun accord nous décidâmes, que sublimes nous casserions le bras de Karageorgevich tous en chœur et en douceur, un jour qu'il serait en permission, et qu'après il n'aurait qu'à raconter qu'il avait glissé sur une peau de banane dans le grand escalier du métro Opéra et que, même si on ne le croirait

pas, il allait devant le psychiatre du régiment et qu'on y fout la paix pour un temps et que peut-être les Algériens ils nous la flanqueront la dégelée et que la paix elle est signée. (28-29)

Ces éléments sont repris d'abord trois fois dans l'hypothèse positive (pp. 28-29, 29-30, 33) et ensuite deux fois avec des débouchés négatifs : casser le bras, dangers pour la santé, aller à la guerre, aller en prison, les copains en prison /problèmes avec la police.

Dans les trois variations sur l'hypothèse positive le texte reprend la même structure syntaxique (principale... après... même si... peut-être...) au sein de laquelle il insère diverses reformulations, souvent amplificatrices, des éléments utilisés dans la première variation. Ainsi, de la première variation à la troisième « le métro Opéra » (ci-dessus) devient « la station de métro Tourelles » (pp. 29-30), « du haut des quarante marches quasi séculaires du métro Pyramides » (33) et le verbe raconter devient « aller bramant dans les rues où la gent militaire est réputée foisonner » (33).

Dans le cas des variations sur l'hypothèse « casser le bras » et sur l'hypothèse du suicide les libertés que le texte s'accorde vis-à-vis de la syntaxe sont nettement plus marquées que pour les variations sur les allers et retours de Pollak Henri à Montparnasse. Le narrateur fait montre en particulier d'un usage très désinvolte, et riche en effets humoristiques, de la concordance des temps :

— 1. « nous casserions le bras... et même si on ne le croirait [croirait] pas, [...] que peut-être les Algériens ils nous la flanqueront [flanqueraient] la dégelée et que la paix elle est [serait] signée » (28-29)

— 2. « nous casserions le bras... et même si on en doute [doutait], la commission [...] prendra [prendrait] » (29-30)

— 3. « et même si nul ne veut l'écouter, ça sera du ressort de la Commission Psychanalytique de la Brigade, elle le mettra au vert pendant quelque temps, assez pour que les rebelles ils nous avalent tout crus et que le négoce il s'enclenche et que la paix est [soit] signée » (33)

La distribution des temps présente d'emblée l'hypothèse de casser le bras comme irréalisable puisque l'enchaînement de formes verbales au conditionnel situe le récit dans l'univers de l'imaginaire comme les histoires inventées par les enfants : « je serais le policier et tu serais le méchant, et tu attaquerai une banque et je te poursuivrai ». Cet usage incohérent de la concordance des temps nous renvoie à l'apprentissage des règles du code linguistique : les enfants utilisent souvent le conditionnel à la place de l'imparfait « *même si on ne le croirait pas* » et attire l'attention sur les faits de langue qui désignent ainsi le texte comme résultat d'un certain traitement du code.

Les deux premières variations sur l'hypothèse « casser le bras » sont pratiquement une répétition l'une de l'autre. De l'une à l'autre il y a surtout un processus d'amplification qui concerne essentiellement la dernière partie de la phrase et « [...] que les Français, ils sont rejetés à la mer, les femmes et les enfants d'abord, les veuves ramenées dans leur douaire d'origine et l'armistice c'est dans la poche et la paix elle est signée. » (29-30). La deuxième est un peu plus risquée dans la mesure où elle joue davantage, comme on vient de le voir, sur la syntaxe et plus particulièrement sur la concordance des temps.

Dans la sixième variation (55-56) nous avons aussi un cas très clair de mélange des registres : des expressions soutenues (nonobstant, perpétrer, prétendue contusion) voisinent avec des mots relevant du registre familier (cachot, à nos trousses, jeter un coup d'œil).

La variation sept (74) est celle qui est formulée sur un registre plus familier. Ce choix comme n'a pas manqué de le signaler Cécile de Bary<sup>10</sup> correspond à une intentionnalité claire du « mandarin chef » de la bande qui se met au niveau de son interlocuteur, Karamachin, pour mieux le convaincre des difficultés qu'il y a à lui casser le bras sans lui faire courir de graves dangers, et surtout sans faire courir des risques à la bande elle-même.

#### 2.4. L'hypothèse du suicide

L'hypothèse du suicide comme celle de casser le bras est déclinée à travers une série de variations, dans ce cas limitée à six (pp. 57 (deux), 74-75, 76-78, 81-84, 90), parmi lesquelles la première ne consiste qu'en une formulation succincte d'une telle éventualité exprimée au cours de la réunion célébrée par la bande en vue de déterminer la meilleure façon d'aider leur ami Karamachin.

