

**« Dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es »
Rhétorique et écriture de soi dans l'œuvre essayistique de G. Perec**

Adrien Chassain, université Paris VIII

Les quelques réflexions qui suivent partent d'une proposition formulée par Michel Beaujour dans son ouvrage de 1980 consacré à l'autoportrait, *Miroir d'encre*¹, et voudraient mettre à l'épreuve de celle-ci, pour mieux les singulariser, un ensemble de textes perecquiens des années 1970 relevant du genre de l'essai. Opposant au régime narratif et linéaire de l'autobiographie une logique spatiale en prise sur le présent du scripteur, l'autoportrait est décrit par Beaujour comme un lointain descendant du miroir encyclopédique médiéval, et plus précisément de sa variante confessionnelle. A l'exemple des manuels de confession et d'examen de conscience adressant aux fidèles la grille abstraite des différentes rubriques de la vie spirituelle et mondaine, afin que ceux-ci puissent passer à son crible leur propre expérience, l'autoportrait (tel qu'ont pu le pratiquer Montaigne, Leiris ou encore Barthes) donnerait forme au moi en le situant au voisinage anonyme d'une société et d'une culture, en l'éprouvant au contact des savoirs dont celles-ci s'accompagnent. En tant que parcours encyclopédique de lieux communs, mais aussi en tant qu'art de la mémoire, l'autoportrait formerait ainsi un genre pétri d'ancienne rhétorique, à ceci près qu'il en délaisserait les fins civiques, politiques et morales au profit d'une écriture coupablement oisive et retirée des affaires – subversion qu'accompagnerait une manière de déni, d'aveuglement à l'égard, précisément, de la rhétoricité de cette démarche.

Pour ardues et sujettes à débat qu'elles soient en elles-mêmes, ces thèses me semblent résonner de manière féconde dans le corpus perecquien, dans la mesure où elles permettent de mettre en perspective et d'interroger cette tendance à l'écriture de soi plus ou moins sensible, plus ou moins forte, mais néanmoins toujours active dans la part dite « sociologique » de l'œuvre² – celle qui s'élabora surtout au cours des années 1970, dans le cadre du travail sur la vie quotidienne mené autour de la revue *Cause commune* de J. Duvignaud et P. Virilio. Je me concentrerai sur la dimension plus proprement essayistique et réflexive de ce corpus dans l'hypothèse qu'il y a là une poétique et des enjeux singuliers à dégager : si Perec a souvent déclaré son ambition de pratiquer une description sèche et saisie sur le vif de l'infra-ordinaire, nombre de ses textes – ceux-là

¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

² Suivant l'expression utilisée par Perec lui-même lorsqu'il tâcha de distinguer les quatre « champs » explorés dans son travail d'écriture. Cf. « Notes sur ce que je cherche », *Le Figaro*, 1978, repris dans *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 10.

mêmes, d'ailleurs, où il formule de tels projets – présentent une dimension réflexive et prospective, bien que souvent ludique ou ironisée. Là, le moi se construit hors des sentiers narratifs de l'autobiographie, empruntant une voie qui semble bien croiser celle des autoportraits de *Miroirs d'encre*. Dans *Espèces d'espace* ainsi que dans différents articles publiés chez *Cause commune* et d'autres revues de sciences humaines et de littérature (*Esprit*, *Traverses*, *Le Genre humain*, *Les lettres nouvelles...*), on observe en effet cette même mise en espace du moi et de sa mémoire, ce même mouvement inquiet et réversible qui porte le sujet vers le général, l'anonyme et le commun, dont parle Beaujour dans son ouvrage.

Pourtant, il est au moins deux nuances importantes par lesquelles l'autoportraitisme perecquien mérite d'être distingué de la perspective de Beaujour : la première tient à ce que Perec ne saurait souffrir d'aveuglement quant à son recours à la rhétorique, puisqu'il la désigne fréquemment comme telle depuis qu'il en a reçu l'enseignement au séminaire de sémiologie que Barthes donne à l'EPHE. La seconde objection est que l'écriture de soi dont Perec investit ses essais, s'il lui arrive de rencontrer la question de l'oisiveté du lettré, de sa position de porte-à-faux à l'égard du travail³, ne peut non plus être envisagée comme cette « escrivaillerie coupable » dont parle Beaujour à la suite de Montaigne, comme cette activité solitaire et intransitive qui ne se donnerait d'autres lecteurs que de potentiels « écrivains en mal d'autoportrait ». Certes Perec se livre bien en écrivain et en autoportraitiste à cette anthropologie du proche qui anime le projet de *Cause commune*, au point de voir sa pratique de l'essai se démarquer nettement – sur le plan de la forme, de l'énonciation et du rapport à l'érudition – du style dissertatif des autres textes qu'elles côtoient. Reste que ce contexte scientifique et souvent politisé des revues et collections auxquelles il collabore donne à voir Perec comme une manière d'autoportraitiste hors les murs, comme un écrivain ayant quitté l'*arrière boutique* montaignienne pour faire de la littérature et de l'écriture de soi les moyens d'un nouveau discours sur – voire *de* – la pratique. Perec remobiliserait-il alors, non sans de sensibles déplacements, cette dimension civique et politique de la rhétorique dont Beaujour soulignait l'absence sous la plume des autoportraitistes ? Autrement dit, l'autoportraitisme perecquien entretiendrait-il un rapport à la fois plus lucide et plus entier à la rhétorique que ce qu'affirmait *Miroir d'encres* ?

