

## Petits modes d'emploi

### Un feuilleton critique<sup>1</sup>

**Jean-Luc Joly**

### Sommaire

#### Saison I :

Épisode 1 : Extension du territoire de la contrainte	2
Épisode 2 : Nouvelles indications à Zo	36
Épisode 3 : Numérotation des chambres de bonnes	43
Épisode 4 : Un mystère dans la pâtisserie	50
Épisode 5 : Le jeu des quatre coins	54

#### Saison II :

Épisode 1 : L'appartement fantôme du troisième droite	65
Épisode 2 : Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de <i>La Vie mode d'emploi</i>	92

#### Saison III :

Épisode 1 : Drôle d'index !	126
-----------------------------	-----

#### Hors saison :

Épisode 1 : Vers la carte parfaite	148
Épisode 2 : Disparition hypographique de l'Oulipo dans <i>La Vie mode d'emploi</i>	167
Épisode 3 : Là, vis mode d'emploi	186
Épisode 4 : L'énigme du Boucher	204

---

<sup>1</sup> Pour tous les articles, les indications de pages sans autre précision renvoient à l'édition de *La Vie mode d'emploi* dans le volume II des *Œuvres* de Georges Perec, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017. Je remercie Sylvia Richardson et Marianne Saluden, ayants-droit de Georges Perec, de m'avoir autorisé à citer ou à reproduire des extraits de documents appartenant au Fonds Georges Perec (FGP) de la Bibliothèque de l'Arsenal. Abréviations utilisées : *EC1* ou *EC2* pour *Entretiens et Conférences* (éd. Dominique Bertelli et Mireille Ribière), Nantes, Joseph K., 2003, 2 vol. ; *Œ1* ou *Œ2* pour *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, 2 t.

## Petits modes d'emploi

### Un feuilleton critique

#### Saison I, épisode 1

#### Extension du territoire de la contrainte<sup>1</sup>

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

#### Première partie : « trouvez son nom »

Tout lecteur de *La Vie mode d'emploi* un tant soit peu averti peut finir par se douter que les contraintes du roman sont loin de se limiter à ce que nous en savons. Il faut se rappeler ici en préambule la façon assez parcimonieuse ou partielle dont Perec lui-même en a parlé lors des entretiens qui ont accompagné et suivi la sortie du roman, ou dans des textes *a priori* explicatifs (comme « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* ») : très globalement et sans entrer dans les détails (hormis quelques exemples récurrents), voire même parfois en dissimulant sciemment tout en paraissant livrer des clefs. Sans la sauvegarde puis la publication<sup>2</sup> du *Cahier des charges* de « *La Vie mode d'emploi* » (que Perec avait apparemment songé un moment à détruire) – folios des chapitres, cahiers « Citations » et « Allusions et Détails », récapitulatifs divers (dont « 99 choses à apprendre sur B[artlebooth] » qui semble bien constituer lui aussi une sorte

---

<sup>1</sup> Dans une première version, cet épisode a fait l'objet d'une communication au colloque de Cerisy « Georges Perec : nouvelles approches » (13-20 juillet 2015) et a été publié dans les actes du colloque (Christelle Reggiani dir., *Relire Perec, La Licorne* 122, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 307-312) ; je remercie les P.U.R. de m'avoir autorisé à le reprendre. Cette nouvelle version augmentée propose un texte légèrement différent et une annexe.

<sup>2</sup> Par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Cadeilhan/Paris, Zulma/CNRS Editions, 1993. Cette édition ne livre cependant pas absolument toutes les pièces du dossier ; en sont notamment absents certains tableaux synoptiques élaborés après coup par Perec pour vérifier les répartitions dans les chapitres de certaines contraintes.

d'extension de la contrainte), etc. – nous serions bien en peine d'en avoir la moindre vue panoramique, sans parler d'un relevé même approximatif. Certes, la conférence donnée au Cercle Polivanov le 17 mars 1978, « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », que Perec déclarera ensuite regretter d'avoir donnée, peut nous apparaître aujourd'hui comme un voile supplémentaire levé sur les coulisses ou l'échafaudage du « romans », avec la révélation que l'auteur y fit de quelques contraintes supplémentaires (dont il est d'ailleurs difficile de dire le degré de systématité – de toute manière déjà variable en ce qui concerne les contraintes « officielles » du cahier des charges)<sup>3</sup>. Mais ce bel effort collaboratif ne doit naturellement pas nous apparaître comme une révélation ultime, l'auteur s'étant trop de fois caché pour que nous puissions naïvement croire à sa volonté de se découvrir entièrement.

Rappelons-nous donc ici en manière d'invitation à la vigilance lorsqu'il s'agit du laboratoire de *La Vie mode d'emploi*, deux déclarations contradictoires de l'auteur. D'une part : « On me demande ce que j'ai fait et je ne peux que mentir. Le *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ne peut être qu'un mensonge. Est-on plus avancé après l'avoir lu<sup>4</sup> ? » D'autre part : « 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<sup>5</sup>. »

Ce que nous croyons pourtant savoir en l'occurrence, et qu'il s'agit de chercher à vérifier pour commencer, c'est qu'il existe fort probablement des contraintes non révélées de *La Vie mode d'emploi*. On voudra bien comprendre ici, par le mot « contrainte », non forcément une obligation « dure » et programmée (les citations du cahier des charges par exemple) dont on pourrait retrouver quelque jour une trace manuscrite, mais un procédé suffisamment récurrent pour former système ou amorce de système (l'allusion à d'autres livres de Perec par exemple encore). Non forcément une ou des contraintes nouvelles donc, mais une extension du territoire de la contrainte.

La première de ces « extensions contraintes » qu'une lecture rapprochée du texte permet de mettre en évidence avec un degré suffisant de systématité pour écarter tout risque de coïncidence ou d'idiosyncrasie locales, est assez difficile à qualifier d'emblée brièvement : on repère au départ que, très fréquemment, lorsqu'il a besoin d'un nom de

---

<sup>3</sup> Les notes préparatoires de cette conférence sont reproduites dans *EC1*, p. 296-299 ; elles le sont également dans *CE2*, p. 663-666.

<sup>4</sup> « Ce qui stimule ma racontouze... », entretien avec Claudette Oriol-Boyer, *EC2*, p. 172.

<sup>5</sup> « En dialogue avec l'époque », entretien avec Patrice Fardeau, *EC2*, p. 67.

personnage (« personnage » devant parfois être pris au sens large de nom propre, par exemple le nom d'un bateau ou d'une rue) destiné soit à abonder la diégèse soit à apparaître dans une référence fictionnelle, Perec va le trouver dans une œuvre (sinon la vie) de l'un ou l'autre des deux auteurs devant être cités dans le même chapitre (et pas forcément dans l'œuvre précisément retenue pour la citation programmée), parfois aussi dans l'ouvrage de la rubrique « Livres » ou chez l'auteur de cet ouvrage<sup>6</sup>, plus rarement dans l'entour de la toile de la rubrique « Tableau »<sup>7</sup>. On pourra certes ne voir là que commodité, peut-être plus facile d'accès que l'annuaire téléphonique et en tout cas bien mieux accordée à la poétique citationnelle de l'auteur ; on pourra discuter pour savoir si nous ne sommes pas là dans une simple expansion de la contrainte « Citation » ; on pourra enfin et surtout vouloir interpréter ce procédé comme un balisage intertextuel destiné au lecteur vigilant<sup>8</sup>, d'autant plus qu'assez souvent, ce réflexe onomastique va jusqu'au choix, pour les citations, de passages des hypotextes où apparaît un nom propre saillant, citation et balisage citationnel par le nom propre étant alors confondus. Mais c'est un fait, en tout cas, que cette configuration se retrouve à

---

<sup>6</sup> Assez souvent néanmoins, la contrainte « Livres » est actualisée dans *La Vie mode d'emploi* par le simple emploi d'un nom de personnage du livre devant être « allusionné ». Par exemple, au chapitre LXVIII, l'allusion à *Ubu* est assurée par les noms « Éleuthère de Grandair » et « marquis de Grandpré » (p. 376). Dans ce cas, le travail du lecteur se fait en une seule étape. Mais ça n'est pas toujours le cas, allusion et balisage disjoints conduisant alors à un travail en deux étapes : repérage de la balise *puis* de l'allusion. On sait néanmoins, comme l'a souvent avancé Bernard Magné, que, pragmatiquement parlant, il est difficile d'ordonner ou de hiérarchiser ce processus, la balise n'étant parfois repérée que parce que l'on sait par avance qu'on est susceptible de la trouver, voire, paradoxalement, qu'on connaît la citation ou l'allusion au préalable.

<sup>7</sup> On entend ici par « rubriques » les entrées du tableau général des listes du cahier des charges (position, activité, citation 1, citation 2, etc.), listes de dix items que les bi-carrés latins combinent ensuite par paires. Nous ne nous attacherons dans cet article qu'au balisage onomastique des citations littéraires ; voici néanmoins deux exemples pour les tableaux : au chapitre LXXXIX, le cabaret *Ambassadors* de Londres (p. 511) renvoie au tableau de Holbein *Les Ambassadeurs* par ailleurs « allusionné » par contrainte dans le chapitre (la description du luth et de son étui [p. 509]) ; au chapitre XCV, le prénom de l'architecte Lubin Auzère (p. 532) vient de celui de Baugin dont la toile *Nature morte à l'échiquier* était programmée par la contrainte « Tableau » pour ce chapitre (le très beau verre de cristal taillé [p. 531]).

<sup>8</sup> Voir : Bernard Magné, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 91-92 (à propos de la mention, dans *Un cabinet d'amateur*, d'un certain Stephen Siriel, agent de la vedette de cinéma Anastasia Swanson, dont tous les détails balisent *a posteriori* les citations du chapitre XCIII de *La Vie mode d'emploi* : Leiris, dont Siriel est le palindrome et le nom d'un personnage dans *Aurora*, Stephen, héros de Joyce, et Anastasia, prénom d'une héroïne de *La Disparition*).

maintes reprises, ce qui semble confirmer le fait que nous sommes bel et bien en présence d'une contrainte (convenons malgré tout d'utiliser ce mot), non d'un réflexe personnel et aléatoire de l'écrivain. Evidemment, tous les personnages de *La Vie mode d'emploi* ne sont pas concernés par cette contrainte, mais au moins un dans beaucoup de chapitres y ressortit (ce qui constitue justement la contrainte). Il y a par ailleurs des noms de personnages secondaires provenant d'œuvres appartenant au cahier des charges dans des chapitres où ces œuvres n'étaient pas programmées, et des patronymes balisent parfois d'autres contraintes que les littéraires (mais alors moins systématiquement). Il existe également une onomastique « hors programme » et des variations notables dans ce dispositif de balisage onomastique (à commencer par l'opposition entre schéma disjonctif – citation et balisage onomastique séparés – et schéma conjonctif – les deux confondus dans une même citation). Il y a encore des citations programmées apparemment non balisées. Ce sont là, on le sait, des libertés d'actualisation dont Perec use également avec le cahier des charges « officiel » du roman, non des arguments absolument *contra*. Enfin, le balisage onomastique n'est pas, loin s'en faut, le seul type d'indice proposé par Perec dans *La Vie mode d'emploi* pour assurer la traçabilité biaise de son dispositif citationnel : on sait par exemple, grâce aux nombreuses études de Bernard Magné sur ce point, que dans de nombreux cas, le contexte dans lequel est employé une citation contient des allusions métaphoriques au mécanisme d'emprunt (par recours à la mention d'un vol ou d'un reflet par exemple<sup>9</sup>).

L'exemple du chapitre III est particulièrement révélateur. On y apprend que le propriétaire du mystérieux appartement du troisième droite est un certain Foureau. Dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (auteur programmé par la contrainte « Citation 1 » pour ce chapitre), Foureau est le maire de Chavignolles, commune « entre Caen et Falaise » où les deux amis acquièrent « une ferme de trente-huit hectares » (éléments communs au chapitre I de *Bouvard et Pécuchet* et au chapitre III de *La Vie mode d'emploi*

---

<sup>9</sup> Au chapitre LXXXVI, la citation programmée de Freud (la statuette de vierge romaine [p. 476-477], qui reprend l'incipit de la *Gradiva* de Jensen tel que Marthe Robert le cite en convoquant, dans *La Révolution psychanalytique*, la célèbre analyse que Freud fit de ce texte – *Délires et Rêves dans la Gradiva de Jensen*) apparaît dans un paragraphe où il est question de « moulage » et où la démarche de la femme représentée est qualifiée de « vol suspendu » ; et Bernard Magné voit à juste titre dans ces deux termes – la désignation du moulage et du larcin qu'est à sa manière la citation dissimulée – un procédé métatextuel (dans « Les anneaux du diable. Remarques sur Georges Perec et l'amour du vain », *Barca*, n° 1, septembre 1993, p. 211-212).

[p. 22]]. Perec a précisé ses « Emprunts à Flaubert » pour *La Vie mode d'emploi* dans l'article de ce titre<sup>10</sup> ; mais s'il y révèle pour le chapitre III que la description de la propriété normande de M. Foureau est de seconde main, il tait la provenance du nom « Foureau ». Autrement dit, s'il découvre la contrainte « Citation » (de toute manière déjà multiples fois éventée dans divers entretiens précédents), il dissimule celle que nous conjecturons ici, demeurée totalement discrète quant à elle (appelons-la désormais « balisage onomastique » pour « simplifier »). Par ailleurs, l'auteur programmé par la contrainte « Citation 2 » pour ce chapitre, Jacques Roubaud, est non seulement présent par la mention d'un titre de dramatique télévisée, *La Seizième Lame de ce cube* (p. 22), qui est en réalité une citation extraite d'une de ses œuvres, *Trente et un au cube* (c'est là l'actualisation normale de la contrainte pour le chapitre, comme l'indique le cahier « Citations » du *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi »*), mais aussi dans le nom de la secte des Trois Hommes Libres (sorte de personnage secondaire par extension) – *Shira nami*, « La Vague Blanche » (p. 20), provenant quant à lui de *Mono no aware*, autre œuvre du poète oulipien<sup>11</sup>. Et comme si ce balisage onomastique-ci ne suffisait pas, un second le renforce, puisque le nom de l'initiateur, « Ashikage Yoshimitsu », (p. 20) est issu quant à lui de *Renga*, un texte de 1969 écrit à plusieurs mains par Jacques Roubaud, Octavio Paz, Edoardo Sanguinetti et Charles Tomlinson à partir d'un modèle japonais de création collective<sup>12</sup>. Mais pas plus que Foureau dans « Emprunts à Flaubert », ces deux autres personnages ne sont consignés par Perec dans le cahier « Citations » du *Cahier des charges*.

Voici quelques autres exemples, volontairement et provisoirement limités à onze<sup>13</sup> :

– chapitre X : le nom de Jane Sutton peut avoir diverses provenances enchâssées, mais c'est celui de la première paroisse de Sterne dans le Yorkshire, auteur cité par contrainte dans le chapitre (l'histoire du comte de Gleichen [p. 49], extraite de *Pensées diverses*) ; dans le même chapitre (p. 49), le nom du dramaturge Yorick, évidemment shakespearien, est également celui d'un personnage de *Tristram Shandy* du même Sterne – ce fut également un pseudonyme de ce dernier ;

<sup>10</sup> *L'Arc*, n° 79 (« Gustave Flaubert »), 1980, p. 49-50 ; repris dans *Œ2*, p. 678-680.

<sup>11</sup> Gallimard, 1970, p. 242.

<sup>12</sup> Gallimard, 1971, p. 33.

<sup>13</sup> Voir en annexe d'autres exemples encore.

- chapitre XII : le nom de Madame Hourcade (p. 54) provient de la nouvelle de Borges, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » dans *Fictions*, auteur qui devait être cité dans le chapitre mais ne l'est pas suite à un manque non programmé ; le balisage onomastique est donc ici paradoxal puisqu'il est couplé à une citation certes prévue mais finalement absente – à moins que ça ne fût justement la méta-contrainte « manque » qu'il s'était agi de baliser ;
- chapitre XXIII : le nom du décorateur Henry Fleury (p. 118) provient d'*Ulysse* de Joyce par ailleurs cité par contrainte dans le chapitre (la maison de poupée et quelques-uns de ses accessoires [p. 120]) ;
- chapitre XXIV : le nom Pellerin (p. 125) est emprunté à *L'Éducation sentimentale* de Flaubert par ailleurs cité par contrainte dans le chapitre (le portrait *La Vénitienne* provenant du même roman [p. 126]) ; on sait par ailleurs que Pellerin, dans l'index du roman, reçoit les dates de naissance et de mort de Flaubert ;
- chapitre XXV : le nom du philologue suédois Taskerson (p. 133) est celui d'une famille dans *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry par ailleurs cité par contrainte dans le chapitre avec un extrait du même roman (les deux dernières phrases de la lettre de Marcel Appenzell [p. 135]) ;
- chapitre XXVII : le nom Grifalconi (p. 143) provient de l'article de Perec et Mathews « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », lequel Mathews est cité par contrainte dans le chapitre avec un extrait de *Conversions* (la serpe d'or [p. 145-146]) ; en ce qui concerne Paul Hébert (p. 143), Bernard magné, dans « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec<sup>14</sup> », avance que la conjonction onomastique et anagrammatique « Paul Hébert » et « pH » (Paul Hébert = Phlaubert) constitue un indice métatextuel pouvant mettre le lecteur sur la piste des citations dissimulées de Jarry (le surnom « pH » [p. 143]) et de Flaubert (la lettre de Laetizia Grifalconi [p. 144]) ;
- chapitre XXIX : comme l'a montré Dominique Bertelli dans « Une bibliothèque d'éducation et de recreation : les impli-citations des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne dans *La Vie mode d'emploi*<sup>15</sup> », le nom du caricaturiste américain William Falsten (p. 158) provient du *Chancellor* de Verne, ce dernier en outre cité par contrainte dans le

---

<sup>14</sup> *Perecollages*, op. cit. p. 51-55.

<sup>15</sup> *Le Cabinet d'amateur* n° 5, juin 1997, p. 101.

chapitre avec un extrait d'*Un billet de loterie* (le portrait du Norvégien traditionnel [p. 157-158]) ;

–chapitre XXXI : Mrs Weeds (p. 169) tire son nom d'*Un rude hiver* de Queneau, par ailleurs cité par contrainte dans le chapitre avec un emprunt programmé aux *Enfants du limon* (la petite ville d'où s'est « envolé » François Breidel [p. 165]) et un autre non programmé à *Pierrot mon ami* (la mercerie de Palinsac [p. 166]) – dans « Emprunts à Queneau<sup>16</sup> », Perec révèle citations et allusions programmées et non programmées à cet auteur dans *La Vie mode d'emploi*, mais parmi ces dernières, il en oublie quelques-unes, dont celle constituée par le nom de Mrs. Weeds, cas de figure semblable à celui de Foureau emprunté à Flaubert au chapitre III ;

–chapitre XXXII : le peintre Silberselber (p. 181) doit son nom à *Ulysse* de Joyce, dont une citation était programmée pour ce chapitre (la carte postale de Bolivie [p. 181], qui provient elle aussi d'*Ulysse*) – ces deux éléments étant assez éloignés dans l'hypotexte ;

–chapitre XXXIX : il est possible que Perec ait choisi le *Silbermann* de Jacques de Lacretelle comme première lecture de Léon Marcia (p. 205) entre autres parce que ce nom apparaît dans *La Vraie Vie de Sebastian Knight* de Nabokov, auteur devant être cité par contrainte dans le chapitre (l'estampe américaine en couverture de l'*American Journal* qui provient de *Lolita* [p. 206]) ;

–chapitre XL : le nom de l'historien Arnold Flexner (p. 208) provient de l'article de Perec et Mathews « Roussel et Venise » tandis que quatre sur cinq de ses pseudonymes d'auteur de romans policiers (p. 208) et plus loin le nom du bateau, le *Silver Glen of Alva* (p. 211) proviennent quant au nom et parfois au prénom de ces premiers (et avec quelques erreurs ou modifications) de *Conversions* du même Harry Mathews : Rowlands, Jinemewicz, London, Elliot – lequel Mathews est cité par contrainte dans le chapitre avec un emprunt aux *Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* (le symbole du pique sur la robe de chambre [p. 207]) ; en outre, le certain Jinemewicz a ici pour prénom Trim, qui dérive sans doute du caporal Trim, personnage apparaissant dans *Tristram Shandy*, Sterne devant également fournir une citation dans ce chapitre (la robe de chambre de satin vert [p. 207] qui provient du même roman) ; enfin, Kex Camelot, cinquième pseudonyme de Flexner (p. 208) doit son nom et son prénom au *Graal* que l'actualisation de la contrainte « Livres » réclamait par ailleurs (la table ronde [p. 207]) ; dans ce chapitre où les noms propres sont particulièrement instables, Perec a donc

<sup>16</sup> *Les Amis de Valentin Brû*, n° 13-14, 1980 ; repris dans *ŒI*, p. 681-682.



radicalisé (peut-être par contrepoint) sa contrainte officieuse de balisage onomastique en l'affectant aux contraintes officielles « Citations 1 », « Citation 2 » et « Livres ».

La question de l'intentionnalité se pose naturellement ici, comme souvent chez Perec ou d'une manière plus générale en littérature. Disons simplement que le nombre d'occurrences permettant d'illustrer cette première extension de la contrainte est sans doute trop grand pour ne pas plaider pour un caractère volontaire ; et que si ce dernier n'existe pas, sans doute Perec eût-il été ravi que son roman ou son lecteur l'aient au bout du compte créé d'eux-mêmes.

### **Annexe 1 : exemples supplémentaires de la contrainte « balisage onomastique »**

–**chapitre I** : le nom de la rue Simon-Crubellier (p. 12), outre sa provenance amicale bien connue, est en partie issu de *Conversions* de Harry Mathews où se trouve une « via Simone-Simon » ; d'autre part, Harry Mathews est l'objet d'une allusion programmée à *Conversions* dans le chapitre (le tee de golf et la guêpe porte-clés [p. 13]) ;

–**chapitre II** : le nom de la ville arabe fabuleuse de Lebtit (p. 16) provient d'une nouvelle de Borges, « La chambre des statues » (dans *Histoire universelle de l'infamie*) d'où proviennent également diverses citations programmées du chapitre (les passages entre guillemets décrivant le château de la ville [p. 17-18]) ; on pourra penser que, vue la proximité textuelle des emprunts (d'autant plus qu'il s'agit d'une nouvelle, et assez courte qui plus est), nous sommes ici dans le cas d'une citation discontinue (cas de temps en temps rencontré dans *La Vie mode d'emploi* – tout comme il y a des citations multiples)<sup>17</sup> ; il n'empêche que dans ce chapitre comme dans ceux que nous venons d'examiner, un nom propre, forcément plus mémorable qu'un fragment de phrase composé d'éléments communs, est en rapport avec la citation programmée et que c'est ce mécanisme duel qui constitue la contrainte que nous supputons et sa probable fonction de balise citationnelle ; disons qu'alors le mécanisme est voyant (même œuvre, même cotexte), tout comme les actualisations de certaines autres contraintes « officielles » du cahier des charges le sont aussi parfois, de par leur caractère fortement

---

<sup>17</sup> Citation discontinue : par exemple, au chapitre LXXIX, le passage suivant : « le célèbre colonel Arnhem Palmerston, surnommé *Vieux Tonnerre* parce qu'une mince cicatrice blanche sillonnait son visage comme s'il avait été frappé par la foudre » coud ensemble deux passages disjoints de *Moby Dick* d'Herman Melville, actualisation (et même double actualisation) de la contrainte « Livres » dans le chapitre : d'une part le surnom du capitaine Achab (*Vieux Tonnerre*) et d'autre part sa cicatrice (le colonel provenant quant à lui d'ailleurs, de l'assemblage de deux noms de villes, l'une néerlandaise, Arnhem, l'autre australienne, Palmerston). Citation multiple : au chapitre LXXIII, qui double toutes les citations comme on sait (étant lui-même double puisqu'il contient l'histoire interpolée du « bourrelier, de sa sœur et de son beau-frère »), chaque partie contient non pas une citation de Borges par exemple, mais deux (voir plus loin dans l'annexe les précisions concernant ce chapitre).

dénotatif par exemple (même si le repérage n'est jamais sûr dans le roman)<sup>18</sup> ; il faut bien donner sa chance au lecteur...

–**chapitre III** : voir article ;

–**chapitre IV** : Gélon le Sarmate (p. 23), dont le premier nom provient du *Quart Livre* de Rabelais (où « Gélonnes » et « le Gélon » réfèrent au nom d'un peuple de Scythie – tout comme le sont les Sarmates, cependant absents de ce texte) balise ici la citation entre guillemets qui suit, la description de la Tarande (p. 24), de même provenance intertextuelle ; là aussi, on pourra songer à une simple citation discontinue, sauf qu'entre ici en jeu une double transformation qui entraîne davantage du côté du balisage onomastique que de la citation à proprement parler : Gélon, de nom de population devient nom voire prénom de personne, et « le Sarmate » est ajouté ;

–**chapitre VI** : Orfanik (p. 29) est un personnage du *Château des Carpathes* de Jules Verne dont un extrait est par ailleurs cité de manière programmée dans ce même chapitre (l'air d'Angelica dans l'*Orlando* d'Arconati [p. 29]) ; comme pour Pellerin au chapitre XXIV (voir article), Perec double ce balisage onomastique d'un indice dans l'index du roman en donnant à Arconati le prénom Julio (qui n'est pas chez Verne mais désigne bien évidemment le prénom de ce dernier) et les dates de naissance et de mort de l'auteur ; le nom d'Orfanik est certes présent dans le cotexte vernien de la citation mais pas à titre principal pourrait-on dire, deux autres personnages, le comte de Télék et le baron de Gorz, jouant lors de la scène hypotextuelle un rôle plus important ; ce qui fait qu'on peut là encore minorer l'argument d'une simple citation discontinue ;

–**chapitre VIII** : M. Gouttman (p. 45) est issu de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, précisément cité juste après (les objets de piété que fabrique ce personnage [p. 45]) ;

–**chapitre IX** : Arminius et Sigimer (p. 47) sont deux personnages des *Cinq Cents Millions de la Béguine* de Jules Verne et leur description qui suit est justement tirée de ce roman (p. 47) ; le balisage onomastique n'est cependant peut-être pas tant celui-ci que le nom Altamont qui apparaît vers la fin du chapitre (p. 47) et se trouve lui aussi emprunté à Jules Verne, plus précisément aux *Voyages et Aventures du capitaine Hatteras* ;

–**chapitre X** : voir article ;

–**chapitre XII** : voir article ; par ailleurs, Réol, le nom des propriétaires de l'appartement dans la salle à manger duquel nous nous trouvons ici (p. 54) a pu être trouvé par Perec dans le *Journal* de Stendhal (qui mentionne le « prudent Réol » en date du 17 juin [1807]), ou surtout dans la lettre à Pauline du même Stendhal utilisée plus loin dans le chapitre pour actualiser la contrainte « Citation 2 »/« Stendhal » (le paysage romantique peint sur un plat de faïence décoré [p. 55]) ;

–**chapitre XIII** : le nom Préfleury (« Albert Préfleury et ses Joyeux Pioupious » [p. 57]) est celui du héros de la nouvelle de Kafka « Le vieux garçon », dans *La Muraille de Chine*, auteur cité par contrainte dans le chapitre (l'histoire de l'acrobate provenant de « Premier chagrin » dans *La Colonie pénitentiaire* [p. 57-59]) ; lorsque le balisage est comme ici très discret (sinon d'une discrétion maximale, à la limite de l'invisibilité : provenance de deux textes différents et effet-écran d'une autre signification de Préfleury, renvoyant à un vin de table bon marché), on peut être amené à penser qu'il a

<sup>18</sup> Exemple d'actualisation dénotative et donc *a priori* plus aisément repérable de la contrainte « position »/« entrer » : au chapitre V, son actualisation est assurée par la mention d'une jeune fille se dirigeant vers la salle de bains (où elle *entre*, par conséquent) (p. 27) ; au chapitre LXXXIX, l'actualisation est en revanche très connotative et donc presque insoupçonnable puisqu'assurée par la présence d'un personnage appelé Louis Commine (dont le nom est homonyme de l'anglais [to] *come in*, qui signifie... entrer !) (p. 513).

moins pour fonction de désigner biaisement la citation du même auteur présente dans le chapitre que de se constituer en contrainte autonome supplémentaire ; le nom Schlendrian, tiré de *Conversions* de Harry Mathews, balise l'emprunt à ce roman de l'histoire de la spéculation sur les cauris ;

–**chapitre XV** : le nom de Smautf, qui provient des *Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, est apparu à plusieurs reprises auparavant, puisqu'il appartient à un personnage principal de *La Vie mode d'emploi*, mais il est ici mentionné pour la première fois (p. 66) dans un chapitre où une citation de Mathews est également programmée (la statue en basalte de la déesse-mère tricéphale et le crucifix aux figures mobiles de la Trinité [p. 71], issus du même roman) ;

–**chapitre XVII** : le nom Troyan (p. 75) tire peut-être son origine d'un passage de la « Briefve déclaration... », glossaire qui complète le *Quart Livre* de Rabelais – où il est question d'Ucalegon, nom d'un « vieil Troian » (ou Troyan, c'est-à-dire Troyen) ; Perec avait en effet d'abord noté puis biffé dans le cahier « Citations » du *Cahier des charges* pour ce chapitre l'actualisation suivante de la contrainte « Citation 2 »/« Rabelais » : « Vol II p. 256 » (page des *Œuvres complètes* de Rabelais qui correspond à la « Briefve déclaration » dans l'édition qu'utilise Perec pour ses citations dans *La Vie mode d'emploi*, celle de la Bibliothèque Elzévirienne, édition de Daffis en 1872) ; finalement, pour une raison inconnue, il n'actualise pas les citations de Butor et Rabelais prévues (elles ne sont pas cochées sur le folio de ce chapitre dans le *Cahier des charges*) ; mais tout comme au chapitre XII, le balisage onomastique fonctionne peut-être ici d'une façon paradoxale en indiquant justement ce manque ; dans un chapitre où il est beaucoup question des disparus de l'immeuble, on pourra rêver à la dimension subtilement métatextuelle du phénomène ; au chapitre XLV, Troyan constitue un autre balisage onomastique (voir plus bas dans l'annexe) ;

–**chapitre XXIII** : voir article ;

–**chapitre XXIV** : voir article ;

–**chapitre XXV** : voir article ;

–**chapitre XXVII** : voir article ;

–**chapitre XXIX** : voir article ;

–**chapitre XXXI** : voir article ;

–**chapitre XXXII** : voir article ;

–**chapitre XXXIX** : voir article ;

–**chapitre XL** : voir article ;

–**chapitre XLI** : les prénoms et nom Hortense et Sam Horton (p. 215) proviennent du roman *Cristal qui songe* de Theodore Sturgeon, dans le co-texte d'une citation programmée de cette même œuvre pour actualiser la contrainte « Livres » (les caractéristiques du personnage justement, guitariste et transsexuel [p. 215]) ;

–**chapitre XLII** : le nom du voyageur anglais Henry Barrett (p. 217) est un des nombreux pseudonymes de Stendhal (comme Perec le consigne dans les notes du manuscrit de « 53 Jours »<sup>19</sup> : « Barrett nom s[ou]s lequel Stendhal a publié ses lettres sur Haydn »), Stendhal par ailleurs cité par contrainte dans le chapitre avec un extrait de la nouvelle « Trop de faveur tue », dans *Chroniques italiennes* (l'imagination de l'Espagnol [p. 217]) ;

–**chapitre XLIII** : le nom Ely qui figure dans l'hétérographie d'une étiquette de boîte en carton (p. 220), provient après transformation orthographique d'*Ulysse* de Joyce (où il est question d'Hély), auteur dont une citation était programmée pour ce chapitre (le texte de cette étiquette justement) ; par inadvertance ou renforcement du balisage

<sup>19</sup> P.O.L, 1989, p. 240.

onomastique, deux pages plus loin dans le même chapitre, Perec mentionne la « Maison Hély and Co » (p. 222), livrant peut-être ici, par la variation orthographique, une piste supplémentaire vers la présence de la citation ;

–**chapitre XLV** : nous avons vu plus haut (chapitre XVII) que Troyan pouvait provenir du *Quart Livre* de Rabelais ; le nom réapparaît dans ce chapitre (p. 232) et sur son folio dans le *Cahier des charges* Perec a noté « Troyan Ayrton », soulignant ainsi la relation anagrammatique unissant les deux personnages ; or Ayrton est un personnage de Jules Verne (dans *Les Enfants du capitaine Grant* et surtout à la fin de *L'Île mystérieuse*, raison pour laquelle il est d'ailleurs mentionné au chapitre VIII de *La Vie mode d'emploi* [p. 37]) et une citation de Jules Verne est justement programmée dans ce chapitre XLV (le portrait du mormon William Hitch sur une carte postale [p. 233]) ; mais comme William Hitch apparaît également chez Jules Verne, dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, il sert lui aussi de balisage onomastique pour la citation vernienne officielle du chapitre, extraite du même roman et même du même cotexte (en outre, à la fin du chapitre, la mention du *Bradshaw's Continental Railway Steam Transit and General Guide* de 1872, qui constitue une seconde citation du *Tour du monde en quatre-vingts jours* – dont 1872 est la date de parution – joue peut-être un même rôle). Sans doute doit-on conclure de cette gémellité que Perec note ici, comme souvent dans son *Cahier des charges*, une coïncidence pour lui signifiante : au balisage volontaire du chapitre XLV (William Hitch ou Bradshaw) s'en est ajouté un d'involontaire, ménagé par de mystérieuses voies anagrammatiques (Troyan / Ayrton) ; notons aussi que lorsque Ayrton apparaît au chapitre VIII, c'est précisément pour souligner une liaison magnifique entre trois romans de Jules Verne ;

–**chapitre XLVII** : le nom du compositeur Maurice Schmetterling (p. 243) provient de *Lolita* de Nabokov par ailleurs cité dans le chapitre par contrainte avec un extrait de *La Vraie Vie de Sébastian Knight* (la pendule vernie arrêtée à deux heures moins dix [p. 241]) ; ajoutons que Schmetterling, qui signifie « papillon » en allemand, peut encore évoquer la passion bien connue de Nabokov pour les lépidoptères, et constituer ainsi un élément de traçabilité supplémentaire de cette citation ;

–**chapitre XLVIII** : le nom Albin est déjà apparu à plusieurs reprises dans le roman et il est de nouveau présent ici, dans un chapitre précisément consacré à Madame Albin ; or, comme Perec le consigne sur le folio du chapitre dans le *Cahier des charges*, un Albin apparaît également dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, coïncidence que l'auteur souligne avec trois points d'interrogation et qui est d'autant plus remarquable qu'elle se produit dans un chapitre où une citation de Thomas Mann est justement programmée (les trois premières des quatre cartes postales que Mme Albin montre à Jane Sutton [p. 247]) ;

–**chapitre L** : la ville imaginaire de Valdrade (p. 258) située dans une région qui « évoque assez bien les Lacs italiens » provient des *Villes invisibles* d'Italo Calvino (que les éléments du cotexte « ville imaginaire » et « Lacs italiens » désignent sans doute biaisement), roman où Perec puise également une citation programmée pour le chapitre (la « ville brumeuse » sur le tableau de Louis Foullet [p. 257]) ; pour un fonctionnement calvinoen analogue, voir plus bas, chapitre LXXVIII ;

–**chapitre LII** : exceptionnellement, ça n'est pas un nom de personnage (même avec une extension large) qui constitue le balisage citationnel dans ce chapitre, mais une précision apparemment anodine portée sur une hétérographie (« 6 810 000 F » [p. 276]) renvoyant en réalité à un roman de Michele Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* ; Butor dont une citation est justement programmée dans le chapitre (les quatre premières des étiquettes listées p. 277, extraites de *Où*) ;

–**chapitre LIII** : Cyrille Voltimand (p. 283) doit son nom à *Hamlet* de Shakespeare, œuvre par ailleurs sollicitée dans le chapitre pour la contrainte « Livres » (les deux fossoyeurs portant des bûches [p. 281]) ;

–**chapitre LV** : le titre précisé comme non verdien (c'est-à-dire, métatextuellement parlant, sans doute à interpréter comme dissimulant quelque chose) *La Force de la destinée* (p. 296) n'est pas lui non plus exactement un nom propre ; mais tout comme au chapitre LII, il dissimule justement un autre titre, *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino, à qui sont empruntés certains éléments de description du drame qui suivent (le décor de forêt enchantée, la situation de départ, la réplique de la guerrière [p. 296]) ; les tarots de la citation de Roussel présente un peu plus loin (p. 298) rappellent peut-être aussi que *Le Château des destins croisés* repose précisément sur le jeu de tarots ; un peu plus loin encore, Astolphe de Guéménolé-Longtgermain (p. 300) doit son prénom à un personnage du *Château des destins croisés* (et constitue un balisage onomastique supplémentaire dans le chapitre) ;

–**chapitre LVI** : de nombreux éléments du hors-texte reproduisant un imaginaire sommaire du *Bulletin de l'Institut de linguistique de Louvain* (p. 304) font signe vers la citation de Borges programmée pour le chapitre, en l'occurrence extraite de « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », nouvelle de *Fictions* (la princesse, la caisse bariolée de timbres internationaux et le samovar [p. 303]) : le nom Boris Baruq Nolt est la recomposition du titre de Borges « Tlön, Uqbar, Orbis [Tertius] », par palindrome de mots (les trois noms du titre étant repris dans un ordre inverse dans le nom de l'auteur), de syllabes (dans Uqbar/Baruq) et de lettres (dans Tlön/Nolt), et par anagramme (dans Orbis/Boris) – le titre de l'article, « Une lettre manuscrite de Gunnar Erfjord », étant par ailleurs une phrase tirée de la même nouvelle ; l'auteur du deuxième article, Henri Bachelier, ainsi que le titre de son article, proviennent de façon disjointe d'une autre nouvelle de *Fictions*, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » ; Albert Stephen, auteur du troisième article, sort tout droit d'une troisième nouvelle de *Fictions*, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » – quant à son titre, il traduit en anglais un passage du même dernier texte évoquant l'introuvable jardin labyrinthique de Ts'ui Pên. Le chapitre LVI devant en outre contenir une citation programmée de Freud, celle-ci est actualisée dans ce même sommaire du Bulletin de l'Institut de Linguistique de Louvain par la première partie du titre de l'article de Robin Marr « *Die Bedeutung der Vokalfolge* » (qui renvoie à une notule de Freud, « La signification de la suite des voyelles ») ; la suite du titre « et le tétragramme sacré des Hébreux » provient pour sa part de *La Révolution psychanalytique* de Marthe Robert, où est mentionné en note attachée à cette mention du tétragramme sacré des Hébreux le titre de Freud ; or, pour Jacques Lecarme (« Perce et Freud ou le mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec* n° 4, 1990, p. 136-137), dans le nom Robin Marr, on peut lire une recomposition de Marthe Robert, laquelle recomposition renverrait d'ailleurs en substance à ce dont il est question dans le texte de Freud (attribuer au nom interdit de Jehovah les voyelles du nom autorisé d'Adonai) et, ajoutons, dans celui de Perec (attribuer au nom interdit de Freud les voyelles du nom autorisé de Marthe Robert) ;

