



HAL
open science

L'esthétique du puzzle dans l'oeuvre de Georges Perec

Mengzhe Xiao

► **To cite this version:**

Mengzhe Xiao. L'esthétique du puzzle dans l'oeuvre de Georges Perec. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2021. Français. NNT : 2021BOR30058 . tel-03735752

HAL Id: tel-03735752

<https://theses.hal.science/tel-03735752>

Submitted on 21 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONE ET COMPARÉE

L'esthétique du puzzle dans l'œuvre de Georges Perec

Présentée et soutenue publiquement le 9 septembre 2021 par

Mengzhe XIAO

Sous la direction de Monsieur le Professeur Éric BENOIT

Membres du jury

M. Éric BENOIT, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne

M. Maxime DECOUT, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille

Mme Maryline HECK, Maître de conférences HDR à l'Université de Tours

M. Dominique MONCOND'HUY, Professeur à l'Université de Poitiers

Mme Christelle REGGIANI, Professeure à Sorbonne Université

Titre : L'esthétique du puzzle dans l'œuvre de Georges Perec

Résumé :

Parti d'un intérêt pour l'idée du puzzle chez Georges Perec, ce travail se donne pour objet ce jeu-image en vue de découvrir sa présence dans l'activité d'écriture de Perec de différentes manières et sous différentes formes, de l'interroger et d'évaluer son efficacité, son importance et sa pertinence. Nous proposons d'abord une analyse du puzzle à partir des niveaux thématique, structurel et scriptural de l'incontournable roman-puzzle *La Vie mode d'emploi*, pour étudier son jeu dans l'histoire centrale, dans la structure narrative et dans la démarche scripturale du roman. Nous nous intéressons ensuite, dans le cadre de l'ensemble de l'œuvre perecquienne, à une espèce de puzzle autobiographique reconstitué à partir d'une pièce manquante, en commençant par l'étude de cette pièce manquante qui implique une autre image — celle de la case vide — dont nous remarquons l'essentialité par rapport à l'écriture perecquienne. Dans la dernière phase de notre recherche consacrée à une réflexion critique sur la métaphore du puzzle appliquée par Perec à sa conception de la littérature, nous procédons par deux étapes correspondant à deux niveaux de sens renfermés dans le puzzle : c'est-à-dire en expliquant la nature ludique (le puzzle en tant que jeu) de la littérature perecquienne d'un côté, et de l'autre en exposant et en mettant en perspective cette métaphore de Perec concernant l'image propre du puzzle, y compris les rapports, les actions et les processus qu'elle implique (le puzzle en tant que modèle). Ce travail mené dans les trois cadres d'analyse de dimensions croissantes amène à constater la place fondamentale du puzzle dans l'esthétique perecquienne, et aussi sa modernité en tant que modèle littéraire.

Mots clés : Georges Perec ; puzzle ; *La Vie mode d'emploi* ; pièce manquante ; case vide ; puzzle autobiographique ; jeu d'écriture ; intertextualité ; mosaïque.

Title: The Aesthetic of the Puzzle in the Works of Georges Perec

Abstract:

Starting from an interest in the idea of the puzzle in the works of Georges Perec, this thesis takes as its object this game-image in order to discover its presence in Perec's writing activity in different ways and in different forms, to question it and to evaluate its efficiency, importance and relevance. Firstly, we propose an analysis of the puzzle from the theme, the structure and the writing of the essential novel-puzzle *Life: A User's Manual*, in order to study its action in the central story, in the narrative structure and in the scriptural process of the novel. We are then interested, within the framework of the whole of the Perecquian works, in a kind of autobiographical puzzle reconstructed from a missing piece, by starting with the study of this missing piece implying another image - the empty space – which occupies an essential position in the Perecquian writing. The last phase of our research is about the metaphor of the puzzle applied by Perec to his conception of literature; we proceed by two steps corresponding to two levels of meaning enclosed in the puzzle: that is to say by presenting the playful nature (the puzzle as a game) of the Perecquian literature on the one hand, and on the other by explaining and putting into perspective this metaphor of Perec concerning the proper image of the puzzle, including the relationships, the actions and the processes involved (the puzzle as a model). This thesis, carried out in the three frameworks of analysis of increasing dimensions, reveals the fundamental place of the puzzle in the Perecquian aesthetic, and also its modernity as a literary model.

Keywords: Georges Perec; puzzle; *Life: A User's Manual*; missing piece; empty space; autobiographical puzzle; writing game; intertextuality; mosaic.

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, M. Éric BENOIT, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer cette thèse, pour toute son aide, pour sa grande disponibilité, pour ses réponses rapides et précises, pour sa relecture de cette thèse et pour tous ses conseils. J'aimerais également lui dire à quel point j'apprécie son enthousiasme et son dévouement pour son travail, son efficacité impressionnante, son dynamisme intellectuel et ses vastes connaissances, et qu'il m'a toujours servi et me servira de modèle.

Je remercie très sincèrement M. Maxime DECOUT, Mme Maryline HECK, M. Dominique MONCOND'HUY, Mme Christelle REGGIANI pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant d'être membres de mon jury de thèse et pour le temps qu'ils ont consacré à l'évaluation de cette thèse.

Je remercie également Mme Céline BARRAL, Mme Béatrice BLOCH et Mme Rihard-Diamond FABIENNE, membres de mon comité de suivi de thèse, pour leurs conseils précieux.

Un grand merci à China Scholarship Council dont le financement des quatre premières années de mes études doctorales m'a permis de me consacrer sereinement à cette thèse.

Je tiens à remercier vivement l'équipe du service d'accueil familial talençais l'Arbre Enchanté et notre assistante maternelle Mme VIRAPHONG, sans qui ce travail n'aurait pu être mené à terme, pour leur excellent accueil de mon enfant et pour l'attention, la patience et la bienveillance qu'elles lui ont témoignées.

Mes remerciements vont également à celles et ceux qui m'ont apporté du soutien, de l'aide, du courage, du réconfort et du bonheur au cours de l'élaboration de ma thèse, mais aussi à toutes les belles choses que j'ai rencontrées et qui m'ont réjouie, distraite, détendue, inspirée ou stimulée. Ces personnes et ces choses sont si nombreuses que je renonce ici à une tentative d'inventaire.

Je remercie mes parents pour leur confiance dans mes choix et pour leur soutien affectif et matériel.

Je suis infiniment reconnaissante à Fan, mon mari et mon mentor, pour son soutien sans faille, pour ses encouragements, pour sa tolérance, pour sa nature simple, calme et heureuse, pour sa prise en charge d'une moitié des tâches ménagères et pour m'avoir aidée à traverser des moments difficiles de ce travail de longue haleine. Cette thèse lui doit beaucoup.

Je remercie enfin tout particulièrement ma petite fille Lai, une merveille de caprice, qui m'a fait découvrir l'extraordinaire univers d'un bébé aux besoins intenses, qui m'a régulièrement poussée à me questionner et à penser avec ses pleurs énergiques et énigmatiques, qui m'a permis d'améliorer mes capacités physiques et mentales et ma gestion du temps, qui a su enrichir mon aventure au quotidien et qui, enfin, m'a tant appris. Tout cela pour dire que je l'aime toujours.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	9
-------------------	---

PARTIE I

LA VIE MODE D'EMPLOI, UN ROMAN-PUZZLE À PLUSIEURS NIVEAUX

Chapitre 1 Roman-puzzle au niveau thématique.....	25
1.1 Puzzle : lien entre Bartlebooth le milliardaire et Winckler l'artisan.....	26
1.2 Puzzle : jeu de ruse.....	28
1.3 Puzzle : moyen de vengeance	32
Chapitre 2 Roman-puzzle au niveau structurel	37
2.1 La structuration du roman en puzzle.....	37
2.1.1 Le cahier des charges	37
2.1.2 Le clinamen	47
2.2 La structure narrative du roman.....	54
2.2.1 Pseudo-syllepse spatiale	55
2.2.2 Pause descriptive et narrative.....	64
2.2.3 Jeu intense de la narration	68
2.3 Lecture : le roman-puzzle mode d'emploi.....	76
Chapitre 3 Roman-puzzle au niveau scriptural.....	83
3.1 Écriture, ou puzzle des mots du dictionnaire encyclopédique.....	87
3.1.1 L'énumération	87
3.1.2 La polygraphie	94
3.2 Citation, ou puzzle des mots des autres.....	99

PARTIE II

LE PUZZLE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE PERECQUIENNE

Chapitre 4 De la pièce manquante	119
4.1 Aux origines de la pièce manquante.....	119

4.2 De la pièce manquante latente à la pièce manquante patente : par l'écriture...	131
4.3 De la pièce manquante à la case vide : pour l'écriture.....	150
Chapitre 5 La reconstitution par Perec de son puzzle autobiographique.....	173
5.1 Méthode « traditionnelle ».....	174
5.2 Méthode « sociologique »	184
5.3 Méthode fictionnelle	199
5.4 Méthode ludique	211
PARTIE III	
LA LITTÉRATURE EST-ELLE UN JEU DE PUZZLE ?	
Chapitre 6 La littérature est avant tout un jeu	231
6.1 D'une littérature réaliste au jeu d'écriture	231
6.2 L'écriture comme jeu.....	245
6.2.1 Tentative de définition du jeu perecquien.....	245
6.2.2 Jeu comme objet d'écriture.....	249
6.2.3 Jeu comme méthode	258
6.2.4 Jeu à deux	263
Chapitre 7 La métaphore du puzzle et sa mise en perspective.....	267
7.1 La métaphore du puzzle	267
7.2 L'image du puzzle et la notion d'intertextualité	277
7.3 Jeu de puzzle ou art de la mosaïque ?	288
CONCLUSION.....	297
ANNEXE	311
BIBLIOGRAPHIE	313

INTRODUCTION

« Il n’y a rien qui me fasse autant rêver qu’un puzzle » ; ou « le jeu que je pratique le plus volontiers, c’est le puzzle ». De telles déclarations de Georges Perec suffisent à témoigner de sa grande passion pour ce jeu¹ qui consiste à reconstituer une image à partir de pièces détachées et qui à ses yeux est le jeu par excellence. Mais en tant qu’écrivain, Perec ne s’est évidemment pas limité à jouer au jeu de puzzle, mais a surtout pensé à intégrer ce jeu dans son écriture et dans sa conception de la littérature, de manière à ce que le puzzle devienne même un mot clé d’une esthétique perecquienne. C’est précisément ce constat qui nous intéresse ici et qui sert de point de départ du travail présent.

Pourquoi ce jeu intéresse-t-il autant Perec ? Quelles sont ses particularités ? Comment intervient-il dans l’activité d’écriture de Perec ? sous quelles formes ? en jouant quels rôles ? Avant d’essayer de répondre à ces questions durant notre recherche, nous sommes tentés d’abord de recenser — pour en avoir une idée générale — les occurrences du « puzzle » chez Perec.

À notre connaissance, l’idée du puzzle apparaît pour la première fois dans *Le Condottière*, le « premier roman à peu près abouti »² de Perec écrit entre 1957 et 1960, qui raconte l’histoire d’un faussaire d’art appelé Gaspard Winckler qui s’est longuement voué à la réalisation d’un faux *Condottière*, tableau d’Antonello de Messine, et qui assassine son commanditaire à cause, entre autres, de son incapacité à rivaliser avec le peintre italien. Lorsque Winckler parle de l’absurdité de sa vie de

¹ En plus, dans son texte à la Barthes « J’aime, je n’aime pas », Perec compte « les puzzles » parmi les choses qu’il aime. Voir Georges Perec, « J’aime, je n’aime pas », *L’Arc*, n° 76, 1979, p. 38.

² Georges Perec, *W ou le souvenir d’enfance* [1975], Paris, Gallimard, coll. « L’Imaginaire », 1993, p. 146.

faussaire et de son choix du *Condottière*, il invoque l'image du puzzle pour expliquer à son interlocuteur la méthode de travail habituelle d'un faussaire : « Je prenais trois ou quatre tableaux de n'importe qui, je choisissais un peu partout des éléments, je remuais bien, et je construisais un puzzle »³. Et cela pour dire que cette méthode conventionnelle ne marche pas du tout pour la contrefaçon du *Condottière* puisque dans le cas de ce tableau exceptionnel d'Antonello, il n'arrive à faire de puzzle à partir d'aucun point de départ.

Ensuite, ce sera dans un entretien de 1965 que Perec lui-même en tant qu'écrivain évoque pour la première fois l'image du puzzle qu'il déclare alors emprunter à Michel Butor, pour décrire son univers d'écrivain. Depuis, il n'hésite pas à faire appel à cette image pour expliquer la manière dont il envisage la littérature : à savoir que les œuvres existantes, et surtout celles qui lui ont nourri l'envie d'écrire, dessinent pour lui un puzzle en lui laissant une case vide pour qu'il puisse l'occuper avec ses propres écrits, qui quant à eux constituent aussi un puzzle obsédé toujours par un livre à venir et qui espèrent laisser de nouvelles cases vides et inspirantes à de futurs écrivains pour qu'ils y écrivent à leur tour. Et en ce qui concerne l'activité d'écriture qui d'après lui consiste à combiner d'une certaine manière des éléments formels (lettres, mots, et toutes sortes de matériaux scripturaux disponibles), Perec trouve toujours dans le puzzle son modèle le plus élémentaire.

Enfin, la représentation la plus connue du puzzle chez Perec se trouve sans conteste dans son chef-d'œuvre *La Vie mode d'emploi* : non seulement l'idée du puzzle a donné naissance à une histoire de puzzles qui se passe entre deux personnages principaux du roman — l'artisan et faiseur de puzzle Gaspard Winckler et le milliardaire et poseur de puzzle Percival Bartlebooth —, mais aussi le livre entier s'est construit sur le modèle d'un puzzle, c'est-à-dire que dans ce livre où il s'agit de la description d'un immeuble parisien en coupe, l'ensemble des chapitres dont chacun correspond à une pièce de l'immeuble s'agence comme les pièces d'un puzzle.

Au préambule du livre consacré exclusivement à l'explication de l'art du puzzle, l'auteur nous informe dès le départ que dans un jeu de puzzle, « l'objet visé [...] n'est

³ Georges Perec, *Le Condottière*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 112.

pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure », et que « seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens »⁴. Puis en montrant que l'intérêt du puzzle tient à la subtilité de la découpe, Perec avance à la fin du préambule que le puzzle n'est pas un jeu solitaire mais un jeu à deux et nous suggère ainsi qu'il pourrait servir de modèle non seulement à la lecture de ce livre-puzzle même, mais surtout de manière générale au jeu entre l'écrivain et son lecteur, dans lequel le sentiment de jubilation ne manque ni à l'un ni à l'autre.

Outre *La Vie mode d'emploi*, Perec a également tendance à se servir de l'image du puzzle pour représenter dans ses écrits toutes choses impliquant une considération sur la division d'un tout en parties ou sur la constitution d'une totalité avec fragments. Par exemple, dans le texte « Les lieux d'une ruse » où il raconte son expérience analytique vécue durant une intense période autobiographique, Perec a recours à la métaphore du puzzle pour évoquer son illusion d'accéder à son histoire à partir de morceaux de souvenir et de parole tout faits :

Lorsque j'essayais de parler, de dire quelque chose de moi [...], tout de suite j'avais l'impression d'être en train de recommencer le même *puzzle*, comme si, à force d'en épuiser une à une toutes les combinaisons possibles, je pouvais un jour arriver enfin à l'image que je cherchais⁵.

Dans un autre texte intitulé « Je me souviens de Malet & Isaac », en découpant et en recopiant selon des mises en page pédagogiques des titres, des légendes, des mots clés de ses vieux manuels d'histoire, Perec tente d'illustrer « l'enseignement de cette histoire feinte où les événements, les idées et les (grands) hommes se mettent en place comme les pièces d'un puzzle »⁶.

Ou encore, dans le texte « Penser/Classer » qui met en lumière le va-et-vient perpétuel entre la mise en ordre et la fragmentation, entre la pensée et l'impensé, entre le classé et l'inclassable, et dont les différents paragraphes numérotés selon un ordre

⁴ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* [1978], Paris, Le Livre de Poche, n° 5341, 2012, p. 17.

⁵ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse » [1977], in *Penser/Classer* [1985], Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 68. Nous soulignons.

⁶ Georges Perec, « Je me souviens de Malet & Isaac » [1979], in *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 74.

alphabétique spécial⁷ s'organisent structurellement et thématiquement comme les pièces désordonnées d'un puzzle difficiles à rassembler, le paragraphe numéroté par la lettre U s'intitule « Le monde comme puzzle » et commence par la constatation suivante :

Tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique ; une loi universelle régirait l'ensemble des phénomènes : deux hémisphères, cinq continents, masculin et féminin, animal et végétal, singulier pluriel, droite gauche, quatre saisons, cinq sens, six voyelles, sept jours, douze mois, vingt-six lettres⁸.

Le fait que Perec réclame autant l'idée du puzzle dans ses écrits et dans sa conception de la littérature démontre que d'un côté, le puzzle en tant que modèle occupe une place fondamentale dans l'esthétique perecquienne, et que de l'autre, ce modèle en soi doit être riche et efficace. Ce qui nous amène à nous intéresser avant tout à la signification du mot « puzzle ».

Étymologiquement, le mot est un emprunt à l'anglais « puzzle », terme d'origine obscure, dont la première mention en tant que verbe, selon *Oxford English Dictionary*, date de la fin du XVI^e siècle. Dans le sens d'« embarrasser, rendre perplexe », le verbe est ensuite utilisé comme un nom signifiant « embarras, situation de confusion, perplexité », d'où un sens plus concret de « question embarrassante, problème difficile, énigme ». Plus tard, le terme anglais développera le sens de « jouet ou problème qui teste l'ingéniosité, la patience, les connaissances du joueur » (ex. devinette, casse-tête) : par conséquent, l'expression « Chinese puzzle » correspondant en français au « casse-tête chinois » désigne en particulier le tangram ; et l'expression « jigsaw puzzle », quant à elle, désigne tout jeu de patience en bois découpé.

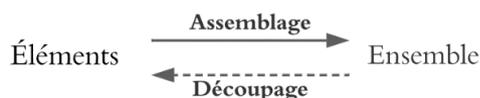
Au sens propre, le mot français « puzzle », plus limité que le mot anglais doté de deux natures grammaticales (verbe et nom) et ayant plusieurs acceptions, a une acception unique et évidente, référant simplement au « jigsaw puzzle » en anglais : selon *Le Robert*, le mot désigne un « jeu de patience, composé d'éléments à assembler pour reconstituer une image ».

⁷ La numérotation des paragraphes du texte correspond à l'ordre d'apparition des lettres de l'alphabet dans la traduction française du 7^e récit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino.

⁸ Georges Perec, « Penser/Classer » [1982], in *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 153.

Au sens figuré, toujours selon *Le Robert* dont la définition n'a pas d'écart notable avec quelques autres dictionnaires, le mot signifie « multiplicité d'éléments qu'un raisonnement logique doit assembler pour reconstituer la réalité des faits ».

Que ce soit son sens propre ou son sens figuré, l'idée principale du mot « puzzle » est simple : il s'agit de la reconstitution d'un ensemble à partir d'éléments détachés. Ce qu'on pourrait montrer par un schéma approximatif :



Aux deux pôles du schéma, se trouvent respectivement l'unité d'un ensemble et la multiplicité de ses éléments. Ce qui pourrait associer ces deux pôles, c'est l'acte de (r)assembler. Mais les idées potentielles qu'on pourrait explorer de ce simple schéma et de tout ce que représenterait le mot « puzzle » sont abondantes si l'on se met à s'interroger dessus de plus près : et c'est précisément ce qu'a su faire Perec dans son activité d'écriture.

En effet, au-delà des occurrences de ce mot chez Perec, un nombre de particularités que le puzzle présente et de notions qui en dérivent ne manquent pas de s'incorporer également dans la manière dont Perec écrit. Par exemple, en ce qui concerne le jeu en soi, d'abord, pour qu'il y ait du jeu, du plaisir dans un puzzle, il faut qu'il y ait des pièges, des ruses et que le poseur de puzzle s'efforce de les reconnaître et déjouer : d'où se dégagent entre autres la notion de trompe-l'œil (par rapport à l'auteur), celle de déplacement (par rapport au lecteur) et celle de jeu à deux (entre l'auteur et le lecteur). Ensuite, une fois reconstitué, un puzzle n'est pas un tableau à part entière, il représente une image tout en montrant ses ruptures internes ou autrement dit, ses sutures internes : ce qui pourrait en quelque sorte désigner la trace de la pratique citationnelle dans un livre. Et encore, un puzzle auquel il manque une pièce ne donne pas une image complète et risque ainsi de ne pas faire sens : d'où la notion de manque, l'image de la pièce manquante.

Du point de vue étymologique, on voit également s'exprimer chez Perec son goût du casse-tête (mots croisés, toutes sortes de rébus et de logoglyphes), le souci

d'énigmes, de mystères subtilement aménagés dans un livre ; et comme ce que le verbe « puzzle » en anglais pourrait bien l'inspirer, Perec adore embarrasser son temps, et dérouter son lecteur en lui posant des questions et en l'invitant à des jeux ou des aventures chaque fois renouvelés, au lieu de lui donner des réponses ou des leçons de morale. Tout cela implique enfin d'un côté la présence d'une difficulté, d'une énigme et de l'autre, la recherche, le tâtonnement, ou selon le mot de Perec, un « cheminement ».

Voilà autant d'idées dérivées du puzzle qu'on retrouvera au fil de notre travail.

L'écriture perecquienne est tellement imprégnée de l'idée du puzzle que celle-ci n'échappe naturellement pas à ses lecteurs et exégètes, qui l'ont d'ailleurs tellement reprise qu'elle est devenue une banalité dans le discours critique ; mais leur intérêt se concentre essentiellement sur celle de *La Vie mode d'emploi*. Parmi les travaux sur l'image du puzzle de *La Vie mode d'emploi*, nous voudrions citer trois articles principaux : « Le puzzle de/dans *La Vie mode d'emploi* de Perec » (1984) de Warren Motte, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec » (1982) de Bernard Magné et « “Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle” » (2002) de Cécile de Bary.

Dans son article, Warren Motte nous expose la présence du puzzle dans le roman sous deux aspects principaux, à savoir thématique et formel, avant d'annoncer que cette image domine la dimension thématique du roman et surtout que le recours au puzzle comme modèle formel constitue la principale originalité de ce texte expérimental. À la fin de l'article, l'auteur veille à ouvrir sa thèse pour se terminer sur la constatation que Perec applique également le modèle du puzzle à ses considérations plus vastes sur ses livres et sur la littérature.

Cet article de Motte constitue une des premières présentations globales de l'image du puzzle dans *La Vie mode d'emploi*. Mais il n'a pas poussé plus loin son travail : par exemple, il n'a pas donné une analyse plus détaillée de la manière dont le puzzle intervient dans le fonctionnement romanesque du livre, de ses effets sur la trame et sur le discours narratif, et de ses particularités ou avantages en tant que

modèle formel. En outre, par suite de la publication intégrale, dans les années 90, du cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* de Perec, les lecteurs ayant désormais accès à tous les programmes préparatoires de ce livre-puzzle, cet article paru en 1984 date un peu.

De son côté, Bernard Magné, éminent spécialiste de Perec qui s'intéresse particulièrement au texte, à l'écrit, à l'activité scripturale de l'écrivain, nous propose dans son article « Le puzzle mode d'emploi » une étude approfondie et minutieuse sur le dispositif autoreprésentatif — ou selon son terme, le « métatextuel » — déployé au sein du texte de *La Vie mode d'emploi*, en se basant sur la métaphore du puzzle, dont il extrait un nombre de motifs comme la « double couverture », l'emboîtement ou l'enchâssement, la « mise ensemble », le « piège de la représentation », le manque, le clinamen, la « place blanche », etc.

Ce travail aussi original qu'intéressant non seulement nous invite, avec quelques autres articles aussi intéressants de l'auteur recueillis par exemple dans ses *Perecollages*, à découvrir un mécanisme complexe de l'autoreprésentation mise en place dans *La Vie mode d'emploi*, mais également enrichit notre connaissance de l'image du puzzle intégrée dans le roman et même d'une manière générale, dans l'écriture perecquienne, tout en nous fournissant des points de vue importants qui serviront de points de départ pour notre propre travail, notamment cette place blanche située au coin inférieur gauche d'un carré.

Quant à l'article de Cécile de Bary, il aborde essentiellement, toujours dans le cadre de *La Vie mode d'emploi*, la dimension « pragmatique » de la métaphore du puzzle, c'est-à-dire le puzzle comme image du rapport entre l'écrivain et le lecteur, comme modèle de lecture, pour reprendre et approfondir la problématique brièvement évoquée par Magné dans la section « le puzzle, protocole de lecture » de son article susmentionné. En expliquant la manière dont le thème du puzzle peut guider la lecture, l'auteur essaye de montrer les impasses, les incohérences auxquelles une telle lecture est confrontée, et avance que le puzzle fonctionne avant tout comme un leurre, avant de conclure que « le puzzle n'est donc pas vraiment une métaphore du livre mais présente un horizon de l'œuvre », et qu'« inachevé, il entre en cohérence avec une

pratique du leurre et de la déception, une écriture de la trace et de l'absence »⁹.

En dehors des études spécifiquement perecquiennes, il arrive également que des critiques littéraires fassent mention de l'image du puzzle dans leurs ouvrages. Par exemple, en évoquant le poseur de puzzle Bartlebooth comme une figure emblématique du lecteur-constructeur, Michel Picard dans son ouvrage *La Lecture comme jeu* (1986) estime que le puzzle nous offre une bonne image de certains aspects de la lecture, particulièrement deux : comme le puzzle, la lecture est une relation duelle (un jeu à deux) ; et comme le puzzle, la lecture est une activité de liaison, de reconstitution d'une unité représentative.

Et Lucien Dällenbach, dans son essai *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements* (2001) consacré spécifiquement aux considérations sur la mosaïque, a pris soin dans un chapitre particulier de mettre en parallèle entre autres la mosaïque et le puzzle, deux modèles majeurs appartenant à une même famille. Cette mise en parallèle nous permet de mieux connaître les particularités du modèle du puzzle et d'avoir un certain recul pour l'observer dans notre propre travail.

Pour le reste, les exégètes de Perec se bornent souvent à se servir de la métaphore du puzzle, de cette image emblématique de l'esthétique perecquienne, au profit de leur objets d'étude spécialisés¹⁰, n'interrogeant guère plus cette image même, devenue sans doute trop évidente pour être de nouveau regardée, examinée dans le cadre de l'écriture perecquienne.

C'est pourtant ce que nous souhaitons faire dans le travail présent : reconnaître la présence du puzzle en divers endroits de l'écriture de Perec et sous différents aspects, le questionner, et tenter d'évaluer son efficacité, sa légitimité et sa pertinence, en vue de proposer si possible une étude à la fois globale et précise sur l'image du puzzle chez Perec.

⁹ Cécile de Bary, « "Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle" », in Jean-Luc Joly (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, actes du colloque de Rabat, Rabat, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de l'université Mohammed-V, coll. « Colloques et séminaires », n° 101, 2002, p. 92.

¹⁰ À ce propos, on se limite à citer quelques titres d'articles pour en donner une idée : « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* » (1984) de Marie-Odile Martin ; « Le puzzle du nom. Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d'emploi* » (1984) de Bernard Magné ; ou « La collection comme pratique artistique ou la métaphore du puzzle » (2010) de Nadine Descendre, etc.

Pour commencer, nous consacrerons toute la première partie de notre thèse à un seul livre de Perec, *La Vie mode d'emploi* qui, puisque nous voulons étudier l'image du puzzle chez Perec et qu'il constitue une éblouissante synthèse (ou selon Perec, un « rassemblement ») de toutes les recherches de l'auteur, est à la fois un objet d'étude incontournable et un champ d'observation efficace. Dans le but de voir en quoi ce livre est un livre-puzzle à part entière, nous prévoyons pour cette partie une analyse qui s'opérera à trois niveaux : thématique, structurel et scriptural.

D'abord, au niveau thématique, notre intérêt portera sur la manière dont les puzzles fabriqués par Winckler à la demande de Bartlebooth, simplement en tant que jeux, interviennent dans l'histoire la plus importante et la plus longue du roman, qui se passe entre ces deux personnages et qui se révélera être une lente et silencieuse vengeance.

Ensuite, au deuxième chapitre de cette partie, nous allons étudier comment une structuration en puzzle du roman a conditionné et optimisé sa structure narrative, et offert par suite un jeu intense et inédit de narration pour l'auteur et celui de lecture pour le lecteur. Pour ce faire, nous aurons pour références principales le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* de Perec, d'un côté, où se déploie l'énorme système « mathématique » de structuration et de composition que l'auteur élaborait pour la rédaction de son roman à venir ; et de l'autre, l'ouvrage *Figures III* de Gérard Genette auquel nous emprunterons des concepts fondamentaux de la narratologie dans le but de mesurer l'originalité du roman au niveau de son discours narratif.

Enfin, du point de vue scriptural, nous découvrirons en *La Vie mode d'emploi* un puzzle de mots, c'est-à-dire un puzzle constitué purement et simplement de mots, de signes graphiques que l'auteur extrait d'une diversité d'ouvrages de savoir et de fiction existants ; et nous nous interrogerons sur comment ce puzzle de mots se construit, s'offre au lecteur et s'autoreprésente pour ne pas s'effacer au pur profit du romanesque, et sur ce qu'il a de commun et de divergent avec un puzzle ordinaire.

Dans un second temps, nous élargirons le champ de notre recherche à l'ensemble

de l'œuvre perecquienne pour étudier une espèce de puzzle autobiographique qui s'y reconstitue, en nous posant une question précise : comment le manque d'une pièce essentielle de sa vie personnelle a-t-il déclenché chez Perec toute une reconstitution d'un puzzle de textes que malgré sa multiplicité, on pourrait qualifier dans l'ensemble d'« autobiographique » entre autres ?

Pour éviter des malentendus, il convient de déclarer tout de suite que nous sommes bien conscients que l'œuvre perecquienne n'est pas qu'une œuvre autobiographique : bien que son « projet d'écrire [s]on histoire s[e soit] formé presque en même temps que [s]on projet d'écrire »¹¹, cela ne signifie nullement que l'écriture autobiographique constitue tout le contenu du travail d'écrivain de Perec : en effet, le champ strictement autobiographique n'occupe qu'un espace restreint de l'œuvre perecquienne, marquée par une « versatilité systématique »¹² et répartie en plus par l'écrivain en quatre champs principaux : à savoir « sociologique », autobiographique, ludique et romanesque.

Toutefois, comme Perec lui-même l'affirme, « presque aucun de [s]es livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique »¹³. Effectivement, il est indéniable que le souci autobiographique motive et accompagne Perec tout au long de sa carrière d'écrivain, en s'exprimant par une variété d'interrogations obliques, en se métamorphosant en des formes plus avancées et en s'intégrant dans son ambition de « scriptor ». Ainsi, l'adjectif « autobiographique » qu'on emploie ici pour qualifier le puzzle de textes perecquiens ne se veut ni tout-puissant ni exclusif, c'est-à-dire qu'il n'entend pas s'appliquer invariablement à tous les textes perecquiens et qu'il n'exclut pas d'autres adjectifs qui conviendraient ; et en même temps, il doit se comprendre, on le verra, dans un sens élargi.

Concrètement, pour la deuxième partie de notre thèse, à son premier chapitre qui sera consacré exclusivement à l'analyse de l'image d'une pièce manquante, nous essayerons d'expliquer les origines et le contenu de cette pièce manquante relative à l'histoire de Perec, avant d'exposer d'abord le long et difficile processus de sa mise

¹¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 45.

¹² Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche » [1978], in *Penser/Classer*, op. cit., p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

au jour dans et par l'écriture de Perec et puis, la transformation de cette pièce manquante au sens simplement personnel en une pièce manquante à usage formel et même en une case vide qui d'après nous, joue un rôle fondamental dans l'écriture perecquienne. Notre hypothèse ici est que l'évolution de cette pièce manquante témoigne de celle de l'écriture de Perec.

Par la suite, tout le chapitre suivant tournera autour de la reconstitution par Perec de son puzzle autobiographique à partir de cette pièce manquante (ou cette case vide). De même qu'il existe pour la reconstitution d'un puzzle en bois une méthode de résolution générale, de même Perec dispose de méthodes pour reconstituer son puzzle autobiographique, sauf que ces méthodes adoptées lui sont souvent propres. Nous relevons au total quatre méthodes principales que nous qualifions respectivement de « traditionnelle », « sociologique », fictionnelle et ludique, et qui renvoient à la répartition par Perec des quatre modes d'interrogation de son travail littéraire (voir le texte « Notes sur ce que je cherche ») et à celle des quatre aspects de son travail sur la mémorisation (voir son entretien intitulé « Le travail de la mémoire »). L'idée principale de ce chapitre est de voir comment Perec tentait de reconstituer son puzzle autobiographique par des méthodes plutôt nouvelles que conventionnelles, plutôt obliques que directes et plutôt impersonnelles que personnelles, qui lui permettaient de recueillir, de manipuler et de rassembler des bribes de vie, des fragments d'histoire provenant de lui-même mais pouvant aller vers la fiction, vers l'écriture, vers l'autre ; comment il élargit, enrichit et renouvelle non seulement le puzzle de son autobiographie, mais aussi celui du genre autobiographique ; et finalement quelle image nous donnerait son puzzle autobiographique.

Enfin, pour la troisième et dernière partie, nous ouvrirons davantage notre horizon de recherche afin de voir si le puzzle convient cette fois à la conception de la littérature de Perec. Pour ce faire, nous procéderons par deux étapes correspondant respectivement à deux niveaux de sens que comporte le puzzle et que nous voudrions bien distinguer dans nos développements : le premier est la nature ludique du puzzle, c'est-à-dire le puzzle en tant que jeu ; le second est l'image que le puzzle donne en

tant que modèle, y compris des relations, des actions et des processus.

Ainsi, au premier chapitre de cette partie, nous allons d'abord retracer — en nous référant essentiellement à la conférence de Perec prononcée à l'université de Warwick — l'évolution déterminante chez Perec de sa conception de la littérature, qui va de l'ambition d'un réalisme littéraire patronné par le marxisme, à la pratique du jeu d'écriture (l'écriture comme jeu) mettant l'accent sur l'acte de l'écriture comme combinaison de multiples éléments, sur la recherche de nouvelles formes et structures et sur la contrainte comme règle de jeu, et ensuite éclairer la part du jeu jugée fondamentale dans l'activité d'écriture de Perec.

Le chapitre suivant commencera par détailler l'image du puzzle évoquée par Perec à maintes reprises dans ses entretiens et conférences, pour ensuite la mettre en perspective afin de mieux l'observer et d'évaluer sa pertinence, son efficacité, et ceci de deux manières précises: c'est-à-dire, en la replaçant d'abord dans un contexte épistémologique marqué entre autres par la notion d'intertextualité de Julia Kristeva, et puis en dressant un parallèle entre le puzzle et un autre modèle aussi répandu qu'est la mosaïque.

Voilà le plan de cette thèse. En articulant ses trois parties selon une structure d'emboîtement croissante, nous espérons pouvoir étudier le puzzle pereccien si possible sous tous ses aspects et apprécier son importance dans l'activité d'écriture de Perec de points de vue différents.

PARTIE I

***LA VIE MODE D'EMPLOI, UN ROMAN-PUZZLE À
PLUSIEURS NIVEAUX***

« Et que voulez-vous en faire ? »
« Mais des puzzles, bien sûr »
(Georges Perec,
La Vie mode d'emploi)

Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, de manière concrète, dans le roman *La Vie mode d'emploi*, chef-d'œuvre de Georges Perec et au sens artisanal et au sens littéraire du terme.

Paru en 1978, ce « gros livre » est un peu le rassemblement de tout ce que Perec a pratiqué depuis vingt ans de parcours littéraire, marqués par des œuvres aussi différentes que *Les Choses*, *Un homme qui dort*, *La Disparition*, *Espèces d'espaces*, *W ou le souvenir d'enfance*, etc., chacune de celles-ci se rattachant au moins à un des quatre modes d'interrogation que l'auteur qualifie de sociologique, d'autobiographique, de ludique et de romanesque :

Un roman qui va assouvir mon goût du romanesque, mon amour de Raymond Roussel, de Jules Verne, de Rabelais et, en même temps, concentrer, décrire le langage, le monde, vider [*sic*] une espèce de quotidienneté à travers ce langage, empiler des mots, avoir cette espèce de vocation encyclopédique, c'est vrai, cette sorte de boulimie verbale [...], en intégrant là-dedans des éléments autobiographiques qui sont cachés mais affleurent quand même tout le temps pour moi¹⁴.

Une ambition hors du commun vaut bien un travail de longue haleine. Après avoir posé les jalons en 1969, Perec a consacré ses six premières années à l'enrichissement du projet dont le point de départ est triple : un système de permutations nommé le « bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 » proposé au sein de

¹⁴ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque » [1979], propos recueillis par Patrice Fardeau, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, éd. établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, p. 56-57.

l'Oulipo, la description d'un immeuble parisien dont la façade aurait été enlevée, et l'histoire de Bartlebooth autour des puzzles, imaginée « pendant la reconstitution laborieuse d'un gigantesque puzzle représentant le port de La Rochelle »¹⁵. La réunion de ces trois points de départ avec, par la suite, les préparations de la rédaction aussi minutieuses que complexes, dont témoigne le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, ira jusqu'à l'aboutissement heureux d'un véritable roman-puzzle.

Quant à la place du « puzzle » dans *La Vie mode d'emploi*, Perec affirme sa grande importance avec la déclaration suivante : « *La Vie mode d'emploi* est partie de l'idée d'un puzzle. Le puzzle a donné naissance à un homme qui fabriquait des puzzles. Et le livre entier s'est constitué comme une maison dont les pièces s'agenceraient comme celles d'un puzzle. Et tout cela s'est organisé de manière à donner une machine à raconter beaucoup d'histoires »¹⁶. En partant de l'idée du puzzle, Perec prend soin de tailler dans ce roman ses multiples facettes qui peuvent se retrouver également dans les autres œuvres de Perec. Ce qui fait de ce roman un objet exemplaire et efficace pour l'étude de l'esthétique du puzzle chez Perec, et aussitôt de la présente partie un terrain de recherche entièrement consacré à ce roman qui, en nous offrant quelques pistes de réflexion, nous conduira à étudier dans les chapitres suivants l'intervention du puzzle en son sein précisément à trois niveaux, à savoir thématique, structurel et scriptural.

¹⁵ Georges Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ Georges Perec, « Et ils jouent aussi... Georges Perec » [1980], propos recueillis par Jacques Bens et Alain Ledoux, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, *op. cit.*, p. 116.

Chapitre 1

Roman-puzzle au niveau thématique

Avant d'aborder l'histoire de puzzles qui se déroule autour des trois personnages principaux du roman : Bartlebooth, Winckler et Valène, il est à noter, en reprenant les mots de l'auteur lui-même, que « le personnage central du livre, c'est la maison »¹⁷. Georges Perec, qui veut prendre à bras-le-corps une matière romanesque et faire un livre gros, adopte ainsi pour son roman un grand sujet qu'est la maison, de même que Herman Melville a pour objet la baleine dans son chef-d'œuvre *Moby Dick*¹⁸. Il annonce déjà son projet du roman à venir en 1974 dans son essai *Espèces d'espaces*, au début du chapitre « L'immeuble » :

J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée — une sorte d'équivalent du toit soulevé dans « Le Diable boiteux » ou de la scène de jeu de go représentée dans le *Gengi monogatori emaki* — de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles¹⁹.

Les lecteurs de *La Vie mode d'emploi* ont pu le constater : la maison, c'est vraiment un sujet riche et énorme. C'est précisément à travers un immeuble parisien situé 11 rue Simon-Crubellier dans le XVII^e arrondissement, que l'écrivain nous fait découvrir toutes sortes d'objets présents dans toutes les pièces de l'immeuble, un grand nombre de personnages qui vont et viennent avec leurs modes d'emploi de

¹⁷ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony » [1981], in *Entretiens et conférences II. 1979-1981, op. cit.*, p. 208.

¹⁸ En fait, l'admiration de Perec pour cette œuvre de Melville est telle qu'il a confié en 1959 à l'éditeur François Wahl son ambition littéraire suivante : « J'ai lu *Moby Dick*. Ce n'est pas la peine d'écrire si l'on n'a pas en vue la création d'œuvre de cet acabit » (cité par David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 223).

¹⁹ Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 2000, p. 81.

l'existence aussi semblables que différents, et des histoires de tous genres dont l'ensemble dessinerait l'image de la Vie. Ce qui fait de cet immeuble, comme naturellement n'importe quel immeuble, un puzzle de pièces, d'objets et de vies, et de ce roman un puzzle de romans, ou une espèce de roman encyclopédique qui a « cette possibilité de faire sans cesse référence à une sorte de monde entier dont l'image viendrait dans cette maison »²⁰.

Parmi les quelque mille cinq cents personnages qui proviennent de cet immeuble-puzzle, Bartlebooth, Winckler et Valène sont des personnages très importants dont l'histoire occupe dans le roman une place centrale et dans le destin desquels se réfractent ceux des autres personnages.

1.1 Puzzle : lien entre Bartlebooth le milliardaire et Winckler l'artisan

Tout commence par le projet de vie de Bartlebooth, personnage principal du roman dont le nom est le mélange de Bartleby de Melville, l'homme du désespoir et de l'inertie, et de Barnabooth de Larbaud, le milliardaire et l'homme du voyage qui souhaite organiser sa vie comme une œuvre d'art. Cet homme plutôt roussélien (« dont la fortune n'aurait d'égale que l'indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde [...] mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible »²¹) concrétise un jour son idée en un programme, organisé pour sa vie entière et divisé en trois étapes majeures : apprendre à peindre des aquarelles pendant dix ans (1925-1935), peindre cinq cents marines à raison d'une tous les quinze jours et les faire découper en puzzles par un artisan spécialisé pendant vingt ans de parcours

²⁰ Georges Perec, « Fenêtre sur Georges Perec », interview télévisée avec Viviane Forrester, Antenne 2, le 22 mars 1976. Archive INA, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=pOK8aA6n73c>.

²¹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* [1978], Paris, Le Livre de Poche, n° 5341, 2012, p. 152.

autour du monde (1935-1955), et enfin pendant les vingt années suivantes (1955-1957) reconstituer par ordre les puzzles découpés et décoller les marines ainsi « retexturées » de leur support, avant de les transporter à l'endroit où elles avaient été peintes pour les plonger « dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge »²² : tel est l'exact et curieux mode d'emploi de Bartlebooth pour sa vie avec l'idée qu' « aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur »²³.

Ce projet qui épuiserait toute la vie de Bartlebooth devra également engager une bonne période de vie de deux autres personnages : Serge Valène d'abord, peintre qui donne à Bartlebooth des cours d'aquarelle pendant dix ans, et puis Gaspard Winckler, artisan virtuose qui s'occupe pendant vingt ans de la découpe des cinq cents marines envoyées sans interruption par Bartlebooth à raison généralement de deux par mois.

C'est pour apprendre l'aquarelle que Bartlebooth achète et vient habiter, sans hésitation, le grand appartement du troisième étage de l'immeuble, devenant ainsi, avec son vaste projet, un grand objet d'observation de Valène. Il est à noter que le récit de l'immeuble se focalisant sur Valène, celui-ci, à part son occupation envers Bartlebooth, est aussi témoin et pseudo-narrateur de cette histoire de puzzles qui serait représentée dans son tableau de l'immeuble.

Si c'est l'art qui relie la vie de Valène et celle de Bartlebooth, ce sera le puzzle, un jeu intellectuel, qui créera entre Bartlebooth le milliardaire et Winckler l'artisan, un lien qui dépasse une simple relation d'embauche, un lien à la fois hostile et étroit (même intime).

Gaspard Winckler, nom fétiche de Perec, qui représente le malheureux faussaire dans son livre de jeunesse *Le Condottière* et que partagent deux personnages dans le récit d'aventures du roman *W ou le souvenir d'enfance*, est cette fois-ci, dans le roman *La Vie mode d'emploi*, celui d'un artisan qui sait fabriquer des babioles variées. Winckler qui vit de ses activités artisanales et dont le souci est depuis toujours de

²² *Ibid.*, p. 154.

²³ *Ibid.*

laisser des traces dans le monde en vue d'en obtenir un éventuel mode d'emploi, travaillera pourtant pour un homme richissime qui décide de se consacrer à un projet complètement gratuit et inutile, dans lequel le puzzle n'est qu'une phase transitoire d'une parfaite transformation circulaire de rien à néant :

Ce personnage est démiurge dans le sens où il est entièrement du côté de la vie : de la souffrance et de la nécessité. Par opposition au personnage de Bartlebooth, qui, en principe, n'a de compte à rendre à personne, qui est complètement libre d'organiser sa vie et sa fortune autour de la lubie qu'il lui plaira de choisir²⁴.

Ayant son contrat passé avec Bartlebooth, Winckler s'installe plus tard au 11 rue Simon-Crubbellier où il restera jusqu'à sa mort et commence une aventure de puzzles avec (ou contre) Bartlebooth.

1.2 Puzzle : jeu de ruse

En ce qui concerne le puzzle, il convient de dire que l'essence de ce jeu réside dans la relation dialectique entre élément et ensemble : idée que l'auteur de *La Vie mode d'emploi* n'hésite pas à révéler dès le début du préambule qui, exposant patiemment et clairement les caractéristiques de l'art du puzzle, se présente comme un puzzle mode d'emploi, et dont le contenu intégral réapparaît dans le chapitre XLIV du roman où il s'agit de l'atelier de Winckler, faiseur de puzzles :

L'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces [...]; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément

²⁴ Georges Perec, « La vie est un livre » [1979], propos recueillis par Jean Royer, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, op. cit., p. 79.

une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque²⁵.

Nous l'avons bien compris : l'ensemble étant l'objectif ultime du puzzle, les pièces éparses ne peuvent que se relier sans cesse entre elles pour espérer obtenir à la fin un sens complet. Mais si une seule pièce de puzzle n'a pas droit à un sens ou à une existence indépendante, cela n'empêche qu'elle se permet un contresens ou une présence inquiétante (ou, ce que serait le pire pour le poseur de puzzle, une absence désespérante) pour tromper et égarer le joueur, ce qui pourtant fait tout l'intérêt du jeu. Cette fantaisie dont peuvent jouir toutes les pièces d'un puzzle provient du tout au tout de la subtilité de la découpe du faiseur de puzzle qui prédétermine la difficulté et le plaisir du jeu. Un bon faiseur de puzzle sait substituer à une découpe aléatoire la ruse, le piège et l'illusion prémédités au point que « l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses »²⁶.

Winckler est justement un tel faiseur de puzzle. Pour chaque aquarelle de Bartlebooth, Winckler, pendant une durée de deux semaines, exécute tout à loisir le processus de découpe suivant : il pose l'aquarelle sur un chevalet et le regarde sans y toucher, la colle sur un support de bois en intercalant une mince feuille de papier, enduit la surface d'un vernis protecteur, étudie l'aquarelle à la loupe et enfin, se met à la découper en sept cent cinquante pièces : processus à la fois créatif et technique qui exige de l'intelligence, de la patience et de la minutie du faiseur de puzzle, et qui est à la source de tous les obstacles et de tous les pièges qui troubleront Bartlebooth le poseur de puzzle :

L'essentiel des illusions de Gaspard Winckler reposait sur ce principe : obliger Bartlebooth à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles [...] et en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces destinées à venir remplir cet espace²⁷.

²⁵ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 400.

Qui plus est, Winckler ne badine pas non plus avec l'ensemble de ses puzzles, dont il fait toute une œuvre d'art :

Gaspard winckler avait évidemment envisagé la fabrication de ces cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces, et il était clair que chacun de ces puzzles exigeait pour être résolu une attaque, un esprit, une méthode, un système différents²⁸.

Art du puzzle, art de la ruse : art qui n'arrêtera pas, pendant les vingt ans à venir, de surprendre et de déconcerter, d'enivrer et de désespérer Bartlebooth :

Chaque puzzle de Winckler était pour Bartlebooth une aventure nouvelle, unique, irremplaçable. Chaque fois, il avait l'impression, après avoir brisé les sceaux qui fermaient la boîte noire de Madame Hourcade et étalé sur le drap de sa table, sous la lumière sans ombre du scialytique, les sept cent cinquante petits morceaux de bois qu'était devenue son aquarelle, que toute l'expérience qu'il accumulait depuis cinq, dix, ou quinze ans ne lui servirait à rien, qu'il aurait, comme chaque fois, affaire à des difficultés qu'il ne pouvait même pas soupçonner²⁹.

Or, malgré tous les pièges tendus dans ses pièces, un puzzle constitue toujours un *appel* qui invite le joueur à le reconstituer et à lui donner ainsi une valeur. On voit donc à l'intérieur de chaque pièce de puzzle une oscillation entre deux tentations : rester intraitable ou être reliée à une autre pièce de puzzle³⁰, contraste intérieur qui s'exteriorise enfin en la lutte ardente entre le faiseur de puzzle et le poseur de puzzle : l'un veut que son puzzle, en restant le désordre et le non-sens, soit mission impossible, tandis que l'autre s'efforce d'y mettre un ordre, donc un sens : chacun sa volonté aussi forte l'une que l'autre. Pourtant, à l'égard de ces deux processus opposés et apparemment symétriques — de l'ensemble vers les pièces et des pièces vers l'ensemble — que représentent respectivement ces deux adversaires du jeu, nous remarquons que, contrairement à ce que le faiseur de puzzle déploie toute son

²⁸ *Ibid.*, p. 402.

²⁹ *Ibid.*, p. 398.

³⁰ Ce qui nous rappelle la contradiction intérieure évoquée par Perec lorsqu'il parle de l'écriture dans *W ou le souvenir d'enfance* : « Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 18).

originalité dans son activité de la découpe allant de la conception d'ensemble jusqu'à celle de détail, la reconstitution d'un puzzle s'apparente plutôt à un acte de copiage (ou de soumission) sans aucune possibilité d'invention (ou de liberté) :

En dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre³¹.

Une fois qu'il se trouve dans tel ou tel labyrinthe de pièces ingénieusement construit par Winckler, ce que Bartlebooth peut faire, c'est d'en sortir ou sinon, de s'y perdre. Pour en sortir, il veille à procéder avec discipline et méthode tout en restant « neutre, objectif, et surtout disponible, c'est-à-dire sans préjugés »³², pour ne pas tomber dans les embuscades préparées par l'autre et pour avancer sûrement dans ses combinaisons de pièces. S'il n'est pas capable de triompher des embûches ou s'il s'enlise longuement dans l'état d'impasse, il s'y perd et perd réellement le jeu, au moins pour un temps. Mais si jamais il parvient à en sortir par tâtonnements ou par intuition, c'est qu'il a saisi la loi qui régnait dans le puzzle-labyrinthe et su parfaitement s'y soumettre. De ce fait, dans cette lutte intellectuelle entre le faiseur de puzzle et le poseur de puzzle, il n'y a pas de vrai vainqueur, comme Claude Burgelin l'a révélé à juste titre dans sa monographie sur Georges Perec :

Il ne peut y avoir en fin de compte (en fin de puzzle) qu'un vaincu (le fabricant-chasseur devenu chassé) sans qu'il y ait de vrai vainqueur, puisque sa seule victoire est d'avoir réussi à copier des gestes antérieurs. La trouvaille, l'inventivité, elles se trouvent chez le fabricant, dans la subtilité de ses découpes. Chez le poseur de puzzles, les trouvailles ne peuvent être que retrouvailles : il ne fait que reconnaître des formes, retomber, au travers de cet emberlificotage de pleins et de creux, sur des combinaisons prévues³³.

Alors, Bartlebooth a beau faire tous ses efforts et essais pour réussir à rassembler un puzzle, tant qu'il joue à ce jeu, il vit sous l'emprise de Winckler qui, même si

³¹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 20.

³² *Ibid.*, p. 399.

³³ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990, p. 190.

finalement il ne gagne pas le jeu, domine en attendant les pensées et les sentiments de l'autre en tirant profit de ce jeu à deux.

Tel est le puzzle, un véritable jeu de *ruse* dont la ruse ne réside pas seulement dans les pièces fallacieuses, mais aussi dans son pouvoir de transformer la relation de patron (Bartlebooth) à employé (Winckler) en celle de maître (Winckler) à esclave (Bartlebooth).

1.3 Puzzle : moyen de vengeance

Malgré sa nature rusée, il est tout de même difficile d'imaginer qu'un jeu apparemment inoffensif qu'est le puzzle puisse réellement devenir un jour un outil de vengeance mortelle.

Bien que l'on soit déjà prévenu d'une vengeance posthume de Winckler dès le début du roman (fin du premier chapitre)³⁴, ou encore au milieu du roman où elle est légèrement mentionnée du point de vue de Valène à la fin du chapitre XLIX³⁵ destiné à la description de l'escalier attendant au salon de Winckler, nous, les lecteurs, baignant tout au long du roman dans une profusion d'histoires qui se succèdent ou s'emboîtent, n'y faisons pas une plus grande attention et ne nous en rendons compte qu'au tout dernier moment du roman, c'est-à-dire au dernier paragraphe du dernier chapitre (le chapitre XCIX) où se fait jour seulement ladite vengeance :

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que la mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W³⁶.

³⁴ « Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir » (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 24).

³⁵ « Et, derrière cette porte à jamais close, l'ennui morbide de cette lente vengeance, cette lourde affaire de monomanes gâteux ressassant leurs histoires feintes et leurs pièges misérables » (*ibid.*, p. 271).

³⁶ *Ibid.*, p. 578.

Mais en même temps, cette vengeance inattendue est non inexplicable. Car il est tout à fait logique que Winckler, artisan employé par Bartlebooth dans la vie courante, cherche toujours à renforcer davantage son privilège dans la relation maître-esclave par l'intermédiaire du puzzle, le lien unique et délicat entre lui et Bartlebooth, pour venger sa condition d'existence minable par rapport à ce « tyran », à « cette espèce de faux dieu »³⁷ qui, ayant une telle fortune qu'il peut être indifférent à tout, même à la vie, prend facilement la décision de consacrer toute sa vie à un projet fou et inutile et embauche quiconque le plaît pour l'accomplissement de ce projet ; le puzzle se fait alors l'origine et le moyen de la vengeance.

Cela dit, les mobiles concrets de Winckler ne sont pas précisés par l'auteur qui sait ménager son encre sur les détails de la vengeance. Néanmoins, rien ne nous interdit de nous référer surtout au premier Gaspard Winckler de Perec qui se trouve dans *Le Condottière* : ce faussaire de génie, ayant échoué dans sa tentative de fabriquer un faux Antonello de Messine, est amené à assassiner son commanditaire. Partageant le même nom, le faiseur de puzzle est un personnage tout à fait différent du faussaire, mais comme le dit David Bellos, « ce qui néanmoins survit, fût-ce sous un masque impénétrable, c'est l'énergie et la colère du premier Gaspard Winckler »³⁸. Dans *Le Condottière*, la souffrance de Winckler est d'être obligé de se retirer de son ego et de vivre dans la peau d'une autre personne : « Ça ne veut rien dire, vivre, quand on est faussaire. Ça veut dire vivre avec les morts, ça veut dire être mort, ça veut dire connaître les morts, ça veut dire être n'importe qui »³⁹ ; cette souffrance est si étouffante qu'au bout de douze ans d'existence (ou de non-existence) en tant que faussaire, il commet subitement le meurtre dans l'illusion de pouvoir ainsi rompre une fois pour toutes avec son passé insensé et de reconquérir le *moi* et sa propre vie. Puis dans *La Vie mode d'emploi*, « l'énergie et la colère » de Winckler, qui subsistent toujours dans son combat avec son patron Bartlebooth, se traduisent cette fois-ci non pas par un assassinat immédiat et violent, mais par une vengeance patiemment et

³⁷ Georges Perec, « La vie est un livre », *op. cit.*, p. 79.

³⁸ David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 648.

³⁹ Georges Perec, *Le Condottière*, *op. cit.*, p. 129.

astucieusement préparée. Connaissant sans doute la vérité que la vengeance est un plat qui se mange froid, Winckler l'artisan veut que, sous le couvert d'un jeu intellectuel, l'autre vive de façon éternelle sous son emprise, même après sa mort : moyen efficace qui est déjà en mesure de venger lui-même et le faussaire homonymique avant de donner à son adversaire un dernier coup mortel.

Quant à l'arrangement curieux de cet ultime coup de vengeance qui dépend de la possibilité d'un assemblage qui n'échoue que pour une seule pièce de puzzle, il tient à l'ingéniosité de Winckler ou à une pure coïncidence, cela restera un mystère pour tous les lecteurs. En tout cas, le dénouement de cette histoire du combat entre Winckler et Bartlebooth est clair : avec la mort de Bartlebooth, s'affirment d'un côté l'échec de sa reconstitution du 439^e puzzle et de son projet entier, et de l'autre la victoire de la ruse de Winckler avec la pièce W, lettre initiale de son nom, comme trophée.

Si l'ensemble équivaut au sens et que l'élément équivaut à « question impossible », « défi opaque », la reconstitution d'un puzzle, contrairement à l'acte de découpe du faiseur de puzzle, est en principe un acte de sauvetage car elle consiste à rassembler les pièces désordonnées pour leur accorder un sens d'ensemble ; effectivement, c'est ce que Bartlebooth a continué à faire pendant ses derniers vingt ans de vie. Mais une fois que les puzzles ont été réassemblés, ils se verront plonger dans le vide. Si l'ensemble (le sens) est reconstitué pour être mieux détruit, à quoi sert la reconstitution ? En revanche, tout en étant « question impossible » et « défi opaque », l'élément présente dans ce cas-là une occasion réelle de survivre au néant et de laisser une trace. En arrachant la pièce W à son ensemble voué, comme les puzzles précédents, à l'anéantissement, la vengeance de Winckler est en ce sens le véritable sauvetage d'un élément dont la libération signifie une possibilité, un espoir, un recommencement. Cet élément peut éventuellement se relier à d'autres éléments arrachés également au vide, par exemple des souvenirs d'enfance, pour faire sens. Alors, destruction ou sauvetage, élément ou ensemble, il y a toute une dialectique dans ce jeu de puzzle entre Bartlebooth et Winckler. Le préambule du roman nous prévenait d'emblée que « considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien

dire »⁴⁰, mais à la fin du roman, c'est précisément une pièce de puzzle qui arbore sa survie et sa victoire dans la main du vaincu mort : elle est le souvenir de leur mort et l'affirmation de sa propre vie.

D'ailleurs, même si Winckler n'avait pas mis en place sa ruse fatale dans le 439^e puzzle de Bartlebooth, celui-ci, sans que l'on insiste sur de petits décalages, n'aurait tout de même jamais pu mener à bien son projet de vie, et ceci à cause de son incapacité de répondre à tel ou tel incident auquel il aurait pu faire face, comme l'attaque résolue de Beyssandre, critique d'art payé par une chaîne d'hôtels, et surtout à cause de sa mortalité dont il n'a peut-être jamais tenu compte : ce qui fait que son mode d'emploi de la vie porte des failles fatales.

De ce fait, nous pouvons dire qu'il ne faudrait jamais se confier pleinement à un mode d'emploi : il n'y a pas de mode d'emploi pour le jeu de puzzle, ni *a fortiori* pour la vie, « c'est-à-dire une espèce de foisonnement innommable, indéchiffrable, une chose qui va dans tous les sens, qu'on n'arrive pas à saisir »⁴¹. L'histoire de puzzles jette aussi un éclairage sur le titre du roman qui se compose de deux parties dans une relation d'opposition (ou d'apposition) : la « Vie » effervescente, chaotique, opposée à une mise en ordre dérisoire et illusoire qu'on appelle un projet de vie ou un « mode d'emploi ».

Quant à Valène, rôle aussi essentiel qu'ambigu qui marche à la fois en marge et au centre de toutes les histoires du roman, il est non seulement un témoin fidèle de l'histoire de puzzles, depuis l'apprentissage de l'aquarelle par Bartlebooth jusqu'à la mort de Winckler et puis de Bartlebooth en passant par le long combat entre les deux autour des puzzles, mais aussi celui de tout l'immeuble-puzzle, qu'il tente en vain de représenter dans son tableau, avec lui-même en train de se peindre et « tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes »⁴². Lui qui est mort quelques semaines après Bartlebooth laisse sa toile « pratiquement vierge » : « quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés

⁴⁰ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 17.

⁴¹ Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... » [1981], propos recueillis par Claudette Oriol-Boyer, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, op. cit., p. 173.

⁴² Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 281.

réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter »⁴³.

Que ce soit Valène, Bartlebooth, Winckler ou les autres personnages de l'immeuble, leurs histoires sont différentes mais se ressemblent : il s'agit du même genre d'aventures inutiles, avec une obsession énergique pour les objets, une passion obstinée pour leur projet de vie. Cet ensemble d'histoires semblables en imbrication étroite constitue exactement un puzzle de vies, ou en l'occurrence, la Vie, qui n'offre aucun mode d'emploi valable.

En fin de compte, nous voyons que dans cette histoire de puzzles qui se passe entre Bartlebooth le milliardaire et Winckler l'artisan, c'est en sachant profiter astucieusement de son statut de faiseur de puzzle et des particularités du jeu de puzzle comme la relation dialectique entre ensemble et élément, la relation duelle entre faiseur de puzzle et poseur de puzzle, et sa nature rusée, que Winckler transforme fondamentalement sa relation avec Bartlebooth, d'employé-patron en maître-esclave, pour pouvoir se venger silencieusement de ce dernier. Ainsi, le puzzle ne se présente pas dans cette histoire comme un simple élément ou objet, mais il joue un rôle actif tout au long de son déroulement et sur son dénouement.

⁴³ *Ibid.*, p. 580.

Chapitre 2

Roman-puzzle au niveau structurel

2.1 La structuration du roman en puzzle

2.1.1 Le cahier des charges

Du point de vue thématique, *La Vie mode d'emploi* est plutôt un roman « classique », produit par un auteur qui est « fasciné par une certaine tradition romanesque »⁴⁴ représentée par des écrivains comme Rabelais, Alexandre Dumas ou Jules Verne, et qui a envie de dessiner dans un gros livre une configuration romanesque en y rassemblant tout ce que l'on appelle « roman » : péripéties, vengeances, aventures, amours, meurtres... En revanche, l'hommage à la tradition romanesque n'empêche pas ce roman d'être un véritable roman moderne, du fait que l'impulsion romanesque de l'auteur y est prise en charge par un ensemble de contraintes d'ordre mathématique, ou en d'autres termes, que la structure narrative tout entière dérive d'une structuration formelle non mimétique préalablement élaborée.

La modernité au niveau structurel nous amène donc à étudier dans ce chapitre la structuration préparatoire du roman, d'autant plus que son ampleur et sa rigueur nous impressionnent dans tout le processus de production, avant de nous mettre à considérer la structure narrative qui en résulte.

Comme pour atteindre à une bonne cohérence du contenu et de la forme, le roman *La Vie mode d'emploi*, dont l'histoire centrale est une histoire de puzzles,

⁴⁴ Georges Perec, « Un livre pour jouer avec » [1978], propos recueillis par Jacqueline Piatier, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, éd. établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, p. 217.

souhaite se construire également dans une structure de puzzle dont la *presque* parfaite réalisation à la Perec engage une structuration systématique fondée sur la méthodologie oulipienne.

L'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) est un groupe littéraire cofondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, et qui a pour tâche la recherche de nouvelles formes et structures dans la création littéraire ; à cet effet, il oppose la contrainte au pur hasard, et « une technique consciente du roman »⁴⁵ à une inspiration aléatoire : « L'Oulipo, c'est l'anti-hasard »⁴⁶. Membre de l'Oulipo depuis 1967 (l'année d'avant la conception du roman *La Vie mode d'emploi*), Perec assimile parfaitement les principales perspectives de ce groupe et surtout un texte de Queneau qu'il trouve fondamental dans la théorisation du principe oulipien :

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalent que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore⁴⁷.

Bien que la contrainte soit teintée d'incertitude, elle est radicalement l'opposée de l'aléatoire : elle stimule auprès de l'écrivain de nouvelles formes d'écriture au lieu de l'entraver dans un champ littéraire infertile. C'est donc elle qui promet le joyeux départ d'un cheminement vers la liberté de création, malgré le paradoxe apparent entre ce début (la contrainte) et ce résultat (la liberté de créer). D'ailleurs, puisque de toute façon un écrivain est soumis à des règles même quand il se croit libre en pratiquant l'écriture automatique, il vaut mieux qu'il se donne au départ, consciemment et volontairement, un système de contraintes ou de règles pour son

⁴⁵ Raymond Queneau, « Technique du roman », in *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1965, p. 28.

⁴⁶ Voir Jacques Bens, « Queneau oulipien », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p. 25 : « Car les membres de l'OuLiPo n'ont jamais caché leur horreur de l'aléatoire, des cartomanciennes de salon et du pitit-bonheur-la-chance de bastringue : "L'OuLiPo, c'est l'anti-hasard", affirma un jour sans rire l'OuLiPien Claude Berge, ce qui ne laisse subsister aucun doute sur l'aversion qu'on a pour le cornet à dés ».

⁴⁷ Raymond Queneau, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 39.

écriture, c'est-à-dire « pratiquer une forme de littérature non journalière »⁴⁸. Tant qu'à faire, Perec pousse à un degré extrême ses « exercices oulipiens » en publiant entre autres en 1969 le roman *La Disparition*, un lipogramme en la lettre *e*, et puis son antithèse *Les Revenentes* (1972), un monovocalisme en la lettre *e* — tous les deux suivant une contrainte élémentaire au niveau de la lettre —, avant de relever le défi de l'élaboration complexe d'un énorme système de contraintes pour la rédaction du futur roman *La Vie mode d'emploi*.

Contrairement à Bartlebooth qui consacre sa vie à une futilité absolue, le mode d'emploi de Perec pour la vie ressemble à celui de Winckler : pour l'un, c'est de fabriquer des puzzles et des objets artisanaux, pour l'autre, c'est de fabriquer des livres : deux activités dont l'essentiel est de laisser des traces. Par contre, le système de contraintes que Perec établit pour le roman en préparation répond aux mêmes principes directeurs que Bartlebooth conçoit pour son projet de vie, principes par ailleurs convenant vraisemblablement à tous les échafaudages oulipiens :

Le premier fut d'ordre moral : il ne s'agirait pas d'un exploit ou d'un record, ni d'un pic à gravir, ni d'un fond à atteindre [...] ; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d'un bout à l'autre et qui, en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s'y consacrerait.

Le second fut d'ordre logique : excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.

Le troisième, enfin, fut d'ordre esthétique : inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait [...]⁴⁹.

De même que le programme de Bartlebooth s'est développé pendant des mois et des années, Perec a mis près de deux ans à monter patiemment l'échafaudage de son futur roman.

Au commencement de cette gigantesque architecture de contraintes qui à la fois

⁴⁸ « M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir, faisons de la prose ou de la poésie en le sachant » (Georges Perec, « La maison des romans » [1978], propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, op. cit., p. 237). Monsieur Jourdain est un personnage du *Bourgeois gentilhomme* de Molière.

⁴⁹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 153.

préside et sert à la production du roman *La Vie mode d'emploi*, ce sont d'abord trois ébauches « aussi floues l'une que l'autre »⁵⁰ : le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10⁵¹, le plan en coupe vaguement esquissé d'un immeuble parisien dont la façade a été enlevée, et l'histoire de Bartlebooth. Sa construction concrète se déclenche réellement après la découverte heureuse de la coïncidence entre le plan de l'immeuble et le schéma du bi-carré latin ; de ce fait, « chaque pièce de l'immeuble serait une des cases du bi-carré et un des chapitres du livre ; les permutations engendrées par la structure détermineraient les éléments constitutifs de chaque chapitre : mobilier, décors, personnages, allusions historiques et géographiques, allusions littéraires, citations, etc. Au centre de ces histoires bâties comme des puzzles, l'aventure de Bartlebooth tiendrait évidemment une place essentielle »⁵². Ainsi, la description pièce par pièce de l'immeuble en coupe constituera la trame du roman, et la structure 10×10 du bi-carré et (ou) de l'immeuble servira de forme référentielle au roman. Par la suite, s'établit petit à petit un grand cahier des charges⁵³ qui commandera l'auteur tout au long de sa rédaction et qui sera plus tard accessible au lecteur avec tous les ingrédients indispensables de l'échafaudage, le faisant découvrir un univers de contraintes extraordinairement organisé.

Le futur *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* [fac-similé et transcription] publié en 1993 par des exégètes perecquiens comporte d'une part « les programmes, comprenant tableaux, algorithmes et listes, où s'élabore le système général des contraintes »⁵⁴ et d'autre part le cahier des charges proprement dit « composé de 99 feuillets correspondant aux 99 chapitres du roman : sur chaque feuillet figure la liste

⁵⁰ Georges Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 50.

⁵¹ Le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 est une grille de 10×10 cases dont chacune contient un couple de chiffres variant tous les deux de 1 à 10 (ou 0), où aucun chiffre ne figure plus d'une fois dans la même colonne ni dans la même ligne, et où aucun de ces couples n'est répété. Cette structure mathématique d'ordre 10 avait été pendant longtemps (environ deux siècles) considérée comme impossible. C'était seulement en 1960 que Bose, Parker et Shrikhande ont réussi à en obtenir un spécimen. Celui-ci a été proposé en 1967 à l'Oulipo par Claude Berge, un mathématicien du groupe.

⁵² Georges Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 50-51.

⁵³ Voir Georges Perec, « La maison des romans », *op. cit.*, p. 243 : « J'avais, pour ainsi dire, un cahier des charges : dans chaque chapitre devaient rentrer certains de ces éléments ».

⁵⁴ Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « "Une machine à raconter des histoires" », préface à Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris/Cadeilhan, CNRS Éditions/Zulma, coll. « Manuscrits », 1993, p. 13.

des éléments à partir desquels le chapitre sera rédigé »⁵⁵. À propos des programmes préparatoires, Perec annonce déjà dans son essai *Espèces d'espaces* (1974) trois processus formels, dont il dit que « les seuls énoncés [lui] semblent avoir quelque chose d'alléchant »⁵⁶ et qui sont respectivement le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 que nous avons déjà mentionné plus haut, la polygraphie du cavalier adaptée à un échiquier de 10×10 et la pseudo-queenine d'ordre 10. À ceux-ci, s'ajoute un tableau général des listes minutieusement dressé, comprenant 420 éléments à distribuer mathématiquement (c'est-à-dire sans se soumettre au hasard) dans chaque chapitre du roman.

La mise en œuvre de la polygraphie du cavalier provient également du principe oulipien de l'anti-hasard. C'est pour éviter de décrire les pièces dans un ordre ennuyeux, c'est-à-dire étage par étage et pièce par pièce depuis le rez-de-chaussée jusqu'aux mansardes, ou dans un ordre aléatoire qui consisterait à tirer au sort l'ordre des cent pièces, que Perec fait appel à cette règle dérivée d'un vieux problème mathématico-logique fondé sur les déplacements du cavalier du jeu d'échecs : il s'agit pour lui de faire visiter à son narrateur toutes les pièces en suivant la marche du cheval — un pas en avant et un pas en diagonale, sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même pièce. Par tâtonnements, il réussit à trouver un itinéraire qui part de l'escalier du 3^e étage donnant sur la porte d'entrée de l'appartement de Bartlebooth et qui se termine au bureau de celui-ci, cet itinéraire équivalant à la succession des chapitres. Ce parcours détermine par ailleurs la division des chapitres en six parties : chaque fois que les quatre bords de l'échiquier sont touchés, commence une nouvelle partie. Nous devons affirmer que le recours à la polygraphie du cavalier est une excellente démarche perecquienne vers son roman : tout en soumettant la progression des chapitres à cette contrainte, Perec divise réellement le roman-immeuble en pièces éparses et désordonnées, le faisant devenir ainsi un véritable puzzle à reconstituer par le lecteur.

En ce qui concerne le bi-carré latin d'ordre 10, la pseudo-queenine d'ordre 10 et

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁶ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 81.

le tableau général des listes, ce sont des outils et repères à combiner en vue d'une bonne distribution des éléments à l'ensemble des pièces de l'immeuble dont chacune fait l'objet d'un chapitre du roman.

Examinons en premier lieu ce gros tableau des listes qui déploie explicitement 42 listes de 10 éléments. Les 42 listes, précédées de leur intitulé, sont disposées horizontalement et réparties par paire en 10 groupes de 4, numérotés de 1 à 0 dans la partie gauche du tableau, auquel s'ajoute une double liste, COUPLES. Ces 21 paires de listes imposeront des contraintes détaillées à la rédaction de chaque chapitre : POSITION et ACTIVITÉ, CITATION 1 et CITATION 2, NOMBRE et RÔLE, 3^e SECTEUR et RESSORT ?, MURS et SOLS, ÉPOQUE et LIEU, STYLE et MEUBLES, LONGUEUR et DIVERS, ÂGE&SEX et ANIMAUX, VÊTEMENTS et TISSUS (NATURE), TISSUS (MATIÈRE) et COULEURS, ACCESSOIRES et BIJOUX, LECTURES et MUSIQUES, TABLEAUX et LIVRES, BOISSONS et NOURRITURE, PETITS MEUBLES et JEUX ET JOUETS, SENTIMENTS et PEINTURES, SURFACES et VOLUMES, FLEURS et BIBELOTS, MANQUE et FAUX, COUPLES. À noter que dans ce tableau, à côté des listes concernant la description des pièces, s'insèrent aussi des listes particulières : la liste LONGUEUR déterminera le nombre de pages d'un chapitre ; MANQUE et FAUX sont des *méta-contraintes* qui modifient l'emploi du tableau général des listes : dans le groupe soumis au MANQUE, une des quatre contraintes de ce groupe ne sera pas respectée, le choix de la contrainte à exclure est libre ; dans le groupe soumis au FAUX, l'élément imposé par une des quatre contraintes du groupe sera remplacé par un autre élément de la même liste ; et COUPLES, s'isolant des 10 groupes de contraintes, échappe aux MANQUE et FAUX et comporte 2 listes parallèles de 10 couples d'éléments, à savoir *Laurel et Hardy*, *Orgueil et Préjugé*, *Belle et Bête*, etc. Ce répertoire exhaustif des éléments contraignants fournit « une sorte d'armature »⁵⁷ à Perec, qui aura à utiliser pour chaque chapitre 42 éléments dont chacun provient d'une des 42 listes.

Et puis, comment répartir 42 éléments dans chaque chapitre du roman ? Pour

⁵⁷ Georges Perec, « La maison des romans », *op. cit.*, p. 243.

cela, Perec a recours à la structure mathématique du bi-carré latin d'ordre 10 en chiffre (de 1 à 10), qui permet de « répartir exhaustivement et sans répétition les 100 couples différents qu'on obtient en combinant deux à deux les éléments d'une paire de listes de 10 éléments »⁵⁸ ; et afin d'échapper à « une rigidité excessive »⁵⁹ dans la répartition des éléments, il parvient à obtenir 21 bi-carrés latins différents à partir du modèle de base par permutation des colonnes verticales et (ou) des lignes horizontales de ce modèle, et ceci grâce à la forme de la pseudo-quenine d'ordre 10 inspirée elle-même de la quenine⁶⁰ : chacun des 21 bi-carrés s'applique donc à une paire de listes différente, ce qui évite la répétition simpliste du même couple de chiffres dans les 21 paires de listes lors de l'enregistrement des éléments pour tel ou tel chapitre.

À propos du rapport entre le bi-carré latin et la pseudo-quenine, Bernard Magné l'a clairement exposé : « bi-carré latin et pseudo-quenine correspondent à deux systèmes de permutation opérant à des niveaux différents. Le bi-carré latin réalise la permutation des paires de listes de 10 éléments [...]. La pseudo-quenine réalise la permutation des éléments du bi-carré latin : c'est une permutation de permutation ou, si l'on veut, une *méta-permutation* »⁶¹. En réalité, cette forme spécifique de méta-permutation n'est pas forcément nécessaire à la multiplication de bi-carrés latins d'ordre 10⁶², mais rien n'interdit son application qui témoigne du désir du jeu chez Perec et de sa volonté de brouiller les pistes de lecture si son lecteur veut démystifier l'échafaudage du roman.

Enfin, la combinaison du tableau général des listes et des processus formels (la polygraphie du cavalier qui indique la succession des pièces et des chapitres, et les 21

⁵⁸ Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « "Une machine à raconter des histoires" », *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Voir à propos de la quenine le chapitre « La Quenine » de l'*Atlas de littérature potentielle* : « La forme de la quenine est une généralisation, due à Raymond Queneau, de la sextine, inventée par le troubadour Arnaut Daniel et illustrée, entre autres, par Dante, Pétrarque, Camoëns, Pound et Zukofsky. // Une sextine est un poème de six strophes. Chaque strophe a six vers. Les mots qui terminent les vers de la première strophe sont repris dans les autres strophes mais dans un ordre différent » (Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 243).

⁶¹ Bernard Magné, « Cinquième figure pour *La Vie mode d'emploi* », in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Paris, P.O.L, 1985, p. 175.

⁶² Voir à ce propos Daniel Kerjan, « Mode d'emploi de *La Vie mode d'emploi* », mis en ligne le 24 mai 2010 : http://pierre.campion2.free.fr/kerjan_perec.htm : « En fait, la "sextine" d'Arnaut Daniel [...] n'était pas nécessaire. Par permutation des lignes d'un carré latin d'ordre dix, on peut obtenir 10! (factorielle 10, soit 1×2×3×4×5×6×7×8×9×10= 3 628 800) autres carrés latins, et autant en permutant les colonnes. Et rien n'interdit de permuter à la fois une ligne et une colonne ».

bi-carrés latins d'ordre 10, obtenus selon le principe de la pseudo-queenine d'ordre 10 et qui précisent pour chaque chapitre les éléments à retenir du tableau des listes à partir de différents couples de chiffres) conduit progressivement et inmanquablement au cahier des charges proprement dit de *La Vie mode d'emploi*, dont « tous les feuillets ont une structure commune standard et une organisation spatiale identique »⁶³, et dans lequel est dressée, pour chaque chapitre, une liste de 42 éléments qui doivent y figurer. Ce gros cahier des charges, ultime cristallisation des contraintes imposées par Perec à sa production du roman, lui servira de « pompe à imagination »⁶⁴ rassurante et stimulante.

À partir de cela, Perec va chercher à insérer dans chaque chapitre 42 éléments concernés qui, comme des pièces de puzzle, doivent se rassembler pour engendrer une image cohérente ; cette image est celle du chapitre-puzzle qui est lui-même une pièce de puzzle par rapport à l'ensemble des chapitres-pièces qui, quant à eux, doivent se relier l'un à l'autre au fur et à mesure que la rédaction avance, en vue de reconstituer à la fin un puzzle définitif qui fait sens et qui, représentant une image de la vie, correspond à son titre *La Vie mode d'emploi*. Ce qui, aux yeux de Perec, constitue un vrai jeu de puzzle qu'il définit ainsi : « on ne connaît que son titre. [...] On l'ouvre, on n'a pas de modèle, on trouve des pièces minuscules et de formes extrêmement variées »⁶⁵.

Ce cahier des charges est donc un grand jeu de puzzle que Perec s'offre consciemment et intelligemment pour son écriture, et qui lui réserve beaucoup de difficultés, de surprises et de plaisirs, à chaque fois qu'il commence un nouveau chapitre, vraisemblablement de la même manière que les puzzles de Winckler qui, à chaque fois que Bartlebooth ouvre une nouvelle boîte noire scellée, le font vivre « une aventure nouvelle, unique, irremplaçable »⁶⁶.

En ce qui concerne l'ensemble de la construction préparatoire du roman *La Vie mode d'emploi*, cet énorme échafaudage à la fois scrupuleux et ingénieux, patiemment

⁶³ Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « “Une machine à raconter des histoires” », *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴ Georges Perec, « La maison des romans », *op. cit.*, p. 243.

⁶⁵ Georges Perec, « La vie : règle du jeu » [1978], propos recueillis par Alain Hervé, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, *op. cit.*, p. 268.

⁶⁶ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 398.

bâti depuis « trois ébauches indépendantes, aussi floues l'une que l'autre »⁶⁷ jusqu'à un gros cahier des charges explicite mais enivrant qui dominera toute la rédaction, à l'aide de divers processus formels, constitue une démarche consciente et importante vers le roman ; il correspond parfaitement à l'esprit du groupe Oulipo qui est à la recherche permanente de nouvelles formes et structures pour la littérature potentielle, et peut être regardé comme un de ses modèles les plus sophistiqués.

Qui plus est, ce mode d'emploi perecquien pour son roman intitulé *La Vie mode d'emploi* révèle déjà dans un sens son interprétation de la vie :

Le fait qu'on passe d'une pièce à une autre, qu'on ne revient jamais dans les mêmes pièces [la mise en pratique de la polygraphie du cavalier], de la même manière qu'on passe par des lieux, on rencontre des gens, on les perd complètement de vue, on retrouve les mêmes éléments, mais ils ont changé de sens, de signification parce qu'ils sont couplés avec d'autres éléments [l'utilisation répétée mais variée des éléments retenus du tableau général des listes dans différents chapitres], tout ça se rassemblant dans plusieurs récits qui concourent vers une sorte d'image foisonnante. Ça me semble un mode d'emploi, disons, pour la vie ⁶⁸.

Ainsi, nous pouvons dire que cet échafaudage en structure de puzzle n'étant qu'un point de départ du roman, sa cohérence intérieure et son dynamisme extérieur sont cependant susceptibles de le faire jouir d'une existence quasi-indépendante, comme ce que dit la préface du *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* : « La construction de l'œuvre n'est pas l'œuvre. Mais il y avait là une singularité assez extraordinaire pour qu'elle soit en elle-même un objet d'intérêt, d'explications, de commentaires »⁶⁹.

Or, malgré sa perfection, le cahier des charges auquel aboutit finalement cette construction n'est pas, à proprement parler, de la littérature, et nous aurions pu redouter par ailleurs qu'il amènerait à un roman sec et ennuyeux. Mais lorsque nous avons le roman définitif sous nos yeux, nous nous émerveillons en réalité devant un monde de richesse et de vitalité où il y a beaucoup d'histoires, beaucoup de souvenirs,

⁶⁷ Georges Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 50.

⁶⁸ Georges Perec, « Fenêtre sur Georges Perec », *op. cit.* C'est nous qui donnons les explications entre les crochets.

⁶⁹ Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « "Une machine à raconter des histoires" », *op. cit.*, p. 9.

beaucoup de lieux, beaucoup d'objets, beaucoup de connaissances, beaucoup d'imaginations, formant pour le lecteur une culture vive et complète. Jean-Yves Pouilloux a décrit de manière pertinente l'extase du lecteur devant le roman :

Que l'immeuble de la rue Simon-Crubellier, numéro 11, contienne, dans ce volume si banal, un réseau aussi inextricable de fausses portes, de vraies douleurs, d'énigmes particulières, de nomenclatures absurdes, de savoirs délicats et aussi tant de tendresse, voilà qui honore son architecte, son sens de l'équilibre, son amour des livres, son goût du mystère, son attention aux insignifiants. Mais le miracle, le retournement, l'inattendu, l'inespéré, est qu'une si rigoureusement formelle, abstraite construction offre tant de rêves, tant de foisonnements charnus, charnels, chaleureux. On redoutait le squelette et on trouve un corps⁷⁰.

Ce qui prouve que la construction consciente des contraintes pour l'écriture peut être tout à fait positive et productive, comme le dit des exégètes perecquiens :

Le très complexe ensemble de règles que Perec se donne (une combinaison de formules de transformations et de variations greffées les unes sur les autres) est étranger à toute fonction mimétique, et pourtant il devient le moyen de produire et d'organiser une multitude de descriptions et de récits parfaitement identifiables et, à leur manière, parfaitement « réalistes »⁷¹.

Perec l'a d'ailleurs confirmé en soulignant l'importance d'« une architecture de ce type », par exemple, dans un entretien intitulé « Ce qui stimule ma racontouze... » :

C'est une partie de ma démarche personnelle vers ce livre, vers la solution de problèmes que je me suis posés au départ d'une manière volontaire, arbitraire et gratuite. [...] Néanmoins, je pense que toute personne qui travaille sur un livre a besoin d'une architecture de ce type, plus ou moins avouée, plus ou moins consciente. Je parle de mon travail parce que je sais que toute la production de l'imaginaire, de la fiction, du plaisir de lecture et d'écriture qu'il y a dans ce livre découle pour moi de ces règles que je me suis données au départ et avec lesquelles ensuite j'ai joué⁷².

Mais tout de suite, il ajoute : « j'ai passé autant de temps à tricher qu'à respecter les règles, ce qui ne me gêne pas du tout »⁷³. Est-ce qu'on s'impose des contraintes et

⁷⁰ Jean-Yves Pouilloux, « L'amour de l'œil », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 63.

⁷¹ Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « "Une machine à raconter des histoires" », *op. cit.*, p. 9.

⁷² Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 165.

⁷³ *Ibid.*

des règles pour mieux les transgresser après ? et pourquoi ? Nous allons traiter maintenant de cet acte de « tricherie » pourtant indispensable dans la production littéraire de Perec et que l'Oulipo nomme spécifiquement par le mot latin « clinamen ».

2.1.2 Le clinamen

À propos de son acte de « tricherie », Perec s'explique comme suit : « Pour parler du tricheur, je peux vous parler de ce que je fais continuellement dans mon jeu d'écriture. Je m'impose des règles pour la construction de mon livre, qui sont souvent extrêmement difficiles, et quand je ne réussis pas à les suivre, je “triche” et j'appelle ça un *clinamen* »⁷⁴.

Référons-nous en premier lieu à la définition du « clinamen » donnée par *Larousse* :

Chez Épicure et ses disciples, déviation spontanée des atomes, qui entraîne leur agglomération et la formation des corps, et permet de comprendre la liberté humaine.