Nous commencerons donc par aborder la poétique perecquienne de l'essai-autoportrait en balisant le recours à la fois lucide et distancié à la rhétorique qui s'y joue. Parce qu'elle dramatise et met en débat les mises en ordre qui président à l'écriture ou que celle-ci enregistre ou encore projette, cette rémanence de la rhétorique nous conduira ensuite à interroger le portrait d'écrivain tour à tour singulier et anonyme qui se fait jour dans ces textes : les opérations de

³ Cf. « Les gnocchis de l'automne », *Cause commune*, n. 1, 1^{er} mai 1972, repris dans *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, ou encore « Chalandes et nonchalants », *Cause commune*, n. 7, octobre 1973.

classement, de rangement, d'inventaire apparaissent alors comme les opérations mêmes, agies et subies, partielles et provisoires, de l'individuation. Enfin, il s'agira d'examiner la manière dont la poétique propre à ces essais-autoportraits se distingue par un certain style de la pratique, cette dernière caractérisant alors moins l'horizon politique lointain où l'auteur projetterait ses intentions ou ses injonctions qu'une dimension immanente au texte, qu'une condition propre de sa lisibilité.

Deux visages de la rhétorique dans la prose essayistique de Georges Perec

Les recours de Perec à la rhétorique confèrent à celle-ci deux visages distincts, dont la conjonction originale forme à mon sens un trait important de la poétique à l'œuvre dans ses essais. La rhétorique s'offre d'un côté comme un art critique du décodage, du décryptage des stratégies discursives, et, de l'autre, sous l'aspect génératif d'une méthode d'invention, d'une conception raisonnée et réglée de l'écriture, qui verra certes dans l'Oulipo un lieu où s'épanouir et se formaliser, mais qui se trouve également active dans les essais, quoique d'une autre manière, on le verra moins assurée.

Perec semble bien tributaire du net regain d'intérêt que connaît l'ancienne discipline dans les sciences humaines des années 1960 et 1970. Et si, comme le remarque alors Genette⁴, la rhétorique revient surtout sous la forme « restreinte » d'une théorie de la figuralité et d'un inventaire des tropes, son domaine de compétence s'est quant à lui élargi au-delà de son berceau littéraire, embrassant désormais le vaste champ de la « communication de masse ». Deux années durant, de 1963 à 1965, Perec suit les séminaires de Barthes sur la sémiologie du langage publicitaire, puis sur l'ancienne rhétorique, et ne cessera par la suite de s'y référer. On sait à cet égard que l'écriture des *Choses* hérite de la critique barthésienne des biais et des connotations du langage médiatique. Du Barthes des *Mythologies* et des séminaires, Perec dit ainsi avoir retenu l'idée qu'« il n'y a pas de message innocent et que finalement, tout ce système de langage participe d'une mystification »⁵.

Les procédés de la rhétorique, au reste, sont aussi propres à affecter, sous des formes plus fines, la prose de l'écrivain lui-même, et singulièrement celle de l'essayiste autoportraitiste que fut Perec à ses heures. Ainsi, dans l'autoportrait qu'il rédige en 1972 pour le premier numéro de *Cause commune*, « Les gnocchis de l'automne », au terme d'une entrée en matière inquiète et

⁴ « La rhétorique restreinte » est le titre de la contribution de Genette au numéro que la revue *Communications* consacre aux « Recherches rhétoriques » en 1970. C'est dans ce même numéro (figurant dans le catalogue de la bibliothèque de Perec) que se trouve retranscrit le séminaire de Barthes à l'EPHE de 1964-1965.

⁵ Georges Perec, *Entretiens et conférences*, Nantes, Joseph K, 2003. vol. II, p. 62.

hésitante, Perec se demande s'il lui sera jamais possible d'« arriver à la sincérité en dépit d'un attirail rhétorique au sein duquel la succession de points d'interrogation qui jalonne les paragraphes qui précèdent est une figure (dubitation) depuis longtemps répertoriée »⁶. Le ton est ici fort éloigné de l'usage potache que l'écrivain faisait des fleurs de rhétorique dans *Quel petit vélo*, mais la rhétorique apparaît pour ainsi dire à la même place, celle de l'après-coup. Observer le discours des autres ou le sien propre avec les yeux de la rhétorique, c'est alors tâcher d'en chasser l'effet de naturel pour y mettre au jour l'artifice, le jeu des formes, les détours : que ces figures du discours soient ou non délibérées, les voici rappelées à la technique sans âge dont elles émanent, au caractère général et impersonnel qui est le leur, avec quoi l'autoportraitiste devra toujours *composer*⁷. Dans les articles qu'il publie en revue, la rhétorique est donc fréquemment invoquée à titre d'autocensure, intervenant dans des commentaires méta-énonciatifs pour sanctionner un certain piétinement inaugural du discours⁸.