–**chapitre LVIII** : dans ce chapitre, le balisage onomastique tient du jeu de piste. Y apparaissent notamment Marthe et Olivier Gratiolet qui périssent dans l'incendie du Rueil Palace (p. 316), épisode immédiatement suivi du rappel encadré qu'un arbre généalogique des Gratiolet se trouve à une page antérieure du volume (p. 97) où nous apprenons notamment que le nom de jeune fille de Marthe Gratiolet est Lehameau ; dans un entretien avec Gabriel Simony (*Entretiens et Conférences*, op. cit., t. II, p. 219-220), Perec a cette curieuse déclaration, entachée de diverses erreurs : « Dans l'histoire des

Lehameau (ceux qui possèdent l'immeuble), il y a des gens qui meurent dans l'incendie d'un cinéma, à Rueil. L'incendie de ce cinéma vient de Raymond Queneau. L'incendie vient de *Pierrot mon ami* et Rueil, c'est *Loin de Rueil*. Lehameau est un personnage de Queneau. Or il y a une dame qui m'a écrit en me disant que mon livre était extraordinairement juste sur tous les points, mais que je m'étais trompé, que ce n'était pas le Rueil Palace qui avait brûlé, mais le Rex ! » : d'une part, ce sont les Gratiolet et non les Lehameau qui possèdent l'immeuble ; d'autre part, même s'il y a bien un incendie dans *Pierrot mon ami* (par exemple au chapitre XXI de *La Vie mode d'emploi*, l'incendie de l'entrepôt de Ferdinand Gratiolet actualise justement la contrainte « Livres »/« *Pierrot mon ami* » par allusion à l'incendie de l'Uni-Park, qui est un parc d'attractions et non un cinéma, dans le roman de Queneau), celui-ci fait plutôt songer à l'incendie des Grandes Galeries normandes dans *Un rude hiver* du même Queneau où Bernard Lehameau (car ce patronyme vient de là) perd sa mère, sa femme et sa belle-sœur ; ni Queneau (rubrique « Citation »), ni *Pierrot mon ami* (rubrique « Livres ») n'étaient ici programmés et Perec ne mentionne pas cette double allusion (Lehameau et l'incendie) dans « Emprunts à Queneau » ; mais on peut conclure de ce parcours tortueux que le nom Lehameau semi-présent dans ce chapitre (puisqu'il faut en réalité le retrouver dans l'arbre généalogique des Gratiolet) est le balisage onomastique d'une allusion très discrète à *Un rude hiver* (et peut-être à *Loin de Rueil* de Queneau, à moins que Rueil ne soit ici balisage onomastique davantage qu'allusion) ;

–**chapitre LIX** : dans ce qu'il est convenu d'appeler avec Perec l'« apparition hypographique de l'Oulipo » de ce chapitre, Tham Douli (premier portrait, p. 323) provient des *Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* de Harry Mathews, dont *Conversions* est par ailleurs cité dans le chapitre pour actualiser la contrainte « Livres » (le premier système contraint de Hutting [p. 322]) ; on sait par ailleurs que le portrait 19 de l'« apparition » (p. 324) dissimule par « hypographe » le nom de Harry Mathews : « L'acteur Archibald Moon hésite pour son prochain spectacle entre Joseph d'Arimathie ou Zarathoustra » (Arriemathieouz = Harry Mathews) ; or, le personnage d'Archibald Moon vient précisément lui aussi de *Conversions* et constitue donc ici un second balisage onomastique de la contrainte (tout en faisant signe vers le membre de l'Oulipo dans l'hypographe le concernant). Second balisage onomastique double du chapitre : dans le portrait 21 (« Le docteur LaJoie est radié de l'ordre des médecins pour avoir déclaré en public que William Randolph Hearst, sortant d'une projection de *Citizen Kane*, aurait monnayé l'assassinat d'Orson Welles » [p. 324]) apparaît l'hypographe d'un autre Oulipien : *Kaneauraitmon* = Queneau Raymond, dont le docteur LaJoie est un personnage dans *Le Vol d'Icare* (on notera qu'en introduisant une majuscule supplémentaire dans le nom de son personnage par rapport à celui de Queneau – LaJoie vs Lajoie –, Perec surdétermine en quelque sorte son balisage – voir plus bas pour un procédé semblable au chapitre XCVI) ; or Queneau est cité également par contrainte dans le chapitre avec un menu aux arabesque beardsleyiennes (p. 320) qui combine divers éléments tirés de manière disjointe de ce même roman<sup>20</sup> ;

–**chapitre LX** : dough-boy (p. 337), nom commun dans le dictionnaire de Cinoc, est en réalité le surnom d'un personnage de *Moby Dick* de Melville par ailleurs cité pour actualiser la contrainte « Livres » dans le chapitre (plusieurs noms dans la liste des savants lus par Cinoc en proviennent [p. 334]) ; d'autres noms de cette même liste sont

<sup>20</sup> À propos de ce LaJoie et plus généralement de l'« Apparition... », voir aussi le deuxième épisode de la hors saison (« Disparition hypographique de l'Oulipo dans *La Vie mode d'emploi* »).

puisés dans le *Tristram Shandy* de Sterne, qui devait faire l'objet d'une citation dans le chapitre (la fin du paragraphe où apparaît la liste de noms de savants consacrée aux vêtements [p. 334]) ; par ailleurs, les Poldèves, peuple imaginaire de la Poldévie (p. 331) proviennent de *Pierrot mon ami* de Queneau, livre dont une allusion n'était pas ici programmée, et servent peut-être de balisage onomastique pour la citation « graphies forestières » (p. 330), provenant quant à elle de *Zazie dans le métro* du même Queneau, pas plus programmé que *Pierrot mon ami* dans le chapitre ; cette allusion et cette citation ne sont pas consignées par Perec dans ses « Emprunts à Queneau » ; par ailleurs encore, von Schwanzentbad-Hodenthaler (p. 333) doit son nom à *Ulysse* de Joyce (ainsi que la victoire de Kisászony citée juste après qui provient quant à elle d'un autre extrait d'*Ulysse* puisé dans le même cotexte, le nom d'une certaine comtesse Marha Virága Kisászony) ; or Joyce est justement cité par contrainte dans ce même chapitre (le revêtement de sol de la cuisine de Cinoc au tout début du chapitre [p. 329]) ; dans ce chapitre, ce sont donc une nouvelle fois les trois contraintes littéraires (« Citation 1 », « Citation 2 » et « Livres ») qui sont balisées, ainsi qu'une citation non programmée ;

–**chapitre LXII** : y apparaît le nom de Michel Butor (p. 342) dont une citation était justement programmée pour ce chapitre (les orages magnétiques [p. 345] et les recherches financées par la BIDREM, d'ailleurs rapportées entre guillemets [p. 347], qui proviennent de *Second Sous-sol*) ; on notera que le balisage onomastique est ici direct sinon explicite quand il est habituellement biais ;

–**chapitre LXIII** : on sait que le nom Altamont vient de Jules Verne (voir plus haut, à propos du chapitre IX) ; Jules Verne n'est pas ici programmé mais Harry Mathews et Raymond Roussel le sont ; or, ce dernier apparaît dans le chapitre avec un extrait de « La halte », un texte figurant dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (le plus petit des cinq livreurs évoqués au début du chapitre [p. 347]), et Bernard Magné, dans « Perec lecteur de Roussel », voit dans la paronomase Halte / Altamont un procédé lui-même roussellien ayant déterminé le choix du texte à citer et permettant surtout, finalement, de baliser la citation<sup>21</sup> ; Thomas Kyd, qui apparaît dans l'hétérographie de l'inscription sur la caisse de whisky (p. 348), permet l'allusion à *Hamlet* et donc d'actualiser la contrainte « Livres » mais n'est pas un personnage : c'est un dramaturge élisabéthain dont la pièce *Le Fratricide puni* est considérée comme ayant inspiré *Hamlet* ; quant à Borrelly, Joyce et Kahane qui apparaissent également dans cette hétérographie, ce sont aussi des balisages onomastiques mais pour d'autres contraintes que citationnelle ou littéraire ;

–**chapitre LXIV** : dans le cahier « Allusions et Détails » du *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Perec consigne à la rubrique *Dix Petits Nègres* d'Agatha Christie que l'allusion à ce livre est actualisée dans ce chapitre par la mention d'un personnage de roman appelé Davis, qui ne vient pas de Natal en Afrique du sud (p. 350) ; il note encore : « + *Feu pâle* p. 122 », désignant par là une citation du roman de Nabokov correspondant dans le chapitre à une troisième actualisation de la contrainte « Citation 2 » (le petit nègre en plomb [p. 351]) ; on peut dès lors considérer que la mention de ce nègre en plomb est l'actualisation de la contrainte « Livres »/« *Dix Petits Nègres* » (même si elle vient de *Feu pâle*) et que Davis en est le balisage onomastique (exceptionnellement consigné dans le cahier « Allusions et Détails ») ;

–**chapitre LXVI** : le mélange d'informations contenu dans « une pension de famille de Davos [lieu de *La Montagne magique*] où un Hongrois [Lukács] élève de Nietzsche [Naphtha] aurait passé quelques années » (p. 368) sert de balisage onomastique pour

<sup>21</sup> Dans *Perecollages*, op. cit., p. 117.

deux citations programmées du même roman de Thomas Mann dans le chapitre (le mobilier du salon fin-de-siècle exposé par Madame Marcia [p. 368] et la *pietà* médiévale [p. 368-369]) ;

–**chapitre LXVII** : le nom Liddell Hart, ainsi que son livre *Histoire de la Guerre européenne* (p. 375), proviennent (quoique authentiques par ailleurs) de l'incipit de la nouvelle de Borges « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », dans *Fictions* ; dans *La Vie mode d'emploi*, il est précisé que les vingt-deux premières pages du livre manquent ; chez Borges, le texte de Liddell Hart est objet d'une citation qui se trouve à la « page 22 », et le récit produit ensuite une déclaration du docteur Yu Tsun dont « les deux pages initiales manquent ». Une citation notablement reconfigurée chez Perec se signale donc malgré tout grâce à un balisage onomastique presque transparent ; on pourra certes de nouveau considérer, comme en de nombreuses autres circonstances préalables, qu'il ne s'agit là que d'un seul et même ensemble citationnel ; il n'empêche que les diverses parties de cet ensemble ne fonctionnent pas de la même manière : les éléments communs (au sens de l'opposition grammaticale nom commun vs nom propre) de la citation sont cachés quand les éléments propres sont découverts, ce qui leur confère alors et justement ce statut de balise que nous conjecturons ici ;

–**chapitre LXVIII** : dans ce chapitre, l'actualisation de la contrainte « Citation 1 »/« Proust » est assurée (ainsi que Perec le consigne sur le folio du chapitre dans le cahier des charges) par trois des objets trouvés dans les escaliers au fil des ans ; les deux premiers, « un soulier noir orné de brillants » et « une mule en chevreau doré » (p. 376) proviennent de *La Prisonnière* ; mais pourquoi, sinon pour assurer un balisage onomastique, Perec a-t-il ajouté un troisième objet, « une boîte de pastilles Géraudel contre la toux » (p. 376), provenant quant à lui du *Temps retrouvé* ? la seconde contrainte citationnelle du chapitre concerne quatre objets : la muselière, l'étui à cigarettes, les courroies ainsi que les carnets (p. 376) proviennent de *La Vraie Vie de Sebastian Knight* de Vladimir Nabokov (ainsi que Perec le consigne aussi sur le folio du chapitre dans le cahier des charges) – mais pas les agendas, ajoutés par Perec à cette liste probablement pour se glisser dans le jeu (dans la mesure où cet objet jouait un grand rôle dans sa vie, comme en témoignent tous les agendas scrupuleusement conservés dans ses papiers) ; chez Perec, il est précisé que l'étui à cigarettes en cuir est « de Russie » quand cette indication est absente de l'hypotexte ; or, « Russie » fait bien évidemment (même si biaisement) signe vers Nabokov, le balisage onomastique pouvant être aussi imperceptible que la citation finalement ;

–**chapitre LXIX** : le peintre anglais Morrell d'Hoaxville (p. 378) et le peintre américain Organ Trapp (p. 379) doivent leur nom à *Lolita* de Nabokov, auteur programmé pour ce chapitre avec deux citations du même roman (les frères Dunn [p. 378] et la station-service [p. 379]) ; précisons que ces quatre éléments ne sont pas conjoints dans le roman (ce qui confirme sans doute le rôle de balisage des patronymes) et que Perec a probablement choisi ces derniers en raison de leur sens (*hoax* signifie « canular » et *trap* « piège ») d'ailleurs déjà mis à contribution par Nabokov lui-même dans son roman. Le nom Priou (p. 379) provient quant à lui du titre d'une pièce, *Onésime ou les Tribulations de Priou*, première version d'*Ubu cocu*, d'Alfred Jarry, actualisation de la contrainte « Livres »/« Ubu » ; on peut y lire, au début de la « Chanson du décervelage » (qui sera reprise à la fin d'*Ubu Roi*) : « Je fus pendant longtemps ouvrier ébéniste / Dans la rue du Champ-d'Mars, d'la paroisse de Toussaints [...] » qui fournit dans *La Vie mode d'emploi* le titre du dessin de Priou : *L'Ouvrier ébéniste de la rue du Champ-de-Mars* (p. 379) ;

–**chapitre LXX** : le nom Farîd Abu Talif (p. 381) est composé avec des éléments de celui de Farid-al-Din Abu Talif Muhammed ibn Ibrahim Attar, qui apparaît dans la note finale



de la nouvelle de Borges « L'approche d'Almotasim », dans *Histoire de l'éternité* ; or Borges devait être cité par contrainte dans ce chapitre (la comparaison « comme une pyramide très lentement usée par l'aile d'un oiseau qui l'effleure » [p. 389] qui provient du « Temps circulaire », autre nouvelle de Borges dans *Histoire de l'éternité*) ; nous sommes ici dans le cas d'un écart presque maximal entre le balisage onomastique et la citation qu'il est censé signaler puisque les deux éléments proviennent de deux textes différents (même si réunis dans un même recueil), sont relativement éloignés dans l'espace-papier du chapitre et que le patronyme-balise a subi un travail de recomposition. Ce qui n'est pas le cas de l'autre balisage onomastique du chapitre où Rippleson (p. 390), qui provient de *Feu pâle* de Vladimir Nabokov (où il s'agit néanmoins de grottes non américaines) appartient au même cotexte que la citation (le début de la description de la plage de cette station balnéaire, jusqu'à la femme qui tricote [p. 391]) ;

–**chapitre LXXI** : le styliste italien Titorelli (p. 392) est issu du *Procès* de Kafka par ailleurs cité par contrainte dans le chapitre (la grande toile sombre montrant un homme en robe de juge [p. 391], provenant du même roman) ; cet exemple, comme quelques autres auparavant, permet de préciser un autre point du fonctionnement de l'extension de contrainte « balisage onomastique » : celle-ci jouant dans l'espace du chapitre, l'ordre n'en est pas déterminé et l'on trouve fréquemment, comme ici, le schéma citation-balise (alors que l'ordre a priori le plus logique serait l'inverse). Le château de Corbénic (p. 395) est, dans la légende du graal, la résidence du Roi Pêcheur, le lieu où se trouve le Saint Vase ; il balise ici l'actualisation de la contrainte « Livres »/« le *Graal* » assurée quant à elle par le personnage d'aviateur *gallois* du cotexte (p. 395), version moderne de Perceval le Gallois, l'un des héros de la légende arthurienne ;

–**chapitre LXXII** : Bunny, l'épouse de Mr Macklin (p. 399), doit son prénom à *Cristal qui songe* de Theodore Sturgeon, livre par ailleurs programmé par la contrainte éponyme pour le chapitre (les petites boîtes rectangulaires des plants de basilic [p. 399]), balisage et citation apparaissant ici dans deux paragraphes distincts et dans l'ordre « inverse » citation-balisage. Le nom de Macklin provient pour sa part du *Journal de Londres* de Stendhal (Perec réutilise ce patronyme dans « 53 Jours »<sup>22</sup> – dont les notes précisent d'ailleurs la provenance hypotextuelle<sup>23</sup>) ; on ne sera naturellement pas étonné dans ce cas par la présence d'une citation de la même œuvre de Stendhal pour l'actualisation de la contrainte « Citations 2 » (les phrases a priori dénuées de sens du journal de Smautf [p. 398] dont la dernière est justement : « *Dîner chez M. Macklin* »). Le nom de Jules Verne apparaît certes implicitement mais de manière transparente dans ce chapitre LXXII puisqu'il est nommément fait référence à son roman *L'Île mystérieuse* (p. 396-399) ; Jules Verne n'est pas programmé pour ce chapitre (ce sont Stendhal et Proust qui le sont – ce dernier ne semblant pas faire ici l'objet d'un balisage onomastique), ce qui ne l'empêche pas d'apparaître hors programme (la température de l'eau pour le rasage de Bartlebooth [p. 397] qui provient du *Tour du monde en quatre-vingts jours*) ; à citation non programmée, balisage onomastique voyant !

–**chapitre LXXIII** : comme on sait, ce chapitre, constitué de deux parties nettement individualisées (la description de la première pièce de la boutique de Madame Marcia puis l'« Histoire du bourrelier, de sa sœur et de son beau-frère ») redouble en théorie toutes les contraintes ; cependant, en ce qui concerne les citations, c'est parfois plus et par exemple, celles de Borges, programmé pour ce chapitre, sont redoublées dans chaque partie, ce qui fait donc quatre citations en tout ; dans la première partie, il s'agit

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 100.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 242.

tout d'abord de la découverte de monnaies sans effigie par l'ingénieur Andrussov (p. 400) qui provient du « Teinturier masqué Hakim de Merv », dans *Histoire de l'infamie*, puis, un peu plus loin, du cimeterre de Chiraz et du miroir de bronze (p. 400), de même provenance intertextuelle (les deux extraits n'étant conjoints ni dans l'hypotexte – éloignement de plusieurs paragraphes – ni dans l'hypertexte – une phrase sépare les deux emprunts –, il s'agit donc de deux citations plutôt que d'une seule) ; on remarquera que dans les deux cas, un nom propre (« Andrussov », « Chiraz ») permet de baliser la citation, de la rendre saillante (même si dans les deux cas, le balisage est inclus dans la citation). Dans la seconde partie, il s'agit de Rosendo le cogneur, Nicolas Paredes et Morel et de leurs relations hiérarchiques au sein de la pègre de Buenos-Aires (p. 409), éléments issus d'une autre nouvelle d'*Histoire de l'infamie*, « L'homme au coin du mur rose », et de la librairie au coin des rues Corrientes et Talcahuano (p. 410) trouvée cette fois-ci dans *Fictions*, plus précisément dans la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » ; dans ces deux nouveaux cas, on notera une fois de plus la visibilité des noms propres (même si là aussi, balisage et citation sont homogènes puisque extraits du même continuum de texte). Un même phénomène peut être observé, quoique avec une extension moins grande, en ce qui concerne les deux autres contraintes littéraires du chapitre (« Citation 2 »/« Calvino » et « Livres »/« *Conversions* » de Harry Mathews) : en ce qui concerne cette première, elle est doublement actualisée dans la première partie du chapitre par « deux tarots de Bembo représentant, l'un le diable, l'autre la Maison-Dieu » (p. 400), qui proviennent du *Château des destins croisés*, et immédiatement après par la forteresse miniature (p. 400) qui provient des *Villes invisibles* ; on peut considérer ici que la première, qui contient seule un nom propre, est le balisage onomastique de la seconde ; la deuxième partie du chapitre ne contient qu'une seule actualisation de la contrainte « Calvino » : il s'agit de l'horloger mort au milieu de toutes ses horloges arrêtées (p. 402) – mais on peut considérer que cette citation, qui est sans balisage dans la seconde partie du chapitre, en possède tout de même un dans le chapitre entier ; en ce qui concerne la contrainte « Livres », le système est lui aussi à trois citations ou allusions : dans la première partie, il s'agit du suicide de Jean-Marie Roland de la Platière à Bourg-Beaudoin (p. 400), issu de *Conversions* et qui est à lui-même sa propre balise ; dans la seconde, il s'agit d'abord du nom Hans Gottlieb (p. 403) dont le prénom et le nom sont ceux de deux personnages de *Conversions*, puis du groupe des Panarchistes et de deux de ses chefs historiques, Purkinje et Martinotti (Perec ayant remplacé le « Rackham le Rouge » du roman de son ami américain, trop immédiatement reconnaissable, par un autre pirate de bande dessinée, Barbenoire, comme troisième chef des Panarchistes [p. 409]) ; le balisage onomastique est donc double dans cette seconde partie du chapitre, même si le second est l'objet d'une modification partielle ;

–**chapitre LXXV** : le nom Kosciuszko (p. 417) provient du *Journal* de Stendhal, publié dans un volume d'*Œuvres intimes* de la Bibliothèque de la Pléiade (1955) que Perec possédait et où il puise juste après divers noms de dramaturges français et de titres de pièces (p. 418) pour actualiser la contrainte « Citation 2 »/« Stendhal » ; Perec consigne dans le cahier « Citations » du *Cahier des charges*, au récapitulatif « Stendhal » : « œuvre int[ime] p 472 (l'acteur) en fait index des OI et corresp », car certains auteurs ou titres d'œuvres proviennent de l'index du volume, de lettres ou du *Journal* – à la page 472 notée par Perec, passage du *Journal* daté du 10 juin 1803, Stendhal parle effectivement de ses talents de déclamateur (plutôt que d'acteur) et le titre *Rhadamiste*, qui apparaît dans *La Vie mode d'emploi* (p. 418), y est par exemple cité ; on notera que c'est au début de ce passage, p. 471, qu'apparaît justement le nom « Kosciuszko » ; dans la mesure où la citation est entièrement constituée de noms propres (auteurs ou titres), on pourra

considérer qu'elle est à elle-même sa propre balise et que l'emprunt supplémentaire de Kosciuszko peut figurer ici moins un balisage onomastique qu'une méthode simple de création de noms de personnages ;

–**chapitre LXXVI** : la contrainte « Livres » tombe pour ce chapitre sur *Conversions* de Harry Mathews et Perec actualise l'allusion réclamée par cette contrainte par le détail d'un goût commun de Bartlebooth et De Beaumont pour la musique ancienne allemande (p. 422) ; chez Mathews, la coïncidence de goût se produit entre trois personnages d'un roman dans le roman, et trois musiciens sont alors cités : Sweelinck, Schein, Schütz ; Perec avait noté ces trois noms sur le brouillon du chapitre mais leur a ensuite substitué trois autres musiciens tout aussi authentiques : Heinrich Finck, Breitengasser, Agricola ; on est donc ici dans un cas d'effacement du balisage onomastique sans doute destiné à moins signaler l'emprunt qu'aurait rendu particulièrement visible l'initiale « S » des trois noms de Mathews, ou parce que cette dernière lui apparaissait trop systématique ;

–**chapitre LXXVIII** : les villes fabuleuses que Carel van Loorens raconte avoir vues, Diomira, Isaura, Smeraldine et Moriane (p. 429) ont été trouvées par Perec dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino, auteur naturellement programmé pour ce chapitre (précisément ces villes et quelques éléments de leur description) ; nous sommes donc ici de nouveau dans une situation de coïncidence entre citation et balisage, mais de manière disons superlative (quatre noms propres, eux-mêmes singulièrement notables) ; pour le dire autrement, l'extension de contrainte « balisage onomastique » peut prendre la forme d'un choix de citation contenant un ou des noms propres susceptibles de conduire à l'identifier dans la mesure où ils y sont mis en exergue ou peuvent être considérés comme reconnaissables ; pour un fonctionnement calvinoen analogue, voir plus haut, chapitre L ;

–**chapitre LXXIX** : si Nathaniel Hawthorne y apparaît (p. 438), peut-être est-ce parce que *Moby Dick* lui est dédié qui devait apparaître dans le chapitre pour actualiser la contrainte « Livres » (le colonel surnommé *Vieux Tonnerre* [p. 437] et la corne de Narval offerte à la reine Elizabeth [p. 438]) ;

–**chapitre LXXX** : le « certain Monsieur de Cuverville » qui apparaît dans le chapitre (p. 442) peut être considéré comme un balisage onomastique tortueux (fonctionnement certes paradoxal mais dont nous avons déjà eu quelques exemples, et qui conduit à supposer que toute l'affaire peut parfois prendre l'allure d'un jeu avec le lecteur davantage qu'être une aide complaisamment offerte à celui-ci) : il accompagne en effet une citation explicite, « l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'historien », qui lui est certes attribuée mais constitue un cas presque transparent d'apocryphie (car le lecteur perecquien forcément devenu méfiant à ce stade du roman ne peut qu'être en éveil métatextuel devant l'expression « un certain Monsieur ») ; à l'époque d'internet, les vérifications sont rapides et peuvent conduire aisément au rétablissement de la vérité balisée par le patronyme « Cuverville » ; mais en 1978, c'était évidemment un jeu très érudit en plus d'être un test pragmatique de vigilance ; malgré les guillemets, la citation n'est en réalité qu'inspirée d'un passage de *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de Valéry, où l'on peut lire : « l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain » ; Cuverville est le nom d'une commune normande où Gide possédait une maison et où Valéry séjourna !

–**chapitre LXXXI** : dans la note de Perec précisant qui est Polonius (p. 452), sont utilisés deux noms propres, Polonius justement mais aussi Gertrude, qui tout à la fois actualisent l'allusion à *Hamlet* programmée pour le chapitre et la balisent (Polonius est le père d'Ophélie et Gertrude la mère de Hamlet) ; mais comme si la perche tendue au lecteur était ici trop visible, un patronyme est couplé à Gertrude, Sigismond, introuvable dans la

pièce de Shakespeare (mais non dans *La Vie est un songe* de Calderón de la Barca d'où il provient peut-être) ;

–**chapitre LXXXIII** : l'intellectualiste Martiboni (p. 465) doit son nom à l'italianisation de celui de Martibon, personnage apparaissant dans *Le Chevalier inexistant* d'Italo Calvino, auteur dont une citation était programmée pour ce chapitre (le paysage corse dans le souvenir de Célia Crespi, qui provient de « De l'opaque » [p. 465]) ;

–**chapitre LXXXIV** : dans la première partie du chapitre qui décrit la chambre de Cinoc, Otto Lidenbrock et Struve, noms qui apparaissent sur la couverture d'un volume, sont issus de *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne, précisément programmé pour ce chapitre (l'ensemble du titre de l'ouvrage du professeur Lidenbrock recompose des éléments de l'hypotexte vernien [p. 467]). Beaucoup des noms appartenant à la géographie américaine réelle ou imaginaire de la seconde partie de ce chapitre (l'histoire d'Hélène Brodin) ont été trouvés par Perec dans *De la Terre à la Lune* de Jules Verne (par exemple Stone's Hill, ou Tampa [p. 469] – mais pas Jemima Creek [p. 467], inventé par Perec, ni Hialeah [p. 470] trouvé dans *Conversions* de Harry Mathews, non programmé pour ce chapitre – le balisage n'étant pas toujours simple) ; peut-être constituent-ils avec quelques autres détails du chapitre (comme la mention d'un « train de bois, véritable ville flottante » [p. 469] qui rappelle un titre vernien – *Une ville flottante* – ou fait signe vers *La Jangada* – histoire d'un train de bois) un chapelet d'allusions à Jules Verne (plus que de véritables citations), programmé pour ce chapitre comme on sait, mais aussi d'autres balisages onomastiques pour la citation « officielle » qui demeure celle de la première partie si nous en croyons le récapitulatif « Verne » du cahier « Citations » dans le *Cahier des charges* – qui ne mentionne que celle-ci ;

–**chapitre LXXXV** : Viviane Malehaut (p. 472) doit son prénom au *Graal* (la fée Viviane) et son nom à *Graal Théâtre* de Jacques Roubaud et Florence Delay (où Malehaut est un autre nom de Viviane), œuvre et auteur par ailleurs présents dans le chapitre pour les contraintes « Livres » et « Citation 2 » (le roman policier *La Dame du lac* [p. 472] – dans le récapitulatif « *Graal* » du cahier « Allusions et Détails » du *Cahier des charges*, Perec note pour ce chapitre : « La Dame du lac (Viviane Malehaut) », consignait en quelque sorte allusion et balisage de celle-ci ; et l'énigme du *Chien français* provenant de *La Princesse Hoppy ou Le Conte du Labrador* [p. 474]). Dans les énigmes du Russe qui suivent, les deux cryptogrammes (p. 474) sont en réalité des citations (le premier vient de *Mathias Sandorf* de Jules Verne, actualisation de la contrainte « Citation 1 », et le second de *La Princesse Hoppy ou Le Conte du Labrador* de Jacques Roubaud comme nous venons de le voir) ; or, ces deux citations possèdent leur balisage (second balisage même pour la citation de Roubaud) dans le titre de la revue qui les voit paraître : *Le Réveil de Vienne et de Romans* dissimule sous les apparences inoffensives d'un quotidien du sud-est de la France une référence à la ville de Vienne en Autriche, ville de quelque importance dans *Mathias Sandorf*, et dans le contexte d'un « romans » qui n'est autre que *La Vie mode d'emploi* – puisque c'est là son célèbre sous-titre générique ; quant à la revue *Le Chien français* elle conduit vers l'acception canine du terme « Labrador » dans le titre de Roubaud ;

–**chapitre LXXXVI** : ce sont de nouveau deux titres biaisés qui balisent ici des citations : d'une part, le tableau intitulé *Robinson cherchant à s'installer aussi commodément que possible dans son île solitaire* (p. 476) ne réfère pas, comme on pourrait évidemment d'abord le croire, au roman de Defoe, mais à un passage des *Cinq Leçons sur la psychanalyse* de Freud, auteur programmé pour ce chapitre (la statuette de vierge romaine [p. 476-477]) ; d'autre part, la gravure *La Lettre volée* (p. 476) ne réfère pas plus à Poe que Robinson ne référerait à Defoe, mais à *La Disparition*, œuvre ici

programmée par la contrainte « Livres » (la jeune femme qui brode et l'homme qui joue du virginal sur cette gravure [p. 476]) ; on remarquera que, sauf exceptionnellement ou très obliquement comme ici (et donc systématiquement ?), Perec ne balise pas ses propres citations dans son roman (dans le cadre de la contrainte « Livres »/« *La Disparition* ») ; en revanche, les allusions à ses autres écrits (contrainte révélée lors de la conférence au Cercle Polivanov), sont parfois constituées par un ou des noms propres, rejoignant ainsi le cas où citation d'autres auteurs ou allusion à d'autres œuvres que les siennes et balisage sont superposés (par exemple le « roman américain de George Bretzlee, intitulé *The Wanderers*, dont l'action se passe dans les milieux du jazz new-yorkais aux débuts des années cinquante » du chapitre XXVI [p. 136-137], où Bretzlee conduit à Perec via « bretzel » et *The Wanderers* à sa traduction, *Les Errants*, titre de son premier roman) ;

–**chapitre LXXXVII** : le tableau *L'Île mystérieuse* signé L. N. Montalescot (p. 480) renvoie à Roussel dont les personnages Louise et Norbert Montalescot (d'où les initiales L. N. chez Perec), dans *Impressions d'Afrique*, construisent une machine à peindre ; le titre convoque en outre Jules Verne (non programmé, ainsi que Roussel, dans ce chapitre) dont ce dernier, comme Perec, était passionné ; comme l'a montré Bernard Magné dans « Perec lecteur de Roussel<sup>24</sup> », de nombreux éléments de la description du grand salon de Bartlebooth, meublé avec des restes de l'hôtel particulier de la mère du personnage, proviennent d'un document rare, le catalogue de la succession de la mère de Raymond Roussel en 1912, que possédait Perec ; une citation non programmée, et qui plus est d'un texte rare (non directement roussellien d'ailleurs, si bien qu'on est ici davantage, par rapport à Roussel, dans le cas de l'allusion ou peut-être, globalement, dans celui de la contrainte « utilisation de documents spéciaux » révélée lors de la conférence du Cercle Polivanov) est balisée par un signe particulièrement voyant (Montalescot) ; l'adresse de la mère de Bartlebooth, boulevard Malesherbes, est un autre indice, mais moins patent (puisque c'était dans ce même boulevard qu'habitaient les parents de Roussel), tout comme les dates de Montalescot dans l'index, qui sont celles de Roussel ; enfin, un autre balisage onomastique du chapitre peut paraître conduire à Roussel : Fitchwinder (p. 490) est un nom récurrent dans l'œuvre de Harry Mathews (c'est une université à Swetham – quasi palindrome de Mathews également présent dans l'index de *La Vie mode d'emploi* à l'entrée Fitchwinder –, Massachussets, dans *Conversions* et dans *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*), réutilisé par Mathews et Perec dans le pseudo article « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique ». Le monastère Sainte-Pétoine d'Oxford (p. 488) provient de la légende du *Graal* (où apparaît un Saint-Pétoine), probablement par l'intermédiaire de *Graal Théâtre* de Jacques Roubaud et Florence Delay ; or le *Graal* (qui ne semble pas référer dans *La Vie mode d'emploi* à une œuvre en particulier mais plutôt à un ensemble textuel où figure entre autres *Graal Théâtre* – tout comme *Ubu* référant à l'ensemble du cycle de Jarry –, voire à une entrée du Grand Larousse du XX<sup>e</sup> siècle) était programmé pour le chapitre par la contrainte « Livres » (les deux chandeliers à dix branches et le tailloir d'argent [p. 479]) ; l'index du roman mentionne bien Saint-Pétoine, mais il n'est pas interdit de penser que la féminisation du saint dans le texte est un indice subtil de la source textuelle de l'allusion dans la mesure où chez Jacques Roubaud et Florence Delay, Pétoine est une sorte de psychanalyste médiéval décelant dans les rêves de Galehaut une attirance homosexuelle pour Lancelot ;

<sup>24</sup> *Perecollages*, op. cit., p. 120-121 et p. 129-131.

–**chapitre LXXXVIII** : le peintre J. T. Maston (p. 497) doit son nom à un personnage de *De la Terre à la Lune* de Jules Verne, dont plusieurs citations apparaissent par ailleurs dans le chapitre par contrainte (le portrait du *Naturaliste* [p. 497] ; l'écureuil et l'énorme araignée [p. 497] ; les deux lampes aux socles faits de douilles d'obus [p. 497]) ;

–**chapitre LXXXIX** : nous avons vu plus haut (voir article) que le cabaret *Ambassadors* de Londres (p. 511) renvoie au tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs* (justement conservé à la National Gallery de Londres) qui devait ici faire l'objet d'une allusion programmée par la contrainte « Tableaux » (le luth [p. 509]) ; le savoir de Perec sur cette œuvre provient quasi exclusivement d'un article de Michel Butor, « Un tableau vu en détail » dans *Répertoire III*, lequel Butor était justement lui aussi programmé pour ce chapitre (la description du luth [p. 509]) ; le balisage onomastique est donc double, valant à la fois pour le tableau et la citation d'auteur. Hugues Sambin, que l'on retrouve dans le même paragraphe (p. 509) provient quant à lui, à une modification bien compréhensible près, du Hugo Sambin de *La Disparition* (où apparaît au chapitre 11 « un lutrin bourguignon au stampillon d'Hugo Sambin »), œuvre naturellement programmée par la rubrique « Livres » (l'allusion et le balisage onomastique se confondant parfaitement une fois de plus) ;

–**chapitre XCI** : le consulat allemand à Melbourne (p. 519) fait onomastiquement signe vers une œuvre de Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre X*, auteur programmé par la contrainte « Citation 2 » pour le chapitre (ce même consulat) ; on sait que Roubaud lui-même, dont *Autobiographie, chapitre X* est un tissu de citations, l'avait emprunté à un livre de Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, et que ce type de balisage en abyme ravissait Perec<sup>25</sup> ;

–**chapitre XCIII** : l'apparition dans ce chapitre d'une Compagnie ferroviaire du Haut-Dogon (p. 525) fait fort probablement signe vers Michel Leiris, auteur de *La Langue secrète des Dogons de Sanga (Soudan français)*, balisant ainsi sa citation programmée dans le chapitre (le mendiant mutilé [p. 526], qui provient de *Biffures*) ; on a vu plus haut comment, selon Bernard Magné, un passage d'*Un cabinet d'amateur* balise onomastiquement les trois citations littéraires de ce chapitre, dont Leiris sous le nom de Siriel qui en est l'anagramme (voir article) ;

–**chapitre XCV** : la Bea qui apparaît dans ce chapitre comme signature au bas d'une photographie (p. 530) renvoie à Harry Mathews ; dans le récapitulatif concernant *Conversions* du cahier « Allusions et Détails » dans le *Cahier des charges*, Perec note pour ce chapitre où la contrainte « Livres » programmatiquement effectivement ce roman : « Allusion au voyage de Bea Fod dans les Appalaches. » Pour commencer, Fod n'apparaît pas dans le texte de *La Vie mode d'emploi* mais il est présent dans l'index pour donner l'identité complète de Bea, fait que l'on peut interpréter comme une simple inadvertance ou la volonté de rendre le balisage onomastique moins facile ; d'autant plus, pour continuer, qu'il existe deux Bea Fod chez Mathews (un personnage porte le même nom dans *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*) et que c'est dans ce second roman et non dans *Conversions* qu'est fait mention d'un voyage du personnage dans les Appalaches. Le nom du peintre Perpignani (p. 534) provient d'*Autobiographie, chapitre X* de Jacques Roubaud, dont une citation apparaît également par contrainte (*La Danseuse aux pièces d'or* [p. 534]), le titre et la description du tableau (la citation) et le nom du peintre (le balisage onomastique) constituant des emprunts disjoints dans le texte source ;

–**chapitre XCVI** : au récapitulatif concernant le *Graal* du cahier « Allusions et Détails » dans le *Cahier des charges*, Perec note que le nom du docteur LeBran-Chastel (p. 538)

<sup>25</sup> Voir EC2, p. 271.

actualise ici la contrainte « Livres »/« le Graal » (Bran le Béni est le nom d'un personnage apparaissant dans la légende arthurienne et le château [chastel] de Dinas Bran est réputé avoir servi de modèle pour le château du Saint-Graal) ; tout comme au chapitre LIX avec le patronyme LaJoie (voir plus haut), Perec utilise l'introduction d'une majuscule au sein du nom du personnage pour surdéterminer le balisage onomastique (en l'occurrence pour mettre en exergue l'actualisateur de la contrainte : Bran) ;

–**chapitre XCVII** : le peintre Vladislav (p. 544) vient d'*Odile* de Raymond Queneau (tout comme ses pratiques artistico-existentielle décrites lorsqu'apparaît son nom) ; certes, il peut s'agir ici du balisage onomastique d'une citation non programmée (puisqu'Queneau ne devait pas apparaître dans le chapitre, du moins dans le cadre de la contrainte « Citation 1 ») ; mais en revanche, *Pierrot mon ami* du même Queneau était quant à lui programmé par la contrainte « Livres » (les animaux de cirque [p. 546]) ;

–**chapitre XCVIII** : Mademoiselle Yolande (p. 548) renvoie au personnage du même nom dans *L'Augmentation*, dont ce chapitre est la réécriture, balisage onomastique particulièrement visible – et plutôt exceptionnel dans le roman – de la contrainte « non officielle » de l'allusion à d'autres livres de Perec ; par comparaison, au chapitre LII, qui récrit de manière tout aussi manifeste *Un homme qui dort* (toujours dans le cadre probable de cette contrainte non officielle de l'allusion à d'autres livres), le personnage est appelé Grégoire Simpson, par référence au Gregor Samsa de *La Métamorphose* de Kafka, sans doute pour manifester une filiation avec le « tu » (de toute façon sans nom) d'*Un homme qui dort*. Le cabaret *The Tangerine Dream* (p. 552) peut certes rappeler un groupe de rock planant allemand des années soixante-dix ; mais en évoquant aussi Tanger, il balise peut-être par la même occasion une citation de Harry Mathews, auteur programmé pour ce chapitre (le texte en anglais qui termine le même paragraphe [p. 552], censé vanter les attraits d'un autre cabaret, *La Villa d'Ouest*, et qui provient de *Tlooth*, traduit par Perec comme on sait sous le titre *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, où il est question d'un bordel de Tanger) ;

–**Épilogue** : Le *Club Nemo*, Dempledorf et Bobby Hallowell sont issus de *Cristal qui songe* de Theodore Sturgeon, actualisation de la contrainte « Livres » (pour le chapitre XCIX dont l'Épilogue est une extension s'agissant des contraintes) ; comme bien souvent dans le cadre de cette contrainte « Livres » qui prévoit des allusions et non des citations (même si ces dernières se rencontrent parfois aussi), le balisage est l'allusion.