Le clinamen est un concept qui vient de la théorie des atomes d'Épicure ; plus tard, dans son poème *De rerum natura (De la nature)*, Lucrèce développe la doctrine épicurienne et décrit ainsi la notion de clinamen :

Dans la chute en ligne droite qui emporte les atomes à travers le vide, en vertu de leur poids propre, ceux-ci, à un moment indéterminé, en un endroit indéterminé, s'écartent tant soit peu de la verticale, juste assez pour qu'on puisse dire que leur mouvement se trouve modifié. Sans cette déclinaison, tous, comme des gouttes de pluie, tomberaient de haut en bas à travers les profondeurs du vide ; entre eux nulle collision n'aurait pu naître, nul choc se produire ; et jamais la nature n'eût rien créé⁷⁵.

Le concept est ultérieurement assimilé par le collège de 'Pataphysique représenté par Alfred Jarry, qui intitule justement « Clinamen » le chapitre 34 de son livre *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1911), et puis par l'Oulipo qui donne

⁷⁴ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 281.

⁷⁵ Lucrèce, *De la nature*, tome I, établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 50.

ce nom à « la petite distorsion dans la règle qui fait que la règle fonctionne »⁷⁶. Pour Perec, le clinamen est, plutôt qu'un concept philosophique et abstrait, un principe simple et pratique qui profite à la création littéraire : il est « la variation que l'on fait subir à une contrainte »⁷⁷ ou un mode d'emploi complémentaire à la mise en œuvre d'un système de contraintes :

Quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'*anti-contrainte* dedans. Il faut — et c'est important — détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du *jeu*, comme on dit, que ça grince un peu ; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent, il faut un *clinamen* — c'est dans la théorie des atomes d'Épicure : « le monde fonctionne parce que, au départ, il y a un *déséquilibre* »⁷⁸.

Perec évoque toujours cette notion de clinamen et souligne son importance lorsqu'il parle de la production de son roman *La Vie mode d'emploi*. Par contre, il mentionne une fois la « programmation du hasard » au lieu du terme « clinamen » proprement dit, en ayant recours à l'image de la « roue à came », qui constitue toutefois une bonne illustration de la notion :

Cela s'appelle une roue à came. C'est un système qu'on m'a expliqué sur une plage d'Angleterre [...]. Il y avait donc un grand 8 qui arrivait au-dessus d'un plan d'eau. De temps en temps, pour des raisons complètement imprévisibles, au moment où la cabine arrivait sur le plan d'eau, elle tombait dans l'eau et s'ouvrait. C'était à la fois inoffensif et cela faisait très peur. Comment cela fonctionnait-il ? Il y avait une roue avec une toute petite échancrure qui tournait. Au moment où cette échancrure passait sur un certain mécanisme, s'il y avait une nacelle, elle tombait. C'était vraiment une programmation du hasard⁷⁹.

En effet, dans la construction préparatoire comme dans la rédaction du roman, le mécanisme du clinamen s'effectue sûrement et largement sous la plume de Perec qui a le génie de diversifier ses formes.

D'abord, dans la construction préparatoire du roman, concernant la succession

⁷⁶ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 281.

⁷⁷ Georges Perec, « Création et contraintes dans la production littéraire » [1981], conférence prononcée à l'université de Copenhague, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981.*, *op. cit.*, p. 316.

⁷⁸ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska » [1981], in *Entretiens et conférences II. 1979-1981.*, *op. cit.*, p. 202. Nous soulignons.

⁷⁹ Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 166.

des chapitres réglée par la polygraphie du cavalier, puisque le plan en coupe de l'immeuble en question a dix étages avec dix pièces par étage, chaque pièce étant à la fois une case de l'échiquier et un chapitre du roman, il devrait y avoir au total cent chapitres. « On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99 »⁸⁰, car l'auteur a enlevé le chapitre correspondant à la pièce située sur la case du 66^e déplacement du cavalier, c'est-à-dire dans le coin inférieur gauche de l'immeuble (ou de l'échiquier), entraînant par la suite une numérotation décalée des chapitres suivants. Il a explicité le pourquoi et le comment de cette opération dans le même entretien que celui qui est cité ci-dessus, juste après sa définition de la « programmation du hasard » :

C'est un peu embêtant qu'il y ait cent chapitres dans un livre de dix sur dix, je veux dire que c'est trop régulier. [...] Cela [la programmation du hasard] m'a donné d'abord l'idée d'enlever un chapitre, de façon à ce que l'on ne puisse pas reconstituer le système qui n'existe que pour moi [...] : il fallait qu'il y ait une erreur mais cette erreur ne pouvait pas être laissée au hasard complet pour beaucoup de raisons. Cela dit, un carré de dix sur dix ressemble beaucoup à un petit-beurre dont on commence toujours à manger un coin. Or, il y a une petite fille qui apparaît à la fin du chapitre 65 : elle mord dans un petit-beurre et fait tomber le chapitre suivant si bien que toute la numérotation de la suite est fautive⁸¹.

Imputant ainsi, de manière astucieuse, la suppression d'un chapitre à la petite fille que l'on retrouve réellement à la fin du chapitre LXV du roman, où sont énumérés quelques « ustensiles et accessoires » dont « une vieille boîte à biscuits *en fer-blanc, carrée*, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre *dans un coin* de son petit-beurre »⁸², et également dans le 100^e vers du *compendium* situé au centre du roman : « La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu »⁸³. Selon Magné, la présence de cette petite fille aménagée avant le chapitre enlevé sert d'« allégorie métatextuelle du manque au plan de la structure d'ensemble »⁸⁴.

⁸⁰ Georges Perec, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 51.

⁸¹ Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 165-166.

⁸² Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 380. C'est nous qui soulignons les mots qui feraient allusion à l'opération de ce clinamen.

⁸³ *Ibid.*, p. 284.

⁸⁴ Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec » [1982], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 48.

Quant à la fonction de ce clinamen, comme le dit Perec, il sert à éviter le régulier ennuyeux et à empêcher le lecteur de reconstituer la structure du roman en puzzle ; l'auteur l'a paraphrasé ailleurs :

Cela m'a servi à détruire les symétries, à dissimuler les structures. Chaque fois qu'on veut appliquer rigidement un système, il y a quelque chose qui coince. Pour qu'on puisse fonctionner dedans avec liberté, il faut introduire volontairement une petite erreur. On connaît la phrase de Klee : « Le génie, c'est l'erreur dans le système »⁸⁵.

Cette citation de Paul Klee, peintre allemand, est un aphorisme fétiche de Perec qui n'hésite pas à l'invoquer à chaque fois qu'il veut justifier l'intervention positive du clinamen dans l'écriture sous contrainte.

D'après la classification de Bernard Magné⁸⁶, cette suppression volontaire d'un chapitre est une « transprogrammation simple », soit le clinamen de premier degré. Puis, il y a le clinamen de second degré qui est une « transprogrammation programmée », c'est-à-dire la programmation d'un dérèglement à l'intérieur d'un système de contraintes. C'est par exemple le cas de l'insertion de la paire de listes intitulées MANQUE et FAUX dans le tableau général des listes : ces deux méta-contraintes (ou anti-contraintes) dont nous avons déjà parlé plus haut permettent un jeu programmé combinant calcul et liberté, que Magné distingue encore une fois en deux degrés :

Soit un clinamen de second degré, c'est-à-dire une nouvelle transprogrammation programmée, lorsque l'absence concerne le manque et la substitution le faux, ce qui produit un manque de manque (donc une présence) et un faux de faux (donc, non pas, comme on pourrait croire, un vrai, mais, de façon plus perverse, un changement dans le groupe de contraintes concerné par le faux), soit un clinamen de premier degré, car, d'après le réglage du bi-carré, dans un chapitre donné, le manque et le faux ne concernent pas une seule contrainte mais un groupe de quatre contraintes ; c'est au scripteur de choisir la contrainte à supprimer ou à remplacer et cette liberté réintroduit le jeu indispensable au système⁸⁷.

⁸⁵ Georges Perec, « La maison des romans », *op. cit.*, p. 240-241.

⁸⁶ Voir Bernard Magné, « Textus ex machina (de la contrainte considérée comme machine à écrire dans quelques textes de Georges Perec) » [1986], in *Perecollages 1981-1988*, *op. cit.*, p. 226-227.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 227.

Ensuite, le mécanisme du clinamen opère pratiquement tout au long de la rédaction du roman.

Avant tout, l'insertion obligatoire dans chaque chapitre des éléments nettement distribués dans le cahier des charges donne lieu à des « tricheries ». En voici un exemple que Perec lui-même donne à plusieurs reprises :

Dans un des chapitres de *La Vie mode d'emploi*, il fallait qu'il soit question de linoléum, il fallait que sur le sol il y ait du linoléum, et ça m'embêtait qu'il y ait du linoléum, alors j'ai appelé un personnage Lino — comme Lino Ventura. Je lui ai donné comme prénom Lino et puis ça a rempli pour moi la case du linoléum⁸⁸.

Ce personnage dont le prénom est Lino apparaît dans le chapitre LXXIII en tant que stayer et s'appelle Lino Margay. Ce nom de Lino Margay est par ailleurs le produit de l'assemblage de trois éléments-contraintes attribués à ce chapitre : « lino » (un des éléments de la liste SOLS) ; un « animal » (autre que les neuf animaux énumérés dans la liste ANIMAUX) ; « Amérique du Sud » (qui figure sur la liste LIEU) — le margay, dit aussi chat-tigre, est un chat sauvage d'Amérique centrale et du Sud.

Le clinamen n'entraîne pas seulement ce genre de production du nom, il suscite également la productivité du nom, ce qui concerne surtout les dix couples de syntagmes figés situés tout en bas du tableau général des listes et donc en dehors des dix groupes de contraintes supérieurs. Si ces dix couples d'éléments échappent à la méta-contrainte des listes MANQUE et FAUX, ils doivent cependant obéir à une règle lors de leur insertion dans le texte :

Lorsque, par le jeu combinatoire, les deux termes forment un couple hétérogène (par exemple *Laurel et marteau*), leur présence dans le chapitre sera implicite et les mots transformés par des processus multiples [...] ; en revanche, dans le chapitre où doit figurer le couple homogène, sa présence est explicite⁸⁹.

C'est Perec lui-même qui s'est imposé cette règle précise prévoyant spontanément une programmation du clinamen et qui la révélera généreusement à

⁸⁸ Georges Perec, « Création et contraintes dans la production littéraire », *op. cit.*, p. 316.

⁸⁹ Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « "Une machine à raconter des histoires" », *op. cit.*, p. 20.

travers un bon exemple :

Dans le chapitre où se retrouvent Laurel et Hardy, il y a une allusion précise à eux deux. Si c'est Laurel et marteau, il y a une allusion à Laurel et une autre à marteau. Marteau, ça peut être poisson-marteau, un marteau pour taper, un type qui est complètement marteau ou une scie des années soixante, *Si j'avais un marteau*⁹⁰.

Nous y ajoutons un autre exemple sur l'élément « Baucis », donné par Bernard Magné dans son article « Le puzzle du nom »⁹¹. À part sa présence explicite dans le chapitre LXXXVIII accompagnée de son inséparable « Philémon », il se transforme, par des processus multiples de production, en « chiffre 6 dessiné artistiquement »⁹² qui est une fantastique traduction homophonique de « Baucis » en *beau six*, ou en « *C'est si beau* »⁹³, nom d'un yacht de onze mètres de Roseline Trévins, qui est un quasi palindrome syllabique de « Baucis ».

À travers les exemples susmentionnés à propos de l'insertion des éléments dans le texte, nous pouvons remarquer que, tant pour la production du nom que pour la productivité du nom, le clinamen s'introduit comme un jeu (de mots) dans le système de contraintes, faisant fonctionner ce système pour le rendre productif.

À part son intervention efficace dans la mise en œuvre du cahier des charges du roman, le pouvoir du clinamen continue à pénétrer dans beaucoup d'autres détails de l'écriture. Par exemple, dans le *compendium* qui constitue le centre du roman et se trouve dans le chapitre intitulé « Le chapitre LI » (et non pas comme les autres « Chapitre LI ») ou dans des « impli-citations » (citations implicites, terme de Bernard Magné) largement présentes dans le roman : deux points importants dont nous discuterons spécialement dans le troisième chapitre de cette même partie.

Après tout, à l'égard du processus entier de production du roman, depuis la construction préparatoire jusqu'à la rédaction définitive, il nous convient de dire que dans l'écriture perecquienne, la liberté du clinamen va de pair avec la rigidité des

⁹⁰ Georges Perec, « Pour Georges Perec, le banal est explosif » [1979], propos recueillis par Réginald Martel, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981, op. cit.*, p. 81.

⁹¹ Voir Bernard Magné, « Le puzzle du nom. Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d'emploi* » [1984], in *Perecollages 1981-1988, op. cit.*, p. 167-168.

⁹² Georges Perec, *La Vie mode d'emploi, op. cit.*, p. 31.

⁹³ *Ibid.*, p. 528.

contraintes : là où il y a une contrainte, intervient éventuellement un clinamen ; et improvisé ou programmé, son intervention s'avère le plus souvent intéressante et fructueuse. Concrètement, conformément à ce que nous venons d'observer, Perec charge sans doute le clinamen de deux fonctions principales : au plan de l'écriture, le clinamen fait fonctionner le système et aide à produire le sens : de même que le monde naît de l'écart spontané des atomes par rapport à leur chute dans le vide, de même dans l'écriture, le sens émerge d'une erreur dans un système de contraintes — « le système n'a de sens que si on joue avec, que si on fait des erreurs, volontaires et involontaires »⁹⁴ ; au plan de la lecture, il permet à détruire l'équilibre et à dissimuler l'échafaudage, incitant le lecteur à se concentrer plutôt sur le texte lui-même.

Or, en réalité, tout système est précisément constitué de contrainte et de clinamen qui y sont deux valeurs en raison directe, et même, comme ce qu'écrit Perec dans son article « La chose », « on peut [...] mesurer le degré d'achèvement (ou de perfection si l'on préfère) d'un système à la force du rapport contrainte-liberté, ou, en d'autres termes, au degré de subversion que ce système permet. "Le génie, disait Klee, c'est l'erreur dans le système" : plus dure est la loi, plus frappe l'exception, plus stable est le modèle et plus la déviation s'impose »⁹⁵. De ce fait, dans le cas du roman *La Vie mode d'emploi*, nous reconnaissons un système d'un très haut degré d'achèvement : sa structuration en puzzle est à la fois solide et souple, offrant à la fois un cadre rigide de la création et un espace flexible de la déviation : ce qui permet à l'auteur d'aboutir finalement à ce chef-d'œuvre.

Enfin, si nous reconsidérons la signification du terme « liberté » redéfini par l'Oulipo, cette liberté que les écrivains cherchent depuis toujours à conquérir dans leur création littéraire, ce n'est pas seulement de s'imposer consciemment des contraintes, mais également de pouvoir jouer avec ces contraintes, en leur intégrant le mécanisme du clinamen : autrement dit, la liberté surgit de la contrainte et réagit sur la contrainte.

⁹⁴ Georges Perec, « Pour Georges Perec, le banal est explosif », *op. cit.*, p. 82.

⁹⁵ Georges Perec, « La chose » [c. 1967], *Le Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 58.

2.2 La structure narrative du roman

Nous avons précédemment présenté la structuration du roman *La Vie mode d'emploi* en puzzle en montrant comment Perec parvient à faire naître, par l'application et la combinaison de quelques modèles mathématiques et d'un tableau de listes, un système complet de contraintes, soit le cahier des charges du roman. Spécifiquement élaboré pour présider à la rédaction du roman, cet énorme système a pourtant tendance à s'effacer au fur et à mesure qu'il assure le bon fonctionnement de la production romanesque et que le roman s'accomplit, de même qu'un échafaudage perd sa raison d'être une fois que la construction d'une architecture est terminée. En revanche, bien que l'on enlève conventionnellement à la fin l'échafaudage ayant servi, demeure la structure définitive de l'ouvrage que celui-ci engendre sur son modèle et où l'on peut entrevoir son influence considérable sur le processus de construction. Il en va de même pour le roman qu'est *La Vie mode d'emploi*, dont la structure narrative, issue d'une structuration systématique forgée sous la forme de puzzle, sera forcément marquée de caractéristiques qui relèvent exclusivement de l'image du puzzle.

Il nous faut donc à présent considérer la structure narrative du roman perecquien et analyser ses caractéristiques narratives qui ne dérivent plus de la logique interne d'un récit mais d'une structuration formelle non mimétique. À cet effet, nous avons pour principal instrument théorique *Figures III* de Gérard Genette, qui, par et pour une description précise d'un objet spécifique — le récit dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, délimite en vue de l'analyse du discours narratif trois classes fondamentales de déterminations qui prennent en charge les rapports entre récit et histoire et entre récit et narration, à savoir temps, mode et voix, en proposant des termes clés destinés au domaine de la narratologie.

C'est alors aux points de repère narratifs déployés dans cet ouvrage essentiel sur l'analyse narratologique que nous nous référerons, tout en nous gardant d'en abuser, pour mesurer le déplacement du récit perecquien par rapport à l'hypothétique « degré

zéro » d'un récit idéal et également à la convention traditionnelle des récits classiques, et cela dans le but de dégager des traits propres à ce récit et de révéler ainsi l'invention narrative de ce roman moderne au niveau structurel : ce qui constitue précisément l'objet de ce sous-chapitre.

Juste avant d'entrer dans les détails, nous nous permettons d'annoncer aussitôt les trois traits narratifs découverts au long de notre étude narratologique du roman : à savoir pseudo-syllepse spatiale, pause descriptive et narrative, et jeu intense de la narration. Nous allons tenter de les exposer dans les développements qui suivent.

2.2.1 Pseudo-syllepse spatiale

En lisant *La Vie mode d'emploi*, nous percevons aisément que l'une des plus évidentes caractéristiques structurelles du roman tient à son ordre temporel, qui est très éloigné à la fois de la chronologie diégétique et de la temporalité narrative classique : très probablement, un simple lecteur s'égare, malgré lui, dès le début du roman et cherche en vain le fil chronologique qui peut le rassurer et l'orienter dans sa lecture, sans parler de repérer et mesurer les anachronies narratives ; et la situation s'améliore à peine jusqu'à ce qu'il s'accommode à la succession singulière des segments narratifs et qu'il se laisse volontairement guider, faute de mieux, par le narrateur vers où que ce soit. Et ceci, car au fond, étant modelé sur la structure de puzzle, donc non mimétique, le récit perecquien est achronique.

Nous le savons déjà, le livre entier s'organisant comme un immeuble-puzzle dont chaque pièce correspond à un chapitre, la succession des chapitres-pièces est réglée non par une chronologie « réelle », mais par un processus formel purement mathématique qu'est la polygraphie du cavalier ; par conséquent, le narrateur doit se déplacer parmi les pièces de l'immeuble selon l'itinéraire indiqué par celle-ci, et à chaque fois qu'il passe dans une nouvelle pièce en ouvrant un nouveau chapitre, il la décrit telle quelle le plus souvent au présent, évoque des informations concernées et éventuellement raconte, au passé simple, des histoires liées aux objets de cette pièce ou à ses occupants. À cette disposition spéciale de la macro-structure du récit qui ne

tient compte d'aucune chronologie, nous pourrions sans doute accorder le terme de *syllepse*, qui n'est mentionné et défini par Genette que dans une note qui se trouve à la fin du chapitre « Ordre » :

Ayant baptisé *analepses* et *prolepses* les anachronies par rétrospection ou anticipation, on pourrait nommer *syllepses* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre. La syllepse géographique est par exemple le principe de groupement narratif des récits de voyage enrichis d'anecdotes tels que les *Mémoires d'un touriste* ou *le Rhin*. La syllepse thématique commande dans le roman classique à tiroirs de nombreuses insertions d'« histoires », justifiées par des relations d'analogie ou de contraste⁹⁶.

Puisque dans le récit perecquien, ce sont des groupements anachroniques commandés chaque fois par telle ou telle pièce de l'immeuble, nous les appellerions plus précisément *syllepses spatiales*, chaque chapitre étant un lieu et une occasion de syllepse par pièce.

Mais encore faut-il prendre en compte le fait que telles qu'elles sont apparemment indépendantes les unes des autres, ces pièces font toutes partie d'un même immeuble-puzzle dont le côté puzzle implique que les pièces, quoique éparses et désordonnées, sont dans la permanente attente de se réunir entre elles, pour cesser d'exister en tant que pièce, c'est-à-dire « question impossible, défi opaque », et pour montrer à la fin une image complète, c'est-à-dire procurer un sens. Cette caractéristique essentielle du puzzle, particulièrement mise en avant dans le préambule du roman, se manifeste ensuite pleinement dans le texte narratif : en étant une seule pièce de l'immeuble et celle du puzzle narratif, chaque chapitre-pièce ne peut offrir dans son espace narratif que des descriptions limitées, des informations lacunaires et des histoires fragmentaires par rapport à l'ensemble, et a naturellement besoin de se relier à un autre chapitre-pièce pour faire un sens toujours plus précis, et ainsi de suite pour pouvoir représenter finalement une image complète de l'immeuble-puzzle entier et donc un microcosme de la vie, une fois que tous les chapitres-pièces se seront correctement emboîtés. De ce fait, le terme de syllepses

⁹⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 121.

spatiales, que nous avons tout à l'heure adopté pour caractériser les groupements anachroniques dans chaque chapitre du roman, ne désigne en réalité que des syllepses relatives et n'est, en ce sens, pas parfaitement exact comme définition, à moins que nous lui rajoutions le préfixe *pseudo-* qui, dans ce contexte, fera référence à la particularité du puzzle.

En effet, l'auteur du récit veille bien, dans son écriture, à ce que ses chapitres soient de véritables pièces de puzzle, en les conformant aux caractéristiques et surtout à l'ambiguïté de celles-ci. D'une part, sous la contrainte de ne pouvoir avoir que des chapitres incomplets et partiels au niveau descriptif et narratif, l'auteur fait de chaque chapitre un appel constant qui invite spontanément à le relier à un autre chapitre pour constituer ensuite une nouvelle source d'attente ; et seuls les chapitres rassemblés obtiendront une cohérence, prendront un sens. Mais d'autre part, un chapitre est une pièce détachée que, tant qu'elle reste isolée, l'auteur prend soin de garder telle quelle, en état d'autonomie apparente, qui ne se presse pas d'afficher ses liens avec les autres pièces et qui peut même aller jusqu'à se montrer insignifiante ; ce qui se traduit concrètement dans le récit par la satisfaction auctoriale des descriptions chaque fois restreintes à une seule pièce et des narrations généralement insuffisantes, et par l'isolement mutuel des chapitres entre lesquels il n'y a aucune continuité ni raccord narratifs, ou selon les termes de Genette, par la large présence de *paralipses*, moyen indispensable qui transpose la caractéristique d'incomplétude des pièces de puzzle dans les chapitres du roman, et par le manque sensible d'*annonce* et de *rappel*, moyens pourtant efficaces qui consistent à compenser l'extension narrative du récit et à établir des correspondances entre des segments narratifs disloqués ; par ailleurs, même si un chapitre-pièce présente quelques indices visibles, cela peut être un piège ou une illusion qui sont prêts à brouiller les pistes de lecture : ces traits attribués aux pièces de puzzle lors d'un découpage subtil, l'auteur les relève bien dans le préambule du roman et les inscrit parfaitement dans le corps du récit.

Cela dit, il n'empêche que les chapitres-pièces s'envoient tout de même des lumières entre eux, souvent discrètement et parfois ouvertement ; et c'est au lecteur de découvrir ces liens muets ou manifestes. Ainsi, pour l'auteur-faiseur de puzzle, ses

chapitres-pièces incarnent l'innocence rusée, tandis que pour le lecteur-poseur de puzzle, sa lecture équivaut à un difficile emboîtement ; ou plus exactement, cette lecture du « roman des romans » serait *des* emboîtements : car à l'égard de toutes sortes d'histoires découpées et véhiculées par les chapitres du roman, leurs emboîtements ne consistent plus dans une simple reconstitution du puzzle des 99 chapitres-pièces mais se font particulièrement multiplier et complexifier, comme en prévient déjà l'auteur :

Dans mon livre, c'est un peu comme ça. Il y a des histoires qui se rejoignent, des histoires qui courent à travers tout le livre, des histoires complètes dans un chapitre mais qui, ensuite, se ramifient en sous-histoires, qui en rappellent d'autres, des histoires en reflets, en jeux de miroirs⁹⁷.

Parmi ces histoires, nous nous proposons de prendre comme objet d'étude l'histoire centrale qui court « à travers tout le livre », soit l'histoire de puzzles qui se passe entre Bartlebooth et Winckler, en vue de voir de plus près, par cet exemple typique, comment une histoire complète peut être émiettée en une quantité de fragments plus qu'anachroniques, parfois dérisoires et même incohérents, avant d'être dispersée et fondue dans plusieurs chapitres, eux-mêmes écartés l'un de l'autre, et également comment un lecteur, avec d'emblée un tas de questions et d'hypothèses dès le début de sa lecture, parvient à sortir de ce labyrinthe narratif et à le reconstruire à son tour. Ce faisant, nous espérons pouvoir illustrer ainsi le phénomène narratif de pseudo-syllepse dans le roman. Mais d'abord, il faut rappeler que, puisque c'est le personnage de Bartlebooth qui constitue, avec son projet de vie, l'origine et le centre absolu de cette histoire de puzzles, nous allons nous appuyer essentiellement sur les discours narratifs concernant ce personnage, sa vie et ses aventures, tout en essayant de rassembler tous les éléments nécessaires de l'histoire ; heureusement, l'index exhaustif établi par l'auteur et inscrit dans les « Pièces annexes » du roman nous facilite le travail.

Comme beaucoup d'autres personnages, le nom de Bartlebooth apparaît pour la première fois dans le roman de façon très discrète : dans le chapitre I, son nom figure

⁹⁷ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 270.

parmi quelques autres noms inscrits sur un plan en coupe de l'immeuble en question qui est tenue par une femme en train de monter l'escalier entre le troisième et le quatrième étage de cet immeuble : une première apparition fugitive et abstraite qui accompagne l'information de la mort d'il y a deux ans de Gaspard Winckler, pour qui, on le sait un peu plus loin dans le même chapitre, « Bartlebooth chargea un notaire de retrouver ses héritiers éventuels »⁹⁸ : et c'est ici que se trouve la deuxième apparition passagère du nom de Bartlebooth. Le reste de ce premier chapitre parle du traitement posthume de l'ancien appartement de Gaspard Winckler, et ce jusqu'à la dernière phrase bien intrigante : « Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir »⁹⁹ : un suspense inattendu qui cependant sera tout de suite désarmé par une description patiente et minutieuse du salon de Madame de Beaumont au début du chapitre II : au lecteur de digérer ce genre de contraste qui se reproduira tout au long de sa lecture.

Toujours au chapitre II, après la description du salon, le narrateur se met à raconter la carrière archéologique de Fernand de Beaumont, mari de Madame de Beaumont, tout en y glissant une petite information sur Bartlebooth : « Les fouilles commencèrent en 1930 et durèrent plus de cinq ans. La dernière année, Beaumont reçut la visite de Bartlebooth qui était venu non loin de là, à Gijón, elle aussi ancienne capitale du roi des Asturies, pour y peindre la première de ses marines »¹⁰⁰.

Pareillement, auront lieu ensuite ici ou là des insertions modestes et irrégulières de fragments narratifs, concernant tel ou tel aspect du personnage de Bartlebooth, et dont nous faisons ci-dessous un inventaire approximatif en mettant en gras des informations clés :

Chapitre V :

C'est à croire qu'avant de **partir**, Bartlebooth avait demandé à Smautf de prévoir la quantité de papier de soie, de kraft, de ficelle, de cire à cacheter, qu'il faudrait pour **les cinq cents paquets !** (p. 38)

⁹⁸ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 23.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

Chapitre VII :

Quand il revint de **ses voyages, en décembre mille neuf cent cinquante-quatre**, Bartlebooth chercha un procédé qui lui permettrait, une fois **reconstitués les puzzles, de récupérer les marines initiales** (p. 44) ;

Selon son habitude, Bartlebooth voulait que la personne qui l'aiderait dans **ses recherches** habitât dans **l'immeuble** même, ou le plus près possible (p. 44-45) ;

[...] Morellet qui, **généreusement rétribué par Bartlebooth**, négligea de plus en plus ses fonctions à l'École Polytechnique pour se consacrer au **riche amateur** (p. 46) ;

Tous les quinze jours Smautf lui montait **le puzzle** dont Bartlebooth, une fois de plus, venait d'**achever la difficile reconstitution** (p. 46).

Chapitre VIII :

« C'est seulement pour moi, dit-il un jour à Valène, qu'ils sont diaboliques. Bartlebooth lui-même n'y trouverait pas à redire. » Ce fut **la seule fois** que Valène entendait Winckler prononcer le nom de **l'Anglais** (p. 52) ;

Ce jour-là Valène demanda à Winckler comment il était venu à Paris et **comment il avait rencontré Bartlebooth**. Mais Winckler lui répondit seulement que c'était parce qu'il était jeune (p. 57).

Chapitre XI :

De loin, l'œuvre ressemble curieusement à une aquarelle de Turner, *Harbour near Tintagel*, qu'à plusieurs reprises, à l'époque où **il lui donnait des leçons**, Valène montra à Bartlebooth comme l'exemple le plus accompli de ce qu'on peut faire en **aquarelle**, et dont **l'Anglais alla faire sur place, en Cornouailles, une exacte copie** » (p. 65-66).

Chapitre XII :

C'est à elle bien sûr, **en mille neuf cent trente-quatre**, quelques mois avant **son départ**, que **Bartlebooth commanda les boîtes dans lesquelles Winckler devrait mettre ses puzzles au fur et à mesure de leur fabrication : cinq cents boîtes** absolument identiques, longues de vingt centimètres, larges de douze, hautes de huit, en carton noir, fermant par un ruban noir que Winckler scellait à la cire, sans autre indication qu'une étiquette ovale portant les initiales P.B., suivies d'un numéro (p. 67).

Jusqu'ici, nous avons acquis des informations à la fois signifiantes et insignifiantes, suggestives et déroutantes, qui, semble-t-il, tournent autour de l'on ne sait encore quel essentiel : on a appris que Bartlebooth est un Anglais vraisemblablement très riche, mais on ne sait toujours pas précisément qui il est ; on voit qu'il mène des activités diversifiées — voyage, puzzle, peinture, etc., mais on ignore les rapports entre elles et ce qu'il fait exactement dans la vie ; on pressent qu'il a une relation sans doute délicate avec Gaspard Winckler, mais c'est juste une conjecture... Impossible donc de trouver un lien logique susceptible d'enchaîner toutes ces informations éparpillées et disloquées, et de s'en faire une idée claire.

À partir du chapitre XV où il s'agit de la chambre de Mortimer Smautf, le vieux maître d'hôtel de Bartlebooth, et où le narrateur se concentre pour une bonne fois à préciser le fond des voyages de Bartlebooth, les choses commencent à s'éclaircir peu à peu avec des extraits tels que les suivants :

Les voyages de Bartlebooth, et subséquemment de Smautf, durèrent vingt ans, de mille neuf cent trente-cinq à mille neuf cent cinquante-quatre, et les menèrent d'une façon parfois capricieuse tout autour du monde (p. 79) ;

L'idée de Bartlebooth était d'aller peindre cinq cents marines dans cinq cents ports différents (p. 80) ;

Bartlebooth consacrait deux semaines à chaque port, voyage compris, ce qui lui laissait généralement cinq à six jours sur place (p. 81) ;

Il n'avait voyagé que pour peindre ses cinq cents aquarelles, et les avait expédiées au fur et à mesure à Winckler (p. 82-83).

Et à la fin du chapitre, le narrateur revient à l'état « actuel » de Bartlebooth :

Bartlebooth ne sort plus jamais de chez lui, c'est à peine s'il quitte dans la journée son bureau (p. 85).

Mais ce n'est qu'au chapitre XXVI où le narrateur passe pour la première fois dans une des pièces de l'appartement de Bartlebooth — son antichambre, que nous avons vraiment accès, à travers la narration focalisée sur Valène, à l'essentiel de

l'histoire de puzzles avec le dévoilement total du projet de vie de Bartlebooth. Sous l'égide de ce chapitre, nous parvenons enfin à authentifier et à mettre en cohérence quasiment tous les fragments antérieurs qui, à force d'être hétéroclites et digressifs, ont paru gratuits, à tenter de répondre à des questions que nous nous posions dans la lecture antérieure, et à continuer plus sûrement notre lecture des futures séquences parcellaires qui se rangeront correctement dans le fil logique de l'histoire, jusqu'à la fin du roman qui annonce la mort de Bartlebooth, en passant par l'explication du processus de fabrication des puzzles chez Winckler, par l'expérience de la reconstitution des puzzles chez Bartlebooth et par l'affaire de Beyssandre, un critique d'art qui interviendra violemment dans l'entreprise de Bartlebooth : petit à petit, se feront jour les tenants et les aboutissants de l'histoire.

Et il faut signaler que, dans ce roman marqué par l'intense présence de paralipses et par le manque sévère d'annonce et de rappel, le narrateur a toutefois l'habileté de répéter, à l'occasion et à bon escient, certaines informations utiles ou dérisoires, sans doute pour renforcer la cohérence de sa narration et pour ne pas trop désorienter son lecteur, et parfois aussi le plaisir d'annoncer un événement qui sera raconté plus tard dans un autre chapitre, mais cette fois-ci probablement moins pour faciliter la lecture que pour préparer le terrain de narration, créer un suspense et maintenir la curiosité du lecteur et son envie de lire.

Nous avons d'abord l'exemple de la correspondance la plus lointaine entre l'annonce impatiente de la vengeance posthume de Winckler au chapitre I et la mort ultime de Bartlebooth au tout dernier passage du dernier chapitre, le chapitre XCIX, correspondance rassurée d'ailleurs discrètement par l'intermédiaire de Valène, significativement à la fin du chapitre XLIX, où il s'agit de l'escalier du 6^e étage juste à côté du salon de Winckler et où l'on peut lire : « derrière cette porte à jamais close, l'ennui morbide de **cette lente vengeance, cette lourde affaire** de monomanes gâteux ressassant leurs histoires feintes et leurs pièges misérables » (p. 271) : tel est le plus grand suspense qui traverse tout le livre. À l'intérieur de cet exemple, prenons-en un autre, soit l'affaire de Beyssandre, un épisode important dans l'histoire de puzzles. Loin de raconter sérieusement cette affaire et même de dévoiler le projet de vie de

Bartlebooth, le narrateur, dans le chapitre XVIII, prévient déjà consciemment, dans une atmosphère mystérieuse, de sa future narration, de façon à attirer l'intérêt et la curiosité du lecteur qui s'embrouille à ce moment-là davantage dans ses pistes.

Constatons :

Et **Bartlebooth**, s'il n'ignorait pas que les petits mystères qui entouraient son existence faisaient l'objet dans l'immeuble d'hypothèses contradictoires et souvent incohérentes, et parfois même de mimiques désobligeantes, **était à mille lieues de penser qu'on pourrait un jour venir le déranger dans son projet** (p. 94) ;

Sans vouloir trop anticiper sur la suite des événements, il n'est pas inutile de noter que l'initiative de Rorschach eut pour Bartlebooth des conséquences graves. C'est par le truchement de ces déboires télévisuels que Beyssandre, l'année dernière, eut connaissance de l'histoire de Bartlebooth. Et, curieusement, c'est Rorschach que Bartlebooth vint alors voir pour qu'il lui recommandât **un cinéaste qui irait filmer la phase ultime de son entreprise. Cela ne lui servit d'ailleurs à rien, sinon à l'enfoncer davantage dans un réseau de contradictions** dont, depuis plusieurs années déjà, il savait qu'il connaîtrait l'inexorable poids (p. 95).

Et puis, au chapitre LXXX, l'annonce claire qui a pour double objet l'affaire de Beyssandre et la vengeance de Winckler :

Si, pour finir, **comme nous le verrons désormais bientôt, le programme que l'Anglais s'était fixé succomba** sous l'attaque résolu de Beyssandre et sous celle, beaucoup plus secrète et subtile, de Gaspard Winckler [...] (p. 461).

L'évolution des annonces d'après l'avancement du récit manifeste la conscience et l'autonomie totales du narrateur dans son acte de narration.

Plus largement, en tenant compte de tous les points montrés ci-dessus, concernant les caractéristiques achroniques et même illogiques du récit et de ses chapitres, nous sommes amenés à cette observation que le narrateur (et éventuellement l'auteur) tient et si besoin est, affiche ouvertement son autonomie et son autorité absolues dans toute la disposition des pseudo-syllepses spatiales dans sa narration (et dans le récit).

Voilà la situation générale de la dispersion de l'histoire-puzzle de Bartlebooth, découpée subtilement en des dizaines de pièces pauvres de signification et de lien

entre elles et qui est effectivement d'autant plus difficile à reconstituer qu'avec un grand nombre d'autres histoires-puzzles de tous genres, ils s'enchevêtrent et se mélangent : et il en va de même pour ces autres histoires-puzzles. Mais de toute façon, malgré les découpages ingénieux du faiseur de puzzle, les pièces d'un puzzle, qu'elles montrent ou dissimulent, ou même déforment, les lumières mutuellement envoyées, ont le désir profond de se réunir entre elles pour pouvoir faire sens. Ainsi, les chapitres-pièces doivent être reconstruits en vue d'un récit-immeuble-puzzle ; et également, chacune des histoires-puzzles éparpillées dans le roman attend à être reconstituée pour que, par la suite, tous ces puzzles diversifiés et emmêlés puissent se rassembler en un puzzle plus grand et plus précis représentant l'image de la vie. En fin de compte, c'est au lecteur de jouer ce jeu de puzzle proposé par l'auteur, difficile mais passionnant, pour que le roman puisse réellement vivre et faire sens : l'image de l'immeuble-puzzle et puis celle de la vie ne peuvent émerger qu'au fur et à mesure de la lecture active et reconstructive du lecteur-poseur de puzzle.

2.2.2 Pause descriptive et narrative

Après avoir étudié l'ordre temporel du roman, structuré selon le principe de pseudo-syllepse spatiale, nous voilà retenus par une autre dimension temporelle qui suscite autant notre intérêt : la durée d'histoire.

Notre première observation dans cette perspective est que le narrateur s'accroche à un présent indéfini et immobile : car il retourne régulièrement, au début de chaque chapitre, à la description objective d'une pièce au présent (rarement au futur ou au conditionnel) sans pour autant préciser la date, même si les histoires sont racontées au passé simple et souvent accompagnées de dates précises, par lesquelles on tente toujours de fixer l'heure « actuelle ». Mais au fur et à mesure que notre lecture avance, nous nous apercevons que si le temps diégétique n'évolue pas, c'est parce qu'au fond, nous sommes, vraisemblablement, en face d'un tableau de l'immeuble, dont l'existence est mentionnée de façon explicite ou implicite dans des énoncés tels que « sur le tableau la chambre est comme elle est aujourd'hui » (chapitre VII, p. 48) ou

« au premier plan, masquant partiellement le dernier livreur, une femme sort de l'immeuble » (chapitre LXIII, p. 364). La présence de ce « réseau pictural primaire » (terme de Bernard Magné), tissé et déployé par le narrateur qui se sert sans doute du tableau lors de ses descriptions, est par ailleurs confirmée par l'auteur lui-même : « Mon livre débute par des scènes figées, puisqu'il est censé être la description d'un tableau »¹⁰¹ ; ou « c'est un livre à deux dimensions, puisque c'est un tableau »¹⁰².

Puisqu'il s'agit d'une image qui ne représente qu'un univers diégétique immobile, il convient de dire que la durée d'histoire du roman *La Vie mode d'emploi* égale zéro ; et selon la classification de Genette de quatre mouvements narratifs servant à mesurer la vitesse d'un récit, à savoir *pause*, *scène*, *sommaire* et *ellipse*, le roman pourrait être considéré comme une *pause* si nous nous reportons à la définition que Genette donne à cette notion-ci : « lenteur absolue [...] où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle »¹⁰³, à cela près que dans la tradition romanesque, la pause, ou plus exactement la pause descriptive, constitue généralement un mouvement narratif transitoire, contribuant à ralentir provisoirement le récit, alors que l'entier du roman perecquien se présente comme une pause descriptive et également narrative : un livre de plus de six cents pages totalement consacré à la description d'un tableau de l'immeuble figé à un moment quelconque.

Ce moment, on saura qu'il est infiniment proche de huit heures du soir le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze, moment que le narrateur ne dévoile que tout à la fin du roman en nuançant ses manières d'expression au début de chacun des six derniers passages, suivis respectivement d'une description de l'état « actuel » des habitants de l'immeuble et dont l'ensemble s'apparente à un récapitulatif des personnages représentés sur le tableau et évoqués précédemment dans le roman ; et au tout dernier passage, on lit : « c'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir [...] » (chapitre XCIX, p. 578) : enfin, nous le voyons, c'est un tableau de

¹⁰¹ Georges Perec, « La maison des romans », *op. cit.*, p. 240.

¹⁰² Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 284.

¹⁰³ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 128.

l'immeuble figé précisément au moment où le personnage principal est en train de mourir : moment dramatique, instant significatif.

Or, ce qui émerveille, c'est que fixé à cet instant unique, le roman se déroule en même temps sur plus de cent ans, comme Perec lui-même a dit, « en fait, à partir de cette unique seconde, on a fait tout exploser, comme quelqu'un qui se souvient de toute sa vie avant de mourir »¹⁰⁴ : un seul instant exploserait en mille instants, un tableau immobilisé éclaterait en d'innombrables morceaux. Cela se manifeste concrètement dans la disposition structurelle du roman qui se compose de 99 chapitres correspondant respectivement mais irrégulièrement aux cent pièces moins une du tableau de l'immeuble figé, et également dans la narration de ces chapitres-pièces dont chacun présente une bonne occasion d'une pause descriptive et narrative vis-à-vis de l'instant unique partagé cependant par tous les habitants, objets et pièces de l'immeuble.

En effet, pour chaque image arrêtée d'une pièce, l'auteur (représenté dans le roman par son narrateur) s'arrange pour pouvoir non seulement satisfaire son goût pour une description minutieuse et une fausse érudition, mais aussi épanouir son imagination romanesque et sa passion narrative à partir d'un objet ou d'un personnage choisis à son gré, en se donnant le plaisir de multiplier les genres narratifs et les techniques narratives. Par exemple, dans le chapitre LXXVIII, il y a un « petit garçon [qui] lit dans le *Journal de Tintin* une biographie romancée de Carel Van Loorens, intitulée *Le Messager de l'Empereur* » (p. 440), dont le contenu, sur lequel se focalise immédiatement le narrateur, est développé par la suite sur une dizaine de pages, occupant quasiment tout l'espace du chapitre ; selon Perec, c'est un « côté cinématographique » de la narration, exprimé ici par le mouvement de « travelling avant ». Ainsi, chaque pièce immobilisée est un terrain fort fertile où l'auteur peut explorer toutes les possibilités de narration ; seulement, et il faut bien le noter, en ce qui concerne la longueur du récit, l'auteur doit, dans la rédaction, respecter pour chaque chapitre le nombre de pages imposé au préalable par les contraintes.

En ce sens, à l'égard de cette pause perecquienne, nous nous permettons de la

¹⁰⁴ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 213.

caractériser par deux expressions empruntées à Genette qui les a néanmoins réservées à la scène proustienne — « foyer temporel » ou « pôle magnétique » —, tout en citant également l'explication complète de Genette :

La scène proustienne [...] joue dans le roman un rôle de « foyer temporel » ou de pôle magnétique pour toutes sortes d'informations et de circonstances annexes : presque toujours gonflée, voire encombrée de digressions de toutes sortes, rétrospections, anticipations, parenthèses itératives et descriptives, interventions didactiques du narrateur, etc., toutes destinées à regrouper en syllepse autour de la séance-prétexte un faisceau d'événements et de considérations capables de lui donner une valeur pleinement paradigmatique¹⁰⁵.

Cette description convient parfaitement à la pause perecquienne, sauf que le faisceau de descriptions et de narrations regroupées en syllepse dans tel ou tel chapitre-pièce du roman perecquien est capable ici de lui donner des valeurs binaires : immobile mais dynamique, restreinte mais ouverte. Juste comme nous le dit Claude Burgelin :

En se concentrant sur le synchronique, la réunion en un lieu et un point et, plus généralement, sur l'image immobilisée, le tableau (que se passe-t-il en même temps dans un immeuble ? etc.), l'imagination de Perec part dans un étoilement d'histoires, d'anecdotes, de rêveries diachroniques¹⁰⁶.

Ici, en parlant de la pause perecquienne, on rejoint encore une fois l'image du puzzle qui peut être à la fois un lieu de rassemblement et de synchronie et celui d'éparpillement et de diachronie.

Constituant une démarche originale de Perec, ce régime narratif de pause descriptive et narrative fait, conjointement avec d'autres dispositifs narratifs perecquiens, de ce roman une réelle « exaltation de l'éphémère »¹⁰⁷, un véritable microcosme-puzzle à partir duquel, avec la jubilation de lire et l'activité de reconstruire, le lecteur peut entrevoir le monde entier en se promenant dans toutes les époques.

¹⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 143.

¹⁰⁶ Claude Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁷ Georges Perec, « Je ne veux pas en finir avec la littérature » [1978], propos recueillis par Pierre Lartigue, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, op. cit., p. 223.

2.2.3 Jeu intense de la narration

En étudiant précédemment la structuration préparatoire du roman qui dérive de l'image du puzzle et puis les particularités de la structure narrative toujours attachée étroitement aux caractéristiques essentielles du puzzle, à savoir la pseudo-syllepse spatiale et la pause descriptive et narrative, nous sommes sans cesse amenés à cette constatation que tout cela s'organise de manière à mettre en place une véritable machine à raconter des histoires sur le modèle du puzzle — une machine complexe et intelligente qui pourra parfaitement satisfaire la boulimie romanesque de l'auteur, comme celui-ci disait dans un entretien :

Ma première idée, c'était de créer une machine qui ferait imploser le roman. Ma deuxième idée, ce fut de créer une machine qui produirait du roman. En écrivant *La Vie [mode d'emploi]*, j'ai connu une jubilation romanesque que je n'avais pas connue depuis *La Disparition*. J'étais porté par un mouvement d'une ampleur que je n'avais même jamais éprouvée¹⁰⁸.

Effectivement, au sein de ce roman, de cette extraordinaire machine narrative, le désir et le plaisir du romanesque de l'auteur se manifestent non seulement pleinement par la description extrêmement méticuleuse qui va jusqu'au hyperréaliste et au fictionnel et par le foisonnement merveilleux d'histoires de tous genres et de toutes formes, mais également par la présence et l'activité intenses du narrateur qui prend volontairement et totalement en charge le bon fonctionnement de cette énorme machine. Nous allons donc à présent traiter la situation narrative qui met en valeur le jeu intense de la narration et son protagoniste, le narrateur. À commencer par le narrateur.

Narrateur

En ce qui concerne le narrateur, il jouit d'une présence spéciale dans le roman *La*

¹⁰⁸ Georges Perec, « Georges Perec : "J'ai fait imploser le roman" » [1978], propos recueillis par Gilles Costaz, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978, op. cit.*, p. 247.

Vie mode d'emploi. Car il s'y est explicitement présente sous et seulement sous le pronom *nous* : par exemple, « Il nous montre la pièce aux murs couverts de montres » (chapitre IV, p. 37) ; « Maintenant nous sommes dans la pièce que Gaspard Winckler appelait le salon » (chapitre VIII, p. 49) ; ou « Imaginons un homme dont la fortune » (chapitre XXVI, p. 152). Mais comme Bernard Magné l'a bien indiqué, « ce narrateur explicite est fortement problématique » :

D'une part, s'il est explicite, il n'est pas représenté, c'est-à-dire qu'il n'est jamais l'objet de qualifications susceptibles d'en assurer la figuration référentielle. D'autre part et surtout la manifestation discursive de ce narrateur n'est pas un *je* mais un *nous*, pronom fortement polysémique, pouvant équivaloir tantôt à *je* (c'est, par énallage, le nous dit de « modestie »), tantôt à *je + tu* (c'est le nous inclusif du destinataire), tantôt à *je + il* (c'est le nous exclusif du destinataire, tel qu'il apparaît par exemple à l'incipit de *Madame Bovary*)¹⁰⁹.

Or, pour peu que nous tenions compte de la situation de l'activité narrative du narrateur pereccuien, ce sera plus facile pour nous d'imaginer l'identité et la fonction de celui-ci.

Nous savons déjà que pour le roman entier, il s'agit en effet de la description d'un tableau d'un immeuble parisien figé à un instant précis ; naturellement, le narrateur est celui qui assume la fonction de décrire, d'après l'image représentée par le tableau, toutes les pièces de la façade de l'immeuble selon un ordre de succession réglé par le principe de la polygraphie du cavalier. Quant à ce « nous », pronom au pluriel, l'interprétation la plus plausible serait celle d'un « nous » réunissant en même temps le narrateur et son interlocuteur, soit son narrataire (ou ses narrataires), le narrateur ressemblant ainsi à un guide qui oriente, renseigne et engage son visiteur (ses visiteurs) dans ses descriptions en suivant un itinéraire préalablement fixé. Il est à noter tout de même qu'ici, l'itinéraire est suivi par le regard et/ou l'index du narrateur, et non pas par sa propre personne, c'est-à-dire que quand le narrateur dit par exemple « nous sommes ici », cela signifie que c'est son regard qui se focalise à ce moment-là sur un certain endroit du tableau, mais non pas lui-même personnellement dans

¹⁰⁹ Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* » [1982], in *Perecollages 1981-1988, op. cit.*, p. 65.

l'immeuble réel et vif.

Par contre, à propos de l'identité exacte du narrateur, après avoir examiné tous les énoncés primaires qui contiennent les occurrences de la première personne, et dans ce cas précis, au pluriel¹¹⁰, nous ne saurions saisir plus d'informations que celles concernant son rôle de guide et d'organisateur dans toute son activité narrative ; et d'ailleurs, tout ce que l'on peut savoir sur le narrateur se limite à ces énoncés, même si nous ne nous empêchons pas de chercher à nous renseigner davantage sur ce personnage particulier.

Il faut cependant admettre que puisque Valène, personnage également essentiel et particulier dans le roman, est un peintre qui envisage justement de peindre un tableau de l'immeuble en question et qui apparaît dans l'univers spatio-temporel de l'immeuble comme un témoin quasiment omniscient, on tend à rapprocher Valène et le narrateur jusqu'à les confondre volontiers, en supposant que le narrateur ne serait autre que Valène qui décrirait le tableau qu'il se propose de peindre. Hypothèse d'autant plus séduisante que Bernard Magné l'a étayée de quatre façons :

D'abord par assimilation lectorale : le récit est massivement focalisé sur Valène [...]. Ensuite par allusion métatextuelle : au chapitre L est décrit un tableau peint d'après un roman policier, *L'Assassinat des poissons rouges*, dont « le narrateur est un peintre » [...], tout invite à lire le roman qui l'a inspiré comme un équivalent métaphorique de *La Vie mode d'emploi* et à voir dans le peintre-narrateur de *L'Assassinat des poissons rouges* un double structural de Valène. Ensuite encore par désignation épitextuelle auctoriale, puisque dans un entretien Georges Perec résume ainsi son roman : « Le livre est l'histoire du combat de Bartlebooth avec Winckler son frère jumeau [...]. Et tout cela raconté par un troisième personnage, le narrateur, qui est censé peindre la maison ». Enfin par transformation hypertextuelle : dans une adaptation théâtrale de *La Vie mode d'emploi*, le récit est pris en charge par le peintre Valène qui organise une visite guidée de l'immeuble et commente les scènes¹¹¹.

Quatre arguments pourtant tous assez peu convaincants de cette hypothèse, que

¹¹⁰ Le travail d'inventaire de ces énoncés primaires a déjà été effectué par Bernard Magné dans son article « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* » ; l'auteur les a en plus classifiés en deux catégories : les énoncés référentiels qui « proposent un repérage référentiel dans l'espace de la diégèse » et les énoncés littéraux qui « proposent un repérage littéral dans le temps du discours ». Voir Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 69 et p. 92-93.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 66.

Magné a su tout de suite contredire de deux autres façons.

Si le récit se focalise souvent sur Valène avec des énoncés assignables à un pronom à la troisième personne *il*, cela justifie davantage le fait que le narrateur n'est pas Valène : car premièrement, Genette a déjà particulièrement souligné, dans le chapitre « Mode » des *Figures III*, la différence fondamentale entre *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre « quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ? » et « qui est le narrateur ? », ou simplement entre « qui voit ? » et « qui parle ? »¹¹² ; et deuxièmement, comme Genette le signale à juste titre, « la “personne” du narrateur [...] ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la “première personne” »¹¹³ ; enfin, si le roman moderne a la générosité d'accepter une sorte de « pathologie narrative » (par rapport au roman classique) qui consiste à « établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la “personnalité” »¹¹⁴, c'est-à-dire, en l'occurrence, le passage du *il* au *je* ou au *nous*, ce n'est pourtant pas le cas dans ce roman perecquien, à ce que nous pouvons constater depuis le préambule jusqu'à l'épilogue qui rend compte de la mort de Valène.

En effet, le narrateur est simplement un personnage anonyme autre que Valène et il se situe visiblement à un niveau narratif inférieur à celui-ci : selon la définition et la classification de Genette des niveaux narratifs, la description et la narration du narrateur perecquien est un acte accompli au niveau extradiégétique, tandis que les objets décrits et les histoires racontées, y compris le personnage de Valène bien sûr, se trouvent immédiatement à un niveau supérieur, soit au niveau (intra)diégétique où de plus, le narrateur est absent.

Néanmoins, dans la mesure où le récit se focalise de temps en temps sur Valène qui dans l'univers spatio-temporel de l'immeuble représenté par le tableau et décrit par le narrateur, est pour ainsi dire le seul personnage ayant une conscience globale et une connaissance minutieuse de tout l'immeuble et de tous ses anciens et actuels

¹¹² Voir Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 203-206.

¹¹³ *Ibid.*, p. 252.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

habitants, et même tentant d'en peindre un tableau presque identique à celui du narrateur (le « Compendium » du chapitre LI à l'appui), nous pourrions considérer Valène comme le double ou l'alter ego du narrateur dans la diégèse, et son projet de tableau comme une parfaite mise en abyme de la description du narrateur du tableau. Mais cela non sans réserve, car si Valène connaît très bien l'immeuble, il ne le connaît quand même pas autant que le narrateur qui est un véritable omniscient : le narrateur sait tout sur l'immeuble, y compris la mort ultime de Valène, et il a une passion extrême de tout raconter, qui va jusqu'à incorporer jalousement à sa propre narration ce qui peut éventuellement être pris en charge par Valène. Et le plus important, c'est que, finalement, comme l'épilogue le révèle, Valène n'a pas pu mener à bien son tableau de l'immeuble jusqu'à sa mort, alors que le narrateur accomplit extraordinairement sa description et en même temps son « découpage » du tableau de l'immeuble qu'il a sous les yeux et dont la provenance, en fait, importe peu : tout le privilège de narration appartient donc au narrateur.

Le narrateur perecquien de *La Vie mode d'emploi* est donc un personnage tout à fait important et spécial qui s'impose explicitement dans le roman, et dont l'ignorance du nom et du profil n'affecte aucunement son rôle de guide et d'organisateur dans la narration. Par ailleurs, cet anonymat et « l'absence d'investissement figural du narrateur dans la fiction »¹¹⁵ permettent de généraliser et de mettre en valeur le personnage universel de « narrateur » qui, à chaque circonstance romanesque, n'hésite pas à assumer activement l'acte de narration.

Narration : pseudo-diégétique

À partir de la machine narrative merveilleusement construite et mise en marche, s'épanouit le goût pour la narration, lequel se manifeste non seulement dans le grand nombre et la diversité remarquable des histoires, mais aussi dans le soin conscient que prend le narrateur de se réserver la totalité de la fonction narrative. Ce qui se traduit pleinement dans la *pseudo-diégétique*, une forme de narration qui « consiste à

¹¹⁵ Marie-Odile Martin, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* », in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *op. cit.*, p. 248.

raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère, à sa source »¹¹⁶. Cette pratique narrative est vraiment efficace : par l'élimination du relais métadiégétique, elle s'effectue au profit d'une narration directe du narrateur premier, de sorte que le narrateur y a fréquemment recours.

Par exemple, dans le chapitre XXVI où le narrateur passe pour la première fois dans une pièce de l'appartement de Bartlebooth et où est enfin dévoilé le projet de vie de Bartlebooth, après la description de l'antichambre de Bartlebooth, le récit se focalise ensuite particulièrement sur Valène, qui « mit des années à comprendre ce que cherchait exactement Bartlebooth », pour montrer à travers lui une sorte de mystère qui entourait l'existence de Bartlebooth ; et juste avant le dévoilement du projet de Bartlebooth, toujours focalisé sur Valène, le récit raconte ainsi :

Valène, ce jour-là, commença à se forger une idée plus précise de ce que Bartlebooth avait en tête. Mais c'est seulement après avoir fait la connaissance de Smautf, puis de Gaspard Winckler, qu'il put mesurer dans toute son ampleur ce qu'était l'ambition de l'Anglais : [...] ¹¹⁷.

En principe, et surtout avec ces deux points (“:”), ce sera Valène qui révèle le projet de Bartlebooth, ou au moins, le projet sera révélé à l'intermédiaire de Valène. Mais en réalité, c'est le narrateur perecquien qui prend directement et ouvertement en charge la suite du récit avec pour commencer « Imaginons un homme dont la fortune », sans même que le nom de Valène soit depuis évoqué jusqu'à la fin de ce chapitre. Cela se fait comme si la description précédente de la curiosité et de la réflexion de Valène sur l'ambition de Bartlebooth ne servait que de prétexte à l'activité narrative du narrateur lui-même qui ne veut point céder à un autre personnage ce privilège de raconter une séquence essentielle du récit.

Considérons maintenant un autre endroit romanesque fort : le chapitre LI. Ce chapitre où il est question de l'unique chambre de Valène est le chapitre central du

¹¹⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 245.

¹¹⁷ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 152.

roman : cela se justifie moins par son emplacement central ou par sa désignation spéciale « Le chapitre LI »¹¹⁸ que par la présence du « Compendium » des personnages de l'immeuble. Ce « Compendium » constitue une parfaite mise en abyme du roman, du fait que s'y inscrit le roman entier, y compris même les personnages et les intrigues à venir dans les chapitres ultérieurs à ce chapitre clé. Le narrateur commence par parler du fameux tableau de l'immeuble que Valène projette de peindre et dans lequel il se peindrait en train de se peindre lui-même, dans sa chambre, à côté de son tableau presque achevé, avec « tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes » ; puis se déploie tout de suite ce long « Compendium »-poème de 179 vers réguliers divisés en trois blocs, avec pour terminer le 179^e vers faisant allusion à Valène lui-même : « Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile »¹¹⁹. Mais qui est en charge de ce « Compendium », Valène ou le narrateur ? Vraiment difficile de décider s'il s'agit d'une image conçue par Valène pour son tableau en cours ou d'un résumé improvisé sur le puzzle des histoires prononcé par le narrateur qui profite de cette occasion pour le faire à la place de Valène et sans le relais métadiégétique, comme Genette en prévient :

À vrai dire, la réduction [métadiégétique] n'est pas toujours évidente, ou plus exactement la différence entre métadiégétique et pseudo-diégétique n'est pas toujours perceptible dans le texte narratif littéraire, qui (contrairement au texte cinématographique) ne dispose pas de traits capables de marquer le caractère métadiégétique d'un segment, sauf changement de personne¹²⁰.

Puisqu'ici, Genette mentionne au passage le « texte cinématographique », il est temps pour nous de rappeler que justement, Perec a évoqué à plusieurs reprises la technique cinématographique de « travelling avant » adoptée dans son roman :

Il y a un travelling sur l'objet, en effet. [...] C'est un mode d'écriture qui est très influencé par le cinéma, surtout au niveau du montage, des successions d'images, de cette progression qui permet d'arriver sur un objet et puis, une fois qu'on est dessus,

¹¹⁸ Cette désignation est différente de celle des autres chapitres : le chapitre précédent est par exemple désigné comme « Chapitre L » sans l'article définitif.

¹¹⁹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 286.

¹²⁰ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 246.

d'oublier complètement le reste¹²¹.

Nombreux sont les exemples : dans le chapitre LXXVIII, comme nous en avons déjà parlé plus haut, un petit garçon lit dans le *Journal de Tintin* une biographie romancée qui est ensuite développée sur une dizaine de pages ; dans le chapitre XXXIV, Gilbert coécrit un roman-feuilleton intitulé *La Piqûre mystérieuse* dont les quatre premiers épisodes sont ensuite longuement résumés ; ou dans le chapitre XXXI, le premier paragraphe commence par décrire Madame de Beaumont assise dans sa chambre, et puis se focalise droit sur le livre d'art qu'elle est en train de lire, en présentant patiemment la reproduction là-dedans d'un tableau de l'École strasbourgeoise, etc. Si, à l'aide de cette approche cinématographique, le narrateur n'hésite pas à s'introduire dans un autre niveau narratif qui ne l'avoisine pas et à se faire découvrir un réel plus précis et complet, il ne s'interdit pas non plus de raconter tout ce qu'il voit ou tout ce qu'il lit en son propre nom et à son gré : par exemple, la narration jubilatoire d'une biographie, le résumé par épisode d'un roman-feuilleton en cours avec dévoilement de quelques sources immédiates, ou la description annotée d'une reproduction de tableau, etc. ; et souvent, le narrateur développe comme diégétiques des récits métadiégétiques jusqu'à la dernière ligne du chapitre même, sans se soucier, s'il n'y a pas besoin, de retourner au niveau diégétique réel. Ainsi, même en utilisant la technique cinématographique de travelling avant, le narrateur ne renonce pas à sa fonction narrative et continue de la prendre volontiers à sa charge.

Revenons au cas du « Compendium ». S'il est difficile d'y distinguer la pseudo-diégétique et la métadiégétique, nous avons pourtant tendance, en considération de l'activité narrative du narrateur telle que nous avons observée, à penser qu'il s'agit bien d'une pseudo-diégétique, : c'est-à-dire que ce serait le narrateur qui s'occupe directement de la narration de ce « Compendium », d'autant plus que celui-ci représente l'essentiel de l'image de l'immeuble-puzzle.

Plus généralement et plus profondément, à part le narrateur premier, les autres personnages ne seraient pas susceptibles d'assumer la fonction narrative, car au fond,

¹²¹ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 215.

ils respectent un incroyable silence dans ce roman qui est en effet un roman muet sur un tableau figé : la parole est donc au narrateur seul, bien vivant. En ce sens, il est vrai que nous constatons une absence systématique de discours rapporté, « la forme la plus “mimétique” [...] où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage »¹²² ; et ceci au profit du discours narrativisé, « traité comme un événement parmi d’autres et assumé comme tel par le narrateur lui-même »¹²³, à de rares exceptions près : quelques petits dialogues entre Valène et Bartlebooth ou entre Valène et Winckler brièvement insérés dans le récit, et surtout la narration quand même importante de l’avocat de Madame de Beaumont sur l’affaire de la fille de celle-ci, généreusement rapportée par le narrateur. Toutefois, le narrateur sait retenir occasionnellement son plaisir narratif pour céder de l’espace à des écrits comme des lettres de ses personnages, lesquels sont quasiment les seuls à avoir le droit de rester tels quels en tant que récits métadiégétiques et à raconter à la place du narrateur. Mais de manière générale, le narrateur perecquien, quoique discret, assume activement la quasi-totalité de la fonction narrative en enjambant sur plusieurs niveaux narratifs et en glissant subtilement ses traces partout dans le roman.

En somme, le roman *La Vie mode d’emploi* n’est pas seulement un récit sur un immeuble parisien et sur la vie, mais aussi et surtout un récit sur une riche et passionnante aventure de la narration et sur la jubilation indicible qui en sort.

2.3 Lecture : le roman-puzzle mode d’emploi

Nous venons de montrer la présence sobre mais forte du narrateur et son jeu intense de narration, mais il ne faut pas ignorer que l’existence du narrateur implique nécessairement celle du narrataire, l’autre protagoniste indispensable de la situation narrative. Dans *La Vie mode d’emploi*, la présence du narrataire, comme celle du

¹²² Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 192.

¹²³ *Ibid.*, p. 190.

narrateur, est aussi explicite ; ce fait réside dans l'usage du pronom personnel *nous*, que nous avons déjà évoqué plus haut et qui équivaldrait à *je + tu*, soit le narrateur + le narrataire ; et en dehors de sa présence explicite, il est très probable que le narrataire se trouve d'ailleurs juste à côté du narrateur-guide lors de sa description d'un tableau de l'immeuble, et regarde avec lui ce tableau sous leurs yeux en suivant l'itinéraire ménagé par le narrateur lui-même, ce que l'on peut percevoir dans des phrases comme « la pièce où nous nous trouvons maintenant » (chapitre XXIII, p. 131) ou « Le premier, le plus à gauche par rapport à notre regard » (chapitre LXVI, p. 383), etc.

À propos du personnage de narrataire, Genette remarque qu'« il se place nécessairement au même niveau diégétique »¹²⁴ que le narrateur, « c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur »¹²⁵ :

À narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique [...] ;

Le narrateur extradiégétique, au contraire, ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier¹²⁶.

Donc, au narrataire perecquien qui correspond au narrateur extradiégétique, chaque lecteur réel pourrait s'offrir le plaisir de s'identifier, d'autant plus que l'utilisation subtile du pronom personnel *nous* d'un côté et de l'autre, la présence discrète et abstraite du narrataire qui comme le narrateur se voit privé d'aucune description concrète, concourent à faire croire au lecteur que c'est à lui-même que s'adresse réellement le narrateur, et à le faire s'investir plus facilement dans ce personnage amorphe de narrataire. Ce narrataire est ainsi un leurre efficace lancé par le narrateur perecquien.

En revanche, le lecteur ne peut jamais devenir un véritable destinataire du narrateur, pour peu qu'on tienne compte du fait qu'il n'a pas le tableau de l'immeuble réellement montré sous les yeux ; et il est à coup sûr bien plus qu'un simple

¹²⁴ *Ibid.*, p. 265.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 265-266.

destinataire du narrateur : il est l'actif partenaire de jeu de l'auteur dans ce jeu de roman-puzzle proposé par celui-ci.

L'auteur a d'ailleurs fait allusion à ce jeu à deux, à ce jeu entre lui et son lecteur à la fin du préambule du roman, en dégagant de l'art du puzzle « quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle » :

En dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre¹²⁷.

Pour la lecture de ce roman-puzzle qu'est *La Vie mode d'emploi*, ingénieusement conçu par l'auteur, comme nous l'avons à plusieurs reprises mentionné au passage, le sens ne peut jamais s'acquérir isolément d'un seul chapitre, ni même mécaniquement selon l'ordre des chapitres définitivement disposés dans le roman (ou autrement dit, selon l'ordre de la description du narrateur devant son narrataire), il faut que le lecteur sache combiner activement ces chapitres-pièces subtilement découpés et dispersés, s'il souhaite obtenir à la fin une image complète de l'immeuble en question et aussi celle du roman. La lecture du roman-puzzle s'apparente en ce sens fortement à la reconstitution réelle d'un puzzle en bois, sans pourtant totalement équivaloir à ce jeu, car, comme Bernard Magné l'a signalé :

La lecture n'est pas plus que l'écriture une reproduction pure et simple. Le poseur de puzzle reconstitue une totalité préalablement morcelée, un ensemble clos, dénombrable [...]. Le puzzle n'est sans doute pas un jeu solitaire, mais c'est un jeu singulier : il n'a lieu qu'une fois. À l'inverse, la lecture est plurielle et le livre jamais achevé¹²⁸.

Cela nous rappelle l'expression de « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco qui considère l'œuvre d'art comme un système de signes indéfiniment traduisibles :

Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut

¹²⁷ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 20.

¹²⁸ Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi », op. cit., p. 41-42.

être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée¹²⁹.

Perec est également fort conscient de l'idée d'une œuvre inachevée et ouverte, à laquelle il attache sa propre interprétation :

Et cette idée d'un livre ouvert est très importante pour moi : qu'il soit en quelque sorte inachevé, en porte-à-faux. Il faut qu'il y ait une sorte de distance entre le livre et le livre, entre ce qui est raconté et tout ce qu'on peut imaginer derrière. Il faut qu'on puisse rêver sur le livre et qu'on ait envie de jouer avec, de recommencer quelque chose dans un autre ordre¹³⁰.

Cette idée chère à Perec est parfaitement réalisée par lui dans *La Vie mode d'emploi*. À partir d'une structuration en puzzle strictement élaborée avec un système complexe et clos de contraintes, l'auteur du roman aboutit cependant à un roman ouvert où il y a « une respiration qui continue »¹³¹ et qui peut être lu de plusieurs façons et à plusieurs niveaux.

À propos du mode d'emploi de son roman-puzzle, Perec n'a pas hésité à donner quelques pistes pour son lecteur :

D'abord [lire le roman] d'affilée, puisqu'il y a cette histoire de Bartlebooth qui court d'un bout à l'autre. Ensuite en se servant de l'index pour reconstituer la trajectoire des personnages¹³².

Concernant l'index, une forme d'inventaire qui passionne beaucoup Perec, il se constitue dans ce roman d'à peu près trois mille entrées qui fonctionnent comme les trois mille pièces de puzzle à partir desquelles le lecteur peut reconstituer de manière plus précise les histoires respectives de chaque personnage et ainsi de suite jusqu'au roman entier. Et même, il y a des histoires que l'on ne peut sans doute lire qu'à travers l'index ; nous avons l'exemple type de la vieille Mademoiselle Crespi, personnage à la fois discret et important du roman, dont toute l'histoire est rassemblée et enfouie dans l'index.

¹²⁹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [1965 ; version originale, 1962], traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2015, p. 17.

¹³⁰ Georges Perec, « La vie est un livre », *op. cit.*, p. 76.

¹³¹ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 63.

¹³² Georges Perec, « Un livre pour jouer avec », *op. cit.*, p. 219.

En dehors du long et exhaustif index, il y a à la fin du roman une autre pièce annexe intitulée « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage », qui propose aussi une piste de lecture richement romanesque. N'oublions pas par ailleurs le fameux « Compendium » qui se trouve au milieu du roman en tant que microcosme de tout l'immeuble. Ces inventaires témoignent de l'attachement de l'auteur envers son ouvrage et en même temps inspirent, du côté du lecteur, divers modes d'emploi de l'ouvrage aussi intéressants les uns que les autres, tous servant à reconstruire ou recréer le roman d'une nouvelle perspective : d'où un véritable roman ouvert et inachevé basé initialement sur une structure pourtant rigoureuse et close, et avec lequel chaque lecteur peut jouer à son gré. Par conséquent, si ce roman est construit de façon à se conformer à la particularité d'un puzzle, ce jeu de puzzle romanesque est réellement beaucoup plus fascinant qu'un puzzle ordinaire, du fait qu'il ne peut être fini en une seule fois et qu'à chaque nouvelle lecture, le lecteur découvrira ou creusera une nouvelle dimension du roman, en s'approchant toujours d'une image plus complète de celui-ci.

Cependant, le lecteur ne peut pour ainsi dire jamais remonter à toute la structuration préparatoire des contraintes pour le roman. En effet, la question sur la dissimulation ou le dévoilement du soi-disant « échafaudage » d'un roman se trouve toujours au cœur des soucis de l'Oulipo. Sans approfondir ici cette question générale, nous tenons pourtant à signaler que Perec, comme le constate Magné, tend à « maintenir une tension entre la marque et le masque »¹³³, soit entre la révélation et l'occultation des contraintes. Même si l'essentiel cahier des charges du roman est aujourd'hui à notre disposition et même si nous tentons inlassablement de décrypter l'écriture de l'auteur, nous ne pouvons espérer accéder à toutes les contraintes-pièces qui constituent secrètement le puzzle de départ et la source d'inspiration pour la production romanesque de l'auteur, notamment celles les plus intimes. Néanmoins, le lecteur a plein droit de ne pas tenir compte de la structuration préparatoire du roman et d'ignorer complètement l'existence du cahier des charges, sans que cela l'empêche de puiser du texte définitif multiples pistes et plaisirs de lecture ; et c'est bien au

¹³³ Bernard Magné, « Textus ex machina », *op. cit.*, p. 227.

lecteur lui-même de décider s'il participe ou non au jeu de décryptage du système des contraintes et à lui de jouer librement avec le roman, de le réécrire ou le recréer à son gré. L'important donc, c'est que le livre donne envie de lire, qu'il appelle au jeu de lecture.

Enfin, il convient de dire que l'efficacité extraordinaire de ce roman dans le fonctionnement romanesque est apportée pour une grande partie par sa structure particulière — la structure en puzzle, qui y joue un rôle primordial et déterminant : la notion de jeu chère à Perec est concrétisée ici en un vrai jeu de puzzle textuel entre l'auteur et le lecteur, de sorte que le roman est d'autant plus efficace qu'il jouit en même temps de la nature du jeu et de des particularités du puzzle : dans ce jeu de roman-puzzle, les chapitres-pièces sans liens évidents entre eux, contiennent chacun des lacunes qui ne peuvent être remplies que par la lecture des autres chapitres-pièces, ce qui incite le lecteur à aller toujours plus loin, à revenir chercher avec curiosité des informations qu'il aurait antérieurement négligées (il s'agit souvent d'une paralipse), et à vérifier avec enthousiasme d'autres qu'il aurait ultérieurement oubliées (phénomène très probable, vu la richesse et le volume du roman), pour pouvoir retrouver la logique cachée dans le livre et reconstituer ce roman-puzzle à la fin.

Bien que, comme nous l'avons montré plus haut, la lecture du roman ne puisse pas correspondre tout à fait à un jeu de puzzle ordinaire, ce roman-puzzle est, en fin de compte, un grand « jeu de séduction » amicalement et passionnément proposé par l'auteur dont « le seul propos [...] est que quelqu'un va le lire et va aller au bout »¹³⁴. Et ce qui se communique enfin dans ce jeu de séduction, c'est le plaisir, et c'est le plaisir seul qui reste à la fin du jeu : dans ce jeu de lecture, le plaisir d'écrire chez l'auteur se transforme à travers le roman en le plaisir de lire chez le lecteur.

Garanti par cette structure narrative en puzzle, le plaisir de lecture sera encore plus avivé par la dimension scripturale du roman, ce que nous allons montrer dans le chapitre suivant.

¹³⁴ Georges Perec, « La vie est un livre », *op. cit.*, p. 76.

Chapitre 3

Roman-puzzle au niveau scriptural

Bernard Magné, dans l'article « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », distingue trois instances énonciatives dans le discours fictionnel — celle de l'inscription dont l'énonciateur est l'auteur (et dont l'énonciataire est le lecteur), celle de la scription dont l'énonciateur est le scripteur (et dont l'énonciataire est le scriptaire) et celle de la narration dont l'énonciateur est le narrateur (et dont l'énonciataire est le narrataire) —, avant de montrer par la suite que le roman de Georges Perec est un « néotexte »¹³⁵, c'est-à-dire un texte moderne qui, par rapport aux trois instances définies, « tend à problématiser la narration, à exhiber la scription, à textualiser l'inscription »¹³⁶, et ce en examinant minutieusement trois aspects de l'énonciation dans le livre : le narrateur, les isotopies énonciatives et le métatextuel. C'est une étude précise et détaillée qui tente de révéler le fonctionnement scripturaliste de l'énonciation du roman. Ce qui nous incite, après avoir étudié dans le chapitre précédent le jeu intense de la narration, à aborder

¹³⁵ Pour préparer son analyse, Magné a ici recours à un travail de Jean Ricardou, théoricien du nouveau roman, qui considère l'écriture comme une activité automatiquement antireprésentative et qui définit deux sortes de textes: « L'on appellera donc, d'une part, texte hyposcriptural le texte, ou fragment, pour lequel l'écriture est restée sous une ferme dominance expressive ou représentative, et, d'autre part, texte hyperscriptural le texte, ou fragment, pour lequel l'écriture s'est affranchie de certains usages de l'expression et de la représentation. On le devine toutefois : telle désignation structurelle peut se voir transposée selon une dénomination temporelle. Le texte hyposcriptural devient texte ancien, ou paléotexte, et le texte hyperscriptural devient texte moderne, ou néotexte ». À partir de ce travail, Magné avance l'hypothèse que « tendanciellement, le néotexte offre un fonctionnement scripturaliste de l'énonciation qui s'y trouve soumise au régime de l'antireprésentatif ». Voir Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 63-64.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 64.

maintenant l'aspect scriptural du roman qui est de même mis en valeur par Perec, sans pour autant vouloir dégrader la place de la narration.

D'abord, en ce qui concerne l'identité du scripteur, d'après Jean Ricardou, il s'agit d'une attitude à choisir, face à la question telle que « comment se définir en tant qu'écrivain, dès lors qu'on accepte de faire partie d'un ensemble littéraire ? », entre l'« aplomb d'auteur » et l'« altérité du scripteur »¹³⁷ :

Avec la catégorie d'auteur, ce qui s'établit, toujours, peu ou prou, c'est une personne, originelle et originale, dont l'œuvre tout entière ne saurait jamais être, en dernier ressort, que l'expressive émanation. Avec le concept de scripteur, ce qui se dispose, c'est un agent capable, notamment, d'accepter à tous niveaux la fondamentale partition de son faire : ici, ce qui se voit commun à plusieurs ; et là, ce qui éventuellement s'en distingue. L'auteur relève de l'incomparable : il est l'unique source de ce qu'il écrit. Le scripteur ressortit à la comparaison : il se pense en insérant au sein de soi son rapport à d'autres. Bref, sitôt qu'il accepte d'appartenir à un ensemble littéraire, l'écrivain, fût-ce parfois à son insu, prend le risque de se devoir comprendre, non point comme un auteur, mais bien comme un scripteur¹³⁸.

Or, pour Perec, le scripteur semble être un statut naturellement attribué à l'écrivain : « Écrire, pour moi, c'est une certaine façon de réorganiser les mots du dictionnaire. Ou les livres que l'on a déjà lus. Vous voyez que c'est assez banal ! »¹³⁹

Et d'ajouter :

Au départ, cela met donc en jeu une certaine disponibilité à l'égard d'un ensemble. D'un catalogue, d'un corpus. On dispose d'un certain nombre d'éléments et l'on doit, avec eux, construire quelque chose. Le premier travail que cela implique, c'est une redistribution, une réorganisation, donc une disponibilité¹⁴⁰.

Nous pouvons le confirmer dans la définition que Perec tente de se donner lui-même : « Le mot qui semble le plus juste lorsque je m'efforce de me définir et de définir le travail que je fais n'est ni romancier ni même écrivain, mais homme de

¹³⁷ Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 240.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹³⁹ Georges Perec, « Et ils jouent aussi... Georges Perec », *op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁰ *Ibid.*

lettres : un homme dont le travail a pour objet les lettres, l'alphabet : mon travail ne se fait pas avec des idées, des sentiments, des images »¹⁴¹.

Homme de lettres, « homme qui s'amuse avec les lettres »¹⁴² de l'alphabet et qui joue avec les mots. Métaphoriquement, l'écriture perecquienne est un jeu de puzzle qui consiste à rassembler organiquement des mots venant de toutes parts.

Ayant précédemment observé l'originalité de la structure narrative en puzzle du roman *La Vie mode d'emploi* — résultat de l'application d'un système complexe des contraintes —, il nous faudrait convenir en même temps qu'après tout, l'ultime objet de cette opération combinatoire est le tableau général des listes, soit un ensemble de 420 éléments divers, qui, après une distribution de procédé mathématique, aboutissent à un exhaustif cahier des charges pour régir ensuite la création de l'auteur, et cela très concrètement au niveau scriptural. En effet, tout obéit enfin non à une logique de la narration, mais à celle de la scription : depuis l'ordre de la succession des 99 chapitres du roman jusqu'à la rédaction de chaque chapitre à partir d'une liste de 42 éléments qui lui est consciemment imposée.

À propos de ces 99 listes d'éléments du cahier des charges du roman, elles représentent chacune un petit dictionnaire fournissant un nombre donné de signes isolés, ou autrement dit, les pièces de puzzle en *mode sémiotique* ; et c'est au scripteur perecquien de rassembler pour chaque chapitre ces signes-pièces apparemment incohérents en vue de constituer à la fin un vaste ensemble organique qui fait sens, ou un puzzle en *mode sémantique*¹⁴³, où les chapitres « offrent un ensemble de relations entre éléments d'un même chapitre d'une part, entre éléments de chapitres différents d'autre part »¹⁴⁴, ce qui veut dire « tout un réseau de relations translinéaires, de

¹⁴¹ Georges Perec, manuscrit des « Notes sur ce que je cherche » (texte différent de celui qui est paru sous le même titre), présenté et transcrit par Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec », in Paulette Perec (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 113.

¹⁴² Georges Perec, « Vivre et jouer avec les mots » [1978], propos recueillis par Patrice Delbourg, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978, op. cit.*, p. 252.

¹⁴³ Le mode sémiotique, selon Émile Benveniste, renvoie aux « signes de la langue pris en soi et en tant qu'ils signifient » ; le mode sémantique renvoie à « la phrase, où les mêmes éléments sont construits et agencés en vue d'un énoncé particulier ». Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 235.

¹⁴⁴ Bernard Magné, « Du registre au chapitre : le "cahier des charges" de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », in Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 192.

réurrences, de rappels, d'échos, de rimes internes que le registre, dans son cloisonnement et son découpage, est incapable d'obtenir »¹⁴⁵.

Du cahier des charges à une œuvre romanesque, ce processus perecquien du mode sémiotique au mode sémantique s'apparente fortement au jeu de puzzle dans la mesure où seuls les signes réunis « prendront un caractère lisible, prendront un sens », le cahier des charges, quelque prodigieux qu'il soit, ne pouvant se porter tout seul avec ses signes graphiques séparés, et où les signes-pièces cesseront d'exister en tant qu'éléments une fois qu'ils auront été ingénieusement reliés aux autres, et se fondront ainsi dans un creuset du romanesque, sauf que ce jeu de puzzle scriptural permet sans doute plus de liberté et de créativité.

En outre, si Perec veut insérer des marques autobiographiques de son présent ou de son passé, celles-ci n'interviennent pas en tant que mémoires ou sentiments, mais seulement au nom de la production scripturale pour ne servir qu'à la fabrication du livre — un objet matériel couvert de signes graphiques — qui, partageable et échangeable, appartiendra aux autres. Prenons l'exemple de l'intervention d'une photographie qui lui est montrée un jour au cours de sa rédaction, en citant les propos de Perec lui-même :

Alors, dans le chapitre LXVI, il y avait un certain nombre de choses qui devaient se passer mais je ne savais pas comment l'organiser. Et à ce moment-là, un ami acteur m'a montré une photo qu'il avait achetée dans une vente aux enchères d'un film de Marcel L'Herbier qui s'appelle *L'Argent*.

[...] C'est cette photo qui [...] a été un des points de départ de l'organisation. Je pars donc ou bien d'un souvenir ou bien d'une expérience, ou bien simplement d'une sensation personnelle qui est ensuite reprise en charge par le système du formel, par le système d'invention¹⁴⁶.

Cette invention formelle est au fond la redistribution, la réorganisation conscientes des mots, des signes graphiques.

Dans ce roman où il s'agit de la description d'un immeuble parisien, cet immeuble en question, finalement, n'existe plus, et le tableau de l'immeuble envisagé

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 202.

par Valène n'a jamais pu voir le jour : alors que la vie est comme un puzzle impossible, ce sont pourtant les lignes le long des pages du livre qui, enfin, survivent et demeurent en laissant une trace réelle. Ainsi, nous ne devrions pas ignorer le fait que tout en racontant les vies, les aventures et les passions obstinées des personnages, ce roman représente en filigrane la naissance du livre même, l'aventure de l'écriture et la passion perecquienne pour le romanesque.

3.1 Écriture, ou puzzle des mots du dictionnaire encyclopédique

3.1.1 L'énumération

À commencer par le phénomène d'énumération qui est un symbole parfait de l'aspect scriptural du roman.

À ce que nous pouvons constater, depuis la phase préparatoire du roman jusqu'à son achèvement, tout le processus de production est accompagné et même obsédé par le procédé d'énumération et ses déclinaisons : entre l'avant-texte, soit le cahier des charges composé de 99 listes de 42 éléments prêtes à servir respectivement la rédaction de chacun des 99 chapitres du roman, et le péri-texte, soit les pièces annexes rassemblant un « Index » exhaustif et riche d'informations, des « Repères chronologiques » et un « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage », nous avons dans le texte principal un foisonnement d'énumérations qui abondent autant dans les descriptions des pièces que dans les narrations des histoires : l'énumération occupe ainsi une place fondamentale dans la fabrication du livre.

En effet, l'énumération, cette figure de style consistant à dénombrer divers éléments qui constituent un concept générique ou une idée d'ensemble, représentait pour Perec l'orphelin un plaisir enfantin qu'il éprouvait dans la lecture de Rabelais et de Jules Verne, à tel point que Perec l'écrivain en fera consciemment une des préoccupations centrales de son écriture, ayant la conviction qu'elle relève du procédé romanesque le plus classique.

Moi, j'ai essayé de retrouver [pour la rédaction de *La Vie mode d'emploi*] l'idée du romanesque à la Jules Verne. L'idée d'énumération, c'est une narration qui est linéaire... qui est brisée dans son découpage mais qui n'est pas du tout comme ce qu'écrivait Renaud Camus, par exemple, où il n'y a plus de continuité dans le discours. C'est un roman tout ce qu'il y a de plus classique¹⁴⁷.

Si l'on se réfère à la théorie de Roman Jakobson, le procédé de l'énumération s'apparente à celui de la projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »¹⁴⁸, soit la mise en syntagme du paradigme. C'est une suite de mots généralement équivalents entre eux qui se succèdent les uns aux autres tout en se disjoignant, pour former un ensemble qui se veut exhaustif et ordonné : liste, catalogue, inventaire... L'énumération représente à merveille la volonté humaine perpétuelle de nommer, de décrire, de classer et d'ordonner le plus précisément possible l'espace et les objets qui nous entourent mais qui, indifférents, n'ont en soi aucun souci de leur état d'existence : chaotique ou cohérent. À noter que le dictionnaire, qui a l'ambition de rassembler tous les mots dans l'ordre alphabétique et qui est considéré par Perec comme la « mémoire des hommes »¹⁴⁹, est entre autres un exemple type de l'énumération, et qu'il sert, pour l'énumération perecquienne, non seulement de « réservoir lexical », mais aussi de « modèle structural ».