Pourtant, la rhétorique présente encore un second visage dans les essais perecquiens. Avant de tomber en désuétude puis d'être remise au goût du jour par la théorie littéraire et la sémiologie, on sait que la rhétorique a surtout consisté en une technique, un art raisonné de la production du discours, chose longuement étudiée par Barthes dans son séminaire de 1964-1965. De la rhétorique envisagée comme méthode d'invention, Perec retiendra surtout la notion de *topique*, dans les deux sens que déclinait alors le directeur d'étude : table des lieux communs, des stéréotypes d'une part, mais aussi, d'autre part et pour reprendre les mots de Perec dans sa lettre à Nadeau du 7 juillet 1969 : « grille à travers laquelle le discours [peut] se constituer »⁹. Pour ce qui est de la première acception, Perec a dit plusieurs fois, à propos des *Choses* et d'*Un homme qui dort*, avoir voulu épuiser les lieux de la « fascination » et ceux de « l'indifférence », faisant de ces ouvrages des sortes de recueils modernes de lieux communs. En ce qui concerne le second sens de la topique, auquel il attribue un rôle central « dans la représentation qu'il [se fait] de [son]

⁶ « Les gnocchis de l'automne », *op. cit.*, p. 67.

⁷ Perec formulera la même critique à l'égard des rêves consignés dans *La Boutique obscure* : loin d'ouvrir cette « voie royale » vers l'inconscient qu'imaginait Freud, ils n'étaient rien d'autre que « des exercices de rhétorique précisément. Je rêvais pour ne pas parler de ce qui était important », cf. Georges Perec, *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 205.

⁸ Au début de l'article « Penser/classer » qu'il publie en 1982 dans la revue *Le genre humain*, Perec évoquait la « déficience discursive » qu'il avait rencontrée au moment de mettre en forme son texte. Attribuant le caractère fragmentaire de son propos au thème même qui lui était proposé par la revue « Penser-classer », il fait un semblable usage corrosif de la rhétorique : « Peut-être est-ce là répondre à la question qui m'était posée avant de l'avoir posée. Peut-être est-ce éviter de la poser pour n'avoir pas à y répondre. Peut-être est-ce user et abuser de cette vieille figure rhétorique que l'on appelle l'excuse où, au lieu d'affronter le problème à résoudre, on se contente de répondre aux questions par d'autres questions, se réfugiant chaque fois derrière une plus ou moins feinte incompétence ». cf. *Penser/classer*, *op. cit.*, p. 151.

⁹ Lettre à Nadeau, 7 juillet 1969, repris dans *Je suis né*, *op. cit.*, p. 56.

écriture »¹⁰, voici, pour préciser le souvenir de Perec, la définition qu'en donne Barthes dans la retranscription de son séminaire :

Il faut se représenter les choses ainsi : un sujet (*quaestio*) est donné à l'orateur ; pour trouver des arguments, l'orateur « promène » son sujet le long d'une grille de formes vides : du contact du sujet et de chaque case (chaque « lieu ») de la grille (de la Topique) surgit une idée possible, une prémisse d'enthymème.¹¹

Derek Schilling a montré l'usage détourné qu'avait fait Perec de cette seconde topique dans le projet abandonné des *Lieux*, les *topos* étant pour ainsi dire matérialisés dans les douze postes d'observation parisiens que se donne l'auteur pour s'y livrer à son travail de description infra-ordinaire¹². Pour en venir aux textes essayistiques qui m'intéressent ici, *Espèces d'espaces* me semble offrir l'exemple le plus instructif de réappropriation et de refonte de la méthode topique, même si cette réappropriation n'est cette fois pas explicitée. La « grille de formes vides » évoquée par Barthes, le long de laquelle l'écrivain « promène » son sujet est ici constituée par la succession des chapitres qui déploient l'espace sous ses différentes espèces, par élargissements successifs d'échelle. Cette typologie forme ainsi le plan du livre mais témoigne aussi de sa méthode d'invention, et le caractère spatial, justement, des catégories en question ne doit pas nous faire oublier que ces espaces sont aussi, dans l'ordre de l'invention, des espaces mentaux que l'écrivain arpente en pensée, au cours de son travail d'écriture.

À ce titre, les ouvertures de chapitres sont souvent l'occasion pour Perec de dramatiser cet arpentage de la topique : les « questions de Huron »¹³, les définitions sommaires, et surtout l'expression fréquente de la circonspection, sinon de la défiance à l'égard des rubriques proposées mettent en scène cette confrontation du *je* à une grille censée organiser et surtout susciter le discours : bien que cette grille soit de sa main, tout se passe parfois comme si elle était devenue extérieure à l'auteur, sinon imposée ; ainsi lorsqu'il déclare, à l'entrée du chapitre sur la campagne : « Je n'ai pas grand-chose à dire sur la campagne », ou encore, dans cette attaque du chapitre sur le « quartier » :

Le quartier. Qu'est-ce qu'un quartier ? T'habites dans le quartier ? T'es du quartier ? T'as changé de quartier ? T'es dans quel quartier ?

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », in *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 2002, p. 576.

¹² Cf. Derek Schilling, *Mémoires du quotidien, les lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006 (« Perspectives »), p. 143 *sq.* Comme le remarque le critique, la topique de l'invention se trouve alors mêlée à la théorie des lieux de mémoire, puisque ces lieux parisiens, dans la première phase de terrain du projet, suscitent et motivent le discours, tandis qu'ils offrent dans la seconde phase mémorielle autant de réserves d'où rappeler les souvenirs qui s'y seront déposés au cours du temps.

¹³ Suivant l'expression de Claude Burgelin dans son *Georges Perec* (Seuil, 1988), p. 121.

Ça a vraiment quelque chose d'amorphe, le quartier : une manière de paroisse ou, à strictement parler, le quart d'un arrondissement, le petit morceau de ville dépendant d'un commissariat de police¹⁴.