## Deuxième partie : petites agrafes

La seconde contrainte jamais mentionnée par Perec dans aucun de ses propos mais qu'une lecture à la loupe du texte finit par mettre en évidence, est néanmoins plus facilement conjecturable que la première puisqu'elle possède des précédents : il s'agit des « sutures » entre chapitres. Rappelons que ce terme « suture » a été utilisé par Bernard Magné dans l'article « Les sutures dans *W ou le souvenir d'enfance*<sup>26</sup> » pour désigner des liens ou des agrafes entre les chapitres autobiographiques et fictionnels de

<sup>26</sup> *Cahiers Georges Perec* n° 2, « *W ou le souvenir d'enfance* : une fiction », *Textuel* 34/44 n° 21, Université Paris VII-Denis Diderot, rééd. 1997, p. 27-44.

ce texte, obligeant dès lors à ne plus les considérer comme simplement intercalés et autonomes mais imbriqués et spéculaires. Rappelons aussi que le terme « suture » est d'origine perecquienne et que la très belle expression du quatorzième onzain d'*Alphabets* où il apparaît, « le craïon suture »<sup>27</sup>, autorise presque à y voir une caractéristique poétique de l'auteur (dont le terrain d'application n'est d'ailleurs pas limité aux chapitres mais engage également, par exemple, des liens entre les volumes de l'œuvre complet – ainsi, on sait qu'à la fin de *La Vie mode d'emploi* [Épilogue p. 563] Perec ancre son « romans » à ce qu'il pense alors être le suivant de ses livres, *Ellis Island*, et que l'effectivement suivant, *Un cabinet d'amateur*, est quant à lui superlativement concerné par une « super-suture » le liant à *La Vie mode d'emploi* puisque des éléments tirés des quatre-vingt dix-neuf chapitres de ce dernier roman y deviennent composantes de tableaux).

Pour le dire vite : si l'écriture suture c'est que le manque et la disparition, l'absence et la fragmentation, peuvent être littérairement compensés et non seulement constatés ou représentés.

La plupart sinon la totalité des chapitres de *La Vie mode d'emploi* sont en quelque sorte chaînés. Un important passage du chapitre VIII consacré à la collection d'étiquettes d'hôtel de Gaspard Winckler en énonce métatextuellement l'ambition<sup>28</sup> :

Ce qu'il aurait voulu c'est que chaque étiquette soit reliée à la suivante, mais chaque fois pour une raison différente ; par exemple, elles pourraient posséder un détail commun, une montagne ou un volcan, une baie illuminée, telle fleur particulière, un même liséré rouge et or, la face épanouie d'un groom, ou bien avoir un même format, une même graphie, deux slogans proches (« La Perle de l'Océan », « Le Diamant de la Côte »), ou bien une relation fondée, non sur une ressemblance, mais sur une opposition, ou sur une association fragile, presque arbitraire : un minuscule village au bord d'un lac italien suivi par les gratte-ciel de Manhattan, des skieurs succédant à des

<sup>27</sup> Paris, Galilée, 1985, n. p., poèmes numérotés.

<sup>28</sup> Il se pourrait aussi que cette déclaration de Perec à Gabriel Simony soit une indication : « Il y avait cette image du puzzle qui était tout le temps en train, comme si le livre était lui-même un puzzle et les pièces de la maison des chapitres devant se relier les uns aux autres, même si on ne voyait pas, chaque fois, exactement comment cela se combinait » (EC2, p. 209).



nageurs, un feu d'artifice à un dîner aux chandelles, un chemin de fer à un avion, une table de baccara à un chemin de fer, etc. (p. 44)

La suite du texte – qui sert principalement, semble-t-il, à re-dissimuler tout aussitôt ce qui a été découvert (« Ce n'est pas seulement difficile, ajoutait Winckler, c'est surtout inutile : en laissant les étiquettes en vrac et en en choisissant deux au hasard, on peut être sûr qu'elles auront toujours au moins trois points communs ») – peut sembler indiquer l'absence plutôt que la présence de liens entre items ; mais si pareille déclaration appuyée à quelque théorie des graphes justifie l'abandon de Winckler, Perec quant à lui peut ne pas s'être engagé dans la même voie (tout comme dans la situation de Valène par exemple, qui laisse sa toile presque blanche là où l'auteur de *La Vie mode d'emploi* complète et achève son roman).

Comment s'opère ce vaste maillage ? Commençons par un point qui pourra d'abord sembler décevant : dans l'essentiel des cas, ce sont les coïncidences déterminées dans la répartition des contraintes par les bi-carrés latins qui assurent ces sutures : tel chapitre est alors relié au précédent (ou vice-versa) tout simplement parce que dans les deux apparaît une même contrainte « officielle ». Par exemple, les chapitres XXX et XXXI sont reliés par le fait que dans les deux cas le « Tableau » devant y être « allusionné » est la *Nature morte à l'échiquier* de Baugin – et ce cas de figure se répète souvent, parfois même de manière démultipliée d'ailleurs : ainsi, entre les chapitres LXXVIII et LXXIX la suture est doublement assurée par les contraintes « Citation 2 »/« Calvino » et « Tableaux »/« *Les Époux Arnolfini* » de Van Eyck ; parfois, plus volontairement, Perec utilise même le « joker » d'une méta-contrainte – « Faux » ou « Manque » – pour dupliquer la suture : ainsi, les chapitres LXXVII et LXXVIII déjà reliés par la contrainte « Citation 2 »/« Rabelais » le sont aussi du fait que dans l'un et l'autre le « Manque » tombe par choix sur la « Musique » (puisque, rappelons-le, Perec s'était donné la règle d'opter librement pour une des quatre rubriques du groupe frappé par le « Manque » ou le « Faux »). On est ici, avec ces sutures « simples », dans le même cas de figure que l'actualisation dénotative ou littérale d'une contrainte « officielle » (au chapitre I par exemple, les contraintes « Position »/« En train de monter » et « Activité »/« Se servir d'un plan » sont banalement illustrées par le fait que l'agent immobilier qui s'apprête à visiter l'appartement vide de Gaspard Winckler *monte* les escaliers avec un *plan* à la main), ou dans la situation « hasardeuse » prévue par Winckler pour ses étiquettes

d'hôtel : la chance dirigée du cahier des charges crée spontanément certaines sutures entre chapitres sans que l'auteur ait à intervenir plus activement.

Plus intéressantes néanmoins sont les sutures inattendues ou ayant occasionné un détail motivé du texte hors cahier des charges « officiel ». Comme dans les quelques exemples avancés par Winckler pour ses étiquettes d'hôtels, les modes d'actualisation peuvent être très divers. La dimension d'un article n'offrant pas la place d'un relevé étendu sinon systématique<sup>29</sup>, la démonstration se limitera à une séquence, deux exemples révélateurs et trois perspectives alléchantes.

\* Une séquence.

Les chapitres XVI et XVII sont suturés par la présence de Mademoiselle Crespi (le chapitre XVI lui est consacré ; au chapitre XVII, consacré aux escaliers, Valène se remémore différents occupants de l'immeuble dont il est le plus ancien habitant, « plus ancien que la vieille Mademoiselle Crespi » [p. 76]<sup>30</sup>) ; les chapitres XVII et XVIII sont suturés par la contrainte « Volumes »/« Tonneaux » présente dans les deux chapitres (chapitre XVII : « des tonneaux remplis de sable qui n'avaient jamais servi à rien » [p. 75] ; chapitre XVIII : « un homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau » [p. 79]) ; les chapitres XVIII et XIX sont suturés par des tirelires (chapitre XVIII : la citation que nous venons de donner ; chapitre XIX : « une tirelire mille neuf cent » [p. 84]). Etc.

\* Deux exemples révélateurs.

Au chapitre XLVII figure dans la salle d'attente du docteur Dinteville un tableau représentant l'intérieur d'un bar dont les Perecquiens connaissent l'importance (et dont le texte dit d'ailleurs, par métatextualité, qu'il « attire particulièrement l'attention » [p. 242]) ; parmi divers détails figurent, « au centre, l'annonce de la création mondiale en l'église Saint-Saturnin de Champigny le samedi dix-neuf décembre 1960 à 20 h 45 de *Malakhitès*, opus 35, pour quinze cuivres, voix humaine et percussions, de Morris Schmetterling, par le *New Brass Ensemble of Michigan State University at East Lansing*, sous la direction du compositeur » (p. 243), et tout en bas, « un plan de Champigny-sur-Marne précisant les itinéraires à partir des portes de Vincennes, de Picpus et de Bercy »

<sup>29</sup> Pour cette publication sur le site du *Cabinet d'amateur*, opportunément moins restreinte dans sa dimension, l'article se complète néanmoins d'une annexe où de nombreux autres exemples sont donnés pour les chapitres de I à XXV, sans prétendre, naturellement, à l'exhaustivité.

<sup>30</sup> Voir en annexe une suture identique entre les chapitres XV et XVI.

(p. 243). Pourquoi cette insistance sur Champigny ? Certes peut-être banalement parce que le bar représenté sur la toile s'y situe ; sans doute plutôt ou aussi parce que le chapitre suivant, le XLVIII, est consacré à Madame Albin, dont le nom de jeune fille n'est autre que... Champigny (comme nous l'avons appris au chapitre XXXVIII : « Madame Albin, qui s'appelait alors Flora Champigny » [p. 200]) !

Là encore, on pourra penser que la question de l'intentionnalité se pose... et se faire la même réponse que plus haut<sup>31</sup>.

Au chapitre LV, consacré à Henri Fresnel, mais dans un passage où il est question de l'excentrique et richissime Américaine Grace Twinker, dont il devient le cuisinier, il est mentionné que cette dernière a participé à « l'inauguration de la vedette lance-torpilles *Remember the Alamo* » (p. 301). Ce nom (« Souvenez-vous de Fort-Alamo ») est lui-même le souvenir du célèbre cri de guerre et de ralliement des Texans lors des combats de 1836 les opposant aux Mexicains pour l'indépendance de leur état, en référence à ceux des leurs héroïquement tombés lors du siège de Fort-Alamo en février de la même année. Rien d'étonnant donc à ce qu'une vedette lance-torpille reçoive ce nom belliqueux ! Sur le manuscrit des deux grands cahiers noirs, l'actuelle vedette vient cependant remplacer après biffure « le porte-avions *Spirit of the Alamo* »<sup>32</sup>. Pourquoi ce changement ? On peut y voir une sorte d'indice proposé au lecteur d'avoir à *se souvenir* de quelque chose (mode d'apparition évident des sutures) : peut-être du fait qu'au siège de Fort-Alamo combattit Davy Crockett, lequel est précisément cité au chapitre précédent (« toques à la Davy Crockett » [p. 289]) et pourrait donc bien constituer ainsi une « suture » entre les deux chapitres.

\* Trois perspectives alléchantes.

1. Il est probable que Perec a parfois raffiné ce schéma somme toute linéaire (même si ses actualisations sont souvent subtiles) en créant des sutures algorithmées, notamment entre deux chapitres séparés par un autre : par exemple, les chapitres LXXVI et LXXVIII sont suturés hors contrainte<sup>33</sup> par la présence du Directoire (« un dessin

<sup>31</sup> Voir la fin de la partie précédente, avant l'annexe.

<sup>32</sup> Fonds Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, cote : 115, 73.

<sup>33</sup> Car il est fréquent que ce soient là encore les bi-carrés latins eux-mêmes qui déterminent de tels schémas (par exemple la contrainte « Livres »/« *Conversions* » aux chapitres XI et XIII) ; Perec, qui a dessiné quantité de tableaux synoptiques de la répartition de ses contraintes (du type du seul exemple donné dans le *Cahier des charges* de « *La Vie mode d'emploi* » – « Distribution de la longueur des chapitres ») avait pu s'en rendre compte à cette occasion et décidé de mimer, accentuer ou reproduire ce fonctionnement « naturel » de son roman.

montrant une sorte de bistouri, une salade et un rat, rébus dont la solution: l'An VII les tuera (lancette, laitue, rat) vise, est-il expliqué, le Directoire, bien qu'en fait celui-ci ait été renversé le 18 brumaire An VIII » [p. 420] ; « Il [Carel van Loorens] s'adressa à Napoléon I<sup>er</sup> qu'il avait déjà rencontré quelques années plus tôt alors que, général trop populaire au goût du Directoire qui cherchait à l'éloigner en l'envoyant en Égypte, le futur Empereur des Français avait rassemblé autour de lui quelques-uns des meilleurs savants de son temps pour l'accompagner dans sa campagne » [p. 427]) ; les chapitres LXXVII et LXXIX par la présence des Philippines (« un tapis de fibres rapporté des Philippines » [p. 423] ; « Bataan », province des Philippines [p. 438]) ; les chapitres LXXVIII et LXXX par la présence d'un blason (« des ex-libris représentant une ammonite fossile surmontée de la fière devise: *Non frustra vixi* » [p. 435] ; « un blason, de gueules aux chevrons, abeilles et besants d'or, accompagné d'un phylactère portant la devise DOMUS ARX CERTISSIMA » [p. 447]) ; les chapitres LXXIX et LXXXI par la présence d'Olivia Rorschach. Etc.

2. Les « vingt et une gravures sur acier, d'un format identique, uniformément encadrées de baguettes métalliques d'un noir mat » du chapitre XCIII (lui-même situé dans le mystérieux appartement du troisième droite), qui actualisent les contraintes du chapitres (21 gravures : autant que les 21 paires de contraintes du tableau général des listes dans le cahier des charges), sont probablement organisées elles aussi de manière à réaliser, grâce à des sutures liant chaque gravure à la suivante, une sorte de Marabout-bout-de-ficelle plastique. Contentons-nous là aussi, faute d'espace, d'un début de démonstration (étant assuré qu'on peut suivre celle-ci jusqu'au terme de l'ensemble<sup>34</sup>) :

- entre 1 (« des fourmis transportant une grosse miette de pain d'épices ») et 2 (« une petite fille enfilant des bouchons de liège pour en faire un rideau ») : le motif graphique d'une ligne (la file des fourmis dans le premier cas, le fil du rideau dans l'autre) interrompue par une masse (la grosse miette de pain d'épices ; un bouchon de liège) ;
- entre 2 et 3 (« un poseur de moquette, agenouillé sur le sol, prenant des mesures avec un mètre pliant ») : la droite (plus ou moins rectiligne) du fil du rideau et celle (brisée ou non) du mètre pliant ;

---

<sup>34</sup> Pour obtenir ce complément, voir le premier épisode de la deuxième saison : « L'Appartement fantôme du troisième droite ».

–entre 3 et 4 (« un compositeur famélique écrivant fiévreusement dans une mansarde un opéra dont le titre, *La Vague blanche*, est lisible ») : les mesures prises par l'ouvrier et les mesures de la partition de *La Vague blanche*<sup>35</sup> ;

–entre 4 et 5 (« une fille de joie avec des accroche-cœur blond platine en face d'un bourgeois en macfarlane ») : les ondulations de la vague et celles des accroche-cœur ;

–entre 5 et 6 (« trois Indiens du Pérou, assis sur leurs talons, le corps presque entièrement caché par leur poncho de bure grise, la tête coiffée de feutres usagés leur tombant sur les yeux, mâchant de la coca ») : l'absence de manches, au macfarlane comme au poncho. Etc. (Tous les exemples empruntés au chapitre XCIII proviennent des pages 524-525.)

3. La fin de *La Vie mode d'emploi* s'annonce de loin à travers la mise en place, dans les derniers chapitres du roman, d'une sorte de dialectique mort-survie<sup>36</sup>. Dans cette longue perspective, un point singulier : les cinq derniers sont marqués par la présence d'une suture continue constituée par la présence d'une allusion ou d'une référence aux *Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* de Harry Mathews (roman dont on sait qu'il a été traduit par Perec en 1974) : au chapitre XCV, une photographie au bas de laquelle sont tracés les mots « *Greetings from the Appalachians* surmontant la signature : *Bea* » ([p. 530] mention semi-programmée : c'est à *Conversions* qu'il devait être fait allusion dans ce chapitre ; Bea [Béatrice Fod] est bien un personnage de *Conversions*, mais une autre Béatrice Fod apparaît dans *Les Verts Champs...* en rapport avec les Appalaches, ce qui n'est pas le cas de celle du premier roman<sup>37</sup>) ; au chapitre XCVI, le personnage de King Dri ([p. 540] non programmé) ; au chapitre XCVII, le personnage de Laurence Hapi ([p. 544] non programmé) ; au chapitre XCVIII, l'argument publicitaire de *La Villa d'Ouest* : « a show-place of elegant depravity. Spanish nobles, Russian tycoons and fancy sports of every land crossed the world to ride in » – qui peut se traduire en s'aidant de

<sup>35</sup> En fait – autre forme de suture – ce sont les trois pièces de cet appartement (chapitres III, XXIX et XCIII) qui sont reliées : au chapitre III « La Vague Blanche » est le nom d'une secte, tandis qu'au chapitre XCIII c'est donc le titre d'un opéra ; au chapitre XXIX, on note la présence d'un trompe-l'œil (la partie centrale de la bibliothèque est en réalité une porte [p. 155]) et d'une fausse mise en abyme dans un « poster nostalgique » (p. 158), tandis qu'au chapitre XCIII, une des gravures représente sur des cartes les scènes des autres gravures (p. 525). Voir de nouveau dans ce feuillet critique le premier épisode de la deuxième saison, « L'appartement fantôme du troisième droite ».

<sup>36</sup> Voir le second épisode de la deuxième saison : « Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi* », ainsi que le premier épisode de la hors saison : « Vers la carte parfaite ».

<sup>37</sup> Voir aussi l'annexe de la première partie de cet épisode, chapitre XCV.

Perec : « un temple de dépravation élégante. Des grands d'Espagne, des magnats soviétiques et des play-boys de toutes nationalités y viennent du bout du monde » ([p. 552] citation programmée) – précision qui n'est pas sans importance et qui prendra tout son sens juste après : il est fait mention de la ville tunisienne de Sfax, où vécut Perec, dans ce passage du roman de Harry Mathews ; au chapitre XCIX enfin : dans une citation programmée de Calvino (tirée de *De l'opaque*) où il était question de « jaunes champs de soucis », Perec substitue à ces derniers des « jaunes champs de moutarde » (p. 557) sans aucun doute possible pour renvoyer de nouveau au roman de son ami. Peut-être est-ce une manière pour l'auteur de conduire vers la fin du roman de Harry Mathews en même temps que vers celle de *La Vie mode d'emploi*. En effet, au dernier chapitre de celui-là, intitulé « perecquiennement », mais sans nul doute par pure coïncidence, « Le voyage à Sfax » (voir aussi plus haut), on trouve non seulement un scialytique mais encore, clôturant le roman, la description d'une gravure représentant Sfax où l'on découvre des barques, une « bande de paysage tranquille », des vignes et surtout, parmi les maisons de la Qasbà, « une vaste cour où se déroule une fête familiale », soient des éléments dont il y a des équivalents sur la dernière aquarelle de Bartlebooth ou dans l'environnement immédiat de son bureau. Mais alors que le puzzle perecquien semble (déceptivement peut-être) conduire vers un « paysage immobile et écrasé d'où toute vie semble avoir été bannie » (p. 558), celui de Harry Mathews mène à un feu d'artifice inversant la valence des éléments : « Le labyrinthe de leurs couleurs [celles des fusées] jette une clarté dense dans le blanc de la nuit<sup>38</sup>. » On peut donc voir dans ce cheminement secret du dernier segment de *La Vie mode d'emploi* révélé par cette longue suture et dans cette spécularité finale entre les deux romans l'indice qu'une lecture non nécessairement dysphorique de l'*explicit* du roman perecquien est souhaitable. Le crayon qui suture sert *in extremis* à réparer les puzzles irrémédiablement troués de manque.

Plus globalement, il semble bien que cette pratique de la suture s'insère, certes d'abord en ce qui concerne *La Vie mode d'emploi* mais fort probablement aussi, d'un plus haut point de vue, en ce qui concerne l'œuvre entier, dans une recherche ou une création de similitudes, d'analogies, de reflets, de rapports algorithmés, d'échos, de rimes... qui passe par l'élaboration antérieure tout comme par le constat postérieur (d'où l'établissement de ces tableaux synoptiques de contraintes dont nous avons déjà parlé ou la pratique d'une mise en parallèle des contraintes concernant les différentes

---

<sup>38</sup> Paris, P.O.L, 1998, p. 174.

pièces d'un même appartement dont le *Cahier des charges* porte traces pour les premiers chapitres) ; pratique euphorique qui s'oppose évidemment, redisons-le, à tout ce qui relève de la fracture, de la cassure, de l'atomisation et finalement du manque. Dans un entretien avec Jacques Roubaud pour l'émission « Un livre, des voix » de la radio *France Culture*, Perec concluait, après avoir évoqué la ressemblance entre deux passages disjoints et *a priori* sans rapport de son roman (l'histoire d'Elizabeth de Beaumont au chapitre XXXI, et la scène de salle de bains qui conclut le chapitre LXXXVI) : « C'est un peu comme s'il y avait des systèmes de miroirs, des systèmes de mises en abyme où une histoire est toujours l'écho d'une autre<sup>39</sup>. »

## Annexe 2 : exemples supplémentaires de la contrainte « sutures » dans les chapitres I-XXV<sup>40</sup>

–**du chapitre I au chapitre II** : allusions programmées à *Conversions* de Harry Mathews (chap. I : le tee de golf et la guêpe [p. 13] ; chap. II : *Gertrude of Wyoming* [p. 15]) ; sur le folio des deux chapitres dans le *Cahier des charges*, on peut constater qu'une autre disposition de la contrainte « Livres » avait été auparavant retenue (*La Disparition* puis *Hamlet*, ensuite biffés) ; Perec a-t-il choisi un autre bi-carré latin pour parvenir à cette suture initiale ? Autre suture : dans les deux chapitres, Perec choisit la solution de la récursivité pour l'actualisation de la contrainte « Manque » (chapitre I : « Il manque le faux dans le 7 » ; chapitre II : « Il manque un manque dans le 0 » [*Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi »*, n. p.] ;

–**du chapitre II au chapitre III** : les deux pièces sont des salons ; citations de Roubaud programmées (chap. II : le texte mathématique [p. 16] ; chap. III : *La Seizième Lame de ce cube* [p. 22]) ; présence du Japon (chap. II : un bonzaï japonais [p. 15] – actualisation de la contrainte « Fleurs »/« Jardin japonais, arbres nains » ; chap. III : l'initiateur de la secte des Trois Hommes Libres, Ashikage Yoshimitsu, et le nom japonais de la secte *Shira Nami* [p. 20] – actualisation de la contrainte « Lieu »/« Extrême-Orient ») ;

–**du chapitre III au chapitre IV** : les deux pièces sont des salons (cf. du chap. I au chap. II) ; les seules contraintes communes aux deux chapitres sont

<sup>39</sup> Entretien transcrit dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 668.

<sup>40</sup> Comme il a été précisé plus haut, cette liste ne prétend pas à l'exhaustivité mais cherche surtout (quoique pas seulement) à mettre en exergue des sutures remarquables ; on n'y indique pas systématiquement ou en totalité les sutures par contraintes communes, les chapitres contigus sans présence de ces dernières étant de toute façon statistiquement fort rares ; de même, on ne tient pas compte des similarités de pièces lorsqu'elles ne résultent pas d'un choix (deux salons choisis vs deux chambres de bonnes, deux parties de l'escalier ou deux caves non choisis). De même encore, on n'y recherche pas la présence de « choses à apprendre sur Bartlebooth » qui semble pourtant bien avoir constitué dans l'esprit de Perec une sorte de super-suture permettant de lier tous les chapitres (voir pour cela le document « 99 choses à apprendre sur B[artlebooth] » dans le *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi »*, n. p.).

« Peintures »/« Reproduction » (actualisée dans les deux chapitres) et « Manque »/« Manque en 8 » (mais, comme l'y autorise son système, Perec choisit de faire porter le manque sur la rubrique « Petits meubles » dans le chapitre III et sur la rubrique « Nourriture » dans le chapitre IV, les deux appartenant au groupe 8) ; pour les sutures entre ce chapitre, situé dans le salon de l'appartement du troisième droite, et les chapitres XXIX et XCIII (respectivement situés dans un grand salon et une pièce non déterminée dans sa fonction du même appartement), voir le premier épisode de la deuxième Saison de ce feuilleton critique, « L'appartement fantôme du troisième droite » ;

**–du chapitre IV au chapitre V :** les deux pièces sont vides pour actualiser la contrainte « Nombre [d'occupants] »/« 0 » ; autres contraintes communes et actualisées : « Volume »/« Œuf », « Couples 2 »/« Marteau » ; contraintes normalement communes aux deux chapitres mais incomplètement actualisées : « 3<sup>e</sup> secteur »/« Fait divers » (actualisée dans le chapitre IV seulement) ; « Lieu »/« Italie » (actualisée dans le chapitre V seulement, Perec faisant tomber la méta-contrainte « Faux » sur cette contrainte dans le chapitre IV) ; « Divers »/« Physiologie en 1860 » (actualisée dans le chapitre IV seulement) ;

**–du chapitre V au chapitre VI :** présence de Valène dans deux chapitres où il n'est pourtant que très indirectement concerné (chap. V : « Valène se souvenait du paquet qu'il [Gaspard Winckler] avait reçu chaque quinzaine, pendant vingt ans » [p. 26] ; chapitre VI : « C'est une chambre de bonne au septième, à gauche de celle qu'occupe, tout au fond du couloir, le vieux peintre Valène » [p. 27]) ; la contrainte « Âge et sexe »/« Adolescente(s) » (actualisée dans les deux chapitres qui développent effectivement tous deux un portrait ou une histoire de jeune fille : Geneviève Foulerot au chapitre V ; Anne et Béatrice Breidel, puis Elizabeth de Beaumont au chapitre VI). La contrainte « Tableaux » porte encore « Degas » sur le folio du chapitre V dans le *Cahier des charges* (en effet, Perec avait d'abord inscrit dans sa liste de dix toiles *Le Bureau de coton* de ce dernier, puis lui avait substitué « *Le Chariot de foin* » de Jérôme Bosch) mais cette contrainte n'y est pas actualisée (comme pas mal d'autres dans ce court chapitre) ; ce qui n'empêche pas Bosch d'être présent au chapitre VI avec un tableau hors programme, *L'Escamoteur* (p. 28), tout se passant comme si la suture « Bosch » entre les deux chapitres transcendait le manque, le titre du tableau du chapitre VI désignant peut-être Perec dans cette opération de double escamotage finalement (Degas et Bosch dans le chapitre V) ; la contrainte « 3<sup>e</sup> secteur » programmait de nouveau « Fait divers » pour le chapitre VI (tout comme au IV et au V), mais comme elle n'est pas actualisée au chapitre V, la suture ne se fait qu'avec un chapitre d'écart, entre IV et VI ;

**–du chapitre VI au chapitre VII :** les bi-carrés latins désignent comme contraintes communes à ces deux chapitres « Nourritures »/« Fromages » et « Couples 2 »/« Hardy » (contraintes actualisées) ;

**–du chapitre VII au chapitre VIII :** c'est une citation programmée de Lowry (chaque fois tirée d'*Au-dessous du volcan*) qui assure un lien entre ces deux chapitres : les différentes professions exercées par Morellet au début du chapitre VII (p. 31) ; la liste d'hôtels dont Winckler classe les étiquettes au chapitre VIII (p. 44) – opération dont on a vu plus haut qu'elle est très probablement la désignation métatextuelle de la contrainte des sutures dont nous faisons ici l'hypothèse ;

**–du chapitre VIII au chapitre IX :** les bi-carrés latins assurent « sans effort » de nombreuses sutures à partir de contraintes actualisées entre ces deux chapitres : « Divers »/ « Flammes », « Âge et sexe »/« Jeune femme 18 35 ans », « Bijoux »/« Bague », « Faux »/« Faux en 8 » ;



**-du chapitre IX au chapitre X :** la contrainte « Ressort »/« Recevoir une lettre » actualisée dans les deux chapitres constitue entre eux une suture assez visible (au chapitre IX, Joseph Nieto tient une lettre dont il semble qu'il s'apprête à la brûler [p. 46] ; au chapitre X, Jane Sutton lit ou relit pour la vingtième fois une lettre qui la remplit de joie [p. 48]) ;

**-du chapitre X au chapitre XI :** ici encore, de nombreuses contraintes programmées assurent le liant entre les deux chapitres quand elles sont actualisées (ce qui est le cas pour toutes) : « Murs »/« Liège », « Tissus (nature) »/« Patchwork », « Nourriture »/« Pain », « Couples 2 »/« Brouillard » – cette dernière, parce que la plus paradoxalement spectaculaire, apparaissant comme la plus manifeste (le disque de jazz *Gerry Mulligan Far East Tour* dont la pochette représente les temples d'Angkor Vat noyés dans le brouillard [p. 50] pour le chapitre X, et bien entendu les toiles de la période brouillard de Hutting pour le chapitre XI) ;

**-du chapitre XI au chapitre XII :** même situation qu'au chapitre précédent avec les contraintes actualisées « Tissus (matière) »/« Cuir », « Petits meubles »/« Pendules, horloges » ; la contrainte commune prévue « Ressort »/« Appât du gain » manque de façon programmée au chapitre XII ;

**-du chapitre XII au chapitre XIII :** de nouveau la contrainte actualisée « Petits meubles »/« Pendules, horloges » assure la suture entre ces deux chapitres, tout comme entre les deux précédents (au chapitre XI : une « précieuse pendulette » [p. 51] ; au chapitre XII : « une grosse horloge à balancier » [p. 55] ; au chapitre XIII : « une pendule dont le motif sculpté représente une femme nue couchée à côté d'une petite cascade » [p. 56]). La contrainte « Lieu »/« Etats-Unis », commune aux deux chapitres, est frappée par le « Manque » dans le chapitre XIII ; pourtant, divers éléments de ce dernier chapitre la manifestent tout de même (les comiques américains imités par Rémi Rorschash [p. 57] ou le krach de Wall Street [p. 61]) établissant ainsi une suture supplémentaire par-delà le manque prévu ;

**-du chapitre XIII au chapitre XIV :** un personnage contraint de vieillard (homme au chapitre XIII : Rémi Rorschash [p. 56] ; femme au chapitre XIV : la patiente du docteur Dinteville [p. 64]) unit les deux chapitres, tout comme la contrainte « Couples 1 »/« Laurel » (chapitre XIII : « Barry Jefferson » [p. 57] car Jefferson était le véritable nom de Stan Laurel ; chapitre XIV : Laurelle de Dinteville [p. 66]) ;

**-du chapitre XIV au chapitre XV :** peu de suture entre ces deux chapitres sinon la contrainte actualisée « Fleurs »/« Plantes grasses », et le fait que les deux fois Perec ait choisi d'actualiser la contrainte « Manque »/« Manque en 8 » par le même choix de rubrique du groupe 8, soit la « Nourriture » (« Fromage » au chapitre XIV, « Zakouskis » au chapitre XV) ;

**-du chapitre XV au chapitre XVI :** le chapitre XV est consacré à Smautf ; le XVI à Mademoiselle Crespi ; Smautf vient des *Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* de Harry Mathews ; Crespi, de *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Márquez (qu'il actualise par contrainte – la contrainte « Livres » – dans ce chapitre, comme Perec le note dans le récapitulatif concernant ce roman du cahier « Allusions et Détails » dans le *Cahier des charges*) ; mais un peintre du nom de Giuseppe Maria Crespi apparaît également dans *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*<sup>41</sup> ; on peut donc voir dans le roman de Harry Mathews une suture plutôt discrète sinon insoupçonnable entre

<sup>41</sup> Et une cantatrice italienne du même nom, « qui chante faux », figure dans le *Journal* de Stendhal, en date du « 20 août 1806 », autre œuvre fréquentée par Perec dans le cadre de *La Vie mode d'emploi*.

les deux chapitres, également unis par la présence de Mademoiselle Crespi d'ailleurs, qui apparaît à la fin du chapitre XV (p. 73) et à qui le chapitre XVI est consacré – ce personnage, très important pour Perec, comme on sait, réapparaissant encore, et donc significativement pour la troisième fois consécutive, au chapitre XVII (voir plus haut dans l'article) ;

**–du chapitre XVI au chapitre XVII ; du chapitre XVII au chapitre XVIII ; du chapitre XVIII au chapitre XIX :** voir article ;

**–du chapitre XIX au chapitre XX :** les contraintes actualisées « Animaux »/« Autres animaux », « Vêtements »/« Imperméable » et « Tissus (matière) »/« Cashmere » suturent ces deux chapitres ;

**–du chapitre XX au chapitre XXI :** certes, ces deux chapitres sont unis par la présence d'une allusion programmée à *Pierrot mon ami* de Raymond Queneau, dans le cadre de la contrainte « Livres » (pour le chapitre XX : la carte postale avec un singe qui conduit un camion [p. 86] ; pour le chapitre XXI : l'incendie de l'entrepôt de Ferdinand Gratiolet [p. 98]) ; certes encore, les contraintes actualisées « Fleurs »/« Fruits séchés » et « Couples 2 »/« Labourage » leur sont communes ; mais on passe surtout d'un chapitre à l'autre par le relais d'outils ou de pièces mécaniques (du catalogue de l'entreprise de Madame Moreau [p. 87-92] à l'étrange « petite pièce cylindrique » que tient le personnage qui entretient la chaudière de l'immeuble [p. 92]) ;

**–du chapitre XXI au chapitre XXII :** dans ces deux chapitres, il est question de généalogie : celle des Gratiolet au chapitre XXI, celle de Bartlebooth au chapitre XXII (et pourtant, la contrainte « Ressort »/« Établir une filiation » n'est pas ici en jeu) ; par ailleurs, le chapitre XXII qui est le premier de la deuxième partie, semble relié au premier chapitre de la première partie (le chapitre I) par la présence, ici de tubéreuse (p. 13), là d'arums (p. 100) qui sont des plantes tubéreuses, le lien se répétant au premier chapitre de la quatrième partie (le chapitre LXV) avec cette fois-ci la présence conjointe d'arums et de tubéreuses (p. 353)<sup>42</sup> ; il est donc fort possible que, tout comme les chapitres, les parties soient suturées elles aussi. Les folios des deux chapitres dans le *Cahier des charges* donnent l'occasion de constater que le choix de la rubrique sur laquelle faire tomber le « Faux » ou le « Manque » dans le groupe de quatre programmé, n'est pas toujours simple affaire de hasard ou de facilité, mais a bien pu être déterminé par le système de sutures : soit en ménager une par défaut ou absence – lorsque le « Faux » ou le « Manque » tombent sur la même rubrique les deux fois<sup>43</sup> –, soit éviter une suture trop voyante en supprimant l'un des termes faisant lien dans l'un ou l'autre chapitre – et c'est ici doublement le cas : les bi-carrés latins programmaient les contraintes « Musiques »/« Musique militaire » ainsi que « Âge et sexe »/« Jeune enfant » pour les chapitres XXI et XXII ; Perec supprime « Musique militaire » du chapitre XXII par le « Manque », et « Jeune enfant » du chapitre XXI par le faux ;

<sup>42</sup> Perec semble confondre arum et tubéreuse (qui est une fleur mais le mot sert aussi à désigner un type de plante, dont l'arum) ; dans un entretien avec Ewa Pawlikowska où il parle de l'origine photographique du chapitre LXV, Perec précise : « 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 [...] » Or, comme le font remarquer les éditeurs des *Entretiens et Conférences*, Dominique Bertelli et Mireille Ribière, les fleurs du film sont des arums et non des tubéreuses (*EC2*, p. 53, n. 18).

<sup>43</sup> Voir plus haut dans l'article l'exemple des chapitres LXXVII et LXXVIII.