Revenons aux énumérations perecquiennes. Omniprésentes dans l'ensemble de l'œuvre perecquienne, elles pullulent de façon encore plus spectaculaire dans *La Vie mode d'emploi* avec leurs formes et contenus variés ; elles sont tellement nombreuses que nous pouvons facilement en donner plusieurs exemples : la liste des ports visités par Bartlebooth (p. 80), le souvenir de Valène des « ombres furtives » (p. 87), l'inventaire des cartes postales épinglées au mur de l'antichambre de Bartlebooth (p. 148), l'énumération des produits alimentaires dans la cave des Altamont (p. 195), celle des bouteilles de vin dans le même endroit (p. 196) et enfin celle des produits d'entretien (p. 197), la « tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont

¹⁴⁷ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Pous » [1981], in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 220.

¹⁴⁹ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 207.

été trouvées dans les escaliers au fil des ans » (p. 391) et sa « suite et fin » (p. 544), etc.

Déjà de cette liste évidemment limitée, nous pouvons percevoir que le scripteur perecquien n'hésite pas à consacrer généreusement son encre à toutes sortes d'énumérations susceptibles de s'introduire dans le roman à toute occasion. Quant à l'objectif de ces énumérations, Perec en est totalement conscient : avec une description énumérative qui paraît neutre et objective, il ne s'agit pas pour autant d'établir une relation directe avec le monde réel, de s'approcher infiniment d'une réalité infaillible ; par contre, à force de précision et de saturation, mais aussi de fausse érudition, on arriverait petit à petit à un objet ou une scène complètement impossibles et démentiels. Par exemple :

C'est très net pour Madame Altamont ; à partir du moment où, dans sa cave, elle commence à collectionner du vin, c'est une classification universelle des vins du monde entier qui apparaît. J'ai d'ailleurs eu un mal de chien à trouver tous ces noms jusqu'à ce que ça devienne complètement improbable, que ça soit tellement encombré de détails que ça n'existe plus du tout¹⁵⁰.

Un effet pareil à celui de la peinture hyperréaliste¹⁵¹, « où l'accumulation de détails finit par rendre la chose complètement onirique, c'est du réel irréel »¹⁵². Et la sensation que cela peut provoquer sur le lecteur, ce serait une espèce de vertige, une sorte d'ivresse devant la précision excessive d'un objet et la continuité infinie des mots :

Quand on poursuit une énumération jusqu'au bout, on en arrive à une valse de mots qui se mettent à tourbillonner entre eux¹⁵³.

En fait, cette accumulation de mots, ce n'est pas tellement pour essayer d'en voir la fin mais de voir à partir de quand peut naître l'idée du vertige dans cette activité.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 176.

¹⁵¹ Perec a évoqué à plusieurs reprises dans ses entretiens l'analogie entre son énumération et la peinture hyperréaliste, et l'influence de celle-ci sur ses descriptions. Référons-nous à la définition de l'hyperréalisme qui apparaît à la fin des années soixante aux États-Unis : « Une précision et une froideur clinique dans le moindre détail, une absence de tout contenu émotionnel, un regard distancé et disséqueur, des couleurs lisses et crues, une manière presque absente, un certain fétichisme de l'objet, telles sont les caractéristiques de l'hyperréalisme, dont tout le jeu repose sur la copie illusionniste de la neutralité et de la fidélité photographique » (Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin, *Dictionnaire de la peinture* [1987], Paris, Larousse, coll. « Le monde des arts », 2003, p. 215).

¹⁵² Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Pous », *op. cit.*, p. 189.

¹⁵³ Georges Perec, « La vie est un livre », *op. cit.*, p. 76.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

À la suite de ces sensations de l'ordre du rêve, le lecteur ressentirait un plaisir réel de lecture. Toujours selon les dires de Perec :

Par exemple l'énumération des accessoires de perceuse, qui occupe une demi-page du livre, fait état de soixante-dix accessoires de perceuse. Dans les catalogues que j'ai utilisés, il n'y en avait chaque fois que dix à vingt, alors je les ai tous rassemblés, et j'en ai inventé deux ou trois autres. Le résultat donne une perceuse absolument inutilisable, c'est un surcroît de précision et d'accumulation qui, je crois, doit provoquer deux choses : une sorte d'hébétude, d'asphyxie, et ensuite une sorte de jubilation¹⁵⁵.

De ce fait, il convient de dire que l'énumération perecquienne fait toujours partie du jeu, de la séduction entre l'auteur et le lecteur.

Continuons d'examiner l'exemple d'énumération mentionné ci-dessus qui, dans son intégralité, se déploie à l'intérieur du chapitre XX en tant que catalogue de la société de Madame Moreau qui « couvre la quasi-totalité des industries de la décoration et de l'installation d'appartements, et débouche même sur divers domaines annexes »¹⁵⁶. Ce catalogue des outils qui occupe délibérément plus de quatre pages dans ce petit chapitre de moins de sept pages se veut sans aucun doute exhaustif et même hyperréaliste en ce qui concerne le contenu. À cet effet, Perec révèle s'être servi de catalogues réels de ce genre : « cela [ce catalogue des outils] a été complètement refait à partir de catalogues qui existent réellement : catalogue de Saint-Etienne, catalogue de La Redoute, des Trois Suisses, etc. »¹⁵⁷. Ce qui signifie que l'auteur ne se contente pas seulement de consulter les catalogues susmentionnés qui fonctionnent comme des dictionnaires spécifiques, mais il les cite sans scrupule ni guillemets. Un tel geste littéraire qui transforme directement des catalogues réels en un catalogue fictionnel, Perec a la franchise de l'assumer ouvertement et même l'idée de le mettre en valeur, d'autant plus que, comme il l'a découvert un jour, Jules Verne, l'un de ses écrivains fétiches, employait déjà la ruse de copier entièrement une page d'un dictionnaire encyclopédique dans son roman *Voyage au centre de la terre* :

¹⁵⁵ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁶ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁷ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 211.

Je ne revendique pas du tout ce procédé utilisé depuis longtemps sans le dire. J'en ai eu la révélation lorsque voulant emprunter à Jules Verne la description du cabinet minéralogique qui figure dans le *Voyage au centre de la terre*, je suis allé chercher dans un dictionnaire des lettres, des arts et des sciences (de Bouillet) certains mots que je ne comprenais pas : à l'article « cabinet minéralogique » figurait purement et simplement la page de Jules Verne que ce dernier s'était contenté de recopier !¹⁵⁸

De l'autre côté, en ce qui concerne la forme, ce catalogue se veut également poétique, du fait que le scripteur le traite comme un vrai poème qui a son rythme, ses retours de mots et de chiffres, et ses strophes qui se terminent chacune par le même refrain « Garantie totale 1 an ». Ce catalogue poétique que Perec appelle raisonnablement « poème objet », témoigne d'une métamorphose à la Perec d'un savoir livresque en un texte littéraire qui est tout à fait en mesure de donner au lecteur l'accès à un vertige lexical et enfin à un plaisir esthétique.

Nous avons encore une autre énumération-poème extraordinairement composée qui constitue le centre du roman, moins par son emplacement que par sa valeur : à savoir le fameux « Compendium », qui récapitule les personnages principaux du roman même avec « leur histoire, leur passé, leurs légendes ». Cet autre grand « poème personnage » comporte 179 vers dont chacun est strictement composé de 60 signes-espaces (sauf un clinamen) pour se consacrer à un personnage différent et qui sont régulièrement répartis en trois strophes (60 vers respectifs pour les deux premières strophes et 59 vers pour la dernière) dont chacune est parcourue par une diagonale sénestro-descendante formée par la répétition d'une même lettre : « a » pour la première strophe, « m » pour la deuxième et « e » pour la troisième et dernière. Ces deux règles formelles que Perec s'impose volontairement dans son procédé énumératif font d'un simple long inventaire une poésie belle et impressionnante.

Certes, les énumérations perecquiennes ne se limitent pas à celles d'une beauté poétique, au contraire, elles sont pour la plupart assez banales, autant au plan du contenu qu'au plan de la forme. Mais tant qu'elles foisonnent dans le roman et

¹⁵⁸ Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 168.

qu'elles tentent d'approcher de l'infini, elles sont là pour créer un kaléidoscope magnifique de mots qui sera tout le temps prêt à fasciner le lecteur par son illusion fabuleuse.

Quant à la passion de Perec pour l'énumération, nul ne peut la nier après la lecture du roman. Même à la toute fin du livre, pour dire un dernier adieu à tous les personnages et à toutes les histoires que portent ceux-ci, Perec ne manque pas d'insérer une dernière fois des annexes dites énumératives comprenant un « Index » extrêmement long d'environ quarante pages, une liste de « Repères chronologiques » et un inventaire récapitulatif de « quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage ».

Par ailleurs, il y a dans le roman bon nombre de personnages sur lesquels Perec aimerait projeter ce goût personnel. Parmi eux, figure notamment un des personnages pivots du roman : le juif qui s'appelle Cinoc. Déjà, dès son emménagement dans un appartement du 11 rue Simon-Crubbellier, son nom pose un problème difficile aux gens de l'immeuble : « comment devait-on prononcer son nom ? ». Pour cela, Monsieur Échard, « bibliothécaire versé dans les graphies forestières et dans les subséquentes façons de les émettre », en combinant systématiquement les prononciations possibles de chaque lettre du nom, étale vingt prononciations différentes dont l'une peut être choisie. Voici cette énumération singulière :

SINOSSE SINOK SINOTCH SINOCH SINOTS
TSINOSSE TSINOK TSINOTCH TSINOCH TSINOTS
CHINOSSE CHINOK CHINOTCH CHINOCH CHINOTS
TCHINOSSE TCHINOK TCHINOTCH TCHINOCH TCHINOTS¹⁵⁹.

Sans savoir non plus la manière la plus correcte de prononcer son propre nom ni tenir à la savoir, Cinoc, après avoir exercé un curieux métier qui consiste à mettre à jour les dictionnaires Larousse en tuant des mots, se consacre pourtant pleinement à une authentique activité de nominaliste quand il prend sa retraite : collectionner les mots oubliés et en rédiger un dictionnaire. Énumérer, c'est d'abord de nommer, de donner et apprendre le nom de telle ou telle chose. Ce que fait précisément Cinoc,

¹⁵⁹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 346.

c'est d'énumérer les noms usagés. Ce personnage juif dont le nom s'est petit à petit dégradé « de génération en génération, de renouvellement de passeport en renouvellement de passeport », tente sans doute par compensation de réhabiliter et d'accumuler tous les mots progressivement abandonnés dans le temps. À titre d'échantillon, le scripteur nous montre trois pages de mots rassemblés par Cinoc à la fin du chapitre LX consacré à ce personnage.

À part Cinoc, très nombreux sont en effet les personnages qui énumèrent et qui aiment énumérer. Mais nous voudrions bien citer encore un autre exemple qui est finalement absent dans le roman et que Perec a cependant évoqué dans un entretien :

Une anecdote a été retirée du livre. Bartlebooth, qui consacre sa vie à élaborer une œuvre d'art inutile qu'il détruira pour finir, avait eu un autre projet : fonder une société qui estimerait le prix de la planète Terre. Mettons que des extra-terrestres veuillent l'acheter... On commence un inventaire : un ouvre-boîte, cinq centimes ; la *Joconde*, quatorze milliards, tel caillou, tant ! Bartlebooth abandonna ce projet et moi-même je n'en parle pas, mais reste cette envie de dire tout ce qu'il y a et le plaisir d'énumérer, qui s'est peut-être perdu, mais qui a des antécédents dans la littérature : Rabelais, Verne...¹⁶⁰

C'est un autre projet de Bartlebooth que celui des puzzles ou que celui de Cinoc, mais qui fait tout de même appel au procédé d'énumération. Nous remarquons que parmi les projets personnels ou professionnels réellement racontés dans le roman, la plupart ont recours à l'énumération. Enfin, c'est toujours à travers les énumérations de son scripteur — toutes sortes d'énumérations de choses, ou plutôt de mots —, que l'auteur nous présente les diverses activités énumératives de ses personnages et nous fait entrevoir également sa propre passion d'énumérer, tout en espérant nous entraîner dans une sensation toute vertigineuse et jubilatoire.

Or, Perec ne cache pas son regret de cette ancienne figure de style qui, selon ses dires, se perd en chemin :

L'écriture contemporaine, à de rares exceptions (Butor), a oublié l'art d'énumérer : les listes de Rabelais, l'énumération linnéenne des poissons dans *Vingt Mille Lieues*

¹⁶⁰ Georges Perec, « Je ne veux pas en finir avec la littérature », *op. cit.*, p. 222.

sous les mers, l'énumération des géographes ayant exploré l'Australie dans *Les Enfants du capitaine Grant*...¹⁶¹

Pour Perec, l'énumération est, comme nous l'avons indiqué, un plaisir enfantin et personnel. Mais non seulement, car l'écrivain est tout à fait convaincu que ce geste littéraire de lister ou de cataloguer des noms tient une place essentielle dans l'écriture, et affiche ainsi la forte intention de le faire valoir. La preuve : le roman *La Vie mode d'emploi* et tant d'autres romans et essais perecquiens.

3.1.2 La polygraphie

Du grand phénomène énumératif que nous venons de montrer, on peut percevoir que Perec a l'intention de faire de son roman un pur « univers de mots », ce dont lui-même est totalement conscient :

Quand l'éditeur a lu pour la première fois *La Vie mode d'emploi*, il a dit qu'on pourrait en faire un magnifique livre illustré, mais je ne voulais pas du tout. Pour moi, c'était vraiment un univers de mots, uniquement...¹⁶²

De plus, son souhait de « saturer la chose imprimée, mais restant la chose imprimée »¹⁶³ l'amène à se servir activement du plus de graphismes possible, afin de rendre cet univers plus riche et dynamique :

Ce que je voulais utiliser, par contre, c'était le plus de typographie possible : qu'il y ait des caractères hébreux, arabes... cyrilliques — il n'y en a pas, d'ailleurs, je crois —, des phrases en grec, en latin, en ancien français. Je voulais aussi qu'il y ait des menus, des cartons, des cartes de visite, une carte de deuil, etc.¹⁶⁴

À ce que nous constatons, s'intègrent effectivement dans le roman une large variété de graphismes qui accompagnent et décorent les mots en police standard. Dans son article « *La Vie mode d'emploi* : roman polygraphique », Bernard Magné

¹⁶¹ Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » [1976], in *Penser/Classer*, op. cit., p. 21.

¹⁶² Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Pous », op. cit., p. 194.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

inventorie déjà un nombre de 60 hétérographies principales dans le cadre de l'étude de la « polygraphie » dont, en premier lieu, il donne la définition et les délimitations précises :

Ce que j'appellerai ici *polygraphie*, c'est le phénomène par lequel, en certains lieux du texte, la polyphonie, définie comme pluralité des voix énonciatives, est relayée et renforcée par un polymorphisme des signifiants graphiques : avec la polygraphie, à énoncé hétérogène, graphisme hétérogène¹⁶⁵.

L'objet d'étude étant cerné, ce nombre de soi-disant hétérographies est donc le résultat d'un dénombrement du sous-ensemble constitué par l'intersection de l'ensemble des séquences hétéro-énonciatives et celui des séquences hétérographiques. Quant aux formes graphiques, elles comprennent : calligraphie, catalogue, étiquette, écri-teau, mots croisés, faire-part, lettre, menu, manchette, encart, en-tête, recette, portulan, partie d'échec, carte postale et tant d'autres graphismes.

En dehors de ces hétérographies qui se limitent en fait à des « hétérographies hétéro-énonciatives intradiégétiques »¹⁶⁶, nous avons encore des hétérographies qui ne s'ouvrent pas vers un autre univers diégétique ou qui ne suivent finalement pas nécessairement un changement d'énonciateur, comme les pièces de puzzle insérées dans le préambule et dans le chapitre XLIV, et les pastilles du jeu de go dans le chapitre XCIV.

Ces hétérographies, selon « le degré de mimésis qu'elles entretiennent avec le référent extra-linguistique qu'elles sont censées représenter »¹⁶⁷, sont classées en trois types par Magné : le *marquage conventionnel* (ex. des lettres), la *mimésis partielle* (ex. le bristol du chapitre III) et le *fac-similé* (ex. l'écri-teau au début du chapitre XXII), lesquels marquent progressivement un écart de plus en plus grand par rapport à la typographie dominante du roman et une reproduction de plus en plus complète du référent extra-linguistique.

¹⁶⁵ Bernard Magné, « *La Vie mode d'emploi* : roman polygraphique », in Jean-François Chassay (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, p. 26.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

Parmi ces trois types d'hétérographies, par rapport au marquage conventionnel qui, par un changement typographique traditionnel (le recours à une police différente) correspondant parfaitement aux attentes habituelles des lecteurs, peut être considéré comme une sorte de degré zéro de l'écriture, les deux autres types hétérographiques — la mimésis partielle et surtout le fac-similé —, en dépit de leur reproduction réaliste et même hyperréaliste du référent « réel », tendent pourtant à exercer une fonction antireprésentative et finissent par rendre beaucoup plus sensible l'activité scripturale du scripteur perecquien :

Leur irruption dans le texte interrompt brusquement la linéarité du discours. Exigeant un nouveau mode de déchiffrement, substituant souvent à la ligne une surface tabulaire qui ménage à l'œil des chemins inhabituels, la séquence hétérographique, par une disposition insolite de ses signifiants, enlève à l'énoncé sa transparence. [...] Bien que dépourvus de toute dimension mimétique, les marqueurs énonciatifs traditionnels — par exemple les guillemets — ne font nul obstacle à une gestion illusionniste parce que leur appartenance au code dominant, aux habitudes de lecture les rend véritablement transparents. À l'inverse, c'est par leur excès de réalité même que les hétérographies gênent l'effectuation du pacte romanesque ; hors code, elles relèvent en fait de ce que les formalistes russes appelaient dénudation. Plus précisément, elles constituent à la surface du texte une trace, une « remontée » du scripteur, qui est en dernière instance seul responsable de leur distribution, puisqu'aucune des séquences hétérographiques de *La Vie mode d'emploi* n'est motivée par une intervention explicite du narrateur¹⁶⁸.

Et, comme Magné conclut dans un autre article, « c'est donc, en un sens, par un excès de visible que s'exhibe, à l'intérieur de la narration, l'instance de la scription, tout écart par rapport à l'habituel dispositif typographique devenant la trace d'une irréductible activité d'écriture »¹⁶⁹.

Nous ignorons s'il importe réellement à Perec d'afficher un fonctionnement scripturaliste de l'énonciation avec ces hétérographies, mais dans ce roman polygraphique, opère indéniablement un travail scriptural du scripteur perecquien dont l'activité d'écriture consiste précisément à redistribuer et à réorganiser les signes, en l'occurrence, les signes graphiques sous formes variées qui constituent pour ainsi

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁹ Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 73.

dire les seuls éléments composants du puzzle scriptural, et dont l'intérêt pour ces signes graphiques est tellement fort qu'il va jusqu'à insérer directement la totalité de référents écrits sur la page, entre les lignes, noir sur blanc, pour construire un univers de mots, pur et riche.

Cet intérêt relève à la fois du goût personnel et du souci littéraire : le goût personnel d'abord, car le premier souvenir d'enfance de Perec concerne justement une lettre hébraïque qu'il tentera de tracer dans son roman autobiographique *W ou le souvenir d'enfance*¹⁷⁰ et qui, malgré son inexistence réelle susceptible de mettre tout de suite en cause la crédibilité de tout le récit du souvenir jusqu'à le dénoncer comme une fiction, représente chez Perec un symbole vif de sa reconnaissance originelle de son identité juive ; et cela avant qu'il se tourne pleinement vers une vie en langue française où ce sont toujours des mots ou des lettres qui tracent pour lui des repères incontestables et incontournables du passé vécu, comme cette lettre capitale W, qu'il intitule une histoire d'enfance inventée, racontée et dessinée par lui-même à ses treize ans et qu'il prendra plus tard comme un nouveau point de départ pour réinventer une fiction d'aventure. Ou encore cette lettre X, dont Perec garde un souvenir net à la vue d'un chevalet formant la figure en X et « s'appelant, tout bonnement, un X »¹⁷¹, et à partir de laquelle il arrive à multiplier des symboles majeurs susceptibles de matérialiser l'histoire de son enfance : à ce propos, il signale que « [son] souvenir n'est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne... »¹⁷². Aussi constatons-nous, au moins de ses expériences d'enfance, que dans ses espaces fragiles où tout peut s'estomper, s'user et se désagréger, des signes restent pour Perec des références rassurantes et précises d'une vie mouvante et incertaine qui coule sans arrêt vers l'oubli et le vide, et que l'écriture avec les signes graphiques et même hétérographiques (pour « avoir la forme de ce qu'il[s] désigne[nt] ») sera un geste

¹⁷⁰ Voir Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 27.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷² *Ibid.*

conscient de construire un lieu de mémoire solide et repérable, capable de lutter efficacement contre ce vide menaçant et irréductible.

Et d'autre part, le souci littéraire. Car dans le travail d'écrivain de Perec, les signes graphiques et hétérographiques se situent en permanence au cœur de ses préoccupations en tant que, précisément, objets de sa création littéraire. Il y a par exemple ses différentes « tentatives d'inventaire » de lieux ou d'objets, projets qui tentent d'inscrire sur la page des choses infra-ordinaires, des détails imperceptibles et également des signes graphiques auxquels les gens ne prêtent pas attention au quotidien ; il y a son essai *Espèces d'espaces*, qui commence par le chapitre intitulé « La page » où d'une approche inédite, l'auteur met en évidence cet espace vierge propre à recevoir et à installer tous les signes graphiques possibles, ainsi que la relation étroite entre ce support mince mais fiable de toute trace écrite et sa propre activité d'écriture, et qui se clôt par la déclaration de l'auteur de sa volonté de « laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes »¹⁷³ ; il y a encore d'autres œuvres de Perec, publiées surtout après son adhésion à l'Oulipo, groupe qui cherche à explorer une invention formelle de la littérature principalement à partir des signifiants graphiques. Et ce jusqu'à ce que ces signes graphiques et hétérographiques s'épanouissent complètement dans le roman *La Vie mode d'emploi* qui, ainsi que son cahier des charges envahi également par des dessins de lettre inscrits en tous sens dans la marge, affirme « l'absolu primat du signifiant »¹⁷⁴. D'où un postulat légitime : à l'instar du dictionnaire qui, composé d'une multitude de mots arrangés dans l'ordre alphabétique, peut être considéré comme la « mémoire des hommes », Perec, au moyen et seulement au moyen des signes graphiques réels ou inventés qui se rassemblent comme les pièces de puzzle, a l'aspiration de créer une « fiction contemporaine des hommes », à la fois autobiographique et collective, dans l'idée d'immortaliser des traces de son temps d'une manière qui lui convient et plaît le plus : à savoir l'écriture, ou autrement dit, le jeu de mots (au sens littéral de l'expression) dans leurs graphismes variés.

¹⁷³ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 180.

¹⁷⁴ Georges Perec, *La Disparition* [1969], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989, p. 309.

Nous avons montré dans le chapitre précédent que Perec s'attache au bon fonctionnement de la narration au sein du roman et au statut dominant de son narrateur. Néanmoins, la dominance du narrateur, telle qu'elle se manifeste dans le roman, ne dépassera jamais « l'ambition du "Scriptor" »¹⁷⁵, bien que celui-ci reste souvent discret (sauf que, de temps en temps, il émerge plus ou moins consciemment avec l'inscription de signes hétérographiques). En effet, la structure narrative ne peut être organisée ni le désir romanesque ne peut être contenté qu'à travers le travail essentiel du scripteur qui consiste « simplement » à rassembler des signes graphiques. Tant que c'est une œuvre écrite, tout se dirige, se forge et se cristallise dans le travail scriptural.

3.2 Citation, ou puzzle des mots des autres

À part les mots du dictionnaire, le scripteur perecquien incorpore également, sans hésitation, les mots de nombre d'autres livres. Comme Perec le signalait, « il y a beaucoup de choses du livre [*La Vie mode d'emploi*] qui viennent d'autres livres. Cela fait partie d'une image du puzzle, aussi »¹⁷⁶.

Ces mots des autres, on le sait, Perec ne s'en sert pas pour la première fois dans la fabrication de *La Vie mode d'emploi*, mais déjà dans ses romans précédents : *Les Choses* se situent dans la mouvance de quatre écrivains — Flaubert, Antelme, Nizan et Barthes ; *Un homme qui dort* a pour principaux modèles la nouvelle *Bartleby* de Melville et le journal intime de Kafka ; *La Disparition* se veut roussellienne et oulipienne tout en s'appropriant d'autres auteurs, etc. C'est une pratique consciente qui parvient à s'imposer dans la recherche infructueuse du jeune Perec d'une soi-disant écriture réaliste et que Perec revendiquera publiquement lors d'une conférence significative prononcée en 1967 (même année que celle de son entrée à

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 218.

l'Oulipo) à l'université de Warwick, où il met en avant une espèce de littérature dite citationnelle. Toutefois, cela n'empêche qu'il effectue cette pratique citationnelle d'une manière implicite en dissimulant plus ou moins volontairement les sources des mots cités et la trace de leur insertion dans le texte d'accueil.

Dans *La Vie mode d'emploi*, le recours intertextuel atteint son apogée tant du point de vue de la quantité considérable des citations que du point de vue de leur intégration excellente. Les citations implicites que le scripteur du roman n'indique pas avec les guillemets ou les notes de bas de page, Perec en donne pourtant une brève indication dans le post-scriptum en révélant, non sans ruse, trente noms d'auteurs (y compris le sien) dont « ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées »¹⁷⁷.

Si nous avons accès au tableau des contraintes du cahier des charges préparatoire du roman, nous lisons une paire de listes intitulées « Citation 1 » et « Citation 2 » regroupant respectivement dix auteurs — de Flaubert à Mathews, et de Mann à Calvino, qui sont tous nécessairement des inspireurs et créanciers de Perec —, et aussi la liste des « Livres » qui détermine quant à elle des œuvres. À l'aide d'un agencement rigoureusement algorithmique, Perec s'arrange pour que chacun des 99 chapitres du roman contienne normalement au moins deux citations de deux auteurs différents préalablement déterminés par le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 correspondant aux contraintes concernées ; pour chacun des vingt auteurs cités, Perec liste d'ailleurs, dans un cahier intitulé « Citations », les références des dix citations retenues. À quoi viennent s'ajouter, toujours pour chaque chapitre, un emprunt à l'un des dix ouvrages de la liste « Livres » et une allusion à l'une de ses propres œuvres précédentes. Théoriquement, cela fera au total 396 citations pour le livre entier : un chiffre pourtant loin d'être exact, car Perec ne se borne évidemment pas aux règles préétablies du cahier des charges concernant la citation : il va bien sûr avoir recours au mécanisme du clinamen ; il est possible qu'il multiplie ses citations et allusions à tel ou tel auteur dans un même chapitre ; et enfin il n'hésite certainement pas à

¹⁷⁷ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 636. Ce post-scriptum est lui-même une citation de René Belletto (*Livre d'histoire*, 1978) dont le nom est placé au premier dans la liste même.

profiter également de toute autre référence possible qui n'est pas prescrite dans le cahier des charges, etc.

Quant aux formes de citation, elles peuvent être très courtes ou occuper une page entière, allant du simple emprunt de noms propres jusqu'au pastiche de l'intrigue d'une œuvre : par exemple, cette histoire de l'acrobate qui ne veut plus descendre de son trapèze est transcrite, avec de minuscules variations, d'une nouvelle de Kafka (*Premier chagrin*). Magné a même spécifiquement précisé la différence entre citation et allusion au début de son article « Emprunts à Queneau (bis) » : la citation, « toujours constituée par un fragment d'énoncé emprunté au texte source, fragment précis, localisable, mais d'ampleur très variable », est « plutôt du domaine du signe, du linguistique, du lisible », alors que l'allusion, qui peut être aussi un fragment d'énoncé ou « l'emprunt d'un élément narratif [...], sans qu'on puisse pour autant retrouver dans les chapitres correspondants du roman perecquien des énoncés [concernés] », est « plutôt du domaine du monde, du référent, du visible », et qu'elle suppose généralement « des transformations plus importantes que la citation »¹⁷⁸, en changeant le régime narratif, ou en changeant le régime représentatif.

Parmi toutes formes de citation et d'allusion, il y a une qui nous intéresse tout particulièrement, c'est un geste citationnel que Perec appelle « ricochet » et dont il donne l'exemple suivant :

Quelquefois, ce qui apparaît dans V.M.E. est un quatrième ricochet d'œuvres d'autres écrivains. Ainsi, j'ai utilisé une très belle description de cadavre que j'ai trouvé dans le livre de Roubaud, qui, lui-même, l'a pris à Denis Roche dans *Louve basse*, qui lui-même l'avait trouvé dans un rapport d'autopsie. Moi, dans V.M.E., je ne donne pas sa vraie origine, je le cite comme une description d'anatomie faite par un auteur du XV^e [*sic* – lire XVI^e]¹⁷⁹.

D'où nous pouvons relever deux points dignes d'intérêt. Le premier concerne ce qui se trouve au centre de la théorie de l'intertextualité : c'est que les textes constituent un espace vaste mais clos autre que le monde réel. Dans ce monde textuel, l'extériorité du texte est encore du texte et non du réel ou du contexte historique ; un

¹⁷⁸ Bernard Magné, « Emprunts à Queneau (bis) » [1987], in *Perecollages 1981-1988*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁷⁹ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 271. Voir le chapitre LVIII de *La Vie mode d'emploi*.

texte n'existe pas tout seul, mais parmi d'autres textes qui existent déjà ; les textes se nourrissent, se transforment et s'éclairent les uns par les autres, sans avoir à renvoyer à un contexte non verbal : ou bien « tout texte est un *intertexte* »¹⁸⁰, selon les termes de Roland Barthes.

Le ricochet à quatre bonds représenté dans l'exemple montre justement à quel point les textes peuvent former une famille vaste et close dont les membres entretiennent entre eux une filiation purement textuelle, patente (en ce cas) ou latente, directe (en ce cas) ou indirecte, concentrée (en ce cas) ou disséminée, qui n'arrêtera pas de se répandre et se poursuivre jusqu'à l'infini, assurant ainsi l'indépendance, la prolifération et la vitalité de cette famille textuelle. C'est dans ce seul rapport intertextuel que se prépare, pour emprunter le terme de Barthes, la « productivité » du texte : en effet, l'activité d'écriture en soi ne s'effectue pas dans une référence réelle, mais dans une référence (inter)textuelle. C'est également dans ce rapport, et non dans les causes extérieures, que réside le sens même du texte : son existence et sa signification.

À ce propos, nous pensons à un autre exemple évoqué par Perec, toujours dans le cadre de *La Vie mode d'emploi* :

Vous souvenez-vous de l'histoire de cet homme [Rémi Rorschach, chapitre XIII] qui pense faire fortune en Afrique grâce à un trafic de coquillages ? C'est l'échec qui l'attend au bout de sa route parce que quelqu'un a fait le voyage avant lui. Or ce quelqu'un existe : c'est un personnage de Harry Mathews et il a fait effectivement ce voyage trois ans avant, déclenchant la faillite du mien...¹⁸¹

Et encore à un autre :

Bernard Lehameau [chapitre XXXIII], par exemple, dans *La Vie mode d'emploi*, vient d'*Un rude hiver*, de Queneau. Nous apprenons qu'il a été mitraillé par le Baron Rouge et qu'il a perdu un bras. Je voudrais que mes lecteurs jouent à leur tour avec mon livre. Que ce soit un point de départ pour eux, et pas seulement un parallépipède rectangle...¹⁸²

¹⁸⁰ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », in *Encyclopædia Universalis*, tome XV, 1973 ; repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes IV. 1972-1976*, éd. établie par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 451. L'auteur souligne.

¹⁸¹ Georges Perec, « Je ne veux pas en finir avec la littérature », *op. cit.*, p. 224. Il s'agit du roman *Conversions* de Harry Mathews, qui est l'un des ouvrages de la liste LIVRES du tableau des listes.

¹⁸² Georges Perec, « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec » [1979], réponse à un questionnaire

Ces exemples, avec leur intertextualité flagrante, renforce davantage cette loi que l'existence du texte dépend de celle d'autres textes qui le précèdent, l'attendant et le nourrissant. Aussi le texte doit-il se comprendre, non en fonction d'objets extérieurs, mais comme l'élément d'un système textuel : le problème de l'« agrammaticalité » (terme forgé par Riffaterre) peut donc se résoudre aisément par l'intertexte et pas par une référence au réel.

De l'autre côté, ce qui importe dans la notion d'intertextualité, ce n'est pas la source et l'influence des textes précédents qui permettent d'expliquer ou de repérer un texte, mais ce texte lui-même dans son immanence et ce que celui-ci fait des autres textes : comment il s'en sert, les transforme et les assimile. Ainsi saute aux yeux la démarche particulière de Perec qui, dans son roman qu'est le point d'arrivée du susdit ricochet citationnel, fait usage du fragment cité à son propre gré : il attribue la description d'anatomie à un certain François Béroalde de Verville, écrivain du XVI^e siècle, au lieu de donner au lecteur sa vraie origine. Dans l'œuvre de Perec est en réalité remarquablement fréquent ce genre de procédé trompeur par lequel le texte perecquien s'approprie avec une ruse subtile son intertexte, en mystifiant la source ou en falsifiant la citation. Dans le présent exemple ou d'autres exemples similaires, derrière le caractère d'activité consciente de Perec dans son geste citationnel et son attribution mystificatrice, nous percevons une volonté marquante d'un double jeu : un jeu entre l'auteur (son texte) et les autres auteurs (les autres textes) d'un côté et de l'autre côté, un jeu entre l'auteur et son lecteur : « Voilà un ricochet à quatre bonds. Cela fait partie du jeu... »¹⁸³, comme disait Perec.

Ce ricochet citationnel mis en évidence par Perec est pour ainsi dire une représentation typique du monde littéraire et de la notion d'intertextualité : consciente ou inconsciente, l'appropriation des mots des autres est un geste littéraire inhérent à l'écriture.

(rubrique de Pierrette Rosset), in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, op. cit., p. 25. Dans le roman *Un rude hiver*, Bernard Lehoucq a été blessé à une jambe à la bataille de Charleroi, en 1914.

¹⁸³ Georges Perec, « Je ne veux pas en finir avec la littérature », op. cit., p. 224.

Sachant que Perec se livre volontairement à la pratique citationnelle dans son écriture, et notamment dans sa production de *La Vie mode d'emploi*, en s'emparant systématiquement des mots des autres, nous nous attarderons un peu sur la question que nous inspire le deuxième point du phénomène ricochet, à savoir : comment Perec fait-il pour intégrer dans son texte-puzzle une variété de mots ou de fragments d'origines différentes, qui, une fois insérés, s'y fondront et cesseront d'exister en tant que pièces étrangères.

Gérard Genette, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, classe sous une notion englobante qu'est la *transtextualité*, « ou transcendance textuelle du texte », définie comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹⁸⁴, cinq catégories qu'il énumère « dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité »¹⁸⁵ : *intertextualité*, *paratexte*, *métatextualité*, *hypertextualité* et *architextualité*. Ici, le mot d'intertextualité qui était une notion extensive servant à désigner la littérarité telle que l'entendait Julia Kristeva, prend dans la terminologie genettienne un sens beaucoup plus restreint et devient une notion plutôt opératoire qu'idéologique. Il est défini, de la part de Genette, par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »¹⁸⁶. Et plus précisément, Genette distingue sous cette catégorie d'intertextualité trois pratiques traditionnelles en fonction de leur niveau explicite et littéral, à savoir citation, plagiat et allusion. Ainsi, une citation doit être en principe la présence la plus explicite et la plus littérale d'un fragment d'un texte dans un autre texte, avec guillemets, avec ou sans référence précise : c'est ce que la tradition et Genette peuvent envisager.

Pourtant, en ce qui concerne *La Vie mode d'emploi* (et aussi d'autres œuvres de Perec), il n'est pas malaisé de constater que l'épithète « explicite » ne va pas de pair avec le « littéral », c'est-à-dire que les emprunts même les plus littéraux à un autre texte ne seront pas explicitement désignés dans le roman : en effet, minutieusement

¹⁸⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, p. 7.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁶ *Ibid.*

planifiées pour la rédaction du roman, les citations perecquiennes de toutes sources ne sont pas pour autant formellement visibles, tant elles sont privées de guillemets ou de référence exacte. Raisonnablement, le fiable exégète perecquien Magné propose pour ce genre de citations un terme concis et précis qu'est l'*impli-citation* signifiant simplement une citation implicite, et résume son mécanisme en ces termes : « le scripteur L0 introduit “clandestinement” dans les énoncés du narrateur L1 des énoncés empruntés à un autre locuteur L2 qui est l'auteur cité »¹⁸⁷. La caractéristique majeure d'une impli-citation, selon lui, c'est « son implicitation, c'est-à-dire son aptitude à s'intégrer au discours du narrateur sans que soit perceptible la rupture d'isotopie énonciative : une suture invisible »¹⁸⁸. D'où vient la question suivante : mais comment le scripteur perecquien introduit-il « clandestinement » dans *La Vie mode d'emploi* les énoncés empruntés « sans que soit perceptible la rupture d'isotopie énonciative » ?

Nous savons qu'en général, chaque chapitre se voit imposer au moins deux citations de deux auteurs différents, tirés de la paire de listes « Citation 1 » et « Citation 2 » où les deux fois dix noms d'auteurs sont préalablement répartis pour l'ensemble du roman, et que l'auteur a regroupé dans le cahier « Citations » « les citations proprement dites ou du moins leurs références »¹⁸⁹. D'après une expression adéquate de Magné, « la citation est une opération d'écriture, qui met en jeu une structure binaire : un texte source et un texte cible qu'elle soumet à une double rupture pour extraire de l'un ce qu'elle réinsère dans l'autre grâce à un travail de suture »¹⁹⁰.

Ainsi, pour réaliser une impli-citation parfaite, il faut d'une part ajuster le texte cité : il s'agit, à la suite d'un choix thématique et conjoncturel du texte cité et de sa délimitation, de garder son original ou d'y apporter toutes les modifications possibles — suppression, adjonction ou substitution sémantique, syntaxique ou linguistique,

¹⁸⁷ Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, « “Une machine à raconter des histoires” », *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁰ Bernard Magné, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi* » [1984], in *Perecollages 1981-1988*, *op. cit.*, p. 108.

etc., comme le rappelle le post-scriptum du roman : « des citations, parfois légèrement modifiées ». Et cela pour que le texte cité puisse s'intégrer organiquement dans le texte d'accueil. À titre d'exemple, nous énumérons ci-dessous entre autres quatre cas de citation dont les deux premiers sont des citations fidèles et les deux derniers des citations modifiées :

Cas 1 :

[Le peintre Vladislav] racontait comment il avait pratiqué la nécrophilie en Bretagne par un jour d'orage et comment il ne pouvait peindre que les pieds nus et reniflant un mouchoir imbibé d'absinthe et comment à la campagne après les pluies d'été il s'asseyait dans la boue tiède pour reprendre contact avec la mère nature et comment il mangeait de la viande crue qu'il mortifiait à la manière des Huns ce qui lui donne une saveur incomparable (Raymond Queneau, *Odile*, p. 132).

Vladislav était un peintre qui avait connu son heure de gloire à la fin des années trente. [...] Il commença par raconter comment il avait pratiqué la nécrophilie en Bretagne par un jour d'orage et comment il ne pouvait peindre que les pieds nus et reniflant un mouchoir imbibé d'absinthe et comment à la campagne après les pluies d'été il s'asseyait dans la boue tiède pour reprendre contact avec la mère nature et comment il mangeait de la viande crue qu'il mortifiait à la manière des Huns ce qui lui donne une saveur incomparable (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, chapitre XCVII, p. 562).

Cas 2 :

Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, *Les Mille et Une Nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, ne pouvant sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente d'eux (Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 348).

Le troisième objet est une grande feuille de parchemin, encadrée d'ébène, posée obliquement sur un support qu'on ne voit pas. La moitié supérieure de la feuille reproduit très finement une miniature persane ; alors que le jour va se lever, un jeune prince, sur les terrasses d'un palais, regarde dormir une princesse aux pieds de laquelle il est agenouillé. Sur la moitié inférieure de la feuille, six vers d'Ibn Zaydûn sont élégamment calligraphiés :

Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir

Si le Maître de ma Destinée

Moins indulgent que le Sultan Sheriar

Le matin quand j'interrompais mon récit

Voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort

Et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.

Le dernier objet est une armure espagnole du quinzième siècle dont la rouille a définitivement soudé tous les éléments (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, chapitre LXVI, p. 384).

Cas 3 :

Je suis vêtu d'un costume de velours noir, râpé, pantalon, veston, gilet, un peu trop grands pour moi, chaussé de souliers noirs un peu trop grands pour moi, cravate noire sur une chemise blanche au col sans pointes, chapeau rond noir (Michel Butor, *Second sous-sol*, p. 9).

Deux hommes se rencontrent sur le palier du quatrième étage, tous deux dans la cinquantaine, tous deux avec des lunettes à montures rectangulaires, tous deux vêtus d'un même costume noir, pantalon, veston, gilet, un peu trop grands pour eux, chaussés de souliers noirs, cravate noire sur une chemise blanche au col sans pointes, chapeau rond noir (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, chapitre XLII, p. 231).

Cas 4 :

L'Égypte, son soleil, ses soirs, son firmament (Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, chant II, dernier vers, p. 157).

EGYPT

ITS SUN

ITS EVENINGS

ITS FIRMAMENT

(Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, chapitre XXXVI, p. 210).

Dans le cas 1, le scripteur perecquien n'introduit pas seulement intégralement un passage d'*Odile*, mais aussi le personnage du peintre Vladislav de ce roman. Dans le cas 2, il cite une phrase entière de Proust qu'il transforme en un ensemble de six vers. Dans le cas 3, il cite Butor en faisant des suppressions et modifications nécessaires. Dans le cas 4, il transforme un vers de Roussel en sa version anglaise pour en faire l'inscription d'« un petit encart d'agence de voyages ».

D'autre part, le scripteur perecquien procède à l'intégration du texte cité en travaillant les traces de fracture et de jointure. De ce point de vue, Magné distingue

deux types d'impli-citation : l'*impli-citation simple* et l'*impli-citation complexe*, correspondant respectivement à l'opération de masquage et à celle de marquage. Dans une impli-citation simple, les signes démarcatifs habituels sont totalement supprimés en vue de masquer de façon pure et simple un changement d'énonciateur (du narrateur en auteur cité). Il s'agit en ce cas d'« une occultation de premier degré », l'impli-citation simple reposant sur une « anisotropie implicite »¹⁹¹. Nous avons comme exemples les cas de citation 1 et 3 cités ci-dessus, où nous voyons se fondre dans le roman perecquien les textes cités. Dans une impli-citation complexe, le changement d'énonciateur est mis en évidence, c'est-à-dire, tel énoncé est explicitement marqué comme discours rapporté ; pourtant, celui-ci est attribué, non pas à l'auteur réellement cité, mais fallacieusement à un autre énonciateur. Il s'agit en ce cas d'« une occultation du second degré », l'impli-citation complexe reposant sur « la combinaison d'une anisotropie explicite et d'une attribution illicite »¹⁹². Nous avons comme exemples les cas de citation 2 et 4 cités ci-dessus, où les fragments cités de Marcel Proust et de Raymond Roussel se voient ostensiblement référer à des vers du poète Ibn Zaydûn et à « un petit encart d'agence de voyages », au même titre que, comme nous l'avons précédemment mentionnée, l'attribution mystificatrice à un certain François Béroalde de Verville de la description d'un cadavre réellement citée à quatre bonds sans passer par cet écrivain-là.

Ainsi, les quatre cas de citation listés ci-dessus concernent respectivement impli-citation fidèle et simple, impli-citation fidèle et complexe, impli-citation modifiée et simple, et impli-citation modifiée et complexe. Voilà quatre combinaisons qui multiplient leurs applications dans l'écriture du roman, toutes pour dissimuler astucieusement les traces d'insertion des textes cités.

Le fait de citer implicitement un intertexte, ce n'est donc pas, pour Perec, un acte simple de copier-coller, mais celui de greffer, de réunir harmonieusement les pièces étrangères et les pièces perecquiennes de sorte qu'elles forment un ensemble

¹⁹¹ Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 74.

¹⁹² *Ibid.*

organique qui fait sens, sans que les sutures soient perceptibles. C'est ce dont témoigne aussi Pierre Getzler, peintre et l'un des plus vieux amis de Perec :

Perec change le sens de la citation par le montage. La citation, il l'analyse, la décortique. Il a le souci de la greffe, il fait en sorte que le nouveau fragment s'insère dans la chair, dans l'organisme du texte. Il traite cela comme une matière vivante. Il ne faut pas que le texte rejette ce greffon. Il n'y a pas de juxtaposition, de simple collage, mais un entrelacement¹⁹³.

Une greffe qui s'apparenterait à celle que subit le visage « défiguré » du personnage de Lino Margay, ancien stayer qui avait eu un grave accident lors d'une course cycliste : c'est « une technique de greffe protéolytique qui permettait aux tissus cicatriciels de se régénérer sans laisser de trace »¹⁹⁴. Comme « l'opération (de Lino Margay) réussit miraculeusement », le scripteur perecquien a également parvenu à incorporer discrètement dans son texte une multitude d'impli-citations en retextualisant (terme qui veut dire suturer textuellement) progressivement et impeccablement l'ensemble de toutes les pièces scripturales d'origines différentes, « sans laisser de trace ».

Or, parallèlement à l'exigence consistante de dissimuler habilement les textes cités, il y a chez le scripteur perecquien un besoin sans doute pareillement tenace de désigner leur existence et même leur mécanisme d'intégration dans son texte. Si l'histoire centrale du roman tourne autour des puzzles de Bartlebooth qui, une fois reconstitués, seront immédiatement voués à un anéantissement définitif, du fait qu'ils se voient effacer surtout toutes les traces de coups de scie laissées par Winckler, décoller ensuite de leur support en tant que marines « retexturées » et enfin plonger « dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intact et vierge »¹⁹⁵, l'activité scripturale de Perec ne veut pas pour autant passer totalement inaperçue, si bien qu'à l'égard des impli-citations, elle laisse subtilement dans le texte des traces d'insertion en filigrane : ces preuves artificiellement gardées

¹⁹³ Pierre Getzler, « "Un de mes plus vieux amis s'appelle Pierre Getzler". P.G. se souvient de G.P. », propos recueillis par Claude Burgelin, in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 195.

¹⁹⁴ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 425.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 154.

permettent aux impli-citations de résister à une dissolution textuelle silencieuse, et donc de ne pas répéter le destin des puzzles de Bartlebooth, pour qui l'issue de son projet de vie est cependant prévu comme suit : « aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur »¹⁹⁶.

Avant d'aborder l'acte de révéler des impli-citations dans le texte même du roman, il nous faut encore introduire un terme de Magné déjà reconnu dans l'étude perecquienne, soit le *métatextuel*, défini comme « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent »¹⁹⁷ : c'est-à-dire, du point de vue sémantique, une séquence métatextuelle peut être considérée comme « un signe global polysémique » dont le signifiant unique correspond d'une part à « un signifié dénoté mondain (renvoyant à l'univers de la fiction) », et d'autre part à « un signifié connoté langagier (renvoyant à un mécanisme de l'écriture) »¹⁹⁸. En effet, une des descriptions les plus adéquates de la démarche métatextuelle se trouve dans le roman *La Disparition* :

Il donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la Loi qui l'inspirait, Loi dont il tirait, parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, mais parfois aussi non sans humour, non sans brio, un filon fort productif, stimulant au plus haut point l'innovation¹⁹⁹.

Le mot de métatextuel n'a donc pas de rapport avec celui de métatextualité que, dans le cadre de la transtextualité, Gérard Genette définit comme « la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer »²⁰⁰. Précisément, le métatextuel pour ce qui concerne les impli-citations peut être toute séquence textuelle qui, à part sa référence à l'univers diégétique, contient également

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁸ Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁹ Georges Perec, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 311.

²⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 11.

des informations connotatives susceptibles d'indiquer le mécanisme, l'existence, la localisation ou même la source des impli-citations.

À propos des diverses opérations métatextuelles effectuées en vue de mettre au jour des impli-citations, Magné a déjà procédé à un inventaire minutieux et exhaustif dans son article « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* »²⁰¹, et que nous n'avons pas besoin de reprendre ici. Bref, toutes les stratégies métatextuelles sont effectuées pour évoquer au second degré les impli-citations qui en principe devraient être parfaitement occultées. Ce qui fait apparaître de manière naturelle le rôle du scripteur perecquien et son activité scripturale.

Quant au rapport entre les impli-citations et le métatextuel, on a une nouvelle fois affaire au permanent paradoxe perecquien entre dissimulation et révélation : c'est le jeu de cache-cache qui s'applique dans l'écriture : « rester caché, être découvert ». Ce rapport paradoxal, on peut le percevoir aussi dans le jeu de puzzle où les démarcations entre les pièces réunies sont à la fois masquées et gardées : d'une part, on a tendance à ignorer les traces de découpage d'un puzzle reconstitué pour n'y voir qu'un ensemble qui a un caractère lisible et qui fait sens, les éléments cessant d'exister en tant que tels ; d'autre part, en général, jamais un puzzle reconstitué ne peut ni ne veut devenir un tableau sans faille : une fois que les démarcations n'y sont plus, toutes les traces de reconstitution disparaîtront : ce ne sera plus un vrai puzzle, tant il risque même de s'anéantir à jamais, comme ceux de Bartlebooth. L'écriture, en ce sens, peut être considérée comme un jeu de puzzle scriptural, dont l'ultime objectif est de se voir reconstituer parfaitement avec des mots-pièces ; ce qui n'empêche cependant de laisser dans le jeu des traces de reconstitution textuelle. Écrire donc, c'est « laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes » de quelques bribes précises arrachées au vide, mais c'est aussi laisser en même temps le sillon, la trace, la marque et les signes de cette activité scripturale même.

²⁰¹ Voir Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, p. 75-92.

Enfin, tout compte fait, le roman *La Vie mode d'emploi*, quant à lui, apparaît comme un puzzle scriptural exemplaire, d'autant plus qu'une autre opération métatextuelle du roman vise la métaphore du puzzle. C'est-à-dire que, par un ensemble de dispositifs, ce texte représente au second degré la figure et l'art du puzzle qui est à l'origine de l'histoire centrale et de la structure narrative du roman : la double couverture, l'emboîtement des puzzles, les figures de la mise en ensemble, le piège de la représentation, le manque, le clinamen et la place blanche, etc.²⁰²

Il s'agit, dans ce chapitre, d'étudier *La Vie mode d'emploi* sous l'aspect scriptural. De ce point de vue, nous considérons, et non sans raison, ce roman comme un puzzle des mots.

Ces mots, nous le savons, quelque original et indépendant qu'un écrivain se prétende, il ne peut les acquérir que de l'extérieur, d'une culture collective représentée par tous les livres qui existent déjà, ou, peut-on dire, d'une réserve commune. Totalement conscient de cette réalité et même convaincu d'une littérature citationnelle, Perec n'hésite pas, surtout dans le cas de *La Vie mode d'emploi*, à s'approprier encore plus ouvertement et largement des mots et des expressions provenant de divers genres d'ouvrages de savoir et de fiction, comprenant dictionnaires, encyclopédies ou autres gros ouvrages de référence et aussi œuvres littéraires : en témoignent dans le roman la richesse du vocabulaire, la variété des énumérations, le foisonnement des citations, le déploiement des connaissances de tous horizons et le croisement des histoires de toutes sortes. Et cela pour que ces mots et expressions ne servent qu'à élaborer son propre roman, à construire un unique univers fictif et à forger un langage spécifiquement perecquien.

À cet effet, ce qui compte réellement, c'est la (ré)organisation des mots : voilà l'activité individuelle qui fait d'une façon déterminante qu'une œuvre d'un auteur se distingue de celles des autres. Sur ce point, il est à noter que, bien que nous tendions à comparer, mutatis mutandis, l'écriture (l'organisation des mots) au jeu de puzzle (la

²⁰² Voir à ce propos l'étude méticuleuse de Bernard Magné dans son article « Le puzzle mode d'emploi », *op. cit.*, p. 33-59.

reconstitution des pièces), nous sommes tout à fait conscients qu'en dehors de leurs quelques similitudes au niveau du geste et de l'idée de l'ensemble et des éléments, existe entre ces deux jeux (l'écriture étant considérée comme un jeu scriptural) une différence importante : alors que pour le puzzle, toutes les démarches de rassemblement ne peuvent conduire qu'à un seul résultat déjà prédéterminé par le faiseur de puzzle, l'aboutissement d'une activité d'écriture même sous contrainte ne peut cependant être prévu avant sa fin. Ces contrastes entre activité et passivité, et entre éventualité et nécessité constitueront l'essentiel de la divergence entre l'écriture et le jeu de puzzle.

Toutefois, en ce qui concerne le roman *La Vie mode d'emploi* et un puzzle reconstitué quelconque, deux résultats différents à l'issue des susdites activités respectivement littéraire et ludique, nous avons constaté qu'ils en arrivent à partager un ultime point commun, toujours du point de vue scriptural, à savoir leur *binarité*.

Après avoir examiné dans le cadre du roman les exemples de l'énumération, de la polygraphie et de la citation, il ne nous est maintenant pas difficile d'admettre que les énumérations perecquiennes, à force de précision et d'accumulation, au lieu de donner une sensation de réel ou une impression d'exactitude, nous amènent cependant dans un vertige de mots par une exhaustivité intentionnelle mais impossible autant que dans une conscience de plus en plus claire de la forme graphique même des mots déployés, et puis que la polygraphie, paradoxalement par l'excès de mimésis de ses graphismes hétérogènes, affaiblit le représentatif et met pourtant l'accent sur l'instance de la scription, et enfin que le métatextuel, par un ensemble de dispositifs en vue de révéler au moins partiellement les citations implicites, est susceptible de nous révéler également l'empreinte d'une discrète pratique citationnelle du scripteur perecquien. Ainsi, de même qu'un puzzle, tout en représentant un tableau par l'ensemble de ses pièces réunies, laisse découvrir en même temps les sillons, enregistrés entre les bordures, du découpage et de la reconstitution de ces pièces mêmes, pour demeurer toujours en tant que puzzle et non pas en tant que tableau, de même le roman perecquien est non seulement la représentation d'un univers fictif remarquablement riche, mais aussi l'inscription sur papier d'un univers des

mots-choses (mots en tant que choses) étonnamment généreux — celle de leur foisonnement, de leur signifiants graphiques variés, de leur manière de se diversifier, de s'enchaîner, de se combiner et de se coordonner, et finalement de leur volonté d'être et de rester pour résister à disparaître au pur profit du romanesque —, et enfin la trace d'une irréductible activité d'écriture.

PARTIE II

LE PUZZLE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE PERECQUIENNE

J'ai l'esprit unitaire, en mille morceaux
(Paul Valéry, *Cahiers I*)

Comme nous l'avons montré dans la première partie, l'image du puzzle est une image centrale du livre *La Vie mode d'emploi* qui, conçu à partir d'une histoire de puzzles, est construit en structure de puzzle avec une richesse impressionnante de micro-puzzles scripturaux. Mais si nous le considérons avec une certaine distance, ce roman-puzzle à part entière ne sera qu'une pièce considérable qui s'inscrit, avec tous les autres ouvrages perecquiens, dans un puzzle littéraire désormais « inexorablement achevé » et donc « visible ».

Ainsi, dans la partie présente, nous allons élargir un peu notre horizon pour observer en particulier, dans le cadre de l'ensemble de l'œuvre perecquienne, l'image d'un puzzle autobiographique. En vue de cela, il nous convient d'étudier en premier lieu une pièce manquante, ou plutôt *la* pièce manquante, qui tient comme nous le verrons une place fondamentale dans l'écriture perecquienne, même si elle représente en réalité une absence formelle.

Chapitre 4

De la pièce manquante

4.1 Aux origines de la pièce manquante

De même qu'il existe un chapitre-pièce (« pièce » dans deux sens : « pièce d'un appartement » et « pièce d'un puzzle ») manquant dans le roman-immeuble (ou roman-puzzle) *La Vie mode d'emploi*, de même aussi pouvons-nous percevoir la présence fantôme d'une pièce manquante à la lecture de l'œuvre perecquienne. Mais si l'omission d'un chapitre-pièce n'est qu'un clinamen volontaire qui s'introduit dans l'ouvrage rigoureusement structuré en y glissant un brin de liberté et de vivacité, la pièce manquante de l'œuvre-puzzle est initialement loin d'être un résultat jubilatoire d'un geste conscient de l'auteur ; mais elle se présente désormais comme un point de départ où se trouve une sorte de source d'énergie qui déclenchera et stimulera l'écriture de Georges Perec tout au long de sa vie littéraire ; et entre cette pièce manquante et cette écriture perecquienne se créera un va-et-vient permanent et enrichissant.

Or, quelle est cette pièce manquante ? Qu'est-ce qui est aux origines de cette pièce manquante ? Pour essayer de répondre à ces questions, il est sans doute nécessaire d'évoquer l'histoire personnelle et surtout l'enfance de Georges Perec (bien que notre travail se concentre principalement sur l'écriture de celui-ci).

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »²⁰³, c'est avec cette déclaration « froide et sereine »²⁰⁴ de l'auteur que débute la partie autobiographique du roman *W ou le*

²⁰³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 17.

²⁰⁴ Ce ton froid et serein est aussi celui que voudrait adopter le faux Gaspard Winckler et narrateur de la partie

souvenir d'enfance, où la « fragile intersection » des deux textes — un roman d'aventures et un récit autobiographique — « simplement alternés » mais « inextricablement enchevêtrés »²⁰⁵ nous révèle un souvenir d'enfance propre à son auteur. À la suite de cette affirmation posée « avec assurance, avec presque une sorte de défi », nous lisons une version sèche et factuelle de son histoire d'enfance que l'auteur ne donne qu'en quelques lignes :

J'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent²⁰⁶.

Cette absence apparente de souvenirs d'enfance ne signifie pas une enfance au degré zéro, et loin de cela : en effet, à travers ce bref récit neutre et objectif, nous entrevoyons déjà une histoire d'enfance ni neutre ni objective, mais dans laquelle se mêlent crûment mort et malheur, violence et rupture : car cette histoire est irrémédiablement soumise, selon l'expression de l'auteur, à « une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache [...] : la guerre, les camps »²⁰⁷.

Né à Paris le 7 mars 1936 des parents juifs d'origine polonaise, Georges Perec fut déclaré « Français de naissance » par son père devant le juge de paix du 20^{ème} arrondissement : c'est ainsi la formule officielle « Français par déclaration, fils d'étranger » qui allait le suivre toute sa vie et définir son identité nationale²⁰⁸. Avec ses parents et entouré d'une vaste famille immigrée, le petit Georges passe ses toutes premières années de vie au 24 rue Vilin (dans le quartier de Belleville), où sa mère tient aussi un salon de coiffure pour dames. Une prime enfance plutôt heureuse, à en croire le texte du jeune Perec sur sa mère²⁰⁹ retranscrit *in extenso* avec son texte sur

fictionnelle du même roman : « Même si les événements que j'ai vus ont bouleversé le cours, jusqu'alors insignifiant, de mon existence, même s'ils pèsent encore de tout leur poids sur mon comportement, sur ma manière de voir, je voudrais, pour les relater, adopter le ton froid et serein de l'ethnologue : j'ai visité ce monde englouti et voici ce que j'y ai vu » (*Ibid.*, p. 14).

²⁰⁵ Georges Perec, la quatrième de couverture de *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*

²⁰⁶ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁸ Voir David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 55.

²⁰⁹ Dans un passage de ce texte, nous pouvons lire : « Je naquis au mois de mars 1936. Ce furent peut-être trois années d'un bonheur relatif que vinrent noircir sans doute les maladies de ma prime enfance (coqueluche, rougeole, varicelle), plusieurs sortes de difficultés matérielles, un avenir qui s'annonçait mal » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 52).

son père dans *W ou le souvenir d'enfance*. D'ailleurs, son tout premier souvenir évoqué dans le même livre, en dépit des « variantes et pseudo-précisions »²¹⁰ introduites dans la relation qui risquent de mettre tout de suite en question la fidélité de la mémoire de l'auteur et donc l'exactitude du récit, concerne et conserve ces sentiments de sécurité et de bonheur qui ont pu être fournis au tout début d'une existence humaine :

Le premier souvenir aurait pour cadre l'arrière-boutique de ma grand-mère. J'ai trois ans. Je suis assis au centre de la pièce, au milieu des journaux yiddish éparpillés. Le cercle de la famille m'entoure complètement : cette sensation d'encerclement ne s'accompagne pour moi d'aucun sentiment d'écrasement ou de menace ; au contraire, elle est protection chaleureuse, amour : toute la famille, la totalité, l'intégralité de la famille est là, réunie autour de l'enfant qui vient de naître (n'ai-je pourtant pas dit il y a un instant que j'avais trois ans ?), comme un rempart infranchissable.

Tout le monde s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant : le signe aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche, quelque chose comme



et son nom aurait été gammeth, ou gammel. La scène tout entière, par son thème, sa douceur, sa lumière, ressemble pour moi à un tableau, peut-être de Rembrandt ou peut-être inventé, qui se nommerait « Jésus en face des Docteurs »²¹¹.

Dans ce beau souvenir reconstitué, sinon complètement fantasmé, l'enfant reste non seulement auprès de toute sa famille, mais aussi naturellement attaché à la langue de ses ascendants juifs : deux filiations fondamentales — parentale et culturelle — qui, cependant, ne tarderont pas à lui être brutalement et silencieusement rompues lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale.

Dès que la France et le Royaume-Uni déclarèrent la guerre à l'Allemagne en immédiate réaction à l'invasion de la Pologne par Hitler le 1^{er} septembre 1939, le père du petit Georges, Icek Judko Percec, toujours de nationalité polonaise et âgé alors de trente ans, alla se présenter au bureau de recrutement et s'engager avant d'être affecté

²¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

²¹¹ *Ibid.*, p. 26-27.

dans le XII^e régiment étranger d'infanterie. Mais peu de temps après, en juin 1940, il fut gravement blessé dans une bataille contre l'offensive allemande et mourut pour la France le lendemain sans avoir été opéré à temps. Dans la version du jeune Perec, la mort de son père est marquée d'une ironie du sort :

J'imaginai pour mon père plusieurs morts glorieuses. La plus belle était qu'il avait été fauché par un tir de mitrailleuses alors qu'estafette il portait au général Huntelle le message de la victoire.

J'étais un peu bête. Mon père était mort d'une mort idiote et lente. C'était le lendemain de l'armistice. Il s'était trouvé sur le chemin d'un obus perdu. L'hôpital était comble²¹².

La rectification et le prolongement, que l'auteur ajoute ultérieurement en note du texte lors de sa rédaction de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* et dans lesquelles il déplace la mort de son père au jour même de l'armistice, soit « le 16 juin 1940 »²¹³, en donnant un peu plus de détails sur la circonstance de cette mort, n'atténue pas pour autant cette triste ironie.

Très vite, l'atmosphère antisémite régnant en France sous le gouvernement de Vichy, l'existence des juifs qui vivaient sur le territoire français fut fortement menacée, avant qu'eurent réellement lieu les grandes rafles de juifs dans les quelques années suivantes. Devenu « orphelin de guerre », le petit Georges put profiter de son statut pour prendre en 1942 à la gare de Lyon un train assuré par la Croix-Rouge afin de passer en zone libre et rejoindre la famille de la sœur de son père, les Bienefeld, à Villard-de-Lans. Mais il partit seul, sans sa mère. Ne pouvant pas bénéficier du même service que son fils, la jeune mère, Cyrla (Cécile) Perec, resta à Paris avec quelques autres membres de la famille, avant de tenter en vain de passer en zone libre et de revoir son cher fils :

Elle n'insista pas davantage et retourna à Paris. On lui conseilla de déménager, de se cacher. Elle n'en fit rien. Elle pensait que son titre de veuve de guerre lui éviterait tout ennui. Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz. Elle revit

²¹² *Ibid.*, p. 48.

²¹³ Voir *Ibid.*, p. 57-58, note 11. En réalité, l'armistice n'a été signé que le 22 juin 1940.

son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris²¹⁴.

La mère n'est plus, laissant à Perec le regret de ne pas pouvoir vivre à côté d'elle, de ne pas connaître son passé et de n'avoir pour ainsi dire aucun souvenir sur elle :

Je ne vois pas ma mère vieillir. Les années passent pourtant ; je ne sais comment elle grandit ; je ne sais ni ce qu'elle découvre ni ce qu'elle pense. Il me semble que très longtemps les choses continuent à être pour elle ce qu'elles ont toujours été : la pauvreté, la peur, l'ignorance. Apprit-elle à lire ? Je n'en sais rien. Il m'arrive d'avoir envie de le savoir, mais trop de choses maintenant m'éloignent à jamais de ces souvenirs²¹⁵.

Et la séparation d'avec elle à la gare de Lyon deviendra, après coup, l'ultime et unique souvenir de Perec sur sa mère. Le souvenir de ce départ sera raconté plusieurs fois par l'écrivain, dont trois dans le texte de *W ou le souvenir d'enfance*, deux dans les avant-textes de celui-ci et encore une autre dans *Lieux*²¹⁶ : ces récits portent des uns aux autres de légères variations sur un même souvenir vécu mais déjà fort effacé, dans lequel persistent pourtant des détails qui ne peuvent plus être vérifiés ou précisés, faisant ainsi l'objet d'une éventuelle réinvention.

Or, à part ce souvenir du départ à propos de la mère et celui de la clé à propos du père²¹⁷ — ce dernier souvenir est encore plus incertain et évidemment plus affabulé que le premier —, quels souvenirs restent encore à Perec à propos de ses parents ? Pratiquement aucun. C'est tout à fait normal pour un homme de ne pas pouvoir remonter à ses toutes premières années d'existence. Mais comme les parents de Perec ont disparu tout jeunes, laissant irrémédiablement une énorme béance à la vie du petit Georges, les souvenirs de ce dernier sur sa prime enfance, s'enfonçant en même temps avec eux, deviennent encore plus improbables :

Il reste inconcevable que je n'ai aucun souvenir de la rue Vilin où j'ai dû passer l'essentiel des sept (ou six) premières années de ma vie ; j'insiste sur cet « aucun »

²¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

²¹⁶ Le spécialiste de l'autobiographie Philippe Lejeune nous retranscrit ces six récits en ordre chronologique dans son remarquable ouvrage *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 79-82.

²¹⁷ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 27.

cela signifie aucun souvenir des lieux, aucun souvenir des visages²¹⁸.

Puis, après la séparation d'avec sa mère, le petit Georges commence une nouvelle vie à Villard-de-Lans avec les Bienenfeld. Il grandit, sa capacité de mémoire se développe également ; depuis, les souvenirs s'accumulent petit à petit, mais sans repère possible, comme Perec l'avoue au tout début de la seconde partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* :

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de W, entre, disons, ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers [...].

Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait. Il y avait des saisons. On faisait du ski ou les foins. Il n'y avait ni commencement ni fin. Il n'y avait plus de passé, et pendant très longtemps il n'y eut pas non plus d'avenir ; simplement ça durait²¹⁹.

Chez Perec, la mort de ses parents est comme une pièce de puzzle brusquement arrachée de sa vie de puzzle, et c'est une pièce pourtant *vitale*, sans laquelle les souvenirs existent, mais n'ont plus de repères authentiques leur permettant de s'ancrer et de se relier les uns aux autres, dans l'espace ou dans le temps, pour donner à l'orphelin une signification possible.

Avec cette pièce manquante des parents, s'efface aussi la judéité en Perec. Bien qu'il est né juif et a été élevé, après la disparition de ses parents, dans la famille adoptive également juive qu'est celle de sa tante, Perec n'a pas pu réellement s'approprier son identité juive dans sa jeunesse, d'autant que les Bienenfeld, voulant s'intégrer à la vie française, manifestaient un éloignement du judaïsme. C'est donc

²¹⁸ « Lieux », texte du 22 août 1969 ; repris dans Claude Burgelin, « Le silence de Perec », in Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec (La Licorne, n° 122)*, actes du colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 17.

²¹⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 97-98.

l'absence évidente de la judéité qui caractérise longtemps le rapport de Perec avec son identité juive, comme celui-ci s'en explique clairement dans un entretien :

Je suis juif. Pendant longtemps ce ne fut pas évident pour moi ; ce n'était pas se rattacher à une religion, à un peuple, à une histoire, à une langue, à peine à une culture ; ce n'était nulle part présent dans ma vie quotidienne, ce n'était même pas inscrit dans mon nom ni dans mon prénom. C'était quelque chose qui appartenait à un passé dont je me souvenais à peine, c'était une détermination qui m'avait été imposée de l'extérieur et même si j'avais eu à en souffrir, je ne ressentais pas la nécessité de la prendre en charge, de la revendiquer. En fait, c'était la marque d'une absence, d'un manque (la disparition de mes parents pendant la guerre) et non pas d'une identité (au double sens du terme : être soi, être pareil à l'autre)²²⁰.

Ce « degré zéro de la judéité » est par ailleurs plus longuement développé par Perec en prose litanique dans l'ouvrage *Ellis Island*, qui reprend le texte écrit pour le film *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, réalisé par Perec lui-même et Robert Bober sur l'île d'Ellis Island, à New York, et où il est question de l'histoire de l'immigration, entre fin XIX^e siècle et début XX^e siècle, des Européens qui émigrent aux États-Unis en passant par le centre d'accueil sur cette île.

Pour Perec, ce petit îlot nommé Ellis Island est le symbole même de son rapport avec la judéité :

Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil,
c'est-à-dire
le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le
nulle part.
[...].
ce qui pour moi se trouve ici
ce ne sont en rien des repères, des racines ou des
traces,
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la
limite du dicible,
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission,
ou coupure,
et qui est pour moi très intimement et très confusément
lié au fait même d'être juif²²¹.

²²⁰ Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, op. cit., p. 9.

²²¹ Georges Perec, *Ellis Island* [1980], Paris, P.O.L, 1995, p. 57-58.

Ayant passé par ce « non-lieu », Perec se sépare à jamais de sa judéité et de tout ce que cette identité peut lui apporter de religieux, de traditionnel et de culturel, avant de se voir attribuer l'identité française comme sa seule référence existentielle : la clôture s'achève sur place.

La marque en Perec de cette totale absence de la judéité fait de lui un « faux » juif et un vrai étranger, non pas par rapport aux autres, mais par rapport aux « siens », c'est-à-dire, à ses parents et ses ascendants :

Je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir, ne m'a pas été transmis²²².

Et même dans son nom de famille *Perec*, ne subsiste aucune trace de la judéité. Il resta longtemps dans le statut du porteur unique de ce nom jusqu'au jour où il alla visiter le cimetière de son père et découvrit avec étonnement son nom inscrit sur la tombe de celui-ci. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, il profite d'une note sur le prénom de son père pour présenter avec minutie le nom de sa famille *Peretz* qui veut dire significativement « trou » en hébreu, et y glisse à la fin une culpabilité secrète envers ce que son nom (sans *e* accent aigu) ne le dénonce pas comme juif.

Toujours est-il que pèse sur Perec une insoutenable légèreté de la judéité : une identité prédéterminée, lourde à porter dans la vie, qui cependant ne lui transmet aucune substance culturelle et existentielle.

Le fait d'être né juif sans pouvoir pour autant s'y identifier assimile Perec à ces « porteurs d'invisibles étoiles », figures qu'il évoque dans *Un homme qui dort* et qui, avec les « bannis, parias, exclus », « marchent en frôlant les murs, têtes baissées, épaules tombantes, mains crispées s'accrochant aux pierres des façades, gestes las de vaincus, de mordeurs de poussière »²²³. Plus tard, cette image d'une étoile invisible mais imposée de l'extérieur fera sa réapparition lorsque le narrateur perezquien raconte un souvenir d'école dans *W ou le souvenir d'enfance*, où l'on lui arracha sa médaille qu'il avait mis du temps à obtenir :

²²² *Ibid.*, p. 59.

²²³ Georges Perec, *Un homme qui dort* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 114.

À la sortie, dans l'escalier, il y eut une bousculade qui se répercuta de marche en marche et d'enfant en enfant. J'étais au milieu de l'escalier et je fis tomber une petite fille. La maîtresse crut que je l'avais fait exprès ; elle se précipita sur moi et, sans écouter mes protestations, m'arracha ma médaille.

[...] mais je *sens* encore physiquement cette poussée dans le dos, cette preuve flagrante de l'injustice, et la sensation cénesthésique de ce déséquilibre imposé par les autres, venu d'au-dessus de moi et retombant sur moi, reste si fortement inscrite dans mon corps que je me demande si ce souvenir ne masque pas en fait son exact contraire : non pas le souvenir d'une médaille arrachée, mais celui d'une étoile épinglée²²⁴.

En réalité, Perec n'a jamais porté l'étoile comme le fit sa mère ; mais cela n'empêche que persistent en lui cette sensation physique d'un poids déséquilibrant et ce sentiment de l'injustice. Ce qui fait un subtil écho au destin des juifs, pour qui le fait d'être juif serait :

une certitude inquiète,
derrière laquelle se profile une autre certitude,
abstraite, lourde, insupportable :
celle d'avoir été désigné comme juif,
et parce que juif victime,
et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil²²⁵.

En effet, se trouve dans les noms des juifs une parfaite incarnation de leur destin, marqué par le hasard et l'exil. Comme Perec le relève dans *Ellis Island*, à l'époque, d'innombrables émigrants qui passaient par l'île d'Ellis Island devaient changer leurs noms avant d'entrer sur le sol des États-Unis. Leurs noms faisaient alors plus américains, comme ils le souhaitaient (ou non), par des transcriptions bien consciencieuses des inspecteurs d'immigration généralement « peu habitués à la graphie et à la consonance des noms d'Europe centrale, de Russie, de Grèce et de Turquie »²²⁶ :

Un homme venu de Berlin fut nommé Berliner, un autre prénommé Vladimir reçut comme prénom Walter, un autre prénommé Adam eut pour nom Adams, un Skyzertski devint Sanders, un Goldenburg devint Goldberg tandis qu'un Gold devenait

²²⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 79-80. C'est l'auteur qui souligne.

²²⁵ Georges Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 58.

²²⁶ *Ibid.*, p. 22.

Goldstein²²⁷.

Parmi ces histoires de changements de noms, il y a celle désormais connue (sans être forcément vraie) d'un vieux juif russe qui oublia le nom américain qu'il s'était choisi auparavant — *Rockefeller*, mais qui, heureusement, obtint un autre nom bien américain de *John Ferguson* en répondant à l'officier d'état civil « *Schon vergessen* » (« J'ai déjà oublié »). Quel beau hasard, et quelle triste anecdote de l'exil...

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Percec évoque aussi une possible histoire du changement de noms de sa propre famille pendant la guerre :

Pour ma part, je pense plutôt qu'entre 1940 et 1945, lorsque la plus élémentaire prudence exigeait que l'on s'appelle Bienfait ou Beauchamp au lieu de Bienenfeld, Chevron au lieu de Chavranski, ou Normand au lieu de Nordmann, on a pu me dire que mon père s'appelait André, ma mère Cécile, et que nous étions bretons²²⁸.

À noter que, sur le plan romanesque, nous retrouvons dans la richesse de l'onomastique percecquienne cette « instabilité du nom propre »²²⁹, l'un des traits récurrents de l'écriture percecquienne. Nous en avons un exemple avec le héros du roman *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*, dont le nom en *Karan* n'arrête pas de varier d'un passage à l'autre tout au long du livre. Mais à part ce « héros au nom erratique »²³⁰, nous voudrions notamment rappeler Cinoc, personnage dans *La Vie mode d'emploi* en tant que juif d'origine polonaise, dont le nom pose aux habitants de l'immeuble parisien un problème de prononciation :

Comment devait-on prononcer son nom ? Évidemment, la concierge n'osait pas l'appeler « Sinoque ». Elle interrogea Valène, qui proposa « Cinoche », Winckler, qui tenait pour « Tchिनotch », Morellet, qui penchait vers « Cinots », Mademoiselle Crespi, qui suggéra « Chinosse », François Gratiolet, qui préconisa « Tsinoc », et enfin Monsieur Échard qui [...] montra que [...] par conséquent, [...] il y avait lieu de choisir entre les vingt prononciations suivantes²³¹ : [...].

Ensuite de quoi, une délégation alla poser la question au principal intéressé qui répondit qu'il ne savait pas lui-même quelle était la manière la plus correcte de

²²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²²⁸ Georges Percec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 55.

²²⁹ Bernard Magné, *Georges Percec*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 99.

²³⁰ Claude Burgelin, *Georges Percec*, *op. cit.*, p. 54.

²³¹ Nous avons déjà cité ces vingt prononciations du nom de Cinoc dans la première partie de ce travail. Voir *supra*, note 159.

prononcer son nom. Le patronyme d'origine de sa famille [...] était Kleinhof ; mais de génération en génération, de renouvellement de passeport en renouvellement de passeport [...], le nom n'avait rien gardé de sa prononciation ni de son orthographe [...]. Comment Kleinhof était-il devenu Cinoc ? Cinoc ne le savait pas précisément [...]. De toute façon, il était vraiment secondaire de tenir à le prononcer de telle ou telle façon²³².

Cette longue discussion autour de la prononciation du nom de Cinoc et de sa curieuse transformation orthographique fait une sensible allusion non seulement à la dualité autobiographique de *Peretz/Perec* — le hasard et l'exil font que Perec ne s'appelle plus *Peretz* (prononcé [*Perretz*]) comme ses ascendants, mais *Perec*, avec une prononciation française —, mais également au destin de déracinement de tous les juifs : ils peuvent être qui que ce soit, avoir quel nom que ce soit, aller où que ce soit, sauf être eux-mêmes, appelés par leurs noms juifs et vivre dans le pays de leurs ancêtres.

En outre, ce serait significatif de mettre en rapport la transformation destructrice du nom de Cinoc et les deux activités tout à fait contraires qu'il exerce avant et après sa retraite : ayant eu le « tueur de mots » comme métier, il décide de « rédiger un grand dictionnaire des mots oubliés » « pour sauver des mots simples qui continu[ent] encore à lui parler »²³³. Il paraît que, en récupérant petit à petit des mots tombés en désuétude ou dans l'oubli, Cinoc se donne une compensation salvatrice à son nom de famille en déformation permanente.

À ces noms juifs en instabilité déconcertante et à ces vieux mots en destruction désespérante, renvoie un reflet lointain cette légende juive du Golem évoquée dans *Ellis Island*, dans laquelle « il est raconté qu'il suffit d'écrire un mot, *Emeth*, sur le front de la statue d'argile pour qu'elle s'anime et vous obéisse, et d'en effacer une lettre, la première, pour qu'elle retombe en poussière »²³⁴. Vitaleme nt lié à l'existence d'un mot, cet être humanoïde peut être tout de suite anéanti par l'effacement d'une lettre. La lettre E, en l'occurrence... Si l'effacement de la lettre E est fatal pour le

²³² Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 346-347.

²³³ *Ibid.*, p. 349.

²³⁴ Georges Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 49.

Golem, la disparition du E²³⁵ (« eux ») ne l'est pas moins pour Perec : eux, ce sont ses parents, et avec eux, la judéité.

À la recherche des origines de la pièce manquante perecquienne, nous avons étudié ci-dessus la rupture en petit Georges de ses deux filiations fondamentales : la mort brutale de ses parents pendant la guerre, et par la suite sa scission inconsciente avec la judéité. C'est cette cassure radicale ou clôture définitive qui creusera en Perec un vide absolu et irrémédiable, ou en notre terme, la pièce à jamais manquante.

Mais quelle est, enfin, cette pièce manquante ? Comment la définir ? Claude Burgelin, dans son article « Le silence de Perec », décompose Perec, du point de vue biographique, en deux parties : l'enfant de Vilin (l'enfant Perec 1) et l'enfant de Villard (l'enfant Perec 2), avant d'apporter son interprétation d'un énoncé de *W ou le souvenir d'enfance* — « le scandale de leur silence et de mon silence » :

Tel Gaspard Winckler 2 vivant « l'alibi fragile » d'une « nouvelle identité » qui n'a aucun rapport avec celle de Gaspard Winckler 1 sinon l'homonymie, l'enfant Perec 2 est coupé de l'enfant Perec 1, vrai porteur du nom, enfant de ses parents, légitime, à jamais disparu²³⁶.

Dans un autre ouvrage, Burgelin explique de nouveau le scandale du silence de Perec :

Outre l'évident scandale de la mort « idiote et lente » d'Icek Perec des suites « d'un obus perdu », celui de l'assassinat de Cyrla à Auschwitz dans une chambre à gaz, celui de leur effacement dans le néant, il y a le scandale de *son* silence, la disparition de l'enfant de la rue Vilin avec la mémoire première détruite, le mutisme comme unique legs parental²³⁷.

D'après nous, correspond exactement à la définition de la pièce manquante du puzzle perecquien ce Perec 1, l'enfant de Vilin, qui reste auprès de ses parents, partage leur vie et leurs souvenirs et qui hérite naturellement la culture et la tradition

²³⁵ Voir la dédicace du roman *W ou le souvenir d'enfance* : « pour E ». Les spécialistes perecquiens relient souvent et non sans raison cette lettre, totalement absente du roman *La Disparition*, à « eux » : « J'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 63. Nous soulignons).

²³⁶ Claude Burgelin, « Le silence de Perec », op. cit., p. 17-18.

²³⁷ Claude Burgelin, *Album Georges Perec*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 19.

juives de ses ascendants. Ainsi, la disparition des parents et l'absence de la judéité étant aux origines du puzzle perezquien amputé, c'est effectivement une part de Perec lui-même qui est complètement coupé de son propre puzzle biographique, et c'est ce Perec à jamais disparu et silencieux qui constitue la connotation même de la pièce manquante perezquienne.

4.2 De la pièce manquante latente à la pièce manquante patente : par l'écriture

Comme nous avons exposé dans la section précédente concernant les origines et la définition de la pièce manquante du puzzle biographique de Perec, c'est la mort des parents pendant la guerre et l'absence de la judéité qui font disparaître à jamais cette pièce essentielle qu'est l'enfant de Vilin, accompagné de tous ses souvenirs de la prime enfance : c'est une scission irréfutable, une clôture définitive, qui laisse désormais un trou profond et irrémédiable dans la vie de Perec.

Pour l'enfant de Villard, il n'est plus possible que ses souvenirs épars puissent avoir des repères ou ancrés, il n'y aura plus que des personnes étrangères qui l'entourent et des endroits étrangers qui l'hébergent. Le temps passant, il se met à l'abri de mots, de noms, de savoirs, ou des livres qu'il lit et relit et de leurs auteurs qui constituent pour lui une famille retrouvée. Du monde extérieur, de la guerre, de ses parents, il ne sait rien, sinon une plaisanterie concernant un réfugié nommé Normand qui habite chez un monsieur nommé Breton. Il laisse faire le temps et ne pose pas de question :

On ne demandait rien, on ne savait pas très bien ce qu'il aurait fallu demander, on devait avoir un peu peur de la réponse que l'on aurait obtenue si l'on s'était avisé de demander quelque chose. On ne posait aucune question²³⁸.

N'osant poser aucune question élémentaire ou vitale, telle que celle sur sa mère,

²³⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 98.

il se forge en compensation une mémoire de substitution se voulant toute précise.

Plus tard, devenu écrivain, Perec déclare que « le projet d'écrire [s]on histoire s'est formé presque en même temps que [s]on projet d'écrire »²³⁹. Certes, nous avons d'emblée comme preuves les deux textes sur ses parents écrits à ses vingt ans (vers 1959) et cités intégralement dans *W ou le souvenir d'enfance* ; et puis, il y a un « mauvais roman »²⁴⁰ intitulé *J'avance masqué* (1961), texte aujourd'hui perdu où « le narrateur racontait au moins 3 fois de suite sa vie, les 3 narrations étant également fausses [...] mais peut-être significativement différentes »²⁴¹ ; ou la nouvelle « Les lieux d'une fugue », datée de 1965, qui raconte à la troisième personne²⁴² une courte fugue d'un garçon avec une grande précision des lieux, des gestes et des temps. Mais jusqu'à la lente élaboration depuis 1966 de son projet proprement autobiographique, la question de l'autobiographie n'a jamais été le centre de l'écriture de Perec : en effet, les ouvrages principaux de Perec avant *W ou le souvenir d'enfance* n'ouvrent qu'un espace autobiographique assez classique où l'auteur s'exprime à travers ses personnages, sans relation directement autobiographique entre l'œuvre et l'auteur.

Que ce soit *Les Choses* (1965) qui décrit la vie quotidienne d'un jeune couple parisien des années soixante sous la fascination des choses du monde moderne, et raconte leur courte aventure exotique en quête d'un refuge avant leur retour à la société de consommation ; ou *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966) qui raconte les tentatives vaines d'un militaire nommé Kara- d'échapper à l'envoi en Algérie malgré l'aide d'une bande d'amis, et qui « n'est rien d'autre que la mise en écriture d'un événement dérisoire mais authentique, la littérisation d'une anecdote intervenue lors du service militaire de Jacques Lederer, un ami de Perec »²⁴³ et une « autobiographie de L.G.²⁴⁴ »²⁴⁵ ; ou *Un homme qui dort* (1967), récit d'une

²³⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁴⁰ Georges Perec, « Je suis né » [écrit en 1970, première publication en 1988], in *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1990, p. 9.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 10-11.

²⁴² C'est dans les derniers paragraphes que le narrateur *je* se manifeste, mais entre parenthèses.

²⁴³ Yannick Séité, « Notice de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* », in Georges Perec, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 934.