Il est frappant d'observer la manière dont le discours s'étoffe ici peu à peu, acquiert progressivement une certaine consistance en dramatisant, notamment par de nombreuses autocorrections, le passage du mot à la phrase, de l'interrogation à l'assertion, mais aussi des marques de l'oralité au style pastiché des dictionnaires. Ce qui se donne à lire ici pourrait relever du « patron génétique » théorisé par Julien Piat pour décrire la manière dont les commentaires méta-énonciatifs sont susceptibles de « déplacer l'attention du *dit* au *dire* », se concentrant par là « sur la production même du discours »¹⁵. Pour autant, Perec ne mime pas une production spontanée, une effervescence de l'écriture, mais figure plutôt la manière dont le discours naît de la rencontre entre un sujet énonciateur et un ordre préalable, une grille qu'il s'est comme adressée à lui-même. Le titre repris en phrase nominale, la question d'essence, les éclats stéréotypés de discours ordinaire, le jugement de valeur à l'égard de la notion « amorphe » qu'est le quartier, enfin les ébauches de définitions : ce sont là autant d'étapes qui désignent et reproduisent le retentissement qu'occasionne la topique à son passage dans l'esprit du scripteur. Tout se passe comme si la pensée, elle aussi, était décrite dans son infra-ordinaire, répondant non sans hasard, hésitations voire *absences* aux contraintes qu'elle se donne pour avancer et s'écrire.

Ce qui me semble ici notable et qui témoigne de la lucidité de Perec à leur égard, c'est que loin de faire l'objet d'une réappropriation franche et directe, la rhétorique en général, et la topique en particulier, se trouvent dramatisées, mises en scène dans les textes mêmes où elles opèrent. À ce titre, même si les contraintes oulipiennes peuvent être décrites comme des opérations rhétoriques, ce d'autant plus légitimement que les Oulipiens se réfèrent explicitement à l'héritage des Grands Rhétoriciens¹⁶ et que Perec évoque à plusieurs reprises l'ambition d'inventer avec elles une « nouvelle rhétorique »¹⁷, celles-ci méritent tout de même d'être distinguées des techniques que j'examine ici dans un contexte essayistique. Dans ses fictions et ses poèmes, Perec a fréquemment pratiqué la mise en abyme, l'encodage de la contrainte dans le texte, cette dernière constituant alors non seulement la règle productrice de celui-ci, mais livrant encore sa clé

¹⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 (« L'Espace critique »), p. 113.

¹⁵ Julien Piat, « Vers une stylistique des imaginaires langagiers », *Corpus*, éd. Véronique Magri-Mourgues, décembre 2006, (« Corpus et stylistique »), p. 113-141.

¹⁶ Oulipo, *La Littérature potentielle : créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 12, 61, 88.

¹⁷ Cf. « Entretien Georges Perec / Bernard Milluy », in *Bulletin de l'Alliance française de Melbourne*, novembre 1981, repris dans *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 303 : « Quand cette responsabilité [de l'écrivain] commence, la prise en charge se caractérise, en ce qui me concerne, par la recherche d'une nouvelle rhétorique, c'est-à-dire un nouvel ensemble de lois qui vont gouverner et canaliser toute cette chose floue et innommable qui s'appelle « la recherche du vouloir dire quelque chose » : recherche de l'expressivité et de l'émotivité, de l'expression des pulsions – toutes ces choses qui ne peuvent être maîtrisées que par un travail ».

thématique, comme c'est exemplairement le cas pour la *Disparition*. Comparée à ces brillantes réalisations, la topique apparaît en quelque sorte comme la contrainte du pauvre, comme la règle que tâche de se donner celui qui écrit à découvert. Perec n'encode pas dans ses essais de référence à la méthode topique, il se figure au moment d'y recourir, de donner forme et ordre à son discours. Si la « nouvelle rhétorique » des contraintes apparaissait comme l'ouvrage d'un savoir faire assuré, l'auteur ne dispose plus dans l'écriture de soi où se risque ici l'essai que d'une *ancienne rhétorique*, irrécupérable comme telle, qui tour à tour¹⁸ organise et censure le discours.

« Dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es »

Ainsi la topique est-elle moins, dans les essais de Perec, une règle d'invention ayant présidé souverainement à la genèse du texte qu'une technique maniée sous nos yeux, offrant à Perec l'occasion de réfléchir, d'écrire (sur) l'invention elle-même. Notons que cette réflexion sur l'invention et la mise en ordre du discours avait fait l'objet d'un développement important dans le séminaire de Barthes : ce dernier y insistait en effet sur les conflits relatifs à la « place du plan », autrement dit à la conception de la *dispositio*, dont témoignaient les manuels de rhétorique :

Deux options sont possibles : ou bien l'on considère le « plan » comme une « mise en ordre » (et non comme un ordre tout fait), comme un acte créatif de distribution des matières, en un mot un travail, une structuration, et on le rattache alors à la préparation du discours ; ou bien l'on prend le plan dans son état de produit, de structure fixe et on le rattache alors à l'œuvre, à l'*oratio* ; ou bien c'est un dispatching de matériaux, une distribution, ou bien c'est une grille, une forme stéréotypée. En un mot, l'ordre est-il actif, créateur, ou passif, créé ? [...] Certains rattachent la *dispositio* à la *probatio* (découverte des preuves) ; d'autres la rattachent à l'*elocutio*, c'est une simple forme verbale.¹⁹