**–du chapitre XXII au chapitre XXIII :** le cahier des charges ménage entre ces deux chapitres diverses contraintes communes actualisées (« Nombre [de personnages] »/« 2 » ; « Longueur [du chapitre] »/« 10 p. » ; « Meubles »/« Bibliothèque » ; « Vêtements »/ « Manteau » ; « Volume »/« Parallélépipède rectangle ») ; mais la suture la plus significative concerne la contrainte « Tissus (nature) » : au chapitre XXII, elle tombait sur « À ramages », et au chapitre XXIII sur « Uni » ; mais Perec choisit précisément de faire porter la méta-contrainte « Faux » sur « Tissus (nature) » dans le chapitre XXII et remplace « À ramages » par... « Uni », obtenant ainsi une suture (une « union ») volontaire (parmi quelques autres involontaires) entre les deux chapitres ;

**–du chapitre XXIII au chapitre XXIV :** parmi les cinq contraintes communes aux deux chapitres et actualisées, la plus notable est sans doute « Divers »/« Physiologie en 1860 » parce que Perec en tenait le relevé dans le cahier « Allusions et Détails » (au chapitre XXIII : le porc rouge de Flourens [p. 119-120] ; au chapitre XXIV : Blanchard : quand les poules auront des dents [p. 127]) ;

**–du chapitre XXIV au chapitre XXV :** la seule contrainte commune actualisée entre les deux chapitres est « Petits meubles »/« Lustre » (« Position »/« Monter », pourtant programmée – de même qu'elle l'était entre les chapitres XXIII et XXIV –, n'étant pas actualisée dans le chapitre XXV) ; en revanche, un lien explicite est établi par le texte entre les chapitres XXIII et XXV dans la mesure où une même grille de mots croisés y est présente, permettant d'ailleurs d'actualiser deux contraintes contiguës du folio : « Jeux et jouets »/ « Mots croisés » et « Sentiment »/« Étonnement » (chapitre XXIII : « Sur le divan d'à côté, un journal est plié de telle façon que seuls les mots croisés sont visibles : la grille est presque vierge ; seuls ont été trouvés le 1 horizontal : ÉTONNEMENT, et le premier mot du 3 vertical : OIGNON » [p. 122] ; chapitre XXV : « Sur une des pages apparaît un problème de mots croisés, le même que celui de l'infirmière de Madame Moreau ; ici la grille, sans être complètement remplie, a tout de même progressé » [p. 128]).

## **Petits modes d'emploi**

### **Un feuilleton critique**

#### **Saison I, épisode 2**

#### **Nouvelles indications à Zo<sup>1</sup>**

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

Au chapitre XVIII de *La Vie mode d'emploi*, sur l'un des murs de la salle à manger des Rorschach, sont accrochées

neuf assiettes décorées de dessins représentant :

- un prêtre donnant les cendres à un fidèle
- un homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau
- une femme assise dans le coin d'un wagon, le bras passé dans une brassière
- deux hommes en sabots, par temps de neige, battant la semelle pour se réchauffer les pieds
- un avocat en train de plaider, attitude véhémence
- un homme en veste d'intérieur s'apprêtant à boire une tasse de chocolat
- un violoniste en train de jouer, la sourdine mise
- un homme en chemise de nuit, un bougeoir à la main, regardant sur le mur une araignée symbole d'espoir

---

<sup>1</sup> Dans une première version, ici augmentée de quelques remarques et d'une annexe, cet épisode a fait l'objet d'une communication au colloque de Cerisy « Georges Perec : nouvelles approches » (13-20 juillet 2015).

- un homme tendant sa carte de visite à un autre. Attitudes agressives faisant penser à un duel. (p. 79)

Tout « suffisant » perecquien (au sens du « suffisant lecteur » de Montaigne) sait, au moins depuis le « Perec lecteur de Roussel » de Bernard Magné<sup>2</sup>, que sept de ces neuf motifs en forme de scènes proviennent d'un texte de Raymond Roussel intitulé « Indications à Zo pour 59 dessins », envoyé anonymement à l'illustrateur Henri-Achille Zo par l'intermédiaire d'une société de détectives privés, support d'une commande de 59 dessins à l'encre devant accompagner (mais de manière assez énigmatique et sans que cela fût précisé au dessinateur) l'édition de *Nouvelles Impressions d'Afrique*, le dernier livre de Roussel paru de son vivant, en 1932. Le texte des « Indications » fut publié pour la première fois par Michel Leiris dans les *Cahiers G.L.M.* de mars 1939 ; Perec le possédait dans l'édition d'*Épaves* de 1972 chez Jean-Jacques Pauvert<sup>3</sup>.

Il va sans dire que cette énigme littéraire multiple avait de quoi fasciner Perec et que dans ce chapitre, il s'en inspire (mais nous retrouvons semblables mystères liées à des séries d'objets ou de projets artistiques par exemple au chapitre LIX, avec l'apparition hypographique de l'Oulipo, ou au chapitre XCIII, avec une série d'étranges gravures<sup>4</sup>). Les descriptions n° 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9 de Perec reprennent les indications rousselliennes n° 13, 23, 31, 34, 17, 22, 21. La critique roussellienne a multiplié les conjectures pour établir les lois des rapports entre les 59 illustrations demandées à Zo et les 4 poèmes des *Nouvelles Impressions d'Afrique* – et Perec, grand lecteur de Roussel et de ses exégètes, le savait parfaitement. Mais en ce qui concerne Perec, pourquoi, tout d'abord, n'avoir retenu que ces illustrations ? Une réponse simple consiste à suivre l'une des lois les plus évidentes expliquant le rapport entre certaines gravures et texte chez Roussel : le rapport illustratif justement. Perec a probablement sélectionné dans les « Indications » celles qui pouvaient renvoyer avec une certaine logique au contexte textuel antérieur de son chapitre et donc, en quelque sorte, l'illustrer, même métaphoriquement, métonymiquement ou par suite d'un jeu de mots : ainsi, les cendres

<sup>2</sup> *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1989, p. 113-131.

<sup>3</sup> *Catalogue de la bibliothèque de Georges Perec*, en ligne sur le site de l'Association Georges Perec ([www.associationgeorgesperec.fr](http://www.associationgeorgesperec.fr)), EF 44.

<sup>4</sup> Sur l'« Apparition hypographique... », voir dans ce feuillet critique le deuxième épisode de la hors saison ; sur le chapitre XCIII, voir le premier épisode de la première saison (« Extension du territoire de la contrainte, deuxième partie ») et surtout le premier épisode de la deuxième saison (« L'appartement fantôme du troisième droite »).

de la 1<sup>ère</sup> assiette renvoient à la moquette gris cendre de la fin du premier paragraphe du chapitre (p. 78) ; le tonneau de la 2<sup>e</sup> assiette à la barrique roulée de la fin du troisième paragraphe (p. 79) ; la femme dans un wagon de la 3<sup>e</sup> assiette à la station de chemin de fer du début du troisième paragraphe (p. 78) ; les hommes en sabot de la 4<sup>e</sup> assiette à la « pleine campagne » où se trouve cette station de chemin de fer du début du troisième paragraphe (p. 78) ; l'avocat plaidant de la 5<sup>e</sup> assiette à Sergius Sulpicius Galba au tribunal de la fin du deuxième paragraphe (p. 78) ; le violon avec sourdine de la 7<sup>e</sup> assiette à l'épaisse moquette de la fin du premier paragraphe (p. 78) ; l'attitude agressive de la 9<sup>e</sup> assiette à la prodigieuse exaspération du client du début du dernier tiers du troisième paragraphe (p. 79).

Mais qu'en est-il des deux pseudo-citations, la 6 et la 8, qui sont quant à elles sans renvoi clair au « cotexte » ? Notons pour commencer que dans un document conservé dans le Fonds Georges Perec de la Bibliothèque de l'Arsenal (qui rassemble des remarques de Perec visant essentiellement à identifier les citations dissimulées du texte à l'intention d'Eugen Helmlé, son traducteur allemand) ce premier précise à propos de ces indications : « la 8<sup>e</sup> est fausse »<sup>5</sup> ; mais que, fidèle à sa stratégie-poétique du découvrir-cacher, il ne dit rien de la 6<sup>e</sup>. Certes, ces deux « indications supplémentaires à Zo » permettent d'actualiser des contraintes : « Vêtements »/« Veste d'intérieur » pour la première ; « Animaux »/« Araignée » pour la seconde. Mais il est évident que pour une raison aussi simple, qui eût pu trouver solution dans bien d'autres endroits du chapitre, point n'était besoin de semblablement intervenir dans la citation de Roussel. Il doit donc y avoir plus, nécessairement.

Comme nous le révèle la suite du chapitre, dans un passage explicatif qui pourrait bien être de « double couverture » (un dispositif semblable faisant suite à l'apparition hypographique de l'Oulipo du chapitre LIX, qui semble livrer des clefs pour mieux dissimuler le véritable fonctionnement du texte – quand le chapitre XCIII livre nues, pour ainsi dire brutalement, ses énigmes), l'homme en veste d'intérieur dégustant une tasse de chocolat est supposé être un « chroniqueur gastronomique » (p. 80), autrement dit un « critique » gastronomique, et celui en chemise de nuit regardant une araignée symbole d'espoir à la lueur d'une bougie, un « droguiste crédule » (p. 80). Il est par conséquent loisible d'imaginer que ces deux « indications » supplémentaires de Perec désignent de manière humoristique son lecteur-critique tentant d'interpréter ses

---

<sup>5</sup> FGP 68, 2, 6 + r<sup>o</sup>.

énigmes (drogué à l'énigme ?) : là, en posture de lecteur confortablement installé (en veste d'intérieur), il est malgré tout fait « chocolat » (en d'autres termes : bien attrapé) par le texte ; ici, réveillé par quelque tourment nocturne lié à l'impossibilité de comprendre, il ne peut qu'espérer crûdement, c'est-à-dire superstitieusement, une découverte qui viendrait le rasséréner. Face aux énigmes de Perec (« personne ne savait vraiment comment tous ces éléments se combinaient », est-il précisé dans la suite du chapitre à propos de ce que les habitants de l'immeuble savaient alors du projet de Bartlebooth [p. 82]), nous sommes partagés entre deux attitudes également mentionnées plus loin : la dubitative (« Il est difficile d'établir la part de vérité qu'il y a dans ces explications » [p. 80]) et l'offensive (« reconstituer toute l'affaire » [p. 82]). Quoi qu'il en soit, tel Joyce qu'il admirait, ou naturellement Roussel, Perec a laissé à ses critiques quelques siècles d'exégèse en perspective – car par exemple : quels rapports complexes s'établissent entre l'ordre des assiettes, celui des éléments du « cotexte » auxquels elles renvoient et l'ordre des « Indications » rousselliennes ? Y en a-t-il d'ailleurs seulement un ?

Un dernier point à propos de ces « petits mystères » (p. 82) : sur l'un des brouillons de ce chapitre<sup>6</sup>, Perec a manifestement tenté d'organiser une combinatoire avec les quatre objets ou collections d'objets évoqués dans ce chapitre (les pièces de monnaie, l'aquarelle, les assiettes et la statuette), réglant leurs apparitions de façon que chacun occupe toutes les places dans l'ordre de leur évocation et que cet ordre d'évocation soit chaque fois différent :

1. Pièces	aquarelle	assiettes	statuette
2. Aquarelle	statuette	pièces	assiettes
3. Statuette	assiettes	aquarelle	pièces
4. Assiettes	aquarelle	statuette	pièces

le problème étant que l'élément « aquarelle » occupe deux fois la deuxième place dans les 1<sup>ère</sup> et 4<sup>e</sup> listes et que l'élément « pièces » occupe deux fois la quatrième place, dans

---

<sup>6</sup> FGP 111, 120.

les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> listes. Dans le cours de son texte, l'auteur respecte néanmoins ce schéma pour les deux premières listes et la moitié de la troisième ; puis poursuit<sup>7</sup> :

3. (Statuette assiettes)	pièces	aquarelle
4. Assiettes aquarelle	pièces	statuette

ce qui aboutit à placer l'élément « pièces » 3 fois à la 3<sup>e</sup> place.

La solution était pourtant simple en apparence : il suffisait d'inverser « aquarelle » et « pièces » dans la quatrième liste du schéma initial pour obtenir un « carré magique ». Pourquoi Perec, capable de résoudre des problèmes de combinatoire autrement plus ardu, ne l'a-t-il pas fait ? A-t-il commencé à rédiger les brouillons du chapitre avec cette intention combinatoire puis oublié ou renoncé par la suite – mais tout en conservant un début d'organisation pour les diverses évocations de ces objets ? En réalité, deux de ces objets sont encore mentionnés dans la suite du chapitre, dans l'ordre : « aquarelle » puis « pièces », soit les deux éléments dont l'inversion offrait la solution du problème. Doit-on en conclure (étant donné que ce chapitre de *La Vie mode d'emploi* est malgré tout très strictement structuré), que Perec a volontairement dérégulé son système puis livré une sorte de clef permettant de le rectifier ? Quoi qu'il en soit, il en reste un semi-système sous une apparence hasardeuse (soit une variante de l'« aléatoire déterminé » cher à l'auteur) – à moins que d'autres règles y président – et un autre élément inabouti ou plus complexe qu'il n'y paraît dans le réglage roussellien du chapitre.

#### Annexe :

**[P] = pièces ; [A] = aquarelle ; [Ass] = assiettes ; [S] = statuette**

La salle à manger des Rorschach, à droite du grand vestibule. Elle est vide. C'est une pièce rectangulaire, longue d'environ cinq mètres, large de quatre. Au sol, une épaisse moquette gris cendre.

Sur le mur de gauche, peint en vert mat, est accroché un écrin de verre cerclé d'acier contenant 54 pièces anciennes **[P]** portant toutes l'effigie de Sergius Sulpicius Galba, ce préteur qui fit assassiner en un seul jour trente mille Lusitaniens et qui sauva sa tête en montrant pathétiquement ses enfants au tribunal.

Sur le mur du fond, laqué de blanc comme le vestibule, au-dessus d'une desserte basse, une grande aquarelle **[A]**, intitulée *Rake's Progress* et signée U. N. Owen,

<sup>7</sup> Voir en annexe le texte du chapitre avec le repérage des mentions de ces quatre objets ou séries d'objets.



représente une petite station de chemin de fer, en pleine campagne. À gauche, l'employé de la gare se tient debout, appuyé à un haut pupitre faisant fonction de guichet. C'est un homme d'une cinquantaine d'années, aux tempes dégarnies, au visage rond, aux moustaches abondantes. Il est en gilet. Il feint de consulter un indicateur horaire alors qu'il achève en fait de recopier sur un petit rectangle de papier une recette de *mint-cake* prise dans un almanach à demi dissimulé sous l'indicateur. Devant lui, de l'autre côté du pupitre, un client au nez chaussé de lorgnons et dont le visage exprime une prodigieuse exaspération attend son billet en se limant les ongles. À droite, un troisième personnage, en bras de chemise avec de larges bretelles à fleurs, sort de la gare en roulant devant lui une grosse barrique. Tout autour de la gare s'étendent des champs de luzerne où des vaches sont en train de paître.

Sur le mur de droite, peint d'un vert un peu plus sombre que celui du mur de gauche, sont accrochées neuf assiettes **[Ass]** décorées de dessins représentant :

- un prêtre donnant les cendres à un fidèle
- un homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau
- une femme assise dans le coin d'un wagon, le bras passé dans une brassière
- deux hommes en sabots, par temps de neige, battant la semelle pour se réchauffer les pieds
- un avocat en train de plaider, attitude véhémence
- un homme en veste d'intérieur s'apprêtant à boire une tasse de chocolat
- un violoniste en train de jouer, la sourdine mise
- un homme en chemise de nuit, un bougeoir à la main, regardant sur le mur une araignée symbole d'espoir
- un homme tendant sa carte de visite à un autre. Attitudes agressives faisant penser à un duel.

Au milieu de la pièce se trouve une table ronde modern style en bois de thuya, entourée de huit chaises recouvertes de velours frappé. Au centre de la table, il y a une statuette **[S]** en argent, haute d'environ vingt-cinq centimètres. Elle représente un bœuf portant sur son dos un homme nu, casqué, qui tient dans sa main gauche un ciboire.

L'aquarelle **[A]**, la statuette **[S]**, les monnaies antiques **[P]** et les assiettes **[Ass]** seraient, selon Rémi Rorschach lui-même, des témoins de ce qu'il appelle « son inlassable activité de producteur ». La statuette **[S]**, représentation caricaturale classique de cet arcane mineur qui s'appelle le cavalier de coupe, aurait été dénichée pendant la préparation de cette « dramatique » intitulée *La seizième lame de ce cube*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler et dont le thème évoque précisément une ténébreuse affaire de divination ; les assiettes **[Ass]** auraient été décorées spécialement pour servir de fond aux génériques d'un feuilleton dans lequel un même acteur aurait joué successivement les rôles d'un prêtre, d'un banquier, d'une femme, d'un paysan, d'un avocat, d'un chroniqueur gastronomique, d'un virtuose, d'un droguiste crédule et d'un grand-duc pète-sec ; les monnaies antiques **[P]** — réputées authentiques — lui auraient été offertes par un collectionneur enthousiasmé par une série d'émissions consacrée aux Douze Césars, bien que ce Sergius Sulpicius Galba n'ait absolument aucun rapport avec le Servius Sulpicius Galba qui, un siècle et demi plus tard, régna sept mois, entre Néron et Othon, avant d'être massacré sur le Champ de Mars par ses propres troupes auxquelles il avait refusé le *donativum*.

Quant à l'aquarelle [A], elle serait tout simplement une des maquettes des décors d'une adaptation moderne et franco-britannique de l'opéra de Stravinsky.

Il est difficile d'établir la part de vérité qu'il y a dans ces explications. De ces quatre émissions, deux ne furent jamais tournées : le feuilleton aux neuf épisodes [Ass] pour lequel tous les acteurs pressentis — Belmondo, Bouise, Bourvil, Cuvelier, Haller, Hirsch et Maréchal — se récusèrent après avoir lu le scénario, et le *Rake's Progress* [A] mis au goût du jour dont le coût fut jugé excessif par la BBC. La série des Douze Césars [P] fut réalisée pour la télévision scolaire avec laquelle Rorschach n'avait apparemment rien à voir, et il en va de même pour *La seizième lame de ce cube* [S] qui semble avoir été produite par une de ces sociétés prestataires de services auxquelles la télévision française fait si souvent appel.

La carrière de Rorschach à la télévision se déroula en fait exclusivement dans des bureaux. Sous le vague titre de « Chargé de Mission à la Direction générale » ou de « Délégué à la restructuration de la recherche et des moyens d'essai », ses seules activités consistèrent à assister quotidiennement aux conférences préparatoires, commissions mixtes, séminaires d'étude, conseils de gestion, colloques interdisciplinaires, assemblées générales, sessions plénières, comités de lecture et autres séances de travail qui, à ce niveau de la hiérarchie, constituent l'essentiel de la vie de cet organisme avec les communications téléphoniques, les conversations de couloir, les déjeuners d'affaires, les projections de rushes et les déplacements à l'étranger. Rien n'empêche effectivement d'imaginer qu'il ait pu lancer, au cours d'une de ces réunions, l'idée d'un opéra franco-anglais [A] ou d'une série historique inspirée de Suétone [P], mais il est plus probable qu'il passa son temps à préparer ou commenter des sondages d'écoute, chipoter des budgets, rédiger des rapports concernant le taux d'utilisation des salles de montage, dicter des mémos, ou aller de salle de conférence en salle de conférence en prenant soin d'être toujours indispensable en au moins deux endroits à la fois pour, à peine assis, être appelé au téléphone et devoir impérativement repartir. [...]

## **Petits modes d'emploi**

### **Un feuilleton critique**

#### **Saison I, épisode 3**

#### **Numérotation des chambres de bonnes<sup>1</sup>**

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

On sait que les deux derniers étages de l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier sont occupés par des chambres de bonnes – dont certaines ont été réunies pour constituer des appartements plus vastes (tel le duplex de Hutting, l'appartement des Plassaert ou celui d'Olivier Gratiolet). Nonobstant cette question de réorganisation de l'espace, les chambres de bonnes sont numérotées dans le roman mais d'une manière qui, quoique discrète au point sans doute de passer inaperçue, ne va absolument pas de soi et constitue probablement l'une de ces petites énigmes tendues par l'auteur à son lecteur pour un amusement réciproque dans le roman.

Au chapitre XLIX, consacré au côté droit du dernier palier des escaliers, nous lisons les indications les plus précises du roman sur cette disposition singulière :

Aujourd'hui, sur les vingt chambres initialement réservées à la domesticité de ce côté-ci de la façade, et primitivement numérotées en chiffres verts peints au pochoir de 11 à 30, vingt autres, de 1 à 10 et de 31 à 40 concernant les chambres donnant sur cour, de l'autre côté du couloir, il n'y en a plus que deux qui soient effectivement occupées par des domestiques en service dans la maison : la chambre n° 13, qui est celle de Smautf, et la 26, où dort le

---

<sup>1</sup> Dans une première version, ici légèrement modifiée et augmentée d'une annexe, cet épisode a fait l'objet d'une communication au colloque de Cerisy « Georges Perec : nouvelles approches » (13-20 juillet 2015).

couple néerlandais-paraguayen qui sert chez Hutting ; on peut y ajouter à la rigueur la 14, la chambre de Jane Sutton, qui la paye en allant faire deux heures de ménage chaque jour chez les Rorschach, ce qui correspond d'ailleurs à un loyer plutôt exorbitant pour une aussi petite chambre, et, à l'extrême limite, la 15, où vit Madame Orłowska qui fait parfois aussi des heures de ménage [...]. (p. 250)

On peut tout d'abord supposer que la numérotation est (ou plutôt *était*, puisque tout ceci réfère à un état ancien de l'immeuble – « primitivement » dit le texte –, non seulement parce que certaines chambres de bonnes ont été réunies verticalement et/ou horizontalement, mais aussi parce que certaines portions des « longs corridors qui desservaient les chambres et les mansardes » [p. 249] ont pu être privatisées, comme lors de l'aménagement du duplex de Hutting – « qui s'est servi des anciens couloirs quand il a aménagé son grand atelier » [p. 251]<sup>2</sup>), on peut donc tout d'abord supposer que la numérotation est continue en façade (11 à 30) et discontinue sur l'arrière (1 à 10 et 31 à 40) non parce que Perec distinguerait entre le premier et le second étage de combles dans le second cas, sans quoi (sauf incohérence toujours possible mais peu probable avec ce degré de précision manifeste) il aurait également partagé la tranche 11-30 donnant en façade en deux (11-20 et 21-30), comme pour les tranches donnant sur l'arrière, mais sans nul doute parce qu'on doit imaginer, sur cet arrière, au milieu, l'arrivée de l'escalier central menant de la porte vitrée du dernier étage « noble », le sixième, à chacun des deux étages de combles (au début du chapitre XLIX, on lit en effet : « Tout en haut de l'escalier. / A droite la porte de l'appartement que Gaspard Winckler occupait ; à gauche la cage de l'ascenseur ; au fond, la porte vitrée ouvrant sur le *petit* escalier qui conduit aux chambres de bonne » [p. 248 – nous soulignons]). En d'autres termes, si nous revenons maintenant aux deux étages de chambres de bonne, cet espace vide de l'escalier au milieu du couloir ne concerne que l'arrière et non l'avant de

---

<sup>2</sup> Ce qui, par parenthèse, pose également la question de ce que devient l'escalier de service aux deux derniers niveaux de l'immeuble, puisqu'il ne débouche plus sur les corridors des neuvième et dixième étages : Hutting l'a-t-il également intégré à son appartement-atelier ou bien cet espace devenu inutile ne donne-t-il plus que sur des ouvertures murées ? Pour l'accaparement d'un morceau de couloir par Hutting, voir également le début du chapitre XI (où nous apprenons de surcroît que des « faux greniers » couronnent l'immeuble, au-dessus des chambres de bonnes du dernier étage par conséquent, ce qui tend à montrer que là aussi, tout comme sous la cage d'ascenseur, des espaces secrets resteraient à explorer).

l'immeuble pour les deux derniers étages, soit un demi-palier, à la différence des étages « nobles » où les paliers de l'escalier (et sans préjuger ici de l'emplacement de l'ascenseur ou de la disposition des pièces sur l'arrière, sinon d'appartements sur l'arrière) semblent occuper toute la profondeur de l'immeuble – un coup d'œil sur le plan de celui-ci à la fin du roman (p. 565 – reproduit en annexe à la fin de cet article), ou même sur le dessin de l'immeuble réalisé par une amie de Perec, Jacqueline Ancelot, mais sans doute sur des indications de l'auteur (le dessin est visible dans « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* »<sup>3</sup>), montre d'ailleurs que sur la façade (puisque seule celle-ci est représentée), l'espace de l'escalier central ne concerne pas les chambres de bonne, ce qui signifie que, devenu plus étroit pour desservir les deux derniers étages, celui-ci n'occupe plus alors qu'un demi-palier sur l'arrière, ce qui a permis l'aménagement sur l'avant, au-dessus de l'escalier lui-même, de deux chambres de bonnes par étage (celle de Joseph Nieto et Ethel Rogers ainsi que celle de Monsieur Jérôme au septième et celles de Madame Albin et de Morellet au huitième).

Les chambres sur façade (11-30), cas le plus simple puisque leur numérotation est continue, pourraient donc être numérotées avec vraisemblance (comme il est d'usage dans les immeubles d'habitation où l'on progresse de bas en haut sur cette question) de 11 à 20 au premier étage des combles et de 21 à 30 au second. Soit (si l'on veut bien se figurer le schéma qui suit et les suivants comme un « plan » des deux derniers niveaux de l'immeuble, le dixième au-dessus du neuvième) :

10 <sup>e</sup> ét.	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
9 <sup>e</sup> ét.	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Mais la suite du texte (p. 250) qui numérote 13 la chambre de Smautf (et non 23, son emplacement, comme sur notre premier schéma), 14 (et non 24) celle de Jane Sutton, 15 (et non 25) celle de Madame Orłowska et 26 (et non 16) celle de Nieto et Rogers oblige à conclure que, contre toute attente logique, la numérotation va du second étage de chambres de bonne ou dixième étage de l'immeuble (11-20) au premier ou

---

<sup>3</sup> Reproduit dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 673.

neuvième (21-30) – mais toujours bien de gauche à droite comme nous l'avions initialement supposé. C'est-à-dire :

10 <sup>e</sup> ét.	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
9 <sup>e</sup> ét.	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

De nouveau, un simple coup d'œil au plan qui conclut le roman (p. 565 – et toujours en annexe à la fin de cet article) confirmera ce fait à partir des chambres dont le numéro nous est connu et de l'occupant indiqué sur ce plan.

Supposer maintenant que la tranche 1-10 décrirait les chambres sur cour du premier ou du second étage de combles (selon qu'on lui étend ou non l'inversion constatée ci-dessus) demeure possible mais rendrait le système de la description duel puisque, redisons-le, Perec aurait alors distingué entre les deux étages pour les chambres sur cour (1-10 puis 31-40) mais pas pour les chambres sur façade (11-30). Et d'ailleurs, pour être tout à fait rigoureux et tenir compte des interruptions de l'escalier comme de l'étage, il aurait dû alors indiquer : vingt autres, de 1 à 5 et de 6 à 10 puis de 31 à 35 et de 36 à 40.

Il nous faut donc en conclure deux choses si cette hypothèse est bonne et que nous supposons la même inversion de numérotation pour les chambres sur cour entre l'avant-dernier et le dernier étage : d'une part, que les chambres sur cour sont numérotées 6-10 au premier étage de combles puis 1-5 au second d'un même côté de l'escalier (le gauche sur le plan en coupe si nous respectons la latéralisation de cette numérotation la plus évidente sinon la plus probable puisque dupliquée sur celle des chambres sur façade), et 36-40 puis 31-35 de l'autre (le droit), système certes doublement irrégulier (de haut en bas et par moitié d'immeuble) mais peut-être conforme à quelque excentricité de construction du dix-neuvième siècle ou plus simplement de l'auteur. Ce qui donne (le plus logiquement possible mais sans qu'il soit tout à fait loisible d'écarter une solution plus irrégulière encore, comme une numérotation sur cour qui ne serait pas, comme celle des chambres en façade, inversée entre le second et le premier étage des combles, voire une numérotation sur cour qui ne procéderait pas de gauche à droite, mais inversement, sinon « en chiasme », des extrémités vers le centre pour chaque moitié) :

10 <sup>e</sup> ét.	1	2	3	4	5	(escaliers)	31	32	33	34	35
9 <sup>e</sup> ét.	6	7	8	9	10	(escaliers)	36	37	38	39	40

D'autre part, mais c'est plus anecdotique, que les chambres de bonne du côté façade sont légèrement plus grandes que celles du côté cour (ou du moins que certaines d'entre elles<sup>4</sup>) puisqu'elles sont dix de chaque côté par étage mais que celles du côté cour ont une longueur totale amputée de la cage d'escalier (seule justification logique d'une numérotation en deux parties, redisons-le, même si l'hypothèse d'une inattention du texte demeure possible). Ajoutons d'ailleurs pour être complet que Perec distingue (dans le texte cité plus haut) entre des « chambres » (probablement au neuvième étage de l'immeuble – même si le dessin de Jacqueline Ancelot représente des chiens assis pour cet étage) et des « mansardes » (probablement au dixième – seulement éclairées par des fenêtres de toit sur le dessin), sans doute pour tenir compte du rétrécissement de l'espace en haut du toit de l'immeuble ; les chambres de bonnes du dernier étage sont donc non seulement plus petites que celles de l'avant-dernier, mais encore davantage mansardées. À moins que, les chambres du neuvième étant au fond elles aussi mansardées (si nous nous fions toujours au dessin de Jacqueline Ancelot), même si moins que celles du dixième, le terme « chambre » n'ait été réservé par Perec aux chambres de bonnes sur façade, légèrement plus spacieuses, et celui de « mansarde » aux chambres de bonne sur cour.

Le texte de *La Vie mode d'emploi* nous livre de rares mais effectifs aperçus sur l'arrière de l'immeuble, en plus de ceux que nous venons de parcourir ici. Dès le premier chapitre, nous savons par exemple que l'appartement de Winckler a « trois pièces en façade sur la rue » et « une cuisine et un cabinet de toilette donnant sur la cour » (p. 13) ; et même si l'essentiel du roman se déroule dans les pièces en façade, quelques aperçus

---

<sup>4</sup> Le plan en coupe de l'immeuble n'étant que théorique, comme on sait (c'est la grille mathématique du bi-carré latin promue à une existence architecturale), puisque ne distinguant pas, pour deux cellules de taille identique sur le plan, entre l'espace d'un « grand salon » (par exemple au chapitre XXIX) et celui d'une salle de bains (par exemple au chapitre V) – et même si nous pourrions introduire ici l'hypothèse – cependant non autorisée par le texte – d'appartements s'étalant en profondeur vers l'arrière de l'immeuble et donc de pièces traversantes – ce qui ne semble pas possible pour tous les appartements de l'immeuble d'ailleurs, mais ceci, tout comme pour le devenir de l'escalier de service aux deux derniers étages, est une autre question.

sur l'arrière de l'immeuble lui assurent de temps à autre une profondeur, comme également (sans compter le XLIX dont venons de parler) aux chapitres V, XXV, XXIX, et XCVI. De même, nous apprenons plus loin dans ce même chapitre XLIX avec lequel nous avons commencé, qu'un « débile [...] vit au deuxième droite au fond de la cour », ce qui donne encore à imaginer une dimension cachée du 11 rue Simon-Crubellier : un immeuble sur cour en plus de l'immeuble sur rue<sup>5</sup> (et de proche en proche, il ne serait pas impossible au lecteur, en s'appuyant sur quelques traits simplement esquissés dans le roman, d'imaginer les immeubles voisins et au-delà le quartier). « L'immeuble a une cour, disait Perec, mais on n'en parle pas. Toute l'action de la *V.M.E.* se déroule en façade. C'est un livre à deux dimensions, puisque c'est un tableau. C'est un trompe-l'œil. À deux ou trois reprises, on voit au fond des pièces une porte qui s'ouvre sur l'arrière, mais c'est une illusion d'optique<sup>6</sup>. » Certes... Pourtant, l'archéologie de la numérotation des chambres de bonnes à laquelle se livre le narrateur de *La Vie mode d'emploi*, qui conduit à une fantaisie cachée (si du moins nous concédons à l'auteur une écriture non hasardeuse, de celle qui ne lui font pas écrire gratuitement « de 11 à 30 » d'une part, « de 1 à 10 et de 31 à 40 » d'autre part), donne à penser qu'il a aussi commencé d'élaborer l'arrière de son immeuble, pourtant invisible sur le tableau, comme si le tableau ou le roman avaient produit du réel en trois dimensions.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Ce que Perec confirme en déclarant à Gabriel Simony : « cette maison a une arrière-cour où se trouve une série d'appartements que je n'ai pas indiqués » (« Entretien avec Gabriel Simony », *EC2*, p. 222).

<sup>6</sup> « La vie : règle du jeu », entretien avec Alain Hervé, *EC2*, p. 284.

<sup>7</sup> Les brouillons de ce chapitre ne portent aucune trace d'éventuels calculs de Perec sur cette numérotation des chambres de bonne ; preuve que nous avons rêvé ou indice supplémentaire d'une petite énigme bien dissimulée ?



## Annexe

<i>Honoré</i>	SMAUTS	SUTTON	ORLOW- SKA	ALBIN	<i>Movellat</i>	Simpson	Troyan	Troquet
RUTTING	GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	<i>Jérôme</i>	<i>Fresnel</i>	BREIDEL	VALENE
<i>Bradia- Gratiolet</i>	Docteur DINTVILLE				<i>Jérôme</i>			
CINOC					WINCKLES			
<i>Haurcade</i>	<i>Gratiolet</i>				<i>Hébert</i>			
REOL	RORSCHASH				FOULEROT			
<i>Spéna</i>					<i>Echard</i>			
BERGER	<i>Grifalconi</i>				MARQUISREUX			
<i>Danglars</i>				ESCALIERS		<i>Colomb</i>		
BARTLEBOOTH						FOUREAU		
<i>Appenzell</i>						DE BEAUMONT		
ALTAMONT								
MOREAU						LOUVET		
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITÉS	<i>Clareau</i> LOGE NOCHERE	HALL D'ENTRÉE		<i>Maisy</i> MARCIA		
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR		CAVES	CAVES	CAVES

## Petits modes d'emploi Un feuilleton critique

### Saison I, épisode 4 Un mystère dans la pâtisserie<sup>1</sup>

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

Une grave question agite la Perecquie depuis longtemps qui a même fait l'objet de débats et d'hypothèses savantes dans des essais critiques ou sur la « Listeperec » : qui est le père du fils de Célia Crespi ? (Dans *Le Roman généalogique* – Claude Simon et Georges Perec, Claire de Ribaupierre conclut par exemple à une paternité de Bartlebooth<sup>2</sup>.) La question n'est pas simplement – ou pas seulement – de pure curiosité malsaine ou d'herméneutique déplacée : Célia Crespi, on le sait principalement depuis le mémoire de maîtrise de Dominique Bertelli<sup>3</sup> consacré à l'analyse du seul chapitre XVI de *La Vie mode d'emploi*, le plus court mais non le moins dense du roman, Célia Crespi donc est une « projection » de la propre mère de Georges Perec dans le roman. Certes, le nom de ce personnage provient du roman de Gabriel Garcia Márquez, *Cent Ans de solitude*, mais on sait que l'autobiographique est fréquemment intertextuel chez Perec<sup>4</sup>. En outre, à plusieurs reprises dans ses entretiens, Perec a signalé l'importance de ce personnage, l'utilisant notamment comme exemple de l'utilité de l'index car, quoique n'apparaissant que dans un seul et court chapitre, sa présence est diffuse dans le roman. Il en dit

---

<sup>1</sup> Dans une première version, cet épisode a fait l'objet d'une communication au colloque de Cerisy « Georges Perec : nouvelles approches » (13-20 juillet 2015).

<sup>2</sup> Bruxelles, La Part de l'Œil, 2002, p. 315-318.

<sup>3</sup> Sans titre, Université Toulouse-le-Mirail, 1986, dir. Bernard Magné.

<sup>4</sup> D'ailleurs, il existe également un Crespi dans *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* de Harry Mathews, et une Crespi dans le *Journal* de Stendhal (voir l'annexe de la seconde partie du premier épisode de cette première saison – « du chapitre XV au chapitre XVI »).

cependant plus, directement et indirectement (par son lapsus), dans l'entretien avec Claudette Oriol-Boyer, « Ce qui stimule ma racontouze... » :

Plusieurs histoires sentimentales très importantes pour moi ne sont lisibles dans leur entier qu'en utilisant l'index. Par exemple, celle d'un personnage qui compte beaucoup pour moi, comment s'appelle-t-elle... je dis que c'est sentimentalement important pour moi et je ne me souviens même pas de son nom ! – *Mademoiselle Crespi* ? – Voilà. Elle n'a droit qu'à un chapitre très court alors qu'elle est un personnage essentiel du livre : elle a été bonne chez Altamont, elle a servi chez Bartlebooth, chez Rorschash, etc., et toute son histoire est dans l'index<sup>5</sup>.

Célia Crespi (dont nous n'apprenons le prénom qu'au chapitre LXXXIII) est une projection romanesque de la propre mère de Perec, Cyrla, en raison de la parenté phonétique entre Cyrla et Célia ; parce que *crespi*, en italien, est le pluriel de *crespo*, qui peut se traduire par « crêpe », anagramme de Perec (sur le folio du chapitre XCIV du cahier des charges figure d'ailleurs une recherche anagrammatique de Perec sur son nom où, naturellement, « crepe » apparaît). Ajoutons que l'hésitation du roman sur l'accent du prénom du personnage paraît rejouer celle du nom de Perec (très régulièrement orthographié « Pérec », comme il le souligne lui-même au chapitre VIII de *W ou le souvenir d'enfance*) : dans la table des matières de l'édition originale, le titre du chapitre XVI mentionne, à la place du « Mademoiselle Crespi » du roman, « Celia Crespi » sans accent, comme dans l'index, comme dans la chronologie pour la naissance de son fils en 1936 mais non pour sa mort en 1944, tandis que le corps du roman écrit toujours ce prénom « Célia », avec un accent.

Du fils de Célia Crespi, nous lisons au chapitre LXXXIII :

Bien qu'on l'ait toujours appelée Mademoiselle Crespi, Célia Crespi eut un fils. Elle le mit discrètement au monde en mille neuf cent trente-six. Presque personne ne s'était aperçu qu'elle avait été enceinte. Tout l'immeuble s'interrogea sur l'identité du père et tous les noms des individus de sexe mâle habitant la maison et âgés de quinze à soixante-quinze ans furent avancés. Le

---

<sup>5</sup> EC2, p. 167.

secret ne fut jamais dévoilé. L'enfant, déclaré né de père inconnu, fut élevé en dehors de Paris. Personne de l'immeuble ne le vit jamais.

L'on apprit, il y a quelques années seulement, qu'il avait été tué pendant les combats pour la Libération de Paris, alors qu'il aidait un officier allemand à charger sur son side-car une caisse de champagne. (p. 464-465)

Le fils de Célia Crespi naît en 1936, tout comme Georges Perec lui-même ; et s'il meurt à huit ans, peut-être est-ce à mettre en relation avec ce que Perec dit lui-même de sa huitième année, au début du chapitre XXIX de *W ou le souvenir d'enfance* :

Il y eut la Libération ; je n'en ai gardé aucune image, ni de ses péripéties, ni même des déferlements d'enthousiasme qui l'accompagnèrent et la suivirent et auxquels il est plus que probable que je participai. Je revins à Villard avec ma grand-mère et je vécus quelques mois avec elle dans le tout petit logement qu'elle occupait dans le vieux Villard.