²⁴⁴ Le sigle L.G. désigne La Ligne générale. C'est un groupe littéraire qui réunit Georges Perec, Jacques Lederer et une troupe de jeunes étudiants dynamiques et qui a pour objectif de renouveler la littérature et sa critique sur

aventure intérieure de l'indifférence, écrit originalement à la seconde personne au singulier à partir d'une expérience personnellement vécue vers 1956 ; ou même *La Disparition* (1969), qui, malgré son exploit lipogrammatique, est de fait un roman implicitement mais profondément autobiographique où, comme l'a montré Claude Burgelin, « la métaphore de la lettre disparue, de la pièce du puzzle verbal manquante a un pouvoir implosif extraordinaire » pour exprimer cette « souffrance innommable et incurable »²⁴⁶ d'une trouée dans la vie et dans la mémoire²⁴⁷. Ou encore les deux premiers textes de Perec écrits pendant ou immédiatement après sa psychanalyse avec Docteur De M'Uzan et publiés ultérieurement à titre posthume : l'un est *L'Attentat de Sarajevo* (rédigé en 1957, publié en 2016), qui met en scène « ses conflits œdipiens ou hamletiens : tenter de séduire une femme (dont est évoquée la maternelle douceur) compagne d'un homme qui a le prestige de l'autorité intellectuelle »²⁴⁸ ; l'autre est *Le Condottière* (rédigé entre 1957 et 1960, publié en 2012), le « premier roman à peu près abouti qu[il] parvint à écrire »²⁴⁹ qui touche à l'identité même de Perec en tant que écrivain-faussaire.

Comme nous pouvons le remarquer, tous les ouvrages mentionnés ci-dessus sont plus ou moins autobiographiques, d'autant plus que Perec reconnaît déjà que « presque aucun de [s]es livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique »²⁵⁰ ; mais cette relation autobiographique reste un fait évidemment secondaire. À cette époque-là, l'écriture autobiographique ne constitue pas encore une préoccupation majeure chez Perec, sans parler de celle de son enfance qui est pour ainsi dire inaccessible, intouchable : en affirmant ne pas avoir de souvenirs

des théories marxistes.

²⁴⁵ Yannick Séité, « Notice de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* », *op. cit.*, p. 936.

²⁴⁶ Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 96.

²⁴⁷ Et comme Manet van Montfrans le signale à juste titre : « Basés sur une conception du langage comme système qui s'auto-génère, les exercices oulipiens lui permettent de contourner pendant un certain temps l'impossibilité d'écrire sa propre histoire, l'évocation de ses souvenirs d'enfance, et de résoudre le problème de la première personne autobiographique. Mais *La Disparition* (1969), roman lipogrammatique où l'emploi du "je" est entravé par l'absence du "e" interdit, constitue déjà, dans sa saga d'une lignée maudite une étape importante dans le cheminement vers l'autobiographie » (Manet van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 67).

²⁴⁸ Claude Burgelin, « Perec et Pontalis. Une histoire de lettres, d'enveloppe et de destinataires », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec, op. cit.*, p. 214.

²⁴⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 146.

²⁵⁰ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *op. cit.*, p. 10.

d'enfance « avec assurance, avec presque une sorte de défi », il prétend que l'histoire de son enfance n'est pas inscrite à son programme.

Or, « vous êtes-vous déjà demandé ce qu'il était advenu de l'individu qui vous a donné votre nom ? »²⁵¹ À l'image de Gaspard Winckler qui, à la suite de cette question révélatrice posée par Otto Apfelstahl, probable figure de l'analyste dans *W*, part à la recherche de l'enfant qui lui a donné son nom, Perec, s'interrogeant sans doute longtemps sur cette même question, se décidera enfin à prendre à bras-le-corps la partie proprement autobiographique dans son écriture. Il s'agit d'un enjeu existentiel ; seulement la mise en évidence de sa pièce manquante ne se fera pas sans difficultés ou ennuis.

En effet, à partir de 1966, émerge progressivement dans le projet d'écriture de Perec un vaste programme autobiographique. Nous pouvons en lire une description explicite dans sa lettre écrite en juillet 1969 à Maurice Nadeau, éditeur alors de Perec. Dans cette lettre-programme, Perec présente d'abord les trois projets initiaux, délaissés au moment de sa rédaction de *La Disparition* (soit en 1967) :

1. Un travail oulipien et collectif (réalisé avec Marcel Bénabou) intitulé « Premiers Travaux Relatifs à un Projet Général de Production Automatique de Littérature Française (PALF) ».
2. *L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille*, qui est « la description, la plus précise possible, de l'arbre généalogique de [s]es familles paternelle, maternelle, et adoptive(s) »²⁵² : un projet proprement autobiographique auquel Perec tient beaucoup.
3. *L'Âge* : ce récit, dont le premier titre était *Les Lieux de la trentaine*, est « une suite de textes paraphrasant et développant un texte d'André Gorz paru dans *Les Temps modernes* et intitulé "Le vieillissement" », en vue de saturer les sentiments confus liés à la trentaine.

Ensuite, admettant qu'il ne s'intéresse plus à la « problématique » du récit de

²⁵¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 33.

²⁵² Pour consulter cette citation et les citations suivantes concernant les projets de livre présentés par Perec dans sa lettre adressée à Maurice Nadeau, voir Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau » [1969], in *Je suis né*, op. cit., p. 51-66.

L'Âge et a « besoin de voir plus grand », Perec explique la réintégration de ce projet « à un plan beaucoup plus vaste, plan décennal, sinon duo-décennal ». Ce nouveau plan est « un vaste ensemble autobiographique » qui s'articule autour de quatre livres distincts :

1. *L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille* ;
2. *Lieux où j'ai dormi* : un projet ancien qui est « une sorte de catalogue de chambres, dont l'évocation minutieuse (et celle des souvenirs s'y rapportant) esquissera une sorte d'autobiographie vespérale » ;
3. *W* : un roman d'aventures né d'un souvenir d'enfance de Perec qui déclare qu'il peut, « racontant W, raconter [s]on enfance » ;
4. *Lieux* : un grand projet qui durera théoriquement douze ans, de 1969 à 1980, et qui a pour objet de décrire, par une méthode algorithmique préétablie, douze lieux parisiens « liés à des souvenirs, à des événements ou à des moments importants de [l']existence » de l'auteur, qui espère voir à la fin « le vieillissement des lieux, le vieillissement de [s]on écriture, le vieillissement de [s]es souvenirs » en même temps.

Mais comme *L'Arbre* est un projet strictement autobiographique auquel il reconnaît « avoir un peu peur de [s]'y lancer vraiment », que *Lieux où j'ai dormi* est encore « un projet lointain », et que *Lieux* est un projet de longue haleine, Perec annonce vouloir se mettre tout de suite à *W* et propose à Maurice Nadeau, son éditeur, de publier le roman en feuilleton dans *La Quinzaine littéraire*, un bimensuel fondé par celui-ci. En lisant la conception ambitieuse de Perec à propos du futur *W* qui, à l'instar de Jules Verne, serait fondé « sur des données psychanalytiques [...], ethnologiques, informatiques, linguistiques, etc. », nous sommes également impressionnés par l'enthousiasme et l'élan de l'auteur : est-ce parce que, selon Lejeune, « il est heureux d'avoir trouvé un biais qui lui permet de contourner un récit difficile »²⁵³, qu'est le récit de l'enfance ?

Suite à cette lettre-programme, *W* paraîtra effectivement dans *La Quinzaine littéraire* sous le titre de « W, feuilleton de Georges Perec » depuis octobre 1969 (plus

²⁵³ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 94.

exactement, le 16 octobre 1969). Mais contrairement à son début prometteur, le roman d'aventures cède brusquement dès la septième livraison pour faire place à la description de la société W de type « olympique » qui, s'approchant au fur et à mesure de celle d'un univers concentrationnaire, devient de plus en plus absurde et affreuse, et met inmanquablement son auteur dans le malaise et le blocage d'écriture. Par exemple, dans une note du 30 mai 1970, Perec écrit : « Je peux rester des heures à faire des réussites au lieu d'écrire W »²⁵⁴. Cette difficulté d'écrire chez Perec montre que même sous le couvert d'une fiction, d'une sorte de rhétorique, plus l'on s'approche d'une vérité monstrueuse, plus l'on hésite à s'en rapprocher, probablement par crainte d'être dévoré par elle dès que l'on ose la toucher.

Cependant, il convient de considérer que, à ce moment-là, comme Perec a déjà dans l'esprit l'idée de recadrer ce roman-feuilleton dans un livre à venir qui s'appellera *W ou le souvenir d'enfance*, il éprouve plutôt, comme Lejeune le décrit, des sentiments contradictoires : « déprimé par le feuilleton, excité par le livre »²⁵⁵. Et puis, le 12 juin 1970, il a noté avec assurance :

Au-delà de ttes ses imperfections — ds ses méthodes, ds ses buts — je sens que le livre peu à peu se soude que ses éléments confluent s'articulent qu'une stratégie de l'écriture émerge lentement mais avec une gde certitude, de ts ces efforts éphémères²⁵⁶.

Quand Perec a-t-il eu cette idée de faire un livre autobiographique plus vaste ? Selon l'hypothèse de Lejeune qui s'étaye sur l'analyse des avant-textes du livre, cette idée « a dû lui venir très tôt » et « est liée à la brusque coupure du récit après la sixième livraison » :

L'avertissement au lecteur en tête de la septième livraison²⁵⁷ [...] montre qu'il sait très bien que jamais le récit initial ne sera repris ou prolongé : le tableau de W est une impasse dans laquelle il s'engage sans esprit de retour. Désormais, il ne peut y avoir d'issue qu'en dehors du feuilleton, même si c'est à partir du feuilleton. Il faut lui

²⁵⁴ Manuscrit retranscrit dans Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 118.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁵⁶ Manuscrit retranscrit dans Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 119.

²⁵⁷ Nous recopions ici en entier cet avertissement de Perec à ses lecteurs : « Il n'y avait pas de chapitres précédents. Oubliez ce que vous avez lu ; c'était une autre histoire, un prologue tout au plus, ou bien un souvenir si lointain que ce qui va venir ne saurait que le submerger. Car c'est maintenant que tout commence, c'est maintenant qu'il part à sa recherche » (*La Quinzaine littéraire*, 16 janvier 1970).

adjoindre autre chose, dans un autre espace, qui ne peut être que celui d'un livre²⁵⁸.

Ce futur livre comportait à l'origine trois parties : la partie romanesque ou la fiction initiale de *W*, la partie autobiographique ou « Souvenir d'enfance » et la troisième partie intitulée « Intertexte » ou « Critique », qui consiste à rendre compte du cheminement de l'écriture de l'auteur à destination du présent livre. Qu'est-ce qui a décidé Perec à introduire dans ce livre cette partie purement autobiographique qu'est « Souvenir d'enfance » ? Sur cette décision sans doute difficile, nous ne savons pas grand-chose, mais nous pouvons au moins supposer que d'abord, le travail préparatoire depuis 1966 de Perec sur sa saga familiale *L'Arbre* l'a déjà préparé, matériellement et surtout psychologiquement, à évoquer un jour son origine et son enfance, et qu'ensuite, face à l'échec inévitable du roman-feuilleton *W* qui a initialement pour objectif de raconter de manière oblique son enfance et qui par la suite devient de plus en plus insupportable, aussi pour lui-même que pour ses lecteurs, Perec, faute de meilleure solution, ne peut choisir que de faire face à son enfance : c'est une question existentielle — ou celle de l'être — qu'il ne peut plus contourner.

En tout cas, voulant sans doute réserver la troisième partie à la dernière phase de l'écriture, Perec se met activement à la rédaction de la partie « Souvenir d'enfance » début août, au moment où paraît enfin dans *La Quinzaine littéraire* la 19^e et dernière livraison du feuilleton (le 1^{er} août 1970) et où il annonce déjà la publication pour l'année prochaine de ce livre autobiographique sous le titre de *W ou le souvenir d'enfance*. Nous pouvons retrouver dans le « Petit carnet noir » de Perec les pages concernant le début de cette rédaction datant d'août-septembre 1970 : ces documents ont été publiés par Philippe Lejeune dans *Cahiers Georges Perec* (n° 2) et récemment reproduits dans le premier volume des œuvres de Perec de la collection de la Pléiade, en l'occurrence, en marge du roman *W ou le souvenir d'enfance*.

« Par où commencer ? » Se posant la question au tout début de la rédaction (note du 2 août 1970), Perec commence par décrire telles quelles les sept photos les plus anciennes qu'il a « examinées longuement, grossissant même quelques détails à l'aide

²⁵⁸ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 110.

d'un compte-fils »²⁵⁹. Mais très vite, il se retrouve malheureusement dans un blocage aussi fort que celui qu'il rencontre lors de la rédaction de *W*. Dans la note du « 7. IX 70. », reprise plus tard en tête du recueil d'essais *Je suis né*, nous voyons que Perec s'enlise dans une « quasi-impossibilité de continuer » après la formule « Je suis né » : il tente en vain de multiplier ses approches, tout en se voyant tomber dans les répétitions et recommencements permanents autour d'une telle phrase ; jusqu'à ce que, à l'exemple des « meilleurs auteurs [qui] donnent quelques précisions sur leurs parents presque aussitôt après l'annonce de leur venue au monde »²⁶⁰, il écrit enfin quelques lignes sur le nom de son père. Le lendemain, il annonce pourtant qu'il peut « peut-être tenter de travailler », en essayant d'expliquer la raison du blocage :

Je recule peut-être devant l'ampleur de la tâche : dévider, encore une fois, l'écheveau, jusqu'au bout, m'enfermer pendant je ne sais combien de semaines, de mois ou d'années (12 ans, si je respecte la règle imposée par la rédaction des *Lieux*) dans le monde clos de mes souvenirs, ressassés jusqu'à la satiété ou l'écœurement²⁶¹.

Et cela avant d'établir à ce jour même un sommaire numéroté long et précis qui couvre quasiment tous les souvenirs d'enfance destinés à la partie autobiographique et qui, en dépit de quelques changements ultérieurs, servira de références de base pour sa rédaction finale du livre : cela se confirme par les biffures tracées sur le manuscrit de Perec et par la version définitive du roman autobiographique. Puis il se met aussitôt à rédiger, dans un brouillon intitulé « W autobiographie », le chapitre 1 du sommaire concernant son père, en suivant strictement les points notés en leur ordre. Mais il s'arrête curieusement au cinquième point (il y a dans ce chapitre neuf points au total) qui évoque l'« étrange ressemblance [de son père] avec Franz Kafka ». Est-ce parce qu'il trouve déjà ce texte de 1970 « plutôt pire » que son tout premier texte sur son père, écrit vers 1959, comme il l'avoue plus tard dans *W ou le souvenir d'enfance* ? Et ce jugement le décourage-t-il de poursuivre l'écriture sur son père et puis sur sa mère ? Il nous est impossible de savoir. Nous savons seulement qu'il n'y a

²⁵⁹ Georges Perec, « Petit carnet noir », in Marcel Bénabou et Jean-Yves Pouilloux (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 2, Textuel 34/44 (n° 21), Université de Paris VII, 1988 ; repris dans Georges Perec, « En marge de *W ou le Souvenir d'enfance* », in *Œuvres I*, op. cit., 2017, p. 779.

²⁶⁰ Georges Perec, « Je suis né », op. cit., p. 13.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

pas d'ébauches régulièrement rédigées selon le sommaire dans les jours et les mois qui suivent.

Survient alors une panne de longue durée. Perec suspend ce projet de livre probablement en début 1971, année où il entame sa troisième psychanalyse, cette fois avec le réputé Jean-Bertrand Pontalis. Sur le plan personnel, cette psychanalyse succède à « un grave épisode de désarroi » de Perec, « lié à une rupture et à une tentative de suicide »²⁶² ; mais en même temps, sur le plan de l'écriture, c'est l'époque où, comme nous venons de le montrer, les rédactions d'abord du feuilleton *W* et puis de la partie proprement autobiographique du futur livre *W ou le souvenir d'enfance*, ne cessent de se heurter à des blocages certainement pénibles, d'origine autobiographique, donc existentielle. Le fait de devoir s'enfermer dans les souvenirs précieux d'une enfance à jamais perdue, dont il affirme ne pas savoir grand-chose et à laquelle il n'a pas un vrai désir de faire face de nouveau, met durement à l'épreuve l'auteur autobiographique, qui par ailleurs sait très bien se mettre à l'abri d'une écriture équipée « de [s]es mots, de [s]es phrases, de [s]es paragraphes habilement enchaînés, de [s]es chapitres astucieusement programmés »²⁶³, et de descriptions méthodiques et exhaustives à la limite des modes d'emploi, dans l'espoir illusoire de retrouver (sinon détourner) tranquillement les évidences de sa propre histoire, la vérité de son existence, avant de sortir sain et sauf. Voilà un exercice infructueux et intérieurement épuisant, ou selon l'expression de Perec lui-même, des « gymnastiques ressassantes et harassantes »²⁶⁴. Dans « Les lieux d'une ruse », texte dans lequel il raconte son expérience analytique avec Pontalis, Perec retrace cette crise d'écriture en filigrane :

Je parcourais allégrement les chemins trop bien balisés de mes labyrinthes. Tout voulait dire quelque chose, tout s'enchaînait, tout était clair, tout se laissait décortiquer à loisir, grande valse des signifiants déroulant leurs angoisses aimables. Sous le miroitement fugace des collisions verbales, sous les titillements mesurés du petit Œdipe illustré, ma voix ne rencontrait que son vide : ni le frêle écho de mon histoire,

²⁶² Claude Burgelin, « Perec et Pontalis. Une histoire de lettres, d'enveloppe et de destinataires », *op. cit.*, p. 215.

²⁶³ Georges Perec, « Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant » [1972], in *Je suis né*, *op. cit.*, p. 73.

²⁶⁴ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », *op. cit.*, p. 70.

ni le tumulte trouble de mes ennemis affrontables, mais la rengaine usée du papa-maman, zizi-panpan ; ni mon émotion, ni ma peur, ni mon désir, ni mon corps, mais des réponses toutes prêtes, de la quincaillerie anonyme, des exaltations de *scenic-railway*²⁶⁵.

Ou encore :

Lorsque j’essayais de me taire, de ne plus me laisser engluer dans ce ressassement dérisoire, dans ces illusions de parole affleurante, le silence, tout de suite, devenait insupportable. Lorsque j’essayais de parler, de dire quelque chose de moi, d’affronter ce clown intérieur qui jonglait si bien avec mon histoire, ce prestidigitateur qui savait si bien s’illusionner lui-même, tout de suite j’avais l’impression d’être en train de recommencer le même puzzle, comme si, à force d’en épuiser une à une toutes les combinaisons possibles, je pouvais un jour arriver enfin à l’image que je cherchais²⁶⁶.

Parallèlement, du côté de l’analyste, se crée un effet équivalent. Pontalis l’évoquera dans le cadre du cas de « Pierre G. » :

Les souvenirs d’enfance, disait Pierre, n’étaient pas son fort. Inutile de chercher de ce côté-là. Ce vide, ce trou sans fond aux origines de la mémoire, il ne s’en plaignait pas. Il n’en tirait pas non plus la gloire d’être en quelque sorte né de lui-même. Il ne pouvait que constater le fait [...].

[...] Pierre me décrivait les rues où il avait vécu, les chambres où il avait logé, le dessin du papier mural, me précisait les dimensions du lit, de la fenêtre, la place de chaque meuble, la forme du bouton de porte, et voici que de cet inventaire maniaque, de cette recension sans fin qui n’eût dû ne rien laisser perdre, naissait en moi un sentiment poignant de l’absence²⁶⁷.

Pour Perec, c’est indubitablement une défense existentielle d’avancer sous le rempart de son écriture-bouclier. Par exemple, il a eu pendant longtemps cette pratique de noter ses rêves²⁶⁸ par des « énoncés secs et secrets » où il croyait pouvoir retrouver « les reflets de [s]on histoire » « au travers d’innombrables prismes »²⁶⁹. Mais enfin, comme il finit par l’admettre, ces rêves qui n’ont pas été « vécus pour être rêves, mais rêvés pour être textes » ne sont pas « la voie royale », mais « chemins

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁶⁷ Jean-Bertrand Pontalis, *L’Amour des commencements*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986 ; repris dans Jean-Bertrand Pontalis, *Œuvres littéraires*, éd. établie par Martine Bacherich, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2015, p. 233.

²⁶⁸ Ces rêves seront ensuite recueillis par Perec pour la publication de son livre *La Boutique obscure* (1973), qui est une sorte d’« autobiographie nocturne ».

²⁶⁹ Georges Perec, « Les lieux d’une ruse », *op. cit.*, p. 69.

tortueux [l]'éloignant chaque fois davantage d'une reconnaissance de [lui]-même »²⁷⁰. De ce fait, il s'interroge lui-même : « ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient un carcan ? »²⁷¹ À ces questions qu'il se pose, Perec donne la réponse suivante : « Il faudra bien, un jour, que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité »²⁷².

Ainsi s'effectue comme suit le lent mouvement de sa psychanalyse qui lui donnera « accès à [s]on histoire et à [s]a voix » :

Il fallait d'abord que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle je masquais mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits, que tombent en poussière mes refuges ratiocinants. Il fallait que je revienne sur mes pas, que je refasse ce chemin parcouru dont j'avais brisé tous les fils²⁷³.

Enfin, nous connaissons l'issue heureuse et inattendue de cette psychanalyse : l'analysant parvient à retrouver son histoire :

Elle me fut donnée, un jour, avec surprise, avec émerveillement, avec violence, comme un souvenir restitué dans son espace, comme un geste, une chaleur retrouvée. Ce jour-là, l'analyste entendit ce que j'avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l'entendre, pour cette simple raison que je ne lui disais pas, que je ne me le disais pas²⁷⁴.

Quant à l'analyste, il fait une constatation pareille :

Un jour, c'était quand déjà ? Pierre et moi nous avons réussi à trouver des mots qui ne soient pas des restes, des mots qui, par miracle, allèrent à leur destinataire inconnu²⁷⁵.

Ce destinataire inconnu pouvant aussi bien être la mère trop tôt disparue que l'enfant de Vilin disparu en même temps. Pour Pontalis, cette présence longtemps

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 70. Perec dira tout de même de ces rêves-carapaces que leur publication, ou autrement dit, leur expulsion, a été « salutaire », car, comme il explique : « quand j'ai publié ce livre, j'ai cessé de noter mes rêves et j'ai commencé à parler des choses qui me concernaient vraiment avec mon analyste. Le résultat en a été *W ou le souvenir d'enfance* qui est un livre très important sur le plan personnel » (Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 205).

²⁷¹ Georges Perec, « Les gnocchis de l'automne », *op. cit.*, p. 73.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », *op. cit.*, p. 71.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Jean-Bertrand Pontalis, *L'Amour des commencements*, *op. cit.*, p. 234.

obsédante en lui et en son patient de l'absence prend enfin corps dans la séance. Ainsi la pièce manquante latente devient-elle patente.

En 1974, Perec reprend son livre autobiographique qui fera l'objet d' « une sorte de création négative »²⁷⁶ : c'est-à-dire que la troisième partie initialement prévue sera supprimée, la critique des souvenirs s'intégrant dans la partie des souvenirs d'enfance sous forme de notes qui suivent la rédaction des souvenirs, et que se met en place une structure contrapuntique où le récit de fiction et le récit autobiographique sont « simplement alternés » mais « inextricablement enchevêtrés » : pour Perec, c'est seulement dans « leur fragile intersection » que peut se révéler « ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre »²⁷⁷. Cette rédaction ultime du livre avance alors rapidement. Le livre *W ou le souvenir d'enfance* verra finalement le jour en 1975, année où également l'auteur met fin à son analyse qui avait duré quatre ans, et où il abandonne définitivement un autre projet autobiographique nommé *Lieux* : « Quelque chose s'est dénoué, quelque chose a été franchi. On sort de l'espace autobiographique dessiné en 1969 dans la lettre à Maurice Nadeau »²⁷⁸. Ainsi s'achève chez Perec un long parcours de la mise en évidence de la pièce manquante, ou autrement dit, une longue recherche de sa propre vérité — « un jeu dont les règles sont si simples mais où la partie est des plus désespérément compliquées »²⁷⁹.

Regardons maintenant l'écriture perecquienne de la pièce manquante dans *W ou le souvenir d'enfance*. Dans la partie autobiographique du livre, l'auteur se confie enfin sur son enfance à lui. Pour lui, l'enfance est quelque chose dont il ne sait pas grand-chose et qu'il cherche longtemps à dissimuler ; mais il finit par reconnaître qu'elle est « peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de [s]a vie pourront trouver leur sens »²⁸⁰. Par conséquent, de même que le pseudo Gaspard Winckler qui, en tant que « seul dépositaire », « seule mémoire vivante », « seul vestige de ce monde », décide malgré tout d'écrire ses aventures sur

²⁷⁶ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 136.

²⁷⁷ Georges Perec, la quatrième de couverture de *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit.

²⁷⁸ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 55.

²⁷⁹ Georges Perec, « Kléber Chrome » [1967], in *Je suis né*, op. cit., p. 49.

²⁸⁰ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 25-26.

l'île de W, de même Perec, même s'il ne peut avoir recours qu'à « de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires », n'a d'autre choix que d'évoquer « l'irrévocable » : « ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut clôturé : ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore »²⁸¹.

Effectivement, n'ayant quasiment pas de mémoire de ses premières années d'existence, Perec ne peut aborder sa petite enfance qu'au moyen de la description méticuleuse de ses rares photos d'enfance, de la citation de documents faiblement efficaces, de la retranscription intégrale de ses anciens textes sur ses parents, suivis toutefois de notes récentes, de la mise en relation du narrateur présent avec le passé de l'enfant héros, et de la narration aussi ambiguë que détaillée de quelques souvenirs d'enfance. D'où nous observons une approche oblique marquée par « une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails ». Autant pour l'auteur que pour ses lecteurs, « à travers cette minutie dans la décomposition, quelque chose se révèle »²⁸². Ce « quelque chose » est quelque chose d'indicible, d'inaccessible, ou « une parole absente à l'écriture », qu'est la disparition silencieuse des parents de Perec et d'une part de lui-même en tant que leur fils, ou selon l'expression de Perec, « le scandale de leur silence et de mon silence ». C'est cela qui a cependant pu déclencher chez Perec son écriture, pour trouver finalement son « ultime reflet » dans cette même écriture. Cette écriture qui, d'un côté, se montre minutieuse, mais qui, de l'autre, est blanche, neutre, « signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes »²⁸³.

À noter que l'écho de l'anéantissement qui retentit dans l'écriture est renforcée encore plus par des renvois fréquents aux notes en fin de chapitres autobiographiques ; venant juste après les textes de récits d'enfance, ces notes sont disposées en mêmes corps et police que ceux-ci, sans doute pour leur assurer une valeur égale. Cette opération perecquienne relève de ce que Philippe Lejeune nomme « autobiographie critique », dont la définition est formulée comme suit :

²⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

²⁸² Georges Perec, « Le travail de la mémoire » [1979], entretien avec Franck Venaille, in *Je suis né, op. cit.*, p. 84.

²⁸³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 63.

[C'est le cas] où l'autobiographe, au lieu de se défendre du soupçon, le reprend sérieusement à son compte et exerce systématiquement, sous les yeux du lecteur, un travail critique sur sa propre mémoire. Il ne s'agit plus seulement de constater quelques lacunes et erreurs, après quoi on continue tranquillement son récit. On s'arrête, on s'obstine, pour faire jaillir, de la lacune ou de l'erreur, le sens²⁸⁴.

Dans le cas de *W ou le souvenir d'enfance*, ces notes numérotées sous forme de correction, d'ajout, de remarque ou de prolongement, au lieu d'éclaircir et enrichir les textes concernés, tendent à rendre plus perceptible la vacuité du récit autobiographique, ou même à détruire totalement les souvenirs naguère péniblement reconstitués. Par exemple, les deux notes qui accompagnent le récit du premier souvenir d'enfance relatif à un petit enfant entouré de toute sa famille juive, suffisent bel et bien à ruiner ce récit déjà composé d'éléments douteux ; ou encore, les longues notes qui suivent les textes des chapitres VI et VIII en occupant même plus d'espace dans le livre que ces textes annotés, et qui n'hésitent pas à faire appel à toutes sortes de documents et de témoignages possibles, illustrent à juste titre une absence retentissante de souvenirs d'enfance du côté de l'auteur.

Quant aux rares souvenirs d'enfance que Perec disperse dans les chapitres autobiographiques de la première partie du livre, nous voudrions signaler en particulier un petit souvenir purement imaginaire, inséré entre parenthèses dans la description d'une photo montrant l'auteur lui-même avec sa mère :

J'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'*aimerais* le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante)²⁸⁵.

C'est une scène d'enfance fortement désirée par l'auteur qui l'exprime timidement avec un verbe au conditionnel — « aimerais », laissant transparaître son regret de la mère et son envie de l'attachement mère-fils. Ce minuscule pseudo-souvenir trouve une sorte d'écho dans un autre qui s'introduit dans la seconde partie du récit autobiographique :

²⁸⁴ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 74-75.

²⁸⁵ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 74. Nous soulignons.

Moi, j'*aurais aimé* aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y *aurait eu* une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y *aurait eu* une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette [...]. Puis je *serais allé* chercher mon cartable, j'*aurais sorti* mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les *aurais posés* sur la table et j'*aurais fait* mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe²⁸⁶.

Cette scène domestique d'un petit écolier est racontée en français primaire mais paradoxalement au conditionnel. Créant un effet d'« inquiétante étrangeté », cette opposition grammaticale dans la narration « irrealise la banalité du tableau et la rend si désespérément désirable »²⁸⁷, avant que la dernière phrase du récit clôt brusquement cette pure affabulation de l'auteur par le mode indicatif. En outre, il est à remarquer que c'est dans ce récit imaginaire que se trouve l'une des deux seules occurrences de la locution possessive « ma mère » dans la seconde partie du livre, l'autre étant dans une proposition subordonnée — « que ma mère ne reviendrait jamais »²⁸⁸. Cette mère qui ne fait plus son apparition dans la vie de l'enfant de Villard était pourtant très présente dans celle de l'enfant de Vilin, et cela jusqu'au jour du départ à la gare de Lyon où celui-ci se sépara à jamais de sa mère, et laisse désormais sa petite enfance s'effondrer avec elle.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, ce souvenir du départ est le seul souvenir d'enfance qui soit évoqué à trois reprises (par rapport à cela, le souvenir relatif à une clé ou une pièce donnée par le père est évoqué deux fois dans le même livre) : la première version au début du chapitre VIII, la deuxième dans le texte du portrait de sa mère écrit par le jeune Perec vers 1959 et recopié en caractère gras dans le chapitre VIII, et la troisième et dernière à la fin du chapitre X. Ce qui fait de ce souvenir d'enfance un souvenir pilier du livre, d'autant plus que c'est ce seul souvenir sur la mère qui clôt la première partie autobiographique, et que par la suite, après les trois points de suspension insérés au milieu du livre, commence la seconde partie autobiographique où nous découvrons une nouvelle vie du petit Georges réfugié et

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 99. Nous soulignons.

²⁸⁷ Anne Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, p. 111.

²⁸⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 164.

orphelin de père et de mère, enfant qui aura de nouveaux souvenirs divers et épars sans pourtant aucun repère possible. Néanmoins, le départ en soi doit être une expérience initialement sans particularité sensible pour l'enfant Georges²⁸⁹ et un fait simple à raconter pour l'adulte Perec : ce dont nous pouvons nous faire une idée en lisant par exemple la première version du récit dans le livre :

De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans : bien que je n'aie rien de cassé, je porte le bras en écharpe. Ma mère m'achète un Charlot intitulé *Charlot parachutiste* : sur la couverture illustrée, les suspentes du parachute ne sont rien d'autre que les bretelles du pantalon de Charlot²⁹⁰.

Ou bien la deuxième version, inscrite dans l'ancien texte sur la mère :

Un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. Je l'aperçus, il me semble, agitant un mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge²⁹¹.

En effet, toutes les narrations faites sur ce départ sont en elles-mêmes concises et dépourvues de description concrète ni sur l'environnement extérieur ni sur l'émotion intérieure. Les récits varient, des éléments reviennent, ceux qui ne sont pas nécessairement liés au départ. Ces éléments apparemment anodins constituent sans doute une obsession pour Perec, au point que dans la troisième et dernière version du récit, par rapport au départ brièvement raconté, le narrateur prête évidemment plus d'attention à l'illustré montrant Charlot en parachute ; et ce qui plus est, il manifeste ensuite un intérêt obstiné pour le détail concernant le « bras en écharpe » et le « bandage herniaire » : une énigme qu'il n'éclaircit pas d'un coup, mais prend le temps de démêler progressivement sous les yeux du lecteur avec tour à tour

²⁸⁹ Sauf que, selon l'hypothèse de David Bellos, le petit Georges pouvait être « dans l'excitation du voyage et des trains à vapeur » avant « son premier grand voyage, l'aventure en train rapide, pour aller voir sa tante qu'il connaissait bien et aimait beaucoup, sa cousine Lili et des montagnes qu'il n'avait jamais connues auparavant » (David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots, op. cit.*, p. 79). Ou, selon le souvenir de Bianca Lamblin, cousine de Perec, qui a accompagné Georges et sa mère à la gare de Lyon ce jour-là, « Georges ne pleurait pas, le départ s'est effectué sans émotion dramatique, du moins visible. La séparation était sans doute beaucoup plus pathétique pour Cécile, qui pouvait avoir le pressentiment que c'était la dernière fois qu'elle voyait son fils » (Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique, op. cit.*, p. 84).

²⁹⁰ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 45.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 52-53.

affirmation et infirmation, hypothèse et confirmation, sans pour autant en dissiper le fantasme. Ainsi, au-delà d'un récit de souvenir, se déploie devant nous un travail de la mémoire et de l'enquête, mais surtout celui de l'écriture : un processus de reconstruction littéraire du souvenir. Et cela n'est pas pour rien. À travers la subtile mise en évidence de ces éléments qui ont la plus forte possibilité d'être créés au cours de l'écriture que d'avoir réellement existé dans le vécu, vient enfin le prétexte à un déchiffrement sans doute longtemps désiré par l'auteur :

Un triple trait parcourt ce souvenir : parachute, bras en écharpe, bandage herniaire : cela tient de la suspension, du soutien, presque de la prothèse. Pour être, besoin d'étai. Seize ans plus tard, en 1958, lorsque les hasards du service militaire ont fait de moi un éphémère parachutiste, je pus lire, dans la minute même du saut, un texte déchiffré de ce souvenir : je fus précipité dans le vide ; tous les fils furent rompus ; je tombai, seul et sans soutien. Le parachute s'ouvrit. La corolle se déploya, fragile et sûr suspens avant la chute maîtrisée²⁹².

« Pour être, besoin d'étai ». Dans cette reconstruction rétrospective du souvenir que Perec se donne certainement du mal pour réaliser, il retrouve non seulement les points de suspension, aussi fragiles que résistants, auxquels se sont accrochés les fils rompus de son enfance, mais également le point de départ, destiné cette fois-ci à un départ non pas pour se séparer à jamais de sa mère, mais pour continuer d'exister, pour être, tout simplement.

Plus tard, dans la seconde partie du récit autobiographique, se passera significativement une autre histoire à propos de cet « imaginaire bras en écharpe », et dans laquelle Perec s'aperçoit enfin qu'il ne fut pas « la victime héroïque », mais « un simple témoin » d'un accident survenu sur une patinoire lors de sa dernière année à Villard et faisant intervenir tout un système de contention pour ressouder l'omoplate cassée du blessé. À la suite du récit de ce quiproquo, l'auteur en donne de nouveau une autoanalyse devant son lecteur :

Comme pour le bras en écharpe de la gare de Lyon, je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour

²⁹² *Ibid.*, p. 81.

décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme. Plus simplement, ces thérapeutiques imaginaires, moins contraignantes que tutoriales, ces *points de suspension*, désignaient des douleurs nommables et venaient à point justifier des cajoleries dont les raisons réelles n'étaient données qu'à voix basse²⁹³.

Chez Perec, il a vif besoin du souvenir de ces « douleurs nommables » et « éminemment réparables » qui sont pour lui « la source d'une ineffable félicité »²⁹⁴, afin d'effectuer des thérapeutiques secrètes mais légitimes sur ses fractures innommables et désespérément irréparables qui pourtant se produisirent effectivement. Ces fractures résident justement dans la séparation tragique du petit Georges d'avec sa mère ; avec cette rupture brutale, viennent s'imposer la fin de sa prime enfance pauvre de souvenirs et le début d'une vie d'orphelin pendant la guerre avec des souvenirs épars et impossibles à réunir.

Or, pour Perec, il n'aurait su évoquer son souvenir d'enfance sans faire intervenir l'imaginaire. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, en alternance avec le récit d'enfance, un récit d'aventures, inspiré d'un fantasme enfantin, raconte la recherche du protagoniste Gaspard Winckler d'un enfant disparu qui lui avait auparavant donné son nom, et sa découverte de l'île de W, une cité basée sur le Sport et exclusivement régie par l'idéal olympique, qui, au fur et à mesure de la lente description du romancier, se révélera néanmoins comme un horrible univers concentrationnaire. En racontant W, Perec présente une métaphore permettant de dévoiler doucement la toile de fond sombre des aléas de son enfance : c'est « l'Histoire avec sa grande hache » qui soumet irréversiblement sa propre vie à la cassure, à l'absence, et resoumet toute la communauté juive au destin d'effacement, de dispersion, d'exil et de recommencement. Ce qui le fait accéder à l'origine de ses douleurs d'enfance intouchables et à sa judéité sourde. Se complètent alors ces deux récits alternés, dont l'un est autobiographique et individuel tandis que l'autre est romanesque et collectif. C'est par leur « fragile intersection » que nous pouvons lire dans l'ensemble l'image complète d'une enfance déracinée de Perec. Comme l'auteur lui-même le signale :

²⁹³ *Ibid.*, p. 113-114. L'auteur souligne.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 113.

On peut lire, effectivement, ou bien le récit autobiographique ou bien uniquement le récit de fiction, de cauchemar olympique, mais en fait, pour moi, ils sont indécrochables, ils sont vraiment un mouvement d'aller retour qui, je crois, correspond à ce trajet que j'ai fait vers mon enfance, vers cette enfance que je refusais vraiment²⁹⁵.

En fin de compte, viennent s'inscrire dans le livre non seulement le récit d'enfance de Perec, mais aussi le cheminement de son écriture autobiographique : une écriture qui, pendant sa longue réalisation allant de la conception du roman *W* jusqu'à la fin de rédaction de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* en passant par blocages, psychanalyse et reprise d'écriture, avait voulu se cacher avant d'affirmer sa légitimité et de s'imposer finalement. Bien qu'il lui soit pénible de reconstituer les fragments dérisoires de son enfance qu'il pourrait tout de suite mettre en pièces par ses propres commentaires, et qu'il soit tout à fait vraisemblable à lui et à son lecteur de ne trouver dans les mots, les lignes et les intervalles blancs que « l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture », Perec ne peut qu'écrire, celui qui s'explique pleinement dans les passages de méta-écriture succédant aux deux textes-portraits de ses parents, et surtout dans cette toute dernière phrase significative et désormais fameuse :

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie²⁹⁶.

Par l'écriture, Perec a réussi à mettre au jour son enfance longtemps tue et dissimulée par lui. Mais il ne se borne pas à cela, et veut repartir de ce manque personnel en faisant de celui-ci un manque formel qui servira en retour à son écriture. C'est ce que nous allons voir dans le sous-chapitre suivant.

²⁹⁵ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 206-207.

²⁹⁶ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 63-64.

4.3 De la pièce manquante à la case vide : pour l'écriture

À la suite d'un « infiniment lent » cheminement jalonné de réticence, de tâtonnements, de ressassements et d'interrogations, Perec parvient enfin à sortir de ses blocages psychologiques et d'écriture pour avoir accès à la pièce manquante de son puzzle biographique, à savoir sa petite enfance avec une part de lui-même en tant que fils juif de ses parents, eux-mêmes disparus dans la guerre ou dans les camps. Cette pièce manquante qui est assurément irrévocable mais longuement fantôme chez l'auteur, il réussit à la restituer à sa propre façon dans *W ou le souvenir d'enfance*, roman autobiographique remarquablement abouti qui alterne subtilement un roman d'aventures intitulé *W* et un récit autobiographique répondant au « Souvenir d'enfance » du titre.

Évoquer cette pièce manquante, la dessiner par des mots, c'est pouvoir l'assumer telle quelle. Mais en tant qu'écrivain et particulièrement oulipien, Perec ne veut pas s'arrêter là et va jusqu'à inscrire ce manque dans son écriture pour en faire un élément formel ou rhétorique par tous les moyens qu'il peut explorer.

En effet, bien avant l'élaboration de *W ou le souvenir d'enfance*, la parution de *La Disparition* (1969) nous laisse découvrir un roman lipogrammatique qui consiste précisément dans une pratique littéraire basée sur le manque (alphabétique) et dans lequel la pièce délibérément manquante, c'est la lettre *e*. Cette lettre dont l'effacement dans la mythologie juive entraîne l'anéantissement du Golem, celle qui apparaîtra en majuscule dans la dédicace de *W ou le souvenir d'enfance* — « pour E » — et qui, par leurs prononciations proches, fait penser à « eux », ses parents, et enfin celle qui, après tout, occupe une place essentielle dans la langue française, Perec ose pourtant l'exclure du tout au tout dans la rédaction du roman. C'est un extraordinaire exploit oulipien qui fait que le lecteur ne rencontre aucune lettre *e* au fil des quelque trois cents pages du livre, allant de l'avant-propos jusqu'au post-scriptum.

Néanmoins, nous constatons également que cette lettre ne peut disparaître sans hanter de plus belle le roman en question. Car, comme l'auteur lui-même l'affirme — « le livre sans “e” parle d'un livre sans “e” ; le sujet du livre sans “e”, c'est la

disparition du “e” »²⁹⁷—, sous la contrainte du lipogramme en *e*, le roman dans son ensemble ne peut se construire qu’autour de cette pièce manquante, tant pour sa dimension scripturale marquée par la recherche permanente de mots sans *e* que pour la dimension thématique qui, au-delà des intrigues apparentes, s’intéresse au *e* absent tout au long en filigrane ; et cela même pour la structure du roman qui comporte au total 25 chapitres numérotés de 1 à 4 et de 6 à 26, à l’exception du cinquième qui correspond précisément à la position de la lettre *e* dans l’alphabet français. D’où nous témoignons de « l’absolu primat du signifiant », prodigieusement assuré par « l’ambition du “Scriptor” » perecquien. Toutefois, il n’empêche que *La Disparition* est un roman à part entière, un véritable roman rempli d’événements, de personnages et de fantaisie, qui exerce une fascination auprès de son lecteur. Nous voyons alors dans la lettre *e* une « belle absente » ; ou citons la formule de Claude Burgelin, « de pièce manquante elle devient pièce maîtresse »²⁹⁸.

Ainsi, ce manque d’une pièce essentielle qui laissa un trou irréparable et des souvenirs sans repère dans l’enfance de l’auteur, nourrit cette fois-ci complètement l’écriture du livre en organisant autour de la trouée alphabétique « une grande fête des mots »²⁹⁹, et favorise un réel plaisir de lecture.

À part le roman *La Disparition* qui représente pour ainsi dire l’écriture la plus poussée d’une littérature potentielle pratiquant le lipogramme, Perec écrira même un texte sur l’histoire de cette contrainte³⁰⁰ et multipliera volontiers ses exercices lipogrammatiques dans le cadre de l’Oulipo, qui n’hésite pas à développer plusieurs variantes à partir du principe de la contrainte. Parmi ces lipogrammes évolutifs, nous voudrions parler d’abord de *la belle absente* qui, appliquée surtout dans le domaine de la poésie, « consiste à supprimer dans chaque vers une lettre, de telle manière que l’ensemble de ces lettres supprimées forme un nom »³⁰¹. Lisons par exemple ce poème bref de Georges Perec appuyé sur ce procédé :

²⁹⁷ Georges Perec, « À propos de la description » [1981], communication prononcée au colloque d’Albi « Espace et représentation », in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, op. cit., p. 237.

²⁹⁸ Claude Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 100.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 107.

³⁰⁰ Voir Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, *La littérature potentielle. Créations, re-crétions, récréations* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p. 73-89.

³⁰¹ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 213.

À l'OuLiPo

Champ défait jusqu'à la ligne brève,
J'ai désiré vingt-cinq flèches de plomb
Jusqu'au front borné de ma page chétive.
Je ne demande qu'au hasard cette fable en prose vague,
Vestige du charme déjà bien flou qui
Défit ce champ jusqu'à la ligne brève³⁰².

En rassemblant les six lettres successivement éliminées des six vers tous en pangramme défectif (abstraction faite des lettres rarement utilisées en langue française, à savoir *k, w, x, y, z*) — O, U, L, I, P, O —, nous obtiendrons justement le nom de celui à qui le poème est dédié. Dans ce sens, cette variante lipogrammatique est peut-être celle qui incarne le mieux la dialectique entre absence et présence : c'est la succession des lettres manquantes qui cependant évoque *in absentia* le nom du dédicataire du poème : s'absenter simplement pour mieux se représenter en creux. Nous pouvons aussi détecter aisément ce procédé dans le texte directement intitulé « La belle absente », qui comporte deux poèmes dédiés à Catherine Binet, l'ex-compagne de Perec.

Ensuite, il y a le monovocalisme pour lequel « il s'agit de produire un texte en ne se servant que d'une seule voyelle »³⁰³. Perec nous montre un formidable exemple du monovocalisme en *a* en fournissant un texte intitulé « What a man ! », signé par un certain Gargas Parac. Mais cette variante trouve sa plus longue réalisation dans le roman *Les Revenentes*, où le retour dominant de la lettre *e* compense celle, auparavant, strictement bannie dans *La Disparition*.

Nous voulons enfin mentionner tout particulièrement la contrainte d'hétérogramme qui désigne un énoncé ne répétant aucune de ses lettres. Ce modèle qui combine le plus souvent lipogramme et anagramme est spécifiquement employé par Perec dans l'ensemble de son recueil de poèmes *Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques* et également dans la plupart des textes d'un autre recueil *La Clôture et autres poèmes*, tels que « La Clôture », « Métaux » et « Ulcérations ».

³⁰² Georges Perec, « À l'OuLiPo », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 213.

³⁰³ Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 214.

Les exploits perecquiens cités ci-dessus suffisent à démontrer que la pratique lipogrammatique occupe une place majeure dans les exercices oulipiens de l'auteur et qu'elle stimule et enrichit bel et bien l'écriture de celui-ci. Mais la limite de tels exploits littéraires chaque fois accomplis selon une contrainte précise et toute visible, c'est que le lecteur aurait tendance à n'y voir que des exploits, sans prêter plus d'attention aux ouvrages eux-mêmes en tant que roman ou poème. À ce sujet, Perec lui-même fait quelques autocritiques sur des œuvres telles que *La Disparition* et *Alphabets*. Pour lui, le reproche qu'il veut faire à *La Disparition*, c'est que ce roman est « trop systématique », que le procédé affiché dedans crée « d'une certaine manière, une barrière » et que « le lecteur peut avoir l'impression qu'on se joue plus de lui qu'on ne joue avec lui »³⁰⁴. Et il en va de même pour *Alphabets* :

L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus *que* la contrainte. J'ai fait un recueil de poèmes appelé *Alphabets* : ce sont des onzains élaborés selon une contrainte extrêmement dure que j'ai fait apparaître typographiquement dans le livre [...]. C'est très compliqué. Je pense que certains de ces textes mériteraient peut-être une telle présentation typographique. Mais on risque, en ce cas, de n'en lire que l'exploit, le record.

Et de continuer :

Je me rends compte que lorsque je publie, comme je l'ai fait tout récemment dans *La Clôture*, des poèmes composés selon des systèmes aussi compliqués, sans donner la clé, finalement, le lecteur peut les recevoir comme un poème³⁰⁵.

Il est vrai que des textes comme « La Clôture » et « Ulcérations » du recueil de *La Clôture et autres poèmes* ont cherché à se présenter comme un poème tout court, en cachant « la clé » par supprimer les matrices scripturales et par normaliser le cas échéant l'orthographe par rapport aux poèmes des *Alphabets*. Mais la disposition typographique parfois douteuse, les titres explicites de certains textes et la signification souvent obscurcie, tous ces facteurs répartis dans les poèmes sont encore susceptibles d'inciter le lecteur à considérer l'ensemble du recueil comme un nouvel

³⁰⁴ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 63.

³⁰⁵ Georges Perec, « Ce qui stimule ma racontouze... », *op. cit.*, p. 171.

exploit perecquien et oulipien, et à démasquer avec plus d'enthousiasme les contraintes tues dans les textes plus discrets. Autant dire que, en ce qui concerne ici seulement les contraintes lipogrammatiques, leur inconvénient aux yeux de Perec réside plutôt dans le risque que, auprès du lecteur et de la critique, la forme du manque alphabétique appliquée dans un texte l'emporte sur le texte lui-même.

C'est une des raisons pour lesquelles Perec, lors de son élaboration de *La Vie mode d'emploi*, construit au préalable un système beaucoup plus complexe de contraintes formellement algorithmiques, si bien que le lecteur n'arrive pas à repérer de lui-même, à la simple lecture, cette construction préparatoire à la fois énorme et rigoureuse, et qu'il peut, au contraire, lire le roman tel quel, en suivant avec « insouciance » les chemins ménagés par l'auteur dans l'œuvre. Et cette fois-ci, l'inscription du manque procède elle aussi de manière plus discrète : l'image d'une pièce manquante spectaculaire cédant sa place à celle d'une case simplement vide, un élément ingénieusement conçu mais secrètement intégré dans le système de structuration et de composition.

Après avoir parlé des contraintes de lettre manquante dans les exercices oulipiens de Perec, nous allons maintenant étudier l'image de la case vide dans *La Vie mode d'emploi*. Mais avant cela, nous voudrions, pour marquer l'omniprésence littérale du « manque » dans ce roman, commencer par signaler une potentielle « tentative d'inventaire de quelques-uns des mots évoquant le manque trouvés dans *La Vie mode d'emploi* au fil de la lecture » que Magné propose d'imaginer, et « dont le début serait à peu près celui-ci : découpe, ajour, espace, intervalle, élimination, sape, vide, fissure, naufrage, absence, perte, etc. »³⁰⁶. À quoi il ajoute aussi « la série des pièces vides, les innombrables objets cassés, dépareillés [...], les personnages mutilés [...], les veufs, les orphelins, les délaissés, les abandonnés, les histoires incomplètes et enfin dans l'épilogue, comme le double du projet inabouti de Bartlebooth, le tableau de Valène, à peine ébauché et désespérément vide »³⁰⁷. De cette manière, cette « tentative d'inventaire » du manque pourrait traverser l'ensemble

³⁰⁶ Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *op. cit.*, p. 44.

³⁰⁷ *Ibid.*

du roman en surplombant tant d'autres listes réellement présentes et minutieusement dressées par l'auteur. Cette « très massive isotopie du manque » illustre bien que de toute façon, le manque constitue déjà un thème fantôme du roman. Cela nous fait penser à la notion de « lieux rhétoriques » que Perec découvre via Roland Barthes et à laquelle il se réfère lors de sa rédaction des *Choses* et d'*Un homme qui dort* :

Les Choses sont les lieux rhétoriques de la fascination, c'est tout ce que l'on peut dire à propos de la fascination qu'exercent sur nous les objets. *Un homme qui dort*, c'est les lieux rhétoriques de l'indifférence, c'est tout ce que l'on peut dire à propos de l'indifférence³⁰⁸.

Pour Perec, les lieux rhétoriques d'une chose, c'est toutes ses interprétations et ses métaphores possibles qu'un auteur puisse épuiser dans un livre. Et quant à *La Vie mode d'emploi*, un roman d'une richesse thématique impressionnante, nous en dirions qu'il est les lieux rhétoriques de la vie et de ses modes d'emploi, dont le thème du manque constitue un versant essentiel.

Puisque nous évoquons ici la notion de « lieux rhétoriques », il est à noter que cette notion qui compte pour Perec a également été appliquée dans *L'Âge*, un projet de récit en vue de décrire les « sentiments confus de passage, d'usure, de lassitude, de plénitude liés à la trentaine » et que Perec a voulu placer entre *Les Choses* et *Un homme qui dort*. Ce projet de livre est finalement abandonné par l'auteur, mais son cadre formel reste intéressant car il est organisé « autour de deux séries parallèles et homologues de termes » servant « de révélateurs, de résonateurs » à ces sentiments :

L'amarre, l'amer, la mire, la mort, la mûre, la moire, l'amour
et

L'épars, l'épeire, le pire, le port, le pur, l'e(s)poir, le pour...³⁰⁹

Voilà le double catalogue de « lieux rhétoriques » de la trentaine. C'est sans doute pour cela que le premier titre du récit était *Les Lieux de la trentaine*. En plus, ces deux séries de paronymes sont, de toute évidence, fondées sur le couple de base

³⁰⁸ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » [1967], conférence prononcée à l'université de Warwick, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, op. cit., p. 84.

³⁰⁹ Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », op. cit., p. 55.

— « la mère » / « le père » : un double point de départ phonétique et biographique que l'auteur voulait néanmoins éviter de prendre en compte dans le projet. D'où le phénomène que le mot qui commande intimement une liste n'apparaît pourtant pas dedans.

Jacques Roubaud, dans son article « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », évoque une sorte d'analogie entre une liste et un poème en invoquant un « poème » sur la mer composé par Maurice de La Porte dans son ouvrage *Les Épithètes*³¹⁰ (1571). Nous citons ci-dessous le texte intégral de ce « poème » en version originale :

*Salée, inhumaine, escumeuse, ondoiante, profonde, fluctueuse, plaine, azuree, gemmeuse, fiere, boüillonnante, venteuse, humide, aspre, rigoureuse, monde, spatieuse, vague ou vagabonde, nauigable, creuse, large, sourde, implacable, bruiante, impetueuse, champ de Neptune, grondante, desesperée, indique ou indienne, bornée, inconstante, espouuantable, ægee, violente, tempestueuse, homicide, icarée ou icarienne, terrible, courroucée, grande, hazardeuse, oceanique, barbare, cruelle, amère, perilleuse, espandue, neptunienne, sablonneuse, enflee, liquide, importune, despite, impatiente, haute, inexorable, monstre fier, rauissante, vaste, immense, auare, douteuse, infidele, grommelante, tromperesse, incertaine, areneuse, flo-flotante, dangereuse, turbulente, pierreuse, esmeue, tournoiante, aueugle, horrible, commune, esparsée, mediterrane, portueuse ou importueuse, pourprine, agitee, tumultueuse, bonasse, calme, regorgeante, ireuse, froide, paisible, monstreuse, courante, emperlee, soucieuse, tranquille*³¹¹.

Selon Roubaud, cette longue liste des épithètes de la mer est « *filigrane* du nom propre de la Mer, absente du bouquet de vocables qui la nomme »³¹², le « filigrane », toujours selon lui, étant défini par une autre oulipienne Michèle Métail comme « forme de poésie ainsi dérivée de cette conception de la liste (avec la contrainte propre de rechercher les “épithètes ” dans les expressions collocatives attestées des dictionnaires) »³¹³. Et c'est dans cette mesure que de manière générale, une liste

³¹⁰ Cet ouvrage du lexicographe français est d'ailleurs un recueil typique des lieux rhétoriques dans le domaine de la poésie.

³¹¹ Maurice de La Porte, *Les Épithètes*, 1571. Disponible sur : <http://www.preamble.net/epithetes/m/mer.html>.

³¹² Jacques Roubaud, « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », in Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec, op. cit.*, p. 204.

³¹³ *Ibid.* Voir Michèle Métail, « Filigranes. Poèmes du vide », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, Paris, Ramsay, 1987, p. 305-337. Au début de ce texte, la poétesse oulipienne explique sa méthode utilisée pour obtenir ses poèmes-filigranes : « “Filigranes” est écrit à partir des collocations [les « expressions idiomatiques, “toutes faites”, attestées par l'usage [et ainsi] consignées dans les dictionnaires de langue] de 170 substantifs parmi les

composée d'une suite de noms qui avec éventuellement leurs qualificatifs vont jusqu'à la saturation, peut être assimilée à une forme de poésie. D'où vient la poétique des listes.

En guise de conclusion de ce que nous venons de voir, de la potentielle tentative d'inventaire du « manque » dans *La Vie mode d'emploi* jusqu'à la liste poétique d'un mot manquant, en passant par les notions de « lieux rhétoriques » et de « filigrane », nous faisons une constatation suivante : de notre enchaînement de ces formes ou conceptions littéraires apparemment lointaines les unes des autres, émerge entre elles une passerelle implicite qui réside dans l'idée que, c'est à partir d'un seul mot que procède toute la constitution d'un discours, alors que ce mot même a tendance à ne pas se présenter dans ce discours ayant pour objectif de le nommer ou de le décrire de manière organisée et exhaustive. Ce qui, justement, fait écho à la dialectique entre la pièce manquante et la pièce maîtresse que nous avons montrée plus haut en ce qui concerne *La Disparition* — roman élaboré autour de la lettre *e* qui en est pourtant totalement absente —, et qui prépare également ce que nous allons développer dans les pages qui suivent.

Revenons à l'image de la case vide, qui, avec l'image de la pièce manquante, constitue en effet les deux faces d'une même chose — le manque, l'absence —, et que nous allons maintenant aborder dans le cadre du roman *La Vie mode d'emploi*.

S'étant fixé comme cadre la description du plan en coupe d'un immeuble parisien, Perec, lors de sa construction préparatoire de *La Vie mode d'emploi*, réduit les 10×10 pièces de la façade de l'immeuble à un carré de 10×10 cases (chaque pièce-case sera prise en charge par un chapitre du roman), avant d'élaborer un système solide et complet de contraintes (la polygraphie du cavalier, le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, le tableau général des listes, la pseudo-queenine d'ordre 10, etc.)

plus fréquemment employés en français » (p. 307). Et elle prend l'exemple du mot « bord » : « Prenons par exemple le mot "bord". J'ai relevé 45 collocations parmi lesquelles j'en ai utilisé 10 : bord en pierre, bord des yeux, au bord du gouffre, courir au bord, bord d'un astre, bord supérieur, bord éclairé, bord obscur de la lune, à pleins bords, sombres bords. Après suppression du mot-clef "bord", j'ai écrit un texte avec les mots restants, sans introduire de nouveaux éléments. J'obtiens alors un texte, qui n'est qu'une combinaison possible parmi de multiples combinaisons potentielles : "au supérieur du gouffre, éclairé d'un astre en pierre, courir un obscur de la lune à pleins sombres des yeux" » (p. 307-308). Avant d'ajouter à la fin de son explication que « dans le meilleur des cas, le texte rend compte de "l'esprit", de "l'essence" du mot qui apparaît alors en "FILIGRANES" » (p. 308).

qui cristallisera en un cahier des charges concret et détaillé pour servir à une rédaction sûre de l'auteur, chapitre après chapitre. Mais comme il n'y a pas de génie sans erreur dans le système³¹⁴, Perec introduit volontairement un clinamen dans son système de contraintes minutieusement établi. Ainsi, ne sera pas prise en compte dans sa rédaction la pièce-case située à l'angle inférieur gauche de l'immeuble-puzzle, laquelle correspond à une cave et au 66^e déplacement du « cavalier » sur les 100 cases. Ce qui fait que le chapitre 66 du livre ne décrira pas cette pièce mais celle correspondant au 67^e déplacement du « cavalier » et ainsi de suite pour les chapitres suivants, et que le livre comptera au total 99 chapitres au lieu de 100, laissant une pièce de l'immeuble privée de description. Cette pièce n'est certainement pas une cave vide, mais elle est une case simplement vide pour la rédaction du livre. L'introduction de cette case vide est pratiquement imperceptible, d'autant plus que l'ensemble des contraintes s'élabore cette fois-ci de manière beaucoup plus complexe : un lecteur qui n'est pas au courant du cahier des charges du livre ne peut a fortiori être conscient de l'existence muette de cette anti-contrainte. L'auteur glisse tout de même une désignation implicite de cette case vide à la fin du chapitre LXV du livre, juste avant l'intervention du clinamen :

Une vieille boîte à biscuits en fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre³¹⁵.

Cette petite fille qui mord « *dans un coin* de son petit-beurre » est donc seule responsable de ce manque. D'ailleurs, l'expression d'« en fer-blanc, carrée » tenterait, par un jeu homophonique, de nous passer le message de « faire [un] blanc [dans le] carré ». Mais cette désignation reste impossible à déchiffrer, sauf pour un lecteur bien averti qui est capable de la repérer grâce évidemment à quelques épitextes auctoriaux, comme l'article « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », publié sans doute avec un sentiment contradictoire de l'auteur, marqué d'une profonde hésitation entre dissimulation et révélation à l'égard des contraintes. Bref, au plan structurel, Perec

³¹⁴ C'est une paraphrase d'un aphorisme de Paul Klee – « Le génie, c'est l'erreur dans le système » – que Perec cite à plusieurs reprises.

³¹⁵ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 380.

parvient à intégrer doucement l'image du manque, qu'est une case vide, dans son système combinatoire des contraintes, en en faisant un élément à la fois essentiel et discret dans la structuration du livre.

Puis au plan scriptural, pareillement, le tableau général des listes préalablement dressé pour fournir des ingrédients très concrets à la rédaction de chaque chapitre, introduit en amont une double liste de méta-contraintes, MANQUE et FAUX, dont la première soumet, par les règles de distribution prédéterminées, chaque chapitre au manque d'une contrainte du tableau. Il en résulte que pour chaque feuillet du cahier des charges du livre, il y a une case vide dans la liste des éléments qui doivent figurer dans le chapitre concerné. En outre, nous pouvons retrouver l'image de la case vide, toujours en tant que clinamen, dans ce « Compendium » des personnages de l'immeuble qui constitue le centre du roman. C'est une sorte de poème composé de 179 vers répartis quasi uniformément en trois strophes, chaque vers comportant 60 signes-espaces : chacune des trois strophes est parcourue par une diagonale sénestro-descendante que forme la répétition d'une même lettre : *a* pour la première strophe, *m* pour la deuxième, *e* pour la troisième. Mais tandis que les deux premières diagonales peuvent faire un parcours parfait, c'est-à-dire de la dernière lettre (la 60^e) du premier vers jusqu'à la première lettre du dernier vers (le 60^e), la dernière diagonale ne peut être qu'un tracé inachevé dans cette troisième strophe composé de 59 vers seulement, laissant de nouveau une case vide à l'angle inférieur gauche du carré typographique qu'aurait dû occuper un E majuscule, lettre initiale d'un ultime vers absent (le 180^e manquant).

Au plan thématique, nous pouvons nous rappeler aisément cet ultime puzzle de Bartlebooth où il reste pour toujours un « *trou noir* de la seule pièce non encore posée », dont la forme en un presque parfait X ne correspond pas du tout à la pièce que le mort tient entre ses doigts et qui dessine, « depuis longtemps prévisible dans son ironie même », un W.

En somme, nous constatons dans *La Vie mode d'emploi* une intériorisation diversifiée et réussie de la case vide dans l'ensemble de sa structuration et de sa composition. De la pièce manquante dans les exercices oulipiens à la case vide dans

La Vie mode d'emploi, Perec va vers une maturation technique de l'écriture.

Cette image de la case vide, nous la retrouvons aussi dans *Espèces d'espaces*, livre où Perec interroge sa relation avec l'espace, avec l'écriture et avec soi. Mais cette fois-ci, elle est montrée isolément et tout ostensiblement ; plus précisément, elle se voit incarner par l'illustration d'une carte de l'océan qui, en tant que « Figure 1 », occupe une des pages liminaires du livre. Il s'agit là, d'après l'indication de l'auteur, d'une citation de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll, une des grandes références de l'Oulipo. Mais en réalité, ce n'est pas une reproduction exacte de l'« ocean-chart » qui accompagne avec neuf autres illustrations le récit de Carroll sous forme de poème, parce que, comme nous pouvons le remarquer dans les deux illustrations (voir l'annexe du présent travail), sont supprimés dans l'illustration perecquienne tous les repères géographiques qui figurent pourtant dans l'original de Carroll : et cela pour faire voir au lecteur un simple carré blanc. Cette suppression nette des repères géographiques nous rappelle l'enfant de Villard privé de tout repère spatio-temporel, mais aussi sa mère déportée, perdue dans un espace clos et forclos. C'est donc une citation significativement infidèle, par laquelle Perec met en valeur cette case proprement vide, image essentielle pour lui et pour son écriture. Nous verrons que cette illustration retouchée sera bel et bien la figure fondamentale d'*Espèces d'espaces*, que c'est à partir d'elle que s'engagera l'écriture de Perec du livre.

Ayant constaté « une forme de cécité, une manière d'anesthésie » dans l'usage quotidien des espaces, Perec estime qu'au lieu d'inventer ou même de réinventer l'espace, le problème est « de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire »³¹⁶ ; et en tant qu'« usager de l'espace », sa propre interrogation commence ainsi par l'image de ce simple carré avec rien dedans ou dehors, qui peut être parfait symbole de l'un de nombreux espaces de la vie, et surtout, pour Perec lui-même, celui de son espace personnel, de son (non-)lieu originel : il est évidemment conscient que la conquête d'espèces d'espaces, ainsi que la recherche de son identité, doit passer par l'appropriation de cet espace unique.

En effet, dès la première phrase de l'avant-propos du livre, l'auteur invite son

³¹⁶ Georges Perec, « Prière d'insérer », *Espèces d'espaces*, *op. cit.*

lecteur à se reporter à cette « Figure 1 » en déclarant que « l'objet de ce livre n'est pas exactement le vide », que « ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans »³¹⁷. Plus loin, toujours dans l'avant-propos, le premier acte de la pièce publicitaire supposée du cirage « LION NOIR » renvoie aussi à la même figure :

ACTE UN

Une voix (off) : Au nord, rien. Au sud, rien.

À l'est, rien.

À l'ouest, rien.

Au centre, rien.

Le rideau tombe. Fin de l'acte un³¹⁸.

Ensuite, en vue d'une réponse et d'une suite à cette interrogation liminaire, s'ouvre le texte proprement dit avec ses chapitres s'enchaînant dans une image d'encerclements successifs : c'est une idée pour ainsi dire cosmologique qui reprend celle exprimée dans la chanson enfantine retenue par Paul Éluard pour son recueil de poèmes *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* et retranscrite par Perec à la toute fin de l'avant-propos ; seulement, dans le texte d'*Espèces d'espaces*, il s'agit plutôt d'encerclements élargissants. À commencer par le chapitre intitulé « La page », suivi successivement par « Le lit », « La chambre », « L'appartement », « L'immeuble », « La rue », « Le quartier », « La ville », « La campagne », « Le pays », « L'Europe », « Le monde », jusqu'au dernier chapitre « L'espace », qui clôt le texte avec sa dernière section « L'espace (suite et fin) » retournant à une réflexion définitive de l'auteur sur son espace personnel en guise de conclusion.

Or, pour en arriver à cette structuration du livre, Perec a en réalité eu une gestation bien difficile, lui qui en réfléchissant sur l'espace, a dû se confronter intimement à son propre espace caractérisé malheureusement par le vide, l'absence et la fragilité, et qui pendant longtemps ne trouvait pas le moyen d'entamer vraiment le livre et de répondre à son questionnement personnel sur l'espace. Ce dont témoignent des notes préparatoires au livre, comme les suivantes :

³¹⁷ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 13.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

Pourquoi l'écrire alors ? Sinon qui l'écrirait

Captatio benevolentiae

J'ai eu un mal de chien à écrire ces textes

l'objet de ce livre était l'espace mais il n'y a rien de moins spatial que l'espace : c'était quelque chose de vide, de plat, de lisse : les « idées » avaient du mal à venir les mots n'arrivaient pas à accrocher

mollesse des concepts

l'impression de n'avoir rien « à dire » (c'est cette impression qu'il me fallait chaque fois creuser) et de ne pas trouver les mots pour le dire. Vagues sensations qui le plus svt ne se laissaient pas décrire

texte : fait de bribes, texte à arracher³¹⁹.

Ces notes de l'auteur révèlent un blocage d'écriture important devant l'indicible de cet espace décrit comme « quelque chose de vide, de plat, de lisse », qui est le sien et qui trouvera son exacte représentation dans cette figure d'un carré blanc placée ultérieurement au tout début du livre.

Enfin, en ce qui concerne l'ouverture du texte proprement dit par le chapitre « La page », Perec s'est expliqué sur ce choix particulier :

C'est une commande au départ. Un éditeur, Paul Virilio, m'a demandé, pour commencer une collection sur l'espace, de réfléchir sur l'espace. Et pendant très longtemps, pendant presque un an, je ne savais pas comment j'allais faire ce livre. Le temps pressait et puis un jour j'ai eu une idée [...]. C'est donc au départ l'espace du texte. Le premier espace auquel j'allais avoir affaire, c'était précisément l'espace sur lequel j'allais parler d'espace, c'est-à-dire la page³²⁰.

Quant à la structure du livre en emboîtement, il continue :

Ma première approximation d'espace, c'était la page ; après la page, on va commencer des emboîtements avec un jeu de mots sur « la page » et « le page », c'est-à-dire, en argot, le lit. Puis, du lit, on va passer à la chambre, de la chambre à l'appartement, de l'appartement à la maison, de la maison à la rue [...]. Je veux dire que les choses s'emboîtent les unes dans les autres et que l'espace, il faut commencer par le prendre par un bout ; l'espace ressemble à un oignon avec des sphères successives³²¹.

³¹⁹ Fonds Georges Perec 79, 12, 9d.

³²⁰ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 203.

³²¹ *Ibid.*

Aussi, une première réflexion portée sur l'espace de la page est, aux yeux de Perec, le seul moyen possible pour engager vraiment son livre longtemps en panne d'idée. C'est en partant de ce premier espace, de ce point de repère unique qu'il peut ensuite accéder à toutes espèces d'espaces.

Son premier espace étant la page, Perec ouvre le premier chapitre par « J'écris... », un énoncé bref mais significatif qui lance tout de suite un jeu d'écriture en abyme. « J'écris » sur la page, c'est pour l'auteur de tracer des mots sur une page précisément pour décrire cet espace d'écriture, la page devenant à la fois objet d'interrogation et support d'écriture. Plus profondément, cette formule simple, composée d'un pronom personnel (« Je ») et d'un verbe (« écris »), constituerait une déclaration ferme qui souligne la pratique d'écriture fondamentale et indispensable pour ce « je » : c'est en écrivant que « j'habite ma feuille de papier, [...] l'investis, [...] la parcours », et c'est en « m' » appropriant cet espace d'écriture que « je » peut partir avec assurance à la conquête des autres espèces d'espaces. D'ailleurs, pour Perec, tout revient ici, sur la page, où l'espace, ainsi que le monde, émerge, s'étend et se multiplie : c'est ce qu'il exprime dans le chapitre même :

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 borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet ?³²²

Décrire le monde, c'est ainsi le transformer en des mots tracés sur la page blanche ; autrement dit, le monde entier existe dans l'espace de la page, ou si l'on veut, le monde est un Livre. De l'autre côté, décrire le monde, c'est aussi rencontrer des textes, des livres existants dans la bibliothèque, et répéter des mots déjà tracés dans la page. De fait, dans les chapitres où il enchaîne ses observations et ses appropriations d'espèces d'espaces, Perec n'hésite pas à évoquer ses projets d'écriture en cours ou à venir, à citer des extraits de divers ouvrages et à énumérer des mots du

³²² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 26.

dictionnaire. En textualisant et en intertextualisant de la sorte l'interrogation sur l'espace, Perec rejoint des théoriciens et des écrivains surtout de la deuxième moitié du XX^e siècle qui mettent en avant de nouvelles réflexions sur l'espace des textes et sur son rapport avec le monde réel.

À la fin du livre, dans le cadre du dernier chapitre « L'espace », et plus exactement dans les deux pages parfaitement écrites de la dernière section « L'espace (suite et fin) », Perec se ramène à une description touchante de son espace personnel, avant de réaffirmer ultimement l'écriture comme réponse définitive à cet espace qui est un doute. Ce qui entre en résonance avec le premier chapitre et constitue le point d'orgue de l'ensemble du livre. En voici les deux derniers passages qui peuvent être considérés comme une formelle profession de foi de Perec en tant qu'écrivain :

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes³²³.

Par le déploiement des propositions infinitives qui témoignent d'une active réaction de la part de l'auteur face à la fragilité de l'espace s'écoulant chaque jour, Perec définit ici à la fois la méthode et l'objectif de son écriture, tout en manifestant son fort désir d'affirmer sa présence et de garder des traces de sa vie. Le livre trouve ici son point d'aboutissement sans doute longtemps préparé et attendu par l'auteur. Ainsi, au cours de l'élaboration du livre, c'est-à-dire de l'adoption de « La page » comme chapitre d'ouverture jusqu'à cette ultime profession de foi littéraire, Perec, au-delà de sa réflexion sociologique sur l'espace proprement dit, parvient surtout à légitimer sa propre existence dans et par l'espace de la page, à assumer pleinement sa posture d'écrivain et à déterminer pour sa pratique d'écriture un principe à suivre.

Dès lors, Perec fait de la case vide une page blanche où il peut tracer des mots des autres pour la parcourir et se parcourir³²⁴ ; et pour toute chose qui sombre

³²³ *Ibid.*, p. 180. Et nous savons qu'une autre émouvante profession de foi d'une touche plus intime viendra y faire écho dans *W ou le souvenir d'enfance* à la fin du chapitre VIII. Voir *supra*, note 296.

³²⁴ Voir la fameuse citation de Henri Michaux : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me

désespérément dans le vide, il va en transformer méticuleusement en des signes qui ressortent sur la page. Du lieu originel qui est vide, absence, au lieu acquis qui est espace textuel et donc espace rassurant, c'est cette conquête auctoriale de l'espace personnel par l'écriture qui constitue la véritable finalité du livre qu'est une « odysée » de l'espace, et qui en plus marque un pas décisif dans le cheminement de l'auteur vers soi et vers son écriture : ce livre de commande paru en 1974, qui se situe vers la fin de la réalisation effective de son projet autobiographique évolué, signifie peut-être pour Perec une issue mentale de cette pénible période de la recherche autobiographique (1969-1975) qui se termine plutôt heureusement par la publication de *W ou le souvenir d'enfance*³²⁵. Désormais, Perec pourrait déclarer : « J'écris, donc je suis, la page devenant décidément mon espace, mon territoire. »

Or, à propos de la case vide et l'écriture, il faut évidemment évoquer une analyse très intéressante de Bernard Magné dans son article « Le puzzle mode d'emploi » qui met en avant un lien profond entre la case vide située à l'angle inférieur gauche du carré et l'écriture de Perec³²⁶. Cet emplacement particulier de la case vide, nous l'avons déjà rencontré plus haut au moins deux fois dans *La Vie mode d'emploi* : l'une dans le plan de l'immeuble, ou autrement dit, le carré-damier de 10×10 cases, d'où dérive également la description de cette petite fille mordant dans un coin de son petit-beurre à la fin du chapitre LXV ; l'autre dans le « Compendium » poétique du

parcourir. Là est l'aventure d'être en vie » — extrait d'« Observations », texte publié en 1963 dans le recueil *Passages* —, dont la première phrase (« J'écris pour me parcourir ») est citée à plusieurs reprises par Perec dans ses entretiens et textes, et notamment mise en exergue cette fois-ci au premier chapitre « La page » d'*Espèces d'espaces*.

³²⁵ Voir à ce propos Dominique Moncond'huy, « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit, autoportrait d'un écrivain », in Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec, op. cit.*, p. 285-305. Dans cet article, Moncond'huy tente de montrer « combien ce texte [*Espèces d'espaces*], trop souvent donné comme un essai (ce qu'il est aussi) ou comme une pochade (ce qu'il n'est pas), se joue au cœur de l'intimité de l'écrivain, au point qu'il offre le cadre d'une manière d'autoportrait en même temps qu'il contribue à rendre possibles les œuvres ultérieures » (p. 287). À cet effet, il propose une analyse approfondie d'*Espèces d'espaces* en s'appuyant sur une lecture minutieuse du livre et sur des archives concernés du fonds Georges Perec, avant de qualifier à la fin ce livre premièrement de « livre-somme » qui est une sorte de résumé de ses œuvres publiées ou en cours, ensuite de « livre-pivot » qui « constitue un jalon important vers *W* et évoque quasiment tous les grands projets à venir, qu'il contribue à rendre possibles », et enfin de « livre-autoportrait » qui présente « l'autoportrait d'un être que le morcellement des espaces, l'absence de repères et une mère condamnée à l'errance d'un tombeau inexistant conduisent à se construire un espace textuel habitable, à s'autoriser psychiquement à le faire : c'est l'espace textuel offert par ce livre même et c'est à la fois la part de l'œuvre encore à venir, à commencer par *W* » (p. 304-305).

Par conséquent, nous voudrions revenir ici brièvement sur le contenu du sous-chapitre 4.2 de notre présent chapitre concernant le cheminement de Perec vers la mise en évidence de sa pièce manquante longtemps laissée par lui dans l'ombre, afin d'y adjoindre le rôle assurément favorable du livre *Espèces d'espaces*, dont la rédaction, ainsi que les séances analytiques, permet à Perec de mener à bien celle de *W ou le souvenir d'enfance*.

³²⁶ Voir la section « place blanche » de l'article « Le puzzle mode d'emploi » (Bernard Magné), *op. cit.*, p. 47-50.

roman. Sachant faire une attention particulière à l'évidement de l'angle inférieur gauche, Magné va en effet en trouver une autre occurrence dans le même livre, à savoir sur une grande carte de France et des Colonies, « toute pliée, toute cassée, mais par ailleurs presque intacte »³²⁷, où figurent « aux quatre coins, les Colonies » dont « *en bas et à gauche, plutôt rongés*, le Sénégal et la Nouvelle-Calédonie et ses dépendances »³²⁸, et qui est trouvée « au fond d'un grand carton rempli de vieux rubans de *machine à écrire* et de crottes de souris »³²⁹. De ce voisinage immédiat d'un coin inférieur gauche rongé et de l'écriture (symbolisée par la « machine à écrire »), Magné suppose aussitôt un lien possible entre ces deux choses chez Perec. Il invoque ensuite deux autres textes perecquiens pour confirmer cette hypothèse. Le premier est « Still life / Style leaf », où l'auteur procède à une description spéculaire, aussi astucieuse que méticuleuse, du bureau sur lequel il est en train d'écrire cette description : parmi les objets qui figurent sur le bureau décrit, il y a « un agenda gainé de cuir noir ouvert à la double page, au *coin inférieur gauche écorné*, des dimanche 30 et lundi 31 mars »³³⁰. Le second est l'essentiel *W ou le souvenir d'enfance*, où l'auteur tente de retracer dans le récit de son premier souvenir d'enfance une lettre hébraïque (plutôt imaginaire) sous forme d'« un carré ouvert à son angle inférieur gauche ». Pour conclure, Magné va plus loin en déclarant que, « ce qui commande toute l'armature distributionnelle de *La Vie mode d'emploi* [...], c'est cette structure fondamentale du “carré ouvert à son angle inférieur gauche”, où se tissent, inextricablement, dans un souvenir reconstruit, les trois motifs de la *famille*, de la *judéité* et de l'*écriture* qui travaillent toute l'œuvre de Perec »³³¹.

En outre, dans un article ultérieur, Magné rajoute une petite découverte au sujet du Sénégal situé à l'angle inférieur gauche plutôt rongé de la carte géographique

³²⁷ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 249.

³²⁸ *Ibid.*, p. 251. Nous soulignons.

³²⁹ *Ibid.*, p. 249. Nous soulignons.

³³⁰ Georges Perec, « Still life / Style leaf » [1981], in *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1989, p. 111. Nous soulignons. À noter que plus loin dans le même article, dans une seconde version en abyme de cette même description, l'auteur recopie la première tout en prenant « un malin plaisir à y introduire [...] une variation minuscule » (Georges Perec, *Un cabinet d'amateur* [1979], Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1994, p. 22). Le résultat : « Un agenda gainé de cuir noir ouvert à la double page, au *coin inférieur gauche arraché*, des dimanche 30 et lundi 31 mars » (« Still life / Style leaf », p. 117. Nous soulignons).

³³¹ Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *op. cit.*, p. 49. L'auteur souligne.

susmentionnée :

Si l'on admet mon hypothèse, selon laquelle l'évidement de l'angle inférieur gauche est une manière de signaler la langue hébraïque, langue absente et langue des absents, on peut être tenté d'appliquer à certains syntagmes une « lecture hébraïque », c'est-à-dire de droite à gauche. Qu'on applique ce décodage palindromique ou plus exactement anacyclique à notre lexie « LE SENEGAL » et l'on pourra lire... « LA GENESE », ce qui désigne assez nettement le rôle *producteur* du clinamen en cet endroit précis³³².

Du « SENEGAL » qui se trouve dans un coin inférieur gauche évidé à la « GENESE » qui signifie la production des œuvres, voilà une autre argumentation habile de Magné pour justifier une relation implicite entre la case inférieure gauche vide et l'écriture.

Enfin, toujours dans l'article « Le puzzle mode d'emploi », Magné termine son analyse sur cette relation par considérer ce « carré ouvert à l'angle inférieur gauche » comme une « forme dynamique » :

Vecteur orienté désignant le geste même d'une précise écriture dont l'angle inférieur gauche constituerait le point d'aboutissement, d'une écriture organisée selon une diagonale sénestro-descendante, c'est-à-dire, on l'a deviné, de l'écriture hébraïque elle-même, qui se déploie sur la page de haut en bas et de droite à gauche³³³.

Défini par Magné comme « le point d'aboutissement » de l'écriture de Perec, cette case vide, selon nous, en constituerait cependant avant tout un point de commencement, de même que dans la reconstitution rétrospective de son ultime souvenir sur sa mère, Perec, en vue de repères existentiels, fait de ce souvenir un point de suspension et de la gare de Lyon un point de départ. C'est à l'origine de la disparition de la pièce essentielle et de la présence irrécusable de cette case vide que Perec est tenté de remonter à son enfance et de la raconter, et de laisser des traces résistantes et des signes fiables par l'écriture, pour le souvenir de la mort et l'affirmation de la vie. Partant de la case vide, une écriture autobiographique de Perec va se construire et s'épanouir autour d'elle, tout en lui renvoyant une résonance

³³² Bernard Magné, « *La Vie mode d'emploi*, texte oulipien ? » [1987], in *Perecollages 1981-1988*, *op. cit.*, p. 163.

³³³ Bernard Magné, « Le puzzle mode d'emploi », *op. cit.*, p. 49.

permanente. C'est pourquoi nous voudrions, sur la base de l'analyse de Magné, considérer la relation entre la case vide et l'écriture perecquienne comme une réciprocité structurante, un va-et-vient perpétuel, la case vide étant à la fois le point de commencement et le point d'aboutissement de l'écriture perecquienne.

Imaginons alors pour l'écriture perecquienne un puzzle, comme ce que l'auteur fait pour *La Vie mode d'emploi*, avec sa pièce du coin inférieur gauche manquante laissant une case vide que rien ne pourra venir remplir, et avec, autour de ce vide irrémédiable, la dispersion des pièces de puzzle déjà existantes ou à venir qui représentent les textes perecquiens. C'est un puzzle écorné mais dynamique, dont les pièces ne cessent de se former et de se rassembler d'une manière plus ou moins directe à partir de cette case vide bien que celle-ci n'appartienne plus au puzzle même, et cela tout en lui faisant écho de toutes parts. De ce fait, le vide est à la fois nulle part et partout dans ce puzzle et y joue un rôle fondamental.

Cette espèce de puzzle, par sa structure singulière, nous rappelle *Les Ménines* (1656), tableau célèbre du peintre espagnol Diego Vélasquez. C'est une huile sur toile montrant une grande pièce du palais du roi d'Espagne Philippe IV, dans laquelle se trouve au centre la jeune infante Marguerite-Thérèse entourée de plusieurs ménines ; à gauche du tableau, le peintre lui-même est représenté en train de peindre le portrait du roi et de son épouse, dont l'image se reflète en même temps dans le miroir au fond de la pièce. Sur le tableau, la plupart des personnages, y compris le peintre et l'infante, dirigent leurs yeux vers l'avant, vers un point extérieur au tableau, là à peu près d'où nous, les spectateurs, regardons le tableau et où, idéalement, pose le couple royal, qui, en tant que modèle du peintre, n'est pas réellement représenté dans le tableau sauf qu'il est silencieusement réfléchi par le miroir.

En raison de sa composition complexe et énigmatique, ce tableau a fait l'objet de nombreuses analyses du monde artistique et intellectuel, dont celle de Michel Foucault qui ouvre *Les Mots et les choses*³³⁴. Au fil des pages admirables de sa

³³⁴ Voir Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966, p. 19-31. Dans ce chapitre I intitulé « Les suivantes », Foucault se livre à une analyse approfondie du tableau et est amené à considérer celui-ci comme « la représentation de la représentation classique » (p. 31).

description et de son analyse en détail du tableau, Foucault nous révèle l'arrangement complexe des figures et des lignes de plan qui traversent la composition en filigrane, pour nous démontrer enfin que le véritable centre du tableau, c'est ce point invisible qui se situe à l'extérieur du tableau, c'est le point de la rencontre virtuelle des deux lignes sagittales qui, dans le sens de la profondeur, sortent chacune du miroir lointain et du regard de l'infante, et convergent en avant du tableau, c'est ce lieu parfaitement inaccessible mais « symboliquement souverain » où se confondent le regard du modèle idéal, celui du spectateur éventuel et celui du peintre réel. C'est ce point absent du tableau qui cependant fonde toute la représentation de celui-ci, en y disposant les figures et les formes nécessaires ; et inversement, il est immanquablement indiqué par les signes et lignes implicites de la composition. Réside ainsi en lui une « invisibilité essentielle » qui préside à une réciprocité profonde entre lui et l'ensemble des éléments représentés.

Ces caractéristiques maîtresses dégagées par Foucault de la composition des *Ménines* ne se retrouvent-elles pas justement dans notre modèle imaginaire du puzzle reproduisant la relation dont nous avons parlé plus haut entre la case vide et une écriture autobiographique de Perec ?