Comme les variations sur l'hypothèse « casser le bras » ou sur les allers et retours de Pollak Henri, celle-ci fonctionne avec un nombre réduit d'éléments de base (prendre des comprimés, simuler une tentative de suicide, se faire réformer) qui sont déclinés sur des registres et des tons variés et qui font l'objet de spécifications amplificatrices diverses. Cependant, les variations sur l'hypothèse « simulation de suicide » ne contiennent pas des phrases leitmotivique comme celles faites sur les allers et retours de Pollak Henri à Montparnasse ou sur l'hypothèse « casser le bras » et les entorses à la grammaire ne sont ni récurrentes, ni excessivement fortes.

L'hypothèse du suicide donne lieu à des jeux de contrastes de registres de langue, l'expression « les discussions que ton cas suscita » contraste fortement avec « t'as l'air d'avoir voulu te faire passer l'arme à gauche ») et à des exercices de style telle la parodie du langage administratif avec des termes recherchés ou vieillissés comme « gouverne », des néologismes comme « obstensible » ou « self-suicide ». Cependant, l'aspect combinatoire de ces exercices se trouve quelque peu affaibli par le fait que seule l'ingurgitation de pilules est vraiment récurrente (cf. pp. 74-75, 76-78, 81-84, 90), les autres éléments pouvant

éventuellement faire défaut, tandis que le verbe « être réformé » ne revient, quant à lui, qu'à deux reprises.

La longue variation des pages 76 à 78 est sans doute celle qui concentre le mieux les efforts stylistiques déployés sur l'hypothèse du suicide. Elle se présente comme une sorte de chanson qui amplifie l'idée de la dépression justifiant la tentative de suicide avec une accumulation de propositions relatives courtes, réduites vers la fin à des phrases nominales, et même à une simple onomatopée. La simplicité des structures syntaxiques, leur répétition et l'amenuisement progressif des phrases contribue à l'accélération du rythme de lecture, et à créer une hypotypose de l'angoisse de Kara face à la perspective d'aller combattre au front.

### 3. Conclusions

QPV est un ouvrage paradoxal dans la mesure où le rythme endiablé de la narration semble en franche discordance avec l'action qui est, quant à elle, limitée à faire avaler quelques pilules à Karatruc. Pourtant le texte transmet efficacement une impression de vitesse à son lecteur qui est obtenue sur le plan syntaxique par l'imitation du rythme de l'oral, et au niveau macro-textuel par la déclinaison de variations paradigmatiques qui se greffent sur un tronc assez stable, la variation comme performance discursive venant alors se substituer à la progression narrative. QPV est ainsi bel et bien une épopée : une prouesse se produit dans le texte, seulement elle concerne beaucoup moins les événements de la fiction que le festival langagier livré par le scripteur. La langue, son exhibition, le discours venant ainsi occuper la place de l'action, une substitution sans nul doute appropriée aux temps de la mort des héros et des hommes faibles.

Loin d'être innocente, cette technique est riche de significations car ce langage qui se complaît dans l'exhibition déjantée de ses propres rouages, peut difficilement prétendre porter le mythe de la nation. Il se révèle, au contraire, comme une arme efficace propre à dénuder ce mythe. La nation et l'armée française, « la glorieuse armée française, (la meilleure parce que la plus vendue) » (82), pour lesquelles Karamachin est censé se battre sont tournées en dérision ; on ne sait si les décisions concernant la guerre sont prises après longue maturation ou sous une impulsion subite (cf. p. 17-18), l'on découvre un colonel nommé Ramoly, patronyme dont les connotations paraissent peu adaptées à la bravoure supposée d'un militaire. L'exagération dans la grandiloquence ridiculise la solennité avec laquelle la rhétorique gaullienne invoquait la Grandeur de la France, en cherchant, à travers ses tournures classiques, l'identification de la solidité de la langue et de celle de la nation, et son rôle civilisateur<sup>11</sup>, « [...] la France et Dieu comptaient sur eux, sur les braves pioupious des régiments du Train et qu'ils tenaient bien haut le flambeau sacré de la civilisation occidentale et péril (jaune) » (QPV, 35)<sup>12</sup>. La Guerre d'Algérie reste un des deux butoirs, avec Vichy, auxquels s'est heurtée la construction d'une histoire mythique, comme le rappelle Cécile de Bary<sup>13</sup>.

Plus largement, l'arme rhétorique semble neutraliser toute possibilité pour le langage de se transformer en discours général destiné à porter l'histoire et/ou justifier l'action

d'un groupe social quelconque. Ainsi, les rituels discursifs de la gauche, dans ses débats interminables, ne s'en trouvent pas moins ridiculisés que ceux du pouvoir en place à l'époque. Les amis de Pollak instaurent une procédure exagérément complexe (ils ne sont pas plus d'une dizaine) de prise de décision (pp. 54-59) qui finalement n'aura pour toute utilité que de détourner les protagonistes de leur objectif et les empêcher d'agir.