A la rentrée, j'allai à l'école communale et c'est cette année scolaire-là (peut-être le « cours élémentaire, deuxième année », en tout cas l'équivalent de la huitième) qui constitue encore aujourd'hui le point de départ de ma chronologie : huit ans, huitième (comme n'importe quel autre enfant scolarisé dans des conditions normales), sorte d'année zéro dont je ne sais pas ce qui l'a précédée (quand donc, précisément, ai-je appris à lire, à écrire, à compter ?), mais dont je peux faire découler machinalement tout ce qui l'a suivie [...] <sup>6</sup>.

La question du père inconnu, tout comme celle de la mort de ce fils en 1944 dans une configuration ambiguë, offrent naturellement des pistes autofictionnelles diverses. Mon propos n'est cependant pas de les suivre mais plus banalement, quoique plus textuellement, de m'interroger, après « tout l'immeuble » et maint perecquien, sur l'identité de ce père inconnu.

Je ferai remarquer à cet effet qu'au chapitre LXXXIII il est également mentionné que Célia Crespi fut vendeuse aux *Délices de Louis XV* (p. 464), une pâtisserie prisée du quartier. Or, ce magasin a fait antérieurement l'objet de deux mentions dans le roman :

---

<sup>6</sup> *ŒI*, p. 756-757.

au chapitre LXVIII, parmi les choses trouvées dans l'escalier de l'immeuble au fil des ans, se trouve un carton vide de la même pâtisserie portant des traces de tartelettes aux myrtilles (p. 376-377). Surtout, au chapitre VIII, parmi les objets « insignifiants » (dit le texte, que nous ne devons naturellement surtout pas croire en semblables circonstances) qui se trouvent encore dans l'appartement de Gaspard Winckler, figure précisément un carton à gâteaux en provenant (p. 39). Entre les deux chapitres VIII et LXXXIII, se trouvent donc au chapitre LXVIII quelque chose de « trouvé » et des traces<sup>7</sup>... Peut-être celles de l'identité du père du fils de Célia Crespi, soit celle du père symbolique de Georges Perec, Gaspard Winckler, dont il disait d'ailleurs qu'il était le personnage de son roman auquel il s'identifiait le plus.

Evidemment, certains refuseront énergiquement de croire que Gaspard, qui forme un si beau couple avec Marguerite, ait pu fauter ! Mais c'est à une paternité idéale (voire à une forme d'auto-engendrement si nous supposons que Winckler *est* Perec) que nous convie ici le texte même de *La Vie mode d'emploi* à travers la disposition subtile d'un réseau indiciel, non à une banale histoire d'adultère romanesque.

---

<sup>7</sup> Pourquoi de myrtilles ? Ayant confessé mon absence de réponse à cette importante question durant le colloque de Cerisy, Cécile de Bary m'a opportunément rappelé un passage du chapitre XXI de *W ou le souvenir d'enfance* qui pourrait obscurément éclairer ce mystère : « Une autre fois, nous sommes allés cueillir des myrtilles. Je garde l'image bucolique d'une foule d'enfants accroupis sur toute l'étendue d'une colline. On se servait d'un instrument appelé « peigne », sorte de toute petite hotte en bois dont le bord inférieur était garni de dents et qui ramenait à chaque passage des baies à moitié écrasées, espèce de bouillie noirâtre dont on ne tardait pas à être complètement barbouillés » (*Œ1*, p. 735). Une autre auditrice m'a judicieusement fait remarquer que de tous les fruits, la myrtille est sans doute le mieux caché sous ses feuilles !

## Petits modes d'emploi

### Un feuillet critique

#### Saison I, épisode 5

#### Le jeu des quatre coins<sup>1</sup>

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

Honoré	SMAUTÉ	SUTTON	ORLOW-SKA	ALBIN	Mozelles	Simpson	Troyan	Troquet
HUTTING						FLASSAERT		
		GRATIOLET	CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Fresco	BREIDEL	VALENE
Brodin-Gratiolet						Jérôme		
CINOC		Docteur DINTVILLE				WINCKLES		
Houcrade		Gratiotat				Hébert		
REOL		RORSCHASH				FOULEROT		
Speis						Echard		
BERGER		Grifalconi				MARQUESEUX		
		Danglars		ESCALIERS		Colomb		
BARTLEBOOTH						FOUREAU		
		Appenzell				DE BEAUMONT		
ALTAMONT						LOUVET		
MOREAU								
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITÉS	Cleroux LOGE NOCHERE	HALL D'ENTRÉE		Matay		
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR	CAVES	CAVES	CAVES	

<sup>1</sup> Dans une première version, cet épisode a fait l'objet d'une communication au colloque de Cerisy « Georges Perec : nouvelles approches » (13-20 juillet 2015) et a été publié dans les actes de ce colloque (Christelle Reggiani dir., *Relire Perec, La Licorne* 122, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 318-326). Je remercie les P.U.R. de m'avoir autorisé à le reprendre.

## Première partie : jeux d'angles heureux

S'est-on vraiment interrogé sur ce qui se passe aux quatre coins de *La Vie mode d'emploi* ? Je crains bien que, bernés par l'évidence massive du clinamen du coin inférieur gauche, qui a fait couler tant d'encre (comme le désirait probablement Perec en nous tendant complaisamment l'image mythique de la petite fille croquant le coin de son petit-beurre Lu), les lecteurs aient oublié de regarder avec attention ce qui se passait aux trois autres.

Une première surprise nous attend au coin inférieur droit. La pièce qui s'y trouve fait l'objet du chapitre LXXVI, « *Caves, 4* ». Un simple coup d'œil au plan qui se trouve à la fin du texte du roman (et en tête de cet article) nous apprend que cette cave est, comme la quasi totalité des autres se trouvant en façade (hormis celle de Bartlebooth) divisée en deux box. Le plan manuscrit jaune qui commence l'édition du cahier des charges du roman<sup>2</sup> laisse deviner la destination première de ces deux box : Beaumont à gauche, Plassaert à droite. Mais comme nous l'indique la biffure sur Plassaert, et comme le confirme un simple coup d'œil sur le chapitre LXXVI, seule la partie dépendant de l'appartement de Madame de Beaumont est décrite. Autrement dit : il y a une autre pièce manquante, une autre case noire (ou blanche), un autre trou, une autre ouverture dans le plan de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* ; plus précisément un demi-vide, à l'angle inférieur droit<sup>3</sup>.

Certes, on pourrait supposer que Perec ait finalement choisi de réserver à Madame de Beaumont, qui, tout comme Bartlebooth, occupe un grand appartement, une cave plus spacieuse que les autres. Mais d'une part le plan de la fin du roman n'a pas été rectifié et fait toujours apparaître deux box à l'emplacement de cette cave ; d'autre part,

---

<sup>2</sup> *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi »*, éd. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Cadeilhan/Paris, Zulma/CNRS Editions, 1993, n. p.

<sup>3</sup> On lit dans ce même chapitre LXXVI que figurent parmi les objets de la cave de Madame de Beaumont des « albums de photographies, en cuir repoussé, en feutrine noire, en soie verte, où, presque à chaque page, l'empreinte d'onglets triangulaires, depuis longtemps décollés, esquisse désormais des quadrilatères vides » (p. 420) ; peut-être ces derniers sont-ils en rapport métatextuel avec le quadrilatère vide de la demi-case (demi-cave) absente de ce chapitre, tout comme le petit beurre grignoté de la fin du chapitre LXV signale l'absence de la case du coin inférieur gauche.

un simple coup d'œil cette fois-ci sur le folio du chapitre dans le cahier des charges<sup>4</sup> nous montre que Perec avait commencé d'imaginer ce qui pourrait bien se trouver dans la cave des (antipathiques) Plassaert : « caves des Pl[assaert] : des récup[érations] de leurs aménag[ements] successifs / des v[ieu]x vêtements de l'époque où ils faisaient la fripe / quelques "coucous" qu'ils se sont laissés refiler et qu'ils espèrent encore pouvoir vendre ». Nous devons donc en conclure, à moins d'opter pour une négligence pure et simple (toujours possible mais cependant peu probable étant donnée l'attention portée par l'auteur à l'autre coin, l'inférieur gauche), que ce manque est bel et bien volontaire. Beaucoup plus discret parce que beaucoup plus petit que l'autre, recouvert par un procédé habile de dissimulation qui donne à voir tout en retirant à fouiller, que cache cet irritant effacement ?

Avant de proposer une explication possible, il faut rendre ici hommage à la prescience de Michèle Audin qui conclut ainsi son article « Perec au carré<sup>5</sup> » : « [...] le livre est achevé, la page est remplie – un homme aussi attentif que Georges Perec, s'il avait voulu signifier un inachèvement, aurait laissé un trou (comme dans un puzzle), à la rigueur la case en bas à droite libre... »

Peut-être n'est-ce finalement pas pour signifier un inachèvement ; et cette case n'est finalement qu'une demi-case ; mais c'est bel et bien, en tout cas, en bas à droite que quelque chose d'étrange se joue aussi dans *La Vie mode d'emploi*.

Non pour différer à plaisir le moment heuristique, mais pour tout au contraire le préparer, regardons d'abord de plus près ce qui passe aux deux coins supérieurs de notre damier-immeuble (puisque nous savons fort bien ce qui se passe à l'inférieur gauche).

Le coin supérieur gauche, qui fait l'objet du chapitre LIX, est occupé par un espace de la loggia du peintre Hutting où il travaille et fait poser ses clients. Ce chapitre important, notamment parce qu'on y trouve la fameuse « Apparition hypographique de l'Oulipo dans *La Vie mode d'emploi*<sup>6</sup> », est lui aussi l'objet d'une perturbation textuelle : alors que dans divers endroits des avant-textes, Perec le situe bien en haut à gauche, le texte du roman le place, avec l'ensemble de l'appartement, de l'autre côté, comme nous

<sup>4</sup> Cahier des charges de « *La Vie mode d'emploi* », *op. cit.*, n. p.

<sup>5</sup> *Cahiers Georges Perec* n° 12, « Espèces d'espaces perecquiens », Bègles, Le Castor Astral, 2015, p. 34.

<sup>6</sup> Voir dans ce feuilleton critique le deuxième épisode de la hors saison, consacré à l'« Apparition... ».



l'apprend le début du chapitre XI : « A l'extrême droite des deux derniers étages de l'immeuble, le peintre Hutting a réuni huit chambres de bonnes, un morceau de couloir et les faux greniers correspondants pour en faire un immense atelier qu'une vaste loggia menant à plusieurs chambres ceinture sur trois de ses côtés » (p. 50). On sait à quelles conclusions sur les problèmes de latéralisation de Perec joints à l'encryptage de la bilatéralité d'écriture entre l'occidentale et la judaïque, sinon la constitution d'un réseau autobiographématique de la mort de sa mère, ce déplacement a conduit Bernard Magné<sup>7</sup> ; ce qui va être dit par la suite n'infirme pas ces remarques perspicaces, mais entraîne d'un tout autre côté. D'ailleurs, lorsque ce dernier fit remarquer à Perec que le coin inférieur gauche évidé de son roman assimilait sa structure à la lettre hébraïque de son premier souvenir d'enfance conté dans *W*, il déclencha une immense surprise dont un entretien ultérieur de Perec avec un autre Bernard, Bernard Pous, porte trace :

[Georges Perec] Vous connaissez Bernard Magné, qui est prof à Toulouse ?  
 [réponse négative.] Il fait un cours sur *La Vie mode d'emploi* cette année. Il a remarqué un truc tout à fait extraordinaire, c'est que la figure centrale de *La Vie mode d'emploi*, c'est... [Perec cherche dans un exemplaire de *W*] cette lettre hébraïque dont je me dis que je me souviens et qui serait mon premier souvenir : c'est un carré avec une brisure, qui est aussi un peu la figure inverse de *La Disparition*... du "rond pas tout à fait clos".

–Cela correspond à une vision pessimiste ?

–Non, non, c'est quelque chose qu'on me dit.<sup>8</sup>

C'était, pour Perec, reconnaître une fois de plus l'incroyable autonomie polysémique du texte littéraire. Ce à quoi il faut sans cesse être invité et inviter.

Autant le dire tout de suite : il est très difficile de croire à une négligence ou à un lapsus de Perec dans cette erreur de localisation du coin supérieur gauche de son immeuble, mais tout à fait aisé de conjecturer un clinamen parfaitement conscient de plus après ceux des deux coins inférieurs du roman<sup>9</sup>. A cet égard, rappelons que

<sup>7</sup> Voir par exemple son *Georges Perec*, Nathan, coll. « 122 », 1999, p. 109-114.

<sup>8</sup> « Entretien Georges Perec/Bernard Pous », *EC2*, p. 192-193.

<sup>9</sup> En 1979, dans « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » (première publication dans *L'Arc*, n° 76 [« Georges Perec »], 1979, p. 51 ; repris dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *CE2*, p. 673), Perec, décrivant le dessin de la façade de l'immeuble de la rue

l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » du même chapitre commence par un portrait du groupe où le déplacement joue un rôle majeur : « Tham Douli portant les authentiques tracteurs métalliques rencontre trois personnes déplacées ». Tham Douli est un personnage emprunté aux *Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* de Harry Mathews et il se pourrait fort que ces trois personnes déplacées soient les trois déplacements rousselliens ou oulipiens nécessaires à la compréhension de cet énigmatique énoncé : « Tham **Douli portant** » dissimule par homophonie, on le sait, « Oulipo » (premier déplacement) ; « tracteurs métalliques » ne renvoie pas à de quelconques engins agricoles portés par un Tham Douli super-héros mais à une invention d'Elisha Perkins, un médecin américain de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, auteur d'une technique de guérison à l'aide de ce qu'il appelait « *metallic tractors* » (traiteurs ou tracteurs métalliques – Perec préférant ici une traduction plus ambiguë que celle de sa traduction de *Tlooth* et même que celle de l'« Hommage à l'Oulipo<sup>10</sup> » où figure la première version de ce texte qui porte également « traiteurs » – mais sans « métalliques »), un couple de longs clous faits de deux métaux différents et réunis à l'une de leurs extrémités qui, appliqué sur des régions douloureuses du corps en *tractions* lentes, était censé les soulager (deuxième déplacement) ; Harry Mathews, clef de compréhension de Tham Douli, dans les portraits des oulipiens qui suivent disposés par ordre alphabétique, est lui aussi « déplacé » : il figure après Michèle Métail alors qu'il aurait dû la précéder (p. 324). Comme on le voit, notre attention est donc massivement attirée sur une affaire de déplacements ; au-delà de la compréhension de l'hypographe et de la délocalisation du chapitre, peut-être est-ce une clef tendue au lecteur pour comprendre la règle du jeu complet<sup>11</sup>.

Mais poursuivons pour le démontrer tout à fait !

---

Simon-Crubellier réalisé par Jacqueline Ancelot, situe bien l'atelier de Hutting « en haut et à gauche » ; mais ne demande aucune correction sur ce point pour l'édition du roman en Livre de Poche en 1980 (il est vrai bien peu relue par lui cependant).

<sup>10</sup> Texte lu par Perec lors de la séance du groupe du 25 août 1977 ; archives de l'Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

<sup>11</sup> On trouvera une analyse complète de ce texte dans le deuxième épisode de la hors saison de ce feuilleton critique (« Disparition hypographique de l'Oulipo dans *La Vie mode d'emploi* »). À propos de l'importance du déplacement dans la poétique perecquienne, on lit encore au chapitre LXX de *La Vie mode d'emploi* à propos de la définition de mots croisés de Scipion « du neuf avec du vieux » et des difficultés des puzzles : « 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. »

Au coin supérieur droit, décrit au chapitre LIV, se trouve la pièce de travail des Plassaert. En apparence, pas de manque ni de fausse localisation cette fois-ci ; mais un nom renvoyant à la propriété initiale de la demi-cave du coin inférieur droit, autrement dit une sorte de balise peut-être destinée à inviter à y jeter un coup d'œil insistant.<sup>12</sup>

Pour résumer et simplifier (« car il faut toujours simplifier » comme nous le savons tous depuis *L'Augmentation*) : c'est à une sorte de jeu des quatre coins que nous invite en réalité Perec à travers la disposition singulière de la structure angulaire de son roman. Qu'en savons-nous au terme de cette première moitié de parcours ? Nous disposons des pièces de puzzle suivantes : un coin inférieur gauche ostensiblement absent ; un demi-coin inférieur droit secrètement absent ; un coin supérieur gauche volontairement mal localisé et où la clef du « déplacement » semble fournie ; un coin supérieur droit renvoyant au demi-coin inférieur droit absent.

Pourquoi ?

## Deuxième partie : au secours !

Tâchons tout de même d'y voir plus clair.

Ecartons d'emblée de ce raisonnement le coin inférieur gauche puisque nous n'en avons aucune connaissance – tout en continuant néanmoins à nous persuader qu'il agit dans le jeu comme un leurre, un piège optique et herméneutique destiné à focaliser notre attention et à la détourner des autres coins.

---

<sup>12</sup> Dans *Un cabinet d'amateur*, qui se comporte fréquemment comme un guide de lecture pour *La Vie mode d'emploi*, le tableau composé avec des prélèvements du chapitre LIV est attribué à Utrillo et s'intitule *Le Marché aux puces de la place Blanche* ; Utrillo n'a jamais peint d'œuvre de ce titre (même si nous sommes enclin à lui en attribuer spontanément la possibilité, dénotativement parce qu'il a représenté de nombreux lieux du nord de Paris, dont la place du Tertre, connotativement parce qu'il est célèbre pour sa « période blanche ») ; mais il est évidemment possible que cette « place blanche » attire notre attention sur tout autre chose : le demi-blanc du chapitre symétrique du LIV, c'est-à-dire du LXXVI. Ce dernier chapitre a généré quant à lui un tableau intitulé *La Squaw* qui renvoie à... *La Disparition* ! En ce qui concerne le LIX, il a notamment généré par remplacement (autant dire par « déplacement ») *Les pêcheurs de perles* (ce que doivent être les lecteurs face au texte perecquien et notamment l'« Apparition hypographique » ?), et le LXV, désigné par Perec dans ses brouillons comme le lieu du chapitre absent (voir : Andrée Chauvin, Hans Hartje, Véronique Larrivé et Ian Monk, « Le “cahier des charges” d'*Un cabinet d'amateur* », *Cahiers Georges Perec* n° 6, Seuil, 1996, p. 134) un *Méphistophélès*, remplacé/déplacé lui aussi, mais par la figure du vrai peintre de la toile *Un cabinet d'amateur*, le faussaire Humbert Raffke (autant dire une sorte d'autoportrait de Perec en diable).

Un élément semble commun aux trois autres coins décrits dans le roman : la présence dans tous les cas, et non seulement dans celui du chapitre LIX, d'une affaire de déplacement, en l'occurrence de rébus, jeu et forme affectionnés par Perec on le sait. Pour commencer, l'hypographe de l'apparition de l'Oulipo, au chapitre LIX, fonctionne comme une sorte de rébus ou de calembour ; pour continuer, au chapitre LIV (celui du coin supérieur droit), on trouve parmi les objets chinés par les Plassaert puis revendus par eux aux Puces de Vanves des assiettes décorées : « *Une mauvaise farce* : un homme fait la sieste dans un jardin ; un autre, qui s'est approché subrepticement, lui verse un liquide dans l'oreille ; ou bien, au milieu d'un groupe d'arbres dans lesquels sont cachées deux figurines de garnements ricaneurs, un garde-champêtre à l'air furieux : *Où sont passés les deux Polichinelles ?* ; ou encore un tout jeune avaleur de sabres en costume marin, avec, en légende : *l'Avaleur n'attend pas le nombre des années* » (p. 288-289). On aura reconnu dans cette première assiette décorée la « mauvaise farce » d'*Hamlet*, actualisation de la contrainte « Livres » dans le chapitre ; et dans les autres, de ces devinettes graphiques où, dans un dessin, figure une représentation dissimulée (réponse à la question de la légende), ou une illustration biaise, jeux de mots qu'il s'agit de découvrir en modifiant le point de vue (détour, déplacement, disjonction fond-forme, etc.). Ces pièges ou trompe-l'œil sont au fond des équivalents de ceux utilisés par Winckler dans ses puzzles et, *mutatis mutandis*, par Perec dans son roman (au chapitre LXX, Perec évoque par exemple encore une « caricature de W. E. Hill qui représente *en même temps* une jeune et une vieille femme » [p. 384]). Au chapitre LXXVI enfin, on trouve parmi des livres « *L'Histoire de France par les rébus*, ouvert sur un dessin montrant une sorte de bistouri, une salade et un rat, rébus dont la solution : l'An VII les tuera (lancette, laitue, rat) vise, est-il expliqué, le Directoire, bien qu'en fait celui-ci ait été renversé le 18 brumaire An VIII » (p. 420 – ce rébus étant emprunté à la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal).

Tout ceci nous conduit peut-être à devoir mettre en conjonction Harry Mathews (clef de l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » au chapitre LIX) et les rébus (présents sous une forme ou sous une autre dans les trois coins de l'immeuble décrits).

Précisément, dans *Le Verger*, Harry Mathews (par ailleurs présent au chapitre LXXVI par le biais de l'allusion à *Conversions* programmée par contrainte<sup>13</sup>) a, parmi

---

<sup>13</sup> Le goût commun pour la musique allemande ancienne de Bartlebooth et De Beaumont (p. 422 ; voir aussi ci-dessous).

beaucoup d'autres, ce souvenir de Perec : « Je me souviens que Georges Perec m'a appris des charades et des rébus (par exemple "anchois premier" et "au s... au s... au secours..."). Il raffolait de l'humour collégien<sup>14</sup>. » Le second exemple, que Mathews tait en partie par pudeur ou présumé de connaissance chez le lecteur (sinon par complicité avec Perec au cas où il aurait été au courant du possible cryptage dont nous faisons ici l'hypothèse – Perec et Mathews seraient alors les deux garnements ricaneurs dissimulés dans l'image du chapitre LIV pour faire « une mauvaise farce »), est un rébus effectivement bien connu des amateurs d'humour collégien : il se présente comme un quadrilatère (pourquoi pas un carré) à l'intérieur duquel sont dessinés trois os au milieu dont le troisième est plus petit, plus « court » que les deux autres ; sur trois coins de cette figure (au choix du farceur) est inscrit « UL » ; le tout se résout de la manière suivante : Os, Os, Os court (au s... au s..., au s'cours), il manque « UL » dans un coin (il m'encule dans un coin) – et c'est toujours une histoire de manque dans un coin comme on le voit. Certes, l'explication du vide du coin inférieur droit de l'immeuble peut sembler ici moins « digne » que celle du vide du coin inférieur gauche selon Perec (le clinamen), à moins que l'explication par le rébus collégien ne concerne aussi ce coin inférieur gauche (d'où peut-être l'empressement de Perec à nier que le fait fût pessimiste dans l'entretien avec Bernard Pous cité plus haut), mais, comme nous le confirme Harry Mathews, elle n'est absolument pas étrangère à l'humour potache perecquien. Les éléments « déplacés » qui servent de clé de compréhension à la méthode de l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » du chapitre LIX pourraient donc bien l'être dans un sens autant moral que physique.

Allons même plus loin dans cette histoire de sodomie. Tout comme l'absence du coin inférieur gauche (qui aurait dû être décrit dans un chapitre LXVI autre que l'actuel) est préparée, métatextualisée par la fin du chapitre précédent (la petite fille croquant un coin de son petit-beurre à la dernière ligne du LXV [p. 365]), le vide du demi-coin inférieur droit (qui aurait dû occuper une seconde partie du chapitre LXXVI) doit, en bonne logique narrative, s'expliquer par des éléments de la première partie du même chapitre. Sur le folio de ce chapitre<sup>15</sup>, Perec a noté un élément de scénario pour sa fin qu'il ne retiendra finalement pas mais qui pourrait être en rapport avec le rébus précité : « La visite de B[artlebooth] pas seul[ement] de politesse. Pour des raisons que /

<sup>14</sup> Paris, P.O.L, 1986, p. 19-20.

<sup>15</sup> *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi », op. cit., n. p.*

qu'il dissimula t[ou]j[our]s B[artlebooth ? / eaumont ?] ~~aima~~ les 2 h[ommes] s'aimaient b[eau]c[ou]p (chimère ? etc...) ». Perec songeait-il ici, à travers les difficultés de formulation que révèlent les corrections, à une homosexualité des deux personnages ? Qu'on relise le chapitre LXXVI dans cette perspective (sinon les rébus ou trucages grâce auxquels se comprennent les assiettes décorées du chapitre LIV – les deux polichinelles, l'avaleur –, divers éléments de l'histoire de Fernand de Beaumont comme son suicide et la presque indifférence de son épouse à sa mort – voir chapitres II et XXXI) et nombre de détails y prennent subitement un sens inédit (comme la mention d'une hypothèse « la plus improbable de toutes ») :

Photographies de mariage de Fernand de Beaumont et de Véra Orłowska [*sic*], le vingt-six novembre 1926, dans les salons de l'Hôtel Crillon : foules élégantes, famille, amis — le comte Orfanik, Ivan Bounine, Florent Schmitt, Arthur Schnabel, etc. — la pièce montée, le jeune couple, lui prenant dans sa main la main ouverte qu'elle lui tend<sup>16</sup>, debout devant des jonchées de roses éparpillées sur le luxueux tapis cloué à décor bleu ; photographies des fouilles d'Oviedo : l'une d'elles, vraisemblablement prise par Fernand de Beaumont lui-même, puisqu'il en est absent, montre l'équipe à l'heure de la sieste, une dizaine d'étudiants maigres, bronzés, le visage mangé de barbe, vêtus de shorts leur tombant sur les genoux et de tricots de corps plutôt gris : ils sont installés sous un grand auvent de toile qui leur donne de l'ombre mais ne les protège pas de la chaleur ; quatre jouent au bridge, trois dorment ou somnolent, un autre écrit une lettre, un autre encore résout, avec un tout petit morceau de crayon, un problème de mots croisés, un autre encore recoud avec application un bouton à une vareuse toute rapiécée ; une autre

---

<sup>16</sup> Ce détail actualise la contrainte « Tableaux »/« *Les Époux Arnolfini* » de Van Eyck. La mise en scène amoureuse de la photographie se double donc de l'artificialité de la référence picturale. Par opposition, les photos d'Oviedo qui suivent semblent donner de Beaumont une image plus vraie. D'autres éléments consignés par Perec sur le folio du chapitre et finalement non utilisés viennent confirmer l'absence de relation amoureuse au sein du couple De Beaumont (peut-être pour la raison supposée *supra*) : « Mme de B[eaumont] n'était pas une femme tendre. Selon le vœu de son mari t[ou]s les éléments des fouilles devaient aller au muséum mais le muséum n'en a pas voulu et elle a t[ou]t mis à la cave » (*ibid.*). Et que dire de la raison pour laquelle, au début du chapitre LXXVI, est reproduit un « prospectus de pharmacie » pour Orabase, une pâte buccale destinée à protéger des zones infectées de la bouche d'irritations supplémentaires ?

photographie montre Fernand de Beaumont et Bartlebooth lorsque ce dernier rendit visite à l'archéologue en janvier 1935. Les deux hommes posent debout, l'un à côté de l'autre, souriants, plissant les yeux à cause du soleil. Bartlebooth porte un pantalon de golf, un chandail à carreaux, un foulard. Beaumont, tout petit à côté de lui, est vêtu d'un costume de flanelle grise, passablement fripé, avec une cravate noire et un gilet croisé orné d'une chaîne de montre en argent. Ce n'est pas Smautf qui a pris la photographie puisqu'il y figure, en arrière-plan, en train de laver avec Fawcett la grosse Chenard et Walker bicolore.

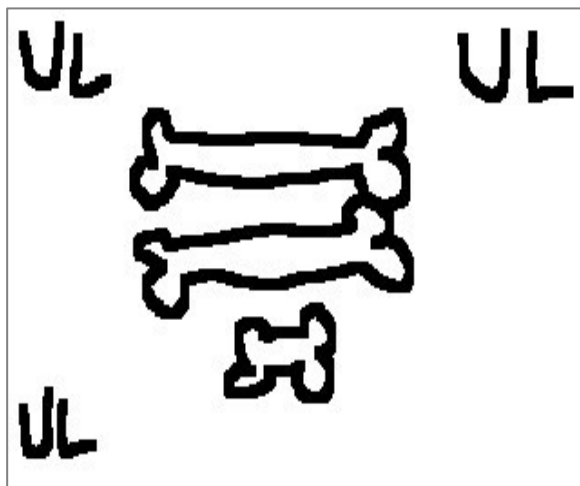
En dépit de leur différence d'âge — Bartlebooth avait alors trente-cinq ans tandis que l'archéologue approchait de la soixantaine — les deux hommes étaient très amis. Ils avaient été présentés l'un à l'autre lors d'une réception à l'Ambassade d'Angleterre et s'étaient aperçus en conversant, d'abord qu'ils habitaient le même immeuble – à vrai dire Beaumont n'y venait presque jamais et Bartlebooth ne s'y était installé que depuis quelques semaines – ensuite, et surtout, qu'ils avaient un goût commun pour la musique ancienne allemande : Heinrich Finck, Breitengasser, Agricola. Plus encore que cet attrait partagé, peut-être y avait-il dans l'assurance péremptoire avec laquelle l'archéologue affirmait une hypothèse que tous ses collègues s'accordaient à juger comme la plus improbable de toutes, quelque chose de nature à fasciner Bartlebooth et à l'encourager dans sa propre entreprise. En tout cas c'est la présence de Fernand de Beaumont à Oviedo qui détermina Bartlebooth à choisir le port proche de Gijón pour y peindre la première de ses marines.

Lorsque Fernand de Beaumont se suicida, le douze novembre 1935, Bartlebooth était en Méditerranée et venait de peindre sa vingt et unième aquarelle dans le petit port corse de Propriano. Il apprit la nouvelle à la radio, et parvint à revenir à temps sur le continent pour assister à l'enterrement de son malheureux ami, à Lédignan (p. 421-423).

Et ajoutons qu'une même hypothèse d'homosexualité dissimulée peut être faite à propos de Cyrille Altamont au chapitre LXXXVIII<sup>17</sup>, parallèle déjà biaisement souligné dans ce chapitre LXXVI : « Madame de Beaumont traitait Cyrille Altamont de double-zéro et disait qu'il lui faisait penser à son mari » (p. 421).

Une fois de plus, en tout cas, se vérifie l'avertissement amusé de Perec clôturant l'apparition hypographique de l'Oulipo du chapitre LIX (p. 324) lorsqu'il évoque des (ses ?) lecteurs ou critiques :

Le critique Molinet inaugure son cours au Collège de France en esquissant avec brio les portraits de Vinteuil, d'Elstir, de Bergotte et de la Berma, riches mythes de l'art impressionniste dont les lecteurs de Marcel Proust n'ont pas fini de faire l'exégèse.<sup>18</sup>



<sup>17</sup> On y lit : « Plus tard elle [Véronique Altamont] découvrit, marquant la page 73 de *L'Âge de Raison*, la photographie de sa mère en train de travailler à la barre avec une autre danseuse sous la direction de Maximilien et elle en conclut que c'était là son vrai père » (p. 503). Ce roman de Jean-Paul Sartre paru en 1945, premier tome des *Chemins de la liberté*, présente une histoire parallèle à celle du trio Maximilien Riccetti, Blanche Gardel, Cyrille Altamont : Mathieu et Marcelle forment un couple ; Marcelle tombe enceinte mais Mathieu ne veut pas de l'enfant et un avortement est envisagé ; Daniel, un ami homosexuel de Marcelle, qui comprend que celle-ci désire garder l'enfant, propose de l'épouser. Si Perec nous livre ici, avec la présence du roman de Sartre, une clef d'interprétation de sa propre intrigue (sinon son origine intertextuelle), nous devons surtout conclure que Cyrille Altamont est dans une position parallèle à celle de Daniel et que l'homosexualité est peut-être la raison de son attitude d'éviction dans tout le roman à l'égard de sa femme.

<sup>18</sup> Précisément : après lecture de cet article, Claude Burgelin me fait judicieusement remarquer que UL est le palindrome de LU ! Cette histoire de Petit Beurre est décidément pleine de perspectives inédites...



## **Petits modes d'emploi**

### **Un feuilleton critique**

#### **Saison II, épisode 1**

#### **L'appartement fantôme du troisième droite<sup>1</sup>**

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

Comment lire *La Vie mode d'emploi* ? Interrogé sur ce point par une journaliste au moment de la sortie du livre en 1978, Georges Perec répond : « D'abord d'affilée, puisqu'il y a cette histoire de Bartlebooth qui court d'un bout à l'autre<sup>2</sup>. » Cependant, l'ordre linéaire des chapitres n'est pas le seul possible, on le sait, dans la mesure où l'auteur postulait pour son livre un lecteur rebatteur de cartes qui, s'aidant du plan de l'immeuble qui clôt le roman, des « Pièces annexes » qui lui font suite (l'index, les repères chronologiques, le rappel des principales histoires racontées dans l'ouvrage, le post-scriptum) ou de la table des matières, pourrait « jouer avec » le texte et inventer ses propres parcours de lecture. En proposer un par appartement ou sur plan n'est donc pas moins légitime que de reconstituer le roman d'un personnage, d'une année de vie de l'immeuble, ou d'un auteur cité, et on pourrait par exemple envisager de composer un sous-roman avec la suite romanesque des caves, des chambres de bonne, de l'escalier principal, des appartements de droite ou de gauche, des pièces des quatre coins, etc. La structure capitulaire de *La Vie mode d'emploi*, régie par la polygraphie du cavalier, aboutit systématiquement à la disjonction des pièces de l'unité « appartement » (par

---

<sup>1</sup> Dans une première version, cet épisode a fait l'objet d'une communication prononcée dans le cadre du séminaire doctoral de Christelle Reggiani, Université Paris IV-Sorbonne, le 30 novembre 2015. L'expression « appartement fantôme » apparaît dans le texte de *La Vie mode d'emploi* au début du chapitre XCIII, p. 524.

<sup>2</sup> « Un livre pour jouer avec », entretien avec Jacqueline Piatier, *ECL*, p. 219.

exemple, celui de Madame de Beaumont, au deuxième droite, constitué en façade d'un salon, d'une chambre et d'une salle de bains, est visité aux chapitres II, XXXI, et XL) ; mais Perec s'était préoccupé d'avoir cette unité à l'esprit (au point par exemple de consigner sur les premiers folios du cahier des charges non seulement la liste des quarante-deux contraintes de la pièce du chapitre concerné mais encore, en regard, celles des autres pièces de l'appartement<sup>3</sup>), probablement parce qu'elle n'était pas sans signification ou sans potentialité signifiante pour lui.

Pour ce type de lecture en quelque sorte interactive du « romans » perecquien, s'intéresser à l'appartement du troisième droite peut sembler judicieux dans la mesure où l'auteur semble bel et bien avoir ménagé à l'œil de son lecteur un chemin alléchant qui en emprunte les trois stations des chapitres III, XXIX et XCIII. Car c'est par bien des aspects un appartement-mystère; en outre, sa localisation, au troisième étage où commence et finit également le roman, face à celui de Bartlebooth, ne peut pas ne pas nous apparaître comme notable et donc a priori intéressante<sup>4</sup>.

### **Déliasion, liaison**

Comme tous les autres appartements de l'immeuble présentant plus d'une pièce, celui du troisième droite est donc dispersé dans le volume et seule la table des matières permet d'en ressaisir aisément la composition. Première singularité : tandis que toutes les pièces sont identifiées par le nom de l'occupant de l'appartement (exception faite, on le comprend aisément, du hall d'entrée, de l'entrée de service, des escaliers, de la chaufferie, de la machinerie de l'ascenseur mais aussi, plus singulièrement, des caves – la loge de la concierge ne constituant qu'une exception relative), celles du « troisième droite » ne le sont que par cette dernière localisation (« Troisième droite, 1, 2, 3 »). Pourtant, comme le précise la fin du chapitre III, en dépit du fait qu'il « n'y a personne au

---

<sup>3</sup> Il ne le fait certes que pour les chapitres II à V, puis renonce, fort probablement en raison de la lourdeur du dispositif, ou du manque de rémunération de cette opération transversale ; mais cela n'empêche pas cette dernière d'avoir été importante à ses yeux et d'avoir pu se poursuivre autrement, sans laisser de traces ou en laissant d'autres types de traces. Voir le *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi »* (édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs), Paris/Cadeilhan, CNRS Éditions/Zulma, 1993.

<sup>4</sup> Pour un autre exemple reliant les chapitres II et XCIX, voir le premier épisode de la hors saison de ce feuilleton critique (« Vers la carte parfaite »).

troisième droite », l'appartement a bien un propriétaire, même s'il tient plus du fantôme ou de l'hypothèse que de la personne réelle :

Le propriétaire est un certain Monsieur Foureau qui vivrait à Chavignolles, entre Caen et Falaise dans une manière de château et une ferme de trente-huit hectares. Il y a quelques années une dramatique intitulée *La seizième lame de ce cube* y fut tournée par la télévision ; Rémi Rorschach assista au tournage mais n'y rencontra pas ce propriétaire.

Personne ne semble l'avoir jamais vu. Aucun nom n'est écrit sur la porte palière, ni sur la liste affichée sur la porte vitrée de la loge. Les volets sont toujours fermés (p. 22)<sup>5</sup>.

Dans *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert (chapitre I), Foureau est le maire de Chavignolles, commune « entre Caen et Falaise » où les deux amis acquièrent « une ferme de trente-huit hectares, avec une manière de château et un jardin en plein rapport ». Perec a précisé ses « Emprunts à Flaubert » dans l'article de ce titre<sup>6</sup> ; mais s'il révèle pour le chapitre III que la description de la propriété normande de M. Foureau y actualise la contrainte « citation de Flaubert », il tait en revanche la provenance du nom « Foureau ». Ajoutons que le plan qui termine le texte de *La Vie mode d'emploi* nous livre le nom d'un ancien propriétaire de cet appartement, Colomb, dont il n'est question dans le roman qu'aux chapitres XXXVIII et XLIX, chaque fois en relation avec sa gouvernante Gervaise (qu'il loge dans une des chambres de cet appartement du troisième droite) ; et que dans l'index, l'entrée « Foureau » nous renvoie certes à ce chapitre III avec une mention de page (celle où apparaît le nom), mais aussi au XLIII en entier où elle n'a pas d'occurrence (mais qu'il faut peut-être lire, suite à une erreur, XCIII, seul chapitre à décrire l'actualité de l'appartement du troisième droite et donc pour cette raison mentionné en entier dans l'index). Quoi qu'il en soit de cette présence-absence perturbée du propriétaire du troisième-droite dans le roman, l'origine flaubertienne du nom nous invite peut-être à y subodorer une part de dérision ; mais sa symbolique (le fourreau, enveloppe protectrice d'une arme) tout autant à y postuler que quelque chose

<sup>5</sup> Dans une première rédaction du chapitre, alors que l'énonciation était à la première personne (probablement celle de Valène), on pouvait lire : « Je ne sais pas qui habite dans cet appartement » (FGP 114, 9 r°).