Plus profondément, comme Foucault a été rattaché au structuralisme, la « case vide » trouve aussi sa place dans la conception structurale, dans la mesure où Gilles Deleuze la compte parmi les quelques critères formels pour reconnaître le structuralisme, tout en employant le même terme et en prenant brièvement entre autres l'exemple même de Foucault³³⁵. Pour Deleuze, la case vide est l'une des conditions indispensables d'une structure en général, venant après celle de coexistence de deux séries hétérogènes déterminées respectivement comme « signifiante » et « signifiée », celle de rapports différentiels et celle de points singuliers. Dans son ouvrage *Logique du sens*, et plus précisément dans le chapitre concernant la question de la structure, Deleuze, avant de développer le concept de

³³⁵ Voir Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in François Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1973 [texte disponible en ligne : <http://1libertaire.free.fr/DeleuzeStructuralisme.html#:~:text=Or%20le%20premier%20crit%C3%A8re%20du,la%20premi%C3%A8re%20dimension%20du%20structuralisme>].

case vide, invoque le paradoxe de Claude Lévi-Strauss qui évoque la « surabondance de signifiant, par rapport aux signifiés sur lesquels elle peut se poser »³³⁶, dans l'effort de l'homme pour comprendre le monde. À ce propos, Lévi-Strauss parle d'un « signifiant flottant », issu d'un écart entre la série signifiante en excès et la série signifiée en défaut et représenté par les notions de type *mana* qui ont « une valeur symbolique zéro » mais qui sont susceptibles de se charger d'une valeur quelconque pour faire communiquer les deux séries. D'après Deleuze, se trouve dans ce « signifiant flottant » la notion exacte de case vide, qui, avec celle d'« occupant sans case », compose les deux faces d'un élément paradoxal qui, ne cessant de circuler à travers les deux séries, « apparaît dans une série comme un excès, mais à condition d'apparaître en même temps dans l'autre comme un défaut »³³⁷.

À la fin du chapitre, après avoir souligné la fonction de la case vide, Deleuze en vient à cette conclusion qu'« il n'y a pas de structure sans séries, sans rapports entre termes de chaque série, sans points singuliers correspondant à ces rapports ; mais surtout pas de structure sans case vide, qui fait tout fonctionner »³³⁸. Ce rôle déterminant de la case vide dans une structure, Deleuze l'affirme également dans un texte antérieur par une phrase similaire : « Les jeux ont besoin de la case vide, sans quoi rien n'avancerait ni ne fonctionnerait »³³⁹.

Il faut évidemment signaler que notre propos n'est pas de plaquer la « case vide » perecquienne sur celle de Deleuze, vu que celle-là est une image concrète portant une connotation spécifique dans le cadre de l'écriture perecquienne que nous assimilons à un puzzle, alors que celle-ci est un concept abstrait et général appliqué dans l'étude d'une structure. Mais les points communs qui se dégagent entre ces deux

³³⁶ Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. XLIX.

³³⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 66.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *op. cit.*

De son côté, Jacques Derrida évoque une même idée en mettant en valeur les concepts de jeu et de supplémentarité dans la pensée structurale : « Ce champ ne permet ces substitutions infinies que parce qu'il est fini, c'est-à-dire parce qu'au lieu d'être un champ inépuisable, comme dans l'hypothèse classique, au lieu d'être trop grand, il lui manque quelque chose, à savoir un centre qui arrête et fonde le jeu des substitutions. On pourrait dire [...] que ce mouvement du jeu, permis par le manque, l'absence de centre ou d'origine, est le mouvement de la *supplémentarité* » (Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* [1967], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014, p. 423).

« cases vides » nous semblent tout à fait intéressants.

D'abord, il y a l'idée de déséquilibre. Côté structuraliste, la notion de case vide figure un déséquilibre éternel entre les deux séries hétérogènes de la structure, l'une marquée d'excès, l'autre de défaut, tandis que chez Perec, la présence d'une case vide constitue une source naturelle d'un déséquilibre dans son écriture, si bien que l'auteur introduit même volontairement (mais discrètement), à titre de *clinamen*, une case vide dans le roman-immeuble de *La Vie mode d'emploi* pour casser la symétrie initiale de sa structure en puzzle. Comme dit Épicure : « le monde fonctionne parce que, au départ, il y a un déséquilibre ». Ensuite, n'ayant en elles-mêmes qu'une valeur symbolique zéro, toutes deux manifestent néanmoins une grande disponibilité et une forte dynamique : une case vide dans une structure est susceptible de se charger d'une valeur quelconque pour assurer l'échange entre les deux séries, et par conséquent, le fonctionnement de toute la structure ; la case vide perecquienne est, quant à elle, propre à motiver et à accompagner toute une écriture, en se (re)présentant sous toutes ses variations possibles. Cette observation nous amène à une dernière remarque, c'est que ces deux « cases vides » jouent toutes un rôle essentiel, l'une dans le structuralisme, l'autre dans l'écriture perecquienne. Nous pouvons ainsi les définir l'une et l'autre comme « vide essentiel », au même titre que le point invisible qui se trouve à l'extérieur du tableau *Les Ménines*.

Ayant indiqué ci-dessus les points communs entre les deux « cases vides », revenons à la case vide perecquienne. Comme « les jeux ont besoin de la case vide », le jeu de puzzle perecquien ne peut non plus se passer de sa case vide, qui marque un déséquilibre originaire et permanent, mais engage profondément, malgré sa valeur symbolique zéro ou plutôt à partir de son degré zéro, la reconstitution de ce puzzle qui, différent d'un puzzle ordinaire dont la valeur peut être réduite à néant par l'absence d'une seule pièce (par exemple, le dernier puzzle de Bartlebooth), demeurera et fera sens quant à lui. Ce que nous allons confirmer dans le chapitre suivant.

De la pièce manquante autobiographique à la pièce manquante formelle et de la pièce manquante à la case vide, ces opérations d'inversion de Perec témoignent de sa

volonté de transformer son espace autobiographique inhabité et inhabitable en des formes oulipiennes utilisées et réutilisables dans la création littéraire, et de sortir de son cadre proprement autobiographique pour s'engager à fond dans l'écriture, avec plus de légèreté et d'assurance. Ce qui peut d'ailleurs être renforcé par l'affirmation de la légitimité de l'écriture dans cette métamorphose à la Perec de la case vide en page blanche. Ainsi, toute source personnelle pourra désormais déboucher sur une invention formelle et revenir à l'écriture : le souci intime de Perec et sa pratique d'écriture pouvant heureusement converger.

Or, bien que la pièce manquante et la case vide constituent les deux faces d'une même chose — celle qui signifie le manque, l'absence —, elles sont deux faces impaires. En effet, comme nous l'avons constaté, la case vide, dont la présence est imposée par la pièce irrévocablement manquante, dépasse le cadre de celle-ci et intervient de manière plus profonde dans l'écriture perezquienne, et cela non seulement en tant que clinamen oulipien ou espace textuel, mais surtout en tant que vide originel et fondateur, qui invite sans cesse à reconstituer un puzzle autobiographique. Et ce puzzle, nous le verrons, ressortira sur l'ensemble de l'œuvre perezquienne. Dans le chapitre suivant, nous allons observer comment Perec, par des méthodes différentes, reconstitue son puzzle autobiographique à partir et autour de cette case vide qui est un vide essentiel.

Chapitre 5

La reconstitution par Perec de son puzzle autobiographique

Dans le chapitre précédent, nous avons essayé de donner une définition de la pièce manquante de Perec et d'expliquer le processus de sa difficile mise en évidence par l'auteur, avant de passer à l'étude de la case vide et de son rôle dans l'écriture perecquienne. Dans les passages où nous voulions décrire une relation profonde entre l'image de la case vide et l'écriture autobiographique de Perec, nous avons invoqué l'image du puzzle et l'analyse foucauldienne de la composition des *Ménines* : de même que pour *Les Ménines*, le point invisible qui est extérieur au tableau fonde en réalité toute sa représentation, de même pour Perec, à partir de la case vide que laisse la pièce manquante, va nécessairement se reconstituer un puzzle autobiographique.

Mais comment Perec procède-t-il à la reconstitution de ce puzzle autobiographique ? Chez cet écrivain qui a l'ambition d'écrire tout ce qui lui est possible d'écrire sans jamais vouloir répéter un même type de travail littéraire et dont presque aucun livre « n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique »³⁴⁰, la reconstitution d'un tel puzzle ne s'effectue évidemment pas d'un geste monotone. En effet, dans l'ensemble de l'œuvre perecquienne, nous pouvons distinguer quatre méthodes principales auxquelles Perec a recours pour sa reconstitution autobiographique et que nous pouvons définir respectivement comme « traditionnelle », « sociologique », fictionnelle et ludique. Cette répartition s'appuie principalement sur celle de son travail d'écriture que Perec lui-même effectue dans le texte « Notes sur ce que je cherche » et qui différencie quatre champs littéraires respectivement d'ordres « sociologique », autobiographique, ludique et romanesque ;

³⁴⁰ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *op. cit.*, p. 10.

mais ce non sans adopter de nouveaux sens pour répondre particulièrement à la question de l'écriture autobiographique.

Dans ce chapitre, nous allons donc exposer une à une ces quatre méthodes par lesquelles Perec reconstitue son puzzle autobiographique. À commencer par la méthode « traditionnelle ».

5.1 Méthode « traditionnelle »

Dans son entretien avec Franck Venaille qui sera référencé par lui-même sous le titre « Le travail de la mémoire », Perec évoque au total quatre aspects dans son travail sur la mémorisation, dont « la recherche de [s]a propre histoire d'une manière traditionnelle »³⁴¹. En principe, une méthode traditionnelle suppose la narration d'une histoire personnelle dans une démarche conventionnelle d'un récit autobiographique : il s'agit d'un livre proprement autobiographique où l'auteur raconte sa vie individuelle marquée par des événements passés, en portant un regard rétrospectif et introspectif sur son existence. Nous saurons pourtant que ce n'est pas vraiment le cas chez Perec ; nous voulons donc nuancer en amont notre définition de cette méthode en mettant l'adjectif « *traditionnelle* » entre guillemets.

Au sens strict, parmi toutes les œuvres achevées ou inachevées de Perec, il n'y en a pratiquement aucune qui est une autobiographie traditionnelle telle que nous pouvons imaginer. Celle qui correspond le plus à une autobiographie proprement dite serait *W ou le souvenir d'enfance*, qui relève bel et bien du genre autobiographique tout en remettant ce genre littéraire en question. D'après Philippe Lejeune, ce livre est « un des rares livres qui [lui] aient donné l'impression d'innover dans le cadre d'un

³⁴¹ Georges Perec, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 86. Les trois autres aspects de son travail sur la mémorisation sont respectivement « la quotidienneté complètement mise à plat », la « mémoire fictionnelle » et l'« encryptage » (ou l'« inscription complètement cryptée »). Nous parlerons évidemment de tous ces aspects dans ce chapitre.

genre voué à la répétition inlassable des mêmes procédés, le récit d'enfance »³⁴².

De fait, il se trouve dans *W ou le souvenir d'enfance* une vraie autobiographie où l'auteur se livre à une recherche consciencieuse de sa propre histoire et raconte à la première personne ses souvenirs d'enfance, avec même un apport psychanalytique ici et là. Mais ce n'est pas tout. Car, ne constituant qu'une des deux parties de ce livre défini communément comme roman autobiographique ou autofiction, ce récit autobiographique y alterne régulièrement avec un récit d'aventures qui est une réinvention d'un fantasme enfantin de l'auteur concernant l'histoire de W, celle d'une île exclusivement régie par l'idéal olympique. Ces deux textes sont apparemment indépendants l'un de l'autre dans leur fond et leur forme, mais ils entretiennent entre eux une relation à la fois subtile et profonde, et de leur association seule pourrait émerger une image complète de ce que l'auteur souhaite sans doute exprimer par le livre. Par l'adoption inédite d'une structure contrapuntique, Perec nous compose une admirable fugue autobiographique à deux voix.

D'ailleurs, même pour le récit autobiographique du livre, Perec procède avec une démarche originale. C'est, comme nous l'avons précisé précédemment, qu'il tient à accompagner ses souvenirs d'enfance — y compris ses anciens textes sur ses parents — de renvois systématiques aux notes de fin de chapitre, et que ces notes, sous forme de commentaire, de prolongement ou de correction, ne se limitent plus au statut complémentaire et marginal, mais interviennent dans le texte comme un discours critique bien-fondé, volontairement déployé par l'auteur au cours de son écriture et sous les yeux du lecteur. Ce discours critique, au lieu de soutenir ou d'enrichir le récit autobiographique, fragilise et même anéantit ce récit déjà pauvre d'exploits et de souvenirs et rempli de lacunes et d'oublis. Ce qui fait triste écho à cette déclaration initiale de l'auteur : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». Cette démarche perecquienne a valu à son livre d'être défini par Lejeune comme une « autobiographie critique » : c'est une autobiographie qui, par un travail critique ouvertement et sérieusement exercé en son sein, met au jour et en question le travail de la mémoire — une faculté très sollicitée dans le genre autobiographique mais qui reste souvent

³⁴² Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 71.

indéterminable.

Ainsi, avec une structure alternée et un travail critique qui s'imposent et qui impliquent une combinaison complexe d'au moins trois modes d'énonciation différentes — autobiographique, fictionnelle et critique, le livre *W ou le souvenir d'enfance*, bien qu'il aborde un thème classique du genre autobiographique qu'est l'enfance, ne manque pour autant pas d'originalité du fait qu'il explore de nouvelles possibilités de ce genre.

En outre, il faut encore évoquer « Les lieux d'une fugue », nouvelle rédigée en 1965 et un des rares récits autobiographiques de Perec, où il raconte à la troisième personne (« il ») son expérience d'une courte fugue faite vers l'âge de onze ans. C'est un récit écrit dans un langage sobre et distant dépourvu de péripétie et de psychologie et qui se contente d'une évocation simple des actes et des perceptions de l'enfant et d'une description minutieuse des détails. Il parvient à nous dessiner tranquillement l'image d'un enfant déterminé de partir, de s'enfuir de chez lui, mais égaré dans son voyage solitaire qui se borne à l'exploration de quelques stations de métro parisiennes et qui ne dure enfin que quelques heures dans la journée. La narration de cette tentative de fugue devrait être pour Perec l'occasion de se remémorer et de méditer cet événement représentatif d'une phase de sa vie qui est transition entre l'enfance et l'adolescence, où se rencontrent un enfant abandonné par ses parents et un adolescent lassé de sa famille adoptive, et où se mêlent des sentiments confus et paradoxaux comme le sentiment de solitude et le désir de liberté. Néanmoins, le motif exact de la fugue n'est pas explicité dans le texte ; nous savons seulement que suite à cette fugue, Perec aura sa première séance analytique avec la psychanalyste Françoise Dolto.

À la fin du texte, à la sortie de la diégèse de l'histoire de la fugue, le sujet « je » survient pour reformuler entre parenthèses les énoncés à la troisième personne :

Lorsque, vingt ans plus tard, il entreprit de se souvenir (lorsque, vingt ans plus tard, j'entrepris de me souvenir), tout fut d'abord opaque et indécis. Puis les détails revinrent, un à un :

la bille, le banc, le petit pain ;
la promenade, le bois, les rocailles ;
le manège, les marionnettes ;

le portillon ;
la rue de l'Assomption, le métro, les métros ;
l'illustré, l'homme, les agents ;
le sandwich et le bol, le grand bol de faïence blanche, aux bords ébréchés, au fond
couvert de stries grisâtres, dans lequel il avait bu de l'eau
(dans lequel j'avais bu de l'eau).

Et il demeura tremblant, un long moment, devant la page blanche
(et je demeurai tremblant, un long moment, devant la page blanche)³⁴³.

Avec l'apparition de « je », l'auteur, le narrateur et le personnage principal convergent finalement en une seule personne. Cela signifie que, ayant pratiqué une mise à distance dans sa narration à la troisième personne, Perec (l'auteur) en vient à assumer une double identité : l'identité de ce garçon (le personnage principal) qui a vécu une période de crise, et celle de cet adulte (le narrateur) qui est à la recherche de sa propre histoire et qui s'efforce d'en faire survivre des traces précises.

En plus, dans ces ultimes passages qui mettent au premier plan le niveau extradiégétique en révélant une scène d'écriture du narrateur, nous remarquons la présence entre autres de quelques mots clés : « se souvenir », « les détails » et « la page blanche ». « Se souvenir » implique le travail de la mémoire, « les détails » comprennent des lieux, des choses et des actes qui se rattachent à un souvenir, « la page blanche » est le support de l'écriture : la réunion de ces trois expressions non seulement résume le principe de ce court récit autobiographique, c'est-à-dire inscrire un à un les détails ravivés du souvenir de la fugue, mais elle semble encore comporter les prémisses du futur projet de *Lieux*, par lequel Perec s'attendra à observer au fil de douze ans un triple vieillissement : celui des lieux³⁴⁴, celui de sa mémoire et celui de son écriture. Et même il s'y prépare sans doute ce que Perec appellera un « vaste ensemble autobiographique » ou un « projet autobiographique détourné », dans lequel il ne s'agira pas pour lui de raconter à la première personne son histoire proprement dit, mais de cerner son existence au travers de la description de souvenirs classés thématiquement, et qui, outre *W* (le roman-feuilleton qui deviendra le livre *W ou le*

³⁴³ Georges Perec, « Les lieux d'une fugue » [1965], in *Je suis né, op. cit.*, p. 30-31.

³⁴⁴ À noter que parmi les douze lieux parisiens choisis par Perec pour son projet *Lieux*, deux concernent directement cette expérience de fugue : l'un est la rue de l'Assomption, où Perec vécut avec sa famille adoptive de 1945 à 1960 et qui fut le point de départ de sa fugue ; l'autre est le carrefour Franklin-Roosevelt, autour duquel il passa sa journée à errer.

souvenir d'enfance), comprendra précisément *Lieux* et quelques autres œuvres comme *L'Arbre*, *Lieux où j'ai dormi* et *La Boutique obscure*, etc.

Lieux est un projet sur les souvenirs et les devenirs des douze lieux parisiens³⁴⁵ que Perec choisit en raison de leurs liens particuliers avec son passé. Ce projet autobiographique conçu pour une durée théorique de douze ans (de janvier 1969 à décembre 1980, puis reporté à 1981) consiste à décrire deux fois par mois deux de ces lieux : l'une sur le lieu même pour essayer d'en noter tous les détails que Perec peut observer lors de son passage, l'autre dans un endroit différent du lieu concerné pour évoquer tous les souvenirs possibles (événements, personnes) qu'il peut se rappeler à propos de ce lieu. Chaque texte alors dit « réel » ou « souvenir » doit être, une fois terminé, enfermé dans une enveloppe scellée à la cire jusqu'à la fin du projet. La répartition des couples de lieux pour chaque mois des douze ans n'est pas aléatoire mais opérée au préalable selon un modèle algorithmique qu'est le bi-carré latin orthogonal d'ordre 12.

Par cette entreprise d'une si longue durée, Perec espère retenir les traces du vieillissement de trois choses : les lieux, sa mémoire et son écriture. En ce sens, bien qu'elle concerne des lieux et des souvenirs liés à une vie passée, c'est en réalité une entreprise qui s'exécute sur un présent étendu et qui se projette vers un avenir lointain : comparée par Perec aux « bombes du temps », elle est donc en état de relier le passé, le présent et le futur. Partant d'un souci autobiographique, ce projet se conduit vers un véritable exercice de littérature potentielle, que ce soit du point de vue du fond ou de la forme.

Malheureusement, ce travail expérimental qui aurait pu également innover dans le genre autobiographique s'est arrêté à mi-chemin (vers 1975), et nous ne saurons jamais ce que Perec, en vue d'une publication, aurait fait des textes accumulés pendant douze ans lorsqu'il aurait pu finalement ouvrir toutes les enveloppes : les relire et publier tels quels, ou les réécrire en établissant un index ou en s'en servant comme des notes ?

Quant à *L'Arbre*, un autre projet autobiographique qui n'a pas pu aboutir non

³⁴⁵ À propos des noms de ces douze lieux parisiens, voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 164.

plus, Perec conçoit un livre en arbre sur l'histoire de sa famille, ou plus exactement, sur celle d'Esther et de sa famille : c'est-à-dire que le personnage central du livre n'est pas Perec lui-même, mais Esther, sa tante. Dans le cadre de ce projet, Perec fait des enquêtes généalogiques en interrogeant régulièrement et pendant plus de six mois sa tante sur sa famille, ses ascendants et la vie en Pologne, etc., en faisant des lectures nécessaires et même en voulant se rendre personnellement à Lubartow et à Pulawy, shtetls polonais et berceau de la famille Peretz ; il note sur des carnets ou des feuilles volantes nombre de renseignements et de souvenirs que sa tante lui a transmis et effectue ensuite quelques mises au net de ses brouillons tout en tentant plusieurs plans pour le projet ; et il pense toujours à prendre de nouvelles notes sur les Peretz et à dessiner des schémas généalogiques même lorsqu'il ne reprend plus vraiment le projet³⁴⁶.

J'écris, depuis plusieurs années, à partir des souvenirs que m'a transmis ma tante, une histoire de ma famille, essayant de retracer ce que fut leur aventure, leur errance, ce long cheminement improbable qui les a menés partout et nulle part, cet éclatement continu dont les survivants n'ont plus rien de commun sinon d'avoir tous été, quelque part, privés de leur histoire³⁴⁷.

Derrière cette obsession de traquer tous les Peretz du monde et de retracer la saga familiale, il y a chez Perec le désir de « se construire une mémoire ayant trait à la filiation, à l'ascendance, aux origines »³⁴⁸, de restituer la base de sa propre histoire et d'affirmer ainsi son existence en tant qu'enfant légitime de ce gigantesque arbre généalogique.

Je crois que j'ai commencé à me sentir juif lorsque j'ai entrepris de raconter l'histoire de mon enfance et lorsque s'est formé le projet, longtemps différé, mais de plus en plus inéluctable, de retracer l'histoire de ma famille à travers les souvenirs que ma tante m'a transmis. Cette recherche de mes racines, qui m'a depuis conduit vers de nombreux chemins que je n'ai pas fini de parcourir, m'a fait, je crois, prendre conscience de cette appartenance à une culture fondée sur l'exil et sur l'espoir, sur

³⁴⁶ Pour une description et une analyse de ce projet autobiographique, voir Régine Robin, « Un projet autobiographique inédit de Georges Perec : *L'Arbre* », *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, 1993, p. 5-28 ; repris dans Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 195-227.

³⁴⁷ Georges Perec, « Ellis Island. Description d'un projet » [1979], in *Je suis né, op. cit.*, p. 101.

³⁴⁸ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins, op. cit.*, p. 202.

l'effacement et sur le recommencement³⁴⁹.

Mais toutes ses recherches généalogiques autour du projet doivent finalement revenir à l'écriture, à son désir d'écrire. Citons les deux derniers vers d'un extrait des *Destinées* d'Alfred de Vigny que Perec voulut adopter comme exergue de ce projet :

C'est en vain que d'eux tous le sang m'a fait descendre :
Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.

Par l'intermédiaire de ces vers, Perec montre une relation dialectique qu'il entretient avec sa lignée dans son acte d'écriture : en écrivant l'histoire de ses ascendants, il n'est plus seulement enfant de la famille Peretz, mais incontestablement son « auteur ».

Jusqu'à la fin de sa vie, Perec n'a jamais vraiment abandonné ce projet de *L'Arbre*, auquel il tenait tant.

Lieux où j'ai dormi est aussi un projet ancien de Perec, qui est envisagé comme « une sorte de catalogue de chambres, dont l'évocation minutieuse (et celle des souvenirs s'y rapportant) esquissera une sorte d'autobiographie vespérale »³⁵⁰. Comme *Un homme qui dort*, ce projet est également placé sous l'invocation de Proust³⁵¹, d'autant que l'espace de la chambre fonctionne chez Perec comme une madeleine proustienne. Pour l'auteur, une simple évocation de l'espace d'une chambre ancienne, y compris le ressuscitement de la sensation cénesthésique de son corps dans le lit et de la certitude topographique du lit dans la chambre, suffit à « raviver les souvenirs les plus fugaces, les plus anodins comme les plus essentiels »³⁵², qui s'accrochent silencieusement à cet espace. C'est pour cela qu'il veut faire un inventaire précis de tous les lieux où il a dormi afin d'obtenir des souvenirs ranimés « les plus grandes révélations ». Il garde d'ailleurs « une mémoire exceptionnelle » de tous ces lieux, à l'exception de ceux de sa petite enfance « qui se

³⁴⁹ Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 9.

³⁵⁰ Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *op. cit.*, p. 61.

³⁵¹ Selon Perec, ce projet « ne voudrait rien être d'autre que le strict développement des paragraphes 6 et 7 du premier chapitre de la première partie (*Combray*) du premier volume (*Du côté de chez Swann*) de *À la recherche du temps perdu* » (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 47).

³⁵² *Ibid.*, p. 46.

confondent tous dans la grisaille indifférenciée d'un dortoir de collègue »³⁵³. À ce propos, Danielle Constantin évoque l'idée d'« une mémoire perecquienne oscillant entre une hypermnésie et l'amnésie qui la fonde »³⁵⁴. Ayant un trou de mémoire perpétuel sur sa petite enfance, Perec ne peut que s'efforcer d'établir une liste exhaustive de ses chambres à coucher depuis la fin de la guerre, liste qui reste en même temps ouverte à de futurs ajouts. Concernant le classement de ces lieux de sommeil et la forme possible de ce livre, il demeure cependant indécis jusqu'à la fin.

De ce projet inachevé que Perec avait cependant longuement décrit dans le chapitre « La chambre » d'*Espèces d'espaces*, quelques extraits seuls ont abouti à des textes publiés, dont « Trois chambres retrouvées ».

Si *Lieux où j'ai dormi* est un projet d'autobiographie vespérale, *La Boutique obscure*, quant à lui, constitue pour Perec une autobiographie nocturne.

De mai 1968 à août 1972, Perec prend l'habitude de noter ses rêves sur des carnets noirs. Pourquoi se livre-t-il à une transcription systématique de ses rêves ? D'une telle activité d'écriture qui, selon lui, s'inscrit vaguement dans son projet autobiographique détourné, Perec espérait sans doute au départ l'accès à l'inconscient ou à une vérité qui le concernait et qu'il cherchait à retrouver (ou plus exactement, dissimuler) dans la vie diurne. Il apporte même ces rêves à son psychanalyste d'alors, à savoir Pontalis. Mais ces récits de rêves ne servent pas à grand-chose pour son analyse, pour ne pas dire qu'ils la bloquent même, du fait qu'ils sont trop beaux, trop bien écrits pour servir de matières brutes d'une interprétation freudienne. En effet, Perec s'aperçoit vite qu'il ne rêve déjà plus que pour écrire ses rêves — des rêves de tout genre —, que ces rêves ne sont plus vécus que pour être textes, à tel point que la plupart du temps, à son réveil, ces rêves viennent simplement « tout écrits dans la main, y compris leurs titres »³⁵⁵ :

Sauf en de rares occasions [...], le rêve entier et intact resurgissait d'un détail ou d'un mot au moment même où j'entreprenais de le transcrire, comme une image

³⁵³ *Ibid.*, p. 43.

³⁵⁴ Danielle Constantin, « *Lieux où j'ai dormi* : les dortoirs », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec, op. cit.*, p. 171.

³⁵⁵ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », *op. cit.*, p. 69.

fulgurante à laquelle venaient instantanément s'associer toute une série de figures familières, de thèmes récurrents, de sensations étonnamment précises³⁵⁶.

Apparemment, ces rêves d'écrivain qui sont des rêves-carapaces ne peuvent jamais déboucher sur la « voie royale » que Perec souhaite parcourir dans son cheminement vers lui-même, d'autant que la vérité est déjà là, d'autant que l'essentiel est plus bref, plus simple à dire — seulement il ne le dit pas ; et nous savons aujourd'hui que c'est précisément en renonçant à cette écriture carapace que Perec a pu enfin accéder à sa voie (voix) et sortir de sa crise analytique. Toutefois, ces textes qui sont désormais la trace ineffaçable d'un chemin jadis parcouru par Perec dans l'obscurité, restent et se rassemblent pour devenir un livre, *La Boutique obscure*, qui est un lieu rhétorique de rêves :

Je ne me souviens presque plus que ce furent des rêves ; ils ne sont plus que des textes, stricts et troubles, à jamais énigmatiques, [...] dont les mots imprimés, figés une fois pour toutes, ne donneront plus désormais qu'une trace à la fois opaque et limpide³⁵⁷.

Cette expérience de rêveur chez Perec devient ainsi seule expérience d'écriture, les rêves étant simple prétexte d'exercices d'une rhétorique onirique.

Lieux, L'Arbre, Lieux où j'ai dormi et *La Boutique obscure*, chacun de ces livres que nous venons de présenter, qu'il soit achevé ou inachevé, est une sorte d'autobiographie de Perec : nous y retrouvons des choses qui le concernent personnellement et profondément — ses lieux de vie et de sommeil, sa famille, ses ascendants, et son expérience onirique ; et d'un projet à l'autre, planent ses soucis intimes : il s'agit de retenir des traces de sa vie, de chercher sa propre vérité et d'affirmer son existence.

Pourtant, aucun de ces livres n'est une autobiographie dans son genre classique, et cela surtout en raison de leur approche oblique, leur méthode détournée : c'est-à-dire que c'est en décrivant ses lieux de vie et de sommeil et les souvenirs associés, en retraçant la saga familiale et en racontant ses rêves, que Perec tente de

³⁵⁶ Georges Perec, « Le rêve et le texte » [1979], in *Je suis né, op. cit.*, p. 77.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 78-79.

reconstituer sa propre histoire et de situer son existence aux bords d'un trou irrémédiable. Ensuite il y a ce point essentiel qui caractérise fortement l'autobiographie perecquienne, c'est que, à l'inverse d'une autobiographie traditionnelle dans laquelle son auteur se livre à un récit de vie, à une confession ou à une introspection, Perec a cette spontanéité d'un écrivain — écrivain moderne et oulipien — de convertir ses préoccupations personnelles en création littéraire, en une véritable activité d'écriture, tout en les assimilant chaque fois dans un projet d'écriture différent qu'il conçoit pour tel ou tel livre : c'est toujours en vue d'un livre qu'il entame ses projets autobiographiques, bien que beaucoup d'entre eux n'aient pas pu aboutir. D'ailleurs, pour Perec qui est un écrivain de vocation, la légitimité de son existence ne peut s'affirmer que dans l'espace d'écriture et par le geste d'écrire.

Avec cette originalité marquante dans l'écriture autobiographique de Perec, un terme ultérieur de Jean Ricardou convient bien pour désigner une autobiographie perecquienne et pour la distinguer d'une autobiographie traditionnelle, c'est celui de « biotexte ». Ce terme est repris par Magné dans le cadre de ses études perecquiennes, tandis que certains autres spécialistes perecquiens trouvent plus juste un mot dérivé, l'« autobotexte ». Lisons ci-dessous la définition donnée par Ricardou au « biotexte », en comparaison de la « biographie », dans son ouvrage *Le Théâtre des métamorphoses* :

À l'opposé de toute biographie, il est possible de concevoir ce qu'on peut appeler le biotexte.

Avec la biographie, il s'agit de fournir, au cours de tel écrit, les notables événements qui marquent le fil d'une existence. Avec le biotexte, il s'agit de choisir, au cœur de telle vie, les précis éléments qui obéissent à certaines règles du texte en fabrique [...]. Avec la biographie, du moins en apparence, les événements s'imposent censément au geste qui inscrit. Ou, si l'on préfère, le fonctionnement est de l'ordre de l'expression ou de la représentation. Avec le biotexte, les éléments sont requis par l'acte de l'écriture. Ou si l'on aime mieux, le mécanisme est du registre de la textualisation³⁵⁸.

L'introduction de la notion de biotexte signifie chez Ricardou une distinction consciente de deux démarches différentes et même opposées qui peuvent exister dans

³⁵⁸ Jean Ricardou, *Le Théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1982, p. 188.

l'écriture biographique, à savoir, par l'écriture et pour l'écriture, si nous les résumons brièvement. On reconnaît aisément dans l'écriture perecquienne la démarche du biotexte.

Or, nous évoquons dans ce sous-chapitre une méthode dite « traditionnelle » en ce qui concerne les principales œuvres que nous présentons ici, puisque, de même que dans une autobiographie traditionnelle, la recherche de sa propre histoire est évidente et plutôt dominante dans ces œuvres perecquiennes. Néanmoins cela n'exclut jamais chez Perec des innovations dans son approche de son histoire et dans ses procédés de la mise en texte ; et cette permanente volonté de ramener ses soucis personnels au souci d'un livre est bien celle d'un écrivain moderne. C'est pourquoi nous avons mis l'adjectif « *traditionnelle* » entre guillemets, avec l'idée de nuancer notre description de cette méthode et même d'y joindre quelques autres adjectifs tels que *originale*, *moderne* ou *nouvelle*, adjectifs pour ainsi dire contraires au mot *traditionnelle*.

5.2 Méthode « sociologique »

Dans son texte « Notes sur ce que je cherche », à propos de l'un de ses quatre modes d'interrogation qu'il qualifie de « sociologique », Perec précise qu'il est question de « comment regarder le quotidien ». Mais d'où vient cette méthode « sociologique » appliquée dans l'écriture autobiographique ? Et en quoi une « sociologie » du quotidien peut-elle être utile à Perec pour sa reconstitution de son puzzle autobiographique, alors que d'un côté, il s'agit du collectif, du commun, du matériel, et que de l'autre, on a plutôt affaire à l'individuel, au personnel et à l'intime ? Avant de répondre à ces questions, lisons d'abord une définition perecquienne de la « sociologie » du quotidien :

Ma « sociologie » de la quotidienneté n'est pas une analyse, mais seulement une

tentative de description et, plus précisément, description de ce que l'on ne regarde jamais parce que l'on y est, ou que l'on croit que l'on y est, trop habitués et pour lequel il n'existe habituellement pas de discours : par exemple, énumération des véhicules qui passent au carrefour Mabillon, ou des gestes que fait un conducteur quand il quitte sa voiture, ou des diverses manières dont les passants tiennent le journal qu'ils viennent d'acheter. Il s'agit d'un déconditionnement : tenter de saisir, non ce que les discours officiels (institutionnels) appellent l'événement, l'important, mais ce qui est en-dessous, l'infra-ordinaire, le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté³⁵⁹.

L'« infra-ordinaire », le « bruit de fond », ce sont des termes préférés de Perec et de ses collègues de la revue *Cause commune* lorsqu'ils parlent de la quotidienneté. Lancée en 1972 par Paul Virilio, Jean Duvignaud et Perec, cette revue, dont ils entendent faire « une tribune ouverte », « un lieu de recherches et de discussions » libre et indépendant mais qui malheureusement ne publiera que neuf numéros (de mai 1972 à février 1974), a pour objectif entre autres d'« entreprendre une investigation de la vie quotidienne à tous ses niveaux, dans ses replis ou ses cavernes généralement dédaignés ou refoulés »³⁶⁰. Et c'est dans sa cinquième livraison intitulée « l'infra-quotidien/l'infra-ordinaire » (février 1973) que le nom d'infra-ordinaire est employé pour la première fois par Virilio dans son article « La défaite des faits », pour désigner les choses banales du quotidien auxquelles l'on ne fait plus attention parce qu'on en a trop l'habitude :

Regarder ce qu'on ne regarderait pas, écouter ce qu'on n'entendrait pas, être attentif au banal, à l'ordinaire, à l'infra-ordinaire. Nier l'idéale hiérarchie du crucial à l'anecdotique, parce qu'il n'y a plus d'anecdotique mais une culture dominante, un art de l'oubli et du manque qui nous exile de nous-mêmes et des autres, une perte du sens qui n'est plus seulement pour nous une sieste de la conscience, mais un déclin de l'existence³⁶¹.

C'est donc dans l'infra-ordinaire que se trouve la clé d'une approche possible de notre vie quotidienne :

³⁵⁹ Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 4.

³⁶⁰ *Cause commune*, éditorial du premier numéro, mai 1972 ; repris comme complément dans Georges Perec, « Le grabuge » [1972], discussion avec Georges Balandier, Jean Duvignaud et Paul Virilio, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, *op. cit.*, p. 133.

³⁶¹ Paul Virilio, « La défaite des faits », in *Le Pourrissement des sociétés (Cause commune. 1975/1)*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 257-258.

Tout est maintenant contenu dans l'immédiat, le présent, suspendu dans l'attente de ce qui jaillira du bruit de fond entre les faits. Comme des châteaux-forts, les faits sont défaits, la campagne entre leur domination reste à cultiver, extensivement d'abord afin d'en accroître la surface, intensivement ensuite pour en économiser le sens. Il faut ruiner définitivement ces faux inhabituels qui nous arrachent encore au champ du quotidien pour nous empayer dans l'infra-ordinaire³⁶².

À noter que dans cette même livraison, Perec donne en éditorial « Approches de quoi ? », article qui constitue une déclaration de la « sociologie » perecquienne de la quotidienneté. Opposant catégoriquement le quotidien à l'événement, l'habituel à l'insolite, et l'infra-ordinaire à l'extra-ordinaire, Perec se livre dans ce texte à une réflexion sur ce qui constitue notre vraie vie de tous les jours, en posant à lui-même et à son lecteur des questions fondamentales, comme les suivantes :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?³⁶³

Lui qui appelle à « interroger l'habituel » nous énumère également une suite de questions et d'invitations « fragmentaires » mais inspirantes, parmi lesquelles il y a cette formule désormais fameuse : « Questionnez vos petites cuillers ». Pour lui, c'est précisément au travers de ces questions et de ces actions apparemment « triviales et futiles » que nous pouvons tenter de « capter notre vérité ».

Seront effectivement publiés nombre de textes où Perec interroge sérieusement des objets banals, des gestes quotidiens, des lieux habituels ou des espaces évidents, qui nous entourent et nous accompagnent tout en silence mais qui en réalité jouent un rôle capital dans notre vie et définissent notre histoire, notre existence. Il y a entre autres des essais qui seront rassemblés à titre posthume dans l'un ou l'autre des deux

³⁶² *Ibid.*, p. 259. En outre, à propos du terme « bruit de fond », nous pouvons peut-être nous reporter à un autre article du même auteur, « L'inertie du moment », pour une explication du mot « fond » : « une sorte de *fond* sur lequel se détacheraient toute situation et toute désignation du sens, un "fond" qui serait aussi une sorte de *fond-enchaîné*, coulisses des faits extraordinaires, mais surtout et plus étonnamment encore, de ces coutumes personnelles qui composent les rites journaliers, le sens commun de notre quotidienneté » (Paul Virilio, « L'inertie du moment », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 20. L'auteur souligne).

³⁶³ Georges Perec, « Approches de quoi ? » [1973], in *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 11.

recueils *Penser/Classer* et *L'Infra-ordinaire* : par exemple, « Douze regards obliques » (1976, texte au sujet de la mode), « Lire : esquisse socio-physiologique » (1976), « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres » (1978), « Considérations sur les lunettes » (1980), et des essais plus personnels comme « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze » (1976), « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (1976) et « Still life / Style leaf » (1981), dans lesquels Perec, par phobie d'oublier et par envie de transcrire, décrit et inventorie des choses ordinaires de sa propre vie d'une façon factuelle et détaillée, sans interprétation psychologique.

À ces écrits s'ajoutent également ceux où l'auteur propose des considérations sur les mots et leur utilisation : ce sont par exemple « De quelques emplois du verbe habiter » (1981), « Penser/Classer » (1982, texte où l'auteur, avec un questionnement délibérément discursif, réfléchit sur comment penser et classer les mots et les choses), ou cette tentative d'inventaire dans *Espèces d'espaces* des actes impliqués dans les verbes *déménager* et *emménager*, ou encore *L'Herbier des villes* dont nous parlerons plus tard. Les mots quotidiens sont des éléments essentiels du langage humain que l'on utilise tout le temps sans pour autant y être attentif. Cependant, en tant que support scriptural et mental de notre vie, ils nous décrivent aussi bien que les objets ; et surtout, ils constituent doublement le quotidien de Perec qui en plus a pour profession d'être écrivain (ou joueur de mots). Ce qui explique d'ailleurs sa passion pour les dictionnaires qu'il considère comme « la mémoire des hommes »³⁶⁴ et qui tiennent une grande place dans sa vie et dans son travail d'écrivain.

En somme, à travers cette énumération non exhaustive d'écrits « sociologiques » de Perec, nous pouvons constater une extraordinaire généralisation du souci de l'infra-ordinaire dans l'écriture perecquienne. Or ce souci, Perec y est déjà sensibilisé bien avant la période de *Cause commune*, et ce grâce à la lecture de Henri Lefebvre et à l'enseignement de Roland Barthes.

Henri Lefebvre est un philosophe et sociologue marxiste dont les deux premiers

³⁶⁴ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 207.

tomes de la trilogie *Critique de la vie quotidienne*, publiés respectivement en 1947 (réédité en 1958) et en 1961, utilisent le marxisme comme méthode pour étudier la vie quotidienne et pour fonder ensuite une sociologie de la quotidienneté. Par l'intermédiaire de Jean Duvignaud, son ancien professeur de philosophie, Perec a pu rencontrer ce grand intellectuel en 1958 alors qu'il était lui-même écrivain débutant et sympathisant du marxisme. Cette rencontre sera suivie d'une fréquentation enrichissante pour le jeune homme qui retrouvera d'ailleurs son vieux complice parmi les collaborateurs de *Cause commune*. En effet, Lefebvre joue un rôle important dans la formation intellectuelle de Perec, notamment pour son écriture des *Choses*³⁶⁵, et puis pour l'approche du quotidien.

Dans le premier tome de *Critique de la vie quotidienne*, avant de définir le marxisme comme une « connaissance critique de la vie quotidienne », Lefebvre dénonce une ignorance générale des hommes face au quotidien :

Nous nous croyons très forts et très concrets lorsqu'un vol d'oiseau nous intéresse, ou le mugissement d'une vache, ou la chanson d'un petit berger. Mais les faits humains nous échappent. Nous ne savons pas les voir où ils sont, précisément dans les objets humbles, familiers, quotidiens : la forme des champs, des charrues. Nous allons chercher l'humain trop loin, ou trop « profondément », dans les nuages ou dans les mystères, alors qu'il nous attend et nous assiège de toute part. Il ne se trouve pas en des mythes — bien que ces faits entraînent avec eux un magnifique et long cortège de légendes, de récits et de chansons, de poèmes et de danses. Il nous reste à ouvrir les yeux, tout simplement, et quittant à la fois les ténèbres de la métaphysique et les fausses profondeurs de la « vie intérieure », à découvrir l'immense contenu humain des faits les plus humbles de la vie quotidienne. « Le familier n'est pas pour cela connu », disait Hegel. Allons plus loin et disons que le plus familier est le plus riche d'inconnu — non de mystère —, que ce riche contenu de la vie échappe encore à notre conscience, vide parce qu'elle se satisfait des formes de la Raison pure ou bien ténébreuse et faussement peuplée parce qu'elle se précipite voracement sur les mythes et leur illusoire poésie³⁶⁶.

Le quotidien nous échappe ; ou comme Maurice Blanchot l'exprime dans « La

³⁶⁵ « Lefebvre est aussi celui qui fait entrer Perec dans le monde de la psychosociologie, non pas seulement théoriquement, mais très concrètement puisqu'il lui trouve un emploi dans ce secteur. Perec en tirera la connaissance pratique d'un métier qu'il léguera aux personnages principaux des *Choses* » (Matthieu Rémy, « Penser et représenter la société des années 1960. *Les Choses* et *Un homme qui dort* comme tentatives de littérature réaliste critique », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 32).

³⁶⁶ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I. Introduction* [1947], Paris, L'Arche, 1958, p. 141.

parole quotidienne » — texte sur la pensée de Lefebvre —, « le quotidien [est] ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »³⁶⁷. Mais il est peut-être aussi « le lieu de toute signification possible »³⁶⁸ de notre existence qui y est plongée. Il nous faudrait donc apprendre à connaître et à reconnaître cet éternel quotidien si nous voulons chercher notre réalité, notre vérité. Aussi, préoccupé par la possible vérité de sa propre existence, Perec, malgré son abandon ultérieur du postulat marxiste, retiendra l'esprit de cette connaissance critique de Lefebvre sur la vie quotidienne et l'intégrera dans sa pratique d'écriture, forgeant ainsi sa propre « sociologie » de la quotidienneté.

Mais cette démarche « sociologique » dans son écriture littéraire, Perec la doit surtout à Roland Barthes qui, marqué lui aussi par la lecture de Lefebvre, a l'ambition de fonder « une véritable ethnologie du quotidien »³⁶⁹, ambition qui correspond à « un goût pour le proche, pour l'événement faible, pour l'habituel, doublé d'un intérêt pour la façon dont les hommes investissent leur environnement en lui donnant du sens »³⁷⁰.

Barthes, dont Perec évoque volontiers le nom dans ses entretiens et conférences et qu'il appelle son « vrai maître », est une figure incontournable dans son parcours littéraire. Après leur rencontre vers la fin des années cinquante toujours par l'intermédiaire de Duvignaud, Perec suivra plus tard deux séminaires de Barthes respectivement intitulés « Inventaire des systèmes de signification contemporains » (1963-1964) et « Recherches sur la rhétorique » (1964-1965). Ce sont ces séminaires et des premiers ouvrages publiés de Barthes, tels que *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), *Mythologies* (1957) et *Essais critiques* (1964), qui marquent profondément l'écriture de Perec : par exemple, le roman *Les Choses* qui, selon les termes de Barthes, est « un roman [...] sur la pauvreté inextricablement mêlée à l'image de la richesse »³⁷¹, a *Mythologies* et l'enseignement de Barthes comme un de ses quatre modèles principaux. Barthes exerce aussi une influence déterminante sur la

³⁶⁷ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, p. 355.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 357 : « Quels que soient ses aspects, le quotidien a ce trait essentiel : il ne se laisse pas saisir. Il échappe. Il appartient à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible ».

³⁶⁹ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015, p. 334.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 333.

³⁷¹ Lettre de Roland Barthes à Georges Perec de fin 1963 en réponse à l'envoi de la troisième version des *Choses*, citée par David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, op. cit., p. 317.

conception perecquienne de l'écriture, dont la notion de questionnement, que Perec mentionne à plusieurs reprises, comme dans un entretien de 1979 :

Roland Barthes a dit, il y a longtemps, que le problème, la vocation de l'écrivain n'est pas de donner des réponses mais de poser des questions. C'est quelque chose qui est resté en moi d'une grande netteté. S'il y a une vocation morale, comme vous dites — enfin, une pratique —, c'est de donner à voir, de demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir. *Espèces d'espaces* vient de là : on m'a demandé de me définir par rapport à l'espace et j'ai essayé de décrire une ville comme si je la voyais pour la première fois de ma vie, comme un objet étrange et non comme un objet auquel on est tellement habitué, anesthésié, qu'on n'a plus de perception du monde immédiat. En conséquence de quoi, on remplace cette absence de perception par l'événement, par le spectaculaire, le sensationnel. On ne regarde pas ce qui est l'ordinaire, ce qu'on appelle, dans *Cause commune*, « l'infra-ordinaire »³⁷².

Perec affirme ici la position questionnante que doit prendre un écrivain dans son travail vis-à-vis du réel, ainsi que la défend souvent Barthes³⁷³. Et ce qui est intéressant à signaler dans ces propos, c'est que d'une transition naturelle, Perec va du souci du questionnement à celui de l'infra-ordinaire. Le point commun entre ces deux soucis, c'est l'idée d'interroger, de montrer différemment les choses, laquelle implique justement un regard décalé qui, selon Perec, lui vient aussi de Barthes :

Et c'est de lui [Roland Barthes] que me vient cette façon de regarder les choses un peu de biais, de manière oblique ; de faire en sorte que l'œil ne regarde pas au centre mais sur le côté : pour voir le monde apparaître de manière un peu détournée. C'est alors qu'il apparaît avec un grand relief³⁷⁴.

Regarder le monde ou regarder soi-même, on peut sans doute recourir à une même méthode. Dans ce regard oblique porté sur le monde, nous retrouvons aussi une approche autobiographique propre à Perec. Voyons ci-dessous l'explication de Perec sur cette approche inspirée de Barthes :

³⁷² Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 59.

³⁷³ À propos de l'idée de Barthes sur ce point, on peut citer, entre autres : « Qu'est-ce que les choses signifient, qu'est-ce que le monde signifie ? Toute littérature est cette question, mais il faut tout de suite ajouter, car c'est ce qui fait sa spécialité : c'est cette question moins sa réponse. Aucune littérature au monde n'a jamais répondu à la question qu'elle posait [...] » (Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? » [1962], in *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981, p. 210).

³⁷⁴ Georges Perec, « Georges Perec, romanzi e cruciverba » [1981], propos recueillis par Laura Lilli, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981, op. cit.*, p. 328.

Seulement, l'autobiographie, ce n'est pas seulement raconter les événements qui sont arrivés dans la vie de quelqu'un. Si je me mets à les raconter comme des événements, je vais perdre le contact justement avec ce besoin. Si je me regarde, il faut aussi que par rapport à moi je fasse un pas de côté, mais de la même manière que lorsque je regarde un objet ou un événement. Pour le décrire, le saisir, il faut que je le regarde un peu de côté. C'est parti, encore une fois je crois, d'un enseignement de Roland Barthes qui disait, je crois que c'est au début du *Degré zéro*, qu'on pourrait faire une histoire de la littérature qui ne soit pas une histoire du texte, à partir du texte, mais une histoire de mode ou d'emploi du temps ou quelque chose comme ça³⁷⁵.

À travers les extraits d'entretiens que nous venons de citer, nous comprenons mieux comment, par une démarche oblique que lui apprend son maître, la « sociologie » de la quotidienneté de Perec et son interrogation d'ordre autobiographique convergent vers une écriture proprement perecquienne où il s'agit de s'intéresser à l'infra-ordinaire de sa vie personnelle pour l'interroger, le décrire et l'énumérer.

En plus des quelques essais que nous avons mentionnés plus haut, il existe également, au sein de cette écriture, des livres programmés pour « Les choses communes », projet d'ensemble qui peut être considéré comme un prolongement chez Perec de son engagement bref dans la revue *Cause commune* et dans lequel l'écrivain manifeste une volonté de marier son souci autobiographique et celui de l'infra-ordinaire. Quoique la plupart de ces livres n'aient pas pu être réalisés, ils sont tout de même parvenus au lecteur par des écrits qui en dérivent.

Je me souviens (1978) qui a pour sous-titre *Les Choses communes I* est le premier et le seul volume publié de cette série. Suivant le principe qu'est « tenter de retrouver un souvenir presque oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup »³⁷⁶, ce livre inspiré de *I Remember* de Joe Brainard se compose de 480 micro-souvenirs commençant chacun par un « Je me souviens » et s'échelonnant pour la plupart entre la 10^e et la 25^e année de Perec (1946-1961). Ce sont en général des souvenirs aussi minimes que, par exemple, le n° 23 (« Je me souviens qu'après la guerre on ne trouvait presque pas de chocolat viennois, ni de chocolat liégeois, et que,

³⁷⁵ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 64.

³⁷⁶ Georges Perec, *Je me souviens (Les Choses communes I)* [1978], Paris, Fayard, 2013, p. 125.

pendant longtemps, je les ai confondus »), ou le n° 185 (« Je me souviens des trous dans les tickets de métro ») ou encore le n° 244 (« Je me souviens que Stendhal aimait les épinards »). Pour Perec, l'anamnèse de ces souvenirs revient au domaine de l'infra-ordinaire :

Se souvenir de ces bribes qui firent jadis partie du quotidien relève de la même démarche que celle qui me guide dans mes tentatives de descriptions de l'« infra-ordinaire » ; au fond, il s'agit de regarder un peu à côté, de retrouver ou de garder la trace d'une pratique quotidienne que ni l'Histoire ni la Littérature ne prennent en charge³⁷⁷.

Partant d'un désir de cerner sa propre histoire, Perec exerce une approche oblique en énumérant des petits souvenirs de son quotidien d'un temps : ce sont des fragments d'autobiographie insignifiants mais parlants qu'il restitue dans leur collectivité pour les rendre partageables, échangeables, sinon avec tout le monde, du moins avec sa génération. Par conséquent, sous un titre et une anaphore qui suggèrent d'emblée l'individualité, le livre a paradoxalement pour objet le quotidien d'une génération française et pour cible une mémoire collective. De ce fait, ce « Je me souviens » devrait même se comprendre comme une forme d'échange de souvenirs communs sur une époque entre l'auteur et son lecteur. Forme d'ailleurs confirmée par les quelques pages blanches laissées exprès par l'auteur à la fin du livre, sur lesquelles le lecteur est invité à noter ses propres « Je me souviens » à la suite de sa lecture. Ce qui fait de *Je me souviens* un livre à la fois autobiographique et collectif que Perec lui-même souhaite qualifier de « sympathique » : c'est-à-dire une « espèce de projection et, en même temps, d'appel »³⁷⁸.

Perec donnera une brève suite à ce recueil de souvenirs en publiant « Je me souviens des années soixante » et « Je me souviens de Malet & Isaac ». Dans ce

³⁷⁷ Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 6.

³⁷⁸ Georges Perec, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 93. Pourtant, pour certains critiques, ce livre se voulant « sympathique » est un échec. À ce propos, voir notamment Christelle Reggiani, « Notice de *Je me souviens* », in Georges Perec, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1095-1100. Vers la fin de la notice, Reggiani fait le commentaire suivant sur le livre : « L'abondance futile des "Je me souviens" — même si quelques souvenirs, qui relèvent de l'histoire politique, échappent au "bruit de fond" infra-ordinaire —, loin de permettre un contournement de l'obstacle autobiographique, élabore en somme un contrepoint délibérément dérisoire à l'absence des souvenirs d'enfance à laquelle s'affronte *W*, et compose ce faisant une poésie *de circonstance* qui ne se trouve — du temps ayant passé — pas moins (même si c'est autrement) vouée à l'hermétisme que les textes hétérogrammatiques de *La Clôture* ou d'*Alphabets* » (p. 1100. L'auteur souligne).

dernier texte, il établit des listes de titres, d'alinéas, d'italiques, de légendes et de caractères gras respectivement extraits de différents manuels historiques de ces deux auteurs. Ce simple jeu de recopiage lui « semble illustrer efficacement l'enseignement de cette histoire feinte où les événements, les idées et les (grands) hommes se mettent en place comme les pièces d'un puzzle »³⁷⁹.

À part *Je me souviens*, les trois autres volumes des « choses communes » sont *Lieux où j'ai dormi*, *Notes de chevet* et *Tentative de description de quelques lieux parisiens*.

Nous avons déjà présenté *Lieux où j'ai dormi*, autobiographie déviée qui consiste à faire l'inventaire et la description des chambres où l'auteur a habitées, et à raconter des souvenirs attachés à ces chambres. De ce projet ancien daté du vaste plan autobiographique de 1969 et réintégré cette fois dans « Les choses communes », ne sortiront finalement que quelques textes publiés : la chambre de Rock en Cornouailles, décrite dans le chapitre « La chambre » d'*Espèces d'espaces* dans le cadre de la présentation du projet même ; « Trois chambres retrouvées » (1977, repris dans *Penser/Classer*) ; et « Mon plus beau souvenir de Noël »³⁸⁰ (1978), dans lequel Perec raconte une expérience accidentée de ski à ses quatorze ans dans une station autrichienne lors des vacances de Noël, et la nuit qui suit, passée seul dans un dortoir d'un hôtel où l'adolescent retrouve cependant une chaleur humaine.

Puis, à propos du projet *Notes de chevet*, Perec entend faire une « tentative de transcription dans le monde d'aujourd'hui des *Notes de chevet* de Sei Shônagon »³⁸¹. Les *Notes de chevet* de Sei Shônagon sont une œuvre majeure de la littérature japonaise du XI^e siècle, écrite par cette femme de lettres et dame de compagnie de l'époque de Heian. Dans ce livre qui est avant tout un travail personnel, l'auteure accumule des notes fragmentaires — énumérations, réflexions, poésies, anecdotes, etc. — sur toutes sortes de choses quotidiennes qu'elle voit, vit ou médite durant son séjour à la cour impériale, en établissant une liste longue et libre de thèmes banals :

³⁷⁹ Georges Perec, « Je me souviens de Malet & Isaac », *op. cit.*, p. 74.

³⁸⁰ Le texte a été publié sous le titre « Une rédaction » dans *Le Nouvel Observateur*, n° 737, 1978, p. 60-61, et repris dans Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, *op. cit.*, p. 179-180.

³⁸¹ Georges Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » [1976], fac-similé du manuscrit original, in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *op. cit.*, p. 326.

des « Choses détestables » (section 17) aux « Choses ravissantes » (section 72), des « Choses qu'il ne valait pas la peine de faire » (section 40) aux « Choses que l'on a grande hâte de voir, ou d'entendre » (section 80), ou encore « Montagnes » (section 5), « Sujets de poésie » (section 35), « Habits de chasse » (section 141) ou « Gens qui imitent ce que font les autres » (section 151), etc., ce sont au total 162 thèmes éclectiques qui, entre eux, se distinguent ou s'apparentent, mais qui semblent ne jamais s'épuiser³⁸². Ce recueil de notes constitue ainsi une énumération infinie de la vie par excellence.

Pour Perec, Sei Shônagon est un « écrivain vivant »³⁸³ qui lui parle toujours, d'autant qu'elle est son maître dans la pratique de cette écriture de l'infra-ordinaire qui en même temps peut être regardée comme une autobiographie mais qui, au lieu d'engager des morceaux proprement autobiographiques, préfère raconter une histoire des choses habituelles qui entourent l'auteur ou le concernent. Cette femme écrivain, avec ses *Notes de chevet*, est d'ailleurs évoquée par Perec à plusieurs reprises dans ses entretiens, mais surtout longuement citée dans deux de ses essais : « Douze regards obliques » (1976) et « Penser/Classer » (1982). Dans ce premier texte qui traite de la mode, Perec cite en exemple des extraits des *Notes de chevet* composant une énumération exquise de Sei Shônagon de ses goûts vestimentaires, après avoir exprimé que le contraire de la mode est précisément le présent — « ce qui est là, ce qui est ancré, permanent, résistant, habité : l'objet et son souvenir, l'être et son histoire » —, et que tout ce que nous pouvons faire vis-à-vis de la mode, c'est « d'être à côté » :

Cela pourrait se passer dans la simple attention portée à un habit, à une couleur, à un geste, dans le seul plaisir d'un goût partagé, dans la sérénité secrète d'une coutume, d'une histoire, d'une existence³⁸⁴.

³⁸² Dans son essai « Penser/Classer », Perec consacre la section H à Sei Shônagon pour évoquer le fait qu'elle énumère mais ne classe pas puisqu'elle recommence souvent des thèmes semblables. À ce propos, Perec donne l'exemple de la série des « choses » désagréables qui comprend une dizaine de thèmes comme « Choses désolantes », « Choses détestables », « Choses contrariantes », « Choses gênantes », etc.

³⁸³ Voir Georges Perec, « Ce qu'ils pensent de Flaubert » [1980], in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, op. cit., p. 119.

³⁸⁴ Georges Perec, « Douze regards obliques » [1976], in *Penser/Classer*, op. cit., p. 55.

Ayant envie de reproduire les *Notes de chevet* dans le contexte contemporain, Perec, de son vivant, n'a pas pu mener à terme ce projet qui, comme *Lieux où j'ai dormi*, restait parmi les « choses encore bien vagues »³⁸⁵ en 1980, soit deux ans avant sa mort. Toutefois, il n'empêche qu'il écrit des textes « sous la tutelle suave »³⁸⁶ de Sei Shônagon, comme « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (1976), « J'aime, je n'aime pas » (1979), « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres » (1978), « Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir » (1981), et tant d'autres.

Quant à *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, c'est une réorientation de *Lieux*, projet décennal désormais abandonné que nous avons également présenté plus tôt et qui représente une parfaite fusion des soucis autobiographique et sociologique de Perec, avec sa sélection des douze lieux parisiens intimement liés à sa vie passée et avec sa division synchronique³⁸⁷ de la rédaction en série « réels » (description des lieux sur place) et série « souvenirs » (évocation de mémoire des lieux et des souvenirs liés). Ce projet dérivé consiste à regrouper les seuls textes des « réels »³⁸⁸, écrits de 1969 à 1975 sur les lieux mêmes avec plus ou moins de régularité par rapport au programme de travail. Sans les « souvenirs » et sans tout un mécanisme de fonctionnement élaboré pour l'ancien projet, ces douze lieux qui faisaient système deviennent ici indépendants les uns des autres, et eux qui servaient de support de multiples souvenirs personnels se présentent maintenant comme lieux simplement communs. Ainsi, au lieu du triple vieillissement qu'il attendait de *Lieux*, Perec ne pourrait constater, avec cette transformation, que le changement limité des lieux et de sa manière de voir ; et au lieu d'une autobiographie oblique mais assumée qu'il concevait pour *Lieux*, son futur lecteur ne pourrait découvrir qu'un livre « sociologique » avec, sans doute en filigrane, un souci

³⁸⁵ Georges Perec, « Questions/Réponses » [1980], in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, *op. cit.*, p. 123.

³⁸⁶ Georges Perec, « Douze regards obliques », *op. cit.*, p. 57.

³⁸⁷ En employant l'adjectif « synchronique », nous sous-entendons que *Lieux* est aussi un projet diachronique s'étendant sur douze ans.

³⁸⁸ Dans sa « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », Perec précise à propos de ce projet que « des textes existent déjà abondamment » et qu'« il serait peut-être intéressant de les rassembler, de les trier et d'en commenter quelques-uns » (Georges Perec, « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », *op. cit.*, p. 324).

autobiographique de l'auteur. Bref, cette « tentative de description » des lieux est, selon le terme de Lejeune, une « forme de régression »³⁸⁹ qui perd vraisemblablement le noyau du projet initial. Toujours est-il qu'elle garde une approche sociologique à l'égard de ces lieux communs et secrètement personnels.

Seulement ce travail allégé n'aboutira toujours pas à une publication ; ne paraîtront de ce nouveau projet que des textes sporadiques : « Guettées » (1977, sur la rue de la Gaîté), « Vue d'Italie » (1977, sur la place d'Italie), « La rue Vilin » (1977), « Allées et venues rue de l'Assomption » (1979) et « Stations Mabillon » (1980) ayant pour sous-titre « Tentative de description de quelques lieux parisiens, 5 ». Néanmoins, rappelons que, d'une manière générale, nombreuses sont les productions issues de cette longue entreprise autour de « lieux » : en plus des précédentes, existent également des productions aussi diverses que *La Clôture* (1976, réédité en 1980) — un ensemble de dix-sept poèmes hétérogrammatiques sur la rue Vilin³⁹⁰ —, le film *Les Lieux d'une fugue* (1978, sur le carrefour Franklin-Roosevelt) et l'émission de radio *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* (diffusée le 25 février 1979 sur France Culture), et encore des textes où il est question de lieux ne faisant pas partie des douze lieux choisis pour le projet *Lieux*, comme « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien »³⁹¹ (1975, sur la place Saint-Sulpice), « Tout autour de Beaubourg » (1981) et « Promenades dans Londres » (1981), ou même la rubrique ludique « Perec/rinations »³⁹² (1980-1981) dont les pages de jeux composent une visite guidée en vingt et une étapes des arrondissements de Paris.

³⁸⁹ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 203.

³⁹⁰ Dans l'édition originale de *La Clôture*, ces dix-sept poèmes hétérogrammatiques sont accompagnés de seize photographies de Christine Lipinska représentant des façades de la même rue. Parmi ces photographies, il y a entre autres celle du n° 24 (de la rue) qui, sous forme d'une porte close surmontée de l'inscription « Coiffure Dames », montre l'emplacement de la maison des parents de Perec et du salon de coiffure de sa mère. L'ensemble des poèmes de *La Clôture* sera repris dans le recueil *La Clôture et autres poèmes* (1980), mais sans reproduction des photographies pour cette réédition.

³⁹¹ Paru d'abord dans le volume collectif *Le Pourrissement des sociétés (Cause commune. 1975/1)*, ce texte fera l'objet d'une réédition posthume pour devenir une plaquette homonyme. Pour tenter d'épuiser la place Saint-Sulpice, Perec s'installe, pendant trois jours consécutifs (18, 19, 20 octobre 1974) et à différents moments de la journée, au Café de la Mairie qui s'y trouve pour noter tout ce qu'il voit : enfin, « ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages » (Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [1975], Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1982 ; repris dans Georges Perec, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 819).

³⁹² Tenue d'octobre 1980 à juillet 1981 dans *Le Petit Journal* (« Supplément Paris / Île-de-France » du magazine *Télérama*), cette rubrique dans son ensemble fera l'objet d'une réédition posthume en volume en 1997.

Enfin, à cette série des « choses communes », viendra s'ajouter *L'Herbier des villes*. Pour ce projet, Perec envisage de collectionner et de classer, « par montage et collage »³⁹³, un ensemble de feuilles écrites qui chaque jour apparaissent et disparaissent en silence dans la vie urbaine : ce sont des écrits aussi anodins que prospectus, quittances de gaz ou d'électricité, factures, catalogues, notes sur bouts de papier... D'après Perec, cet herbier de ville ou plutôt de mots relève de ce que François Le Lionnais (cofondateur de l'Oulipo) définit comme le « Troisième secteur », c'est-à-dire « cette manière d'utiliser le langage qu'on trouve dans les graffiti, dans les épitaphes, dans les catalogues d'armes et cycles » et « qui se trouve en dehors, à la fois de la littérature et de ce qu'on appelle paralittérature³⁹⁴ »³⁹⁵. Et déjà dans le chapitre « La page » d'*Espèces d'espaces*, Perec porte une attention particulière à l'écriture quotidienne qui, bien que souvent prosaïque et muette, laisse des traces majeures de notre vie et justifie notre présence :

Il y a peu d'événements qui ne laissent au moins une trace écrite. Presque tout, à un moment ou à un autre, passe par une feuille de papier, une page de carnet, un feuillet d'agenda ou n'importe quel autre support de fortune (un ticket de métro, une marge de journal, un paquet de cigarettes, le dos d'une enveloppe, etc.) sur lequel vient s'inscrire, à une vitesse variable et selon des techniques différentes selon le lieu, l'heure ou l'humeur, l'un ou l'autre des divers éléments qui composent l'ordinaire de la vie³⁹⁶.

À la suite de cette observation, Perec nous fait une longue énumération d'écrits ordinaires ou même infra-ordinaires, de notes prises à la hâte à un travail d'écriture élémentaire.

En ce qui concerne *L'Herbier des villes*, il s'agit pour Perec de la collection et de l'organisation d'écrits qu'il reçoit ou produit au quotidien ; à noter d'ailleurs qu'au moment de la mort de Perec, ce projet inachevé reste un immense chantier où se

³⁹³ Georges Perec, « Georges Perec. Les Paris d'un joueur » [1980], propos recueillis par Jacques Renoux, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981, op. cit.*, p. 132.

³⁹⁴ La paralittérature regroupe tous genres d'œuvres situées en marge de la littérature tout court : roman populaire, roman policier, science-fiction, bande dessinée, roman historique, etc.

³⁹⁵ François Le Lionnais, « Le Troisième secteur », in *Les Lettres Nouvelles*, septembre-octobre 1972, p. 182. Avec sa définition d'un « Troisième secteur », Le Lionnais propose également, en annexe du même article, une classification ou plutôt une liste détaillée de genres d'écrits appartenant à ce secteur.

³⁹⁶ Georges Perec, *Espèces d'espaces, op. cit.*, p. 24.

réunissent un peu plus de six cents documents, composés entre autres de projets en cours ou abandonnés, d'archives personnelles, de plans de travail, d'agendas, de notes...³⁹⁷ Ainsi se trouve dans cet « herbier » la convergence d'une préoccupation sociologique à la fois sur des résidus urbains et sur une utilisation quotidienne des mots et d'une inscription autobiographique avec une documentation personnelle de Perec en tant que citoyen et écrivain : convergence stimulante qui ferait de cet « herbier » un lieu d'inspiration et de création. Dommage que ce projet déjà abondamment préparé et ayant même pour sous-titre *Les choses communes* 2³⁹⁸ n'ait pas pu aboutir non plus³⁹⁹.

Voilà les cinq projets conçus pour la série des « choses communes ». Bien qu'un seul d'entre eux ait pu être publié, ils seraient, sous leurs formes différentes, autant d'expressions efficaces d'un même souci, celui de la quotidienneté, de l'infra-ordinaire, dans lequel s'inscrit en plus une quête autobiographique.

Mais parmi tous les livres publiés du champ sociologique, *Espèces d'espaces* est sans doute celui qui est le plus accompli. Paru dans la collection « L'espace critique » dirigée par Paul Virilio, cet essai associe ingénieusement l'interrogation sociologique de Perec sur l'espace et sa recherche personnelle visant la légitimité de son existence et de sa pratique d'écriture ; il constitue même « une sorte de résumé »⁴⁰⁰, non seulement des travaux d'écriture que Perec avait en train, mais également de ses diverses réflexions sur l'infra-ordinaire qui seront reprises et développées ailleurs,

³⁹⁷ Raoul Delemazure, « *L'Herbier des villes : un tas de reliquats* », in Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 12, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015, p. 203-218.

³⁹⁸ Ce sous-titre veut évidemment dire que l'auteur prévoyait alors pour ce projet une publication antérieure aux autres « choses communes » en cours.

³⁹⁹ Il serait intéressant de signaler qu'un autre oulipien (et le président du groupe depuis 2019), Hervé Le Tellier, publie en 2010 un livre homonyme, qui a pour sous-titre *Choses sauvées du néant* et qui s'intéresse quant à lui aux débris industriels : « Ces objets sans valeur constituent une facette dérisoire de la vie. Leur existence est courte, et leur histoire commune, dans les deux acceptions du terme. Ils disent ce qu'ils disent et rien d'autre, comme la poésie dit ce qu'elle dit » (consulter le site de l'Oulipo : <https://www.ouliipo.net/fr/lurbier#:~:text=Ces%20objets%20sans%20valeur%20constituent,dit%20ce%20qu'elle%20dit>). Dans le livre, chacun des objets photographiés est accompagné d'une étiquette d'« herbier » (herbier urbain), et d'un haïku. Ainsi, par rapport à celui de Perec non réalisé, ce livre a un même goût pour les choses communes de la vie urbaine et un même fil conducteur (le concept de l'herbier), tout en passant par une approche et une mise en forme différentes. Nous savons enfin que Le Tellier apprend l'existence du projet de Perec au cours de sa réalisation du livre : « Lorsque je m'ouvris de ce *work in progress* à l'Oulipo, Paul Fournel me rappela que Georges Perec, peu avant sa disparition, recueillait un "herbier des villes". L'axiome "Georges y avait pensé" se vérifiait une fois de plus. L'Oulipo ne s'interdisant jamais de reprendre une idée pour la faire sienne, cela ne m'arrêta pas ».

⁴⁰⁰ Voir Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 65.

comme dans des projets des « choses communes ».

Enfin, pour résumer la méthode sociologique de Perec et pour conclure ce sous-chapitre, nous aimerions invoquer le dernier passage du texte « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » :

Plus précisément, ce sera, une fois encore, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire, de mes préoccupations, un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence⁴⁰¹.

5.3 Méthode fictionnelle

À l'évocation de la méthode fictionnelle utilisée par Perec dans la reconstitution de son puzzle autobiographique, nous pouvons immédiatement penser à ce que, d'une manière générale, l'auteur insère spontanément plus ou moins d'expériences et de sentiments personnels dans presque tous ses romans, et à ce qu'il exprime de lui-même à travers sa narration fictionnelle. Des *Choses* à *La Vie mode d'emploi*, tous ces textes fictionnels ont une dimension autobiographique qui mérite d'être examinée ; et le récit *W* est d'autant plus marquant que ce roman d'aventures qui deviendra la partie fictionnelle de *W ou le souvenir d'enfance* est, comme l'affirme Perec, « sinon l'histoire, du moins une histoire de [s]on enfance ».

Mais comme ce genre de marquage autobiographique, largement partagé par les écrivains, relève plutôt d'une pratique conventionnelle que d'un procédé singulier, nous préférons, dans ce sous-chapitre, parler de deux autres aspects qui pour nous s'inscrivent particulièrement dans cette méthode dite fictionnelle de Perec : le premier aspect concerne essentiellement l'ouvrage *Ellis Island* pour son travail sur la mémoire fictionnelle ; le deuxième, c'est l'encryptage autobiographique dans l'écriture fictionnelle, par exemple dans *La Vie mode d'emploi*. Nous exposerons d'abord ce

⁴⁰¹ Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *op. cit.*, p. 23.

premier aspect qu'est la mémoire fictionnelle.

(1) *La mémoire fictionnelle*

Dans son entretien avec Franck Venaille (« Le travail de la mémoire »), Perec emploie cette expression de « mémoire fictionnelle » pour définir son travail de mémorisation dans le film *Récits d'Ellis Island* qu'il réalisera avec Robert Bober. Ce film, nous le savons, retrace le mouvement d'émigration des Européens qui, entre 1892 et 1924, durent passer par le centre d'accueil installé sur le petit îlot nommé Ellis Island pour entrer sur le sol des États-Unis. C'est une histoire que ni Perec ni Bober n'avaient personnellement vécue, mais qu'ils auraient tout à fait pu vivre en tant que juifs, en tant que descendants d'un peuple marqué depuis toujours par le hasard, l'errance et la dispersion. De cette histoire qui n'est pas la leur mais qui est inscrite dans leur possible, se forme chez Perec cette notion de mémoire fictionnelle : « une mémoire qui aurait pu [nous] appartenir », « qui nous concerne [...] et qui nous détermine presque autant que notre histoire »⁴⁰².

Puis, dans son texte « Ellis Island. Description d'un projet », ainsi que dans son commentaire destiné à accompagner le film et qui paraîtra séparément sous le titre d'*Ellis Island*, Perec évoque en d'autres termes cette même notion lorsqu'il tente d'expliquer son intérêt pour cette île, son attachement à ce lieu qu'il ne connaissait pas et sa quête auprès de ce lieu :

Il [Ellis Island] est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le lieu de la dispersion. En ce sens, il me concerne, me fascine, m'implique, me questionne, comme si la recherche de mon identité passait par l'appropriation de ce lieu dépotoir où des fonctionnaires harassés baptisaient des Américains à la pelle, comme s'il était inscrit quelque part dans une histoire qui aurait pu être la mienne, comme s'il faisait partie d'une *autobiographie probable*, d'une *mémoire potentielle*⁴⁰³.

« Mémoire fictionnelle », « mémoire potentielle » et « autobiographie probable »,

⁴⁰² Georges Perec, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 85-86.

⁴⁰³ Georges Perec, « Ellis Island. Description d'un projet », *op. cit.*, p. 98-99. Nous soulignons. Pareillement, dans *Ellis Island* qui est une version amplifiée et versifiée du précédent texte, nous retrouvons ces deux expressions ici soulignées par nous : « Loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu fait pour nous partie d'une *mémoire potentielle*, d'une *autobiographie probable* » (Georges Perec, *Ellis Island*, *op. cit.*, p. 56. Nous soulignons).

autant d'expressions voisines nous amènent à penser que cette démarche particulière de mémorisation, qui consiste à raconter une histoire apparemment étrangère, mais intimement proche et éventuellement personnelle, a pour Perec une efficacité indubitable sur le plan autobiographique, puisqu'elle lui permet d'aborder et de déchiffrer sa propre histoire.

Comme nous pouvons le lire dans les explications de Perec dans *Ellis Island*, l'évocation de ce petit îlot lointain l'aide effectivement à mieux appréhender le fait d'être juif. Car dans ce « lieu de l'exil », c'est-à-dire le « lieu de l'absence de lieu », il retrouve sa judéité condamnée à l'exil, ou autrement dit, sa judéité en l'absence de judéité. Cette identité juive, si elle doit signifier chez Perec quelque chose comme une évidence, une appartenance, une parenté, ou une transmission, est tout au plus une évidence douteuse (et non solide), une appartenance abstraite (et non concrète), une parenté vaine (et non charnelle) et loin d'être une transmission chaleureuse, une transmission barrée. En ce sens, ce qui est fictionnel dans le film, ce n'est donc pas seulement cette mémoire d'émigration liée à Ellis Island, mais aussi la judéité de Perec, qui est une identité fantôme. Un rapprochement de ces deux choses dites fictionnelles serait révélateur, comme si Perec ne pouvait cerner le vide laissé par sa judéité manquante que par l'appropriation d'une histoire des autres, comme si cette mémoire fictionnelle pouvait venir compenser cette judéité fictionnelle. Il s'agit encore une fois d'une approche oblique chère à Perec.

En plus, *Ellis Island* constitue une sorte de réponse à la question que Perec pose en filigrane dans *W ou le souvenir d'enfance*, concernant la clôture, la fracture, l'oubli, et significativement symbolisée par les points de suspension situés au milieu du livre. Ces points de suspension pourraient même être considérés comme l'équivalent symbolique de l'île d'Ellis Island dans la mesure où, comme il y a un avant et un après Ellis Island, à savoir être soi, être juif et être étranger, être autre, il y a aussi un avant et un après ces points de suspension, à savoir l'enfant de Vilin et l'enfant de Villard ; seulement, cette fois-ci, l'indicible a pu être exprimé par le « fictionnel ». À part cela, un autre point que nous ne pouvons négliger, c'est que comme Ellis Island, W est aussi une île. Mais si Ellis Island, en dépit de son existence réelle, relève pour

Perec d'une mémoire fictionnelle, *W* est quant à elle une pure fiction, que Perec invente pour raconter et pour remplacer l'histoire occultée de son enfance.

En mettant ainsi en parallèle ces deux îles, nous découvrons qu'elles ont des connotations bien différentes sous la plume de Perec. Alors que l'île de *W* se révèle comme une machine à anéantir les hommes, comme un univers de l'horreur, qui rappelle les camps, la Shoah, nous voyons dans Ellis Island une machine à fabriquer des étrangers (par rapport à eux-mêmes, à leurs anciennes identités), un lieu de l'exil, qui incarne le destin commun des juifs. *W*, c'est pour Perec l'île où les fils de son enfance se rompent, où les souvenirs de ses parents s'arrêtent brutalement ; Ellis Island, c'est l'île où les fils de sa judéité se rompent, où son attachement à cette identité et à tout ce qu'elle implique est sèchement coupé. Pourtant, malgré et avec ces différences, les aventures respectives que Perec a menées sur ces deux îles constituent toutes deux des trajets fictionnels vers sa propre histoire, vers une vie marquée par la rupture, l'absence, le silence, deux trajets qui se complètent l'un et l'autre.

Enfin, il est à noter que le souci de l'infra-ordinaire et de l'inventaire est également très sensible dans *Ellis Island*. Après avoir « arpenté des dizaines et des dizaines de couloirs, visité des dizaines et des dizaines de salles, des pièces de toutes dimensions, des halls, des bureaux, des chambres, des buanderies, des toilettes, des cagibis, des débarras », Perec souhaite faire une énumération de toutes les choses qui restent dans ce lieu abandonné qu'est l'île d'Ellis Island d'aujourd'hui, et ce « de la manière la plus banale possible, de la manière la plus précise possible, en essayant de ne rien oublier » : de « deux grands doubles éviers de faïence blanche » à « deux longues planches vissées dans le carrelage des murs », et de « classeurs rouillés » à « une espèce de jeu de l'oie », il nous dénombre une « accumulation informe », un « vestige de transformations, de démolitions, de restaurations successives »⁴⁰⁴.

Et du côté de *W ou le souvenir d'enfance*, la partie fictionnelle du roman se termine par le passage suivant dans lequel nous lisons une expérience similaire du narrateur sur cette autre île désormais déserte :

⁴⁰⁴ Georges Perec, *Ellis Island*, op. cit., p. 42-44 et p. 54.

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité...⁴⁰⁵

Ces deux tentatives d'énumération de traces aussi banales qu'ineffaçables sur W et sur Ellis Island nous amènent à croire que ces deux îles n'ont rien de fictionnel, qu'elles sont même trop réelles.

Revenons finalement à ce travail de Perec sur la mémoire fictionnelle pour résumer son principe en quelques mots : racontant une histoire des autres, Perec raconte la sienne.

(2) *L'encryptage autobiographique dans l'écriture fictionnelle*

Toujours dans son entretien avec Franck Venaille, Perec évoque l'« encryptage » comme le quatrième aspect dans son travail sur la mémorisation. D'après lui, l'encryptage, ou l'« inscription complètement cryptée », c'est « la notation d'éléments de souvenirs dans une fiction comme *La Vie mode d'emploi* mais à usage pratiquement interne » : « C'est une sorte de résonance, un thème qui court en dessous de la fiction, qui la nourrit, mais qui n'apparaît pas comme tel... »⁴⁰⁶.

L'encryptage étant une pratique fréquente chez Perec⁴⁰⁷, la prise ici de *La Vie mode d'emploi* comme exemple n'est pas gratuite, car dans ce livre, l'encryptage autobiographique constitue même une des quatre contraintes supplémentaires qui s'ajoutent au cahier des charges servant de système fondamental de contraintes pour la rédaction du livre, et qui s'appliquent à tous les 99 chapitres. Mais si Perec parle de « la notation d'éléments de souvenirs », il s'agit en réalité pour lui de l'inscription du présent plutôt que de celle du passé. En l'occurrence, cette contrainte d'encryptage

⁴⁰⁵ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁰⁶ Georges Perec, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 86-87.

⁴⁰⁷ « J'encrypte dans mes textes (et, je le crois bien, dans tous) des éléments autobiographiques », affirme Perec dans son entretien avec Jean-Marie Le Sidaner (Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 5).

consiste précisément à insérer dans chaque chapitre une allusion à un événement quotidien survenu pendant la rédaction du chapitre. On peut ainsi imaginer une espèce de journal intime qui se compose au fur et à mesure de la rédaction et qui se déploie en filigrane dans le roman : ce journal n'est lisible que pour Perec lui-même, le lecteur ne sachant pas du tout le déchiffrer, sauf à l'aide de quelques révélations de la part de l'auteur. On voit à travers cet exemple de *La Vie mode d'emploi* que chez Perec, une fiction peut aussi être un lieu propice à une écriture autobiographique programmée et cryptée, indépendante du cours de cette fiction.

Mais ce qui caractérise notamment l'encryptage autobiographique de Perec et ce qui le distingue d'un marquage autobiographique conventionnel, c'est que les éléments de sa vie réelle que Perec encrypte dans la fiction et que Magné souhaite désigner par « biographèmes » — terme emprunté à Roland Barthes⁴⁰⁸ —, ont une double existence : une existence intime d'un côté, du fait qu'ils forment une autobiographie secrète réservée au seul auteur ; et de l'autre une existence fonctionnelle, du fait que, « à usage interne », ils participent, avec les autres contraintes de la rédaction, activement à l'écriture fictionnelle en tant que matériaux saisis sur le vif. C'est ce que Perec réaffirme dans un autre entretien à propos du même livre : « il y a tout un code qui existe pour moi seulement, mais qui fait partie aussi de ce même mécanisme »⁴⁰⁹.

Sur ce point, Perec, lorsqu'à quelques occasions il se permet de donner un exemple, cite volontiers l'intervention d'une photo de film dans la rédaction du chapitre LXV de *La Vie mode d'emploi*. Il en fait une première révélation dans le même entretien avec Franck Venaille :

⁴⁰⁸ Voir Bernard Magné, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, 1997, p. 7 ; ou Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 24. Dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes définit ainsi le « biographème » : « si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre » (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980, p. 14). Sous cette définition qui parle au lecteur perecquien, le « biographème » convient effectivement bien pour désigner les éléments autobiographiques que Perec insère dans son écriture, à ceci près que chez Perec, comme le signale Magné, le choix n'en est pas laissé aux « soins d'un biographe amical et désinvolte », mais à la « seule et secrète décision auctoriale » (Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 24).

⁴⁰⁹ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 212.

Un jour on m'offre une photographie d'un film de Marcel L'Herbier, eh bien, le lendemain, je m'en suis servi pour un des chapitres de *La Vie mode d'emploi* et son présent est devenu la source d'une histoire, de quelque chose qui est arrivé avant⁴¹⁰.

Dans un entretien ultérieur avec Ewa Pawlikowska, Perec apporte plus de précisions sur l'intervention de cette photo :

Au départ, il y a un besoin tracé d'écrire et ce besoin d'écrire trouve sa source dans une expérience personnelle ou dans quelque chose qui m'arrive et qui ensuite est transformé au moyen d'une invention formelle. Pour vous donner un exemple : cette dame qui fait apparaître le diable, elle est née de cette invention formelle car je savais que dans ce chapitre LXVI [*sic* : lire LXV] le diable allait apparaître ; c'était décidé avant, parce que le chiffre 66 a une valeur cabalistique ; 6, c'est le chiffre du diable, ça, on le sait par un petit livre bête sur l'occultisme, et ce personnage de femme devait faire apparaître le diable pour supprimer un chapitre parce que, normalement, à partir du plan du livre, il doit y avoir cent chapitres [...]. Alors, dans le chapitre LXVI [*sic* : lire LXV], il y avait un certain nombre de choses qui devaient se passer mais je ne savais pas comment l'organiser. Et à ce moment-là, un ami acteur m'a montré une photo qu'il avait achetée dans une vente aux enchères d'un film de Marcel L'Herbier qui s'appelle *L'Argent*.

C'était la photo d'une femme très, très belle avec une robe à traîne qui descendait sur un escalier ; ça avait l'air d'être très grand mais en réalité ce n'était pas si grand que ça ; il y avait un très beau bouquet de tubéreuses à côté d'elle et c'est cette photo qui a déclenché... qui a été un des points de départ de l'organisation⁴¹¹.