L'exposé du système rhétorique et de ses « flottements taxinomiques » offre à Barthes l'occasion de donner implicitement cours à sa critique moderne de l'imaginaire de la création spontanée, et de mettre réciproquement en valeur une « rhétorique de la production », au sein de laquelle l'*inventio* est toujours déjà comprise comme un art de la *dispositio*. Bref, pour traduire cela en français perecquien : *penser*, c'est toujours déjà *classer*. La rhétorique fournissait donc à Barthes le terrain d'une réflexion critique sur l'ordre, le classement et la taxinomie : « l'option taxinomique implique une option idéologique, déclare le sémiologue : il y a toujours un enjeu à la place des

¹⁸ *Tour à tour*, voire *simultanément*, si l'on considère que la *dubitation* dénoncée par Perec dans la batterie de questions inaugurales de son autoportrait n'était déjà rien d'autre qu'une manière de « tap[er] dans la topique », pour citer l'expression d'un avant-texte de *W ou le souvenir d'enfance*, où Perec tâche semblablement de stimuler son invention en lançant une série de questions reprenant des modèles cités dans le séminaire de Barthes. C'est là sans doute l'usage moderne le plus fécond auquel est susceptible de se prêter cette vieille discipline sinon tout à fait hors d'usage, du moins sujette au soupçon, « objet idéologique » envers lequel Barthes appelait à une « indispensable distance critique »¹⁸.

¹⁹ Barthes, « L'ancienne rhétorique », *op. cit.*, p. 561.

choses : *dis-moi comment tu classes, je te dirais qui tu es*». Le sujet s'individue ainsi au gré des classements qu'il opère, en même temps qu'il est lui-même aux prises avec des ordres qui le dépassent.

Dans son exploration essayistique de l'infra-ordinaire, Perec semble bien prendre acte du fait que nos classements nous définissent et nous classent en retour, chose que l'écriture de l'invention que nous venons d'envisager permet tout particulièrement de mettre en lumière, pour autant notamment qu'elle met en scène une sorte de phénoménologie du classement. L'auteur d'*Espèces d'espaces* ne dispose pas autour de lui les différentes stations de sa topologie sans trouver en chacune d'elle l'occasion renouvelée de se situer lui-même, moins en fonction de son histoire personnelle (comme ce sera le cas dans *W*) que suivant sa manière présente d'habiter, de négocier la dialectique de l'intime et du commun à laquelle nous soumet la ville. Aux prises avec les partages fonctionnels que l'urbanisme imprime aux lieux publics comme aux espaces domestiques, le moi classe, inventorie, enregistre l'espace pour en renouveler inlassablement la « conquête », tant celui-ci s'avère un sol meuble que le temps érode, reconfigure, transforme. Le « sujet » qui se « promène » le long de la topique n'est donc pas seulement celui de la « *quaestio* » – l'espace – c'est aussi le sujet *en personne*.

Que les multiples classements qui nous affectent et nous occupent désignent les opérations mêmes, subies ou agies, de notre individuation, voilà qui apparaît bien à la lecture des petits essais que Perec consacre à la mode, à la lecture, aux lunettes, à la bibliothèque, ou encore à sa table de travail, textes écrits en continuité avec le programme d'*Espèces d'espaces* et l'ambition d'explorer, à la suite de Mauss, le domaine quotidien des « techniques du corps ». Présentant toujours, quoiqu'à des degrés divers, une dimension autoportraitiste, ces textes figurent le jeu ordinaire de l'ordre et du désordre, la succession et la concurrence des inventaires et des classements au moyen desquels le sujet aménage son territoire. La bibliothèque perecquienne fournit là sans doute le plus bel exemple : menacée par un désordre rampant, elle appelle en effet deux « tentations » contraires, « l'une qui privilégie le laisser-aller, la bonhomie anarchisante, l'autre qui exalte les vertus de la *tabula rasa*, la froideur efficace du grand rangement ». Quoi qu'il en soit, estime Perec :

[...] on finit toujours par essayer de mettre de l'ordre dans ses livres : c'est une opération éprouvante, déprimante, mais qui est susceptible de procurer des surprises agréables, comme de retrouver un livre que l'on avait oublié à force de ne plus le voir, et que, remettant au lendemain ce qu'on ne fera pas le jour même, on redévore enfin à plat ventre sur son lit.²⁰

²⁰ « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres », *L'Humidité*, n. 25, printemps 1978, repris dans *Penser/classer, op. cit.*, p. 38.

Perec commence donc par opposer deux caractères, deux partis-pris idéologiques, mais il désamorce rapidement ce conflit en le reformulant à l'échelle du sujet, sous la forme d'une tension entre des affects contraires, d'une succession de phases humorales. Comme il le dira aussi de son espace de travail, le rangement est affaire de pulsion, sinon de manie : le désir de table rase est ainsi associé à des moments bien particuliers de la vie : temps de vacance entre deux projets, période de dépression. Dans l'exemple ici choisi, qui relève d'un tempérament classificateur plus tempéré, Perec, non sans humour, fait débattre ses deux « tentations contraires » au sein d'un même petit drame quotidien : le grand rangement enfin entrepris provoque bientôt la rencontre inattendue d'un livre oublié qui, à son tour, interrompt brusquement l'opération et plonge le sujet dans la lecture. Inventorier, classer, ranger, apparaissent alors comme autant d'activités situées et temporaires, qui renouvellent le partage du sensible ordinaire, et offrent l'occasion de la rencontre heureuse, de la trouvaille²¹ – qui suspend le classement.