<sup>6</sup> *L'Arc* n° 79, 1980 ; repris dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 678-680.

est possiblement dissimilé à l'intérieur de cet appartement, mélange d'humour et d'herméneutique peut-être pas si paradoxal que cela quand on songe à sa fréquence dans l'univers perecquien où l'énigme s'allie volontiers avec le sourire en coin. Dernier point à sans doute prendre en compte avant de pénétrer tout à fait dans cet espace : sur un plan de l'immeuble dessiné par Perec au début de la rédaction du roman, figurent quelques mentions d'occupants dont, au troisième droite, sans plus de précision, un « analyste »<sup>7</sup>.

Le contenu du troisième droite (décors et personnages) n'est pas plus assuré que son propriétaire en ce qui concerne son statut diégétique.

La première pièce décrite au chapitre III ainsi que l'étrange cérémonie d'initiation qui s'y déroule entre trois hommes et le maître Ashikage Yoshimitsu le sont au futur : « Ce sera un salon... Quatre hommes seront accroupis... » (p. 19)<sup>8</sup>. Certes, une fois les deux premiers paragraphes passés et après un saut de ligne, la suite du chapitre est écrite à l'aide d'une sorte de « présent de narration » et acquiert bientôt le même statut pseudo-réaliste que la plupart des autres scènes évoquées dans le roman : « Smautf a calculé qu'il y aurait en 1978... » (p. 22) ; certes encore, pour finir, c'est un véritable présent qui s'installe dans les deux derniers paragraphes après la séparation graphique d'un « cul de lampe », présent manifestement assumé par une sorte de narrateur omniscient : « Il n'y a personne au troisième droite... » (p. 22) ; mais l'ensemble doit surtout s'appréhender, en raison du futur initial, comme un projet pictural déclaré et manifesté tel de Valène puisqu'on sait que la totalité du roman est en fait la description non d'un immeuble réel sis au 11 rue Simon-Crubellier mais de la toile que le peintre compte en faire<sup>9</sup>. Ambiguïté supplémentaire : il est même possible, suite à une amphibologie syntaxique, que l'initiation qui s'y déroule ne soit qu'une scène de la dramatique *La seizième lame de ce cube* qui fut peut-être tournée par la télévision dans

<sup>7</sup> FGP 111, 155.

<sup>8</sup> On trouve le même effet mais différemment mis en scène au chapitre XII où le présent est d'abord employé pour une ancienne occupante, Madame Hourcade, puis pour les occupants actuels, les Réol, avant que le futur n'apparaisse : « Les Réol seront dans leur salle à manger... », pour, de nouveau, faire place au présent : « La jeune femme [...] prend sur l'étagère... » (p. 54-55). Dans un ensemble désormais confondu avec le réel, le texte rappelle momentanément à l'attention du lecteur sa nature picturale et fictionnelle (voire virtuelle, puisque le tableau n'est pas encore peint). Voir aussi le début du chapitre XIX.

<sup>9</sup> Sur un tableau récapitulatif inachevé où Perec avait commencé de consigner la nature de l'histoire racontée dans les chapitres I à XXXIX (« Histoire actuelle », « Histoire passée », « Pas d'histoire » etc.), ce chapitre III est classé à « Scène fictive » (FGP 62, 1, 10).

ce lieu puisque ce titre s'accorde assez bien (jusque dans son aspect énigmatique) avec le fait que les initiés sont accroupis, leurs talons reposant sur des « dés de métal aux arêtes particulièrement acérées » (p. 20). En effet, dans la phrase citée plus haut : « Il y a quelques années une dramatique intitulée *La seizième lame de ce cube* y fut tournée par la télévision », le pronom adverbial peut renvoyer à « troisième droite », c'est-à-dire à l'appartement de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi*, ou au château-ferme de Chavignolles (même si ce dernier élément est le plus proche dans la phrase et donc, en bonne logique grammaticale, le référent prioritaire) ; mais vu que Rémi Rorschach habite cet immeuble, il est probable que c'est la première interprétation qui est spontanément et contextuellement choisie par le lecteur. Le manuscrit des deux grands cahiers noirs offrait une première rédaction sans ambiguïté quant à elle : « [...] une manière de château et une ferme de 38 hectares, selon Rémi Rorschach qui, tout à fait par hasard, y assista au tournage il y a quelques années d'une dramatique<sup>10</sup> [...] ». Mais ça n'est justement pas celle que Perec a finalement retenue.

La seconde pièce décrite au chapitre XXIX relève du même statut projectif, peut-être même davantage affirmé qu'au chapitre III puisqu'on y passe non d'un futur mais d'un conditionnel présent au présent de l'indicatif : « Le grand salon de l'appartement du troisième droite pourrait offrir les images classiques d'un lendemain de fête. / C'est une vaste pièce [...] » (p. 155). La véridiction assurée là aussi par le dernier paragraphe n'est d'ailleurs plus le fait d'un narrateur omniscient comme au chapitre III mais attribuée à un « on » pouvant désigner le narrateur comme le lecteur : « On peut déduire de l'apparence générale de la pièce que la fête fut somptueuse, et peut-être même grandiose, mais qu'elle ne dégénéra pas [...] un fragile papyrus qui ne s'en remettra sans doute jamais » (p. 158). La fiction a alors atteint son but : se confondre avec la réalité puisqu'on peut commencer de la faire vivre au-delà de ce qu'en disent les mots en en déduisant quelque chose. Dans ce jeu temporel des chapitres III et XXIX se reflète en somme l'ambition du roman tout entier : être une construction « autoportée » finissant pourtant par être aussi enracinée que le réel véritable.

La troisième pièce décrite au chapitre XCIII l'est d'ailleurs spontanément au présent, sans passage de la fiction picturale au réel, comme si le lecteur en appréhendait directement la réalité (ce qui est certes le cas de la plupart des pièces de l'immeuble mais non des deux premières de l'appartement du troisième-droite) : « La troisième

---

<sup>10</sup> FGP 114, 9 r°.

pièce de cet appartement fantôme est vide. Les murs, le plafond, le plancher, les plinthes et les portes sont peints en laque noire. Il n'y a aucun meuble. / Sur le mur du fond sont suspendues vingt et une gravures sur acier, d'un format identique, uniformément encadrées de baguettes métalliques d'un noir mat » (p. 524). Quoique tableaux dans le tableau, ces gravures acquièrent d'emblée un statut diégétique réaliste quand les scènes des chapitres III et XXIX n'étaient que secondairement réalistes ; et quoique au fond plus pictural que pseudo-réaliste dans sa description, le chapitre paraît nous présenter la seule réalité immédiatement observable de l'appartement du troisième-droite. Curieux échange donc entre la fiction du tableau de Valène et la réalité du roman : tout d'abord données à voir dans leur osmose, dans un parcours de la toile imaginée à la vérité lue, elles sont ensuite déroulées à l'envers, de la vérité lue au statut originel de représentation plastique, même si l'on peut spontanément croire à cette pièce toute noire où sont suspendues vingt-et-une gravures en noir et blanc.

Mais la vocation du troisième-droite ne se limite sans doute pas à proposer un nouvel exemple de métatextualité dans le roman, une nouvelle illustration de l'effet de réel exhibé (ou plus précisément, du réel de synthèse proposé), même s'il en participe avec assez d'évidence, les liaisons entre ces trois chapitres nous invitant plus sûrement à les lire ensemble dans une perspective heuristique. En effet, diverses « sutures<sup>11</sup> » montrent ici que sous une apparente hétérogénéité, les scènes étranges situées dans les trois pièces d'un appartement tout aussi étrange car d'abord, au fond, uniquement constitué de salons (un « salon » où se déroule une initiation sectaire, un « grand salon » saisi un lendemain de fête, une pièce toute noire ne contenant que vingt et une gravures assez énigmatiques dans leur réunion et qu'on peut donc aussi qualifier, faute de mieux, de salon) sont susceptibles de mener à interprétation. Comme souvent dans le roman, ces « sutures » sont discrètes mais non moins opérantes. Au chapitre III « La Vague Blanche » est le nom traduit du japonais de la secte « Shira Nami » (p. 20) tandis qu'au chapitre XCIII c'est un titre présent sur une partition d'opéra (p. 524) (en outre, moins spectaculairement sans doute, les termes « paille », « Italie », « sangle » et « chevalet » sont communs aux deux chapitres) ; au chapitre III, on trouve « une longue chaussette noire accrochée à l'un des bras » d'un fauteuil Louis XIII (p. 20) tandis qu'au chapitre

---

<sup>11</sup> Pour une étude de la présence structurelle de « sutures » dans *La Vie mode d'emploi*, voir le premier épisode de la première saison de ce feuilleton critique, « Extension du territoire de la contrainte », seconde partie (« Petites agrafes »).

XXIX, parmi les restes d'un raout, figure « une longue chaussette blanche » (p. 156)<sup>12</sup> – et nous pourrions ajouter qu'au Japonais du chapitre III peut sembler faire écho le « saladier japonais » du XXIX (p. 157) ; au chapitre XXIX sont décrits deux trompe-l'œil : « une bibliothèque de style Regency dont la partie centrale est en réalité une porte peinte en trompe-l'œil » (p. 155) et « un poster nostalgique, représentant un barman aux yeux pleins de malice, une longue pipe en terre à la main, se servant un petit verre de genièvre Hulstkamp, que d'ailleurs, sur une affichette faussement “en abyme”, juste derrière lui, il se prépare déjà à déguster, cependant que la foule se prépare à envahir l'estaminet et que trois hommes, l'un en canotier, l'autre à feutre mou, le troisième en haut-de-forme, se bousculent à l'entrée » (p. 158) ; tandis qu'au chapitre XCIII l'une des gravures met précisément en abyme toutes les autres : « deux hommes en frac, assis à une table frêle, et jouant aux cartes ; un examen attentif montrerait que sur ces cartes sont reproduites les mêmes scènes que celles qui figurent sur les gravures » (p. 525). Ce système de sutures entre les trois chapitres est d'autant plus remarquable que, d'une part il est complet (III et XXIX ; III et XCIII ; XXIX et XCIII), et que d'autre part, assez exceptionnellement d'ailleurs, les bi-carrés latins ne ménagent entre ces trois chapitres aucune rencontre de contraintes, comme un coup d'œil aux trois listes des folios mises côte à côte sur celui du chapitre III dans le *Cahier des charges* le confirme – Perec n'étant même pas allé jusqu'à utiliser le « joker » de la méta-contrainte « Faux » pour créer une suture forcée.

L'auteur ne s'y serait donc pas pris autrement pour nous mettre sur la piste de la nécessité d'une lecture continue de ces trois chapitres<sup>13</sup>, voire sur la piste d'une lecture réticulée et d'une promesse de découverte, ne serait-ce que pour finir par comprendre leurs ambiguïtés d'énonciation et de contenu. Mais quel est le lien ? Question

---

<sup>12</sup> Et si, au chapitre III, « chaussette » et « noire » actualisent dénotativement les contraintes « accessoires »/« bas et chaussettes » ainsi que « couleur »/« noir », et connotativement la contrainte « musiques »/« rengaines tubes » (*Les Chaussettes noires* ayant été le nom d'un groupe français de rock'n roll dans les années soixante), ce n'est pas du tout le cas au chapitre XXIX pour « chaussette blanche », qui semble ne rien actualiser du tout – du moins du cahier des charges « officiel » du chapitre.

<sup>13</sup> Signe supplémentaire de cette séquentialité : sur le folio du chapitre III, comme nous l'avons vu, Perec consigne les contraintes des trois chapitres (III, XXIX et XCIII) ; sur celui du chapitre XXX, il note tout en haut de la page : « La secte japonaise (Foureaux) », puis, à côté des coordonnées « 6, 8 » : « Appartement 3<sup>e</sup> droite (cf. 3) » ; et sur celui du chapitre XCIII, à côté des coordonnées « 6,9 » : « 3<sup>e</sup> droite (cf. 3 et 29) ». Certes, ce type d'indication n'est pas rare dans le *Cahier des charges* de « La Vie mode d'emploi », mais il est systématique entre les trois chapitres de l'appartement fantôme du troisième droite.

diversement pertinente d'ailleurs : quel est le lien entre ces trois chapitres tout d'abord ? Mais aussi : quel est le lien entre les trois épreuves proposées aux néophytes du chapitre III ? Quel est le lien entre les vingt-et-une gravures décrites au chapitre XCIII ?

Pour tâcher de contourner ces redoutables questions initiales, peut-être pouvons-nous considérer de bonne méthode de commencer par examiner chaque chapitre en particulier, avant de proposer, si possible, une interprétation d'ensemble – ou pour pouvoir la construire au fur et à mesure d'explorations partielles.

### Le chapitre III

De manière assez ostentatoire, ce chapitre III met en scène la contrainte « Résoudre une énigme » qui en définit le « Ressort » romanesque par attribution programmée, non seulement parce que le premier des trois personnages devant être initiés aux arcanes de la secte *Shira Nami* doit concrètement résoudre une énigme (« Quelle est la menthe qui est devenue tilleul ? » [p. 21]), non seulement encore parce que les objet de la méditation des deux autres ne sont pas loin d'être énigmatiques eux aussi, en soi et dans leur rapport (« un morceau de bois flotté dont la forme évoque assez précisément une racine de ginseng » ; une recette de « mousseline aux fraises »), mais encore parce que presque tout dans l'existence de cette secte demeure dans l'ombre : en effet, en dépit des apparentes précisions la concernant (qui fournissent les circonstances de sa création, l'original et quelques traductions internationales de son nom, les fonctions de ses trois fondateurs, son mode d'expansion, l'identité de l'initiateur Ashikage Yoshimitsu, les profils socio-professionnels des initiés...) le texte ne dit rien des objectifs philosophiques, religieux voire politiques ou même artistiques de l'organisation (qu'on suppose en outre plus ou moins secrète). Car si l'on veut bien comprendre, à partir de la position plus qu'inconfortable des initiés en méditation, qu'il s'agit globalement, à l'étape de la « longue, difficile et extrêmement coûteuse » initiation qui nous est ici décrite, d'arriver presque banalement pourrait-on dire à une sorte de maîtrise du corps et de l'esprit, tout le reste en revanche est bel et bien tu (ou n'a peut-être aucune espèce de raison d'être, le rituel étant ici possiblement privé de transcendance). Quel symbolisme exact est par exemple à l'œuvre dans l'éléphant imprimé sur le pantalon de soie noire des initiés ? dans l'anneau de métal où est enchâssée une obsidienne de forme circulaire passée dans l'auriculaire de leur main



droite (p. 19-20) ? Dernier aspect mystérieux de la scène : outre son caractère imaginaire et pictural, outre l'aspect finalement plus théorique que diégétique de l'appartement dans lequel elle se déroule (aux volets toujours fermés et à l'unique pièce connue avec sûreté peinte en noir), elle demeure aussi splendidement isolée dans le roman (où elle est sans histoire et sans devenir) que son propriétaire actuel en est absent et le précédent à peine connu.

La première piste qui s'impose alors à l'esprit est celle de la représentation symbolique, allégorique, voire métatextuelle. Représentation symbolique ou allégorique : dans *P.O.L nid d'espions*<sup>14</sup>, Jean-Luc Bayard se livre à une critique-fiction de *La Vie mode d'emploi* et notamment de ce chapitre où il voit à travers cette secte fondée en 1960 une allusion malicieuse à l'Oulipo, né la même année, dans la recette de mousseline aux fraises un clin d'œil à François le Lionnais, surnommé le « Fraisident-Pondateur », et dans les mots « tamis de Venise » et « incorporer » qui y sont employés, un renvoi à l'article « Roussel et Venise » écrit en collaboration par Perec et Harry Mathews. Représentation métatextuelle (qui n'est peut-être pas sans rapport avec l'Oulipo non plus) : tout n'aurait finalement d'existence, dans cette histoire apparemment sans queue ni tête, que rapporté au cahier des charges de contraintes du chapitre, la plupart des détails intrigants s'y justifiant de cette façon (l'éléphant par exemple, qui actualise la contrainte « Animaux »/« Autres animaux », l'obsidienne, qui actualise « Bibelots »/« Pierres semi-précieuses », la mousseline aux fraises qui actualise la contrainte « 3<sup>e</sup> secteur »/« Recette de cuisine » et le morceau de bois flotté qui actualise littéralement la contrainte « Fleurs »/« Bois flotté », etc.). En d'autres termes, encore à l'orée de son roman et n'ayant peut-être pas tout à fait saisi les implications métaphysiques ou poétiques de son système, Perec ne ferait rien d'autre que s'y amuser avec son dispositif contraint et, partant, avec la doctrine de la « secte » littéraire à laquelle il appartient (on sait l'importance des rites et d'un certain secret à l'Oulipo, héritier des Pataphysiciens et de Bourbaki sur ces points), ou avec son lecteur.

Le mystère ici savamment entretenu et la piste ésotérique complaisamment fournie pourraient donc fort bien n'être que des leurres et ne mener à aucune explication (ou ne mener qu'à l'écriture d'un mystère, qu'à de nouvelles questions), le tout jouant du goût du lecteur pour les énigmes ou d'une volonté sienne de tout comprendre ou de tout expliquer. Après tout, si nous nous aventurons maintenant sur

---

<sup>14</sup> P.O.L, 2015, chapitre V, p. 51-63.

cette piste parodique, la scène d'initiation de ce chapitre III comporte nombre d'aspects bouffons qui pourraient faire songer à une mise en scène ironique de la fascination de l'Occident pour l'Extrême-Orient particulièrement vivace en ces années soixante-dix, voire à une plaisanterie adressée à Jacques Roubaud, grand amateur d'orientalisme lui aussi, multiplement cité dans le chapitre<sup>15</sup> ; l'ombre portée du Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, dans ce même troisième chapitre et sur Foureau en premier lieu, pourrait agir dans le même sens, redisons-le – Foureau dont le prédécesseur dans l'appartement, Colomb, non seulement est presque aussi mal connu que son successeur mais encore décrit comme « un vieil original, éditeur d'almanachs spécialisés (*L'Almanach du turfiste, du numismate, du mélomane, de l'ostréiculteur*, etc.), père du trapéziste Rodolphe qui triomphait alors au Nouveau Cirque, et ami lointain des parents de Valène » (p. 250), ce qui ne semble pas le rendre vraiment plus sérieux ; enfin (et sans prétendre que la liste soit exhaustive), le calcul de Smautf sur l'expansion de la secte des Trois Homme Libres, quoique rigoureux et juste, n'aboutit-il pas à un vertigineux non-sens<sup>16</sup> ? Facilement persuadé que tout doit avoir son importance dans un contexte si précisément soigné, le lecteur « berné » se mettrait alors à s'interroger, par exemple sur les relations entre le métier ou la position sociale des initiés et l'épreuve de méditation qui leur est proposée : pourquoi le représentant exclusif pour la France d'une fabrique suédoise de dossiers suspendus doit-il se colleter avec une énigme où il est question de menthe et de tilleul ? l'Allemand propriétaire d'une usine de layettes à Stuttgart avec un morceau de bois flotté ? la vedette de la chanson avec une recette de mousseline aux fraises ? Ricanements garantis, surtout quand on sait que la solution à la première énigme repose sur un double calembour (la menthe, l'amante ; Baucis, beau six), que la racine de ginseng cache probablement une allusion égrillarde, et que la recette de mousseline aux

---

<sup>15</sup> Voir dans ce feuilleton critique le premier épisode de la première saison, « Extension du territoire de la contrainte », première partie : « Trouvez son nom ».

<sup>16</sup> « Smautf a calculé qu'il y aurait en 1978 deux mille cent quatre-vingt-sept nouveaux adeptes de la secte des Trois Hommes Libres et, en supposant qu'aucun des anciens disciples ne soit mort, un total de trois mille deux cent soixante-dix-sept fidèles. Ensuite cela ira beaucoup plus vite : en 2017, la dix-neuvième génération comptera plus d'un milliard d'individus. En 2020, la totalité de la planète, et même largement au-delà, aura été initiée » (p. 22). Au passage, on peut s'interroger sur les raisons qui, outre sa passion des chiffres, amènent ici Smautf à faire ce calcul : connaît-il la secte (peut-être pas si secrète que ça, en général ou dans l'immeuble) ? En fait-il même partie ? Lui ou Bartlebooth, voire Valène qui ambitionne de peindre cette scène ?

fraises a vraisemblablement été trouvée par Perec dans le *Journal du Loiret* du 10 juin 1937, à la rubrique « Cuisine des familles » de la « Page de la femme »<sup>17</sup>.

Admettons-le pour le moment, même si nous savons que contrainte ne rime presque jamais avec gratuité chez Perec, et tout en conservant à l'esprit que le dispositif de suture qui chaîne les trois pièces et les trois chapitres de cet appartement fantôme du troisième droite requiert que nous ne nous contentions pas d'interprétations isolées.

## Le chapitre XXIX

Dénotativement parlant, ce chapitre – ou tableau toujours projeté (le salon *pourrait* offrir des *images* classiques...) – décrit l'état d'une deuxième pièce de cet appartement du troisième droite un lendemain de fête – qui, quoique somptueuse et peut-être même grandiose nous dit le texte, « ne dégénérera pas » (p. 158), ce qui semble fermer la possibilité ou l'hypothèse d'un intérêt diégétique de l'événement (ni succès, ni scandale, ni rupture, ni rencontre, etc.). A priori, Perec se livre donc ici à un pur exercice de description « copieuse » qui lui est familier sinon habituel (et qu'on retrouve par exemple dans l'évocation de l'entassement de meubles et d'objets de l'arrière boutique du magasin d'antiquités de Madame Marcia au chapitre XXIV, ou dans le bric-à-brac de certaines caves, comme celle des Gratiolet au chapitre XXXIII) – et à cet égard, la formule poétiquement frappée qui l'inaugure (« Par terre, partout, les restes du raout » [p. 156]) semble presque en exhiber l'ostentation stylistique à venir plutôt que de chercher à en aiguiller le réalisme. À la limite, on pourra voir ensuite dans ce thème de la fête des échos intratextuels ou autobiographiques, mais guère plus a priori là aussi. Autobiographiques : la vie de Perec est riche en fêtes de toutes sortes dont l'observation des lendemains a pu lui servir de modèle pour celle-ci ; on peut citer par exemple la « dépendaison de crémaillère » que lui et Paulette organisèrent dans leur appartement de la rue du Bac pour « fêter » leur séparation le 27 janvier 1970 et qui, selon David Bellos, réunit près de quatre-vingt dix personnes, ou celle donnée par Perec en mars

---

<sup>17</sup> En voici le texte : « MOUSSELINE AUX FRAISES 300 grammes de fraises des bois ou des quatre-saisons passées au tamis de Venise. Mélanger avec 200 grammes sucre en glace. Mélanger et incorporer à l'appareil demi-litre crème fouettée très ferme. Remplir de cet appareil de petites caisses rondes en papier et mettre à rafraîchir deux heures dans une cave à glace légèrement sanglée. Au moment de servir, placer une grosse fraise sur chaque mousseline. »

1976 pour fêter son quarantième anniversaire rue Linné et où passèrent « une centaine d'amis »<sup>18</sup> ; et dans *Le Verger*, Harry Mathews se souvient entre autres « que Georges Perec donnait une grande fête chaque année à l'occasion de son anniversaire<sup>19</sup>. » Intratextuels (voire thématiques) : le « grand saladier japonais en bois laqué avec encore au fond un reste de salade de riz parsemé d'olives, de filets d'anchois, d'œufs durs, de câpres, de poivrons en lanières et de crevettes » qui apparaît ici dans le grand désordre ambiant (p. 157) rappelle une salade de riz agrémentée des mêmes ingrédients dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (plat qui revient d'ailleurs à quelques variantes près à la fin du chapitre LXIX de *La Vie mode d'emploi* – mais nous ne nous demanderons pas ici pourquoi)<sup>20</sup> ; on peut encore songer à différents passages des *Choses*, notamment aux « dîners presque monstrueux » organisés par Sylvie, Jérôme et leurs amis ou au dernier chapitre de la première partie ; et ailleurs dans *La Vie mode d'emploi*, à la liste de nourritures et de boissons constituant la description de la cave des Altamont au chapitre XXXIII, à l'évocation dispersée dans presque tous les chapitres consacrés aux mêmes Altamont des nourritures préparées pour leur réception annuelle, à la consignation précise de ce qu'elle mange par Anne Breidel au chapitre XL, aux repas monochromes du chapitre LXXI, à différents passages du chapitre XCV. Naturellement, dans pareil amoncellement, l'actualisation des contraintes du chapitre peut sembler chose aisée et donc ajouter à la motivation biographique, intratextuelle ou thématique, la structurelle...

Pourtant, tout ne peut pas demeurer aussi superficiellement descriptif, aussi simplement démonstratif sinon illustratif dans ce chapitre XXIX, lequel s'insère tout de même dans un ensemble qui à tout le moins souhaite provoquer l'interrogation du lecteur. Pour commencer, on pourra remarquer que la scène de fête est saisie en son

<sup>18</sup> Georges Perec. *Une vie dans les mots*, Seuil, 1994, p. 463, p. 627.

<sup>19</sup> P.O.L, 1986, p. 27.

<sup>20</sup> « Ensuite apparut en grand apparat un grand plat de riz orné de force olives et de filets d'anchois disposés en quinconce, alternant avec des petits entassements de concombres en rondelles eux-mêmes flanqués de petites crevettes décortiquées, le tout délicieusement recouvert d'un semis de poivrons coupés fin, de câpres et de jaunes d'œufs durs pareils à des boutons d'or » (*Quel petit vélo...*, *ŒI*, p. 139) ; « deux jattes octaédriques en faïence bleue remplies de salade de riz décorée d'olives, d'anchois, d'œufs durs, de crevettes et de tomates » (*La Vie mode d'emploi*, p. 380). On sait que l'allusion à un autre de ses écrits dans chaque chapitre est une des contraintes secrètes de *La Vie mode d'emploi*, révélées par Perec lors de la conférence donnée au Cercle Polivanov le 17 mars 1978, « Comment j'ai écrit un chapitre de *La Vie mode d'emploi* » (en voir les notes, seules traces conservées de cette conférence, dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 663-666).

lendemain, à un moment de réveil sans doute difficile, et qu'elle se termine sur une notation particulièrement dysphorique : « une bouteille de vodka [...] s'est cassée dans une jardinière contenant un fragile papyrus qui ne s'en remettra sans doute jamais » (p. 158). Au couple « ascèse-dérision » du chapitre III, un binôme « dépense vitale-désillusion » succède-t-il ici ? Surtout, on notera l'étrangeté d'un détail apparemment anodin : alors que les reliefs de cette fête donnent à imaginer une sorte de raout post-soixante-huitard que seule la parodie (notamment visible dans les disques écoutés) ou la démesure informelle paraît avoir sauvé de l'embourgeoisement (la fête ne dégénéra pas), les seuls personnages présents sont deux jeunes filles de 16 ans, certes imposées par les contraintes « Nombre [de personnages] »/« 2 » ainsi que « Âge et sexe »/« Jeune fille 17 ans », et justifiées par le texte puisqu'il est précisé : « partout enfin des cartons éventrés, des emballages hâtivement défaits, des ficelles, des rubans dorés aux extrémités vrillées en spirales, indiquant que cette fête fut donnée à l'occasion de l'anniversaire de l'une ou l'autre de ces jeunes filles, et qu'elle y fut particulièrement gâtée par ses amis » (p. 157) – mais au fond peu susceptibles d'avoir organisé la réception de la veille ni même peut-être d'y avoir très activement participé. Surtout encore – cette difficulté pouvant au fond se résoudre en supposant les deux jeunes filles un peu vieux jeu, en leur imaginant des parents fêtards ayant saisi ce prétexte d'anniversaire de leur progéniture pour se rajeunir un peu, ou en passant tout simplement sur cette incohérence de plus dans un texte qui en contient quelques-unes –, quel est le statut diégétique de la première jeune fille ? On lit en effet :

Tout le mur du fond est occupé par une bibliothèque de style Regency dont la partie centrale est en réalité une porte peinte en trompe-l'œil. Par cette porte, à demi ouverte, on aperçoit un long corridor dans lequel s'avance une jeune fille d'environ seize ans qui tient dans sa main droite un verre de lait.

Dans le salon, une autre jeune fille – peut-être est-ce à elle qu'est destiné ce verre réparateur – est couchée, endormie, sur un divan recouvert de daim gris : enfouie au milieu des coussins, à demi recouverte par un châle noir brodé de fleurs et de feuillages, elle apparaît vêtue seulement d'un blouson de nylon manifestement trop grand pour elle » (p. 155).

Certes, le contexte du chapitre donne à comprendre qu'il s'agit plutôt d'une véritable porte entrouverte, même si peinte comme si elle continuait les rayonnages de la bibliothèque. La jeune fille est donc plutôt une jeune fille « réelle », surtout parce qu'elle est mise sur le même plan qu'une seconde jeune fille, quant à elle indéniablement présente dans le salon, à qui le verre est peut-être destiné ; mais rien n'interdit tout à fait de comprendre que l'entrebâillement de la porte-bibliothèque et le corridor, et donc également la jeune fille, sont des trompe-l'œil peints eux aussi, et que par conséquent la porte est en réalité fermée, même si le statut de la seconde jeune fille pose alors problème, notamment dans son rapport à la première, à moins que ça ne soit l'inverse – mais le tout n'est-il pas de toute manière un élément du tableau à venir de Valène ? On déduira sans doute d'abord de cette ambiguïté que tout le roman de Perec étant en quelque sorte un trompe l'œil, nous avons ici un enchâssement à trois degrés : le tableau de Valène contient l'image d'une porte peinte en trompe l'œil de manière à se confondre avec la bibliothèque environnante, trompe l'œil apparemment montré tel du fait de l'ouverture de cette porte mais qui pourrait être trompeur à son tour, la porte fermée représentant en fait une porte ouverte sur un corridor avec une jeune fille s'avançant, anti-trompe l'œil qui n'en serait qu'un autre simplement plus retors.

Mais on peut voir ici davantage qu'un simple dispositif virtuose où le langage scriptural tente de rivaliser avec le pictural dans la production de réalités impossibles. À la fin du chapitre CXVII, un autre passage du roman consonne de manière singulière avec celui-ci. Il s'agit de la description de la dernière toile, volontairement inachevée, de Hutting :

Le grand atelier est, depuis, presque toujours désert. Mais, peut-être par superstition, Hutting y a laissé un abondant matériel et, sur un chevalet d'acier éclairé par quatre projecteurs tombant du plafond, une grande toile, intitulée *Eurydice*, dont il se plaît à dire qu'elle est et demeurera inachevée.

La toile représente une pièce vide, peinte en gris, pratiquement sans meubles. Au centre un bureau d'un gris métallique sur lequel sont disposés un sac à main, une bouteille de lait, un agenda et un livre ouvert sur les deux portraits de Racine et de Shakespeare. Sur le mur du fond un tableau représentant un paysage avec un coucher de soleil. À côté, une porte à demi

ouverte, par laquelle on devine qu'Eurydice, il y a un instant, vient de disparaître à jamais. (p. 546-547)

Nonobstant le rôle joué par cette fin de chapitre dans la fin bien plus complexe qu'on ne le pense généralement du roman<sup>21</sup>, nous avons ici affaire à l'une de ces « rimes » thématiques dont Perec s'est souvent plu à souligner l'existence dans *La Vie mode d'emploi* (« C'est un peu comme s'il y avait des systèmes de miroirs, des systèmes de mises en abyme où une histoire est toujours l'écho d'une autre », déclare-t-il par exemple à Jacques Roubaud lors d'un entretien pour l'émission de la radio France Culture *Un livre, des voix*<sup>22</sup>). Dans les deux cas en effet, nous sommes, dans un cadre pictural explicite voire explicité, en présence d'une jeune fille, en rapport avec un « mur de fond », jeune fille qui apparaît ou vient de disparaître par une « porte à demi ouverte » ; au chapitre XXIX, la jeune fille tient « dans sa main droite un verre de lait<sup>23</sup> », tandis qu'au chapitre XCVII figure sur un bureau une « bouteille de lait » ; là, une bibliothèque Regency, ici un « livre ouvert sur les deux portraits de Racine et de Shakespeare » ; dans les deux chapitres enfin, un même dernier mot : « jamais ».

Loin de nous la volonté d'interpréter ici de quelque manière que ce soit et en quelque sens que ce soit les implications peut-être psychanalytiques sinon mythologiques de cet étrange parallèle. Notons simplement que dans l'espace et le romanesque décidément bien peu euclidiens (en dépit des apparences) du « romans » de Perec, où à la simultanéité temporelle s'ajoutent des distorsions spatiales dont on ne sait si elles tiennent du vortex ou de l'aleph, l'Eurydice disparue de la fin du chapitre XCVII réapparaît en même temps au chapitre XXIX<sup>24</sup> !

<sup>21</sup> Voir dans ce feuillet critique le second épisode de la deuxième saison, « Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi* », ainsi que le premier épisode de la hors saison, « Vers la carte parfaite ».

<sup>22</sup> Entretien transcrit dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 668.

<sup>23</sup> Sur le folio du chapitre dans le *Cahier des charges*, Perec note d'ailleurs que cette contrainte « Boissons »/« Lait » tombe ici pour la première fois.

<sup>24</sup> Sur le folio du chapitre dans le *Cahier des charges* figure un premier essai de narrativisation également marqué par une impossibilité (cette fois-ci temporelle), ce qui tend à montrer que Perec envisagea probablement dès le départ cet appartement comme un espace de l'aporie : « l[on]gt[emp]s la pièce semblera vide / pièce vide / désordre indescript[ible] / tapis roulés / traînent des chaussures // image classique de lendemain / bringue : / une fille endormie / à m[ême] le sol ».

### Le chapitre XCIII

Dans la première pièce de ce décidément bien étrange appartement du troisième droite, trois hommes de la secte des Trois Hommes Libres sont initiés par le maître Yoshimitsu et l'épreuve dans laquelle le roman les saisit paraît bien être une méditation face à des énigmes (dont il n'est pas exclu que certaines – toutes ? – tiennent du canular ou d'un humour japonisant). Dans cette nouvelle et dernière pièce décrite, c'est en quelque sorte au tour du lecteur d'être invité par l'auteur à méditer sur des objets énigmatiques, des descriptions d'illustrations ressemblant aux mystérieuses indications à Zo de Roussel que Perec convoque dans le chapitre XVIII<sup>25</sup>. On remarquera tout d'abord qu'il n'y a ici rien d'autre que ces vingt-et-un tableaux :

La troisième pièce de cet appartement fantôme est vide. Les murs, le plafond, le plancher, les plinthes et les portes sont peints en laque noire. Il n'y a aucun meuble.

Sur le mur du fond sont suspendues vingt et une gravures sur acier, d'un format identique, uniformément encadrées de baguettes métalliques d'un noir mat. Les gravures sont disposées sur trois rangées superposées de sept [...].

S'agit-il donc de comprendre que le chapitre, dans sa nudité diégétique, son épurement descriptif, propose une sorte de degré zéro de la contrainte, puisque ces gravures (qui sont du même nombre que les contraintes groupées deux à deux du tableau général des listes et uniformément encadrées c'est-à-dire peut-être également traitées par le processus d'actualisation) se présentent en noir et blanc sur fond noir, c'est-à-dire dans un contexte où le cadre narratif du roman est pratiquement absent ? D'ailleurs, l'incipit du chapitre précédant la présentation des gravures n'actualise aucune contrainte ; en revanche, celles-ci permettent d'abord et surtout d'actualiser toutes les contraintes « obligatoires » du cahier des charges, aucune (sauf peut-être la dernière – voir *infra*) n'étant libre ou gratuite à cet égard. Est-on pour autant dans cette configuration dont

---

<sup>25</sup> Voir dans ce feuillet critique le deuxième épisode de la première saison, « Nouvelles indications à Zo ».



nous avons déjà fait l'hypothèse pour le chapitre III, à savoir que le mystère ne mène ici nulle part ailleurs qu'à l'échafaudage contraint du roman, lequel justifierait tout *in fine* ?

On notera d'abord que la disposition des gravures permet d'obtenir trois rangs de sept, soit de former 37, ou son palindrome 73, nombres qui, dans un sens ou dans un autre, selon Bernard Magné, sont des autobiographèmes arithmétiques chez Perec, se référant à sa date de naissance<sup>26</sup>. En outre, la manière de présenter l'ensemble (la première, la dernière et dix-neuf gravures « intermédiaires ») donne fortement à supposer un ordre permettant d'aller logiquement du début à la fin (un peu comme dans les « d'un mot à l'autre » du chapitre LXXXV). Quoique les 21 gravures puissent figurer les 21 couples de contraintes du cahier des charges, cet ordre n'est pas celui du tableau général des listes (puisque par exemple la première gravure – des fourmis transportant une grosse miette de pain d'épices – actualise les contraintes « Animaux »/« Insectes, bestioles » et « Fleurs »/« Épices », qui sont respectivement les dix-huitième et trente-septième contraintes sur un total de quarante-deux, et non les première et deuxième). Il se pourrait en revanche, comme nous en avons déjà proposé l'hypothèse<sup>27</sup>, qu'il procède d'une sorte de « Marabout-bout-de-ficelle » essentiellement graphique, c'est-à-dire que chaque gravure et la suivante soient liées par des « sutures » (tout comme les chapitres du roman à l'image des étiquettes d'hôtel de Winckler). On lira plus bas, en fin d'article, un circuit possible (qui n'est cependant pas sans « maillons faibles » – mais on sait que les analogies perecquiennes, ici en quelque sorte ses homographismes – comme il y a des homophonismes – composent assez aisément avec les approximations).

L'étude de la genèse de ce texte, telle que ses rares brouillons (trois feuillets : FGP, 111, 174, 0, 1 et 2d<sup>28</sup>) permettent de la reconstituer, aide à comprendre les intentions de Perec même si les choix du roman diffèrent au bout du compte considérablement des essais initiaux.

Dans un probable premier temps, Perec organise vingt-et-une descriptions actualisant toutes les contraintes du chapitre, y compris ses coordonnées (6, 9, que l'on retrouve dans « le compte d'exploitation de la Compagnie ferroviaire du Haut-Dogon

<sup>26</sup> 73 donne le début de sa date de naissance, le 7 mars (03) 1936 ; en outre, en 1973, Perec eut 37 ans. Voir Bernard Magné, *Georges Perec*, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 68-71.

<sup>27</sup> Voir dans ce feuilleton critique le premier épisode de la première saison, « Extension du territoire de la contrainte », deuxième partie (« Petites agrafes »).