Rappelons-nous que dans ce roman qui a pour objet de décrire une à une les 10×10 pièces de la façade d'un immeuble, il n'y a cependant que 99 chapitres au lieu de 100, et ce en raison d'un clinamen volontairement introduit par l'auteur dans la succession des chapitres réglée par la figure dite « polygraphie du cavalier ». Par conséquent, la pièce située au coin inférieur gauche de l'immeuble qui correspond au 66^e déplacement du cavalier n'est pas prise en compte par l'actuel chapitre LXVI du

⁴¹⁰ Georges Perec, « Le travail de la mémoire », *op. cit.*, p. 91-92.

⁴¹¹ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 201-202. Sur la photo, ce ne sont pas des tubéreuses mais des arums. Par contre, les tubéreuses et les arums figurent tous les deux dans le chapitre LXV : « des fleuristes qui, chaque matin, apportaient des monceaux de lys, d'arums et de tubéreuses » (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 369) ; ou encore, « l'usage de parfums et d'encens spéciaux qui, se mêlant à l'odeur des lys et des tubéreuses dont les lieux étaient constamment imprégnés, créait une sensation propice aux manifestations surnaturelles » (*ibid.*, p. 377). Ces « tubéreuses » pourraient venir d'un autre événement quotidien, car dans son entretien avec Gabriel Simony, Perec déclare : « on offrait un bouquet de fleurs, de tubéreuses, à mon amie : le bouquet intervenait dans le livre » (Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 211-212). Comme ces deux espèces de fleur servent toutes à accompagner dans le texte la beauté et le mystère du personnage de femme, cela se comprend si Perec les confond par la suite dans sa mémoire.

livre, qui décrit en réalité la pièce suivante. Ce qui occasionne une cassure après le chapitre LXV. Le chiffre 66 ayant d'ailleurs une « valeur cabalistique » pour lui, Perec songe à organiser dans le chapitre LXV une histoire de diable pour pouvoir justifier par avance cette cassure au niveau du chapitre LXVI.

Et justement, sa découverte un jour de cette photo représentant une belle femme lui inspire ce personnage féminin surnommé « la Lorelei » qui peut faire apparaître le diable. Avec l'invention de ce personnage clé, Perec parvient à raconter des histoires de diables dans le chapitre LXV et par là fournit en même temps une indication implicite de la disparition prochaine d'un chapitre⁴¹².

Dans cet exemple d'encryptage autobiographique, nous voyons qu'une chose quotidienne est ainsi assimilée dans le texte fictionnel dans la mesure où elle peut être utilisée par l'auteur pour son organisation d'un chapitre⁴¹³.

Ensuite, une carte postale de Woods Hole (Massachusetts) constitue un autre exemple d'encryptage que Perec a tendance à répéter — en cas de besoin — depuis sa conférence donnée en 1978 au Cercle Polivanov, intitulée « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », dans laquelle il met au jour le mécanisme de rédaction du chapitre LXXIII. Dans les notes préparatoires qu'il rédige pour la conférence et qui regroupent les 42 contraintes majeures et les 4 contraintes supplémentaires toutes concrétisées, on peut lire : « allusion au quotidien : carte reçue de Woods Hole, Mass [...] »⁴¹⁴. Biographème que Perec évoquera dans ses entretiens avec Bernard Pous (« Par exemple, je recevais une carte postale du Massachusetts, de Woods Hole, et cette carte postale rentrait dans le livre »⁴¹⁵) et avec Gabriel Simony (« Je recevais une carte postale du Massachusetts : la carte postale figurait dans le livre ! »⁴¹⁶).

Revenons au texte fictionnel. Au début du chapitre LXXIII du roman, on

⁴¹² Voilà un autre indice de ce dérèglement structurel du livre que le clin d'œil de l'auteur fait à la toute fin du même chapitre — « on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre ».

⁴¹³ Toujours est-il que, si Perec ne faisait aucune révélation, ni sur l'absence d'un chapitre ni sur l'encryptage autobiographique, le travail d'écriture spécialement organisé dans le chapitre LXV ne vaudrait que pour lui seul.

⁴¹⁴ Georges Perec, « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* » [1978], notes pour la conférence donnée au Cercle Polivanov, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, *op. cit.*, p. 299.

⁴¹⁵ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Pous », *op. cit.*, p. 188.

⁴¹⁶ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 212.

retrouve facilement l'écho de ce biographème parmi les petits meubles de la pièce concernée :

Guéridons de café à dessus de marbre, tables gigognes, poufs rebondis, chaises ponteuses, tabourets Early American provenant de l'ancien relais de poste de *Woods Hole, Massachusetts*, prie-Dieu, pliants de toile en X aux pieds torsadés, etc.⁴¹⁷

Mais ici, seuls les toponymes sont clairement évoqués, alors que la « carte postale » ne laisse presque aucune trace, sauf implicitement dans cet « ancien relais de poste ». Selon Magné, il s'agit dans cet encryptage non pas d'un « simple transfert », mais d'une transformation plus complexe :

Contrairement à ce qu'affirme Percec, la carte postale ne « figure » pas dans le livre : elle n'y est ni reproduite ni mentionnée comme telle, mais subit certaines métamorphoses significatives. Ce que le scripteur en retient, ce n'est pas la dimension référentielle mais langagière, non point une image ou une description mais un nom, parti pris des mots typique de l'écriture percecquienne dont *W* ou *Je me souviens* offrent maints exemples⁴¹⁸.

De fait, sur cet exemple d'encryptage, il nous est impossible de ne pas passer par les travaux de Magné qui, à plusieurs reprises dans le cadre de son étude de l'encryptage biographique, porte un intérêt particulier à cet exemple type et en propose des analyses approfondies. Notamment dans son article « “Ça doit rester tout le temps enfoui !” Quelques remarques sur l'encryptage biographique chez Georges Percec » qui est un travail complet et minutieux sur l'encryptage percecquien, Magné s'appuie sur ce cas précis pour considérer, du point de vue de la réception, neuf échelons de la présence d'un biographème dans l'écriture percecquienne. À mesure de son échelonnement allant d'une totale dissimulation à une intertextualité restreinte, le biographème qu'est « la carte postale de Woods Hole (Massachusetts) » a pu être examiné à tous ses degrés possibles, dont les quatre derniers attirent surtout notre attention : ils sont progressivement « métatextuel local », « métatextuel proleptique », « autobotextuel » et « intertextuel ». Nous rappellerons ci-dessous les points

⁴¹⁷ Georges Percec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 415. Nous soulignons.

⁴¹⁸ Bernard Magné, *Georges Percec*, op. cit., p. 24.

principaux des analyses développées par Magné sur ces quatre degrés⁴¹⁹.

Au degré du métatextuel local : par une « métaphore métatextuelle », le narrateur perecquien donne une justification implicite de la présence des toponymes (Woods Hole, Massachusetts) : « c'est bien par le *relais* d'un objet référentiellement arrivé par la *poste* que le nom de Woods Hole se retrouve dans le texte ».

Au degré du métatextuel proleptique : d'abord, Woods Hole, ce toponyme en deux mots qui veut dire en français « bois » et « trou », est propre à nous faire penser à l'activité de Gaspard Winckler qui est faiseur de puzzle ; et puis, la disposition typographique qui, dans le texte imprimé, place un X immédiatement sous le W initial de Woods Hole⁴²⁰, préfigure en quelque sorte le dénouement du livre : dans la scène de la mort tragique de Bartlebooth, nous retrouvons les éléments ici évoqués : bois (puzzle, pièce), trou, W et X⁴²¹.

Au degré de l'autobiotextuel : le mot « trou » (Hole) est « lourd de sens dans l'univers perecquien » : d'abord, Peretz, le nom de la famille paternelle de Perec, signifie justement « trou » en hébreu ; ensuite, pour Perec, sa petite enfance est une sorte de trou noir ; enfin, comme nous l'avons exposé dans le chapitre précédent, la case vide ou le trou constitue un départ et une forme référentielle de l'écriture perecquienne ; ou, pour Magné qui a avancé une étude sur l'« autobiotexte » et les « æncrages » (« autobiographèmes ») perecquiens⁴²², le trou est « une des figures

⁴¹⁹ Pour plus de détails, voir Bernard Magné, « “Ça doit rester tout le temps enfoui !” Quelques remarques sur l'encryptage biographique chez Georges Perec », in Jean-Luc Joly (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, op. cit., p. 107-110. Nos citations suivantes viennent de ces pages. C'est l'auteur qui souligne.

⁴²⁰ Voir *supra*, note 417, où nous avons essayé en vain de respecter la typographie originale du texte cité. Pourtant, il est intéressant de constater que, dans différentes éditions du livre *La Vie mode d'emploi* (du « Livre de Poche » à la « Bibliothèque de la Pléiade »), ce W et ce X gardent toujours une contiguïté quasi verticale. Cet effet de verticalité forme ce que Magné appelle aussi « une manière de micro-acrostiche clandestin ».

⁴²¹ Nous avons déjà cité le dernier passage du chapitre XCIX du livre dans la première partie du présent travail. Voir *supra*, note 36.

⁴²² Ces noms propres sont tous forgés par Bernard Magné dans le cadre de son étude perecquienne. Dans son article « L'autobiotexte perecquien », après avoir analysé les biographèmes perecquiens, Magné entame comme suit la partie sur les autobiographèmes : « À côté de ces biographèmes à la lisibilité aléatoire et conjoncturelle malgré leur possible textualisation, il existe un autre type de séquences dont le rapport à l'autobiographie est au contraire structurel. Je propose d'appeler *autobiographèmes* de telles séquences et *autobiotexte* le réseau complexe des divers autobiographèmes. Un autobiographème peut être défini comme *un trait spécifique, récurrent, en relation avec un ou plusieurs énoncés autobiographiques attestés, organisant dans un écrit, localement et/ou globalement, la forme du contenu et/ou de l'expression* » (Bernard Magné, « L'autobiotexte perecquien », op. cit., p. 10. L'auteur souligne). D'après lui, l'autobiotexte perecquien regroupe en réseau huit autobiographèmes : la cassure, le manque, les nombres 11 et 43, le couple des nombres 37/73, les symétries bilatérales, le bilinguisme, l'instabilité onomastique et le carré. Plus tard, dans sa monographie *Georges Perec*, il classe en quatre grandes catégories ces huit autobiographèmes désormais appelés « æncrages », mot qui pour lui

privilégées de ce qu[il a] appelé d'abord l'autobiographème puis l'ancrage du manque et à ce titre constitue un des éléments essentiels de l'autobiotexte ».

Au degré de l'intertextuel : cet encryptage fonctionne comme « embrayeur d'intertextualité restreinte », c'est-à-dire qu'il permet « le rapprochement entre deux textes différents signés tous deux Georges Perec ». Car dans « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables » (1978), texte postérieur à *La Vie mode d'emploi*, on retrouve la localité du Massachusetts dans la carte n° 17 : « Nous campons près de Wood's [*sic*] Hole. On se dore au soleil. Homards à tous les repas. J'ai pêché un saumon. Mille pensées »⁴²³.

À la découverte d'un tel réseau de relations qu'un biographème encrypté peut avoir avec l'écriture perecquienne, nous sommes amenés à faire une même remarque que Magné a déjà notée dans ses travaux :

Dans la masse des faits survenus pendant la rédaction, le scripteur choisit ceux qui tissent avec le texte les liens les plus riches. D'où le paradoxe : ce qu'on lit dans la marque biographique textualisée, c'est sa relation au texte non à la biographie !⁴²⁴

Seulement, il faudrait signaler qu'on ne puisse éventuellement découvrir autant de relations textuelles dans tous les biographèmes perecquiens même s'ils sont tous révélés, et qu'il arrive sans doute aussi souvent à Perec d'insérer des éléments de sa vie de façon plus spontanée et plus directe. Justement, toujours pour la contrainte « allusion au quotidien » de ce chapitre LXXIII dans lequel l'ensemble des contraintes est exceptionnellement réalisé deux fois, Perec inclut un deuxième événement quotidien — qu'on peut lire également dans les mêmes notes préparatoires de la conférence « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », juste après « la carte postale de Woods Hole » —, à savoir : « film vu pdt la rédac du chapitre : Barret, Razza et Ramon (film : le dernier tueur) ». Les éléments principaux

combine parfaitement forme (encrage) et sens (ancrage). Ces quatre catégories sont : les « ancrages thématiques » (le manque, la cassure), une « arithmétique fantasmatique » (11 et 43, 73 et 37, ou encore 17), une « géométrie fantasmatique » (le carré, les symétries bilatérales) et la « langue » (le bilinguisme, l'instabilité du nom propre). Pour plus de détails sur l'autobiotexte, les autobiographèmes et les ancrages, voir Bernard Magné, « L'autobiotexte perecquien », *op. cit.* ; et Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*

⁴²³ Georges Perec, « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables » [1978], in *L'Infra-ordinaire, op. cit.*, p. 35.

⁴²⁴ Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 25.

ici évoqués ont eu un transfert simple dans le texte fictionnel, et sans suggérer plus d'interprétation textuelle. Voici le passage récepteur :

Lino Margay était devenu le who's who des bandits du Nouveau Monde : il savait tout sur chacun, il savait qui faisait quoi, quand, où et pour qui, il savait [...] que Barrett avait engagé un tueur nommé Razza pour descendre son concurrent Ramon⁴²⁵.

Enfin, quoi qu'il en soit, Perec insère volontairement des éléments autobiographiques à condition qu'ils puissent concourir à sa production fictionnelle. Et une fois insérés, ils se fondront silencieusement dans l'univers diégétique du texte, devenant d'autant plus imperceptibles et moins personnels, au point qu'un lecteur non averti ne pourra en aucun cas y deviner une marque autobiographique. De cette manière, Perec assure l'épanouissement de la double existence dont nous avons parlé plus haut de ses biographèmes qui, d'un côté, garde et même renforce leur stricte intimité et qui de l'autre, fonctionne à merveille comme élément intégrant du texte fictionnel.

Pour Perec qui, après avoir dépassé la phase de la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance*, préfère désormais une écriture autobiographique plus discrète, plus banalisée et plus partageable qui peut doucement s'inscrire dans un travail d'écriture se voulant vaste et ouvert, cette pratique systématique de l'encryptage autobiographique dans son écriture fictionnelle semble pouvoir parfaitement répondre à sa double envie permanente : celle de « laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes » de sa propre vie et d'écrire tout ce qu'il lui est possible d'écrire. Ainsi, son existence se confond effectivement avec son écriture. En écrivant, en vivant.

⁴²⁵ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 425.

5.4 Méthode ludique

Avant de commencer, nous voudrions citer les réponses de Perec à deux questions voisines qui figurent dans le « questionnaire de Marcel Proust » qu'il a rempli en 1981, car pour nous, ces deux questions-réponses peuvent servir d'exergue à ce sous-chapitre :

Quel serait mon plus grand malheur ?

Me prendre au sérieux.

Ce que je voudrais être ?

Homme de lettres (comme Queneau)⁴²⁶.

Si la méthode ici en question repose sur la notion de jeu, ce jeu perecquien a pour seul objet le langage, c'est-à-dire les lettres, les mots, puisque pour Perec le travail d'écriture consiste précisément à jouer avec le langage. Comme il l'exprime à plusieurs reprises, écrire, ce n'est que réorganiser d'une certaine façon les mots du dictionnaire et (ou) les vingt-six lettres de l'alphabet. C'est enfin pourquoi il désire et prétend être homme de lettres, c'est-à-dire celui qui s'amuse avec les lettres :

Une des choses que j'essaie de faire, c'est précisément d'inscrire le monde entier dans l'alphabet. Tout ce qu'on connaît du monde, on le connaît à travers des mots et tous ces mots sont forgés à partir des lettres. L'Histoire entière, c'était le vieux rêve de Mallarmé, s'assemble dans une bibliothèque, une image terrifiante que Borges a utilisée.

En fait, cette réorganisation continue du langage, cette invention, c'est la manière dont on se parle, c'est la manière dont tous les hommes, depuis le commencement de l'humanité, se sont raconté leur histoire, raconté non seulement ce qu'ils avaient en face d'eux mais tout ce qu'ils projetaient vers l'avenir, leurs frayeurs et leurs enthousiasmes, etc.⁴²⁷

Or, cette priorité qu'il accorde maintenant au langage en raison de sa conception de l'écriture en tant qu'écrivain, pourrait remonter à son enfance où il développe déjà

⁴²⁶ Georges Perec, « Questionnaire de Marcel Proust » [1981], in *Entretiens et conférences II. 1979-1981, op. cit.*, p. 197.

⁴²⁷ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Bernard Milluy » [1981], in *Entretiens et conférences II. 1979-1981, op. cit.*, p. 305-306.

une sensibilité particulière aux lettres, aux mots⁴²⁸.

Le premier exemple à citer, c'est visiblement cette soi-disant lettre hébraïque qui marque le premier souvenir d'enfance de Perec et qui, selon sa mémoire et sa transcription dans *W ou le souvenir d'enfance*, aurait « la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche ». Malgré son inexistence concrète, cette lettre signifie pour Perec un premier abord de la langue de ses ascendants et surtout lui permet de retrouver l'unique scène possible d'une famille intégralement réunie, scène pleine d'amour et de douceur.

Plus tard, dans le chapitre XV du même roman, Perec s'arrête sur *Les frimas*, nom de la villa de Villard-de-Lans où vivait la famille de sa tante :

Mais je ne connaissais sans doute pas la signification du mot « frimas » qui désignait la villa qu'occupait ma tante Esther. Jusqu'à cette minute même, où un tardif scrupule d'autobiographe m'a poussé à aller voir dans divers dictionnaires, j'ai cru à l'explication qui m'a sans doute été donnée la première fois que j'ai demandé ce que ça voulait dire : un équivalent poétique de l'hiver évoquant en même temps la blancheur de la neige et la rigueur du climat, et je viens seulement d'apprendre — en me demandant comment j'ai pu si longtemps l'ignorer — qu'il désigne beaucoup plus spécifiquement le brouillard givrant⁴²⁹.

Après cette élucidation du sens du mot « frimas », Perec affirme que « de la villa elle-même, [il] ne garde aucun souvenir précis ». Le souvenir d'une maison d'enfance se limite ainsi à son nom, soit à un simple mot, dont une première connaissance, bien qu'inexacte, persiste spontanément même jusqu'à ce que Perec devienne adulte et exerce le métier d'écrivain. Cette propension à garder le souvenir d'un mot au lieu de celui d'une image se confirme par la suite lorsqu'il évoque immédiatement le « souvenir net » d'un vieil homme qui occupait une ferme située juste à côté des *Frimas* :

Il sciait son bois sur un chevalet formé de deux croix parallèles, prenant appui sur l'extrémité de leurs deux montants de manière à former cette figure en X que l'on

⁴²⁸ Dans le chapitre 3 du présent travail, nous avons déjà évoqué et analysé au plan personnel comme au plan littéraire l'intérêt de Perec pour les signes graphiques. Néanmoins, il importe d'exposer de nouveau et dans une autre perspective cette sensibilité de l'enfant Georges au langage dans le présent chapitre au sujet de la reconstitution par Perec de son puzzle autobiographique.

⁴²⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 108.

appelle « Croix de Saint-André », et réunies par une traverse perpendiculaire, l'ensemble s'appelant, tout bonnement, un X⁴³⁰.

Souvenir suivi d'un prolongement significatif du narrateur pereccien :

Mon souvenir n'est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne [...], mais signe aussi du mot rayé nul [...], signe contradictoire de l'ablation [...] et de la multiplication, de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique⁴³¹.

Et cela jusqu'à ce qu'il repère en X le « point de départ enfin d'une géométrie fantasmagorique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de [s]on enfance »⁴³², à savoir : X, , , .

Ici, en plus de la forte réceptivité de Perec aux lettres comme aux mots dans son enfance, l'étonnant, c'est que ses quelques jeux de combinaison et de transformation autour de cette lettre X suffisent à représenter, à débloquent toute une histoire tragiquement indicible.

Ensuite, toujours dans le même chapitre, Perec raconte le souvenir d'une fracture au niveau de son omoplate, souvenir qui s'avérera infidèle puisque l'accident eut effectivement lieu, mais chez un autre enfant. Nous avons précédemment mentionné ce récit et cité à cet égard l'autoanalyse de Perec⁴³³ qui finit en fait par la phrase suivante : « Quoiqu'il en soit, et d'aussi loin que je me souviens, le mot “omoplate” et son comparse, le mot “clavicule”, m'ont toujours été familiers »⁴³⁴. « Omoplate », « clavicule », ces mots anatomiques que le petit Georges garde volontiers à l'esprit pour désigner l'endroit précis de cette fracture imaginaire et facilement réparable, viennent évidemment remplacer une autre fracture, réelle mais innommable et désespérément irrémédiable, tout en mettant l'enfant à l'abri du vrai sérieux.

Il y a dans le roman encore d'autres exemples montrant que Perec est dès son

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 109-110.

⁴³² *Ibid.*, p. 110.

⁴³³ Voir *supra*, note 293.

⁴³⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 114.

enfance particulièrement sensible aux lettres, aux mots et à leurs jeux qui vont jusqu'à des dictionnaires et à des romans lus à plat ventre ; et ces exemples abondent même dans *Je me souviens*. En somme, chez l'enfant Georges, le langage en soi fonctionne en quelque sorte comme un système de substitution, susceptible de compenser le manque, l'absence, de le protéger de l'indicible, de l'horrible et d'ancrer (et encre) l'éphémère, le fragile. Comme finalement ce que pourrait être cette fameuse lettre W que le jeune Perec s'invente pour lui-même et derrière laquelle se tait « sinon l'histoire, du moins une histoire de [s]on enfance ».

Si sa sensibilité enfantine aux lettres et mots appartient à une disposition naturelle qui s'accroît en compensation de la disparition de ses parents et du manque de repère, Perec, qui deviendra écrivain ou plutôt homme de lettres, souhaite désormais jouer avec le langage en toute conscience, et tant qu'à faire, sous des règles de jeu oulipiennes. Dans le texte « Notes sur ce que je cherche », à propos de son mode d'interrogation d'ordre « ludique », Perec affirme qu'il renvoie à son « goût pour les contraintes, les prouesses, les “gammes”, à tous les travaux dont les recherches de l'OuLiPo [lui] ont donné l'idée et les moyens : palindromes, lipogrammes, pangrammes, anagrammes, isogrammes, acrostiches, mots croisés, etc. »⁴³⁵

D'après lui, la contrainte — instrument d'écriture dont il fait grand cas — ne signifie nullement la restriction, mais au contraire le jeu et la liberté pour ce qui est du domaine de la création littéraire : elle encourage une production assumée et lucide de l'écrivain, stimule sa créativité et favorise sa virtuosité. D'ailleurs, à l'occasion d'une discussion sur la poésie, Perec évoque le « rôle libérateur » que la contrainte peut jouer auprès de l'écrivain, sans doute tant pour son travail d'écriture que pour son approche de soi-même :

Si on se livre pieds et poings liés au subconscient, comme dans l'écriture automatique du surréalisme, je crois qu'on va finalement être victime d'un certain nombre de censures et d'un certain nombre de tabous et d'un certain nombre de refoulements que l'on ne peut pas, que l'on ne pourra pas affronter, mais si l'on se

⁴³⁵ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *op. cit.*, p. 10.

donne au départ un certain nombre de règles ou même de carcans, en fait, cette règle, ces règles-là vont jouer un rôle libérateur par rapport à ces censures⁴³⁶.

L'idée qu'il exprime autrement dans un entretien antérieur par une métaphore simple mais éclairante : « Ces contraintes ne me gênent pas. Elles me donnent les clefs de mes propres labyrinthes »⁴³⁷.

Un double effet libérateur qu'on constate par exemple dans *La Disparition*, roman en lipogramme où n'apparaît pas une seule fois la lettre *e*. Cette contrainte lipogrammatique qui enlève la lettre la plus utilisée de la langue française et qui s'applique strictement à tout le roman, ne constitue cependant pas une entrave à l'écriture de Perec. Faisant certes de la rédaction du roman un défi exceptionnel, elle stimule d'autant plus fortement l'épanouissement de la langue et la production fictionnelle. Si bien que Perec éprouve une vraie joie d'écrire sans *e* et de raconter une histoire entièrement centrée autour de cette lettre.

Côté langagier, Maxime Decout qui considère cette mutilation alphabétique comme une « bain de jouvence », nous recense à ce propos les nouvelles possibilités lexicales explorées par Perec sous contrainte :

Le paradoxe qui soutient le texte est que le lexique n'est pas appauvri, livré à la carence : on assiste plutôt à son débordement constant. La contrainte autorise des métissages spectaculaires (anglais, latin, italien, archaïsmes, argot, langues savantes...), des licences audacieuses (périphrases, calembours, contrepèteries, hypallages, antonomases...), des fautes de syntaxe désinvoltes (sur l'accord, la transitivité : *il suicida*...), des déformations lexicales (apocope, aphérèse, modification des affixes ou du genre des mots : *m'avisagea*, *l'arbin*, *l'iving-room*, *un chantillon*, *un migrain*) et des néologismes insolites (*patatration*, *aska*, *nous poula la chair*)⁴³⁸.

Côté fictionnel, loin d'empêcher le livre de devenir un véritable roman policier, cette contrainte rigide, comme l'avoue Perec, « lève tout un système de censure

⁴³⁶ Georges Perec, « Discussion sur la poésie » [1981], lecture de poèmes et discussion sur la poésie à l'Alliance française de Melbourne, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981*, op. cit., p. 292.

⁴³⁷ Georges Perec, « Georges Perec : "J'ai fait implorer le roman" », op. cit., p. 246. Métaphore qui fait écho à une définition des Oulipiens donnée par eux-mêmes, à savoir « rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir » (Jean Lescure, « Petite histoire de l'Oulipo », in Oulipo, *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 36).

⁴³⁸ Maxime Decout, « Notice de *La Disparition* », in Georges Perec, *Œuvres I*, op. cit., p. 1000. Selon Decout, ce « débordement constant » du lexique va même jusqu'à une « véritable surenchère dans l'énumération de mots amputés » (p. 1000).

d'approche, de censure de récit »⁴³⁹, de sorte qu'il peut accéder au romanesque, à la narration et concevoir nombre de personnages et d'événements, et cela significativement en contraste avec la disparition formelle d'une lettre fondamentale.

Et puis, au-delà de la libération d'une censure d'écriture, cette contrainte joue surtout un rôle libérateur auprès de censures personnelles de Perec. Sous le couvert d'un travail ludique autour d'une lettre disparue, mais aussi d'une écriture burlesque et d'une narration passionnante, Perec réalise une première exploration, bien qu'encore implicite, de son histoire et de celle des siens, et se met à libérer sa parole sur l'indicible disparition qui marque sa vie.

On remarque par ailleurs que l'enjeu autobiographique se manifeste déjà dans l'application de la contrainte lipogrammatique dans le roman, puisque, à la lettre *e* absente, correspondrait la filiation juive amputée de Perec, et à la gratuité du lipogramme en *e*, correspondrait celle de l'extermination de la communauté juive. Mais à partir de ce double manque obsédant, se déploie une écriture (ou réécriture) jubilatoire :

L'histoire de disparition qui le hante se convertit en un ballet bouffon où malédiction, vengeance, trucidation deviennent prétexte à une grande fête des mots. Perec se livre à la réjouissance toute carnavalesque de jongler avec les liens de parenté comme avec les voyelles, de faire virevolter vie des lettres et mort des personnages ou l'inverse, de mettre la tête en bas les figures de la mythologie tragique⁴⁴⁰.

Après, il y a encore, entre autres, l'exemple de *La Clôture*⁴⁴¹, un ensemble de dix-sept poèmes hétérogrammatiques qui porte sur la rue Vilin, lieu de naissance et d'enfance de Perec où il a vécu de 1936 à 1942 avant de se réfugier avec la famille de sa tante à Villard-de-Lans pendant la guerre et où il n'est revenu pour la première fois qu'après la guerre, déjà orphelin de père et de mère. Cet ouvrage poétique peut être considéré comme une espèce de prolongement de *Lieux*, son ancien projet abandonné,

⁴³⁹ Georges Perec, « La maison des romans », *op. cit.*, p. 243.

⁴⁴⁰ Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 107.

⁴⁴¹ Nous nous référons ici à la seconde édition (1980) de l'ouvrage, laquelle, par rapport à l'édition originale (1976, tirage limité à 100 exemplaires hors commerce), supprime non seulement les seize photographies de Christine Lipinska montrant les traces de la rue Vilin en train de disparaître, mais aussi les échafaudages hétérogrammatiques, pour ne garder que les textes sans matrices, suivant une mise en vers « libre » et « normale ».

dans le cadre duquel il est revenu à plusieurs reprises pendant des années rue Vilin « pour tenter de décrire à la fois les souvenirs qui [l]e rattachent à cette rue (la maison de [s]es grands-parents au n° 1, la maison de [s]es parents et le magasin de coiffure de [s]a mère, au n° 24) et les vestiges chaque fois plus effacés de ce qui fut une rue »⁴⁴².

L'hétérogramme, cette contrainte de nature fondamentalement lipogrammatique et anagrammatique, constitue malgré sa difficulté une règle de jeu rassurante qui non seulement « facilite » à Perec son écriture de poésie⁴⁴³, mais également lui permet d'évoquer, à l'abri d'une lourdeur et d'un sérieux excessifs, la rue Vilin — témoin de ses premières années passées avec ses parents — et sa « clôture », mot d'ailleurs lourd de sens pour Perec, que l'on retrouve tout particulièrement dans *Ellis Island* lorsqu'il parle de cette île de l'exil et du fait d'être juif. Mais déjà dans *W ou le souvenir d'enfance*, nous rencontrons la notion de clôture lorsqu'il avoue ne pas avoir « d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps [il a] nommé l'irrévocable ; ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut *clôturé* »⁴⁴⁴. Ou lorsqu'il décrit sa visite de la tombe de son père :

La découverte de la tombe de mon père, des mots PEREC ICEK JUDKO suivis d'un numéro matricule, inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles, m'a causé une sensation difficile à décrire : [...] quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite [...], comme si la découverte de ce minuscule espace de terre *clôturait* enfin cette mort que je n'avais jamais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, mais qu'il m'avait fallu, pendant des années et des années, déduire hypocritement des chuchotis apitoyés et des baisers soupirants des dames⁴⁴⁵.

Ici, dans ces poèmes hétérogrammatiques, nous constatons une mise en valeur du

⁴⁴² Georges Perec, « L'appel de souscription de *La Clôture* », Imprimerie Caniel, 1976 ; cité par Mireille Ribière, « Le lieu et la forme dans *La Clôture* », in Rabâa Abdelkéfi (dir.), *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, Tunis, Sahar, 2009 ; article repris dans *Le Cabinet d'amateur* [en ligne] : https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/mribiere_2.pdf.

⁴⁴³ Dans son entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, Perec déclare ainsi à propos de son écriture de poésie : « Je n'envisage pas pour l'instant d'écrire de poésie autrement qu'en m'imposant de telles contraintes, même si je les assouplis (par exemple, dans les poésies "hétérogrammatiques" postérieures à *Alphabets (La Clôture, Métaux)*, introduction de "jokers"). 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 comparées à la terreur que serait pour moi d'écrire "de la poésie" librement. Mais peut-être oserai-je un jour le faire » (Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 8).

⁴⁴⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 26. Nous soulignons.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 58-59. Nous soulignons.

mot notionnel « clôture », ainsi que de ses quasi-synonymes dans le contexte, comme « mort », « rupture », « ruine », « silence » ... et de leurs variations lexicales. Tous ces mots qui sillonnent les vers et qui pèsent sur Perec dérivent cependant légitimement de ses permutations alphabétiques d'hétérogrammes-souches. Il est sans doute plus facile pour lui d'exprimer à travers un jeu de mots ce qui est habituellement inexprimable, en ce sens que l'encrage de la rue Vilin par un travail ludique (ou oulipien) peut lui apporter une sorte de sérénité et une liberté d'expression face à la clôture irrévocable de ce lieu très personnel qui porte des traces d'une période de vie fondamentale.

Dans *La Disparition* ou dans *La Clôture* (et certainement dans nombre d'autres écrits oulipiens), on voit ainsi en Perec l'image d'un enfant qui aime jouer et qui s'exprime dans et à travers ses jeux. Ou comme ce que signale Magné dans son article « Georges Perec, l'oulibiographe » : « dans l'œuvre perezquienne, la dimension oulipienne est à la fois masque et marque : le je malgré et par le jeu, ou, si l'on préfère, "l'en-je" de la contrainte »⁴⁴⁶.

Or, chez Perec, une écriture ludique ne se limite pas à des jeux de mots sous contrainte, elle peut aussi être exercices parodiques de style. En effet, son goût pour le faire-semblant et sa passion encyclopédique, qu'il résume dans la notion de « pseudo-érudition », l'incitent à écrire des textes pseudo-scientifiques sur des domaines aussi éclectiques que neurophysiologique, entomologique, hagiographique, historique et littéraire, lesquels sont aujourd'hui rassemblés dans *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*⁴⁴⁷. Pour examiner en quoi un travail parodique de Perec peut servir de prétexte à une écriture autobiographique, nous étudierons ici un seul de ces textes, à savoir « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », essai écrit en collaboration avec Harry Mathews pour le numéro de la

⁴⁴⁶ Bernard Magné, « Georges Perec, l'oulibiographe », *Le Magazine littéraire*, n° 398, 2001, p. 55.

⁴⁴⁷ Sans aucun doute, son métier de documentaliste en neurophysiologie au CNRS favorise grandement sa rédaction de ces textes pseudo-scientifiques. D'ailleurs, sur *La Vie mode d'emploi* qui ne manque pas non plus d'appuis pseudo-scientifiques, Perec affirme que c'est principalement de la neurophysiologie et de la documentation scientifique qu'il a obtenu des savoirs à manipuler dans son élaboration du roman : « la neurophysiologie m'a fourni un certain nombre de mots que j'ai utilisés à bon ou à mauvais escient [...] ; les techniques de documentation m'ont permis de mettre au point tout l'appareil pseudo-érudit de *La Vie mode d'emploi* » (Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 4).

revue *L'Arc* consacré à Raymond Roussel (1977, n° 68).

Dans cette mystification scientifique, Perec et Mathews se livrent à l'exégèse de cinq feuillets inédits que Roussel aurait élaborés pour son projet de pièce de théâtre non réalisé, intitulé *Dans le palais*, et qu'il aurait insérés dans la reliure d'un livre ancien intitulé *Tragoedia Ducis Partibonis (La Tragédie du Doge Partibon)*, imprimé à Venise en 1532 par l'imprimeur Andrea Quarli : d'après eux, Roussel aurait acquis ce Quarli en même temps que trois autres en 1895, au cours de son unique voyage à Venise, ville à laquelle jamais il ne retournerait ni ferait allusion. Dans le cadre de leur exégèse, les auteurs révèlent une passion de jeunesse que Roussel aurait vécue durant son séjour vénitien et qui, très vite, s'étoufferait définitivement suite à la mort prématurée de son jeune ami Ascanio Grifalconi. Ils tentent ensuite de donner une explication psychanalytique du silence absolu de Roussel sur la ville de Venise.

Pour cela, ils ont recours à la notion d'« incorporation » et à une longue citation d'un ouvrage allemand, *Autres images de mélancolie*, signé un certain O. Pferdli. Cette soi-disant citation s'avère être un pastiche de l'article « Introjecter-incorporer. Deuil ou mélancolie »⁴⁴⁸ de deux psychanalystes, Nicolas Abraham et Maria Torok, qui y étudient entre autres des notions comme le fantasme d'incorporation (ou la secrète identification avec un objet d'amour perdu) et son mécanisme de démétaphorisation (ou « antimétaphore »), la maladie du deuil (ou le deuil impossible d'un être chéri), et la crypte intérieure (ou l'enterrement d'un vécu indicible). Notions fidèlement reprises dans ce pastiche psychanalytique dont nous extrayons ici quelques descriptions symptomatiques de l'incorporation :

L'incorporation atteint cet objectif [de transformer le monde] à travers une appréhension littérale et irréductible du monde.

L'incorporation met l'accent sur le sens unique, « objectif » des mots et des choses, et partout où elle rencontre des objets métaphoriques, elle les démétaphorise systématiquement.

⁴⁴⁸ Nicolas Abraham et Maria Torok, « Introjecter-incorporer. Deuil ou mélancolie », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6, 1972, p. 111-122 ; repris dans Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978, p. 259-275.

[Le but de l'incorporation] est d'éviter que certains mots insupportables soient prononcés. Ces mots sont les mots liés à la perte de l'objet aimé dont l'existence était indispensable au bien-être — à l'être narcissique tout court — du sujet.

Ainsi l'incorporation est-elle refus du deuil.

Il [le fantasme d'incorporation] se cache efficacement sous des masques tels que ceux de la « normalité », de la « personnalité » ou de la « perversion » [...]. À son stade mélancolique, la crypte intérieure commence à se fissurer et le deuil, enfin, est accepté⁴⁴⁹.

Dans cette citation-pastiche explicative qui, selon les auteurs, s'appliquerait non seulement à la vie de Roussel, mais également à son œuvre généralement caractérisée par la littéralité ou l'antimétaphorisme, l'immobilité ou l'immuabilité, et l'indifférence ou l'engourdissement, nous entrevoyons un commentaire sous-jacent de Perec sur sa propre écriture, proche de celle de Roussel dans la démarche scripturale. En ce sens, ce pastiche analytique s'applique aussi à la sensation d'ensemble que provoque l'œuvre perecquienne, à savoir celle d'impassibilité ou de froideur, accompagnée d'une impression de neutralité ou d'objectivité ; il nous permet de mieux comprendre le refus de Perec de mettre en mots le vide originel causé par la disparition de sa mère, ainsi que son intérêt prononcé pour les lettres et les mots et pour les procédés strictement formels, enfin pour une écriture sous contrainte — l'un et l'autre étant les deux faces d'une même pièce.

À la suite de cette citation-pastiche, les deux auteurs avancent l'hypothèse que Roussel installe en filigrane un « système topologique secret » dans son œuvre en commémoration unique de son voyage vénitien et de son objet aimé (Ascanio), et que le lieu de cette topographie est justement la ville de Venise. D'après eux, c'est de Venise, cet « espace onirique », que « Roussel put tirer la *mappemonde* de son œuvre, les sites et les axes de ses livres, où les lieux et les voyages sont les projections directes des promenades terrestres et nautiques qu'il fit avec Ascanio »⁴⁵⁰. Plus précisément, ce monde secret de la vie vénitienne de Roussel (ou une géographie

⁴⁴⁹ Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique » [1977], in Georges Perec, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1991, p. 84-85.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 90. Les auteurs soulignent.

secrète) forme, avec le monde de ses livres (ou une géographie réelle), des « images miroirs » l'un de l'autre ou une « équivalence topologique ». Pour étayer leur hypothèse, ils citent une à une les œuvres principales de Roussel — de *La Doublure* aux *Nouvelles impressions d'Afrique* — afin d'exposer des correspondances topologiques concrètes entre les deux mondes... Or nous savons désormais, grâce à l'étude de Magné, l'importance des figures des « symétries bilatérales » dans l'œuvre perecquienne, celles comme le palindrome, le chiasme, l'inversion, etc.⁴⁵¹

En plus, dans leur esquisse d'une géographie mélancolique qui met au jour le lien intime entre Roussel et Venise, Perec glisse sa propre relation avec cette même ville. En octobre 1967, Perec fait une première visite de Venise à l'occasion d'un colloque de l'Unesco. C'est lors de ce séjour vénitien qu'il se souvient un soir « tout à coup » de son histoire imaginaire s'appelant « W ». Cette ville signifie ainsi le point de départ d'une aventure de Perec à la recherche de lui-même, de son enfance, de son histoire. Ou plus exactement, selon ses mots ici destinés à Roussel, ce voyage vénitien serait pour lui-même « un retour aux sources, une retrouvaille »⁴⁵².

En outre, en considérant le voyage de Roussel à Venise comme « son seul voyage », Perec et Mathews font la parenthèse suivante : « Venise deviendra Voyage, Voyage deviendra Venise, V voudra dire à la fois Venise et Voyage »⁴⁵³. Ici, la mise en valeur de la lettre V n'est sans doute pas gratuite puisque, en ce qui concerne Perec, se déposent dans cette lettre nombre de mots ou de signes parlants : Vilin ; Villard-de-Lans ; Venise et son Voyage évocateur à Venise ; W (double V) et le Voyage horrible sur W ; X (« deux V accolés par leurs pointes ») et autour de cette lettre, les « enchevêtrements multiples » que Perec tente dans le chapitre XV de *W ou le souvenir d'enfance* et qui selon lui, « tracent les symboles majeurs de l'histoire de [s]on enfance » ; et enfin Voyage, tout simplement, mot qui pour les juifs veut dire errance, exil...

Enfin, par une recherche apparemment très minutieuse, les auteurs arrivent à

⁴⁵¹ Pour plus de détails, voir Bernard Magné, « L'autobiotexte perecquien », *op. cit.*, p. 27-32 ; ou Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 82-94.

⁴⁵² Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵³ *Ibid.*

montrer que la pièce de Roussel s'inspirait littéralement du Quarli (la tragédie vénitienne en vers) dans lequel elle était insérée, c'est-à-dire, des équations strictement et sèchement littérales faites à partir de formes extérieures de celui-ci : cette technique roussellienne fait que les deux pièces formaient réellement un tout. En définitive, cette pièce inachevée serait pour Roussel un livre total, une œuvre capitale que le souvenir incorporé d'Ascanio viendrait nourrir toute sa vie.

S'achève ainsi cet essai qui a toutes les apparences d'un travail scientifique sauf qu'il s'agit en réalité d'une mystification ludique. Nous avons pu y voir comment sous le couvert d'une étude « sérieuse » d'un projet de Roussel, Perec procède en cachette à une réflexion introspective et à une inscription autobiographique. Il encode d'ailleurs dans cet essai, qui évoque en particulier le silence de Roussel face à la perte de son objet aimé, les noms de ses parents : tandis que se trouve dans le nom de l'imprimeur vénitien Andrea Quarli une allusion au prénom français possible de son père — André —, on retrouve le prénom français de sa mère, Cécile, dans le nom de la chapelle Santa Caecilia qui est supposée être l'équivalent vénitien de l'Égypte des *Nouvelles impressions d'Afrique* et qui, par rapport à ce lieu africain des morts, est quant à elle le lieu des amants.

À propos de cet essai, Burgelin explique que les « quelques variations [exécutées] autour de la thématique de la crypte psychique [...] peuvent être lues comme des allers et retours autour du cas Perec à partir du cas Roussel, touche comique en plus », qu'elles sont « alliance de l'introspection la plus aiguë et la plus distanciée, de l'autoportrait par Roussel interposé et du canular »⁴⁵⁴.

En effet, l'essai est dit avoir été écrit entre octobre 1975 et décembre 1976, c'est-à-dire que lorsque Perec entamait la rédaction du texte, il venait de publier *W ou le souvenir d'enfance* et de terminer sa longue analyse avec Pontalis entreprise depuis 1971. Dans les années précédentes, il avançait péniblement dans sa rédaction du roman autobiographique, laquelle l'obligeait à faire face à sa propre histoire ; le blocage d'écriture auquel il se heurtait le poussait jusqu'à renoncer à son projet de livre et à faire une analyse qui durera quatre ans. Cette expérience analytique qui lui a

⁴⁵⁴ Claude Burgelin, « Perec et Pontalis. Une histoire de lettres, d'enveloppe et de destinataires », *op. cit.*, p. 216.

donné accès « à [s]on histoire et à [s]a voix » a dû aussi lui permettre d'avoir une connaissance approfondie de la théorie psychanalytique. Au reste, Perec a probablement déjà lu en 1972 l'article de Nicolas Abraham et de Maria Torok paru dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse* dirigée par son psychanalyste Pontalis, c'est-à-dire au moment où, le projet de *W ou le souvenir d'enfance* ayant été abandonné, il se trouvait en pleine crise d'écriture et existentielle. La lecture de cet article qui pourrait expliciter et donc légitimer son état psychique lui apportait sans doute un soulagement à sa souffrance mentale, ce qui prépare en même temps le pastiche ultérieur de l'article. Dans un certain sens, l'essai « Roussel et Venise » peut être considéré comme une sorte d'épilogue, heureux et par ailleurs (pseudo-)savant, d'une période extrêmement difficile de la vie de Perec.

Comme nous venons de voir, cette mystification scientifique sur Roussel, que Perec élabore avant tout par son goût pour le faire-semblant et pour la pseudo-érudition et aussi par son admiration et sa sympathie pour son écrivain fétiche, est aussi l'occasion pour lui d'interroger et d'exprimer quelque chose de très intime, quelque chose de lourd, quelque chose de vrai, qui normalement ne se dit pas ou ne peut être dit autrement. Derrière une écriture pseudo-scientifique, amusante et partageable, on trouve en filigrane une écriture profondément autobiographique.

Enfin, nombreux sont ses écrits oulipiens ou parodiques dans lesquels Perec, en tant qu'homme de lettres, diversifie avec enthousiasme sa pratique scripturale en inventant et en s'imposant différentes règles de jeu. Et nous sommes dans l'incapacité d'épuiser ici nos analyses sur les inscriptions autobiographiques dans tous ces écrits ludiques (d'ailleurs, les études sur ce point ne manquent pas). Mais notre idée est claire, c'est d'essayer de montrer, par le biais de quelques exemples, que chez Perec, une écriture ludique peut également être parfaite occasion d'une écriture autobiographique, d'autant qu'elle permet à l'auteur de libérer sa voix intérieure, de glisser sa propre histoire et de dire l'indicible. Tout en explorant le langage, Perec s'explore lui-même.

Jusqu'ici, nous avons étudié quatre méthodes auxquelles Perec a recours pour

évoquer l'histoire de sa vie : « traditionnelle », « sociologique », fictionnelle et ludique.

Pour conclure ce chapitre, nous voudrions d'abord signaler que cette répartition n'est sans doute ni tout à fait exacte ni exhaustive. Premièrement, chez Perec dont l'ambition d'écrivain est de parcourir toute la littérature de son temps, tous ces quatre horizons littéraires en soi ne se limitent évidemment pas au seul enjeu autobiographique, qui n'est en fin de compte qu'une des dimensions possibles de son travail d'écriture. Deuxièmement, s'imposent déjà des études sur l'écriture autobiographique de Perec dans son œuvre, comme celle de Magné, aussi originale qu'approfondie, sur les « ancrages » perecquiens — initialement appelés « autobiographèmes » — qu'il distingue en quatre grandes catégories et qui, d'après lui, sont une pratique fondamentale mais secrète de Perec pour lier organiquement écriture et autobiographie. Toujours est-il que la répartition de ces quatre méthodes a pour nous sa pertinence, puisqu'elle couvre les principaux aspects du travail de Perec sur la mémorisation autobiographique ; et les ancrages, de leur côté, relèvent de la réception d'un exégète chevronné⁴⁵⁵.

Ensuite, bien que ces méthodes ne soient pas parallèles, elles sortent toutes d'un même besoin de Perec de faire le tour de son histoire pour la cerner, et se rejoignent sur leur approche oblique ; en plus, il est fréquent que plusieurs d'entre elles se retrouvent dans un même texte (*La Disparition*, *La Vie mode d'emploi*... les exemples sont nombreux), en même temps qu'elles s'éparpillent dans toute l'œuvre perecquienne.

On est donc amené à considérer que l'autobiographie est partout dans son œuvre ; ou comme le dit Perec lui-même : « Je pense que la somme de mes livres pourra fonctionner aussi comme autobiographie »⁴⁵⁶.

Nous avons ainsi devant nous l'image d'un puzzle autobiographique, qui est à la fois personnel et collectif. Si aucune autobiographie ne peut se séparer de l'enfance,

⁴⁵⁵ Dans la conclusion de son ouvrage monographique *Georges Perec*, Magné lui-même indique que « les ancrages, leur récurrence et leurs relations sont le produit d'une lecture. Ils ne relèvent pas d'une quelconque génétique — même s'il peut arriver que leur pertinence soit confortée par le recours aux manuscrits — mais appartiennent sans ambiguïté au domaine de la réception » (Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 115).

⁴⁵⁶ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 64.

ce puzzle est reconstitué non seulement de souvenirs épars d'une enfance marquée par le manque, l'absence, mais plus exactement de la manière que peut inspirer à Perec son envie de se redonner cette enfance manquante et plus généralement de retenir quelques traces de sa vie qui s'écoule. Et c'est moins une reconstitution proprement rétrospective et introspective que l'inscription hétéroclite d'une vie en cours, avec son passé et son présent, avec ses choses quotidiennes et avec les préoccupations existentielles qu'elle entraîne, inscription qui s'organise sans cesse tant que l'auteur écrit.

Avec cette image, on voit le portrait d'un homme qui aime vivre et écrire, qui souhaite inscrire sa vie dans l'écriture sous toute forme possible, et qui, à partir de sa pièce manquante située au coin inférieur gauche, reconstitue obliquement et continuellement son puzzle autobiographique avec des pièces arrachées au vide.

Mais enfin, ce puzzle autobiographique que constituent toutes les œuvres de Perec va s'inscrire dans l'image globale qu'il se fait de la littérature et qu'il compare aussi à une espèce de puzzle.

Partie III

LA LITTÉRATURE EST-ELLE UN JEU DE PUZZLE ?

La littérature est-elle un jeu de puzzle ?

Après avoir examiné l'image du puzzle dans le roman-puzzle *La Vie mode d'emploi* et celle d'un puzzle autobiographique dans l'ensemble de l'œuvre perecquienne, nous nous intéresserons dans cette dernière partie toujours à la même figure thématique, mais dans un cadre plus large, soit celui de la conception perecquienne de la littérature. À la question ici posée, nous envisageons de dissocier deux niveaux de sens renfermés dans cette figure et de répondre par deux étapes et deux façons : à savoir, une affirmation d'abord à l'égard du caractère ludique de la littérature perecquienne, et puis une interrogation sur sa métaphore du puzzle. Concrètement, nous allons démontrer dans un premier temps la place fondamentale du jeu dans l'esthétique perecquienne qui se forme et s'affermi au fil d'un cheminement d'écrivain tâtonnant ; dans l'étape suivante, nous présenterons la métaphore du puzzle forgée par Perec pour représenter sa conception de la littérature et la mettrons en perspective pour juger sa pertinence.

Chapitre 6

La littérature est avant tout un jeu

6.1 D'une littérature réaliste au jeu d'écriture

Dans un entretien de 1979, Perec déclare que le jeu est une des composantes essentielles de la littérature :

Le plaisir de jouer avec les mots du dictionnaire, le plaisir d'utiliser des mots qui n'existent plus ou même pas. Essayer de nommer. Il y a un jeu de boulimie. Un jeu qui est de l'ordre de la voracité. Essayer de s'étonner devant la faculté que les hommes ont eue de nommer les choses ou de ne pas les nommer⁴⁵⁷.

Et si nous passons en revue les entretiens et conférences de Perec faits au cours de ses dernières années (surtout de 1978 à 1982), il n'est pas difficile de remarquer que dans ses déclarations et échanges reviennent très souvent des mots évoquant le jeu et le sentiment de jubilation qui va de pair. Cette évocation fréquente de l'idée du jeu est d'une part liée à la parution du roman *La Vie mode d'emploi*, dont l'image centrale est un puzzle ; mais d'autre part et notamment, à cette phase-là, le jeu était déjà une notion extrêmement familière et tout à fait évidente pour l'écrivain qui, au terme d'un cheminement littéraire plus ou moins ardu, avait pu intelligemment trouver sa propre voie fondée sur une conception consistante de la littérature et sur une maîtrise sûre de l'écriture : si bien qu'il n'hésitait pas à avoir recours à cette notion de jeu pour expliquer son activité d'écriture.

Mais rappelons qu'au début de sa carrière d'écrivain, soit vers la fin des années cinquante, même si Perec manifestait très tôt un goût prononcé pour le jeu sur les

⁴⁵⁷ Georges Perec, « La vie est un livre », *op. cit.*, p. 77.

mots⁴⁵⁸, le terme de « jeu » était loin d'être un maître mot du vocabulaire littéraire de ce jeune intellectuel, alors persuadé de la pensée marxiste et engagé notamment dans le projet d'une revue littéraire, *La Ligne générale*, visant à refonder l'esthétique marxiste.

Cette fin des années cinquante voyait l'esthétique marxiste osciller entre le dogmatisme stalinien accompagné d'un jdanovisme rigide et l'éclectisme des suiveurs de Louis Aragon. C'est dans ce contexte culturel que Perec et quelques-uns de ses amis se lancèrent entre 1959 et 1963 dans l'aventure d'un projet de revue dont le titre fait référence à un film d'Eisenstein, en vue de livrer un combat contre les écoles littéraires du moment représentées par la littérature engagée, les Hussards, la littérature de l'absurde et le Nouveau Roman, et de mettre en avant, sur le modèle du réalisme critique de Lukács, un renouveau romanesque. Cette revue ne verra jamais le jour, mais les travaux préparatoires du groupe aboutissent à une série d'articles rédigés totalement ou partiellement par Perec⁴⁵⁹ et publiés pour l'essentiel dans la revue *Partisans* de François Maspero. Ces articles qui constituent une esquisse critique de théorie littéraire sont aujourd'hui regroupés principalement dans le recueil *L.G. Une aventure des années soixante* (1992), mais aussi dans le *Cahier Perec* des éditions de l'Herne (2016).

Dans le texte « Le Nouveau Roman et le refus du réel » (1962), Perec (et le coauteur Claude Burgelin) constate que « le refus du réel » est « la caractéristique fondamentale de la culture française contemporaine »⁴⁶⁰ : car, dans le domaine de la littérature, l'engagement sartrien, malgré sa bonne volonté de rendre compte, après la

⁴⁵⁸ Claude Burgelin se souvient de l'« habileté à faire à chaque instant jongler les mots » de son ami de jeunesse, et que les lettres que celui-ci a envoyées à des amis parisiens (Jacques Lederer, Roger Kleman, etc.) lors de son service militaire en 1958 près de Pau, « témoignent de cette ardeur à penser, à formuler, à construire comme du constant bonheur qu'il avait à s'ébattre dans les mots, à les déchiquter, fût-ce dans les calembours les plus approximatifs, pour mieux les relancer » (Claude Burgelin, *Album Georges Perec*, op. cit., p. 56-57).

⁴⁵⁹ Marcel Bénabou, ancien membre du groupe de *La Ligne générale*, insiste sur la nature collective de ces textes : « Il ne s'agissait en aucun cas de la réflexion ou du jugement personnel de leur(s) auteur(s) sur le problème traité. Bien plutôt, c'était la mise en forme d'un certain nombre de principes théoriques communs (ceux autour desquels s'était créé le groupe), et de leur application rigoureuse à quelques cas précis qu'offrait l'actualité littéraire, cinématographique ou musicale du moment » (Marcel Bénabou, « "Ce repère Perec" : Perec miroir du roman contemporain », in Jean-François Chassay (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 8, op. cit., p. 18).

⁴⁶⁰ Claude Burgelin et Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel » [1962], in Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 25. Un autre texte intitulé « Quelques considérations sur la littérature d'aujourd'hui (ou quelques réflexions) » non daté et réédité chez L'Herne, porte sur ce même constat.

Libération, d'un monde nouveau et ses contradictions pour fournir au lecteur le choix d'une liberté, « se situait au niveau des bons sentiments et, par son schématisme arbitraire, n'avait aucune prise sur le concret »⁴⁶¹ ; et par la suite le Nouveau Roman qui entend à juste titre rejeter les structures conventionnelles renvoyant à une réalité sclérosée, pour avoir accès à une description « réaliste » de l'homme et du monde, ne débouche que sur des conventions nouvelles « se réf[érant], fondamentalement, à l'irrationnel »⁴⁶² et se complaît ou plutôt s'enlise dans une vision angoissée du monde.

Parmi les nouveaux romanciers, Alain Robbe-Grillet, chef de file du mouvement, est la première et principale cible de la critique du groupe L.G., selon lequel le romancier qui prétend donner à voir le monde tel qu'il est ne décrit que la surface des choses, nous rendant donc un monde sans profondeur, impénétrable et indéchiffrable :

Sa « lucidité » est une mise entre parenthèses du monde et la réalité qu'il nous donne à voir est une réalité gratuite, coupée de tout lien social, hors de l'histoire, hors du temps même. Nulle évolution : le monde est statique. C'est, en somme, un monde non dialectique, une conception schizophrénique de la réalité, fondée sur une dichotomie fondamentale entre l'homme et les choses, sur lesquelles il n'a aucune prise⁴⁶³.

Et puis, chez Nathalie Sarraute, une autre figure du Nouveau Roman, Perec remarque « une négation totale, définitive de la conscience, de la volonté, de la liberté », qui rend la maîtrise du monde impensable. Ensuite, il y a encore, dans le prolongement du Nouveau Roman, la Littérature de l'impossible représentée par Samuel Beckett et la Littérature du silence annoncée par Maurice Blanchot, que Perec épingle pareillement. Pour le groupe L.G. qui préconise la prise de conscience et la

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 35-36. Perec consacre en outre à Robbe-Grillet un texte intitulé « Le mystère Robbe-Grillet », qui constitue un compte rendu fort critique du livre de Bruce Morrissette *Les Romans de Robbe-Grillet*. Dans ce texte, Perec d'un côté dénonce que chez Robbe-Grillet, sous l'apparente neutralité du regard, sous la surface des choses, sous le langage du silence, se cache en réalité « de la psychologie, de l'humanisme, du romanesque » ; et de l'autre, il montre comment l'« humanisation » de Robbe-Grillet par Morrissette le réintègre justement « dans le circuit classique de la littérature traditionnelle (forme et contenu, significations et psychologie, etc.) » et « détruit l'illusion avant-gardiste (roman abstrait, forme vide, structure pure, etc.) qui fonde toute sa réputation » (Voir Georges Perec, « Le mystère Robbe-Grillet » [1963], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec, op. cit.*, p. 65-67).

mise en ordre, la maîtrise du réel et la perspective historique et évolutionnelle à l'égard de la réalité, la poétique du Nouveau Roman représente à coup sûr tout le contraire de leur conception de la littérature.

À la suite du constat de deux grands échecs — celui de la littérature engagée et celui du Nouveau Roman —, Perec, dans « Pour une littérature réaliste » (1962), tente de définir les principes d'une littérature proprement réaliste. Voici quelques déclarations de l'auteur :

Ce que nous appelons œuvre d'art, ce n'est justement pas cette création sans racines qu'est l'œuvre esthétiste, c'est, au contraire, l'expression la plus totale des réalités concrètes : si la littérature crée une œuvre d'art, c'est parce qu'elle ordonne le monde, c'est parce qu'elle le fait apparaître dans sa cohérence, c'est parce qu'elle le dévoile, au-delà de son anarchie quotidienne, en intégrant et en dépassant les contingences qui en forment la trame immédiate, dans sa nécessité et dans son mouvement.

Ce dévoilement, cette mise en ordre du monde, c'est ce que nous appelons le réalisme⁴⁶⁴.

Le réalisme est, d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l'expliquer. En tant que tel, il s'oppose à tous ceux pour qui écrire est une activité sans rapport obligatoire avec le monde⁴⁶⁵.

Le réalisme, en fait, n'est que ce qu'est toute littérature lorsqu'elle parvient à nous montrer le monde en marche, lorsqu'elle parvient à nous rendre sensibles la nécessité et la certitude d'une transformation de notre société. Ce que nous attendons d'une telle littérature est clair : c'est la compréhension de notre temps, l'élucidation de nos contradictions, le dépassement de nos limites⁴⁶⁶.

En plus, dans le texte « Engagement ou crise du langage » (1962), pour dépasser le dilemme que constitue l'insoluble opposition entre engagement et esthétisme, l'auteur se procure un « cadre d'interprétation d'où engagement et non-engagement apparaissent non plus comme les deux pôles de la littérature, mais comme deux aspects, limités, secondaires, intégrés à une même conception de l'écriture »⁴⁶⁷, et qui

⁴⁶⁴ Georges Perec, « Pour une littérature réaliste » [1962], in *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 51.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

⁴⁶⁷ Georges Perec, « Engagement ou crise du langage » [1962], in *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 74.

permet de poser les bases de la littérature réaliste : ce cadre est donc la « crise du langage ». Crise dont il expose et commente ensuite la prise de conscience chez différents critiques littéraires (Paulhan, Blanchot, Sartre, Barthes), avant de conclure qu'elle est « le reflet d'une attitude mystifiée de l'écrivain bourgeois au XXe siècle » et qu'elle « n'est évidemment pas inhérente au langage » : « Nulle damnation ne pèse sur le vocabulaire. Le mal qui ronge les mots n'est pas dans les mots. La Terreur n'existe que pour celui qui écrit. La crise du langage est un refus du réel »⁴⁶⁸.

Et afin d'illustrer et préciser leur conception de la littérature, Perec nous montre dans un autre texte, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », comment l'œuvre *L'Espèce humaine* d'Antelme, exemple par excellence de la littérature réaliste, « par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, [...] définit la vérité de la littérature et la vérité du monde »⁴⁶⁹ :

Ce va-et-vient continu entre le souvenir et la conscience, entre l'expérimental et l'exemplaire, entre la trame anecdotique d'un événement et son interprétation globale, entre la description d'un phénomène et l'analyse d'un mécanisme, cette mise en perspective constante de la mémoire, cette projection du particulier dans le général et du général dans le particulier, qui sont des méthodes spécifiques de la création littéraire, en tant qu'elles sont organisation de la matière sensible, invention d'un style, découverte d'un certain type de relations entre les éléments du récit, hiérarchisation, intégration, progression, brisent l'image immédiate et inopérante que l'on se fait de la réalité concentrationnaire⁴⁷⁰.

De ces quelques principaux textes du groupe L.G., nous voyons ressortir une accumulation d'exigences d'une littérature réaliste telle qu'il la conçoit : la volonté de totalité, la maîtrise du réel, la description d'un monde en marche, l'élucidation de la réalité et ses contradictions, le dépassement de nos limites, la mise en relation réciproque entre la lucidité et la sensibilité, entre le particulier et le général... Mais ces exigences ainsi formulées, dans une phraséologie hautaine et avec un optimisme volontariste, sont sans doute trop belles, trop ambitieuses pour être mises en œuvre, et ne peuvent être finalement que l'illustration d'une théorisation utopique et donc

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁶⁹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » [1963], in *L.G. Une aventure des années soixante*, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 97.

fragile. En effet, ce projet n'a pu aboutir ni à une revue viable ni à des productions artistiques qui s'en inspirent. Pour Claude Burgelin, ancien membre du groupe et auteur de la préface du recueil de textes *L.G. Une aventure des années soixante*, ce projet littéraire et culturel qui « rêv[e] et rationalis[e] une sorte de discours de la méthode » reste « exigeant dans ses visées, flou dans ses modalités »⁴⁷¹.

Enfin, *La Ligne générale* fait irrécusablement faillite, leur théorie du réalisme littéraire restant stérile.

Dans les années qui suivent, Perec ne tarde pas à manifester un certain retrait à l'égard des idées développées au temps de *La Ligne générale*. En effet, parallèlement à la période de ce projet de jeunesse, se font des débuts rudes d'un écrivain dont les tentatives romanesques depuis 1957 n'ont essuyé que des refus de la part des éditeurs, de *L'Attentat de Sarajevo* à *La Grande Aventure* (la version originelle des *Choses*) en passant par le futur roman posthume *Le Condottière* qui pendant trois ans a changé plusieurs fois de titre, de teneur et d'intrigue directive. Mais ces années de découragement et d'obstination sont aussi des années de lectures, de découvertes et de réflexions. C'est sans doute le heurt net entre la fermeté hautaine d'un critique idéologisé et le sentiment de frustration d'un apprenti écrivain, qui a amené Perec à prendre rapidement conscience, après l'échec de *La Ligne générale*, que l'excès de théorisations préétablies, au lieu de faire un cadre sûr, risque davantage d'imposer un carcan futile pour la pratique d'écriture, a fortiori s'il y a un postulat idéologique de départ : d'autant que ses projets littéraires à venir demandent une liberté d'invention, une ouverture d'horizon et un vrai savoir-faire. Il se met donc à réfléchir son travail d'écrivain et ce qu'il implique...

Par la suite, il a pu publier *Les Choses* en 1965, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* en 1966 (récit dédié à L.G. « en mémoire de son plus beau fait d'armes (mais si, mais si) »), et *Un homme qui dort* en 1967. L'année 1967 est une année charnière de sa carrière d'écrivain, dans laquelle coïncident en outre de près son adhésion à l'Oulipo — événement capital pour son évolution littéraire — et sa conférence décisive à l'université de Warwick, où il fait un bilan de son expérience

⁴⁷¹ Claude Burgelin, préface à Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 11.

d'écrivain et esquisse une nouvelle image de la littérature française. À l'occasion de cette conférence de Warwick, Perec revient sur le concept de réalisme sur lequel son ancien projet de revue a tant misé :

Alors mon projet, à l'époque, était — et est toujours resté — proche de la littérature engagée en ce sens que je désirais, je voulais être un écrivain réaliste. J'appelle écrivain réaliste un écrivain qui établit une certaine relation avec le réel. Le réel, je ne savais pas ce que c'était, plutôt je le savais mais ça ne m'était pas d'un très grand secours pour écrire, et cette relation que doit établir l'écriture avec le réel, eh bien je ne savais pas en quoi elle consistait. C'est-à-dire que j'avais beau lire Sartre, par exemple, ou bien tous ses épigones, je ne trouvais pas de chemin qui pouvait m'être, disons, spécifique, ou pouvait m'être particulier [...] il y a toute une série de mutations par lesquelles je suis passé et par lesquelles, je pense, beaucoup d'écrivains sont passés, et qui, en dix ans, m'ont permis de prendre, de conquérir un certain contrôle de ce que je fais quand j'écris⁴⁷².

Ici, Perec n'évoque plus le réalisme avec une juvénile sévérité mais avec une simplicité lucide : il cesse de l'identifier à une vision marxiste du monde et ne s'empêtre plus dans sa définition ; et il avoue avec franchise que sa belle théorie du réalisme, son ambition d'être écrivain réaliste ne lui servaient pas à grand-chose pour son activité d'écriture. Pour lui, ce concept qui a été noyau dur d'une conception idéale de la littérature se réduit maintenant à un simple point de départ d'un long tâtonnement littéraire : partant de la bonne volonté de maîtriser le réel, il parvient finalement à acquérir une réelle capacité de maîtriser l'écriture.

Mais quel est cet itinéraire d'écrivain ? comment a-t-il trouvé la voie qui lui est spécifique ? Perec nous retrace ensuite dans cette même conférence son chemin parcouru jusque-là, rassuré par un certain nombre de modèles.

Il déclare avoir d'abord découvert chez le dramaturge allemand Brecht la notion de *distanciation* qu'il a trouvée reprise et développée par le philosophe hongrois Lukács dans son ouvrage *La Signification présente du réalisme critique*. Il retient ensuite de ce livre une autre notion « absolument indispensable », à savoir celle d'*ironie* : « un personnage peut faire une action ou éprouver un sentiment dans un livre alors que l'auteur n'est pas du tout d'accord avec ce personnage et montre

⁴⁷² Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *op. cit.*, p. 78-79.

comment ce personnage est en train de se tromper »⁴⁷³ : c'est une notion qui a surtout guidé toute sa compréhension de l'œuvre de Thomas Mann, grand maître en ironie. Ces deux notions qui malgré leurs approches fondamentalement différentes⁴⁷⁴ ont toutes deux pour but de susciter auprès du lecteur ou du spectateur un regard froid et critique à l'égard du vécu du personnage, ont permis à Perec de se rendre compte de la nécessité de laisser le lecteur libre d'interpréter, de décider, ou de ce qu'il appelle « la liberté à l'intérieur de l'écriture ».

Mais comment peut-on laisser dans son œuvre une certaine liberté au lecteur ? Perec estime que pour y parvenir, il faut que l'écrivain sache transformer ses idées en mots, en phrases qui soient assez efficaces pour matérialiser cette liberté désirée ; sans quoi, ses idées ou ses sentiments, si grands ou beaux qu'ils soient, sont inutiles. En réfléchissant à une telle question, Perec en arrive à une prise de conscience déterminante pour son travail d'écrivain :

Tout ce que j'écris passe nécessairement par l'écriture, c'est-à-dire par un ensemble de moyens qui me permettent, à partir d'une sensation, d'une impression, d'un refus, d'un acquiescement, de grouper ensemble des mots, des phrases, des chapitres, en un mot de produire un livre⁴⁷⁵.

Ainsi, la longue contradiction entre fond et forme est en réalité fausse, et l'opposition imposée entre la littérature engagée et la littérature déagée infructueuse : la vision du monde qu'exprime un écrivain n'est finalement que le langage dont il dispose à sa façon : il s'agit d'une certaine manière d'organiser les mots et d'articuler les phrases. Tout n'est enfin qu'une question d'écriture, de technique littéraire mise au point par tel ou tel écrivain.

De fait, on trouve déjà le germe de cette prise de conscience chez le Perec de *La Ligne générale*. Dans le texte « Pour une littérature réaliste », il affirme clairement que « le réalisme est d'abord un problème de création », tout en citant un passage de

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁷⁴ Selon Tanguy Wuillème, le lien que Perec fait entre Brecht et Lukács dans cette conférence de Warwick est « problématique », car « la notion de distanciation fut à l'origine de fortes polémiques entre ces derniers » ; « cependant Lukács rejoint Brecht en évacuant une approche trop abstraite et intellectuelle ». Pour plus de détails, voir Tanguy Wuillème, « Perec et Lukács : quelle littérature pour de sombres temps ? », in *Mouvements*, n° 33-34, 2004, p. 178-185.

⁴⁷⁵ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *op. cit.*, p. 80-81.

La Signification présente du réalisme critique dans lequel Lukács définit comme l'« élément décisif » « la valeur propre de la représentation artistique »⁴⁷⁶. Perec, lui, attache à cette valeur une grande importance dans la mesure où « elle seule peut actualiser la vision du monde de l'auteur qui, pour cohérente qu'elle soit, reste virtuelle tant qu'elle ne s'est pas incorporée entièrement à une vision spécifiquement littéraire »⁴⁷⁷. Et ce faisant, il met tout de suite en garde contre le piège du génie, de l'inspiration et celui de la division entre forme et contenu.

Cela dit, à cette époque-là, la valeur esthétique de la création ne constituait pour Perec qu'une des trois exigences d'une littérature réaliste, les deux autres étant la volonté de totalité et la perspective socialiste. Encadrée par la pensée marxiste, la mise en évidence de cette valeur ne permettait pas encore à Perec d'accéder à sa conception ultérieure de la littérature qui tourne autour de la pratique d'écriture, mais seulement à un principe central et nécessairement socialiste du travail de la création, à savoir la « mise en relation réciproque de la sensibilité et de la lucidité », qui a pour objectif de montrer le monde en marche et d'accompagner le lecteur dans sa compréhension du réel.

Quelques années plus tard, Perec qui est parti de cette volonté d'être écrivain réaliste a manifestement changé de trajectoire et s'est vite libéré des contraintes idéologiques et théoriques ; il déclare ouvertement à Warwick qu'entre le réel qu'il vise et le livre qu'il produit, il y a seulement l'écriture. Désormais, le mot « écriture » passe devant la « littérature », et le « romancier » devient l'« écrivain ». Et cette idée qui consiste à ériger l'écriture en valeur suprême commence déjà à s'installer dès la rédaction des *Choses*. Ainsi, lorsque dans un entretien de 1967 son interlocuteur lui demande si *Les Choses* ont une portée morale, Perec répond :

Le plus simple est de dire ceci : mon plus grand plaisir est de mettre un mot à côté d'un autre. Une fois qu'on a mis un mot à côté d'un autre, on a dit quelque chose. De préférence, il vaut mieux dire quelque chose qui ait un sens. On a à peu près autant de chance d'agir sur le monde avec un livre que d'arriver à devenir millionnaire.

Même si je voulais avoir une portée morale élevée, ça ne me servirait à rien de

⁴⁷⁶ Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

vouloir. Le seul problème est de mettre un mot à côté de l'autre. Toutes les idées qui me passent par la tête demeurent absolument fausses tant qu'elles n'ont pas été passées à travers la petite moulinette littéraire. Ce que je pense est une chose, ce que je mets sur le papier est une autre chose — mais ce qui est important, c'est ce que je mets sur le papier⁴⁷⁸.

Contrairement à ses ambitions réalistes au temps de *La Ligne générale*, Perec ne comptait déjà plus sur la fonction d'un livre de faire la morale, de délivrer la vérité et de transformer le monde, même pour *Les Choses*, livre communément considéré comme un récit sociologique : comme il le dit, « la nécessité de moraliser un livre n'apparaît plus »⁴⁷⁹. En revanche, il insiste sur l'acte d'écrire, d'organiser les mots. Nous saurons que ce sera désormais dans cette direction qu'il poursuivra consciemment son cheminement d'écrivain : c'est-à-dire que l'écriture en soi domine dans son travail d'écrivain, l'emportant sur les autres préoccupations littéraires. Cela devient tout de suite plus évident avec son entrée à l'Oulipo en 1967 et avec toutes sortes d'exercices oulipiens qu'il se propose avec plaisir et qu'il accomplit avec habileté. Et lors de la parution de *La Vie mode d'emploi* en 1978, Perec qui dans ses entretiens évoque volontiers la jubilation de l'écriture et la veine tout artificielle du romanesque, se présente bien avant tout comme un artisan des lettres, apparemment peu soucieux des interrogations d'ordre sociologique, moral ou philosophique que soulèverait cette œuvre.

Enfin, si entre le réel (ou l'appréhension du réel) et le livre il y a seulement l'écriture, Perec est amené à une découverte définitive qu'il révèle toujours dans sa conférence de Warwick :

Par une espèce de métaphore, j'en arrive à ceci, que tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez, quand on dit « le réel », on appelle « réels » les objets qui nous entourent. On n'appelle pas « réel » un livre : un livre, on l'appelle « culture ». Mais néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyés, ont déjà été passés, ont déjà été traversés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé. Alors, cette idée en amène encore une autre, à savoir que tout

⁴⁷⁸ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Patricia Prunier » [1967], in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, op. cit., p. 74.

⁴⁷⁹ Georges Perec, « Le bonheur de la modernité » [1965], propos recueillis par Jean Duvignaud, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, op. cit., p. 61.

écrivain se forme en répétant les autres écrivains⁴⁸⁰.

Cette découverte de Perec est sans doute également inséparable de son expérience de lecture depuis son enfance : comme il nous le raconte dans *W ou le souvenir d'enfance*, il tend à intégrer dans sa propre mémoire des épisodes, des tournures de phrases, des mots venus de ses romans préférés, de sorte qu'ils deviennent une part de son histoire, donc de la réalité. Et si Perec prétend que tous les sentiments ou idées qu'il veut exprimer ont déjà été traversés par les écrivains précédents, nous pourrions en témoigner par exemple à travers le début de sa lettre à Denise Getzler, lettre consacrée pour l'essentiel à *Bartleby* de Melville et vraisemblablement écrite entre 1962 et 1964, où il énumère des exemples des nuances du chagrin exprimées dans différents romans qu'il a lus et appréciés.

En tout cas, en intégrant au réel la culture du passé que représentent tous les livres produits par les écrivains précédents, Perec élargit le cadre du « réalisme ». Selon Marcel Bénabou, c'est une découverte « salvatrice » et « fondatrice » :

L'introduction de la littérature comme élément du réel permet d'abord d'échapper à la simple duplication à quoi mènerait un réalisme trop strictement fidèle à sa vocation mimétique ; mais elle permet surtout d'accéder à un réalisme d'un autre type, fondé sur la reconstruction du réel selon les règles et avec les outils (au nombre desquels une « grille ») que peut fournir une longue tradition culturelle⁴⁸¹.

Cette découverte mènera alors Perec à une littérature citationnelle qu'il revendiquera volontiers et développera à merveille, en se servant de ce qu'il appelle « tout un acquis culturel qui existe déjà ». Cependant, quelques années auparavant, ce « tout un acquis culturel », Perec l'avait présenté dans le texte « Engagement ou crise du langage » comme l'origine de la « crise du langage », dans laquelle se trouvait toute la littérature française de l'après-guerre.

La crise du langage n'est peut-être, c'est du moins l'idée que l'on s'en fait en lisant Jean Paulhan, que le poids désastreux que font peser sur la littérature d'aujourd'hui quarante générations successives d'écrivains. Elle surgit lorsque la tradition, la routine, l'habitude chassent petit à petit la spontanéité, l'authenticité, la naïveté, la fraîcheur,

⁴⁸⁰ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *op. cit.*, p. 81.

⁴⁸¹ Marcel Bénabou, « "Ce repère Perec" : Perec miroir du roman contemporain », *op. cit.*, p. 20.

qui font tout le prix de l'expression d'un sentiment. Comment dire encore — mettons — « la douceur de la nuit », après que deux mille auteurs se sont déjà évertués, avant vous, à l'évoquer ?⁴⁸²

Du point de vue de la crise du langage, la tradition culturelle dans son ensemble étouffe la création et la rend impossible. Mais par un changement de perspective, ce qu'on considérait jadis comme la substance de la crise du langage se transforme en un trésor inépuisable du langage, une source intarissable de création.

En plus, ne jouant plus le rôle de porte-parole de l'esthétique marxiste, Perec retrouve un esprit ouvert, une vue dégagée par rapport au paysage littéraire qui se déploie devant lui, pour ne juger et citer les écrivains que selon ses seuls goûts et besoins d'écrivain. Par exemple, Perec qui critiquait si fortement le Nouveau Roman en général ne cachera pas son intérêt pour l'œuvre et la poétique de Michel Butor tout au long de sa carrière d'écrivain⁴⁸³ ; et puis, sa fascination entre autres pour l'œuvre de Kafka⁴⁸⁴ et celle de Melville semble effacer son aversion initiale pour toute forme de pessimisme et le conduira même à écrire *Un homme qui dort* qui est un récit de l'indifférence ; ou encore ce Barthes à qui Perec reprochait son parrainage pour le Nouveau Roman et son invitation à une écriture blanche, nous savons déjà quelle place il occupe dans l'activité d'écriture de l'écrivain et quels bénéfices celui-ci tirera de ses premiers ouvrages, dont *Le Degré zéro de l'écriture* ; mais de l'autre côté, ancien partisan de la littérature engagée, Perec n'aura guère à voir avec Sartre dans son propre travail d'écrivain. Mais d'une manière générale, les auteurs que le groupe L.G. désignait comme fondateurs (Rabelais, Shakespeare, Stendhal, Flaubert, Kafka, Thomas Mann, Malcolm Lowry...) et qui comme le signale Burgelin sont en vérité « de parfaits exemples de lucidité décapante et d'ironie suprême », seront, ainsi que bien d'autres écrivains, des références plus ou moins marquantes de la création

⁴⁸² Georges Perec, « Engagement ou crise du langage », *op. cit.*, p. 75.

⁴⁸³ Dans un entretien de 1965, à la question « Que pensez-vous du Nouveau Roman ? », la réponse de Perec est alors concise : « J'étais contre le Nouveau Roman. Mais je déteste Robbe-Grillet et j'aime Butor. Ces querelles ne m'intéressent plus. C'est trop compliqué » (« Les dix jeunes loups de la rentrée littéraire » [1965], reportage de Marie-France Lepoutre, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, *op. cit.*, p. 25). Et nous verrons dans le chapitre suivant de la présente partie comment des idées de Butor donneront naissance à la métaphore du puzzle de Perec.

⁴⁸⁴ C'est d'ailleurs à travers la lecture d'un livre (sans doute le *Kafka*) de Marthe Robert, grande exégète de Kafka, que Perec apprend que ce qu'on appelle la « kafkaïté » est « absolument inséparable de la technique littéraire utilisée par Kafka », que la littérature est avant tout l'écriture.

littéraire de Perec en tant qu'écrivain qui s'offrira toutes possibilités thématiques et structurelles.

Ainsi, si tout ce qu'on écrit passe par l'écriture, toute écriture passe alors par celle d'autres écrivains. En effet, comme Perec lui-même le révèle à Warwick, déjà pour la rédaction des *Choses* qui est son premier roman publié, il a consciemment recours à la pratique citationnelle en se servant de quatre écrivains : Flaubert, Antelme, Nizan et Barthes. Lorsque dans un entretien de 1965 il évoque sa dette envers Flaubert à qui il se réfère sous trois aspects pour la rédaction du roman (le rythme ternaire, des figures exemplaires et éléments tout organisés, et enfin des phrases simplement recopiées), il explique ce que signifie pour lui l'« art citationnel » :

Je ne sais pas très bien, mais il me semble que depuis un certain temps déjà, depuis les Surréalistes en fait, on s'achemine vers un art qu'on pourrait dire « citationnel », et qui permet un certain progrès puisqu'on prend comme point de départ ce qui était un aboutissement chez les prédécesseurs. C'est un procédé qui me séduit beaucoup, avec lequel j'ai envie de jouer. En tout cas, cela m'a beaucoup aidé ; à un certain moment, j'étais complètement perdu et le fait de choisir un modèle de cette sorte, d'introduire dans mon sujet comme des greffons, m'a permis de m'en sortir. Le collage, pour moi, c'est comme un schème, une promesse et une condition de la découverte⁴⁸⁵.

D'un écrivain se voulant réaliste à l'écrivain qui pratique et revendique la citation, voici le chemin parcouru par Perec de la fin des années cinquante jusqu'à 1967, tel que lui-même l'a retracé à Warwick : un cheminement déterminant et significatif dans sa carrière d'écrivain. Par conséquent, à la volonté de maîtriser le réel par le biais d'une esthétique marxiste, se substitue celle de maîtriser l'écriture par le biais des mots des autres ; et pour ne pas se perdre dans la conquête du monde, il part avec plus d'aisance à la conquête du monde du langage : enfin, au lieu de s'acharner à frayer une voie royale pour la littérature contemporaine, il trouve d'abord pour sa propre écriture une voie viable, assurée par l'idée du jeu et la pratique citationnelle.

En effet, à partir de cette année 1967 qui témoigne de ses déclarations de Warwick à la fois rétrospectives et prospectives et en même temps de son entrée

⁴⁸⁵ Georges Perec, « Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux » [1965], propos recueillis par Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978, op. cit.*, p. 48-49.

décisive à l'Oulipo, le recours à des structures ludiques intertextuelles qui se fera de manière plus systématique sera désormais un savoir-faire fondamental et caractéristique de son activité d'écriture. Ce qu'on peut parfaitement constater dans ses œuvres, de *La Disparition* à « 53 jours ».

Rapidement déchargé de l'obsession infructueuse d'une littérature réaliste, Perec se consacre ainsi pleinement au jeu d'écriture qui convient mieux à sa nature et ses goûts. C'est ainsi que Burgelin, vers la fin de sa préface des textes de *L.G.*, signale en particulier qu'« il est piquant de le [Perec] voir reprocher au Nouveau Roman ses jeux formels alors qu'il deviendra un virtuose du formalisme »⁴⁸⁶.

Parallèlement à cet itinéraire d'écrivain révélé à Warwick, se produit chez Perec une autre prise de conscience décisive : à savoir que si l'on veut maîtriser le réel, la première réalité qui s'impose à soi, c'est sa propre réalité. Ainsi, dès 1966, Perec commence à élaborer des projets autobiographiques : il enquêtera sur la saga familiale et cherchera à comprendre sa propre existence ; il se lancera à la description de lieux de sa vie passée et de souvenirs qui y sont attachés ; il notera ses rêves pendant quelques années ; il se plongera dans la mémoire de sa petite enfance et connaîtra une double crise psychologique et scripturale, liée surtout à la rédaction du roman *W ou le souvenir d'enfance...* Finalement, à la sortie de cette intense période autobiographique qui dure presque dix ans, Perec réaffirme la place centrale de l'écriture dans sa vie comme il le fait dans *Espèces d'espaces* : écrire, c'est une manière d'être, une façon de saisir et « maîtriser » son existence. Bref, l'enquête autobiographique et la quête existentielle mène Perec à la conquête de son espace d'écriture.

Concernant la fonction que remplit la part du jeu dans l'écriture autobiographique de Perec, c'est que, intégrée à l'acte d'écrire, elle devient un moyen plus efficace pour faire sortir une fraction du « je » jusqu'alors latente ou cachée : d'une part, la forme ludique, telle que les contraintes, est capable de stimuler le langage et donc la voix intérieure ; et d'autre part, sous la protection du jeu, on est

⁴⁸⁶ Claude Burgelin, préface à Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 20.

plus à l'aise dans son écriture d'exprimer des sentiments refoulés, des idées normalement inexprimable et d'aborder des sujets sérieux, des problèmes vitaux que l'on aurait l'habitude de détourner par pudeur ou par crainte de souffrance.

Vivre, jouer, écrire : vivre pour jouer et écrire, écrire et jouer pour vivre. Dans le passage suivant, par exemple, où Perec lors d'un entretien parle de la vie et de la littérature, on voit se rejoindre l'activité d'écriture, le souci existentiel et l'idée du jeu :

Dans le langage, dans l'activité humaine, il y a au départ un besoin qui est de transmettre ces connaissances, de connaître ce qui vous entoure, de jouer avec, c'est une manière de le maîtriser, de l'interpréter et de rêver dessus. Tout ceci constitue la vie et cette activité d'écriture, pour moi, est une manière continue de me définir par rapport au monde dans lequel je suis, en essayant de le comprendre, en essayant de jouer avec, en essayant de l'interpréter, de le dominer par la parole. Je ne suis pas le langage, j'essaie de le contourner ou de me réfugier dedans pour produire des choses qui m'amuse, qui font que je décris des choses avec jouissance⁴⁸⁷.

En fin de compte, ce sont son cheminement personnel et son cheminement d'écrivain qui conjointement conduisent Perec au jeu d'écriture, conception capable de répondre à son double souci existentiel et littéraire. Nous allons voir ensuite comment l'idée du jeu occupe une place fondamentale dans l'écriture perecquienne.

6.2 L'écriture comme jeu

6.2.1 Tentative de définition du jeu perecquien

Avant de mesurer la part du jeu dans l'écriture perecquienne, il paraît nécessaire de connaître la définition du jeu. Comme la difficulté de circonscrire le jeu se fait toujours ressentir, il conviendrait pour nous faire une idée de la notion, de nous reporter à des travaux théoriques qui sont aujourd'hui des références incontournables dans les études du jeu, notamment ceux de Johan Huizinga et de Roger Caillois.