Ainsi, dans ces textes essayistiques, se découvre un portrait de l'artiste qui pourrait ressembler à celui que Barthes donnait de Quintilien dans son séminaire : « c'était un esprit à la fois classificateur et sensible (conjonction qui apparaît toujours stupéfiante au monde) on pourrait lui donner l'épithète dont M. Teste rêvait pour lui-même : *Transiit classificando* »²². Chez Perec, les opérations quotidiennes de classement, de rangement, décrivent et revendiquent un certain *continuum* entre les activités ordinaires de la vie et l'écriture. Et si, de ce point de vue, ces essais livrent bien le portrait de Perec en écrivain, tout se passe comme si la condition de lettré qui s'exprime ici, loin de signer le repli hors de la vie mondaine qu'analyse William Marx dans sa *Vie du lettré*, se trouvait au contraire travaillée par un mouvement d'extraversion : les armes du lettré, son érudition, sa maîtrise du discours, ses moyens de saisie, de conservation, de mise en ordre des traces et des archives, tout ceci semble ici inversé à la prise en charge de l'expérience commune de la ville et des espaces domestiques. De cette ambivalence ou de ce travail, l'article indéfini que se donne l'auteur dans son « Prière d'insérer » – « *un usager de l'espace* » – me semble caractéristique, pour autant qu'il fait à la fois figure de marque d'anonymat et de singularité. Il reste à envisager les enjeux pratiques d'une telle figuration de l'écrivain en *usager*, c'est-à-dire en sujet pratique.

²¹ On pourrait voir ici allégorisée la démarche même de l'anthropologie du proche, telle que Perec a pu en écrire le manifeste dans sa contribution au numéro de *Cause commune* consacré à l'infra-ordinaire (n.5, février 1973, « Approches de quoi », repris dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 9 sq.) : rendre visible par l'observation et l'inventaire du trivial, du trop connu, la trame des petits faits et gestes ordinaires qui nous définissent, mais que nous ne voyons plus à force d'évidence et d'habitude.

²² « L'ancienne rhétorique », *op. cit.*, p. 539.

« Une histoire qui s'articule sur ma pratique »

« Dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es » ? Il semble que cette injonction, Perce l'ait bel et bien prise au sérieux, tout en tâchant de s'y soustraire par tous les moyens. Aux grandes taxinomies, aux grands tris généraux qui sont les gestes surplombants par lesquelles le pouvoir assigne chaque chose à sa place, chaque être à son lieu, Perce oppose le jeu de ses propres inventaires et de ses propres classements, dont la part de subversion n'empêche pas qu'ils désignent avant tout, de manière peut-être plus descriptive que normative, un régime de vie ordinaire. Aux temps du projet de la *Ligne générale*, au début des années 1960, Perce concevait l'écriture dans les termes d'un certain hégéliano-marxisme, comme la vaste épopée personnelle et collective d'une compréhension du monde, visant une conversion de soi, une victoire de tous, bref : une maîtrise heureuse. Dans les années *Cause commune*, la compréhension du monde, sa mise en ordre, est toujours d'actualité, mais elle s'est transformée en une activité située, investie dans la vie quotidienne, ramenée à hauteur d'expérience et substituant au grand mouvement d'ensemble hégélien la série dispersée et immanente de ses *tentatives*.

La « rhétorique de la production » sur laquelle la poétique des essais attire notre attention joue à mon sens un rôle majeur dans cette exploration des pouvoirs ordinaires du classement. C'est qu'à virtualiser l'ordre du texte et les classements qu'il opère, à dramatiser sa production, Perce rappelle l'écriture à ses conditions concrètes, et, plus encore, la met au service d'un certain engagement de soi dans la pratique, tant individuelle que collective. Dans *La mémoire et l'oblique*, Ph. Lejeune a insisté sur ce souci de la pratique que Perce revendiquait dans sa démarche autobiographique, formant notamment le vœu, dans une page de carnet citée par le critique, d'« une histoire qui s'articule sur [s]a pratique ». Selon Lejeune, Perce trace sa voie hors des sources et des schémas traditionnels de l'autobiographie, et mérite davantage d'être rattaché à la tradition des *Exercices spirituels* de Loyola, « aux compositions de "lieux", à ces écritures mystiques d'où est sortie la rhétorique moderne. »²³ Ainsi Perce s'avancerait-il comme une sorte de Loyola moderne et laïcisé qui, à l'instar de son prédécesseur, aurait mis les ressources taxinomiques et classificatoires de la rhétorique au service de techniques de soi, d'exercices d'occupation de l'esprit. Cette dimension pratique est reprise par Ph. Lejeune, parmi les neuf « gestes » dont il caractérise l'autobiographisme perecquien, sous le nom d'« opérabilité » :

[les textes] montrent quelque chose en train de se faire, que le lecteur ne peut saisir que s'il accepte de s'associer au mouvement. Ce ne sont pas des objets à contempler, mais des instruments à faire fonctionner. J'ai parlé d'exercice spirituel. La lecture doit être participation à

²³ Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique : Georges Perce autobiographe*, Paris, POL, 1991, p. 39.

cet exercice : sinon, il ne reste sur le papier que des accumulations étranges ou lassantes, des performances qui défont le bon sens, des listes, des platitudes²⁴.