<sup>28</sup> Voir leur reproduction en annexe. Le document FGP, 111, 174, 0 est une copie double à petits carreaux qui contenait à l'intérieur les deux autres feuillets simples, à petits carreaux eux aussi : FGP, 111, 174, 1 et 2.

pour l'année 1969 ») ; l'ordre n'est alors absolument pas celui du texte définitif : si nous numérotions les gravures de 1 à 21 dans ce dernier (le texte les mentionnant dans l'ordre suivant : 1, 21, 2, 3, 4 etc. – la première, la dernière, puis la suite des intermédiaires dans la continuité des nombres), l'ordre du brouillon se trouve être : 3, 13, 2, 7, 1, 17, 6, 19, 18, 14, 10, 5, 15, 9, 16, 12, 4, 11, 21, 20, 8. Il y a donc eu remaniement et, partant, probable modification des intentions (d'ailleurs, la quasi totalité des textes de ces feuillets sont biffés, par suite soit d'abandon, soit de cochage).

Dans les brouillons, les descriptions occupent essentiellement la partie droite des feuillets ; sur la gauche, Perec a esquissé de façon discontinue un scénario narratif susceptible de les textualiser ; nous pouvons le reconstituer ainsi en continuité : « et au centre de ces scènes dernières, se tiendrait leur auteur, sur un lit de fer. Le cadavre d'un jeune homme aux traits émaciés, au teint de cire, vêtu d'un frac. C'est dans une biographie romancée de » (FGP, 111, 174, 1) ; « C'est dans une biogr[aphie] rom[ancée] d'Alberto Terrego (?) que Valène puisa les éléments de cette s [*pour salle ? scène ?*] rassemblés » ; (plus bas) : « Terrego (1949-1970) eut en dépit de sa brève carrière une activité d'une fécondité exceptionnelle. Fils d'un violoniste de [*blanc*] il entra au conservatoire à 11 ans et en sortit à 15, premier g[ran]d prix de piano, violon, harmonie, dir[ection] d'orchestre et composition. G[ran]d Prix de Rome pour sa fugue “[*mot illisible barré*]”. Terrego partit pour un séjour de 2 ans d[an]s la villa Médicis » ; (plus bas encore) : « Terrego lui-même figure au ~~milieu~~ centre de tous ses personnages : il s'est pendu à un anneau scellé au plafond » (FGP, 111, 174, 1 et 2d). Ce scénario auquel Perec, finalement, renoncera, prévoyait donc d'attribuer ces gravures à Valène, lequel aurait représenté des épisodes d'une vie romancée (d'où sans doute l'emploi du qualificatif « personnages » et le traitement final de Terrego comme un auteur – à la rigueur un librettiste – plutôt que comme un musicien) ; l'idée est manifestement de proposer ici un portrait (autoportrait ? vanité à usage personnel ?) de l'artiste de génie précocement et dramatiquement disparu. On remarquera d'ailleurs que le nombre des gravures de Valène, 21, correspond peut-être initialement aussi (en plus du nombre de couples de contraintes du folio de chaque chapitre et donc a fortiori de celui-ci) à l'âge de Terrego au moment de sa mort (ce qui loin de l'annuler se superpose tout au contraire au 37 évoqué plus haut et confirme peut-être même la piste de l'autoportrait). Le feuillet FGP

111, 174, 0 porte trace quant à lui d'essais d'arrangements des gravures<sup>29</sup> : Perec y dispose tout d'abord ses 21 descriptions (à l'aide d'abréviations les désignant clairement : par exemple « Pos moq » pour « poseur de moquette », ou « V dame » pour « vieille dame ») en trois colonnes de 7 items (la disposition murale finale, rappelons-le, sera : 3 rangées de 7 gravures, sans doute mieux adaptée à l'accrochage dans une pièce) ; l'ordre est toujours, à quelques exceptions près, celui des premières descriptions des feuillets FGP, 111, 174, 1 et 2d (ce qui invite à penser que le feuillet 0 est postérieur à ceux-ci) ; juste au-dessous de ce premier arrangement, Perec en essaie un autre, de répartition en 3 groupes disposés en colonnes : hommes (12 items), femmes (6 items) et diable (1 item isolé) – personnage dont on connaît l'importance à la fois parodique et structurelle au chapitre LXV de *La Vie mode d'emploi*, celui de la disparition d'un chapitre et d'un espace de l'immeuble ; parallèlement, il semble qu'il se livre à des statistiques sur le nombre des personnages apparaissant dans ces gravures, la présence de sujets artistiques... ; en dessous encore, il tente une répartition en deux groupes de 10 avec le diable au milieu alternant de manière algorithmique hommes et femmes (le second groupe, le plus facile à lire, dispose par exemple : F HH F HH F HH F) ; on notera que dans la disposition finale du roman, la gravure centrale numéro 11 est précisément toujours celle du diable tandis que la numéro 10, celle de la mise en abyme et des deux joueurs de cartes en frac, rappelle peut-être le jeune homme mort vêtu d'un frac lui aussi imaginé au début ; autre disposition enfin envisagée dans le coin inférieur gauche du feuillet FGP 111, 174, 1 sous forme de points représentant les gravures organisés en schéma : tout d'abord un plan (peut-être mural) proposant 3 rangées de 4 suivi de 3 rangées de 3 (formant 21 items en tout) ; puis un plan vaguement architectural et vu du dessus (car dessinant les limites de ce qui semble être une salle rectangulaire dont les angles auraient été ouvragés en forme de S aplatis) dispose 29 points de manière complexe mais toujours avec un point au centre de la pièce (peut-être ne s'agit-il d'ailleurs au départ que d'un dessin libre – puisque le nombre de points outrepassa ici celui des gravures – mais ayant inspiré la disposition qui suit) ; enfin, un dernier plan propose 20 points répartis sur un rectangle avec un dernier point au centre également ;

<sup>29</sup> La disposition algorithmée d'éléments descriptifs n'est pas rare chez Perec ; on la trouve par exemple en partie actualisée au chapitre XVIII de *La Vie mode d'emploi* (voir le second épisode de la première saison de ce feuilleton critique, « Nouvelles indications à Zo »).

le premier point est lui-même inscrit dans un rectangle, indiquant peut-être le départ d'un circuit – comme au début d'un jeu de l'oie.

Nous ferons l'hypothèse, à partir de ces études et esquisses de l'auteur, que cette idée de circuit demeure dans l'organisation finale des gravures (dont aucun schéma préparatoire ne nous est cependant parvenu) – ce dont l'expression et la disposition : « la première... la dernière... les dix-neuf gravures intermédiaires » engageait déjà l'intuition –, et que la plus importante à laquelle mène ce parcours est la dernière, car c'est finalement la seule, par suite de la correction du texte, à ne pas actualiser de contraintes : en effet, la première rédaction en était : « une jeune femme agenouillée sur le bord d'une plage de galets contemplant une empreinte fossile » (où « agenouillée » actualisait précisément la contrainte « Position »/« Agenouillée ») ; en remplaçant « agenouillée » par « accroupie » (qui est également un item de la rubrique « Position » mais non programmé pour ce chapitre), Perec désengage cette gravure du processus d'actualisation des contraintes et la singularise en position terminale (« agenouillée » étant au final actualisé par la gravure 3 : « Un poseur de moquette, agenouillé sur le sol [...] »). Étant donné que l'histoire dramatique de Terrego n'est plus alors le support narratif de l'ensemble, et que la gravure importante n'est plus le diable ni la mise en abyme, même si elles demeurent plus ou moins telles des leurres au centre du dispositif, et alors que la dernière gravure est déceptivement placée en deuxième position, vers quelle conclusion Perec souhaite-t-il en définitive conduire ?

Peut-être substitue-t-il finalement un projet et un dispositif euphoriques à des intentions de départ dysphoriques (la mort de l'artiste<sup>30</sup>), car cette jeune femme contemplant (hors contraintes) une empreinte fossile paraît bien symboliser, au fond, la fonction de l'écriture telle que Perec la définit à la toute fin d'*Espèces d'espaces*, soit, par-delà la disparition et la mort, le sauvetage de traces ; un autre personnage est d'ailleurs saisi par le roman (au chapitre XXXIII) dans une activité similaire à celle de cette jeune femme et qui confirme peut-être cette interprétation : il s'agit d'Olivier Gratiolet

---

<sup>30</sup> Ou du savant : à propos de la quinzième gravure, Perec avait noté dans un brouillon du chapitre : « La jeunesse de Claude Bernard s'achève en 1860 lorsqu'à l'occasion de son 47<sup>e</sup> anniversaire, l'illustre savant reçut de ses élèves une montre » (FGP 111, 174, 2) : de nouveau, le thème de la « mort » jeune, même si moins dramatiquement traité que dans le suicide de Terrego. Pour jouer un peu de la numérologie, ajoutons d'ailleurs que  $47 = 4 + 7 = 11$  ! La jeunesse de Perec s'est quant à elle achevée le jour de la disparition de sa mère. Mais on sait depuis *W ou le souvenir d'enfance* que « l'écriture est le souvenir de leur mort [celle des parents] et l'affirmation de ma vie [celle de Perec] ».

ramassant des coquillages et des galets sur la plage de Gatseau, dans l'Île d'Oléron, le jour de la mort de son grand-père, le trois septembre 1934, et les conservant dans une « boîte carrée en fer blanc » (soit la même que celle évoquée à la fin du chapitre LXV, chapitre du diable, sur le couvercle de laquelle figure la petite fille croquant le coin d'un petit-beurre Lu), boîte qui finit par échouer dans la cave décrite au chapitre XXXIII ; or le brouillon de ce chapitre donne à lire : « une boîte en fer blanc pleine de coquillages et de galets ramassés par Olivier G, le seul survivant de la f[amille], le 17 juillet [surchargeant "7 août"] 1932 à Gatseau, Île d'Oléron » – où « seul survivant de la famille » évoque irrésistiblement la situation de Perec par rapport à ses parents.

Dans la préfiguration de la fin du roman qui s'est amorcée depuis deux chapitres au moins<sup>31</sup>, peut-être s'agit-il d'un nouvel indice à ajouter à la possibilité grandissante d'une interprétation positive de *La Vie mode d'emploi*. Mais dans la continuité des trois chapitres qui constituent l'appartement fantôme du troisième droite, une leçon existentielle (surenchérisant en quelque sorte sur celle de *La Peau de chagrin* de Balzac) se dégage sans doute ainsi : la vie comme ascèse n'est que dérision et aboutit à des volets toujours fermés ; la vie comme dépense vitale expose à subir le sort du papyrus de la fin du chapitre XXIX ; l'écriture comme poétique des traces confère seule une forme d'immortalité<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Voir dans ce feuilleton critique, le second épisode de la deuxième saison, « Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi* », ainsi que le premier épisode de la hors saison, « Vers la carte parfaite ».

<sup>32</sup> Une autre preuve, peut-être, que c'est bien là la question finement dissimulée par Perec dans les trois chapitres de l'appartement fantôme du troisième droite (comme dans l'« âme » du « Compendium » ou les dix derniers chapitres et la fin du roman) : comme nous l'avons vu (premier épisode de la première saison, « Extension du territoire de la contrainte », première partie : « Cherchez son nom »), la mention du « Haut-Dogon » dans la sixième gravure fait allusion à Michel Leiris (en balisage onomastique de la dernière gravure décrite dans le chapitre qui actualise quant à elle la contrainte « Citation 1 »/« Leiris » en empruntant à un passage de *Biffures*), celui-ci ayant étudié une des langues de ce peuple africain dans *La Langue secrète des Dogons de Sanga (Soudan français)*, ou Sigi so, langue effectivement ésotérique des membres de la société Awa utilisée lors de cérémonies en rapport avec la mort et le deuil – le titre peut en outre constituer un indice du fonctionnement justement assez « secret » de ce chapitre. D'ailleurs, comme nous l'avons vu aussi, dans *Un cabinet d'amateur*, le tableau et l'histoire construits avec certains de ses éléments (*Paysage du Tennessee* d'Auguste Hervieu) mentionnent un certain Stephen Siriel « l'agent de la vedette de cinéma Anastasia Swanson », détails faisant rétrospectivement allusion aux trois citations contraintes dissimulées dans ce chapitre : Leiris (dont Siriel est le palindrome et le nom d'un personnage dans *Aurora*), Joyce (à travers Stephen, prénom du héros de *Portrait de l'artiste en jeune homme* et d'*Ulysse*) et *La Disparition* (où figure une Anastasia – mais pas de Swanson malgré tout proche de Swann quant à lui bien présent dans le roman

La création est bel et bien mode d'emploi de la vie.

### Les sutures entre les vingt-et-une gravures

Comme nous l'avons vu plus haut, la présence, dans les brouillons du chapitre, d'un « schéma de jeu de l'oie » organisant les gravures représentées par vingt points en parcours continu disposé sur les quatre côtés d'un rectangle avec pour point de départ le coin supérieur gauche et un point central figurant une gravure mise à part (que nous proposons de considérer comme la dernière, la seule à ne pas actualiser de contraintes à la différence de toutes les autres), donne à imaginer une sorte de circuit linéaire, à la manière d'un « marabout-bout-de-ficelle » où des sutures permettent de passer d'une gravure à l'autre. Un tel circuit pourrait être le suivant :

- de 1 à 2 (c'est-à-dire des fourmis à la petite fille enfilant des bouchons de liège), le lien est graphique (comme dans la plupart des cas d'ailleurs) : une ligne (la file des fourmis dans le premier cas, le fil du rideau dans l'autre) interrompue par une masse (la grosse miette de pain d'épices ; un bouchon de liège) ;
- de 2 à 3 : la droite (plus ou moins rectiligne) du fil du rideau et celle (brisée) du mètre pliant ;
- de 3 à 4 : les mesures prises par l'ouvrier et les mesures de la partition de *La Vague blanche* ;
- de 4 à 5 : les ondulations de la vague et celles des accroche-cœur ;
- de 5 à 6 : le macfarlane qui est un vêtement sans manches et le poncho, de même ;
- de 6 à 7 : la coiffe de feutre des Indiens et le bonnet de nuit de l'homme lisant un rapport d'exploitation ;
- de 7 à 8 : peut-être le thème de l'infidélité, présent dans *Un chapeau de paille d'Italie* et cet épisode d'*Ulysse*<sup>33</sup> ;

---

lipogrammatique de Perec). En d'autres termes, ce à quoi Leiris aide lui aussi (doublement ici et dans *Un cabinet d'amateur*), c'est à mettre le lecteur sur la piste d'un passage important, autrement dit d'un message caché.

<sup>33</sup> Les trois personnages de cette gravure et leur habillement proviennent pour l'essentiel d'*Ulysse* de Joyce, actualisation de la contrainte « Citation 2 » (traduction d'Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, revue par Valéry Larbaud et l'auteur, *Œuvres II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 520-522). Perec a supprimé le caractérisant « vermillon » du gilet de la troisième femme chez Joyce pour des raisons liées au choix de la technique de la gravure.

- de 8 à 9 : peut-être l'univers de la justice, la scène joycienne se passant dans un tribunal et Cabet ayant été avocat ;
- de 9 à 10 : peut-être la mort de Cabet et celle possiblement symbolisée par ces deux hommes en frac, sortes de Parques kafkaïennes (comme les trois hommes en redingotes et hauts de forme du chapitre I) ;
- de 10 à 11 : la queue de pie du frac et la longue queue du diable ;
- de 11 à 12 : la forme ronde du plateau porté par le diable et celle des pois noirs du kimono de la vamp<sup>34</sup> ;
- de 12 à 13 : la position en surplomb (ou contre-plongée) de la vamp par rapport au brigand et celle du spectateur par rapport à l'ouvrier juché ;
- de 13 à 14 : la brillance supposable du lustre à pendeloques de cristal et celle des étoiles en papier d'argent de la robe de l'astrologue ;
- de 14 à 15 : l'argent des étoiles en papier et celui des broderies du dolman blanc ;
- de 15 à 16 : l'hommage du corps de ballet au souverain et celui des élèves à Claude Bernard ;
- de 16 à 17 : l'or de la montre offerte à Claude Bernard et la plaque possiblement dorée du commissionnaire ;
- de 17 à 18 : peut-être les malles-cabine possiblement en osier et la grande claie d'osier de la vieille dame (à moins que ça ne soit le contexte historique fin de dix-neuvième siècle suggéré par l'existence de commissionnaires en blouse et indiqué par la mention de la « mode des années 1880 ») ;
- de 18 à 19 : le gris des pommes (qui s'explique naturellement par le fait qu'elles sont ici gravées) et celui, conjecturable, des moules travaillées par les bouchoteurs ;
- de 19 à 20 : la feuille de papier de l'aquarelle et celle de l'imprimé ;
- de 20 à 21 : le « texte » (constitué de l'horoscope et des symboles graphiques) de cet imprimé et celui, métaphorique, de l'empreinte fossile ;

---

<sup>34</sup> Le brigand et la vamp de cette gravure proviennent du début du chapitre 16 de *La Disparition*, actualisant ainsi la contrainte « Livres »/« *La Disparition* ». La première rédaction de cette description donnait : « Les Albanais, drame historique conté par [un brigand albanais] / l'amour d'un brigand albanais pour Anastasia Sanze » (FGP 111, 174, 2d) ; on remarquera que le nom de l'aimée renvoie à la contrainte de *La Disparition* (Sanze = sans « e ») selon un procédé utilisé à plusieurs reprises par Perec dans ce roman (lorsqu'au chapitre 6 on lit par exemple : « À Zanzibar, un gros poisson avalait Ivan », c'est parce qu'Ivan, représentant la voyelle « i », meurt dans un lieu « sans i » [Zanzi]). On notera aussi que la réécriture permet la liaison par « sutures » entre cette description et celles qui l'encadrent, ce qui confirme et légitime peut-être notre hypothèse.

-de 21 à 1 peut-être : la forme du caillou portant l'empreinte fossile et celle de la grosse miette de pain d'épices.

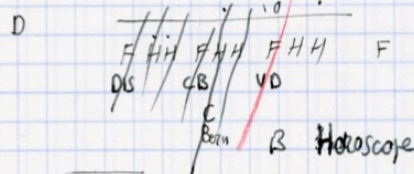
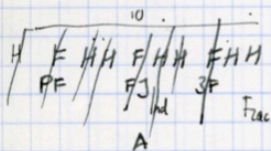


6<sup>e</sup> partie  
XCIII au 3<sup>e</sup> droite, 3

La 3<sup>e</sup> pièce de cet apt faulxme est vide. les murs, le plafond, le plancher, les fenêtres et les portes sont peints en laque noire. Il n'y a aucun meuble. Sur tout le mur du fond sont suspendues vingt et une gravures sur acier, de un format, uniformément encadrées de baguettes métalliques et représentant :

Pos moq	Udams	CRB
ovu lextra	ash	Atla
<del>P felle</del>	frac	Coup
CPDI	fjoca	analle
<del>1 fomes</del>	3 ind	<del>st Jfr</del>
commen	Cay bala	20 les Hozo
aqua	Cabet	Joy 3f

~~1~~ ~~0~~ Pas Hog  
~~1~~ ~~0~~ art  
~~1~~ ~~0~~ CP  
~~1~~ ~~0~~ Commu  
~~1~~ Art ag  
~~1~~ ~~0~~ Ch art  
~~2+~~ ~~1~~ ~~0~~ fear  
~~3+~~ ~~1~~ ~~0~~ 3ind  
~~1~~ ~~0~~ IT catet  
~~1~~ ~~0~~ CB  
~~1~~ ~~0~~ Art Comp  
~~3+~~ ~~1~~ ~~0~~ Mozas





- (2)
- 1 un ~~peur~~ de maquette, agencée sur le sol,  
prenant des membranes avec un verre plant,
  - 2 ~~par son ouverture~~, riche du sommet d'un échafaudage  
nettoyant un gd verre de cristal
  - 3 dans un coin, une petite fille enflant  
des bouchons de liège par en faire un rideau
  - 4 pas un homme avec un bonnet de nuit, manifestement sorti du chapeau de paille d'Italie,  
en train de pendre un bain de pieds H en lisant feuilletant ~~de~~ ~~un~~ couple d'exploitation de la  
Oie ferroviaire du Haut-Dogon par l'année 1969
  - 5 des ~~trans~~ jarmis transportant une grosse malle de peau d'épave
  - 6 un communioteur avec en blouse bleue avec ses sautels de cuir et sa plaque  
réglementaire, apportant deux malles cabines  
~~trois autres ébranlées se heurtant leur autor~~  
et au centre, sur un lit de fer,  
le cadavre aux traits emariés, \* d'un jeune homme  
autour de cuir,  
vêtu d'un sac  
~~C'est dans un bagage remanié~~
- Tzoin  
~~du~~ Indiens ~~d'~~ du Perou  
amis ou leurs blous, le corps  
presque entièrement cachés  
par leur panche de bure grise,  
la robe couffée de feutres  
usagers, machant de la coca
- 17
- 8 un aquarobles ayant pose son chevalot  
sur un petit pont, au dessus d'un  
étroit chemin, borde de petites cabanes  
de bouches levres
- 9 un village dans une vigne à la mode des  
jardinières 1890, les murs gantier  
de matériaux, ~~portant de belles pommes~~  
~~roques qu'elle transportait~~ ~~donc~~  
sur un gd plateau d'acier ovale
- 10 un anthropologue couffé d'un chapeau pointu,  
longue robe noire courtoisée d'ébène, en  
papier d'argent, fixant de regarder en  
l'air à travers un cylindre manifestement  
creux
- 11 deux hommes en frac, assis à une table fièle,  
jouant ~~aux~~ aux cartes. Un ~~ex~~  
all moultu qui ce sont les un que celle... blond
- 12 une fille de joie avec des accroches coeur platine  
en face d'un bourgeois en macfarlane ~~entièrement~~  
~~légalisé~~ ~~sa~~ ~~gilet~~ ~~un~~ ~~jeune~~ ~~marche~~
- 13 un corps de ballet  
faisant la révérence  
devant un souverain en uniforme  
de colonel des Hussards,  
dolman vert brodé de fils d'argent



3

~~est dans un bogue en~~  
~~d'Alberto Terregio~~  
~~qui n'est pas un blanchet de paille rassemblée~~

Terregio (1909-1970) est en fait de sa brève carrière  
 une activité d'une fécondité exceptionnelle. Fils d'un notaire de  
 la ville du conservatoire à Paris  
 et est sorti à 15, premier prix de  
 piano, violon, harmonica  
 des d'orchestre et composition.  
 Gd Prix de Rome pour sa figure  
 "Mozart".

Terregio jouait pour un salon de l'air  
 de la villa Medici.

17

3 opéras

1/4 1. Etienne Cabet, journal  
 fondateur du Populaire  
 et auteur du Voyage en Italie  
 fonde une colonie communiste  
 de l'Iowa  
 avant de mourir à St Louis en 1856

15 2. la jeunesse de Claude Bernard  
 s'achève en 1860  
 lorsqu'il l'occasion de son 47<sup>ème</sup> anniversaire.  
 L'illustre savant reçoit de ses  
 élèves une montre

un brigand Albanais  
 âgé d'environ 20 ans  
 saup vêtre d'un  
 Kamaso d'origine  
 blanc à pois noir

les Albanais  
 depuis l'histoire celtique 11<sup>ème</sup>  
 jusqu'à d'un brigand Albanais  
 pour Anastasia Sanza

un compositeur français  
 écrivant fiévreusement un  
 1<sup>er</sup> d'opéra de sa main  
 le 1<sup>er</sup> de l'opéra - la vague  
 et ch. 3

18 une sorte de diable vert  
 à longue queue bifide  
 hissant au haut d'une  
 échelle une ~~corde~~ d'angoisse  
 pleine de mort

19 une jeune femme  
 agrippée au bord d'une  
 dépression ou d'une fosse contrecarrant de saleté  
 un gâchis parant une suppute facile

20 l'air

21 Joya 3 femmes Uly 447 sq

un mensonge subtil attaché  
 à l'œuvre d'un compositeur attaché  
 à une fête de cat un hor de pie  
 connaît au me ignus 168

## **Petits modes d'emploi**

### **Un feuilleton critique**

#### **Saison II, épisode 2**

#### **Chronique d'une fin annoncée :**

#### **Les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi*<sup>1</sup>**

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

Ce feuilleton critique est principalement la retombée de plusieurs années de lecture « à la loupe » de *La Vie mode d'emploi* nécessitée par l'édition du texte pour la Bibliothèque de la Pléiade.

La première saison, qui comporte cinq épisodes, a été intégralement prononcée au colloque de Cerisy *Georges Perec : nouvelles approches* (13-20 juillet 2015). Le premier et le dernier épisodes seuls ont été publiés dans les actes de ce colloque ; tous, avec diverses modifications et ajouts, sont publiés ou republiés ici, dans *Le Cabinet d'amateur* en ligne.

Dans le premier épisode, « Extension du territoire de la contrainte » (première partie : « Trouvez son nom » ; seconde partie : « Petites agrafes »), il s'est agi de vérifier une intuition depuis longtemps exprimée par la critique perecquienne, à savoir que les contraintes de *La Vie mode d'emploi* ne se réduisent sans doute pas aux « officielles » du « Cahier des charges » ni aux « supplémentaires » de la conférence donnée au Cercle Polivanov, mais qu'on peut en conjecturer d'autres ; deux exemples de telles contraintes (ou plutôt d'extensions de contraintes) sont alors proposés.

Dans le second épisode, « Nouvelles indications à Zo », on tâche entre autres choses de comprendre pourquoi, au chapitre XVIII de *La Vie mode d'emploi*, Perec a

---

<sup>1</sup> Dans une première version, cet épisode a fait l'objet d'une communication prononcée dans le cadre du séminaire Georges Perec, Université Paris IV-Sorbonne, le 11 juin 2016.

augmenté ses sept emprunts aux *Indications à Zo* de Raymond Roussel de deux indications de son cru.

Dans le troisième épisode, « Numérotation des chambres de bonnes », on s'évertue à en comprendre la discrète et ludique étrangeté.

Dans le quatrième épisode, « Un mystère dans la pâtisserie », on tente de répondre à l'épineuse question de savoir qui est le père de l'enfant de Célia (ou Celia) Crespi.

Dans le cinquième épisode, « Le jeu des quatre coins » (première partie : « Jeux d'angles heureux » ; seconde partie : « Au secours ! »), on se détourne du trop aveuglant *clinamen* de l'angle inférieur gauche pour jeter un œil scrutateur sur ce qui se passe de surprenant aux trois autres angles, tout ceci menant à dévider une pelote bien emmêlée où se révèle la possibilité d'une lecture *queer* de *La Vie mode d'emploi*.

La deuxième saison ne comporte que deux épisodes (mais plus longs que ceux de la première saison) – publiés ici, dans *Le Cabinet d'amateur* en ligne, pour la première fois.

Le premier, « L'appartement fantôme du troisième droite », a été prononcé lors du séminaire doctoral de Christelle Reggiani à l'Université Paris IV en décembre 2015 ; il a consisté à visiter les trois pièces-chapitres (III, XXIX et XCIII) de ce lieu très mystérieux de l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier.

Le second, « Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi* », veut s'attacher à montrer que la fin du roman de Perec est bien loin de se réduire à ce qu'en dit le narrateur : « prévisible dans son ironie même ».

## **Retour vers la fin**

Pour montrer comment le roman court vers une fin sinon inattendue du moins peu attendue bien avant son dernier chapitre, en un courant secondaire certes puissant mais discret, encore faut-il repartir de l'embouchure (embouchure plutôt en forme de delta que d'estuaire d'ailleurs) de cette fin pour remonter ensuite le cours du fleuve caché.

Je résumerai ici ce que j'ai exposé dans un article précisément consacré à l'*excipit* de *La Vie mode d'emploi*<sup>2</sup>.

On sait que le dénouement du roman paraît préparé dès son début. À la fin du premier chapitre en effet, est annoncée la « longue vengeance » « patiemment », « minutieusement ourdie » par Gaspard Winckler dont le dernier paragraphe du chapitre XCIX nous livre l'actualisation :

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 le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W. (p. 561)

Ainsi se clôt le roman policier exemplaire de *La Vie mode d'emploi* où l'indice révélant l'identité de l'assassin était depuis le commencement en possession du lecteur-détective. Au passage, le roman conclut également à l'inutilité sinon à la vanité du projet mégalomane et totalisant de Bartlebooth qui échoue à « accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible » (Chapitre XXVI, p. 140), et fait coïncider, dans les éclairages conjugués du scialytique clinique et du « ciel crépusculaire » de la dernière aquarelle de Bartlebooth, fin du personnage et fin du roman dans une approche volontairement dysphorique et « contre-idéaliste ». Et la mort de Valène devant une toile presque blanche, révélée dans l'« Épilogue » qui suit, œuvre au même effet. « Il n'y a pas un au-delà du livre qui serait le monde ou la société. Tout se passe dans la tête du lecteur<sup>3</sup> » déclarait Perec à Jean-Louis Ezine à propos de *La Vie mode d'emploi* ; après lecture de la fin du roman et découverte des morts de deux de ses personnages principaux, on serait tenté de conclure également qu'il n'y a pas d'au-delà tout court !

---

<sup>2</sup> « Vers la carte parfaite : l'*excipit* déceptif de *La Vie mode d'emploi* », *Cahiers Georges Perec* n° 12 (« Espèces d'espaces perecquiens »), 2015, p. 253-267. Cet article est repris dans la hors saison de ce feuilleton critique (premier épisode, « Vers la carte parfaite »).

<sup>3</sup> « Sur la sellette. L'impossible Monsieur Perec », *ECI*, p. 227.

Pourtant, à y regarder de plus près, la fin de *La Vie mode d'emploi* n'est sans doute pas si « prévisible dans son ironie même » que cela, car il se pourrait bien que les grands thèmes pessimistes qu'elle met si complaisamment en scène, à grand renfort de dramatisme (la mort, l'échec, le néant, la solitude, l'inutilité relative de la création, etc.) soient déceptifs ; en d'autres termes qu'ils constituent l'un de ces effets de « double couverture » théorisés par Bernard Magné et dont le roman est assez prodigue.

Pour commencer, tandis que le projet de Bartlebooth était qu'il ne restât rien de son œuvre (« Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur » [Chapitre XXVI, p. 142]), force est de constater que celle-ci lui survit, sous la forme : d'une part de la dernière aquarelle posée sur le bureau et d'un lot de 61 puzzles non détruits dont le texte ne nous dit rien du devenir (j'aime à penser que Smautf, dont l'« Épilogue » nous dit qu'il quitte l'immeuble le lendemain même de la mort de son maître, les emporte avec lui), d'autre part de la quatre cent trente-huitième aquarelle reconstituée, probablement volée par des complices du critique d'art Beyssandre alors qu'elle allait être détruite à Trébizonde en Turquie (Chapitre LXXXVII, p. 495-496) – Beyssandre dont le texte nous dit d'ailleurs que « si l'art, pour Bartlebooth, consistait à détruire les œuvres qu'il avait conçues, l'art, pour lui, Beyssandre, consisterait à préserver, coûte que coûte, une ou plusieurs de ces œuvres » (Chapitre LXXXVII, p. 493).

Et pour continuer, on sait que si Valène échoue manifestement à faire « tenir toute la maison dans sa toile » (comme le prescrit le dernier vers du « Compendium » du chapitre LI), le roman, qui s'énonce pour l'essentiel comme une rêverie prospective du peintre, réussit presque parfaitement quant à lui.

De sorte que, discrètement mais obstinément, ce que pourrait au fond illustrer la fin de *La Vie mode d'emploi*, sous la couverture trop visiblement étalée du drame moderne, c'est la poétique euphorique magnifiquement définie par la fin d'*Espèces d'espaces* en 1974 :

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 signes<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> *ŒI*, p. 646.

Mieux même : à travers un réseau d'emprunts à Proust, Borges et aux *Mille et Une Nuits*, et par divers renvois au chapitre II où est contée la recherche de la ville arabe fabuleuse de Lebtit par l'archéologue Fernand de Beaumont, le dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi* relaie le projet totalisant inabouti de Bartlebooth en disposant, plus discrètement encore mais sans doute plus efficacement que dans les quelques aquarelles sauvées de la disparition et surtout plus positivement, en disposant donc une forme conservatoire parfaite dans le dernier puzzle reconstitué par le personnage :

Au delà, sur toute la partie droite de l'aquarelle, loin déjà à l'intérieur des terres, les ruines d'une cité antique apparaissent avec une *précision surprenante : miraculeusement conservé* pendant des siècles et des siècles sous les couches d'alluvions charriées par le fleuve sinueux, le dallage de marbre et de pierre taillée des rues, des demeures et des temples, récemment mis à jour, dessine sur le sol même une *exacte empreinte* de la ville : c'est un entrecroisement de ruelles d'une étroitesse extrême, *plan, à l'échelle*, d'un *labyrinthe exemplaire* fait d'impasses, d'arrière-cours, de carrefours, de chemins de traverse, enserrant les vestiges d'une acropole vaste et somptueuse bordée de restes de colonnes, d'arcades effondrées, d'escaliers béants ouvrant sur des terrasses affaissées, comme si, au cœur de ce dédale presque déjà fossile, *cette esplanade insoupçonnable avait été dissimulée exprès*, à l'image de ces palais des contes orientaux où l'on mène la nuit un personnage qui, reconduit chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve. (Chapitre XCIX, p. 557-558 – je souligne)

Ce réseau, qu'il m'est impossible de détailler ici<sup>5</sup>, met en réalité en jeu ce que l'on pourrait appeler une ambition créatrice de surhumanité : recherche de perfection, volonté de totalité, défi prométhéen, quête d'immortalité, annulation de la disparition, résistance au temps... et la punition faustienne qui va avec, naturellement ! En d'autres termes et comme Perec le dit lui-même dans l'exergue de ce dernier chapitre : recherche en même temps de l'éternel et de l'éphémère ! Ce qu'en terme moins métaphysiques peut-être mais à peu près équivalents tout de même Italo Calvino résumait en déclarant

---

<sup>5</sup> Pour son étude développée, voir le premier épisode de la hors saison déjà mentionné.



(avant de prendre comme exemple, entre autres, *La Vie mode d'emploi*) : « En de nombreux domaines l'excès d'ambition est critiquable, mais non pas en littérature. La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre<sup>6</sup>. »

Doit-on avoir peur d'employer le mot « métaphysique » quand on parle de Perec ? *La Vie mode d'emploi*, comme toute *grande* œuvre, n'est-elle pas obligatoirement tirée vers les *grandes* questions, et notamment celles de la mort et de la survie<sup>7</sup> ?

Donc, pour résumer et simplifier : si la fin de *La Vie mode d'emploi* semble constater la mort sans lendemain de deux personnages et l'achèvement sans prolongement d'un roman, divers indices nous invitent bien plutôt à la double leçon suivante : ne pas considérer la création impuissante face à la disparition et le roman sans vie ultérieure possible – ce que tout le dispositif hypertextuel, pragmatique et combinatoire... du roman dit aussi à sa façon, en préparant une postérité littéraire (je cite pour être cité, j'emploie pour être réemployé) et en invitant le lecteur à développer les romans potentiels disposés dans le texte, notamment grâce à l'index.

C'est cette dialectique mort-survie, centre dynamique et créateur d'attraction de l'*excipit* de *La Vie mode d'emploi*, que préparent les derniers chapitres du roman (ou dont ils se ressentent peut-être malgré eux) en nous mettant sur sa piste par divers indices disposés en séquence.

## Courir vers la fin

### 1. Premiers remous : les chapitres XC et XCI

La fin de *La Vie mode d'emploi*, que nous conjecturons donc sous-tendue par une dialectique mort-survie, s'annonce de loin par des courants d'abord imperceptibles, et ce (même s'il n'est pas impossible d'en déceler auparavant) principalement dès le chapitre XC.

---

<sup>6</sup> « Multiplicité » dans *Leçons américaines*, Gallimard, 1989 (« Folio », 1998, p. 179).

<sup>7</sup> On se rappellera ici que c'est le mot « âme » qui est encrypté au centre du livre, dans le « Compendium » du chapitre LI ; et que, commentant la mort de Bartlebooth pour Catherine Binet, Perec l'énonça en termes pauliniens : « Le vieil homme est mort » (Catherine Binet, *Les Fleurs de la Toussaint*, Les Éditions de Champtin, 2004, p. 21). Perec écrit à une époque et dans un contexte où certaines *grandes* questions doivent peut-être se dissimuler pour pouvoir continuer à être posées.

Ce chapitre (« *Le hall d'entrée, 2* ») est organisé autour de l'histoire sous double-couverture de Lord Ashtray (précisément collectionneur de « couvertures » indiennes comme on sait). Sous des allures humoristiques, c'est en effet l'une des plus sombres du roman puisque ce lord « Cendrier » (dont l'index nous livre une autre composante du patronyme : Corktip, soit « Bout Filtre ») convoque, tout comme d'autres aspects du chapitre, et de maintes manières, une évocation cryptée de la Shoah. Pour commencer, le fait que lord Ashtray ait fait fortune dans « la récupération des métaux non ferreux » (p. 515) n'est pas sans faire penser aux « *tas de dents d'or, d'alliances* » évoqués à la fin de la partie fictionnelle de *W ou le souvenir d'enfance* (chapitre XXXVI) ; par ailleurs, son amour du sport (rugby et boxe) et ses activités d'entraîneur l'assimilent aux maîtres de l'île W ; son emblème (« une pomme rouge cordiforme transpercée de part en part par un long ver et entourée de petites flammes » [p. 515]) se rapproche de celui d'Otto Apfelstahl dans *W ou le souvenir d'enfance*, qui est lui aussi passablement obscur et où trois figures tout particulièrement demeurent énigmatiques : « *l'une aurait pu, à la rigueur, passer pour un serpent sinuant dont les écailles auraient été des lauriers, l'autre pour une main qui aurait été en même temps racine ; la troisième était aussi bien un nid qu'un brasier, ou une couronne d'épines, ou un buisson ardent, ou même un cœur transpercé* » (chapitre III) ; le cruciverbiste qu'il apprécie le plus, Barton O'Brien, associe dans son patronyme deux renvois à *W ou le souvenir d'enfance* : Hugh Barton (d'ailleurs mentionné par Otto Apfelstahl), au chapitre VI, est le commandant du Sylvandre dans le naufrage duquel il périt de même que Caecilia Winckler (projection de la mère de Perec dans le roman) ; au chapitre XI sont mentionnées les îles O'Brien et Londonberry en Terre de Feu, dans la région où le Sylvandre fait naufrage ; la liste de patronymes de chefs indiens dont lord Ashtray possède des couvertures, fait songer à un passage de *W ou le souvenir d'enfance* détaillant la manière dont les athlètes de l'île « W » sont nommés (chapitre XX) : « *Les Athlètes en exercice n'ont pas de noms, mais des sobriquets. Ces sobriquets furent, à l'origine, choisis par les Athlètes eux-mêmes ; ils faisaient allusion, soit à des particularités physiques (le Fluet, le Nez-Cassé, le Bec-de-Lièvre, le Rouquin, le Frisé), soit à des qualités morales (le Rusé, le Bouillant, le Lourdaud), soit à des particularités ethniques ou régionales (le Frison, le Sudète, l'Insulaire). Par la suite, on y ajouta des dénominations presque complètement arbitraires s'inspirant, sinon de l'anthroponymie indienne, du moins de son imitation scout : Cœur de Bison, Jaguar vélocé, etc.* » ; en fin de chapitre, Perec a créé de toutes pièces l'opéra de Monpou Assuérus (Monpou qui fut

cependant un authentique compositeur français de la période romantique) ; la citation qu'il en produit vient en réalité du premier chapitre du *Quart Livre* de Rabelais citant lui-même le Psaume CXIV de la Bible dans la traduction de Marot. L'histoire d'Esther et d'Assuérus (dans le « Livre d'Esther ») est, tout comme la sortie d'Égypte (dans l'« Exode »), un récit de persécutions contre les Juifs même si dans les deux cas la fin peut en être estimée heureuse (chez Rabelais, le Psaume est chanté au moment du départ de l'expédition de Pantagruel, Panurge et leurs compagnons pour aller consulter l'oracle de la Dive Bouteille). Le détail des jeunes filles « inexplicablement habillées en alpinistes » provient quant à lui du *Dimanche de la vie* de Queneau. Dans « Emprunts à Queneau (bis)<sup>8</sup> », Bernard Magné remarque que cette citation a probablement été choisie par Perec, dans la continuité de toutes les autres allusions autobiographiques du chapitre, parce qu'elle provient d'une scène de départ sur un quai de gare et qu'elle convoque les Alpes (« dans le refus catégorique de la grandiloquence et du tragique »), soient des éléments renvoyant eux-mêmes à sa séparation d'avec sa mère sur un quai de la gare de Lyon et à son « exode » vers Villard-de-Lans, précisément situé dans les Alpes (voir *W ou le souvenir d'enfance*, chapitres VIII et X). Ajoutons qu'Esther était le prénom de la tante maternelle de Perec qui le recueillit à Villard-de-Lans et plus tard l'éleva.