⁴⁸⁷ Georges Perec, « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », *op. cit.*, p. 206.

Dans son ouvrage *Homo ludens*, l'historien néerlandais Huizinga définit à plusieurs reprises la notion de jeu. Citons par exemple la définition suivante :

Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel⁴⁸⁸.

Ou encore plus loin, une autre définition sans changement notable :

Le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'« être autrement » que la « vie courante »⁴⁸⁹.

De son côté, le sociologue Caillois, dans son essai *Les Jeux et les hommes*, reprend la plupart des données de la définition de Huizinga — activité « libre », « séparée », « improductive », « réglée » et « fictive » — en y rajoutant celle d'« incertaine ». En plus, il propose d'une part quatre « catégories fondamentales » pour le jeu : *agôn* (la compétition), *alea* (le hasard), *mimicry* (le mimétisme) et *ilinx* (le vertige) ; et d'autre part deux principes : *paidia* (la fantaisie, la turbulence, l'improvisation) et *ludus* (le goût de la difficulté gratuite, la tendance à inventer des règles et s'y plier obstinément).

Quant à Perec, comme il l'avoue dans un entretien, il n'a pas une définition exacte du jeu⁴⁹⁰. Mais de ses explications sur la notion, nous pouvons relever quelques caractères fondamentaux qu'il juge indispensables du jeu : à savoir gratuité, difficulté intellectuelle et plaisir.

Le jeu est d'abord une activité gratuite, « qui n'a d'autres références

⁴⁸⁸ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1951 ; version originale, 1938], traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 31.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁹⁰ À la question « Qu'est-ce que le jeu ? », posée dans l'entretien qu'il accorde à Alain Hervé en 1978 à l'occasion de la parution de *La Vie mode d'emploi*, Perec répond : « La définition ? Je n'ai pas de définition » (Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 269).

qu'elle-même, qui se consomme en se réalisant, qui n'a pas d'au-delà » : « quand on a terminé cette activité, il n'y a plus rien d'autre. On n'a pas obtenu quelque chose, sauf le plaisir »⁴⁹¹.

Le jeu est ensuite une activité intellectuellement difficile. Pour Perec, une des premières idées du jeu, c'est la difficulté : « ce que j'appelle jeu est une activité intellectuelle qui consiste à vaincre une difficulté pour le plaisir d'y être parvenu, ou pour la seule beauté qui peut en ressortir »⁴⁹². Ce caractère du jeu en implique deux autres qui sont tout aussi nécessaires pour Perec, à savoir la subtilité du jeu, d'un côté, et de l'autre, la présence des règles : « Pour qu'il y ait jeu, il faut qu'il y ait règle »⁴⁹³.

Et enfin, à en juger par les descriptions précédentes des deux premiers caractères du jeu, il est évident que le caractère capital du jeu et sa seule finalité possible, c'est le plaisir (ou la beauté⁴⁹⁴).

Avec ses caractérisations du jeu, Perec exclut de la sphère du jeu, d'une part, les jeux de pur hasard (relevant de l'*alea*) — le loto, le tiercé, le casino, etc. — qu'il ne considère pas comme de vrais jeux, et d'autre part le sport (l'*agôn*), qui est pour lui « une déformation, une dépravation du jeu »⁴⁹⁵ puisqu'il transforme en compétition ce qui était plaisir. La notion de sport lui est d'ailleurs horriblement familière : l'histoire qui se passe sur l'île de W nous montre comment un monde du sport se transforme petit à petit en un univers de l'horreur.

En revanche, ce que Perec inclut dans la sphère du jeu relèverait principalement de ce que Caillois nomme *ludus*, dont le ressort tient au « plaisir qu'on éprouve à résoudre une difficulté créée, à dessein, arbitrairement définie, telle, enfin, que le fait d'en venir à bout n'apporte aucun autre avantage que le contentement intime de

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 274.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁹⁴ À noter qu'en ce qui concerne le rapport entre le jeu et la beauté, Huizinga donne son opinion suivante : « La beauté n'est pas qualité inhérente au jeu comme tel ; cependant, celui-ci offre une tendance à s'associer à toutes sortes d'éléments de beauté. Aux formes les plus primitives du jeu se rattachent, dès l'origine, l'entrain et la grâce. La beauté du corps humain en mouvement trouve dans le jeu sa plus haute expression. Dans ses formes supérieures de développement, le jeu est pénétré de rythme et d'harmonie, les plus nobles dons de la faculté de perception esthétique qui aient été accordés à l'homme. Les liens entre le jeu et la beauté sont solides et multiples » (Johan Huizinga, *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 23). Si l'écriture pour Perec est un jeu, les caractères ludique et esthétique doivent naturellement aller de pair.

⁴⁹⁵ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 269.

l'avoir résolue »⁴⁹⁶.

En dépit de ses possibles combinaisons avec les catégories fondamentales suivantes du jeu, le *ludus* est d'abord différent de l'*agôn* : car comme Caillois le remarque, dans le *ludus*, « la tension et le talent du joueur s'exercent en dehors de tout sentiment explicite d'émulation ou de rivalité : on lutte contre l'obstacle et non contre un ou plusieurs concurrents »⁴⁹⁷.

Le *ludus* est ensuite le contraire de l'*alea* qui « nie le travail, la patience, l'habileté, la qualification [et] élimine la valeur professionnelle, la régularité, l'entraînement »⁴⁹⁸ et dans lequel le joueur est « entièrement passif », « ne déplo[yant] pas ses qualités ou ses dispositions, les ressources de son adresse, de ses muscles, de son intelligence » et « ne fai[sant] qu'attendre, dans l'espoir et le tremblement, l'arrêt du sort »⁴⁹⁹.

Le *ludus* sert enfin d'encadrement à la *paidia* « qu'il discipline et qu'il enrichit » : « il fournit l'occasion d'un entraînement et aboutit normalement à la conquête d'une habileté déterminée, à l'acquisition d'une maîtrise particulière, dans le maniement de tel ou tel appareil ou dans l'aptitude à découvrir une réponse satisfaisante à des problèmes d'ordre strictement conventionnel »⁵⁰⁰.

Se rejoignent ainsi largement la signification attribuée par Caillois au *ludus* et celle du jeu aux yeux de Perec, qui, en tant que joueur et écrivain oulipien, ne croit pas à la spontanéité, à l'inspiration, au hasard, mais au travail, à la contrainte, à l'esprit de calcul et de combinaison. D'ailleurs, Caillois a pensé à nous citer entre autres quelques « jeux sans instruments » qui appartiennent au *ludus* :

Enfin les mots croisés, les récréations mathématiques, les anagrammes, vers olorimes et logoglyphes de diverses sortes, la lecture active de romans policiers (j'entends en essayant d'identifier le coupable), les problèmes d'échecs ou de bridge, constituent, sans instruments, autant de variétés de la forme la plus répandue et la plus

⁴⁹⁶ Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige* [1958], éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992, p. 79. Dans cette explication du *ludus*, on retrouve précisément une perception perecquienne du jeu.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 80.

pure du *ludus*⁵⁰¹.

Ces jeux énumérés en tant que variétés du *ludus*, y compris la lecture de romans policiers, se trouvent être quelques exemples de ceux qui intéressent vivement Perec. En ce qui concerne les jeux qu'il préfère, ce sont par exemple le puzzle, les mots croisés, le jeu de go et des petits jeux d'esprit tels que le rébus et le logogriphe, dont la plupart s'introduisent également dans ses écrits.

6.2.2 Jeu comme objet d'écriture

Le puzzle

Parmi ces jeux, celui auquel Perec joue le plus volontiers, c'est le puzzle qui à ses yeux est le jeu par excellence :

Il n'y a rien qui me fasse autant rêver qu'un puzzle. L'état de concentration, d'attention, de vision lié à la reconstitution du puzzle me met dans des états complètement oniriques. J'ai l'impression de flotter, c'est presque une défonce. [...] C'est une activité tellement pleine et tellement inutile⁵⁰².

Dans son roman *La Vie mode d'emploi* fondé entièrement sur l'idée du puzzle, Perec profite de l'occasion pour nous expliquer l'art de ce jeu. Selon lui, un vrai puzzle est en général un puzzle en bois qui ne fournisse pas de modèle au poseur de puzzle mais un seul titre de l'image et qui soit fabriqué non pas selon un mode de découpage négligemment réglé à la machine, mais avec l'art subtil du faiseur de puzzle. Ce qui constitue l'enjeu de l'art du puzzle, ce sont la ruse, le piège, l'illusion que lors de sa découpe du puzzle, le faiseur de puzzle tente d'aménager pour égarer le futur joueur : il s'agit d'un jeu de trompe-l'œil qui se joue au niveau du rapport entre ensemble et élément : « l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses »⁵⁰³.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁰² Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 275.

⁵⁰³ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 19.

Aux notions de faux, de trompe-l'œil qui s'appliquent au faiseur de puzzle, correspondent pour la part du poseur de puzzle celles de décalage, de déplacement, notions également très importantes pour Perec : c'est-à-dire que, lorsqu'on essaye de reconstituer un puzzle, il faut que se produise « un certain glissement » entre ce que l'on voit et ce que l'on devrait voir. En faisant un pas de côté ou en posant un regard oblique, le poseur de puzzle peut d'un coup démystifier des pièces falsifiées et trompeuses, le mécanisme du trompe-l'œil soigneusement mis en place à ces endroits-là, tout de suite, ne fonctionnant plus.

Mais la difficulté du jeu de puzzle consiste précisément dans le fait qu'en pratique, le poseur de puzzle n'arrive à effectuer ce petit déplacement d'optique avec la correcte pièce qu'il choisit parmi la masse des pièces éparses et à la relier à une autre pièce apparemment lointaine qu'au terme de plus ou moins longs tâtonnements, que sous-entend justement le mot « puzzle » signifiant « énigme » en anglais. C'est d'ailleurs cela qui constitue sans doute tout l'intérêt et tout le charme du jeu de puzzle, et que de plus, Perec développe longuement au chapitre LXX du roman dans le cadre de l'histoire de puzzles entre Winckler et Bartlebooth.

Dans ce chapitre LXX particulièrement consacré à l'explication des puzzles que Winckler prépare pour Bartlebooth avec une grande subtilité et qui chaque fois lancent ce dernier dans une aventure nouvelle et imprévisible, Perec révèle le principe sur lequel repose l'essentiel des illusions de Winckler : à savoir, « obliger Bartlebooth à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles [...] et en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces destinées à venir remplir cet espace »⁵⁰⁴. Du côté de Bartlebooth, il doit, face aux possibles pièges de Winckler, « faire basculer sa perception, voir *autrement* ce que fallacieusement l'autre lui donnait à voir et, par exemple, découvrir que l'espèce d'Afrique à reflets jaunes qu'il tripotait sans savoir où la placer occupait exactement l'espace qu'il croyait devoir remplir avec une sorte de trèfle à quatre feuilles aux tons mauves éteints qu'il cherchait partout sans le trouver »⁵⁰⁵. Mais

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 400.

⁵⁰⁵ *Ibid.* L'auteur souligne.

devoir faire, c'est une chose, savoir faire, c'en est une autre. D'autant plus que les ruses de Winckler se glissent insensiblement dans tous les aspects possibles de ses puzzles, y compris dans les bords, dans la colle bleue qui déborde parfois un tout petit peu un bord de puzzle et dans sa conception d'ensemble, suscitant chez Bartlebooth un désarroi chaque fois renouvelé. Perec nous décrit de façon minutieuse comment en reconstituant les puzzles de Winckler, ce gentleman britannique se voit passer par tous les degrés de l'anxiété et de l'enthousiasme : « d'ivresses en abattements, d'exaltations en désespoirs, d'attentes fiévreuses en éphémères certitudes »⁵⁰⁶.

Aussi Winckler a-t-il pu de son côté profiter de ce jeu apparemment solitaire mais à deux par essence pour en faire une patiente et imperceptible vengeance. En même temps, auprès de ce jeu « tellement plein et tellement inutile », Perec a pu bénéficier de toutes ses particularités pour non seulement nous raconter une histoire de puzzles mais aussi établir son roman entier sur la structure du puzzle.

En outre, il existe une forme particulière de puzzle, le tangram, que Perec apprécie autant.

Ce jeu d'origine chinoise qui par son nom chinois signifie « sept planches de l'habileté » se compose de sept pièces élémentaires qu'on juxtapose pour reproduire des modèles ou créer toutes sortes de formes géométriques ou de représentations. Pour Perec, son appel à l'intelligence, son ouverture à l'imagination et ses innombrables possibilités de combinaison font de ce simple jeu des sept pièces le jeu par excellence. Et c'est pourquoi Perec trouvera dans le tangram, ainsi que dans le puzzle, un modèle de l'écriture.

Les mots croisés

Perec est grand amateur des mots croisés. En tant que verbicruciste, c'est-à-dire auteur de grilles de mots croisés, il a publié au total plus de 300 grilles dans différents magazines, surtout dans l'hebdomadaire *Le Point* de 1976 à 1982, et rédigé une préface sur l'art et la manière de croiser les mots.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 405.

La fabrication d'une grille de mots croisés comporte un double travail : la construction de la grille et la recherche des définitions. Pour Perec, ces deux opérations sont tout à fait différentes et même parfaitement indépendantes l'une de l'autre : la première est « une tâche fastidieuse, minutieuse, maniaque, une sorte d'arithmétique à base de lettres »⁵⁰⁷, tandis que la seconde est « un travail fluide, impalpable, une promenade au pays des mots »⁵⁰⁸. Pourtant, bien que la construction d'une grille représente aussi un exercice d'une grande difficulté — en France sont appréciées les grilles qui offrent le moins de cases noires possibles —, la qualité d'une grille de mots croisés ne se juge pratiquement que par la subtilité des définitions. De toute façon, Perec préfère pour sa part des grilles « faites de mots simples dont la difficulté provient de définitions déconcertantes »⁵⁰⁹.

En ce qui concerne la recherche des définitions, Perec estime que le principe conducteur de ce travail est « ambivalence » : il s'agit de chercher dans ce qu'il appelle les « franges » de la définition, de « découvrir, dans ces alentours imprécis qui constituent la *définition* d'un mot, le lieu fragile et unique où il sera à la fois révélé et caché »⁵¹⁰ :

Ce qui, en fin de compte, caractérise une bonne définition de mots croisés, c'est que la solution en est évidente, aussi évidente que le problème a semblé insoluble tant qu'on ne l'a pas résolu. Une fois la solution trouvée, on se rend compte qu'elle était très précisément énoncée dans le texte même de la définition, mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir *autrement*⁵¹¹.

Ainsi, chaque fois qu'il parle des mots croisés, il cite invariablement comme

⁵⁰⁷ Georges Perec, *Les Mots croisés, précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, Paris, Mazarine, 1979 ; repris dans Georges Perec, *Les Mots croisés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 11.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 12. L'auteur souligne.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 22. L'auteur souligne. À noter que dans le chapitre LXX de *La Vie mode d'emploi*, on retrouve la même argumentation que Perec utilise pour expliquer la résolution d'un puzzle tout en évoquant l'analogie de ce jeu avec les mots croisés, laquelle réside essentiellement dans l'importante notion de décalage : « La solution était évidente, aussi évidente que le problème avait semblé insoluble tant qu'il ne l'avait pas résolu, de même que dans une définition de mots croisés — telle la sublime "*du vieux avec du neuf*", en onze lettres, de Robert Scipion — on va chercher partout où ce n'est pas ce qui est très précisément énoncé dans la définition même, tout le travail consistant en fait à opérer ce *déplacement* qui donne à la pièce, à la définition, son *sens* et rend du même coup toute explication fastidieuse et inutile » (Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 400. L'auteur souligne).

définition exemplaire « Du vieux avec du neuf » en onze lettre (NONAGENAIRE)⁵¹² du grand verbicruciste Robert Scipion pour qui il ne cache pas son admiration. Par contre, des définitions au premier degré qui établissent avec le mot caché une simple équivalence, comme « Fleuve d'Italie » en deux lettres (PÔ) ou « Tous les chemins y mènent » en quatre lettres (ROME) sont pour lui tout à fait « contraires à l'esprit même des mots croisés », car il n'y a effectivement pas de jeu. Quant à Perec lui-même, il a aussi apporté des définitions qui resteront célèbres, par exemple : « Il lui manque effectivement une jambe » (ANPUTEE) ; « Ému et bouleversé » (EUM) ; « Entre le zinc et le ballon » (SOUS-VERRE).

Comme le puzzle, les mots croisés sont aussi un jeu à deux, en l'occurrence, un jeu entre un « Sphinx » (verbicruciste ou celui qui compose une grille de mots croisés) et un « Œdipe » (cruciverbiste ou celui qui tente de la résoudre), auquel correspond donc une double jubilation : celle du Sphinx lorsqu'il trouve une définition à la fois ambiguë et précise ou d'une « simplicité aveuglante », et celle de l'Œdipe lorsqu'il parvient à en trouver le mot caché, à découvrir une sorte d'« inconscient du langage ».

Le go

Auteur du *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* (1969) — premier livre technique en français sur le jeu — qu'il écrit en collaboration avec Pierre Lusson et Jacques Roubaud, Georges Perec est l'un des promoteurs du jeu de go en France. Dans cet ouvrage qui tente de « susciter les quelques vocations nécessaires pour amener notre pays à l'existence, du moins en GO »⁵¹³, Perec et les deux autres coauteurs donnent, pour la première fois, d'une manière claire, complète et précise, les règles de ce jeu de stratégie ancien d'origine chinoise.

Pour eux, le go est dans un certain sens le « Jeu des Jeux », dont le charme, le génie tiennent précisément dans les « mystères différents, *hiérarchisés* » qu'il recèle

⁵¹² La définition « Du vieux avec du neuf » est évoquée à plusieurs reprises par Perec dans *La Vie mode d'emploi* et dans ses entretiens.

⁵¹³ Pierre Lusson, Georges Perec et Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1969, p. 37.

ou dévoile à tout instant, à tout niveau, qui accompagnent chaque coup, chaque échange du joueur et chaque progrès de sa maîtrise du jeu. En plus de ses mystères qui n'apparaissent que un à un, par rapport au jeu d'échecs (mais aussi certains autres jeux) qui ne connaît que trois issues sans nuances, à savoir la victoire, la défaite et le nul, et qui ne tolère pas de parties entre deux joueurs de force différente, l'extrême subtilité de ce jeu également à deux de go se trouve dans le fait que son joueur peut gagner ou perdre d'un seul point, que le système raffiné des handicaps permet à un joueur débutant de jouer avec fruit contre un adversaire expérimenté et que même une simple partie entre deux novices témoigne déjà « d'une gymnastique intellectuelle, d'une agilité dans la perception des formes, dans l'estimation des forces »⁵¹⁴. C'est d'ailleurs pour cela entre autres que Perec et ses coauteurs soulignent que le jeu de go n'est pas le jeu d'échecs japonais et qu'il est fondamentalement l'« anti-échecs ».

Mais les auteurs de l'ouvrage signalent en particulier, à la toute fin de leur chapitre d'ouverture intitulé « Célébration », que la seule activité à laquelle puisse « raisonnablement » se comparer le go, c'est l'écriture. Le rapprochement de ces deux activités n'est pas sans raison en ce sens qu'on peut réellement relever quelques-uns des leurs points communs :

Primo, la simplicité du matériel : des pierres blanches et noires et un tablier (le *goban*) pour le go, et des lettres et des mots, un stylo et un papier pour l'écriture.

Deuxio, la simplicité des règles : pour le go, il s'agit de contrôler le plus de territoire possible avec le minimum de pierres ; et pour l'écriture, il s'agit d'organiser et réorganiser de manière créative les mots : dans les deux cas, il s'agit d'investir un espace déterminé.

Tertio, la subtilité suprême, la richesse combinatoire⁵¹⁵ et la profondeur stratégique ou artistique.

Quarto, l'immobilité et la mobilité : alors que les pierres posées ou les mots écrits restent immobiles et figés à leurs places, ce qu'on peut percevoir comme le

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹⁵ Quant au geste de combiner les éléments, il est à noter que dans le préambule de *La Vie mode d'emploi*, lorsqu'il précise que « seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens », Perec remarque qu'« en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go ». En réalité, sur ce point indiqué par Perec, le puzzle, le go et l'écriture se rejoignent tous les trois.

mouvement dans l'un ou l'autre espace inerte résulte justement de « la relation d'un pion [ou d'un mot] à un autre, d'une ligne à une autre, d'un groupe à un autre, de la construction de configurations tantôt rapprochées, épaisses, prudentes, tantôt espacées, aériennes »⁵¹⁶ ; par ailleurs, chez le go comme chez l'écriture, l'enchevêtrement des pierres ou des mots « dessine des lignes, des réseaux, des zones agréables à regarder »⁵¹⁷, ce qui constitue en outre la beauté ultime des deux activités.

Finalement, il s'agit pour tous deux d'une activité qui se termine après un nombre fini de coups ou une durée limitée de rédaction, et en même temps d'un jeu continu, d'un chemin infini.

Ce jeu de go auquel il s'est beaucoup intéressé, Perec l'abandonnera ensuite par manque de temps qu'il pouvait y consacrer.

D'autres jeux

En dehors du puzzle, des mots croisés et du go, Perec s'intéresse également à de petits jeux d'esprit, comme ceux de chiffres ou de logique et ceux de lettres et de mots, dont lui-même ne manque pas de fabriquer un grand nombre.

Par exemple, au chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi*, il existe un personnage Abel Speiss, dit « le Russe », qui « occupait ses loisirs en répondant à tous les petits concours publiés dans les journaux ». L'occasion se présente donc pour l'auteur de donner à son lecteur une sélection d'échantillon de ces petits jeux, puisque cet « Alsacien sentimental, ancien vétérinaire aux armées » pouvait résoudre « avec une facilité déconcertante » les devinettes (ex. « Trois Russes ont un frère. Ce frère meurt sans laisser de frères. Comment est-ce possible ? »), les colles historiques (ex. « Qui était l'ami de John Leland ? »), les « d'un mot à l'autre » (ex. du « vin » à l'« eau » : « vin, van, vau, eau »), les problèmes mathématiques (ex. « Écrivez le chiffre 120 en vous servant de quatre "8" »), les anagrammes, les problèmes de logique (ex. « Qu'est-ce qui vient après U D T Q C S S H ? »), les mots carrés, croisés, triangulaires, à rallonges, à tiroirs, et les cryptogrammes, etc.

⁵¹⁶ Pierre Lusson, Georges Perec et Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, op. cit., p. 25.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

On retrouvera les mêmes grandes familles de problèmes dans la rubrique « Jeux » que Perec tiendra avec Jacques Bens de début 1981 jusqu'à sa mort en 1982 pour les magazines *Ça m'intéresse*, *Jeune Afrique*, *Jeune Afrique Économie*. Parmi ces jeux, tous ceux proposés par Perec, y compris des jeux inédits⁵¹⁸, sont désormais rassemblés, grâce à Magné, dans *Jeux intéressants* (1997) et *Nouveaux jeux intéressants* (1998). Comme le confirme un feuillet manuscrit, Perec a eu le souci de varier ces jeux qu'il imagine pour les trois magazines et de les classer en huit catégories : mots croisés sans noirs ou mots carrés, proverbe caché, rébus, message codé, logique classique ou calcul, séries à intrus, vrai ou faux, acrostiches, anagrammes ou jeux de lettres.

Enfin avec les pages de jeux de *Perec/rinations*, livre conçu comme une visite guidée de Paris ou un Paris mode d'emploi, Perec nous offre un jeu de piste qui, balisé d'énigmes, questionnaires de culture générale, exercices pédestres tautogrammatiques (les noms de rues doivent commencer par la même lettre), monothématiques (rues à noms d'oiseaux, de villes, de musiciens) ou par ordre alphabétique, métagrammes (« d'un mot à l'autre »), devinettes logiques, mots croisés (pour chaque arrondissement), etc., nous invite à l'exploration de la capitale dans le temps et dans l'espace.

En dépit de la présence de chiffres et l'appel à la logique et au raisonnement mathématique, les divers jeux ci-dessus que nous relevons dans *La Vie mode d'emploi*, *Jeux intéressants* et *Nouveaux jeux intéressants*, ou *Perec/rinations* appartiennent surtout à l'univers des mots et des lettres qu'est celui de Perec. Comme Magné le signale à juste titre, « les jeux de Georges Perec sont bien ceux d'un écrivain »⁵¹⁹.

⁵¹⁸ À propos des formes de leur collaboration de cette époque, Jacques Bens explique ainsi dans son entretien avec Bernard Magné : « Nous étions convenus que Georges fournirait des jeux à caractère "littéraire", et moi des jeux à caractère "mathématique" — en fait : essentiellement arithmétiques et géométriques —, mais il nous est arrivé d'invertir nos rôles. Ainsi, Georges, qui aimait beaucoup les jeux de logique, en a fourni un certain nombre. Nous nous mettions d'accord à l'avance sur les jeux à préparer pour le mois suivant. Puis nous nous retrouvions rue Linné avec sept ou huit jeux chacun, et nous choissions ensemble ceux que nous allions donner. Voilà pourquoi on trouve, dans les manuscrits de Georges Perec, des jeux qui n'ont jamais été publiés » (Jacques Bens et Bernard Magné, préface à Georges Perec, *Nouveaux jeux intéressants*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1998, p. 8-9).

⁵¹⁹ Bernard Magné, « Jeux/enjeux », préface à Georges Perec, *Jeux intéressants*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997, p. 8.

Nous avons jusqu'ici évoqué des jeux comme le puzzle, les mots croisés et le go. En guise d'une petite conclusion, voici les quelques raisons de notre choix et notre description de ces exemples de jeu :

Premièrement, c'est pour illustrer la conception perecquienne du jeu par quelques exemples types, pour montrer les jeux préférés de Perec et leurs caractères principaux. Ainsi les jeux perecquiens sont-ils des jeux essentiellement intellectuels et nécessairement subtils, qui stimulent la réflexion et font se creuser les méninges, qui sont toujours prêts à disposer des pièges, des leurres, des illusions, qui portent en eux mystères, énigmes et ambivalences, vous incitant à la recherche, au tâtonnement et au déplacement, et qui promettent à son joueur le plaisir, le bonheur et le bien-être.

Deuxièmement, ils sont tous inscrits dans les écrits de Perec, faisant l'objet de tel ou tel livre ou simplement faisant partie d'une trame romanesque : c'est-à-dire que, par rapport à leur valeur pragmatique, leur présence livresque comme composante ludique de l'œuvre perecquienne et leur valeur critique comme reflet fidèle du travail d'écrivain de Perec importent évidemment beaucoup plus.

Et dernièrement, d'une manière générale, tous ces jeux et même toute l'activité ludique s'incorporent dans la manière dont Perec travaille ses livres : par exemple, on retrouve dans son écriture des idées présentes dans les jeux mentionnés ci-dessus, comme le trompe-l'œil, le faux, le second degré, le double système, le décalage, la révélation progressive de mystères, la conscience du jeu à deux, et encore l'esprit ludique, le sens de l'humour et le sentiment de jubilation ; plus directement et concrètement, comme dans l'exemple classique de *La Vie mode d'emploi*, la structure du roman se fonde sur le puzzle, la progression des chapitres sur le modèle de la polygraphie du cavalier, et l'aménagement narratif des chapitres sur le bi-carré latin orthogonal ; et ce roman dans son ensemble est un véritable espace de jeux où on peut en recenser une dizaine : dominos, cartes, échecs, mots croisés, go, jacquet, rébus et logogriffes, etc.

Enfin, ces trois points convergent nécessairement vers une déclaration suivante de Perec : « Mon véritable jeu, c'est la littérature et le jeu que je joue avec

elle »⁵²⁰. Ce qu'il reprendra dans une autre formule : « Dans l'activité d'écrire, qui est mon activité essentielle, la part du jeu est fondamentale et elle élimine pour moi la pratique des autres jeux »⁵²¹.

6.2.3 Jeu comme méthode

D'après Perec, le premier travail que l'activité d'écriture implique ne peut être qu'une redistribution, une réorganisation à partir d'éléments dont on dispose (mots, formes, corpus, etc.) ; et plus simplement, écrire, ce n'est qu'« une certaine manière de réorganiser les mots du dictionnaire » :

Je veux dire que l'on ne peut pas se contenter des formes fixes, des modèles qui sont donnés, d'agencements préétablis. Si vous voulez : « Mourir d'amour me font, belle marquise, vos yeux beaux », c'est le début de la littérature. Le résultat n'est pas très bon, mais c'est la même démarche : quand M. Jourdain comprend que la charge « poétique » de sa phrase change avec l'ordre de ses mots alors que le sens reste le même, il découvre la littérature⁵²².

Pour y aboutir, la première méthode que Perec pense devoir mettre en œuvre, c'est bien le « jeu » : « c'est là ce qui relie le fait que j'aime jouer et le fait que j'aime écrire »⁵²³. Mais qu'est-ce que cela signifie que d'avoir le jeu comme méthode ?

(1) « *Mais où est le jeu si on l'ignore ?* »

Le jeu comme méthode implique en tout premier lieu la conscience du jeu. Puisque si l'on ignore le jeu, le jeu n'existe donc pas. En considérant l'écriture comme jeu et en acceptant de jouer ce jeu d'écriture, on deviendra participant libre et actif, prêt à se plonger dans l'univers fictif de littérature, à jouer avec les mots et les lettres sous règles et à accueillir les sensations éventuelles qu'engendre le jeu (la tension, le flottement, l'angoisse, l'ivresse, le vertige, l'enthousiasme et la jubilation,

⁵²⁰ Georges Perec, « Georges Perec : "J'ai fait implorer le roman" », *op. cit.*, p. 249.

⁵²¹ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 269.

⁵²² Georges Perec, « Qui est-ce ? » [1970], propos recueillis par Pierre Bourgeade, in *Entretiens et conférences I. 1965-1978*, *op. cit.*, p. 115-116.

⁵²³ *Ibid.*, p. 116.

etc.) et le résultat potentiel auquel il aboutira.

Comme certains peuvent refuser de considérer l'écriture comme un jeu, rappelant qu'elle est une activité sérieuse, il est donc à noter que pour Perec, le jeu n'est absolument pas le contraire du sérieux, et de loin : « Pour moi, le jeu est une activité sérieuse, ayant beaucoup plus d'importance dans la vie que des situations réputées ne pas appartenir au jeu »⁵²⁴.

En effet, l'opposition empirique entre le jeu et le sérieux fut déjà mise en cause par Huizinga dans *Homo ludens* où cette thématique occupe une place importante. L'historien néerlandais remarque entre autres que le jeu se situe en dehors de la vie courante et que lorsqu'il nous « offre un prétexte à s'évader de celle-ci pour entrer dans une sphère provisoire d'activité à tendance propre », même un petit enfant a déjà « la pleine conscience d'agir "seulement comme ça", "seulement pour rire" » : à partir de ce constat, il trouve que « dans ce "seulement" du jeu s'exprime un sentiment de dépréciation, de "blague" opposée au "sérieux", qui paraît primaire »⁵²⁵. Et pourtant :

Cette notion de « seulement jouer » n'exclut nullement la possibilité de réaliser ce « seulement jouer » avec une gravité extrême, disons avec une résignation qui tourne à l'enthousiasme, et élimine momentanément de manière complète la qualification de « seulement ». Tout jeu peut à tout instant absorber entièrement le joueur⁵²⁶.

Considérant l'opposition jeu/sérieux comme « flottante », il ajoute que « le jeu peut s'élever jusqu'aux sommets de la beauté et de la sainteté, où il laisse le sérieux loin derrière lui ».

En ce sens, malgré des différences contextuelles dans leurs réflexions sur le jeu, Perec rejoint Huizinga sur ces deux points : d'une part, l'attitude ludique peut être celle du profond sérieux ; et d'autre part, le jeu peut avoir une plus grande valeur ou un plus grand intérêt que des activités soi-disant sérieuses de la vie courante. Quant à l'idée du jeu qui est fondamentale dans son activité d'écriture, il serait toujours utile d'en apporter des éclaircissements. D'abord elle ne signifie ni une conception gratuite de la littérature ni une attitude frivole à l'égard de son travail d'écrivain que Perec

⁵²⁴ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 273.

⁵²⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 25.

⁵²⁶ *Ibid.*

prend effectivement très au sérieux en faisant un gros investissement de temps et d'intelligence ; au contraire, nous savons qu'elle représente une voie « royale » que Perec arriva à se frayer à la suite de « toute une série de mutations » et de sérieuses réflexions sur la littérature. Et puis, cette idée du jeu ne suggère en aucun cas le rejet ou l'indifférence d'enjeux réels de la vie sociale et personnelle ou d'enjeux narratifs de l'écriture romanesque : non seulement elle n'est pas incompatible avec ces enjeux sérieux, mais surtout elle les englobe amplement d'autant plus qu'elle favorise l'expression de soucis sociologiques et autobiographiques et qu'elle stimule le fonctionnement du dispositif fictionnel. Enfin, loin d'y être un frein, le jeu constitue précisément une méthode essentielle pour Perec d'accéder à la beauté qui sérieusement représente l'esprit de la littérature.

Il est en outre intéressant de signaler qu'à la fin du premier manifeste de l'Oulipo, l'auteur et le fondateur du groupe François Le Lionnais adresse tout spécialement un mot « à l'intention des personnes particulièrement graves qui condamnent sans examen et sans appel toute œuvre où se manifeste quelque propension à la plaisanterie », pour annoncer que « la littérature potentielle reste [...] la chose la plus sérieuse du monde. C. Q. F. D. »⁵²⁷ L'idée qu'on pourrait résumer par un « Ceci n'est pas un jeu ».

Finalement, avec une attitude sérieuse, des enjeux sérieux et des opérations sérieuses, le jeu d'écriture est assurément une activité sérieuse pour Perec. Reste à se lancer dans le jeu.

(2) « *Pour qu'il y ait jeu, il faut qu'il y ait règle* »

Ensuite, le jeu comme méthode implique impérativement la conscience des règles, c'est-à-dire que pour pratiquer le jeu d'écriture qui consiste à combiner les mots et les lettres, il faut se soumettre consciemment à des règles.

Rappelons que l'écriture est bien une activité réglée. Comme le constatent les Oulipiens, dans toute création littéraire fonctionnent inmanquablement une série de

⁵²⁷ François Le Lionnais, « La LiPo (Le premier Manifeste) », in Oulipo, *La littérature potentielle, op. cit.*, p. 18. À noter que le second manifeste du groupe toujours signé Le Lionnais a pour exergue la phrase « Je travaille pour des gens qui sont intelligents avant d'être sérieux » de Paul Féval.

règles de jeu qu'ils appellent « contraintes » de leur côté :

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc.⁵²⁸

Mais les problèmes que relèvent les Oulipiens, c'est d'une part que l'on ignore souvent ce fait et fait fi de la contrainte — la jugeant comme ennemi de la liberté de créer — tout en comptant aveuglement sur la soi-disant inspiration, et d'autre part que l'on s'en tient aux règles et formes existantes et refuse d'en imaginer de nouvelles qui sont susceptibles d'enrichir le jeu.

Or, nous avons déjà évoqué dans les deux premières parties du présent travail des réflexions de l'Oulipo et de Perec sur la fausse équivalence entre inspiration et libération et sur l'apparente contradiction entre contrainte et liberté, lesquelles constituent d'ailleurs le fondement de la littérature potentielle qui se définit avant tout par l'anti-hasard. Nous citons ici tout de même une observation décisive que Perec fait sur la dichotomie contrainte/liberté dans « La chose », essai inachevé qu'il écrit en 1967 et dans lequel il tente d'« éclairer à la lumière du *free jazz* des questions qui appartiennent davantage aux problèmes de l'écriture » :

La contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte ; au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte. Certains systèmes peuvent apparaître comme davantage tournés du côté de la contrainte (par exemple : le sonnet, le roman par lettre, la fugue, la statue équestre) d'autres comme davantage du côté de la liberté (par exemple « l'œuvre », qu'elle soit récit, poème, toile, opus, numéro de catalogue, etc.) mais cette distinction est artificielle : n'importe quel morceau de littérature passe par un ensemble de contraintes lexicales, syntaxiques, rhétoriques et crypto-rhétoriques ; n'importe quelle pièce musicale passe par un système tonal qui découpe l'échelle des sons et en régit les combinaisons. Il n'y a pas de système plus ou moins libre ou plus ou moins contraint, parce que contrainte et liberté constituent précisément le système⁵²⁹.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁹ Georges Perec, « La chose », *op. cit.*, p. 58.

Puisque la contrainte n'est nullement le contraire de la liberté et que toute création passe obligatoirement par un ensemble de contraintes, il vaut mieux les connaître quand on écrit. On joue à coup sûr plus librement et plus efficacement quand on est conscient des règles qu'on observe. Tant qu'à faire, les Oulipiens pensent non seulement à utiliser consciemment des structures déjà existantes, mais aussi à en inventer de nouvelles qui peuvent être utiles à la littérature potentielle. Quant à Perec, il songe à s'imposer au préalable une série de contraintes qu'il adopte, imagine et combine et qui définit un environnement nouveau et spécifique pour sa création littéraire chaque fois différente. Et c'est précisément ce en quoi consiste son idée d'avoir le jeu comme méthode fondamentale : une fois des règles établies, il y aura du jeu. C'est en partant de la règle, de ce « permis de construire », qu'on peut s'abandonner au jeu d'écriture, et en jouant, s'affirmer libre de jouer.

Dans l'œuvre perecquienne, en dehors des exercices oulipiens, la part du jeu devient formelle depuis le *Petit vélo* où il y a tout un jeu sur les figures de la rhétorique classique, jusqu'à son dernier roman inachevé « *53 jours* » où est surtout mise en place une structure spéculaire, en passant par l'incontournable chef-d'œuvre *La Vie mode d'emploi* qui représente un jeu d'écriture par excellence et dans le cadre duquel Perec a expliqué ainsi le rapport entre la règle et l'imaginaire :

Je crois que la règle fonctionne plutôt comme un focalisateur... L'inventeur des péripéties de situations qu'il y a dans mon livre est vraiment créé à partir d'un jeu, d'une combinatoire qui était préalablement établie. Ce n'est pas sorti tout armé de mon imagination. Jamais je n'ai eu le sentiment de donner autant à rêver que dans ce bouquin, mais ça n'a été possible que parce qu'au départ il y avait cette règle⁵³⁰.

Cela veut dire que la règle est le garant de l'imaginaire, de la narrativité. En plus, Perec évoque en particulier Raymond Roussel comme le plus grand joueur dans ce domaine, qui, « à partir de systèmes dont on n'a pratiquement pas connaissance, fabriquait des fictions qui ne s'accrochaient absolument pas à la réalité, qui étaient donc de l'imaginaire pur »⁵³¹. Auteur d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus*,

⁵³⁰ Georges Perec, « La vie : règle du jeu », *op. cit.*, p. 282-283.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 283.

Roussel est un écrivain fétiche de Perec et l'un des modèles les plus féconds de l'Oulipo. Dans son ouvrage posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il présente aux « écrivains de l'avenir », sous le nom de « procédés », des mécanismes de fabrication de ses livres. Par exemple, dans les premiers paragraphes de l'ouvrage, il donne des explications sur la genèse d'un texte de jeunesse intitulé *Parmi les noirs* : à savoir qu'il prenait au départ deux phrases presque identiques, « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » et « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », dans lesquelles deux mots presque semblables (« billard » et « pillard ») font penser aux métagrammes alors que les autres mots pareils sont pris dans deux sens différents ; et à partir de là, il essayait d'écrire un conte qui commence par la première phrase et qui se termine par la seconde. Et ce, en soulignant que « c'était dans la résolution de ce problème qu'[il] puisai[t] tous [s]es matériaux »⁵³².

Pour Perec, cet exemple canonique de la technique roussellienne, par manque de plus de précisions, n'est pas assez stimulant, ainsi que les autres exemples donnés dans le même ouvrage qu'il croit révéler des clés « non seulement insuffisantes, mais traîtresses »⁵³³. Toutefois, Roussel y laisse entrevoir de sérieux et même exigeants systèmes de contraintes qu'il s'imposait pour son écriture, et c'est précisément à partir de ceux-ci que, paradoxalement, il pouvait ensuite donner libre cours à son imagination, à son goût pour le romanesque, puiser les matériaux du langage et créer à la perfection des mondes imaginaires apparemment auto-engendrés, entièrement supportés par le seul langage. De cette manière, Roussel fait de l'activité d'écriture un jeu à part entière, qu'il joue d'ailleurs merveilleusement.

Et toute cette part du jeu pour ce qui concerne Perec est fondamentale dans l'écriture.

6.2.4 Jeu à deux

Si l'écriture est pour Perec un jeu, elle est en plus un jeu entre l'auteur et le

⁵³² Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [1935], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995, p. 12.

⁵³³ Georges Perec, « La maison des romans », *op. cit.*, p. 243.

lecteur :

Écrire un roman, ce n'est pas raconter quelque chose en relation directe avec le monde réel. C'est établir un jeu entre l'auteur et le lecteur. Ça relève de la séduction⁵³⁴.

Ce « jeu à deux » est une notion chère à Perec qui revient souvent dans ses entretiens et conférences, mais ce, surtout à la suite de la publication de *La Vie mode d'emploi* qui marque une prise de conscience nette de la notion chez l'écrivain. Avant cela, pendant l'intense période autobiographique, cette notion n'est peut-être pas encore d'une telle évidence. Certes, elle est perceptible dans *Je me souviens*, mais ce n'est sans doute pas le cas par exemple pour *La Boutique obscure* ; et pour *W ou le souvenir d'enfance*, on note une remarque personnelle de Perec sur le livre : « Le paradoxe de *W*, livre qui n'a pas été écrit pour les autres »⁵³⁵.

Si Perec tend à caractériser cette notion par le terme de « séduction » qui rappelle des idées de Roland Barthes⁵³⁶, il la voit surtout parfaitement incarnée par le genre de roman policier qui pour lui est une image exemplaire du jeu :

En tant que producteur de fiction, le roman policier continue de m'intéresser, et de me concerner, dans la mesure où il fonctionne explicitement comme un jeu entre un auteur et un lecteur, un jeu dont les intrications de l'intrigue, le mécanisme du meurtre, la victime, le coupable, le détective, le mobile, etc., sont ouvertement les pions : cette partie qui se joue entre un écrivain et son lecteur et dont les personnages, les décors, les sentiments, les péripéties ne sont que des fictions renvoyant au seul plaisir de lire (d'être intrigué, ému, séduit, etc.) est pour moi un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque⁵³⁷.

⁵³⁴ Georges Perec, « Entretien avec Gabriel Simony », *op. cit.*, p. 218.

⁵³⁵ Phrase citée par Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 138.

⁵³⁶ On note surtout ces propos éclairants de Barthes sur le concept de séduction : « Écrire dans le plaisir m'assure-t-il — moi, écrivain — du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le "dragüe"), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014, p. 10-11. L'auteur souligne). Et lors de son dialogue avec Maurice Nadeau portant sur la littérature, Barthes pose la problématique du jeu de séduction en ces termes : « le risque est alors pour eux que le texte soit une sorte d'espace *expressif* ; en réalité, il faudrait qu'ils arrivent à comprendre que le texte est un espace séducteur, et que, par conséquent, il faut se poser des problèmes de séduction quand on écrit. Et pour séduire l'autre, c'est toute une aventure. Autrefois, la rhétorique avait pensé le résoudre, car elle a été en grande partie un art supposé de la séduction. Mais maintenant, elle ne suffit pas. Le problème est donc de savoir ce que peut être une séduction du texte aujourd'hui, comment la concevoir, comment la faire comprendre, et surtout comment en faire admettre la nécessité à ceux qui veulent écrire ? » (Roland Barthes et Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 48-49. L'auteur souligne).

⁵³⁷ Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 10.

Affirmant de plus que « toute la littérature est, d'une certaine manière, comme un roman policier », il raisonne ainsi :

Il faut qu'au début du livre on ait l'impression de ne pas connaître quelque chose qui sera donné au fur et à mesure que le livre va avancer et qui sera de plus en plus intéressant, qui donnera l'impression qu'au début on va commencer et puis une question va se poser et après celle-ci une autre, puis une autre, une autre... Pour que tout se résorbe à la fin, comme quand on a fini un puzzle : on a une image devant soi et c'est tout⁵³⁸.

Que Perec compare encore le jeu d'écriture au jeu de puzzle, au cache-cache⁵³⁹ ou au jeu de go, etc., la signification qu'il attribue à cette notion de jeu à deux est claire : au lieu d'imposer son interprétation de la réalité, de donner des réponses, il serait préférable pour l'auteur d'agencer de façon successive des énigmes, des mystères, de poser des questions, ou autrement dit, de mettre en place un dispositif de séduction ; au lieu de mener son lecteur à la découverte de la vérité, il vaut mieux qu'il l'incite à la recherche, à l'aventure : c'est-à-dire, enfin, que plutôt que de donner une leçon de morale, il faudrait qu'il essaye de créer un espace de jeu pour que son futur lecteur ne se livre pas à une passive consommation, mais à un jeu libre et actif, et que ce qui sort de la lecture, ce soit avant tout le plaisir. Car « on n'écrit pas pour emmieller les gens »⁵⁴⁰, comme le disait Raymond Queneau, à l'instar de qui Perec, dans le post-scriptum de *La Disparition*, déclare qu'« on n'inscrit pas pour assombrir la population ».

Évidemment, Perec n'est plus ce jeune intellectuel du groupe L.G. qui, ne cessant de célébrer l'idée d'éducation, assigne à la littérature la mission de guider le lecteur à un apprentissage dialectique de la réalité et d'aider à bâtir un bel avenir socialiste. Persuadé du caractère ludique de l'écriture surtout après être devenu

⁵³⁸ Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *op. cit.*, p. 67.

⁵³⁹ Perec croit qu'un enfant qui joue à cache-cache « définit assez bien, la vie d'abord, l'enfance et l'écriture ensuite » : « On ne sait pas très bien ce dont il a le plus envie : si c'est d'être trouvé ou pas ; s'il est trouvé, il n'y a plus de jeu, mais s'il ne l'est pas, il y a encore moins de jeu. S'il se cache si bien qu'on ne le trouve plus jamais, il va paniquer, c'est pour cela que, quand il joue à cache-cache, il s'arrange toujours pour qu'on le trouve. S'il n'y avait pas de choses cachées, on ne chercherait pas à lire. Le fait même de lire, c'est d'aller chercher dans le volume quelque chose qu'on ne sait pas ou qu'on croit ne pas savoir. Cela fait qu'on continue » (*Ibid.*).

⁵⁴⁰ « Épuisé sisaférir, tan mye : jécripa pour anmiélé lmond » (Raymond Queneau, « Écrit en 1937 », in *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 23).

Oulipien, Perec tente désormais d'offrir le plaisir du texte à son lecteur en même temps qu'il s'offre une vraie jubilation de l'écriture : ce qu'il sait réaliser à merveille notamment dans *La Vie mode d'emploi*, dont nous avons déjà étudié le mode d'emploi dans la première partie de notre travail, et où le plaisir d'écrire de l'auteur ne manque pas d'assurer à son lecteur le plaisir de lire.

Enfin, en guise de conclusion de ce sous-chapitre qui traite la part du jeu dans l'écriture de Perec, nous tentons à la fin de donner du jeu d'écriture une définition approximative et à la Perec : L'écriture est une activité intellectuellement difficile qui consiste à organiser les mots et les lettres sous règles, pour le simple plaisir d'écrire et pour la beauté de l'ouvrage littéraire qui en résultera ; et en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : en écrivant, l'auteur prépare à son futur lecteur un jeu de lecture — une aventure incertaine, stimulante et jubilatoire.

Chapitre 7

La métaphore du puzzle et sa mise en perspective

7.1 La métaphore du puzzle

Si la littérature est pour Perec un jeu, est-elle un jeu de puzzle ?

Dans un entretien de 1965 avec Jean Duvignaud, juste après son obtention du prix Renaudot pour *Les Choses*, Perec lui-même évoque pour la première fois l'idée du puzzle⁵⁴¹ qu'il déclare alors venir de Michel Butor, lorsqu'il parle de la modernité dans la littérature :

Butor a dit une chose qui m'a toujours beaucoup frappé. Il décrit son univers d'écrivain comme une espèce de puzzle avec des pièces qui manquent, et les pièces qui manquent, ce sont ses propres œuvres. Moi aussi, je suis entouré d'un certain nombre d'œuvres et d'écrivains. Et je ne les relie pas par une pensée critique homogène, ou tout au moins cohérente, pas du tout ; c'est au niveau de ma sensibilité. Il y a des œuvres qui, là-dedans, sont contiguës. Et moi, ce que je veux dire, c'est qu'il y a une espèce de *bonheur de la modernité*, même dans l'impossibilité ou la déception. Oui, c'est cela « le bonheur dans la modernité »⁵⁴².

En réalité, nous n'avons pas retrouvé cette notion exacte de puzzle dans les textes de Butor publiés avant 1965. Il est cependant vraisemblable que Perec la dégage de lui-même des idées suivantes que Butor exprime dans un entretien de 1960 (sans évoquer le mot « puzzle ») :

Le romancier est en général quelqu'un qui a lu des romans, et aussi qui a vu des choses, et qui a eu l'impression, au cours de ses lectures, que quelque chose manque,

⁵⁴¹ Cela, bien sûr, en dehors de son roman de jeunesse *Le Condottière* où cette idée est évoquée à travers la voix du personnage Gaspard Winckler.

⁵⁴² Georges Perec, « Le bonheur de la modernité », *op. cit.*, p. 61-62.

n'est pas fait. À un endroit il y a comme un trou, une lacune. Si vous êtes romancier vous avez envie de combler peu à peu ce trou.

[...]

Écrire un roman, c'est écrire un roman qui n'existait pas encore.

[...]

Il [le roman fini] prend alors place parmi les autres et déforme à son tour le paysage romanesque, notamment pour vous qui le connaissez bien. Mais d'autres manques se révèlent. Avant même qu'un roman soit terminé, autre chose déjà s'est montré possible dans la même direction⁵⁴³.

Quoi qu'il en soit, depuis, Perec ne manque pas de réutiliser dans ses entretiens et conférences cette image « butorienne » du puzzle — qu'il s'approprie naturellement — chaque fois qu'il explique sa conception de la littérature. Et cela jusqu'à la fin de sa vie où le puzzle devient déjà un des mots-clés de l'esthétique perecquienne. Ainsi, dans un de ses derniers entretiens, c'est toujours à partir de l'image du puzzle qu'il fait un commentaire global et éclairant sur son écriture :

Vers l'âge de vingt ans, il y avait une vingtaine d'auteurs que j'aimais beaucoup et qui, ensemble, dessinaient pour moi une espèce de puzzle. Il y avait Michel Leiris, Jules Verne, Roussel, Flaubert, Stendhal... Ils ne se ressemblaient pas mais ils avaient tous quelque chose en commun — certaines frontières. Et à partir de cela, je pouvais dessiner un puzzle, et quelque part dans ce puzzle, il restait un espace vide qui était — me semblait-il — à moi... il y avait un espace que je viendrais occuper. De même, quand je prends mes livres, je me dis que tous mes livres sont différents les uns des autres et qu'ils ont tous quelque chose en commun. Ils dessinent, à nouveau, une espèce de puzzle dans lequel il reste un espace vide, qui est le livre que je me prépare à écrire. Et, bien entendu, cet espace vide, ce trou, ce blanc... il sera toujours là... il faudra qu'il reste. Et ce que j'espère pour les lecteurs et les gens qui écriront après moi, c'est que j'occuperai l'emplacement d'une de ces pièces de puzzle et... qu'à ma mort, je laisserai une place à quelqu'un pour qu'il écrive à son tour⁵⁴⁴.

Dans cette image dialectique du puzzle que Perec représente ci-dessus à l'égard de la littérature, nous distinguons trois niveaux de la relation puzzle/pièce (ou ensemble/élément) : le premier niveau concerne l'ensemble des livres existants (et surtout ceux que Perec a lus) et l'œuvre perecquienne ; le deuxième (celui qui est en

⁵⁴³ Entretien de Michel Butor paru dans *L'Express*, 14-20 janvier 1960 ; repris dans Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne* [1960], Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1973, p. 81-82.

⁵⁴⁴ Georges Perec, « La fiction et son faire » (« The Doing of Fiction ») [1981], propos recueillis par Kaye Mortley et traduits de l'anglais par Mireille Ribière, in *Entretiens et conférences II. 1979-1981, op. cit.*, p. 252.

abyrne) concerne l'ensemble des livres perecquiens et chacun d'entre eux ; le troisième enfin concerne l'œuvre perecquienne et d'éventuels livres à venir d'autres écrivains. À noter que dans chaque niveau du puzzle, il y a l'image d'une case vide.

Par rapport à Perec, nous pourrions penser que ces trois niveaux correspondent respectivement à un avant, un maintenant et un après.

L'avant :

Les écrivains que Perec a lus et appréciés dessinent pour lui un puzzle originaire avec probablement au centre une case vide que sa propre œuvre viendrait remplir.

Dans sa conférence prononcée en 1967 à l'université de Warwick, Perec, par l'exemple des *Choses*, nous illustre bien cette relation entre un puzzle de référence et une pièce à venir avec le schéma suivant montrant les positions relatives des *Choses* et des quatre écrivains modèles de ce livre :

FLAUBERT		NIZAN
	<i>Les Choses</i>	
ANTELME		BARTHES ⁵⁴⁵

Avant d'évoquer volontairement la métaphore même du puzzle et sa présence dans la rédaction des *Choses* comme dans celle d'un autre roman *Un homme qui dort* :

Alors, si vous voulez, il y a, en ce qui me concerne, une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle [...]. Butor a expliqué que tout écrivain était entouré par une masse d'autres... enfin, il est là et il y a tout autour de lui, plus ou moins près, plus ou moins loin [...], d'autres écrivains qui existent ou qui n'existent pas, qu'il a lus, qu'il n'a pas lus, qu'il a envie de lire, et, si vous voulez, ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, et cette place vacante, c'est évidemment celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va venir remplir. Si vous voulez, quand j'ai écrit *Les Choses* [...], il y a vraiment eu une relation nécessaire entre Flaubert, Barthes, Nizan et Antelme. Au centre de ce groupement, il y avait ce livre qui s'appelle *Les Choses*, qui n'existait pas encore, mais qui s'est mis à exister à partir du moment où il a été décrit par les quatre autres. De la même manière, pour *Un homme qui dort*, la lecture à outrance, enfin, pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de Melville qui s'appelle *Bartleby the*

⁵⁴⁵ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *op. cit.*, p. 82.

Scrivener et des *Méditations sur le péché, la souffrance et le vrai chemin* de Kafka, enfin du journal intime de Kafka, m'a conduit presque nécessairement, comme à travers une espèce de voie à la fois royale et tout à fait étroite, m'a conduit au livre que j'ai produit⁵⁴⁶.

En plus des *Choses* et d'*Un homme qui dort*, il en va de même pour les autres livres de Perec qui sont presque tous des aboutissements nécessaires de quelques lectures qui l'ont nourri, et parmi lesquels on note notamment le chef-d'œuvre *La Vie mode d'emploi*, roman écrit sous l'égide de la quasi-totalité des écrivains qui l'entourent de près, constituant le cercle intérieur de son puzzle littéraire : ce dont témoigne en partie la liste des écrivains cités, faite dans le post-scriptum du livre.

De Flaubert à Jules Verne, et de Raymond Roussel à Raymond Queneau, ce sont des écrivains que depuis son enfance, Perec lit et relit sans cesse, comme il l'affirme dans *W ou le souvenir d'enfance*, « et chaque fois avec la même jouissance » : « celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée »⁵⁴⁷. C'est auprès d'eux qu'il retrouve la « sensation d'encerclement » qu'il put avoir auprès de sa famille originelle dans les toutes premières années de son existence, à en croire le récit de son premier souvenir d'enfance, et qui pour lui ne signifie rien d'autre que « protection chaleureuse, amour ». Et, contrairement à ses parents biologiques dont la disparition précoce et brutale fit aussitôt de lui un petit orphelin privé de tout repère, ces écrivains devenus pour ainsi dire ses parents adoptifs et adoptés peuvent, par leur présence permanente sous forme de texte, lui assurer une référence stable, une mémoire inépuisable et un accompagnement durable ; d'ailleurs, à ses yeux, quelle que soit leur époque, ils sont décidément des « écrivains vivants » — expression qu'il a employée lorsqu'il a voulu décrire dans un entretien l'importance pour lui de Flaubert comme de ses autres écrivains fétiches⁵⁴⁸ — qui lui constituent une source intarissable d'inspiration, de création.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

⁵⁴⁷ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁴⁸ « Si Flaubert a pour moi de l'importance, c'est une importance actuelle, pas une importance historique. Flaubert n'est pas pour moi un écrivain du XIX^e siècle que Sei Shônagon n'est un écrivain du X^e siècle [*sic* : lire XI^e siècle], Rabelais du XVI^e ou Leiris d'aujourd'hui. Je partagerais plutôt les écrivains en écrivains morts et en écrivains vivants, ceux dont les livres ne me parlent plus ou ne m'ont jamais parlé, et ceux que je ne peux pas ne pas continuer à parcourir » (Georges Perec, « Ce qu'ils pensent de Flaubert », *op. cit.*, p. 119).

Ainsi, dans son activité d'écriture, Perec se met toujours volontiers sous la tutelle de ces écrivains « vivants » en tant que membres de sa grande famille reconstituée ; et ce faisant, il transforme une sensation personnelle d'encerclement en une forme concrète d'encerclement, en l'occurrence, cette image du puzzle à son premier niveau. Naturellement, la pièce qui se situe au milieu de ce puzzle littéraire, c'est Perec lui-même en tant qu'écrivain dont l'espace d'écriture (y compris sans doute ses excroissances et ses creux) est préalablement circonscrit par les écrivains voisins, c'est plus précisément l'ensemble de son œuvre qui émerge en se reliant organiquement aux autres œuvres-pièces existantes.

Le maintenant :

Puis, en regardant de près cette pièce de puzzle qu'est Perec en tant qu'écrivain, qu'est l'ensemble de son œuvre, nous découvrons un puzzle en abyme : c'est-à-dire que les livres perecquiens dessinent aussi un puzzle dans lequel il reste toujours une ou même plusieurs cases vides⁵⁴⁹ réservées à ses livres à venir.

Dans le chapitre LXX du roman *La Vie mode d'emploi* où le narrateur perecquien nous donne une longue explication sur les ruses et les illusions des puzzles de Gaspard Winckler préparés à la demande du millionnaire Bartlebooth, nous lisons le passage suivant :

Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication de ces cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces, et il était clair que chacun de ces puzzles exigeait pour être résolu une attaque, un esprit, une méthode, un système différents⁵⁵⁰.

Cette ligne directrice que suit Winckler dans sa fabrication de l'ensemble de ses cinq cents puzzles, est bien aussi celle de Perec dans sa conception de l'ensemble de ses livres. D'autant plus que celle-ci trouve sa parfaite représentation justement dans

⁵⁴⁹ Ici, nous ne prenons pas en compte la case vide à la connotation autobiographique dont nous avons parlé dans la deuxième partie et qui, nous croyons, reste toujours là, au coin inférieur gauche du puzzle personnel de Perec.

⁵⁵⁰ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 402.

cette image du puzzle, de ce jeu réellement en question dans cette histoire centrale de *La Vie mode d'emploi*.

D'abord dans son texte « Notes sur ce que je cherche » et ensuite à plusieurs reprises dans ses entretiens, Perec déclare ne jamais écrire deux fois le même livre, c'est-à-dire qu'il ne veut pas « répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent »⁵⁵¹. Ou plus exactement, comme lui-même le nuance, tous ses livres se ressemblent, ils posent « la même question », seulement ils se différencient dans leur mode d'interrogation qui varie chaque fois et dans leur manière d'aborder la problématique.

Cette affinité profonde entre ses livres apparemment disparates les fait ainsi étroitement s'imbriquer les uns dans les autres au fur et à mesure qu'ils s'accumulent avec le temps, de sorte qu'ils forment un ensemble, un puzzle textuel propre à Perec. Et cela, en suivant probablement un parcours similaire au modèle de la polygraphie du cavalier dont le principe est qu'un cavalier posé sur une case d'un échiquier doit en visiter toutes les cases sans passer deux fois sur la même : car, et ce qui est intéressant, nous retrouvons l'écho de ce jeu mathématico-logique dans la déclaration suivante de Perec :

Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire⁵⁵².

C'est également pour cela que tant que Perec écrit, son puzzle textuel est en reconstitution permanente, en renouvellement surprenant, et que pour lui qui a l'habitude de programmer en même temps divers projets pour les années à venir, il y a toujours plusieurs cases vides qui demeurent ou apparaissent dans ce puzzle, attendant la pose de nouveaux textes-pièces. Ce qui fait que, jusqu'au moment où il cesse définitivement d'écrire, Perec ne saurait préciser la finalité (ou le « pourquoi ») de la reconstitution de ce puzzle textuel, ou autrement dit, décrire l'image que représentera ce puzzle, comme il l'avoue à la fin des « Notes sur ce que je cherche » où il évoque

⁵⁵¹ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *op. cit.*, p. 9.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 11.

justement la métaphore du puzzle :

De la succession de mes livres naît pour moi le sentiment [...] qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent un itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le « pourquoi » mais seulement le « comment » : je sens confusément que les livres que j'ai écrits s'inscrivent, prennent leur sens dans une image globale que je me fais de la littérature, mais il me semble que je ne pourrai jamais saisir précisément cette image, qu'elle est pour moi un au-delà de l'écriture, un « pourquoi j'écris » auquel je ne peux répondre qu'en écrivant, différant sans cesse l'instant même où, cessant d'écrire, cette image deviendrait visible, comme un puzzle inexorablement achevé⁵⁵³.

Maintenant, ce puzzle que constituent l'ensemble des livres de Perec est « inexorablement achevé ». Mais ce puzzle « inexorablement achevé » est en même temps fatalement inachevé :

Mon œuvre sera, un jour, à la fois inachevée et achevée. Inachevée parce que j'ai tout à dire... comme tout écrivain. J'aimerais pouvoir dire tout ce qu'il est possible à un homme de dire, et de toutes les manières possibles. J'aime écrire des histoires pour les enfants de six ans, quand ils commencent à lire, j'aimerais écrire de la science-fiction et des romans policiers, des bandes dessinées, et de la musique d'opéra — enfin, pas de la musique, des livrets — et je veux faire des pièces et des comédies et des scénarios de film. J'aimerais travailler dans tous les domaines littéraires et... j'aimerais utiliser... À la fin de ma vie, j'aimerais avoir utilisé tous les mots du dictionnaire — c'est impossible. Et pas seulement les avoir tous utilisés mais en avoir créé quelques-uns. C'est là mon ambition⁵⁵⁴.

Cette ambition de Perec de baliser tous les domaines littéraires et d'utiliser tous les mots du dictionnaire, qui signifie une recherche infinie, ne connaîtra jamais sa fin : Perec n'en finira donc pas avec la littérature.

Enfin, quoi qu'il en soit, ce puzzle textuel de Perec a à ce jour une image lisible : c'est l'(auto)portrait d'un écrivain avec son désir d'écrire, son ambition de parcourir toute la littérature, sa voracité envers les mots ; c'est celui d'un homme pour qui l'écriture est en même temps motif et moyen d'existence.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 11-12.

⁵⁵⁴ Georges Perec, « La fiction et son faire », *op. cit.*, p. 252-253.

L'après :

Perec espère qu'une fois « inexorablement achevé », le puzzle de ses textes pourra s'imposer en occupant réellement l'emplacement d'une pièce dans le puzzle de la littérature, et que désormais son œuvre-pièce laissera à côté d'elle au moins une case vide à un futur écrivain. Cela signifie que, d'une part, Perec en tant qu'écrivain serait reconnu par les lecteurs et la critique comme un membre légitime de cette grande famille littéraire qui prospère avec le temps, et que d'autre part, il pourrait à son tour servir de source, de référence aux futurs écrivains comme l'ont été auprès de lui-même ses propres écrivains fétiches : ces deux aspects, bien sûr, s'impliquent et se favorisent mutuellement.

En effet, cet après-Perec que l'écrivain lui-même ne pouvait prévoir de son vivant malgré la consécration de quelques prix littéraires (prix Renaudot 1965 pour *Les Choses* et prix Médicis 1978 pour *La Vie mode d'emploi*) paraît jusqu'ici tout à fait extraordinaire et prometteur. Après un demi-siècle de lectures et relectures, d'exégèses et de reprises, aujourd'hui, nous ne pouvons nier, et de loin, le fait que Perec est l'un des plus importants écrivains de la littérature du XX^e siècle. Cette reconnaissance publique s'accroît d'ailleurs avec son entrée récente dans la prestigieuse collection de la Pléiade, en 2017.

Compte tenu de l'intérêt exceptionnel d'une grande partie de son œuvre, de l'originalité de ses approches littéraires et de la singularité de sa conception et sa pratique de l'écriture, nous le voyons occupant une place pas forcément centrale mais incontestablement marquante dans le puzzle littéraire tel qu'il se représentait. Non seulement il se distingue d'une foule d'autres écrivains contemporains, il s'individualise, se détache sur le fond des autres pièces ; mais il ouvre en même temps autour de lui de nouvelles cases à ceux qui écrivent après lui : sa perception moderne de l'espace, son interrogation sur le quotidien, son renouvellement du genre autobiographique, son exploration de formes potentielles, ses jeux avec la langue, son art d'énumérer, son attachement au romanesque classique, sa thématique de la disparition et de l'absence, sa pratique citationnelle, son goût pour la mystification... une telle richesse de cette source nommée Perec dans laquelle tout futur écrivain

pourrait venir puiser à son rythme et sa manière, selon sa disposition et son besoin⁵⁵⁵.

C'est en effet ce qui se passe actuellement chez des écrivains aussi différents que François Bon, Thomas Clerc, Jean Echenoz, Annie Ernaux, Patrick Modiano, Valérie Mréjen, Olivier Rolin, etc., qui ont pu se réclamer de Perec sous une variété de formes et de modalités : « de certaines concordances thématiques à des citations textuelles, en passant par les reprises d'un procédé estampillé — à tort ou raison — perecquien, tels l'énumération, le post-scriptum ou l'index réalisé sur le modèle de ceux de *La Vie mode d'emploi*. Sans oublier, évidemment, la ritournelle des “Je me souviens”, devenue véritable tarte à la crème de la postérité perecquienne »⁵⁵⁶. À ce propos, le volume 11 des *Cahiers Georges Perec* intitulé « Filiations perecquiennes » constitue un premier bilan fructueux sur la descendance littéraire de Perec au domaine français, laquelle est « remarquable tant par sa profusion que sa diversité »⁵⁵⁷, comme le remarque Maryline Heck, directrice de ce volume⁵⁵⁸.

De ce fait, Perec permet réellement aux écrivains des générations suivantes d'écrire à leur tour tout ce qui leur est possible d'écrire aujourd'hui. Et ce, non seulement du point de vue intellectuel ou intertextuel, mais tout particulièrement du point de vue moral, comme en témoignent ses quelques successeurs suivants⁵⁵⁹ :

Mon propre travail est influencé par Perec. C'est l'un de mes maîtres. Je l'adore. Son œuvre est belle car elle **donne envie d'écrire**. Le mot de Paul Valéry « il a du génie celui qui m'en donne » lui va comme un gant (Thomas Clerc, p. 224).

Le Perec romanesque **me confortait** dans l'amour un peu coupable des énigmes, des coups du sort, des projets de vengeance et des intrigues à double fond [...].

Les professeurs de goût nous avaient appris qu'il était vulgaire d'aimer un livre pour l'histoire (le Perec romanesque me soufflait le contraire).

⁵⁵⁵ C'est sans doute aussi en raison de cette richesse que la postérité de Perec ne se limite pas au champ littéraire, mais qu'elle touche également le champ des beaux-arts, comme en témoigne le volume 10 des *Cahiers Georges Perec* qui a pour titre « Perec et l'art contemporain ».

⁵⁵⁶ Maryline Heck, « Introduction : Perec après Perec », in Maryline Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 9.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵⁸ Viendra s'ajouter à ce volume un volume 14, « Perec. L'œuvre-monde », qui vient de paraître en mai 2021.

⁵⁵⁹ À part celui d'Olivier Rolin, fait dans un courriel adressé à Anne Roche et cité par celle-ci dans son article « “La Voix mise en plis” : Perec *ghost-guest* chez Olivier Rolin » paru dans le volume 11 des *Cahiers Georges Perec*, les autres témoignages des écrivains sont extraits de leurs réponses au questionnaire qui leur a été soumis lors de la préparation de ce même volume. Les numéros de page suivants mis entre parenthèses renvoient tous à Maryline Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 11, *op. cit.*

C'est en lisant Perec que **je me suis senti autorisé à écrire** (Xabi Molia, p. 230).

Ce n'est pas tout à fait la même chose de citer Perec ou Rimbaud ou Cendrars... D'abord, Perec est proche dans le temps, j'aurais pu le rencontrer (je regrette que ça n'ait pas été le cas). Ensuite, c'est assez difficile à exprimer sans tomber dans la niaiserie, mais il y a **quelque chose d'encourageant, de fraternel**, dans ses écrits. C'est **une intelligence extrême, et savante, mais pas intimidante** (le côté facétieux, sans doute). Il y a de la « gaminerie » chez Perec — je veux dire par là quelque chose qui est à l'opposé de l'idée « sacrée » de la littérature. Dans les « Notes sur ce que je cherche » (*Penser/Classer*), j'aime quand il évoque son « envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit » (Olivier Rolin, p. 150).

J'ai commencé à écrire très tard (vers trente ans) parce que les questions qui m'intéressaient, et qui portent essentiellement sur l'organisation de l'espace et des différents régimes de discours qui baignent la société, ne me paraissaient pas relever du champ littéraire. La lecture de Perec **m'a convaincu du contraire** (Philippe Vasset, p. 239-240).

Ce qui a été déterminant pour moi est l'entretien reproduit dans le numéro que lui a consacré la revue *L'Arc* et dans lequel il explique qu'il se sentit longtemps indigne de son ambition d'écrivain parce qu'il préférerait « lire Luc Bradfer et Agatha Christie plutôt que Roger Martin du Gard et Lawrence Durrell »⁵⁶⁰. J'avais exactement le même sentiment quand j'ai lu ça et ça **m'a infiniment libéré**. L'humilité et l'humour avec lesquels Georges Perec parle de son travail, la liberté avec laquelle il joue avec la narration ont été déterminants pour moi, qui n'avais pas de formation littéraire et qui, jusqu'à l'âge adulte, avais lu essentiellement des *comic-books* et de la BD, des romans populaires [...] et de la SF [...] mais aucun « grand écrivain français » (Martin Winckler, p. 241).

J'ai commencé à écrire à trente ans [...]. Juste avant que cela se décide, deux livres ont joué un rôle déclencheur : les *Notes de chevet* de Sei Shônagon et *Espèces d'espaces*. Leur lecture **m'a libérée** : Regarde, tu peux écrire des choses intéressantes sans devoir être immédiatement Pierre-Guyotat (ici, le nom Pierre-Guyotat est mis pour « grand écrivain puissant »). L'influence de Perec est reconnue par des écrivains (et artistes) si divers qu'on se demande si leur seul point commun ne serait pas d'avoir compris son œuvre comme une **permission** — une **perme**, un dimanche de l'art (Nathalie Quintane, p. 237).

Ces témoignages presque émouvants de ces écrivains qui évoquent de Perec une

⁵⁶⁰ « J'ai été longtemps persuadé que je n'arriverais pas à "être écrivain" parce que je préférais Agatha Christie à Faulkner, Jules Verne à Martin du Gard, Gaston Leroux à Saint-Exupéry et Luc Bradfer à Virgile » (Georges Perec, « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *op. cit.*, p. 7).

figure tutélaire et sympathique (ou « démocratique », pour reprendre le terme de Claude Burgelin), nous semblent constituer, en dehors du texte, une très belle réponse à celui qui a modestement parlé de sa postérité, avec la métaphore de la pièce de puzzle et de la case vide. Il avait autour de lui une ascendance le guidant, le protégeant, il a maintenant, toujours autour de lui, une descendance l'actualisant, le perpétuant.

Toutefois, comme tout écrivain est entouré d'une masse d'autres plus ou moins proches, que toute œuvre se construit à partir d'une conjonction d'influences plus ou moins explicites, Perec ne sera pour ses successeurs que l'une des quelques pièces les plus actives ou décisives de leurs propres puzzles littéraires qu'ils rassemblent autour d'eux-mêmes.

Enfin, il est à noter que l'avant, le maintenant et l'après, ces trois niveaux de l'image du puzzle visiblement en trois dimensions que Perec se fait de son univers d'écrivain, ne peuvent se distinguer totalement, mais qu'ils se recourent, s'entrecroisent dans le temps et dans l'espace du texte. En plus, c'est par l'entrecroisement complexe et organique de ce puzzle qui a pour centre Perec lui-même et des puzzles littéraires propres à d'autres écrivains, que se forme celui de la Littérature — un gigantesque puzzle en trois dimensions — qui, avec la présence permanente de l'image de la case vide, sera en reconstitution et évolution perpétuelles.

La littérature est bien un puzzle inachevé et inachevable.

Voilà la métaphore du puzzle dont Perec se sert pour expliquer sa conception de la littérature.

7.2 L'image du puzzle et la notion d'intertextualité

Si nous mettons en contexte cette métaphore du puzzle, nous nous apercevons

que parallèlement à la période de 1965 à 1982, c'est-à-dire de l'année où Perec commence à évoquer cette image du puzzle à celle de la disparition de l'écrivain, ce sont des années où les travaux du groupe de théoriciens qui se rassemblent autour de la revue *Tel Quel* fondée en 1960 préparent une théorie du texte, où apparaît pour la première fois en 1967 le terme d'intertextualité sous la plume de Julia Kristeva, où cette notion d'intertextualité sera institutionnalisée en 1974 par Roland Barthes avec son article « Texte (théorie du) » et où Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982), met au point cette même notion et propose une redéfinition du domaine théorique pour développer la théorie de la transtextualité. La naissance de la notion d'intertextualité dans le contexte du structuralisme des années soixante et d'une manière générale les études qui s'enchaînent depuis sur la production textuelle et sur le texte en tant que pur objet théorique, marquent une vraie rupture avec la traditionnelle critique littéraire. Car elles engagent à appréhender le texte uniquement dans son immanence et sans aucune référence aux déterminations extérieures (le monde, l'auteur, l'histoire...), à repenser les relations entre les textes littéraires — jusqu'alors interprétées par le moyen des notions de source et d'influence — dans une perspective transformationnelle, et à envisager la littérature comme un système autonome, indépendant du réel et du contexte socio-historique et dans lequel les textes se comprennent les uns par les autres.

Cependant, du côté de Perec, pour lui qui se trouve dans une sorte de marginalité par rapport au cercle littéraire constitué par les écrivains majeurs de sa génération, et qui semble garder une certaine distance avec les principaux mouvements littéraires de son époque, il ne se sent jamais à l'aise avec le groupe *Tel Quel* qu'il range parmi les « quelques groupuscules » se posant encore après la disparition du surréalisme en « détenteurs de la vraie vérité »⁵⁶¹, et n'a jamais évoqué en public la notion

⁵⁶¹ Georges Perec, « Du terrorisme des modes », *Arts-Loisirs*, n° 75, 1^{er} - 7 mars 1967, p. 9. C'est vrai que depuis l'époque de *La Ligne générale* jusqu'à la fin, Perec n'a jamais fait grand cas de *Tel Quel*. Dans son article « Engagement ou crise du langage », il dit que « l'on ne peut se faire aucune illusion sur *Tel Quel* » (Georges Perec, « Engagement ou crise du langage », *op. cit.*, p. 74). Dans son entretien en 1965 avec Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, lorsqu'il parle de l'art citationnel, il déclare que « c'est une idée qui [lui] semble précieuse sur le plan de la création littéraire, beaucoup plus prometteuse que ce simple fait du bien-écrire qu'on défend à *Tel Quel* ou dans ce genre de revues » (Georges Perec, « Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux », *op. cit.*, p. 49). Dans sa conférence en 1967 à l'université de Warwick, il remarque à propos de *Tel Quel* que sa crise actuelle, c'est qu'« on abandonne [...] le projet réaliste qu'il y a au départ et que l'on tombe

d'intertextualité ou le structuralisme, bien qu'il considère Barthes comme son « vrai maître » — celui qui, nous le savons, est la figure phare du mouvement structuraliste en littérature mais aussi grand contributeur et ami proche de *Tel Quel* —, et que sa conception de l'écriture et cette nouvelle herméneutique littéraire présentent en réalité quelques affinités profondes qui tendent vers la modernité.

Cela dit, il n'empêche de mettre en perspective le puzzle perecquien de la littérature avec la notion d'intertextualité pour observer cette image du puzzle d'une manière plus relative et plus objective, et ce sous les quelques aspects suivants :

(1) *La littérature est un système clos et autonome*

Une idée fondamentale dans le concept d'intertextualité est de penser la littérature comme un système purement formel, clos et autonome, au sein duquel le dehors du texte est encore du texte, dont l'existence est indépendante du monde non verbal et dont l'évolution échappe à celle du contexte historique. L'interprétation de ce système littéraire doit donc se libérer d'une référence réelle, d'une simple logique causale et même de la linéarité temporelle.

De même, en ce qui concerne le puzzle perecquien, il est, selon les descriptions de Perec, aussi un espace proprement littéraire, c'est-à-dire qu'il est composé uniquement de textes, bien que cet espace soit plutôt égocentrique et que les textes y soient souvent représentés par les noms de leurs auteurs : chaque texte-pièce est en même temps un ensemble clos et autonome et un élément d'un plus grand ensemble clos et autonome. La reconstitution ou plutôt la construction progressive de ce puzzle semble ne tenir qu'à la prise de position de nouveaux textes-pièces par rapport à ceux qui existent déjà, c'est-à-dire indépendamment du monde extérieur.

Ce puzzle perecquien et la notion d'intertextualité se rejoignent alors sur ce point

véritablement, uniquement, dans une exploration du langage par le langage [...], en confiant à la psychanalyse ou à une exploration psychanalytique le soin [...] d'extraire le signifié, la signification de ce texte » (Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », *op. cit.*, p. 85). Et à quelques reprises, il met en opposition totale l'Oulipo et *Tel Quel*, en disant par exemple : « nous [l'Oulipo] n'essayons pas du tout d'avoir une activité comparable à celle de groupes comme *Tel Quel* ou *Change*, c'est-à-dire à nous présenter en détenteurs d'une vérité, ce n'est pas du tout ça » (Georges Perec, « Discussion sur la poésie », *op. cit.*, p. 293). Ces commentaires presque figés de Perec sur *Tel Quel* (par exemple le mot « bien-écrire ») renvoient sans doute aux toutes premières publications du groupe, alors que ses travaux théoriques suivants élaborés en pleine période structuraliste sur ce que l'on nommera « écriture textuelle » ne devraient pas déplaire autant à Perec.

de vue : c'est-à-dire que la littérature est un espace clos, un système autonome.

(2) *Les dimensions relationnelle et transformationnelle*

Nous savons que la notion d'intertextualité est aujourd'hui un des principaux outils d'analyse des textes littéraires : elle sert à étudier les procédés par lesquels un texte entre en relation avec un ou plusieurs autres textes. Mais il est à noter qu'à sa naissance et comme son nom le suppose même, l'intertextualité a avant tout pour fonction de caractériser, de définir la littérature dans son ensemble, et qu'elle concerne tous les textes : c'est dire qu'un texte n'existe que dans une littérature constituée d'autres textes, et que l'ensemble des textes se trouvent dans un rapport d'intertextualité. Ou comme le note Barthes, l'intertextualité est la « condition de tout texte, quel qu'il soit »⁵⁶², ou bien « tout texte est un *intertexte* »⁵⁶³ ; ou dans les mots de Philippe Sollers, « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes [...] »⁵⁶⁴.

Mais à part sa dimension relationnelle, ce en quoi l'intertextualité constitue non seulement une rupture avec l'étude de source et d'influence, mais également un franchissement du principe d'immanence exigé par le structuralisme littéraire, c'est sa vision transformationnelle qui lui donne sa spécificité notionnelle.

Lisons ci-dessous une première définition donnée par Kristeva à la notion d'intertextualité lors de sa première apparition :

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et *transformation* d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double⁵⁶⁵.

Cette idée de « transformation » qu'on voit incluse dans la notion d'intertextualité et qui fait valoir le geste qu'est la modification opérée par un texte sur un ou plusieurs autres textes, est empruntée à l'analyse transformationnelle du linguiste Noam Chomsky lorsque Kristeva forge cette notion en traduisant et en

⁵⁶² Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *op. cit.*, p. 451.

⁵⁶³ *Ibid.* L'auteur souligne.

⁵⁶⁴ Philippe Sollers, « Écriture et révolution (entretien avec Jacques Henric) », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 75.

⁵⁶⁵ Julia Kristeva, « La mot, le dialogue et le roman », in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* [1969], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2017, p. 85. Nous soulignons.

adaptant le concept de dialogisme de Mikhaïl Bakhtine. Cette dimension transformationnelle de l'intertextualité permet en effet de tenir compte des catégories transcendantes du texte, notamment ses origines, tout en restant dans l'immanence textuelle, puisque c'est à l'intérieur du texte — et uniquement à son intérieur — qu'on étudiera la relation entre les textes, et non pas comment les intertextes influent sur ce texte et peuvent l'expliquer, mais comment ce texte transforme, assimile, réorganise ses intertextes.

Le texte est alors considéré comme un processus dynamique, un circuit d'énonciation actif, au lieu d'un résultat passif ou d'un réservoir de sens statique. Ou comme le souligne Barthes dans son article « Texte (théorie du) », le texte a ainsi le « statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité* »⁵⁶⁶. Dans cet article où Barthes invoque une définition du texte élaborée par Kristeva⁵⁶⁷ pour entamer ses propres réflexions sur le texte à partir de quelques concepts théoriques « qui sont implicitement présents dans cette définition », dont celui d'intertexte, il officialise cette notion centrale d'intertextualité tout en mettant l'accent sur sa dimension transformationnelle :

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui [...].

[Le texte] est un *tissu* ; mais alors que précédemment la critique (seule forme connue en France d'une théorie de la littérature) mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens*), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile⁵⁶⁸.

Revenons maintenant au puzzle perecquien de la littérature pour considérer ses possibles dimensions relationnelle et transformationnelle.

⁵⁶⁶ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *op. cit.*, p. 451. L'auteur souligne.

⁵⁶⁷ Nous retranscrivons ici cette définition de Kristeva : « Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques » (Julia Kristeva, « Le texte clos », in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, *op. cit.*, p. 52) ; définition citée par Roland Barthes dans « Texte (théorie du) », *op. cit.*, p. 447).

⁵⁶⁸ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *op. cit.*, p. 451-452. L'auteur souligne.

Déjà, pour un jeu de puzzle habituel, la relation de dépendance réciproque entre les pièces constitue sa dominante : l'existence de chaque pièce tient à sa connexion avec les pièces voisines. Il n'est donc pas étonnant que l'aspect relationnel soit également visible dans ce puzzle des textes imaginé par Perec : par exemple, chaque texte de Perec est entouré d'un groupe d'autres que l'auteur rassemble en puzzle non par une « pensée critique homogène », mais plutôt par une sorte de sensibilité auctoriale capable de repérer leur contiguïté ou leurs frontières partagées, et avec lesquels ses relations intertextuelles se laissent entrevoir métaphoriquement par ses excroissances et ses creux de tous côtés⁵⁶⁹. Ainsi perçoit-on qu'un univers littéraire se reflète dans l'œuvre de Perec et que l'œuvre de Perec doit se comprendre comme élément de cet univers littéraire. Et d'une manière générale, on voit une définition relationnelle très large dans ce paysage littéraire en puzzle, puisque l'imbrication étroite de l'ensemble des textes-pièces venus de différents auteurs met en évidence le caractère fondamentalement intertextuel de tout texte.

Mais alors que la dimension relationnelle est bien manifeste dans cette image du puzzle, sa valeur transformationnelle n'y est cependant pas nettement représentée, sauf que naturellement, l'apparition d'un nouveau texte-pièce modifie le paysage littéraire. D'ailleurs, comme nous avons pu le constater précédemment, lors de sa description de ce puzzle de la littérature, Perec a même tendance à souligner le lien de filiation et de transmission entre ses écrivains tutélaires et lui-même et puis entre lui-même et ses successeurs.

Néanmoins, Perec n'a vraisemblablement pas l'intention de faire entendre par là un statut condamné de reproduction infinie du texte. Mais il voulait sans doute juste par ce genre d'expressions mettre en valeur dans cette image du puzzle un système littéraire comparable à une famille humaine qui constitue non seulement une protection chaleureuse mais également la « source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude »⁵⁷⁰, et qui dans sa succession permanente transmet

⁵⁶⁹ Par prudence, il faut encore signaler que dans ce puzzle littéraire tel que Perec l'imagine, une pièce de puzzle représente souvent un écrivain et son œuvre plutôt qu'un seul texte. Toutefois, nous savons qu'en pratique, c'est délibérément sur des textes concrets que Perec réalise ses gestes intertextuels.

⁵⁷⁰ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 195.

surtout ces précieuses envie et joie d'écrire ; de cette manière il exprime aussi sa volonté même et son bonheur de se situer dans une telle lignée. Et en réalité, pour Perec, cette situation de succession et d'héritage ne signifie en rien une passivité, une répétition ou un carcan, mais au contraire une chance de pouvoir profiter de toute la littérature antérieure et environnante (« on anime ainsi son musée personnel, on réactive ses réserves littéraires »⁵⁷¹), une condition de la création littéraire et une promesse de la productivité.

En effet, la notion de transformation est fort sensible dans son propre travail d'écrivain qui prend très tôt la pratique citationnelle comme un sérieux principe d'écriture. À la seule lecture du *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, nous nous rendons compte à quel point ce texte veut consciemment choisir, distribuer et organiser ses différents intertextes. Nous savons par ailleurs que le triple travail d'extraction, de modification et d'intégration réalisé par des textes d'accueil perecquiens (notamment *La Vie mode d'emploi*) sur des textes d'autres auteurs, par son intérêt particulier, fait l'objet d'un nombre d'études, dont celles de Magné⁵⁷².