Mais l'institution contre laquelle l'arme rhétorique se montre particulièrement efficace est, comme attendu, la littérature, dont l'écriture du *Petit vélo* déconstruit les mécanismes qui, au fil des siècles, lui ont permis de s'ériger en monument national. Vers cette entreprise de démolition convergent divers facteurs, à commencer par la totale absence, dans ce texte, d'éléments identifiables à la grande littérature (manque de personnages dotés de profondeur psychologique, manque d'intrigue consistante...), mais aussi la déstabilisation de l'instance narrative, avec plusieurs métalepses efficaces sous la forme d'appels humoristiques au lecteur, l'intertextualité irrévérente, dont nous avons vu les effets. Et, finalement, l'affichage effronté du caractère rhétorique du texte à travers un jeu de variations qui se greffent sur un matériau narratif bien maigre, dont la liste d'ornements recueillie à la fin du volume est l'indice – et non la cause.

La sacralisation de la littérature et toute sa monumentalité sont liées à l'écriture et à la langue écrite, aux normes qui la figent. Face à elle, Perec dresse une longue tirade qui se réclame de *Zazie* et non de *Phèdre*, qui rend hommage à une parole beaucoup plus vivante et difficile à figer que la langue écrite et en conséquence inapte à servir de véhicule à l'identité nationale partagée et à sa grandeur mythique. En somme, si *Le petit vélo* se laisse appréhender comme une rhétorique gaullienne en négatif c'est surtout parce qu'il offre à la fois un négatif de la *Poétique* de Boileau et du *Bon usage*.

À Vigo, hiver 2011

---

<sup>1</sup> Georges Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*, (Paris : Denoël, 1966 (Gallimard [Folio], 1982))

<sup>2</sup> Cf. Claude Burgelin : « Cultivant la provocation potache, il [Perec] pose ailleurs sur l'échiquier littéraire des pions moins présentables. » (*Georges Perec* (Paris : Seuil [Les contemporains] 1988), p. 53). Pour Christelle Reggiani la marginalité du *Petit vélo* tiendrait « probablement à la distance de l'auteur lui-même par rapport à son livre » (Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, (Amsterdam-New-York : Rodopi, 2010), p. 59). Cette auteure souligne, à l'appui, que Perec ne fait aucune référence à ce petit roman dans la longue lettre programmatique de 1969 à Maurice Nadeau.

<sup>3</sup> La liste de figures de rhétorique de l'index final est dressée après la rédaction et elle ne saurait, évidemment, tenir ce rôle.

---

<sup>4</sup> On se reportera sur cette question au travail de Sylvie Rosiensi-Pellerin, *PERECgrinations ludiques: étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec* (Paris : Gref, 1995).

<sup>5</sup> Bernard Magné, *Georges Perec*, (Paris : Nathan université, 1999), 58 et sq.

<sup>6</sup> Sur la numérologie perecquienne voir, Françoise Delbos, « Textures », *Essaim*, (2/2004, no. 13), 115-128. URL : [www.cairn.info/revue-essaim-2004-2-page-115.htm](http://www.cairn.info/revue-essaim-2004-2-page-115.htm). (site visité en novembre 2011).

<sup>7</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, (Paris : Denoël, 1975), p. 62.

<sup>8</sup> La parenté entre ces deux œuvres est grande dans le sens où l'une et l'autre reposent sur le principe de la variation. Pourtant, force est de reconnaître que le texte de Perec va plus loin que celui de Queneau en intégrant l'ensemble des exercices rhétoriques qu'il livre à son lecteur dans un seul et même récit. Sur les rapports complexes de Perec à l'écriture de Queneau on se reportera à Cécile de Bary, « Reconnaissez-vous l'héritage de Queneau ?, (Georges Perec et l'oulipien que tout le monde connaît) », *Connaissez-vous Queneau ?* Hela Ouardi, Marie-Noëlle Campana eds., (Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2007), 39 et sq.

<sup>9</sup> Je rejoins sur ce point les thèses de Claude Burgelin : « [...] ce qui est tourné en dérision c'est la littérature elle-même et le pouvoir qu'elle croit avoir de nommer, de structurer comme de déstructurer ou de détruire. » (*Georges Perec*, 55).

<sup>10</sup> Pour une analyse de ce passage voir Cécile de Bary, *Étude littéraire de Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ? de Georges Perec*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Mme Nancquart, Paris IV, 1988, p. 28.

<sup>11</sup> Tout en adoptant un ton loufoque Perec laisse transparaitre sa position en insistant sur la défaite française, tabou à l'époque, et en faisant ployer son héros « sous le fardeau du fourbi arabicide » (98).

<sup>12</sup> Sur la rhétorique gaullienne on se reportera à Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses mémoires au XX<sup>ème</sup> siècle* (Paris : Gallimard, 2008), p. 319.

<sup>13</sup> « Tant d'histoire pour quelques calembours », *La France des écrivains : éclats d'un mythe (1945-2005)*, Marie-Odile André, Marc Dambre et Michel P. Schmitt, eds. (Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2011), 161-170.