Autrement dit, l'écrivain ne saurait entrer seul dans le champ de la pratique, il y rejoint forcément ses semblables, il y appelle forcément son lecteur. Comme le souligne Lejeune, l'opérabilité ne désigne pas seulement l'*intention* qu'aurait l'auteur d'agir devant, sur ou avec son lecteur, mais caractérise surtout la forme et les motifs d'une écriture qui, pour être lisible, esthétiquement recevable et éthiquement efficace, implique l'instauration d'un contrat de lecture pratique. Que la pratique soit avant tout chez Perec affaire de style, d'écriture, rien ne m'en semble plus emblématique que l'usage qui est fait de l'infinitif dans *Espèces d'espaces* : instaurant un régime de l'adresse pour ainsi dire flottante, l'infinitif interpelle ensemble le scripteur et le lecteur dans un même élan vers la pratique, ce de manière plus complexe et moins directive que ne le ferait un simple impératif. Ainsi du chapitre consacré à la ville presque entièrement rédigé à l'infinitif, dont voici les premiers mots :

Ne pas essayer trop vite de trouver une définition à la ville ; c'est beaucoup trop gros, on a toutes les chances de se tromper.

D'abord, faire l'inventaire de ce qu'on voit. Recenser ce dont l'on est sûr. Établir des distinctions élémentaires : par exemple entre ce qui est la ville et ce qui n'est pas la ville²⁵.

Le passage de la topique fait ici l'objet d'une dramatisation semblable à ce qu'on a déjà envisagé plus haut, à la différence près – et notable – que les infinitifs suspendent l'expression du sujet de l'énonciation, celui-ci rappelant sa présence sous la forme d'un *on* dont la référence est tout autant suspendue et disponible. Par là, Perec dresse le plan d'un cahiers des charges qui, s'il est bien celui du texte en train de s'écrire, relève aussi d'un exercice de pensée que l'auteur s'adresse à lui-même en même temps qu'il le destine à son lecteur anonyme. Cette extraversion de l'écriture de soi investit donc l'espace commun et, par son adresse à la fois flottante et impérieuse, affirme le désir et dessine l'ébauche d'une sorte de communauté de pratique, d'attention et de mémoire urbaines. À ce titre, la longue anaphore qui poursuit et clôt le texte que je viens de citer est éloquente, en voici un extrait :

Se souvenir [...] que l'Arc de triomphe fut bâti à la campagne [...]

Se souvenir aussi que Saint-Denis, Bagnolet, Aubervilliers sont des villes beaucoup plus importantes que Poitiers, Annecy ou Saint-Nazaire²⁶. [etc]

L'exercice mémoriel auquel (s') invite Perec dans ce passage mérite d'être distingué de la litanie des *Je me souviens* qu'il publiera en 1978 mais rédige déjà depuis janvier 1973. Dans *Espèces d'espaces*, le souvenir ne prend pas la forme d'une anamnèse, il n'est pas même forcément tourné

²⁴ *Ibidem*, p. 42.

²⁵ *Espèces d'espaces, op. cit.*, p. 119.

²⁶ *Ibid.* p. 120.

vers le passé : sa fonction est plutôt de rendre présent à la conscience certains traits historiques, sociologiques ou anthropologiques concernant la ville, pour renouveler nos modes et nos points d'attention, pour réaménager notre présence à l'espace. S'il est ici question, comme dans *Je me souviens*, d'inscrire l'auteur et ses lecteurs dans une certaine communauté, dans ce que Perec a nommé un « tissu conjonctif »²⁷, si l'on retrouve là aussi, avec l'écriture et la destination de ces « se souvenir », cette même méditation profane ayant présidé à l'écriture des « je me souviens », les « choses communes » offertes ici au partage sont moins le produit d'une rétrospection que celui d'une démarche réflexive et projective : Perec nous rappelle que la mémoire et l'oubli ne se disent pas seulement du passé, mais aussi du présent – et même de l'avenir, si l'on veut bien prêter à ces infinitifs le caractère injonctif et protensif qui est le leur. La plupart du temps envisagé depuis le champ lexical de la vision, l'attention à l'ordinaire est ici reformulée dans les termes de la méditation et de la mémoire, ce qui lui ôte en abstraction et l'adresse de manière autrement incarnée et mobilisable au lecteur.

Au terme de ce rapide parcours, il semble donc que les essais de Perec gagnent à être lus comme des autoportraits, au sens où Beaujour en faisait la théorie dans *Miroir d'encre*. Le sujet s'y construit à l'épreuve du commun et de l'anonyme, offrant au lecteur un portrait fragmenté de soi dont la forme s'avère irréductible à l'*identité narrative* théorisée par Ricœur dans *Temps et récit*. Certes dans *W*, ou encore dans le projet généalogique de *l'Arbre*, la phrase de Ricœur (empruntée à Arendt) semble encore appropriée, selon laquelle « répondre à la question “qui ?” [...] c'est raconter l'histoire d'une vie »²⁸ ; ce ne saurait en revanche plus être le cas pour *Espèces d'espaces* et les autres essais publiés dans le cadre ou dans la continuité des travaux de *Cause commune*. Loin d'être pour autant absents, le récit et la mémoire y sont subordonnés à une logique spatiale, qui voit le sujet aux prises avec le terrain actuel des lieux domestiques et des espaces collectifs de l'expérience urbaine. Cette identité spatiale n'est pas plus stable et assurée que la narrative, pas moins travaillée par l'oubli, la faille, le manque, même si elle est peut-être plus sereine de pouvoir se réclamer d'une expérience ordinaire, et plus enthousiaste de se projeter dans l'horizon commun, expérimental et souvent ludique de la pratique. Confirmant le propos de *Miroirs d'encre*, ces essais mêlés d'autoportrait participent bien d'une rhétorique, à ceci près que cette dernière fait l'objet d'un usage plus lucide et finalement plus entier que ce que le critique en disait : pour l'avoir découverte avec Barthes, Perec trouve dans l'ancienne discipline matière à interroger les

²⁷ « Le travail de la mémoire », entretien avec Franck Venaille, in *Monsieur Bloom*, n. 3, mars 1979, repris dans *Je suis né, op. cit.*, p. 92.