Mais enfin, dans l'image même de ce puzzle perecquien de la littérature, les deux composantes essentielles de la notion d'intertextualité que sont la relation et la transformation ont une représentation plutôt explicite pour l'une et implicite pour l'autre.

(3) *La notion d'inachevé*

Dans cette métaphore du puzzle, la notion d'inachevé est incarnée par l'image d'une case vide (ou d'un espace vide) qui s'invite invariablement, dans le cas de Perec, dans les trois niveaux du puzzle dont nous avons exposés précédemment : c'est-à-dire qu'une ou plusieurs cases vides peuvent d'un côté être laissées par les écrivains précédents (ou les textes existants) à lui-même ou par lui-même à ses successeurs, et de l'autre rester au sein du puzzle de sa propre œuvre.

⁵⁷¹ Georges Perec, « Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux », *op. cit.*, p. 49.

⁵⁷² Voir par exemple dans son recueil de travaux *Perecollages 1981-1988* des articles tels que « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi* », « Perec lecteur de Roussel » et « Emprunts à Queneau (bis) », dans lesquels Magné propose chaque fois des analyses admirablement détaillées sur les procédés intertextuels de Perec envers un auteur particulier.

À propos de la case vide au sein du puzzle de l'œuvre perecquienne, cette image qui signifie le livre que Perec se prépare à écrire est sans doute celle qui obsède Perec tout au long de son parcours d'écriture. Dans son texte « Notes sur ce que je cherche », Perec décrit le sentiment qui naît de la succession de ses livres comme « parfois réconfortant, parfois inconfortable (parce que toujours suspendu à un “livre à venir”, à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire) »⁵⁷³. Ce sentiment mitigé, mêlant le désir d'écrire et l'angoisse d'écrire, se voit parfaitement représenter par cette image de la case vide qui évoque en même temps le manque, le trou, l'inhabité et le disponible, le potentiel, l'habitable. Et comme nous l'avons vu, cette image restera toujours dans le puzzle de l'œuvre perecquienne car son ambition d'écrivain étant illimitée, son œuvre ne sera jamais vraiment achevée.

Quant aux cases vides laissées par les écrivains à leurs successeurs, il s'agit d'un appel à l'écriture, d'une attente du futur.

Or, de son côté, le concept d'intertextualité s'intéresse non seulement à la transformation et à l'influence rétrospective que le texte second effectue sur le texte premier (l'intertextualité effective), mais aussi à la trace du futur inscrite dans le texte premier (l'intertextualité possible) : « chaque texte porte en lui “la trace”, en tout cas la possibilité de son destin intertextuel et constitue une interprétation préalable de son destin intertextuel »⁵⁷⁴. L'étude de cette intertextualité possible consiste à montrer comment quelque chose d'inachevé, de manquant ou de potentiel dans un texte antérieur peut devenir source, ressource pour la création d'un texte ultérieur, et que la richesse du destin intertextuel d'un texte dépend de celle du possible qu'il contient.

Certes, l'image de la case vide qui se présente dans le puzzle perecquien entre les écrivains de différentes générations n'est au plus qu'une métaphore approximative de la notion de texte possible, mais l'important, c'est qu'on peut y entrevoir cette nouvelle perspective de la critique littéraire qui repose sur l'idée que tout texte porte d'une manière plus ou moins marquante des possibilités et des biens à concrétiser et à reprendre par de futurs textes.

⁵⁷³ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷⁴ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 40.

Enfin, la présence voulue de cette image de la case vide signifie que le puzzle de la littérature ne cessera de se reconstituer et de se renouveler. Et du point de vue de la notion d'intertextualité, les textes existants portent en eux des textes possibles qui par leur future réalisation transforment (et donc légitiment) en retour ces textes premiers. C'est cette interaction entre les textes, cette circulation des liens qui constitue le mouvement incessant de l'univers littéraire et sa dynamique intarissable. En ce sens, le puzzle perecquien et l'intertextualité partagent la notion d'inachevé.

(4) Les perspectives diachronique et synchronique

La diachronie observe les textes littéraires dans une vision évolutive alors que la synchronie invite à les examiner dans leur immanence. Comme une sorte de prolongement de la réflexion sur les trois points précédents, nous allons considérer ces deux perspectives dans le puzzle de la littérature.

Chez Kristeva, son introduction de la notion d'intertextualité s'accompagne de celle de la métaphore de l'espace (« l'espace dialogique des textes »). Selon Sophie Rabau, cette métaphore de l'espace permet non seulement de « figurer une extériorité du texte qui soit encore du texte », mais également de passer de la diachronie à la synchronie :

La métaphore spatiale est une manière de passer de la diachronie (donc de la critique de source et de la notion d'influence, métaphore du flux que relayaient les métaphores de l'arbre ou de l'évolution biologique) à la synchronie : par là chercher le sens ce n'est plus remonter un fleuve mais [...] parcourir un espace qui est fait de textes et donc, dans l'esprit de « Tel Quel », de formes⁵⁷⁵.

Cette perspective synchronique ou spatiale voit la littérature comme une bibliothèque et s'autorise ainsi à multiplier les trajectoires, à créer de nouveaux liens, qui peuvent sembler improbables, entre les textes du passé, du présent et du futur. On devient alors un lecteur « uchronique », comme l'évoque Tiphaine Samoyault :

Il voit l'universel littéraire comme un tout disparate (et non plus unifié comme il pouvait l'être à l'âge classique). Il s'agit pour lui de toujours penser l'œuvre comme

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

nouveauté, en réactualisant systématiquement sa mémoire à partir de ses lectures actuelles, sans craindre l'anachronisme. De cette manière, chaque expérience réceptive la renouvelle, en fait chaque fois un événement. C'est ainsi que l'intertextualité ne date pas ; elle ne dispose pas le passé de la littérature selon l'ordre successif d'une histoire mais bien comme une mémoire⁵⁷⁶.

De son côté, le puzzle perecquien garde une double perspective diachronique et synchronique : d'une part, en montrant par le lien de filiation qu'en amont et en aval d'un texte existent des textes qui lui sont liés, Perec met en scène l'évolution autonome de ce puzzle des textes dans le temps et un jeu entre les formes littéraires à cette échelle ; d'autre part, cette métaphore du puzzle en soi est déjà en mesure de mettre en valeur la dimension spatiale de l'univers littéraire, puisque les écrivains (ou leurs œuvres) s'y rassemblent en constituant un ensemble hétérogène sans différenciation d'âges, et qu'un texte, dès son entrée, devient intemporel et se trouve dans ses connexions qu'il établit sans obstacle avec un ou plusieurs textes déjà existants et aussi dans une potentialité de se relier directement à de futurs textes. En l'occurrence, c'est de la rencontre des écrivains que Perec réunit librement autour de lui-même selon ses seuls goûts et sans tenir compte de possibles écarts entre leurs positions historico-temporelles, que se dégagent pour lui de nouveaux horizons et combinaisons d'écriture aussi riches que prometteurs ; et dès l'achèvement de son œuvre, Perec s'insère dans le puzzle de ses écrivains fétiches tout en attendant sa rencontre future avec ses successeurs.

Il s'agit en ce sens de la construction de l'espace textuel ou autrement dit, de l'extension de la bibliothèque. À signaler toutefois qu'il y a une variation diachronique ou temporelle dans cette perspective synchronique ou spatiale. Ces deux perspectives diachronique et synchronique se complètent ainsi chez Perec dans sa métaphore du puzzle.

En fin de compte, ayant une double fonction définitoire et opératoire, l'intertextualité est une notion vaste et abstraite, toujours entourée d'un flou théorique, tandis que le puzzle perecquien est une image concrète du paysage littéraire aux yeux

⁵⁷⁶ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 71.

de Perec ; et décidément, cette image du puzzle n'est capable ni n'a l'intention de recouvrir toute ampleur et toutes ambiguïtés que peuvent avoir cette notion d'intertextualité ou la littérature elle-même, d'autant moins que cette image en soi n'est pas d'une précision suffisante.

D'ailleurs, au sens strict, ce puzzle perecquien ne correspond pas tout à fait à un vrai jeu de puzzle.

D'abord, comme Perec le rappelle d'emblée dans le préambule du roman *La Vie mode d'emploi*, pour un jeu de puzzle, « seule compte la possibilité de relier [une] pièce à d'autres pièces [...] ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi [...] à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce »⁵⁷⁷. Bien qu'elle montre l'importante dimension relationnelle de ce jeu, cette particularité fondamentale de l'art du puzzle qui met en valeur l'ensemble aux dépens de l'élément n'est pas exactement celle du puzzle perecquien de la littérature, dans lequel chaque texte-pièce ne cessera pas d'exister en tant que système autonome et gardera toujours ses frontières malgré son étroite connexion avec ses voisins. Il existe même des textes qui sont plus marquants que les autres : ils ont leurs contours accentués et se détachent sur le fond des autres : ils sont ce qu'on appelle les grandes œuvres.

Par ailleurs, dans le puzzle perecquien, le sens commence à exister dès qu'il y a du texte et il circule, se renouvelle et s'enrichit sans cesse au fur et à mesure de la reconstitution du puzzle, soit du processus de la réunion des anciens et nouveaux textes-pièces et de leur interaction.

Ensuite, un puzzle ordinaire a une image prédéterminée et figée, et ses pièces qui sont prédécoupées ont chacune une place fixe. Mais dans ce puzzle littéraire qui n'a absolument pas d'image de référence et qui reste en mouvement évolutif en son sein, il est fondamentalement impossible que les textes y soient assignés à une place fixe, bien que Perec lui-même n'ait pas précisé là-dessus.

⁵⁷⁷ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 17-18.

En plus, si un puzzle ordinaire est un jeu solitaire en apparence et un jeu à deux par essence (entre le faiseur de puzzle et le poseur de puzzle), ce puzzle perecquien est quant à lui un jeu à la fois solitaire et collectif : tout auteur, selon son goût et sa sensibilité, réunit autour de lui un puzzle littéraire composé d'un nombre d'autres auteurs qui lui servent de modèles, avant de combler lui-même la case vide qu'ils lui laissent, et ce en même temps qu'il essaye de se faire pièce (plus ou moins importante) des puzzles littéraires personnels d'autres auteurs : aussi tout auteur est-il en même temps poseur de puzzle et faiseur de pièce. Il s'agit non pas de la reproduction d'une vérité absolue, mais de la construction d'un univers exclusivement textuel, plein d'énergie et d'espoir.

Il existe bien sûr d'autres décalages entre le puzzle perecquien de la littérature et un puzzle ordinaire, mais les points principaux mentionnés ci-dessus suffisent à montrer que ces deux genres de puzzle ne sont de loin pas identiques.

Au bout du compte, cette métaphore originale du puzzle évoquée par Perec pour décrire l'image qu'il se fait de la littérature et de son activité d'écriture garde une certaine pertinence. Ou au moins, elle serait, comme celle de la bibliothèque, une manière concrète et simple pour penser l'ampleur et la complexité de l'univers des textes.

7.3 Jeu de puzzle ou art de la mosaïque ?

Certes, la métaphore du puzzle est efficace dans la mesure où elle aide Perec à former et à faire comprendre sa conception de la littérature, mais il faut avouer qu'elle n'est pas d'une grande exactitude. Et si l'on se retire du cadre de l'esthétique du puzzle de l'écrivain, existe-t-il un autre modèle qui répondrait mieux à sa conception de la littérature ? Rappelons qu'il en existe effectivement bien d'autres qui font

concurrence au puzzle, dont la mosaïque⁵⁷⁸.

L'art de la mosaïque remonte à l'Antiquité grecque et romaine : il s'agit de l'assemblage décoratif de petites pièces multicolores de matériaux résistants (marbre, émail, pâte de verre, céramique, pierre, etc.), juxtaposées et collées sur un support de façon à former un dessin, et jointes entre elles par un ciment. Dans son roman historique *Les Maîtres mosaïstes* publié en 1838, George Sand montre la vie des mosaïstes à Venise au XVI^e siècle et l'intérêt de l'art de la mosaïque en même temps qu'elle met en scène l'histoire de la rivalité de deux écoles de mosaïstes. Dès l'ouverture du roman, le peintre vénitien le Tintoret défend la valeur de cet art ancien devant Sébastien Zuccato, un autre peintre célèbre de son époque, qui se plaint de ses deux fils délaissant la peinture pour s'engager dans la carrière de mosaïste qu'il considère comme une « méchante voie », un « vil métier ». Face à la colère et le mépris du père malheureux, le Tintoret plaide pour la mosaïque en termes suivants :

C'est un art véritable, apporté de Grèce par des maîtres habiles, et dont nous ne devrions parler qu'avec un profond respect ; car lui seul nous a conservé, encore plus que la peinture sur métaux, les traditions perdues du dessin au Bas-Empire. Si elle nous les a transmises altérées et méconnaissables, il n'en est pas moins vrai que, sans elle, nous les eussions perdues entièrement. La toile ne survit pas aux outrages du temps. Apelle et Zeuxis n'ont laissé que des noms. Quelle reconnaissance n'aurions-nous pas aujourd'hui pour des artistes généreux qui auraient éternisé leurs chefs-d'œuvre à l'aide du cristal et du marbre ! D'ailleurs, la mosaïque nous a conservé intactes les traditions de la couleur, et, en cela, loin d'être inférieure à la peinture, elle a sur elle un avantage que l'on ne peut nier : elle résiste à la barbarie des temps, comme aux outrages de l'air...⁵⁷⁹

Aujourd'hui, la mosaïque en tant qu'art décoratif est très utilisé, aussi bien pour des œuvres d'art que pour des décors du quotidien. Mais c'est surtout par son sens figuré et en tant que modèle épistémologique et culturel qu'elle s'impose dans notre vie de tous les jours et notre vision du monde. Comme le constate Lucien Dällenbach

⁵⁷⁸ Quelques autres modèles similaires tels que le kaléidoscope et le patchwork sont également très utilisés, aussi bien dans le domaine de la littérature que dans celui de la presse. Mais nous nous intéresserons par la suite notamment à la mosaïque — « ennemi héréditaire » du puzzle — qui prévaut sur les autres modèles pour son intérêt historique, sa valeur esthétique et sa richesse sémantique.

⁵⁷⁹ George Sand, *Les Maîtres mosaïstes*, Paris, F. Bonnaire, 1838, p. 5-6. Texte disponible sur : <https://www-classiques-garnier-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/numerique-bases/index.php?module=Ap&action=FrameMain>.

dans son essai d'esthétique intitulé *Mosaïques* :

Non seulement notre monde, étendu maintenant aux dimensions de la planète, est sujet à un devenir-mosaïque patent et généralisé, il s'avère de surcroît que depuis quelques années la mosaïque nous hante et qu'elle obsède aussi nos représentations et nos discours⁵⁸⁰.

L'essayiste suisse nous signale qu'une telle puissance de la mosaïque repose sur les polarités constitutives d'elle-même en tant qu'objet esthétique, à savoir la totalité et le fragment, l'un et le multiple, l'ordre et le désordre. Et c'est précisément en ce sens que le puzzle comme modèle se trouve en concurrence avec la mosaïque, puisque, comme Perec nous en prévient dès le début du préambule de *La Vie mode d'emploi*, l'essentiel de l'art du puzzle réside également dans le rapport entre ensemble et élément, et que c'est sur ce rapport que se basent les différents aspects de sa conception de la littérature. En effet, Dällenbach nous fait remarquer l'alternance dans la seconde moitié du XX^e siècle des « années puzzle » et des « années mosaïque » avant une coexistence pacifique mais précaire de ces deux modèles rivaux depuis la fin du siècle.

Qu'il y ait une guerre ou une trêve temporaire entre le puzzle et la mosaïque, toutes ces deux situations tiennent à ce qu'il existe nécessairement entre ces deux modèles une analogie appréciable, que Dällenbach nous résume en deux points (et seulement) : d'abord, ils ont en commun « d'être plus descriptifs que fonctionnels, et de thématiser la composition, puisqu'ils offrent simultanément à la vue la totalité de leurs pièces juxtaposées »⁵⁸¹ ; ensuite, ces modèles « utilisent des pièces détachées pour constituer un ensemble où se manifestent des ruptures internes de types divers dues à la discontinuité de leurs constituants »⁵⁸².

Mais alors que la mosaïque et le puzzle appartiennent incontestablement à une même famille, la différence entre eux est tout aussi importante. Pour le puzzle, c'est l'ensemble qui préexiste aux éléments et les détermine à l'avance : il s'agit donc de

⁵⁸⁰ Lucien Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 17-18.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 55.

rassembler les pièces en remettant chacune à leur place prédéterminée pour reconstituer l'image d'un ensemble préexistant, pour atteindre le résultat prévu ; au contraire, pour la mosaïque qui comme le puzzle est aussi un jeu de patience, ce sont les éléments qui préexistent à l'ensemble et le détermine au fur et à mesure de leur combinaison. Une différence fondamentale que Dällenbach explique en des termes précis et exacts :

Le puzzle présuppose une *totalité préexistante* qu'il s'agit de *reconstituer*, certes, selon un ordre de succession quelconque, mais en remettant chaque pièce à *sa* place, alors que la mosaïque vise la constitution d'une *totalité inédite*, donc *encore à inventer*⁵⁸³.

À cette première marque de différenciation, Dällenbach en ajoute une autre qu'il trouve non moins décisive, à savoir « l'utilisation de matériaux précontraints » :

Comparée à l'*Opus magnum* qui n'appartient qu'à Dieu en tant que seul Auteur habilité à commencer et à finir, la mosaïque relève à deux égards au moins de l'*opus incertum* : elle n'est pas assurée quant à son *télos* ni quant à la méthode pour l'atteindre ; au surplus, l'initialité de son geste s'accomplit avec des matériaux qu'elle a reçus d'ailleurs et qui, à l'instar des pierres des temples antiques servant à la construction des églises, ont souvent été utilisés une première fois⁵⁸⁴.

Par rapport au « puzzle » qui est sans conteste un mot clé de l'esthétique perecquienne, le terme de « mosaïque » semble ne pas faire même partie du vocabulaire de l'écrivain : sauf omission de notre part, nous n'avons repéré aucune occurrence de ce vocable dans les œuvres et les entretiens et conférences de Perec. Mais cela ne signifie pas que la mosaïque ne puisse réellement être un bon et même meilleur modèle que le puzzle pour représenter la conception perecquienne de la littérature, dont nous distinguons trois niveaux : l'activité scripturale, la production successive de ses livres, et l'univers de la littérature. Procédons donc à une mise en parallèle des deux modèles à partir de ces trois niveaux.

D'abord, Perec pense de l'écriture qu'elle consiste simplement à réorganiser, à redistribuer dans un certain ordre des éléments formels pour construire un ensemble et

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 62. L'auteur souligne.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

que le puzzle en serait le modèle le plus élémentaire.

Néanmoins, à la différence du puzzle qui fournit automatiquement au joueur un tas de pièces à nombre fixé et sous formes prédécoupées pour qu'il puisse commencer à jouer, à les réunir en un tout, les éléments formels dont l'écrivain se servira pour son œuvre à venir ne sont pas tout prêts dès le départ, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas prédéterminés et imposés par autrui, mais ils sont à se procurer avant et pendant l'écriture : même si tous les matériaux nécessaires existent déjà dans le dictionnaire, dans les livres existants d'autres écrivains et dans les textes du troisième secteur, ou enfin dans « tout un acquis culturel », même s'il s'agit d'une écriture sous contrainte, il faut que l'écrivain lui-même les sélectionne et extraie par ses propres soins et selon ses besoins, avant de procéder à leur combinaison.

Quant à la mosaïque, Dällenbach note également le fait de son « utilisation de matériaux *précontraints* », fait qui paraît identique à celui du jeu de puzzle. Mais en réalité, l'adjectif « précontraint » qu'il emploie ici doit se comprendre dans un sens différent que dans le cas du puzzle. De fait, avec cet adjectif, l'essayiste désigne simplement la préexistence de matériaux de base sur lesquels seront directement et consciemment prélevées les pièces constitutives de l'œuvre d'art à venir, et par là souligne même le geste autonome de récupération du mosaïste et la pluralité discontinue du matériau. Il signale d'ailleurs l'importance du « matériau *brisé* » et constate que « nombre de mosaïstes récupérateurs semblent tentés par le rôle plus actif du *casseur* », tout en déclarant ainsi :

Comme l'atteste la locution populaire qui sanctionne l'échec en disant d'une œuvre (ou d'une chose quelconque) qu'elle « ne casse rien », cette propension à *casser*, *couper*, ou *défigurer* m'apparaît — au même titre que l'activité de recyclage avec laquelle elle est ordinairement couplée — comme un geste éminemment moderne⁵⁸⁵.

Ce geste considéré comme « éminemment moderne » est précisément celui auquel Perec a consciemment recours dans son écriture, surtout dans celle de *La Vie mode d'emploi*, et qu'il juge absolument indispensable pour tout écrivain : il s'agit en l'occurrence de la citation, qui consiste d'abord à *découper* les textes sources, à *briser*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 67. L'auteur souligne.

certains fils du tissu textuel, avant d'extraire les fragments utiles.

Par conséquent, tandis que le joueur de puzzle ne peut être que poseur, c'est-à-dire celui qui n'a qu'à rassembler les pièces prédéfinies, l'écrivain ainsi que le mosaïste est à la fois poseur et découpeur.

À la découpe et la préparation du matériau, succède ensuite le jeu de combinaison qui a pour but de réaliser une belle unité à partir de la diversité des éléments disponibles et qui selon Perec constitue le travail principal de l'écriture.

Bien que Perec exprime de temps en temps son désir de « réécrire » des classiques comme la nouvelle *Bartleby* de Melville, que le roman *La Vie mode d'emploi* donne l'impression qu'il est produit sur le modèle du puzzle puisqu'il s'agit de reproduire l'image de la façade d'un immeuble mis en pièces (« pièce » dans le sens d'« espace d'habitation » et celui de « pièce de puzzle »), chaque chapitre du roman étant destiné à une pièce fixe, il est clair que l'écriture en soi n'aura jamais pour objectif, comme le jeu de puzzle, de constituer un ensemble préexistant, mais d'en créer un nouveau, un sans précédent, même dans le cas d'une écriture romanesque sous contrainte ou à procédure tenant à programmer au préalable un système de structuration et de composition. Car l'écriture est une activité fondamentalement créative.

Par contre, il va sans dire que tout travail de combinaison scripturale s'appuie sur une esquisse générale créée à l'avance par l'écrivain : et à cet égard, la mosaïque, comme l'affirme Dällenbach, « n'a pas sa pareille en tant que schème opératoire » :

Non seulement elle ménage un écart maximal entre l'unité du tout et la pluralité discontinue du matériau de base ; elle suppose en outre un dess(e)in global avec lequel les accommodements sont possibles : loin d'assigner d'avance et de manière dirigiste une seule et unique place à chacune des pièces — ce que fait le puzzle —, la figure finale autorise en effet une totale liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que, sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises, d'où un espace de jeu appréciable⁵⁸⁶.

De même que la mosaïque, le puzzle en tant que schème opératoire représente aussi le processus de la réunion en un tout des pièces variées et il offre également un

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

espace de jeu appréciable. Mais ce qui y est en jeu relève évidemment d'une tout autre nature : son jeu, ce n'est pas la liberté de combiner les pièces préalablement choisies et traitées par l'artisan lui-même pour créer à la fin une œuvre inédite, mais c'est la perception lucide de l'échange dialectique entre ensemble et élément et le plaisir de déjouer les pièges et illusions préparés par le faiseur de puzzle, pour parvenir à reconstituer, avec les pièces entièrement décidées par celui-ci, un ensemble préexistant. En un mot, dans la mosaïque, l'ensemble laisse une grande autonomie à ses éléments, tandis que dans le puzzle, c'est l'ensemble qui détermine ses éléments.

Ainsi, au vu des deux aspects de l'écriture concernant l'acquisition des éléments formels utiles et leur réorganisation, la mosaïque est sans doute un modèle plus valable que le puzzle pour symboliser l'acte d'écrire⁵⁸⁷.

Ensuite, en ce qui concerne la succession de ses livres, Perec la compare aussi au puzzle, plus précisément à un puzzle en voie de reconstitution dans lequel les livres-pièces s'enchaînent, marquant un espace de plus en plus significatif, et qui, dès qu'il n'y aura plus de nouveaux livres à venir, s'achèvera en donnant enfin une image visible.

Les failles de cette métaphore du puzzle sont aussi manifestes et de même nature que dans le cas de l'activité scripturale : elles résident toujours dans la discordance de la production successive des livres avec les traits caractéristiques du puzzle qui mettent en évidence une sorte de déterminisme, le jeu de l'enquête et l'idée de la fermeture.

Cette discordance consiste au moins en deux points principaux. D'abord, il

⁵⁸⁷ À ce propos, il est en outre intéressant de noter que, au moment où Kristeva introduit pour la première fois le concept d'intertextualité sous l'égide de Bakhtine, elle a aussi recours à la métaphore de la mosaïque pour exposer une découverte de celui-ci : « tout texte se construit comme *mosaïque* de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *op. cit.*, p. 85). Mais quant à Barthes, il préfère se servir de l'image du kaléidoscope pour exprimer une idée semblable à celle de Kristeva, lorsqu'il évoque la socialité de la littérature, d'un roman par exemple : « Et en même temps, à l'intérieur de ce roman, circulent, et sont présentés d'une façon en quelque sorte *kaléidoscopique*, une grande quantité de langages imités » ; et d'ajouter : « Ce qu'il y a d'intéressant dans la littérature, ce n'est pas tellement le fait qu'un roman reflète une réalité sociale ; le caractère spécifique d'une œuvre littéraire, d'un roman par exemple, c'est de pratiquer ce qu'on pourrait appeler une *mimesis* des langages, une sorte d'imitation générale des langages. Ce qui fait que lorsque la littérature, le roman, se donnent comme écriture littéraire, c'est finalement l'écriture littéraire antérieure qu'ils copient » (Roland Barthes et Maurice Nadeau, *Sur la littérature*, *op. cit.*, p. 13). Aussi constatons-nous déjà une concurrence de trois modèles (puzzle, mosaïque et kaléidoscope) derrière une vision de l'écriture commune à Perec, Kristeva et Barthes, laquelle considère la pratique de la citation, de l'imitation comme ressort et enjeu de toute production littéraire.

n'existe pas d'image de référence à reconstituer pour l'ensemble de l'œuvre perecquienne, même si ce que Perec produit peut venir des programmes élaborés depuis longtemps : en fait, c'est une image originale qui se dessine au fur et à mesure de l'apparition de ses livres. Puis le nombre de livres-pièces n'est en aucune manière fixé d'avance, sans parler de leur existence matérielle : ils ne sont nullement prédécoupés directement d'un ensemble préexistant ; mais ils sont fabriqués ou à fabriquer par l'auteur. En un mot, le travail d'écrivain n'est pas, comme dans un jeu de puzzle, une enquête à boucler le plus tôt possible avec la pose de la dernière pièce préexistante, mais une aventure à poursuivre le plus longtemps possible, toujours suspendue à une nouvelle pièce à venir.

En revanche, si l'on lit plus attentivement le dernier passage des « Notes sur ce que je cherche »⁵⁸⁸ dans lequel Perec décrit son sentiment à l'égard de la succession de ses livres, à l'exception de son emploi ultime de l'image du puzzle, toutes les autres expressions, par lesquelles l'auteur évoque notamment la découverte et la justification de « [s]on mouvement en marchant », l'obsession du « livre à venir », ou l'image finale insaisissable et un « pourquoi j'écris » indéfinissable jusqu'au jour où il cesse d'écrire, s'assimilent de manière plus fondée à la métaphore de la mosaïque, de cette activité artistique ou artisanale ouverte à l'inventivité et la pluralité, « non tenue aux résultats et n'ayant d'autre terme que la fatigue du mosaïste » et qui, de ce fait, entretient d'après Dällenbach une « relation affinitaire » avec « une Modernité qui s'est inlassablement définie par la mise à l'épreuve des certitudes les mieux ancrées, le refus de conclure et l'ambition de créer du nouveau »⁵⁸⁹.

Enfin, il en va de même pour l'image que Perec se fait de l'univers de la littérature. En effet, à cet univers purement textuel ouvert à la potentialité et à l'avenir, correspond de manière plus appropriée l'image d'une mosaïque collective, inachevée et inachevable, où tous les écrivains de différentes époques viennent poser leurs œuvres-pièces façonnées de leurs propres mains à côté d'autres déjà existantes, plus ou moins marquantes et de multiples matières et formes, et dont l'image d'ensemble,

⁵⁸⁸ Voir *supra*, note 553.

⁵⁸⁹ Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, *op. cit.*, p. 62.

représentant non seulement un idéal de beauté mais également une recherche perpétuelle du « pourquoi on écrit », ne cesse de se varier et s'enrichir dans le temps.

À la suite des comparaisons précédentes, nous sommes amenés à constater que, par rapport au puzzle qui en tant que modèle, risque de dissimuler les idées d'autonomie, de nouveauté, de diversité, de mouvement, d'ouverture, d'évolution, etc., celles qui sont tant liées au concept de modernité et qui caractérisent très bien le travail d'écrivain de Perec, la mosaïque se révèle être un modèle nettement meilleur pour représenter la conception perecquienne de la littérature, qu'il s'agisse de l'acte d'écrire, de la production successive de ses livres ou de l'univers textuel de la littérature⁵⁹⁰.

Avec cette constatation, nous rejoignons enfin en quelque sorte Dällenbach pour son commentaire suivant sur la mosaïque :

En raison de ce rapport distendu entre totalité et fragments et de la marge de manœuvre qu'il laisse au travail d'agencement, on conçoit sans peine que la mosaïque ait été accueillie comme une figure idéale pour symboliser l'activité d'un écrivain condamné à publier par morceaux et qui tenait plusieurs fers au feu comme Balzac, représenter un espace de migration de romans aussi mouvementé que *La Comédie humaine* en tant que *work in progress*, et faire écho aux préoccupations des artistes et des écrivains contemporains travaillant sous le signe des « permutations, combinaisons et arrangements » et s'employant à mettre en question non seulement l'ordre des choses, mais l'« ordre des raisons » (Descartes), des opérations, et les principes d'ordre quels qu'ils soient : chronologique, causal, rhétorique, et plus fondamentalement encore, alphabétique et numérique⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ Certes, la mosaïque n'est pas non plus un modèle parfait : par exemple, l'immutabilité de ses morceaux déjà posés ne permet pas de jeu pour ce qui concerne le domaine de la réception.

⁵⁹¹ Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, op. cit., p. 56.

CONCLUSION

Partis d'un grand intérêt pour le puzzle dans l'écriture perecquienne, nous nous sommes livrés à l'étude de ce jeu-image pour découvrir sa présence chez Perec sous différentes formes, pour reconnaître ses multiples facettes, et pour évaluer son importance, son efficacité et sa pertinence en tant que modèle. Concrètement, notre étude s'est déroulée en trois temps qui avaient progressivement pour cadres d'analyse le roman *La Vie mode d'emploi*, l'ensemble de l'œuvre perecquienne, et sa conception de la littérature, trois cadres de dimensions croissantes formant une structure d'emboîtement.

Nous avons tenu à commencer par l'incontournable chef-d'œuvre *La Vie mode d'emploi* en raison de ses remarquables représentations du puzzle à trois niveaux principaux — thématique, structurel et scriptural —, pour essayer de montrer comment le puzzle intervient dans son histoire centrale, dans sa structure narrative et dans sa démarche scripturale, tout en explorant des particularités et des notions propres à ce jeu-image.

C'est d'abord dans la trame du roman que l'on trouve la présence la plus visible du puzzle : car non seulement le roman s'ouvre significativement par un préambule consacré à l'explication de l'art du puzzle, mais surtout son histoire centrale tourne autour de la reconstruction-destruction des puzzles fabriqués par Winckler à partir des marines de Bartlebooth peintes à raison d'une tous les quinze jours pendant son tour du monde. Au cours de sa narration de cette histoire de puzzles qui se passe entre Winckler le faiseur de puzzle et Bartlebooth le poseur de puzzle et qui traverse le

roman entier du début à la fin, le narrateur perecquien nous décrit longuement, d'un côté, la subtilité exceptionnelle de Winckler dans sa découpe des puzzles et de l'autre les difficultés et ruses rencontrées par Bartlebooth dans sa reconstitution des puzzles : ces descriptions reposent sur des particularités du puzzle soulignées dans le préambule, comme la relation dialectique entre ensemble et élément considérée comme principe directeur de ce jeu de combinaison, la mise en place nécessaire de pièges et de leurres, le caractère implicite de jeu à deux.

Comme le projet de vie de Bartlebooth veut que tous les puzzles reconstitués soient détruits à la fin, cette histoire de contrat entre les deux hommes se révèle être également une histoire de combat entre la trace et l'effacement et même entre la vie et la mort, ou enfin une histoire de vengeance pour la part de Winckler qui se voit longtemps soumis aux contraintes irrécusables de l'implacable milliardaire Bartlebooth pour ne découvrir finalement que l'anéantissement successif de ses puzzles. Et c'est précisément en sachant profiter habilement de ses puzzles en tant que seul lien valable entre lui et Bartlebooth que Winckler parvient à faire de ce jeu de patience un subtil et silencieux outil de vengeance, à changer la nature et le cours prévus de l'histoire et à décider à l'avance son dénouement. L'ultime coup de vengeance est donné, lorsque la dernière pièce de puzzle en forme d'un W que Bartlebooth tient entre ses doigts au moment de sa mort ne correspond pas du tout au « trou noir de la seule pièce non encore posée dessin[ant] la silhouette presque parfaite d'un X » : ce qui constitue la fin et l'apogée de tout le roman. En se vengeant avec succès de Bartlebooth, Winckler renverse d'un coup le principe fondamental du jeu disant qu'une pièce isolée d'un puzzle n'a aucun sens ; et ce dans la mesure où cette dernière pièce en forme d'un W signifie réellement quelque chose : non seulement elle symbolise l'échec de Bartlebooth et de son projet de vie, la victoire de Winckler et de sa découpe ingénieuse, mais aussi elle porte pour elle-même l'espoir de se relier dans le futur aux autres pièces du puzzle préservé.

Finalement, en dehors de cette histoire de puzzles, la véritable image du puzzle au niveau thématique du roman se trouve dans cette vie-puzzle sans mode d'emploi, constituée de toutes les histoires qui se passent au sein de ce « romans » et qui sont

toutes marquées par une passion obstinée des personnages pour des choses inutiles et par une tendance de ruine et d'anéantissement.

Au-delà de sa trame, ce doit être sa structuration en puzzle qui, bien que sous-jacente, constitue l'essentiel de l'originalité de *La Vie mode d'emploi*. Précisément, c'est par la combinaison d'une série de programmes préparatoires (la polygraphie du cavalier, le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, la pseudo-queenine d'ordre 10 et un tableau général des listes) destinés à la construction de l'œuvre et conçus sur le modèle d'un immeuble de 10×10 pièces, que l'auteur fait consciemment de son roman un vrai puzzle, composé de cent moins un chapitres-pièces méthodiquement mis en désordre. À propos de l'absence d'un chapitre-pièce du roman-puzzle, il s'agit d'un clinamen programmé. Ce qui fait qu'au niveau structurel, le roman est en réalité un puzzle écorné auquel il manque la pièce située au coin inférieur gauche. Cette structure en puzzle écorné, assurée par un système mathématique de construction aussi complexe que rigoureux, témoigne d'une technique visiblement plus mature et plus consciente de l'auteur qu'auparavant.

Pour mesurer l'influence de cette structure en puzzle sur le récit, nous avons choisi de nous référer aux trois classes fondamentales de déterminations narratologiques définies par Genette dans *Figures III*, avant de dégager quelques traits caractéristiques du discours narratif du roman, à savoir la *pseudo-syllepse spatiale*, la *pause descriptive et narrative* et le *jeu intense de narration*.

D'abord, par le terme « pseudo-syllepse spatiale » qui renvoie à l'ordre temporel, nous entendons les groupements anachroniques commandés chaque fois par un chapitre-pièce du roman-immeuble mais qui s'avèrent restreints et relatifs, vu que chaque chapitre-pièce n'offre que des descriptions incomplètes, des informations lacunaires et des histoires fragmentaires, ayant besoin de se relier aux autres chapitres-pièces pour prendre un sens plus précis. Les chapitres du roman, en ce sens, ressemblent à de vraies pièces de puzzle, dont chacune, puisqu'isolée, représente en même temps une autonomie apparente et une source d'attente ou un appel à la combinaison. Quant au lecteur, s'il veut reconstituer les histoires découpées et véhiculées par les chapitres du roman, il doit effectuer de multiples combinaisons.

Pour illustrer ce phénomène de pseudo-syllepse, nous avons pris en particulier l'exemple du récit de l'histoire de puzzles pour montrer d'un côté la manière dont une histoire complète est découpée en un nombre de fragments plus qu'anachroniques, parfois dérisoires et même déroutants, et de l'autre l'activité de reconstitution du lecteur à l'égard de cette histoire. D'où la constatation que le narrateur perecquien possède un pouvoir absolu dans son découpage d'une histoire et dans sa répartition de ses fragments, enfin dans toute sa disposition des pseudo-syllepses, et que malgré tout jeu de l'auteur, les pièces éparses d'une histoire désirent au fond se rassembler pour prendre un caractère lisible, pour faire sens.

Puis, par le terme approximatif de « pause descriptive et narrative » qui renvoie à la notion genettienne de durée, nous entendons le fait que le roman entier est la description d'un tableau de l'immeuble figé à un moment précis, c'est-à-dire à celui où Bartlebooth venait de mourir. Et l'intéressant, c'est que l'auteur ne s'est pas borné à ce degré zéro du temps, mais a fait exploser cet instant unique en mille instants et fait éclater le tableau immobilisé en mille morceaux : concrètement, en divisant son roman en 99 chapitres-pièces partageant tous un moment fixé, Perec profite de chaque chapitre-pièce pour assouvir son goût pour la description et la narration en parcourant librement et avec jubilation un monde truffé de mots et de choses et une durée de plus de cent ans. C'est par ce mouvement narratif spécial que ce roman constitue une « exaltation de l'éphémère » et qu'il s'apparente encore une fois à un puzzle qui est à la fois un lieu de rassemblement et de synchronie et un lieu d'éparpillement et de diachronie.

Avec la découverte des deux caractéristiques précédentes du discours narratif de *La Vie mode d'emploi*, le puzzle constitue à nos yeux un modèle narratif très stimulant, c'est-à-dire qu'en modelant la structure narrative du roman sur l'image d'un puzzle, Perec a réellement créé, comme il désirait, une puissante « machine à raconter beaucoup d'histoires » ; et ce faisant, il offre à son narrateur un jeu intense de narration.

Ce qui nous émerveille surtout à ce propos, c'est qu'une telle construction en puzzle du roman, fondée sur des démarches mécaniquement formelles et des modèles

strictement mathématiques (donc abstraits), offre néanmoins un terrain extraordinairement bénéfique à une narration à la fois passionnée et passionnante, celle d'un univers romanesque rempli de choses et d'histoires, de vie et d'énergie, de rêves et d'imaginations, de savoir et d'émotion.

Enfin, l'image du puzzle se manifeste également au niveau scriptural de *La Vie mode d'emploi* qui se présente comme un énorme puzzle composé de mots provenant d'ouvrages de savoir et de fiction (dictionnaires, encyclopédies, œuvres littéraires) et qui nous laisse découvrir une grande richesse du vocabulaire, une multitude d'énumérations, un foisonnement de citations, et une variété de signes graphiques. Notre emploi ici de la métaphore du puzzle n'est pas gratuit, puisque selon Perec, l'écriture consiste simplement à (ré)organiser les mots et les lettres et que son modèle élémentaire serait le puzzle.

Cela dit, la différence majeure entre l'activité d'écriture et le jeu de puzzle tient à ce que, alors que toutes les tentatives de rassemblement des pièces d'un puzzle ne visent qu'un résultat prédéterminé, une image préexistante, la (ré)organisation par Perec de tous les mots empruntés a paradoxalement pour objectif de forger son propre langage littéraire, de créer une œuvre originale. Toutefois, au fil de notre analyse d'exemples de l'énumération, de la polygraphie et de la citation du roman, un point commun significatif s'est dégagé entre ce texte et un puzzle ordinaire, à savoir la *binarité* : un puzzle est binaire dans la mesure où une fois reconstitué, en même temps qu'il représente une image complète, il existe toujours en tant que puzzle et non en tant que tableau par la présence de ses frontières internes ; et en ce qui concerne le roman perecquien, sa binarité réside dans le fait que, en même temps qu'il nous immerge dans un univers fictif plein d'histoires et d'imaginations, il nous invite aussi à découvrir un univers de mots-choses (mots en tant que choses) qui peut aussi être objet de considération et source de curiosité, et qui constitue la trace d'une irréductible activité d'écriture : cette invitation se fait au moyen de procédés scripturaux à effet antireprésentatif, tels que la succession infinie des mots dans une énumération, l'insertion brute d'hétérographies (graphismes hétérogènes) entre les lignes ou entre les paragraphes d'une typographie habituelle, et le métatextuel

susceptible de révéler des citations implicites de l'auteur (ou plutôt du scripteur perecquien).

À travers cette analyse de *La Vie mode d'emploi* sous trois aspects — thématique, structurel et scriptural —, nous avons pu constater que le puzzle est véritablement une image fondamentale de ce roman, qu'il se manifeste et joue un rôle actif à tous ses niveaux et qu'il est la première marque de l'originalité de la démarche de l'auteur.

En tant que puzzle textuel à part entière, *La Vie mode d'emploi* est au fond un jeu. Ce n'est pourtant pas un jeu solitaire, mais un jeu à deux que l'auteur conçoit et offre à son lecteur, qui sera bon gré mal gré guidé, séduit et même mystifié par l'autre en suivant les chemins soigneusement ménagés dans l'œuvre. Par contre, à l'inverse d'un puzzle ordinaire qui est un jeu singulatif, c'est-à-dire qu'il n'a lieu qu'une fois, ce roman-puzzle est un jeu polymorphe ouvert à diverses pistes de lecture et à de nouvelles découvertes éventuellement au-delà de celles que l'auteur avait prévues ; et le lecteur peut jouer à plusieurs reprises avec ce jeu chaque fois d'une approche différente. Par exemple, il peut se baigner dans l'univers romanesque du livre, en lisant d'une façon linéaire ou en s'appuyant sur l'index et sur d'autres pièces annexes du roman ; il peut procéder, durant la lecture, à la reconstitution de la façade de l'immeuble-puzzle avec les cent moins une pièces ; il peut tenir à vérifier ou non l'application des contraintes établies dans le cahier des charges du roman et surtout la présence réelle des paires de citations imposées pour chaque chapitre ; ou il peut également s'intéresser à l'activité scripturale de l'auteur — à ses énumérations, à sa polygraphie et à ses quelques dispositifs métatextuels, etc.

Après tout, ce jeu de puzzle est une espèce de plaisir que l'auteur voudrait transmettre à son lecteur, le plaisir d'écrire et de raconter des histoires du côté de l'auteur se transformant ainsi en celui de lire et de relire du côté du lecteur.

Après avoir étudié l'image du puzzle dans *La Vie mode d'emploi*, nous avons étendu dans la deuxième partie notre champ d'observation à l'ensemble de l'œuvre perecquienne pour considérer l'image d'un puzzle autobiographique que Perec y reconstitue à partir d'une pièce manquante.

Nous avons donc commencé cette partie par l'étude de cette pièce manquante qui, malgré son absence formelle, occupe en réalité une place fondamentale dans le puzzle autobiographique de Perec. Ainsi, nous avons d'abord tenté de définir les origines et la signification de cette pièce manquante. En retraçant l'histoire personnelle et surtout l'enfance de Perec, nous avons compris que c'est précisément cette « Histoire avec sa grande hache » qui, entraînant la mort de ses parents et la dispersion de sa famille, ampute brutalement le puzzle biographique de Perec de sa pièce majeure qu'est la mémoire de sa petite enfance passée rue Vilin auprès de ses parents et de sa grande famille juive. Cette pièce manquante, c'est en l'occurrence l'enfant de Vilin, soit une part de Perec lui-même qui se fond dans un silence violent avec la disparition tragique de ses parents et l'effacement total d'empreintes juives.

Ensuite, nous avons essayé d'explicitier le processus de la difficile mise en évidence de cette pièce manquante chez Perec qui a longtemps voulu la dissimuler, la détourner en se mettant à l'abri d'une écriture carapace, mais qui finit par la revendiquer, la prendre en charge au terme d'un lent cheminement vers lui-même et vers une écriture sincèrement autobiographique. Ce cheminement se reflète essentiellement dans sa longue et pénible rédaction — marquée par ressassements, blocages, abandons et séances analytiques — du livre *W ou le souvenir d'enfance*, qui est une véritable autobiographie de Perec bien qu'elle alterne dans sa forme un récit autobiographique et un récit totalement fictionnel. Dans ce livre, on perçoit partout la présence de cette pièce manquante et son poids lourd : côté fictionnel, elle se tapit dans l'histoire d'aventures de Gaspard Winckler partant à la recherche de l'enfant qui lui a donné son nom ; côté autobiographique, elle se révèle dans les descriptions détaillées de photos jaunies qui demeurent de rares traces matérielles d'une existence amputée ; elle s'affirme dans les maigres récits de souvenirs d'enfance souvent réduits à néant par des notes de fin de chapitre, y compris quelques pseudo-souvenirs racontés au conditionnel ; elle se manifeste surtout dans les trois narrations faites sur le souvenir du départ à la gare de Lyon où Perec se sépare à jamais de sa mère et en même temps de l'enfant de Vilin ; elle hante les enquêtes et les autoanalyses qui accompagnent les souvenirs et qui servent de prétexte à un déchiffrement longtemps

désiré ; elle se laisse également entrevoir dans une mémorisation compensatoire, chez l'enfant de Villard, de mots, de choses et de livres lus et relus « à plat ventre », et également dans les souvenirs désormais multiples mais épars qui, sans repère ni amarre, n'arrivent pas à s'ancrer ni à se relier les uns aux autres... Elle circule enfin dans toute cette écriture qu'elle déclenche — dans les mots tracés, dans les lignes dessinées par ces mots et dans les intervalles entre ces lignes —, qui est à la fois minutieuse et blanche, ressassante et silencieuse, extraordinairement fictionnelle et désespérément autobiographique. Bien que ce soit un travail extrêmement dur sur le plan psychologique, Perec ne peut qu'évoquer ce quelque chose d'irrévocable, ce quelque chose d'indicible, car il s'agit pour lui d'un enjeu existentiel, d'une question de « To be, or not to be ». Et au fur et à mesure de sa mise en mots de cette pièce manquante, il parvient à l'assumer telle quelle et à retrouver dans son absence même « horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de [s]a vie pourront trouver leur sens »⁵⁹².

Mais Perec ne se borne pas à la revendication et à l'évocation par l'écriture de cette pièce manquante ; en tant qu'écrivain et oulipien, il va convertir cet élément proprement biographique en un trait purement formel — la figure du manque — susceptible d'intervenir en retour dans tous les aspects possibles de son écriture.

Ce sera le cas par exemple de ses exercices lipogrammatiques qui reposent précisément sur le principe du manque alphabétique et dont l'exemple type est *La Disparition*, un roman policier écrit sans la lettre *e* ; à cela s'ajoutent encore d'autres exercices oulipiens accomplis sous des contraintes fondamentalement lipogrammatiques telles que l'hétérogramme, le monovocalisme, *la belle absente*, et qui aboutissent à des livres comme *Les Revenentes* ou *La Clôture et autres poèmes*.

Ce sera le cas de *La Vie mode d'emploi*, roman où la figure du manque s'introduit presque à tous ses niveaux — structurel, scriptural et thématique —, et pour lequel Perec a notamment l'ingéniosité de concevoir, en amont de sa description d'un immeuble-puzzle de 10×10 pièces, un système de contraintes rigoureux tout en y glissant une anti-contrainte (un clinamen) qu'est une pièce (dans les deux sens du mot)

⁵⁹² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 25-26.

formellement manquante. Mais comme cette pièce qui se trouve au coin inférieur gauche de l'immeuble-puzzle n'est pas du tout prise en compte dans la rédaction du roman, on voit plutôt en elle l'image d'une case simplement vide, dont le lecteur ne se rendrait même pas compte de l'existence sans révélation auctoriale. Par rapport à des lettres visiblement manquantes dans des exercices oulipiens, l'introduction ici d'une case vide constitue évidemment une opération beaucoup plus discrète de Perec qui, par un échafaudage trop complexe pour être discernable, souhaite que son lecteur puisse recevoir ce livre comme un roman tout court.

Ce sera aussi le cas d'*Espèces d'espaces*, essai où l'on retrouve l'image de la case vide. En effet, c'est à partir de cette image — l'illustration liminaire d'un carré blanc — que Perec entame dans cet essai ses réflexions sur l'espace, sur l'écriture et sur son existence, à commencer par la page. D'une case vide qui est la conséquence passive de la disparition irrévocable d'une pièce, qui est un espace creux, un lieu inhabité et inhabitable, Perec fait une page blanche : un espace stable où il peut enraciner son existence, un point de repère à partir duquel il peut aller explorer d'autres espaces.

En outre, en ce qui concerne la relation entre la case vide et l'écriture perecquienne, nous sommes partis d'une analyse de Magné qui met au jour un lien implicite entre la case vide située au coin inférieur gauche du carré (un emplacement particulièrement perecquien) et l'écriture perecquienne, pour arriver à cette observation que cette case vide est en même temps le point de départ et le point d'aboutissement de l'écriture perecquienne, qu'elles entretiennent entre elles une réciprocité structurante, un va-et-vient permanent et qu'elles forment ensemble l'image d'un puzzle écorné juste sur le modèle de celui de *La Vie mode d'emploi*. En allant plus loin, sous la lumière du tableau *Les Ménines* où un point invisible est en réalité son véritable centre qui fonde toute sa composition, et en comparaison avec la notion deleuzienne de case vide, nous avons pu expliquer comment dans ce puzzle perecquien, cette case vide, malgré son invisibilité, joue un rôle fondamental dans l'écriture qui se construira autour de ce « vide essentiel » tout en lui faisant écho.

Par la suite, nous avons examiné de près comment à partir de ce vide originel

mais essentiel, Perec reconstitue un puzzle autobiographique par quatre méthodes principales : méthode « traditionnelle », c'est-à-dire la narration de souvenirs organisés selon des thèmes différents ; méthode « sociologique », c'est-à-dire l'interrogation et la description de l'un ou l'autre des divers éléments qui composent l'(infra-)ordinaire de sa vie ; méthode fictionnelle, qui d'une part renvoie à son travail sur la mémoire fictionnelle et qui de l'autre concerne l'encryptage autobiographique dans une écriture fictionnelle ; et enfin, méthode ludique, c'est-à-dire le marquage autobiographique dans une écriture ludique comme des jeux de mots sous contrainte ou des exercices parodiques de style. Ce faisant, nous avons pu remarquer que, ce qui est inédit chez Perec, c'est qu'il diversifie ses approches toutes délibérément obliques d'une même question autobiographique — celle de parler de lui-même, de cerner sa propre histoire et de laisser quelques traces de son existence — et que par là, il élargit le champ de l'autobiographie, si bien que dans un certain sens, l'ensemble de son œuvre dessine un puzzle autobiographique.

En fin de compte, ce parcours que Perec a fait, qui va de la revendication de la pièce manquante à la reconstitution de son puzzle autobiographique, c'est le cheminement de son histoire et l'histoire de son cheminement ; et à ce début et cette fin correspondent pour nous respectivement deux concepts : *Terre natale* et *Terre promise*. Concepts que Perec, lors de sa description du projet de film *Récits d'Ellis Island*, a déjà évoqués en les qualifiant de « mous, irrepérables, instables et fuyants » parmi des mots qu'il croit attachés au nom même de Juif, et qui pour lui « se renvoient sans cesse l'un l'autre leurs lumières tremblotantes »⁵⁹³. À propos de la terre natale de Perec, nous voyons en elle deux niveaux : la terre natale originelle (la pièce manquante biographique), qui est absence, amnésie, béance du sens, points de suspension ; et la terre natale acquise (la case vide formelle), qui devient source, horizon, point de départ, point de repère. La transformation de cette terre natale originelle en cette terre natale acquise, que Perec réalise avec une grande originalité, constitue un mouvement déterminant pour sa vie comme pour son écriture. Puis, partant de sa terre natale, il se construit de lui-même une terre promise qu'est l'espace

⁵⁹³ Georges Perec, « Ellis Island. Description d'un projet », *op. cit.*, p. 102-103.

d'écriture ou de textes qui s'agrandit et s'enrichit tant qu'il écrit et où son existence (et même celle des siens) peut espérer s'« ancrer » et s'épanouir. Ainsi, cette histoire de Terre natale et de Terre promise qui appartient à toute la diaspora juive est bien aussi celle de Perec qui, en exil et en écrivant, fait sa vie durant la conquête d'un lieu d'espoir.

En ce sens, au fur et à mesure qu'il parcourt la littérature de son temps et que ses textes s'accumulent en se réunissant autour d'une case vide, son puzzle de textes qui est aussi une sorte de puzzle autobiographique se reconstitue sans cesse et approche de plus en plus de son idéal.

Enfin, dans la troisième phase de notre recherche où nous en venons à considérer la conception perecquienne de la littérature qui aurait pour modèle le puzzle, nous avons procédé par deux étapes correspondant à deux niveaux de sens renfermés dans ce modèle : à savoir son caractère ludique, et puis l'image qu'il représente, y compris les rapports qu'il symbolise.

D'abord, de son engagement dans *La Ligne générale* à son discours de Warwick, de son ambition d'une littérature réaliste de tendance marxiste à son adoption consciente et heureuse d'une littérature citationnelle — dont le grand avantage tient à ce qu'en même temps qu'elle considère « tout un acquis culturel » comme une partie du réel, donc comme une réelle référence de tout écrivain, elle tend à mener l'écriture à une sorte de jeu de combinaison, la rendant à la fois réaliste et ludique —, et de son adhésion à l'Oulipo et sa réalisation d'une variété d'exercices à contrainte jusqu'à la parution de *La Vie mode d'emploi* en passant par son exploit lipogrammatique qu'est *La Disparition*, nous voyons se dessiner chez Perec le cheminement tâtonnant et évolutif d'un écrivain où la part du jeu émerge et s'affirme de plus en plus jusqu'à devenir fondamentale dans son écriture. C'est-à-dire que non seulement l'écriture est aux yeux de Perec un jeu, en l'occurrence un jeu de combinaison délicieusement difficile, nécessairement réglé, qui a pour seul objectif d'offrir un double plaisir : celui pour l'écrivain de s'amuser avec les mots, de raconter des histoires, de disposer des énigmes, et celui pour le futur lecteur de lire « à plat ventre », de rêver dessus, enfin

de jouer de son côté et à sa façon ; mais aussi tous les autres jeux auxquels il s'intéresse, tels que le puzzle, les mots croisés et le go, s'incorporent dans son jeu d'écriture en y transférant des notions de décalage, d'ambivalence, de trompe-l'œil, de séduction, des moyens subtils d'arranger des ruses et des mystères, et autres techniques conscientes et efficaces : et ce de manière à stimuler l'écriture, à explorer sa potentialité et à la doter d'un charme décapant et inépuisable.

S'il est désormais évident que pour Perec, la littérature est un jeu et que son jeu est la littérature, la littérature est-elle donc un jeu de puzzle ?

Il est indéniable que chez Perec, l'image du puzzle domine dans sa perception de la littérature : à ses yeux, l'univers de la littérature se présente comme un puzzle constitué d'écrivains de tous genres et de toutes époques, chaque écrivain étant entouré de ses écrivains tutélaires et occupant une case préalablement vide pour écrire à son tour ; et une fois qu'il cessera enfin d'écrire, la succession de ses livres finira par dessiner un puzzle « inexorablement achevé » ; quant à l'écriture, il trouve son modèle le plus élémentaire toujours dans le puzzle qui consiste à rassembler des pièces détachées, ou autrement dit, à organiser des formes fragmentaires pour constituer un ensemble.

Dans cette mesure où elle représente un jeu de combinaison qui s'applique à tous les niveaux de la conception perecquienne de la littérature et où elle incite à relier une pièce isolée aux autres ou à réunir toutes les pièces pour avoir une image cohérente, pour saisir un sens, cette métaphore du puzzle a effectivement une certaine pertinence. Mais vu ses décalages avec l'image que Perec se fait réellement de la littérature, avec celle de l'univers textuel et intertextuel et enfin avec celle d'un vrai jeu de puzzle, elle est à plusieurs égards loin d'être parfaitement exacte. D'autant plus que le puzzle comme modèle perd sérieusement son avantage lorsqu'on le compare avec la mosaïque, qui s'impose aussi dans différentes situations grâce à la relation dialectique qu'elle met en lumière entre le tout et les parties, entre l'unité de l'image intégrale et la diversité de ses composantes : par rapport au puzzle dont le jeu est de reconstituer un ensemble préexistant, la mosaïque se montre cependant favorable à l'inventivité et à la nouveauté puisqu'il s'agit pour l'artisan de constituer un ensemble inédit à partir

de morceaux disponibles, et donc s'avère plus adaptée à la conception perecquienne de la littérature. De ce point de vue, l'emploi de la métaphore du puzzle dans le travail présent, pour représenter par exemple *La Vie mode d'emploi* au niveau scriptural ou l'écriture autobiographique de Perec, n'est pas parfaitement exact.

Toutefois, cela ne nous empêche pas de continuer de nous servir volontiers de l'image du puzzle pour discuter l'esthétique perecquienne. Car après tout, c'est Perec lui-même qui a proposé cette image qui occupera une place particulièrement importante tout au long de sa carrière d'écrivain : il y avait régulièrement recours non seulement pour évoquer la manière dont il envisage la littérature et sa propre œuvre, le jeu d'écriture et le jeu entre l'écrivain et le lecteur, mais aussi pour représenter, au-delà de la littérature, toutes choses qui impliquent une considération sur la division d'un tout en parties ou la constitution d'une totalité avec fragments ; l'idée du puzzle a aussi donné naissance à son chef-d'œuvre *La Vie mode d'emploi*, confirmant davantage son statut dans l'écriture perecquienne. Et cela non sans raison : le rapport fondamental qu'on y trouve entre ensemble et élément, entre unité et multiplicité, le motif significatif de la pièce manquante, et enfin le fait qu'il est un *jeu* et en plus un jeu à deux, un jeu de ruse et de séduction, un jeu de calcul et de combinaison, ces quelques points entre autres suffisent à faire du puzzle une figure emblématique et irremplaçable de l'esthétique perecquienne. Elle est tellement ancrée et dominante dans l'esprit d'écrivain de Perec qu'elle ne laisse place à quasiment aucune autre figure comparable, que ce soit la mosaïque, le kaléidoscope ou le patchwork.

À travers les trois parties de ce travail, nous constatons que le puzzle intervient effectivement dans différents aspects de l'activité d'écriture de Perec : il conditionne la rédaction de tout un roman ; c'est une espèce de puzzle de nature notamment autobiographique que dessine une diversité de textes perecquiens à partir d'une pièce manquante ; le puzzle sert aussi de support à la conception perecquienne de la littérature et de l'écriture. La place fondamentale du puzzle chez Perec est donc indiscutable. Parti d'un goût pour le jeu de puzzle, Perec qui sait en tirer pleinement profit — de ses particularités, d'idées qu'il comporte et de notions qui en dérivent —

réussit à l'intégrer de différentes manières dans son travail d'écrivain, pour qu'il puisse réellement servir à son activité d'écriture et cesse d'être un simple jeu à jouer.

Plus profondément, en utilisant le puzzle comme le modèle opératoire d'un de ses romans, en faisant d'une pièce manquante biographique une pièce maîtresse formelle (la case vide) servant de point de départ et de point d'aboutissement d'une écriture-puzzle qu'on pourrait qualifier entre autres d'« autobiographique » — adjectif devant s'entendre dans un sens large et ouvert —, en représentant sa conception de la littérature par l'image du puzzle, et en tirant du jeu de puzzle plusieurs notions utiles pour son écriture, Perec démystifie, concrètement et parfaitement, la littérature regardée auparavant comme un domaine secret et privilégié, un dogme ou une mythologie, et avec elle son représentant soi-disant spontané et inspiré qu'est l'écrivain, d'autant qu'il fait de l'écriture un travail d'artisan, ou encore mieux, un jeu, et de l'écrivain un homme de lettres, responsable et conscient de ce qu'il écrit et surtout de comment il écrit.

De ce fait, cette étude du puzzle nous a donné accès non seulement à toutes les recherches et préoccupations de Perec qui tournent autour de l'écriture et qui ont pu se rassembler dans l'admirable roman-puzzle *La Vie mode d'emploi*, mais aussi à cette tendance nouvelle de la littérature et de la théorie littéraire de cette époque — marquée par la nouvelle critique et la théorie du texte de Barthes, par l'intertextualité de Kristeva, par la narratologie et la transtextualité de Genette, par l'antireprésentation et l'autoreprésentation de Ricardou, par l'exploration de la littérature potentielle de l'Oulipo, etc. — qui met en valeur des idées modernes telles que la pratique citationnelle, la littérature comme travail, « une technique consciente du roman », l'acte créateur de l'écriture, la productivité du texte comme foyer de langages imités et comme espace de jeu à deux, et qui s'affirme au fil du temps et se poursuit jusqu'aujourd'hui.

Ainsi, le puzzle constitue non seulement une clé de l'esthétique perecquienne, mais aussi un symbole de sa maturité, de son originalité et de sa modernité.

ANNEXE

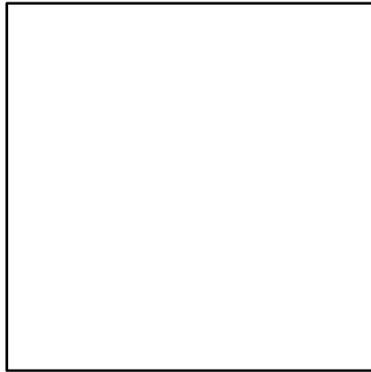


Illustration 1 : *Carte de l'océan* (Georges Perec, « Figure 1 », *Espèces d'espaces*)

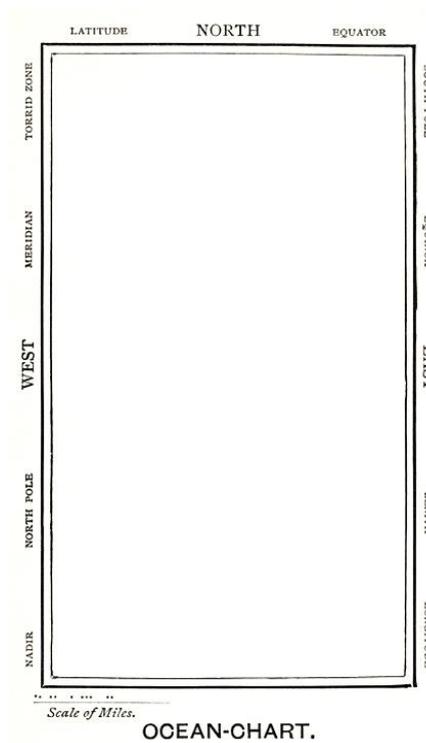


Illustration 2 : *Ocean-chart* (Lewis Carroll, *La Chasse au Snark*)

BIBLIOGRAPHIE

I - Œuvres de Georges Perec

I.1 - Ouvrages

- Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, coll. « Les Lettres nouvelles », 1965 [édition de référence : Pocket, 1990].
- Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1966 [édition de référence : Gallimard, coll. « Folio », 1982].
- Un homme qui dort*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1967 [édition de référence : Gallimard, coll. « Folio », 1990].
- La Disparition*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1969 [édition de référence : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989].
- Les Revenentes*, Paris, Julliard, coll. « Idée fixe », 1972 [édition de référence : Julliard, 1991].
- La Boutique obscure. 124 rêves*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Cause commune », 1973 [édition de référence : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2010].
- Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1974 [édition de référence : Galilée, coll. « L'Espace critique », 2000].
- W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1975 [édition de référence : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993].
- Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 1976.
- Je me souviens (Les Choses communes I)*, Paris, Hachette/P.O.L, 1978 [édition de référence : Fayard, 2013].
- La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette/P.O.L, 1978 [édition de référence : Le Livre de Poche, n° 5341, 2012].
- Les Mots croisés, précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, Paris, Mazarine, 1979. Réédition posthume (intégralité des grilles publiées par Perec) : P.O.L, 1999 [édition de référence : Gallimard, coll.

- « Folio », 2012].
- Un cabinet d'amateur*, Paris, Balland, coll. « L'Instant romanesque », 1979 [édition de référence : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1994].
- La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette/P.O.L, 1980 [édition de référence : *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017].
- Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [1975], Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1982 [édition de référence : *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017].
- Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985 [édition de référence : Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003].
- « 53 jours », texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, P.O.L, 1989 [édition de référence : Gallimard, coll. « Folio », 1993].
- L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1989.
- Je suis né*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1990.
- Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1991.
- L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.
- Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris/Cadeilhan, CNRS Éditions/Zulma, coll. « Manuscrits », 1993.
- Le Voyage d'hiver*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1993.
- Beaux présents, belles absentes*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1994.
- Ellis Island* [1980], Paris, P.O.L, 1995.
- What a man !* [1981], introduit et commenté par Marcel Bénabou, Paris, Le Castor Astral, coll. « L'Inutile », 1996.
- Jeux intéressants*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997.
- Perec/rinations*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997.
- Nouveaux jeux intéressants*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1998.
- Entretiens et conférences I & II*, éd. établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003.
- Le Condottière*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
- L'Attentat de Sarajevo*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2016.
- Œuvres I & II*, sous la direction de Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

I.2 - Ouvrages en collaboration

- Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, en collaboration avec Pierre Lusson et Jacques Roubaud, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1969.
- Oulipo, *La littérature potentielle. Créations, re-crétions, récréations* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.

Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.

L'Œil ébloui, photographies de Cuchi White, Paris, Chêne/Hachette, 1981.

Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 1 et 2, Paris, Ramsay, 1987.

I.3 - Textes non repris en volume

« Du terrorisme des modes », *Arts-Loisirs*, n° 75, 1^{er} - 7 mars 1967.

« Fenêtre sur Georges Perec », interview télévisée avec Viviane Forrester, Antenne 2, le 22 mars 1976. Archive INA, disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=pOK8aA6n73c>.

« Allées et venues rue de l'Assomption », *L'Arc*, n° 76, 1979, pp 28-34.

« J'aime, je n'aime pas », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 38-39.

« Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 50-53.

« Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » [1976], fac-similé du tapuscrit original, in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, P.O.L., 1985, p. 327-332.

« Petit carnet noir », in Marcel Bénabou et Jean-Yves Pouilloux (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 2, Textuel 34/44 (n° 21), Université de Paris VII, 1988 ; repris dans Georges Perec, « En marge de *W ou le Souvenir d'enfance* », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 779-791.

« La chose » [c. 1967], *Le Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 55-64.

« Nouveau Roman (suite) » [1959], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 41.

« Quelques considérations sur la littérature d'aujourd'hui (ou quelques réflexions) » [s.d.], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 42-44.

« Situation du roman français contemporain » [1961], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 45-46.

« Lettre à Denise Getzler » [c. 1962-1964], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 73-77.

« Le mystère Robbe-Grillet » [1963], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 65-67.

« Apprendre à bredouiller » [1972], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 127.

« Micro-traductions. 15 variations discrètes sur un poème connu » [1973], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 223-226.

« Cinq milliards de milliards de romans » [1976], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 68.

« Une rédaction : "Mon plus beau souvenir de Noël" » [1978], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 179-180.

« Bibliographie sommaire (Assortie de quelques commentaires de l'auteur) », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 91-94. Réédition posthume : « Bibliographie approximatif », dactylogramme, in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Paris, P.O.L, 1985, p. 309-325.

II – Études sur l'œuvre de Georges Perec

II.1 - Ouvrages sur Georges Perec

- BÉHAR Stella, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York/Berne, Peter Lang, 1995.
- BELLOS David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.
- BERTHARION Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec : « ... une trace, une marque ou quelques signes »*, Saint-Genouph, Nizet, 1998.
- BURGELIN Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990.
- BURGELIN Claude, *Album Georges Perec*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- DUVIGNAUD Jean, *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993.
- HECK Maryline, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012.
- LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991.
- MAGNÉ Bernard, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989.
- MAGNÉ Bernard, *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993.
- MAGNÉ Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999.
- PEREC Paulette (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001.
- REGGIANI Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. George Perec - L'OuLiPo*, Paris, InterUniversitaires, 1999.
- ROBIN Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- ROCHE Anne, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997.
- VAN MONTFRANS Manet, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

II.2 - Ouvrages collectifs sur Georges Perec

Cahiers Georges Perec

- n° 1 : *Colloque de Cerisy (1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L, 1985.
- n° 2 : *W ou le souvenir d'enfance : une fiction ?*, sous la direction de Marcel Bénabou et de Jean-Yves Pouilloux, Textuel 34/44, n° 21, Université de Paris VII, 1988 (rééd. 1998).
- n° 3 : *Presbytère et prolétaires. Le dossier P.A.L.F.*, présenté par Marcel Bénabou, Valence, Limon, 1989.
- n° 4 : *Mélanges*, sous la direction d'Éric Beaumatin, Valence, Limon, 1990.
- n° 5 : *Les Poèmes hétérogrammatiques*, sous la direction de Bernard Magné et de Mireille Ribière, Valence, Limon, 1992.
- n° 6 : « *L'Œil d'abord...* ». *Georges Perec et la peinture*, sous la direction d'Éric Beaumatin et de Hans Hartje, Paris, Seuil, 1996.
- n° 7 : *Antibiotiques*, sous la direction d'Éric Beaumatin, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003.
- n° 8 : *Colloque de Montréal*, sous la direction de Jean-François Chassay, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004.
- n° 9 : *Le Cinématographe*, sous la direction de Cécile De Bary, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006.
- n° 10 : *Perec et l'art contemporain*, sous la direction de Jean-Luc Joly, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010.
- n° 11 : *Filiations perecquiennes*, sous la direction de Maryline Heck, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011.
- n° 12 : *Espèces d'espaces perecquiens*, sous la direction de Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015.
- n° 13 : *La Disparition 1969-2019 : un demi-siècle de lectures*, sous la direction de Maxime Decout et de Yû Maeyama, Bordeaux, Le Castor Astral, 2019.

Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes

- n° 1, Les Impressions Nouvelles, printemps 1993.
- n° 2, Les Impressions Nouvelles, automne 1993.
- n° 3, Les Impressions Nouvelles, 1994.
- n° 4, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- n° 5, Presses Universitaires du Mirail, juin 1997.
- n° 6, Presses Universitaires du Mirail, décembre 1997.
- n° 7-8, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Depuis 2000, les articles de cette revue sont publiés en ligne sur le site de l'Association Georges Perec :
<https://associationgeorgespercec.fr/le-cabinet-d-amateur/>.

L'Arc, n° 76, 1979.

Le Magazine littéraire, n° 316, décembre 1993.

Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle, n° 51, juin 2011.

Europe, n° 993/994, janvier-février 2012.

ABDELKÉFI Rabâa (dir.), *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, Tunis, Sahar, 2009.

BEAUMATIN Éric et RIBIÈRE Mireille (dir.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens*, Nantes, Joseph K., 2005.

BURGELIN Claude, HECK Maryline et REGGIANI Christelle (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016.

DIDIER Béatrice et NEEFS Jacques (dir.), *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

JOLY Jean-Luc (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, actes du colloque de Rabat, Rabat, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de l'université Mohammed-V, coll. « Colloques et séminaires », n° 101, 2002.

JORGENSEN Steen Bille et SESTOFT Carsten (dir.), *Georges Perec et l'Histoire*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 2000.

MONTÉMONT Véronique et REGGIANI Christelle (dir.), *Georges Perec artisan de la langue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012.

REGGIANI Christelle (dir.), *Relire Perec (La Licorne, n° 122)*, actes du colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

RIBIÈRE Mireille (dir.), *Parcours Perec*, actes du colloque de Londres, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

II.3 - Articles sur Georges Perec

AUDIN Michèle, « Perec au carré », in Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 12, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015, p. 21-36.

BÉNABOU Marcel, « Perec : de la judéité à l'esthétique du manque », texte publié en ligne : <https://www.oulipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthetique-du-manque>.

BÉNABOU Marcel, « Perec et la judéité », in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Paris, P.O.L., 1985, p. 15-30.

BÉNABOU Marcel, « “Ce repère Perec” : Perec miroir du roman contemporain », in Jean-François Chassay (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, p. 13-24.

BÉNABOU Marcel, « Un regard amical sur Georges Perec », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 186-191.

BENS Jacques et MAGNÉ Bernard, préface à Georges Perec, *Nouveaux jeux intéressants*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1998, p. 8-9.

BURGELIN Claude, « *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » [1975], in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris,

- L'Herne, 2016, p. 183-185.
- BURGELIN Claude, préface à Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 7-23.
- BURGELIN Claude, « Le silence de Perec », in Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec (La Licorne, n° 122)*, actes du colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 15-26.
- BURGELIN Claude, « Perec et Pontalis. Une histoire de lettres, d'enveloppe et de destinataires », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 214-219.
- CHUNG Ye Young, « L'immeuble, la case vide, le roman », *Littérature*, n° 139 : « Marges », 2005, p. 62-77.
- CONSTANTIN Danielle, « *Lieux où j'ai dormi* : les dortoirs », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 171-178.
- DE BARY Cécile, « “Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle” », in Jean-Luc Joly (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, actes du colloque de Rabat, Rabat, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de l'université Mohammed-V, coll. « Colloques et séminaires », n° 101, 2002, p. 79-94.
- DECOUT Maxime, « Georges Perec : la judéité de l'autre », *Roman 20-50*, n° 49, 2010, p. 123-134.
- DECOUT Maxime, « À la manière de Perec », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 78-83.
- DECOUT Maxime, « Notice de *La Disparition* », in Georges Perec, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- DELEMAZURE Raoul, « *L'Herbier des villes* : un tas de reliquats », in Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 12, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015, p. 203-218.
- DELEMAZURE Raoul, « Le geste intertextuel de Georges Perec », in Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec (La Licorne, n° 122)*, actes du colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 41-57.
- DESCENDRE Nadine, « La collection comme pratique artistique ou la métaphore du puzzle », in Jean-Luc Joly (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 10, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010, p. 419-442.
- ERNAUX Annie, « Rien, dans l'œuvre de Perec, n'est étranger à mes propres préoccupations d'écriture », in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 99-100.
- GETZLER Pierre, « “Un de mes plus vieux amis s'appelle Pierre Getzler”. P.G. se souvient de G.P. », propos recueillis par Claude Burgelin, in Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Perec*, Paris, L'Herne, 2016, p. 192-197.
- HARTJE Hans, MAGNÉ Bernard et NEEFS Jacques, « “Une machine à raconter des histoires” », préface à Georges Perec, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et

- Jacques Neefs, Paris/Cadeilhan, CNRS Éditions/Zulma, coll. « Manuscrits », 1993, p. 5-35.
- HECK Maryline, « Carrés blancs sur fond blanc : destins du monochrome chez Perec », in Jean-Luc Joly (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 10, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010, p. 121-129.
- HECK Maryline, « Introduction : Perec après Perec », in Maryline Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 7-15.
- HILL Leslie, « Perec à Warwick », in Mireille Ribière (dir.), *Parcours Perec*, actes du colloque de Londres, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 25-30.
- KERJAN Daniel, « Mode d'emploi de *La Vie mode d'emploi* », mis en ligne le 24 mai 2010 : http://pierre.campion2.free.fr/kerjan_perec.htm.
- LANCELOT Bernard-Olivier, « Perec ou les métamorphoses du nom », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 11-18.
- LANCELOT Bernard-Olivier, « Georges Percé ou les ruses de l'écriture », in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Paris, P.O.L, 1985, p. 125-133.
- MAGNÉ Bernard, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec » [1982], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 33-59.
- MAGNÉ Bernard, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* » [1982], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 61-98.
- MAGNÉ Bernard, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi* » [1984], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 99-112.
- MAGNÉ Bernard, « Perec lecteur de Roussel » [1984], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 113-131.
- MAGNÉ Bernard, « Le puzzle du nom. Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d'emploi* » [1984], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 165-173.
- MAGNÉ Bernard, « Cinquième figure pour *La Vie mode d'emploi* », in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Paris, P.O.L, 1985, p. 173-177.
- MAGNÉ Bernard, « Textus ex machina (de la contrainte considérée comme machine à écrire dans quelques textes de Georges Perec) » [1986], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 219-230.
- MAGNÉ Bernard, « Emprunts à Queneau (bis) » [1987], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 133-152.
- MAGNÉ Bernard, « *La Vie mode d'emploi*, texte oulipien ? » [1987], in *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 153-163.
- MAGNÉ Bernard, « Pour une lecture réticulée », in Éric Beaumatin (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 4, Valence, Limon, 1990, p. 143-180.
- MAGNÉ Bernard, « Du registre au chapitre : le "cahier des charges" de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », in Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Penser*,

- classer, écrire : de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 181-200.
- MAGNÉ Bernard, « Georges Perec : faire concurrence au dictionnaire », in Pierre Corbin et Jean-Pierre Guillermin (dir.), *Dictionnaires et Littérature, Lexique*, 1995, n° 12-13, p. 331-341.
- MAGNÉ Bernard, « Jeux/enjeux », préface à Georges Perec, *Jeux intéressants*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997, p. 7-14.
- MAGNÉ Bernard, préface à Georges Perec, *Perec/rinations*, Cadeilhan, Zulma, coll. « Grain d'orage », 1997, p. 7-8.
- MAGNÉ Bernard, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, 1997, p. 5-42.
- MAGNÉ Bernard, « Coup d(e) H », in Steen Bille Jorgensen et Carsten Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'Histoire*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 2000, p. 77-86.
- MAGNÉ Bernard, « Georges Perec, l'oulibiographe », *Le Magazine littéraire*, n° 398, 2001, p. 52-55.
- MAGNÉ Bernard, « “Ça doit rester tout le temps enfoui !” Quelques remarques sur l'encryptage biographique chez Georges Perec », in Jean-Luc Joly (dir.), *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, actes du colloque de Rabat, Rabat, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de l'université Mohammed-V, coll. « Colloques et séminaires », n° 101, 2002, p. 95-113.
- MAGNÉ Bernard, « *La Vie mode d'emploi* : roman polygraphique », in Jean-François Chassay (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 8, Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, p. 25-45.
- MAGNÉ Bernard, « Perec parapheur », in Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas (dir.), *Le Pied de la lettre. Créativité et littérature potentielle*, La Nouvelle Orléans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, 2010, p. 91-102.
- MARTIN Marie-Odile, « L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi* », in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Paris, P.O.L., 1985, p. 247-264.
- MONCOND'HUY Dominique, « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit, autoportrait d'un écrivain », in Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec (La Licorne, n° 122)*, actes du colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 285-305.
- MONTÉMONT Véronique, « Onomastique perecquienne », in Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec (La Licorne, n° 122)*, actes du colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 183-199.
- MOTTE Warren, « Le puzzle de/dans *La Vie mode d'emploi* de Perec », in *Romance Notes*, vol. 24, n° 3, printemps 1984, p. 207-213.
- PAWLIKOWSKA Ewa, « Citation, prise d'écriture », in Bernard Magné (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 1, Paris, P.O.L., 1985, p. 213-231.
- PEREC Paulette, « Chronique de la vie de Georges Perec », in Paulette Perec (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 13-117.

- PINGAUD Bernard, « Ceci n'est pas un puzzle », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 1-2.
- POUILLOUX Jean-Yves, « L'amour de l'œil », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 61-65.
- REGGIANI Christelle, « Notice de *Je me souviens* », in Georges Perec, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- RÉMY Matthieu, « L'art du quotidien », in Jean-Luc Joly (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 10, Bordeaux, Le Castor Astral, 2010, p. 141-153.
- RÉMY Matthieu, « Penser et représenter la société des années 1960. *Les Choses* et *Un homme qui dort* comme tentatives de littérature réaliste critique », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 27-38.
- RIBIÈRE Mireille, « Georges Perec, Roland Barthes : l'élève et le maître », in Éric Beaumatin et Mireille Ribière (dir.), *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens*, Nantes, Joseph K., 2005, p. 338-353.
- RIBIÈRE Mireille, « Le lieu et la forme dans *La Clôture* », in Rabâa Abdelkéli (dir.), *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, Tunis, Sahar, 2009, p. 147-170 ; repris dans *Le Cabinet d'amateur* [en ligne] : https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/mribiere_2.pdf.
- ROBIN Régine, « Un projet autobiographique inédit de Georges Perec : *L'Arbre* », *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, 1993, p. 5-28 ; repris dans Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 195-227.
- ROCHE Anne, « “La Voix mise en plis” : Perec *ghost-guest* chez Olivier Rolin », in Maryline Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 11, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, p. 149-159.
- ROUBAUD Jacques, « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec », in Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 201-208.
- SÉITÉ Yannick, « Notice de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* », in Georges Perec, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- VAN MONTFRANS Manet, « Perec, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », in *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 7, 2009, p. 139-157 ; repris dans *Le Cabinet d'amateur* [en ligne] : https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/montfrans_1.pdf.
- VIRILIO Paul, « L'inertie du moment », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 20-22.
- WUILLÈME Tanguy, « Perec et Lukács : quelle littérature pour de sombres temps ? », *Mouvements*, n° 33-34, 2004, p. 178-185.

III - Autres ouvrages et articles

- ABRAHAM Nicolas et TOROK Maria, « Introjecter-incorporer. Deuil ou mélancolie », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6, 1972 ; repris dans Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978.
- BARTHES Roland, « Le point sur Robbe-Grillet ? » [1962], in *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981.
- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1980.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014.
- BARTHES Roland, « Texte (théorie du) », in *Encyclopædia Universalis*, tome XV, 1973 ; repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes IV. 1972-1976*, éd. établie par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES Roland et NADEAU Maurice, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes I. 1942-1961*, Paris, Seuil, 2002.
- BENS Jacques, « Queneau oulipien », in Oulipo, *Atlas de littérature potentielle* [1981], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale II* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.
- BLANCHOT Maurice, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969.
- BUTOR Michel, *Second sous-sol [Matière de rêves II]*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1976.
- CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige* [1958], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992 [édition revue et augmentée].
- CARROLL Lewis, *La Chasse au Snark* [1876], traduit de l'anglais par Jacques Roubaud, illustrations d'Henry Holiday, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- CHAPSAL Madeleine, *Les Écrivains en personne* [1960], Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1973.
- DÄLLENBACH Lucien, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- DE BIASI Pierre-Marc, « Intertextualité (théorie de l') » [1989], *Encyclopædia Universalis* [en ligne] :
<http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>.
- DE LA PORTE Maurice, *Les Épithètes*, 1571 [texte disponible en ligne :
<http://www.preambule.net/epithetes/m/mer.html>].
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in François Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel »,

- 1973 [texte disponible en ligne : <http://libertaire.free.fr/DeleuzeStructuralisme.html#:~:text=Or%20le%20premier%20crit%C3%A8re%20du,la%20premi%C3%A8re%20dimension%20du%20structuralisme>].
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence* [1967], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1965 ; version originale, 1962], traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2015.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
- HUIZINGA Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1951 ; version originale, 1938], traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- KRISTEVA Julia, « La mot, le dialogue et le roman », in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* [1969], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2017.
- KRISTEVA Julia, « Le texte clos », in *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* [1969], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2017.
- LACLOTTE Michel et CUZIN Jean-Pierre, *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, coll. « Le monde des arts », 1987 [nouvelle édition : 2003].
- LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne I. Introduction* [1947], Paris, L'Arche, 1958.
- LE LIONNAIS François, « Le Troisième secteur », in *Les Lettres Nouvelles*, septembre-octobre 1972.
- LE LIONNAIS François, « La LiPo (Le premier Manifeste) », in Oulipo, *La littérature potentielle. Créations, re-crétions, récréations* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- LE LIONNAIS François, « Le second Manifeste », in Oulipo, *La littérature potentielle. Créations, re-crétions, récréations* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- LESCURE Jean, « Petite histoire de l'Oulipo », in Oulipo, *La Littérature potentielle. Créations, re-crétions, récréations* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- LE TELLIER Hervé, *L'Herbier des villes. Choses sauvées du néant*, Paris, Textuel, 2010.
- LÉVI-STRAUSS Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.
- LUCRÈCE, *De la nature*, tome I, établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles

- Lettres, 1990.
- MÉTAIL Michèle, « Filigranes. Poèmes du vide », in Oulipo, *La Bibliothèque oulipienne*, vol. 2, Paris, Ramsay, 1987.
- MICHAUX Henri, *Passages (1937-1963)* [1963], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998.
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986 ; repris dans Jean-Bertrand Pontalis, *Œuvres littéraires*, éd. établie par Martine Bacherich, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2015.
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé [À la recherche du temps perdu VII]* [1927], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1990.
- QUENEAU Raymond, *Odile* [1937], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992.
- QUENEAU Raymond, *Un rude hiver* [1939], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977.
- QUENEAU Raymond, « Écrit en 1937 », in *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1965.
- QUENEAU Raymond, « Technique du roman », in *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1965.
- QUENEAU Raymond, *Le Voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RICARDOU Jean, *Le Théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1982.
- RICARDOU Jean, *Le Nouveau roman*, suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- ROUSSEL Raymond, *Nouvelles impressions d'Afrique*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1932.
- ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [1935], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2015.
- SAND George, *Les Maîtres mosaïstes*, Paris, F. Bonnaire, 1838 [texte disponible sur : <https://www-classiques-garnier-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain>].
- SOLLERS Philippe, « Écriture et révolution (entretien avec Jacques Henric) », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1990.
- VIRILIO Paul, « La défaite des faits », in *Le Pourrissement des sociétés (Cause commune. 1975/1)*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975.