²⁸ Paul Ricœur, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 355.

procédés de l'invention, dans un contexte essayistique où l'écrivain avance pour ainsi dire à découvert, sans l'aide ni la protection des contraintes présidant à l'écriture de fiction ou de poésie.

Dans l'usage distancié qu'en fait Perec, la rhétorique voit ainsi ses méthodes d'invention mises au jour et comme laissées en chantier, en plan. Se fait alors jour toute une phénoménologie du classement, qui fournit à Perec l'occasion d'interroger le jeu de l'ordre et du désordre à l'œuvre dans notre agir ordinaire. Paradoxalement peut-être, une telle phénoménologie semble bien témoigner d'une prise en charge littéraire de questions issues du structuralisme. Non seulement celui de Barthes et de ses recherches sémiologiques et rhétoriques, mais aussi celui de Foucault, qui, en 1966, ouvrait *Les mots et les choses* par une réflexion sur l'ordre et le classement. Dans ce texte, connu de Perec, Foucault opposait deux grandes régions de l'ordre : celle, d'un côté, des « ordres empiriques » incorporés en chacun, imposés par les « codes fondamentaux d'une culture », de l'autre celle où les « théories scientifiques ou des interprétations de philosophes expliquent pourquoi il y a en général un ordre, à quelle loi générale il obéit, quel principe peut en rendre compte, pour quelle raison c'est plutôt cet ordre-ci qui est établi et non pas tel autre ».

Mais, [poursuit Foucault], entre ces deux régions si distantes, règne un domaine qui, pour avoir surtout un rôle d'intermédiaire, n'en est pas moins fondamental : il est plus confus, plus obscur, moins facile sans doute à analyser. C'est là qu'une culture, se décalant insensiblement des ordres empiriques qui lui sont prescrits par ses codes primaires, instaurant une première distance par rapport à eux, leur fait perdre leur transparence initiale, cesse de se laisser passivement traverser par eux, se déprend de leurs pouvoirs immédiats et invisibles, se libère assez pour constater que ces ordres ne sont peut-être pas les seuls possibles ni les meilleurs ; de sorte qu'elle se trouve devant le fait brut qu'il y a, au-dessous de ses ordres spontanés, des choses qui sont en elles-mêmes ordonnables, qui appartiennent à un certain ordre muet, bref qu'*il y a* de l'ordre²⁹.

Cette zone trouble, où l'ordre n'est plus ce filtre transparent informant nos pratiques, sans être encore percé à jour et systématisé par la science, semble bien fournir à Perec le terrain propre de son écriture essayistique. Plus encore, tout se passe comme si la trame même de cette écriture se trouvait à son tour affectée par la mise en suspens – et en débat – des *ordres primaires*, et que cette opération ouvrait une voie nouvelle pour l'écriture de soi et l'aménagement des pratiques quotidiennes.

Ainsi vectorisée par sa remise en question des ordres empiriques et par son inscription dans la pratique, l'identité au travail dans les essais est alors non seulement spatiale, mais plus essentiellement projective, protensive, potentielle. La forme du projet me semble à ce titre décisive dans le cadre essayistique de l'écriture de soi : elle concerne bien sûr les « travaux pratiques » et autres méditations profanes que nous avons étudiés, mais elle affecte aussi les différents projets de livres et les programmes de travail dont Perec a pu faire part dans ce même

²⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.

contexte. Parachevant pour ainsi dire ce mouvement de virtualisation de la mise en ordre du texte qui nous a retenu, ces programmes mériteraient une étude à part entière qui mettrait notamment à profit les pistes lancées par Ph. Lejeune et Eric Beaumatin³⁰ sur la question. Pour irréductibles les unes aux autres que soient ces différentes projections du moi, il est en tout cas frappant d'y voir le sujet s'éprouver toujours dans une certaine interpellation amicale de son public : Perec invente un style (l'écriture de la pratique), crée un micro-genre (que E. Beaumatin qualifie d'« autobiographie prospective ») qui convient le lecteur au cœur du laboratoire où le moi négocie ses actions et ses projets en cours ou à venir : projets de vie, projets d'écriture, c'est tout un, s'il est vrai que projeter un nouveau livre implique toujours, pour Perec, d'imaginer et de régler la vie future que son écriture implique. C'est alors un *ethos* d'écrivain et une figure du lecteur très particuliers qui se font jour, le lecteur n'étant plus appréhendé comme un juge ou un interprète de l'œuvre, mais comme quelqu'un face à qui – et donc envers qui – l'auteur engage sa vie d'écriture.

³⁰ Eric Beaumatin, « L'autobiographie ; notes préliminaires à l'étude d'un corpus et d'un genre », *Cahiers Georges Perec*, n. 1 (1985).