Néanmoins le chapitre XC est aussi un chapitre unanimiste, qui, en relayant celles des chapitres où Valène se souvient (chapitre XVII, « *Dans l'escalier*, 2 »<sup>9</sup>, ou surtout le chapitre LI<sup>10</sup>), anticipe la grande récapitulation de l'*excipit* :

La portion droite du hall d'entrée de l'immeuble. Au fond, le départ de l'escalier ; au premier plan, à droite, la porte de l'appartement des Marcia. Au second plan, au-dessous d'une grande glace encadrée de moulures dorées dans laquelle se reflète imparfaitement la silhouette, vue de dos, d'Ursula Sobieski debout devant la loge de la concierge, un grand coffre de bois dont le couvercle capitonné de velours jaune fait office de siège. Trois femmes y sont assises : Madame Lafuente, Madame Albin, et Gertrude, l'ancienne cuisinière de Madame Moreau.

<sup>8</sup> *Perecollages 1981-1988*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 142-143.

<sup>9</sup> « Dans les escaliers passent les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour » (p. 74).

<sup>10</sup> « [...] et tout autour [de lui, Valène], la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes » (p. 265).

La première, la plus à droite par rapport à notre regard, est Madame Lafuente : bien qu'il soit près de huit heures du soir, la femme de ménage de Madame de Beaumont n'a pas encore fini sa journée. Elle allait partir lorsque l'accordeur est arrivé : Mademoiselle Anne faisait sa gymnastique, Mademoiselle Béatrice était en haut et Madame se reposait avant le dîner. (Chapitre XC, p. 514)<sup>11</sup>

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir. Madame Berger revenue de son dispensaire prépare le repas et le chat Poker Dice somnole sur un couvre-lit de peluche bleu ciel ; Madame Altamont se maquille devant son mari qui vient d'arriver de Genève ; les Réol viennent juste de finir de dîner et Olivia Norvell s'apprête à partir pour son cinquante-sixième tour du monde ; Kléber fait une réussite, et Hélène recoud la manche droite de la veste de Smautf, et Véronique Altamont regarde une ancienne photographie de sa mère, et Madame Trévins montre à madame Moreau une carte postale qui vient de leur village natal. (Chapitre XCIX, p. 559-560)

Désormais près de conclure son roman, l'auteur semble d'une part vouloir en vérifier et en assurer la cohérence narrative et d'autre part anticiper sur la perception simultanéiste qui va clore le dernier chapitre. Métaphysiquement parlant : à la disparition des siens fait en quelque sorte résistance la présence des autres ; à la mort de Bartlebooth s'oppose le grand projet mémoriel et artistique de Valène-Perec où la communauté est inscrite sans perte.

Le chapitre XC est en outre un lieu où l'on commence de deviner plus précisément la date et l'heure de *La Vie mode d'emploi* (qui ne seront connues qu'à la fin, comme il se doit pour une mort) : « bien qu'il soit près de huit heures du soir » peut-on y lire (p. 514), indication qui sera reprise en litanie et avec variations dans les dernières pages du roman ; ou encore : « malgré l'heure tardive, et bien que presque tous les

---

<sup>11</sup> Dans le « cahier des charges » d'*Un cabinet d'amateur*, Perec nomme ces trois personnages « les trois Parques » (Andrée Chauvin, Hans Hartje, Véronique Larrivé et Ian Monk, « Le "cahier des charges" d'*Un cabinet d'amateur* », *Cahiers Georges Perec* n° 6, Seuil, 1996, p. 135).

commerçants du quartier soient fermés le lundi » (p. 514), car le 23 juin 1975 fut effectivement un premier jour de semaine.

Au chapitre XCI (« *Caves*, 5 »), la dialectique mort-survie à l'œuvre dans toute la fin du roman reçoit une traduction à la fois terrible et comique puisque nous découvrons dans la cave des Marquiseaux (la première décrite dans ce chapitre double) les traces d'un projet historique loufoque de Marcelin Échard relatif, précisément, à la « mort » et à la « survie » d'Adolph Hitler. L'entreprise de la totalité implique-t-elle de ne *vraiment* exclure personne ?

Dans la seconde partie du chapitre, qui décrit la cave de Madame Marcia, on trouve « une page d'un vieil herbier avec plusieurs spécimens d'épervières (épervière auricule, *Hieracium pilosella*, *Hieracium aurantiacum*, etc.) protégés par une plaque de verre » (p. 520). Dans « Considérations sur les lunettes<sup>12</sup> », Perec remarque à propos de ceux qui souffraient de problèmes de vue avant l'invention des lunettes : « Peut-être prenaient-ils des tisanes de piloselle, cette plante surnommée épervière parce qu'elle fortifiait la vue de l'épervier, mais rien n'est moins sûr. » Je conclurai en partie avec Bernard Magné<sup>13</sup> que la présence au chapitre XCI de cette plante réputée fortifier la vue des éperviers élevés pour la chasse est très probablement une forme d'avertissement adressé au lecteur, ici implicitement invité à s'en nourrir lui aussi pour « aiguïser son regard » – sauf qu'il s'agit peut-être tout autant d'une quête de la fin dissimulée du roman que d'une « chasse aux citations » (la présence de cette « épervière » étant effectivement contiguë à une citation de *Locus Solus* de Raymond Roussel<sup>14</sup>). À neuf chapitres de la fin, Perec réitère en quelque sorte, mais beaucoup plus discrètement, la recommandation contenue dans l'exergue vernien du roman : « Regarde de tous tes yeux, regarde ».

## 2. Exergue de l'exergue : le chapitre XCII

<sup>12</sup> Première publication dans : Pierre Marly éd., *Les Lunettes*, Atelier Hachette/Massin, 1980 ; repris dans *Penser/Classer*, Hachette, « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », 1985, p. 141.

<sup>13</sup> « Perec lecteur de Roussel », dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 118-119.

<sup>14</sup> « Une *marinette* – compagne du marin – aiguille aimantée qui montrait le nord, soutenue par deux fétus de paille sur l'eau d'une fiole à demi pleine, instrument primitif ancêtre du compas véritable qui n'apparut, muni d'une rose des vents, que trois siècles plus tard » (p. 520).

D'un exergue l'autre, celui du dernier chapitre, « Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère », s'annonce lui aussi de loin.

Au chapitre XCII (« *Louvet*, 3 »), récit d'un tapage nocturne chez les Louvet, on découvre dans leur salle de bains, en même temps que deux agents de police et un serrurier assermenté,

deux hommes [qui] s'adonnaient silencieusement à ce jeu que les écoliers appellent le morpion et les Japonais le go-moku ; ils jouaient sans papier ni crayon, à même le carrelage, posant à tour de rôle, l'un des restes de cigarettes hongroises puisées dans un cendrier débordant, l'autre des pétales flétris arrachés à un bouquet de tulipes rouges. (p. 523)

Naturellement, le lecteur peut ne voir dans cette scène étrange, jusques et y compris dans ses détails, qu'une fantaisie d'après-boire, et en sourire – comme d'ailleurs de tout le reste du chapitre, abondant en traits comiques. Mais, peut-être fortifié par la prise d'épervière recommandée dans le chapitre précédent, il peut aussi se demander à quelle partie de go-moku l'auteur, qui était un spécialiste de ce jeu de stratégie, peut bien vouloir l'inviter.

Ces restes de cigarettes proviennent d'une nouvelle de Borges, « La Mort et la Boussole » (recueillie dans *Fictions*) ; les « pétales flétris » peuvent faire songer quant à eux à un autre passage de cette même nouvelle : « Une chambre à coucher l'arrêta [le détective Lönnrot] ; dans cette chambre, une seule fleur et une coupe de porcelaine : au premier frôlement, les vieux pétales s'effritèrent »<sup>15</sup>. Dans les deux cas, les objets retenus par Perec sont des indices : après un crime, pour les restes de cigarettes hongroises ; avant un autre (mais de manière énigmatique), pour les pétales tombés. Perec recueille le second indice et le complète en précisant la fleur (la tulipe), et surtout la couleur (le rouge) qui renvoie diversement à la nouvelle de l'auteur argentin où elle joue un rôle important, ne serait-ce que parce qu'elle lie la victime Erik Lönnrot (« rot » signifiant « rouge » en allemand) à l'assassin Red Scharlach (« red » signifiant « rouge » en anglais, et « Scharlach », « scarlatine » en allemand, tandis que « Scharlachrot »

---

<sup>15</sup> Cette citation et les suivantes proviennent de l'édition des *Œuvres complètes* de Borges, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, vol I, p. 525-535 (traduction par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, revue par Jean Pierre Bernès).

signifie « écarlate »). Quoi qu'il en soit, le choix de ces deux éléments d'actualisation de la contrainte (des indices) se comporte donc en indice métatextuel de la contrainte citationnelle elle-même.

Mais il se pourrait que le renvoi à « La Mort et la Boussole » soit plus complexe encore. Tout d'abord, cette nouvelle de Borges a pu retenir l'attention de Perec parce qu'elle repose sur une histoire d'assassinats de Juifs ; et qui plus est, apparemment commis pour des motifs à la fois géométriques et métaphysiques : les crimes sont en effet perpétrés selon une symétrie dans le temps (3 décembre, 3 janvier, 3 février) et dans des lieux choisis de manière à former des figures régulières sur un plan : un triangle équilatéral tout d'abord, puis finalement un quadrilatère. Ces deux éléments peuvent donc renvoyer ensemble : et à la biographie de Perec (autobiographème géométrique) et à la structure elle-même géométrique de *La Vie mode d'emploi*. Au bout du compte, l'explication donnée à la fin de la nouvelle par l'assassin lui-même peut sembler beaucoup plus pragmatique, le mystico-géométrique n'ayant servi que de prétexte pour tendre un piège au détective en sollicitant son goût de l'énigme : Lönnrot avait jadis fait arrêter et emprisonner le frère de Scharlach et dans l'opération, ce dernier (Scharlach) avait reçu une balle dans le ventre, blessure à la fois physique et existentielle dont il ne s'était difficilement remis qu'en jurant d'« ourdir un labyrinthe autour de l'homme qui avait fait emprisonner [s]on frère. »

Mais un troisième temps de la nouvelle ouvre *in extremis* des perspectives plus abscones où il est question d'un labyrinthe en quelque sorte plus parfait que celui de la nouvelle policière (« qui se compose d'une seule ligne droite et qui est invisible, et incessant ») et qui ne sera réalisable, pour perpétrer un nouveau crime, que « dans un autre avatar ». Cet « autre avatar » du labyrinthe, il se pourrait bien que ce soit *La Vie mode d'emploi* et plus précisément son *excipit*, ici en quelque sorte anticipé ou annoncé d'une nouvelle manière, après le début de rassemblement de personnages opéré par le chapitre XC, la fin du roman aspirant littéralement le récit en créant des courants menant vers elle.

En effet, dans « La Mort et La boussole », on lit par exemple : « Il [Lönnrot] sentit, tout à coup, qu'il était sur le point de déchiffrer le mystère » (ce qui représente assez bien la situation du lecteur de Perec parvenant presque au bout de sa lecture du « romans ») ; ensuite, l'assassin commet ses forfaits en laissant chaque fois un message : « La première [puis la deuxième, la troisième] lettre du Nom a été articulée », référant à

la mystique juive concernant « l'ineffable nom de Dieu » : « [...] Dieu a un nom secret, dans lequel est résumé (comme dans la sphère de cristal que les Perses attribuent à Alexandre de Macédoine) son neuvième attribut, l'éternité – c'est-à-dire la connaissance immédiate de toutes les choses qui seront, qui sont et qui ont été dans l'univers. La tradition énumère quatre-vingt dix-neuf noms de Dieu ; les hébraïstes attribuent ce nombre imparfait à la crainte magique des nombres pairs ; les Hasidim estiment que ce hiatus indique un centième nom – le Nom Absolu » (et comment ne pas songer ici aux quatre-vingt dix-neuf chapitres d'un roman qui devait en comporter cent<sup>16</sup>).

Mais cette perspective métaphysique (que relaiera au dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi* un autre emprunt à Borges<sup>17</sup>) est en même temps avancée et carnavalisée chez Borges (tout comme chez Perec d'ailleurs qui découvre et cache en même temps l'hypothèse d'une interprétation hermétique – ce qu'il avait déjà fait, mais peut-être plus nettement qu'ici en ce qui concerne le parodique, au chapitre XLVII en empruntant au 9 *de pique* de John Amila<sup>18</sup>) : tout d'abord est évoquée dans l'esprit d'un autre détective du nom de Treviranus « la possibilité d'une plaisanterie » ; ensuite, vers la fin de la nouvelle, alors que Lönnrot demande à Scharlach : « [...] vous cherchez le Nom secret ? », celui-ci répond : « Non [...]. Je cherche quelque chose de plus éphémère et de plus périssable, je cherche Erik Lönnrot » (ce qui, joint à la recherche du nom absolu de Dieu

<sup>16</sup> Pour se persuader que Perec n'ignorait sans doute pas grand chose de ce genre de spéculations, on relira le début de l'« Histoire du lipogramme » (dans : Oulipo, *La Littérature potentielle*, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 73-89).

<sup>17</sup> Voir le début de cet article relatif au dernier chapitre ; voir aussi le premier épisode de la hors saison, « Vers la carte parfaite ».

<sup>18</sup> L'expression « casse-croûte à toute heure » qu'on lit à l'envers au chapitre XLVII provient en effet du 9 *de pique*, roman de science-fiction parodique de John Amila paru en 1956 et que Perec se souvient avoir lu à Blévy dans « Trois chambres retrouvées » (repris dans *Penser/Classer*, op. cit., 1985, p. 26). Dans ce roman, des astronautes qui voyagent à des vitesses supérieures à celle de la lumière voient apparaître dans le ciel un gigantesque 9 de pique, derrière lequel se profile une forme ellipsoïdale ; on conjecture qu'il pourrait s'agir de l'œil d'un « Grand Être » dont notre galaxie serait un atome et que ce Dieu un peu particulier serait en train de jouer aux cartes ; une expédition est chargée d'élucider le mystère ; la vision se renouvelle avec plus de précision quant à la forme ellipsoïdale « où l'on pouvait distinguer, un à un, les onze signes du haut et les dix signes du bas, tracés en des caractères malheureusement inconnus » (l'inscription à l'envers figurant dans le texte d'Amila comme elle figure dans *La Vie mode d'emploi*) ; une des astronautes livre la solution en observant ces signes dans son miroir de maquillage : « casse-croûte à toute heure » (« casse-croûte » constituant les onze signes du haut et « toute heure » les dix du bas, « à » étant écrit au milieu) ; l'équipage comprend alors la nature de notre univers : un atome d'une cellule visuelle dans l'œil d'un être gigantesque en train de jouer à la belote (et même de terminer sa partie) dans un bistrot.



en relation avec l'Éternité, évoque cette fois-ci l'épigraphe célèbre du dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi*).

De l'éphémère et impérissable du chapitre XCII à l'éphémère et éternel du XCIX et dernier, est-ce l'ambition métaphysique déjà dissimulée dans les diagonales du « Compendium » que le texte finit par assumer tout en s'en dissimulant (encore un peu) par le rire et la plaisanterie ?

### 3. La jeune femme de la plage : le chapitre XCIII

Au chapitre XCIII (« *Troisième droite, 3* ») est décrite la troisième et dernière pièce d'un lieu bien mystérieux de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* :

La troisième pièce de cet appartement fantôme est vide. Les murs, le plafond, le plancher, les plinthes et les portes sont peints en laque noire. Il n'y a aucun meuble.

Sur le mur du fond sont suspendues vingt et une gravures sur acier, d'un format identique, uniformément encadrées de baguettes métalliques d'un noir mat. Les gravures sont disposées sur trois rangées superposées de sept [...]. (p. 524)

Une visite sinon complète du moins approfondie de cet appartement (et donc de cette troisième pièce) ayant été proposée dans le premier épisode de la deuxième saison de ce feuilleton critique, je n'entrerais pas dans le détail de mes explications, sinon pour rappeler que ces vingt-et-une gravures (peut-être emblématiques des vingt-et-une paires de rubriques du « Tableau général des listes » dans le « Cahier des charges », à moins que leurs trois rangs de sept ne forment le nombre « 37 », autobiographème de la naissance de Perec selon Bernard Magné – le 7. 3. [1936]) me paraissent avant tout constituer une sorte de « marabout-boutde-ficelle » principalement graphique dans lequel chaque gravure est reliée à la suivante par un élément commun – par exemple entre la première (« des fourmis transportant une grosse miette de pain d'épices ») et la deuxième (« une petite fille enfilant des bouchons de liège pour en faire un rideau »), le trait d'union est la forme d'ensemble convoquée dans les deux cas : une ligne (celle des

fourmis, celle du fil) interrompue par une masse qui y semble ou y est effectivement enfilée (la miette de pain, le bouchon), etc. Je m'intéresserai ici principalement, toujours dans la perspective d'une préparation de la fin du roman par les dix derniers chapitres, à la dernière de ces gravures, qui est la seule à ne pas permettre d'actualisation de contraintes et paraît donc en quelque sorte libre de prescription. Le texte dispose d'ailleurs ces gravures de manière à suggérer l'idée d'un itinéraire menant à cette image finale et la mettant donc en exergue (à l'imitation du parcours du roman ?) :

La *première*, en haut et à gauche, représente des fourmis transportant une grosse miette de pain d'épices ; la *dernière*, en bas à droite, montre une jeune femme accroupie sur une plage de galets, examinant un caillou qui porte une empreinte fossile ; les dix-neuf gravures *intermédiaires* représentent respectivement [...]. (p. 524 – je souligne)

Nous l'avons vu : l'étude génétique de ce texte, telle que ses rares brouillons permettent de la mener, aide à comprendre les intentions de Perec, même si les choix du roman diffèrent au bout du compte considérablement des essais initiaux. Retenons principalement ici que Perec a esquissé de façon discontinue un scénario narratif susceptible de textualiser cet ensemble de gravures. Nous pouvons le reconstituer ainsi en continuité : « et au centre de ces scènes dernières, se tiendrait leur auteur, sur un lit de fer. Le cadavre d'un jeune homme aux traits émaciés, au teint de cire, vêtu d'un frac. C'est dans une biographie romancée d'Alberto Terrego que Valène puisa les éléments de cette s[cène ?] rassemblés. Terrego (1949-1970) eut en dépit de sa brève carrière une activité d'une fécondité exceptionnelle. Fils d'un violoniste de [blanc] il entra au conservatoire à 11 ans et en sortit à 15, premier g[ran]d prix de piano, violon, harmonie, dir[ection] d'orchestre et composition. G[ran]d Prix de Rome pour sa fugue "[mot illisible barré]". Terrego partit pour un séjour de 2 ans d[an]s la villa Médicis. Terrego lui-même figure au centre de tous ses personnages : il s'est pendu à un anneau scellé au plafond<sup>19</sup>. »

Ce scénario auquel Perec, finalement, renoncera, prévoyait donc d'attribuer ces gravures à Valène, lequel aurait représenté des épisodes de la vie romancée d'un certain Terrego, artiste de génie romantiquement suicidé.

---

<sup>19</sup> FGP, 111, 174, 1 et 2d.

Ce projet fait irrésistiblement penser à celui de la première fin de *La Vie mode d'emploi* que Perec avait imaginée ainsi :

### Épilogue

Lorsqu'il [Valène] est mort, personne ne s'en est aperçu. Personne ne sait comment c'est arrivé. Il s'est passé plusieurs jours avant que les voisins commencent à se plaindre de l'odeur. La concierge est montée ; elle n'avait pas de clef et il a fallu appeler un serrurier, et puis la police, un médecin, la mairie.

La chambre de Serge Valène était propre et bien rangée et lui sur son lit, placide et boursoufflé.

Sur le grand chevalet près de la fenêtre il y avait un grand carton recouvert de blanc de céruse sur lequel étaient esquissés quelques traits de fusain.

Au-dessus du carton, maintenu sur le montant du chevalet par une punaise à trois pointes, sur une simple feuille de papier quadrillé, un dessin au crayon, d'une finesse incroyable, représentant un homme à sa table de travail.

La pièce est presque nue. Le long des murs, les casiers d'acier dans lesquels étaient rangées les cinq cents boîtes de puzzle sont vides<sup>20</sup>.

Car on remarquera que dans les deux cas, Valène ou Perec représentent un artiste mort (Terrago ou Bartlebooth, ou Valène) au milieu de ses œuvres.

Les brouillons de ce chapitre XCIII révèlent encore que Perec a beaucoup réfléchi à la disposition des gravures dans la pièce, essayant divers classements, divers schémas, ce qui tend à montrer ou à confirmer qu'un ordre préexiste bel et bien à cette disposition. Finalement, l'histoire tragique de Terrego n'est pas retenue et à la présence centrale de l'artiste pendu au milieu de ses œuvres à laquelle tout le dispositif devait mener (version plus sombre encore que celle de l'*excipit* où Bartlebooth n'est, au fond, que moralement assassiné par Winckler) se substitue la gravure finale de la « jeune femme accroupie sur une plage de galets, examinant un caillou qui porte une empreinte fossile ».

---

<sup>20</sup> FGP 111, 185, 5. Voir les « Brouillons du début et de la fin du “romans” », dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 660-662. La suite du brouillon esquisse ce qui constituera le futur chapitre XCIX consacré au bureau de Bartlebooth, lequel était donc primitivement perçu à travers un dessin de Valène trouvé chez lui après sa mort.

Vers quelle conclusion Perec souhaite-t-il en définitive conduire à travers ce cheminement de gravure en gravure ? Peut-être substitue-t-il finalement un projet optimiste à un projet pessimiste, car cette jeune femme contemplant (hors contraintes) une empreinte fossile paraît bien symboliser, au fond et de nouveau, la fonction de l'écriture telle que Perec la définit à la toute fin d'*Espèces d'espaces*, soit, par-delà la disparition et la mort, le sauvetage de traces (ce qui paraît constituer d'ailleurs la leçon discrète mais tenace de l'*excipit* de *La Vie mode d'emploi*). Un autre personnage est d'ailleurs saisi par le roman (au chapitre XXXIII) dans une activité similaire à celle de cette jeune femme et qui confirme peut-être cette interprétation – car Perec l'a plusieurs fois énoncé dans ses entretiens à propos de *La Vie mode d'emploi* :

Ces histoires [du roman] se continuent d'une certaine façon. Il y a... Je vais donner un exemple extrêmement rapide : il y a au début du livre une histoire assez longue qui raconte la vengeance d'un diplomate suédois dont le fils unique et la femme sont morts à cause d'une fille au pair française, en Angleterre. Tout à la fin du livre, il y a une description de salle de bains qui n'a aucun rapport avec cette histoire, sauf que c'est un appartement à Paris, dans l'immeuble que l'on décrit ; cet appartement vient d'être loué par un diplomate suisse ; la femme est arrivée avant avec son fils unique et la situation qui a donné naissance à cette double mort en Angleterre en 1952 se retrouve exactement... C'est exactement la même situation : il y a une fille au pair qui, elle, est anglaise, il y a ce diplomate qui va arriver deux jours plus tard... cette double mort avait eu lieu dans la salle de bains, et là, ça se passe dans la salle de bains... On pourrait presque imaginer que la même histoire qui est arrivée en 52 pourrait se reproduire. C'est une sorte de... un peu comme s'il y avait des systèmes de miroirs, des systèmes de mises en abyme où une histoire est toujours l'écho d'une autre<sup>21</sup>.

Il s'agit d'Olivier Gratiolet ramassant des coquillages et des galets sur la plage de Gatseau, dans l'Île d'Oléron, le jour de la mort de son grand-père, le trois septembre

---

<sup>21</sup> Entretien avec Jacques Roubaud pour l'émission de la radio France Culture *Un livre, des voix*, 10 novembre 1978. Voir sa transcription dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 667-668.

1934, et les conservant dans une « boîte carrée en fer blanc » (p. 187) (qui fait fortement songer, quant à elle, à une autre « boîte [...] en fer-blanc, carrée » évoquée à la fin du chapitre LXV, sur le couvercle de laquelle figure la petite fille croquant le coin d'un petit-beurre Lu) ; or le brouillon de ce chapitre donne à lire : « une boîte en fer blanc pleine de coquillages et de galets ramassés par Olivier G, le seul survivant de la f[amille], le 17 juillet [surchargeant "7 août"] 1932 à Gatseau, Île d'Oléron » – où « seul survivant de la famille » évoque irrésistiblement la situation de Perec par rapport à ses parents.

Dans la préfiguration de la fin du roman qui s'est amorcée depuis trois chapitres au moins, il s'agit sans nul doute d'un nouvel indice à ajouter à la possibilité grandissante d'une interprétation positive de *La Vie mode d'emploi* : les rites mémoriels et les traces (dont le roman est un exemple particulièrement élaboré), qu'ils soient fossiles, galets, œuvres d'art, n'ont peut-être de sens que de s'opposer inlassablement à la disparition.

#### 4. Vis, meurs, ressuscite : le chapitre XCIV

Au chapitre XCIV (« *Escaliers 12* ») divers indices continuent de faire jouer l'un contre l'autre la mort et la survie, au profit de cette dernière et non de cette première, contrairement à ce que la surface du roman pourrait amener à d'abord penser.

On notera pour commencer que dans le « programme du cinéma *Le Caméra*, 70 rue de l'Assomption, Paris 16<sup>e</sup> pour le mois de février 1960 » (p. 527) trouvé dans l'escalier, et qui est, de diverses manières, gonflé d'allusions autobiographiques<sup>22</sup>, le lecteur est doublement averti : d'une part, *Tiens bon la barre, Jerry* (film doublement perturbé – ce qui est généralement l'indice d'une prégnance chez Perec – puisque son titre français est *Tiens bon la rampe* [et non la barre], *Jerry* et que, sorti en 1966, il ne pouvait pas raisonnablement se trouver dans un programme de janvier 1960), ce film donc l'incite à continuer de regarder de tous ses yeux ; d'autre part, la traduction française du titre du film hongrois de Gábor Pelos (qui partage avec Georges Perec des initiales et constitue un hétéronyme de l'auteur en cinéphile puisque « Pelos » doit ici se prononcer « Péloche », comme dans la désignation argotique de la pellicule de film), « Il

---

<sup>22</sup> Voir : Christiane Dancie, « Le programme trouvé dans l'escalier. Un film de Gábor Pelos », *Cahiers Georges Perec* n° 9 (« Le cinématographe »), Bègles, Le Castor astral, 2006, p. 83-84.

n'est pas nécessaire que tu sortes de la maison », renvoie certes à la citation de Kafka extraite de *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin* qui sert d'exergue à *Un homme qui dort* (où il est d'ailleurs écrit : « ... de ta maison »), mais aussi, on le comprend aisément, à la maison du 11 rue Simon-Crubellier à l'intérieur de laquelle se trouvent les solutions des énigmes perecquiennes bien plus sûrement que dans les illusions ou tentations du hors-texte.

On remarquera pour continuer que dans la biographie de Mark Twain figurant sur la carte postale instructive de la série « *Les Grands Écrivains américains* », n° 57, elle aussi trouvée dans l'escalier, est rapporté ce fait étrange de sa biographie :

*Il mourut à Redding (Connecticut) en 1910 et sa mort coïncida avec la réapparition de la Comète de Halley qui avait marqué sa naissance. Quelques années auparavant, il avait lu dans un journal qu'il était mort et avait aussitôt câblé au directeur le télégramme suivant : LA NOUVELLE DE MA MORT EST FORT EXAGÉRÉE ! (p. 528)*

En outre, sur le folio de ce chapitre dans le « Cahier des charges », Perec note : « « Mark Twain découvre dans un journal sa notice nécrologique (la chose est arrivée à Borges) ».

Vis, meurs, ressuscite : c'est en quelque sorte deux histoires comiques de survie et de victoire sur la mort que Perec retient ici dans son irrésistible avancée vers la fin d'un roman où le triomphe de la disparition n'est finalement peut-être pas si sûr.

Deux derniers éléments du chapitre XCIV peuvent encore retenir notre attention dans cette perspective de la préparation de l'*excipit*. D'une part, naturellement, et presque explicitement, les

*sept pastilles de marbre, quatre noires et trois blanches, disposées sur le palier du troisième étage de manière à figurer la position que l'on appelle au go le Ko ou Éternité. (p. 528)*

Mais aussi, d'autre part, et peut-être concurremment, l'énigme jamais résolue de la clepsydre qui termine le chapitre :

Une boîte cylindrique, enveloppée dans un papier provenant du magasin *Les Joyeux Mousquetaires*, jeux et jouets, 95 bis, avenue de Friedland, Paris ; l'emballage représentait, comme il se devait, Aramis, d'Artagnan, Athos et Porthos croisant leurs épées brandies (« Un pour tous, tous pour un ! »). Aucune indication de destinataire n'était portée sur le paquet que Madame Nochère trouva sur le paillason de l'appartement, alors vide, qu'occupa depuis Geneviève Foulerot. Après avoir vérifié que le colis anonyme n'émettait aucun tic-tac suspect, Madame Nochère l'ouvrit et y trouva plusieurs centaines de petits morceaux de bois doré et de plastique façon écaille, lesquels, convenablement assemblés, étaient censés donner une reproduction fidèle, au tiers de sa grandeur nature, de la clepsydre offerte à Charlemagne par Haroun al-Rachid. Aucun des habitants de l'immeuble ne réclama l'objet. Madame Nochère le rapporta au magasin. Les vendeuses se souvinrent qu'elles avaient vendu ce modèle réduit rare et cher à un enfant de dix ans ; elles avaient même été très étonnées de le voir payer avec des billets de cent francs. L'enquête en resta là et l'énigme ne fut jamais résolue. (p. 528-529)

Cette énigme n'est peut-être pas tout à fait insoluble et l'on pourrait faire quelques hypothèses à son sujet. La piste autobiographique par exemple paraît ici bien tentante. Une indication du texte, en effet, situe l'énigme « jamais résolue » de cet objet sur le palier du sixième étage et plus précisément devant l'appartement occupé, avant Geneviève Foulerot, par Paul Hébert (dont l'histoire nous est contée aux chapitres XXVII et XLIII) ; si cet appartement est vide au moment des faits, c'est peut-être parce que, comme nous l'avons appris au chapitre XXVII, il a été l'objet « d'obscur affaires de scellés et de saisies » (p. 148) avant d'être récupéré par le gérant de l'immeuble pour location. On rappellera que l'histoire de Paul Hébert évoque de plusieurs façons celle de Perec, et qu'il se pourrait donc bien que ce temps émietté de la clepsydre en pièces et l'énigme jamais résolue de sa présence ici aient à voir avec la disparition des parents de l'auteur de *La Vie mode d'emploi*. D'ailleurs, l'enfant de dix ans qui achète avec un gros billet puis oublie le modèle réduit fait tout à la fois penser à Paul Hébert qui perd sa mère à dix ans (voir chapitre XLIII) et au Perec de « onze ans et deux mois » des *Lieux d'une fugue*. Mais certaines des histoires volontairement non finies de *La Vie mode*

*d'emploi* sont également là pour nous rappeler qu'il faut résister à la tentation de vouloir tout expliquer, tout résoudre, tout comprendre dans ce roman. Or, son *excipit*, quoique passible d'une autre interprétation que celle complaisamment tendue, n'est pas pour autant parfaitement transparent. Mieux même : le conte des *Mille et Une Nuits* sous-tendant l'histoire de la ville arabe fabuleuse de Lebtit (que nous trouvons certes au chapitre II mais également peut-être au dernier<sup>23</sup>) met en scène des figures parfaites de cavaliers arabes, statues qui sont en réalité de véritables cavaliers punis d'avoir voulu accéder à des objets surnaturels. La littérature peut certes se donner l'ambition de défier la mort, de contrer la disparition, d'annuler le temps et de viser à l'éternité (c'est, avant Perec et tant d'autres, le sens de la recherche proustienne, on le sait, l'un des modèles de l'auteur de *La Vie mode d'emploi*) ; encore ne doit-elle pas tomber dans l'*hybris* de se croire illimitée, absolue, voire divine. Ni ses critiques avec...

## 5. Apparition d'Harry Mathews : chapitre XCV (et jusqu'à XCIX)

Comme nous l'avons vu dans le premier épisode de la première saison de ce feuilleton critique, « Extension du territoire de la contrainte », deuxième partie (« Petites agrafes »), à partir du chapitre XCV (« *Rorschach, 6* »), Harry Mathews est présent dans chacun des chapitres terminaux de *La Vie mode d'emploi* avec une citation ou une allusion tirée des *Verts champs de moutarde de l'Afghanistan* (traduit en français par Perec, comme on sait, et paru en 1974).

Pour rappel :

- au chapitre XCV, une photographie dédicacée de Bea (Fod) ([p. 530], mention semi-programmée) ;
- au chapitre XCVI, le personnage de King Dri ([p. 540] non programmé) ;
- au chapitre XCVII, le personnage de Laurence Hapi ([p. 544] non programmé) ;
- au chapitre XCVIII, l'argument publicitaire de *La Villa d'Ouest* : « a show-place of elegant depravity. Spanish nobles, Russian tycoons and fancy sports of every land crossed the world to ride in » ([p. 552] citation programmée) ;
- au chapitre XCIX enfin : dans une citation programmée de Calvino (tirée de *De l'opaque*) où il était question de « jaunes champs de soucis », Perec substitue à ces derniers

---

<sup>23</sup> Voir le début de cet article à propos de la toute fin du roman et le premier épisode de la hors saison, « Vers la carte parfaite ».



des « jaunes champs de moutarde » (p. 557) sans aucun doute possible pour renvoyer de nouveau au roman de son ami.

Redisons ici les termes de l'analyse précédemment faite, en priant le lecteur d'excuser cette large tranche d'auto-citation. Il n'est sans doute pas illégitime de considérer que si *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* accompagne si régulièrement *La Vie mode d'emploi* dans ses cinq derniers chapitres, c'est peut-être parce qu'il faut mettre en parallèle les *explicit* des deux romans pour mieux comprendre la fin de celui de Perec ; en d'autres termes : « lire entre les livres », comme il est conseillé dans "53 Jours". Dans ce cheminement, la présence implicite, par deux fois, de la ville tunisienne de Sfax, où vécut Perec, peut apparaître comme un balisage de plus. D'une part, la citation en anglais présente au chapitre XCVIII est tirée d'un passage du roman de Harry Mathews certes situé dans un bordel de Tanger mais où il est également fait mention de Sfax. D'autre part, le dernier chapitre des *Verts Champs de moutarde...*, est « perecquiennement » intitulé « Le voyage à Sfax ». On ne s'étonnera d'ailleurs pas d'y trouver non seulement un scialytique mais encore, clôturant le roman, la description d'une gravure représentant Sfax où l'on découvre des barques, une « bande de paysage tranquille », des vignes et surtout, parmi les maisons de la Qasbà, « une vaste cour où se déroule une fête familiale », soit des éléments dont il y a des équivalents sur la dernière aquarelle de Bartlebooth ou dans l'environnement immédiat de son bureau. Mais alors que le puzzle perecquien semble (déceptivement peut-être) conduire vers un « paysage immobile et écrasé d'où toute vie semble avoir été bannie » (p. 558), celui de Harry Mathews mène à un feu d'artifice inversant la valence des éléments : « Le labyrinthe de leurs couleurs [celles des fusées] jette une clarté dense dans le blanc de la nuit<sup>24</sup>. » On peut donc voir dans ce cheminement secret du dernier segment de *La Vie mode d'emploi* révélé par cette longue suture de cinq chapitres et dans cette specularité finale entre les deux romans l'indice qu'une lecture non nécessairement dysphorique de l'*explicit* du roman perecquien est souhaitable, puisque la nuit peut ne pas forcément être noire.

Revenons maintenant au seul chapitre XCV. Le début décrit des photographies d'Olivia Norvell posées sur la table de nuit de Rémi Rorschach :

Sur la seconde, elle est vautrée dans l'herbe, à plat ventre, à côté d'une autre jeune femme ; Olivia porte une robe à fleurs et un grand chapeau de paille de riz, sa compagne des bermudas et de grosses lunettes de soleil dont la

---

<sup>24</sup> Paris, P.O.L, 1998, p. 174.

monture évoque des reines-marguerites ; au bas de la photographie sont tracés les mots *Greetings from the Appalachians* surmontant la signature : *Bea*. (p. 529-530)

Cette « Bea », tout comme *Tiens bon la rampe, Jerry*, est l'objet de diverses perturbations dans le roman. Pour commencer, elle est quasiment introuvable dans l'index, sauf à la dénicher à son nom, « Fod » : « Fod (Béatrice), amie d'Olivia Norvell » (p. 589). Pour suivre, la contrainte qu'elle actualise, « Livres »/« *Conversions* » (de Harry Mathews), ne va pas de soi. Au récapitulatif du cahier « Allusions et Détails » concernant le premier roman de son ami américain, Perec note : « Allusion au voyage de Bea Fod dans les Appalaches. » Bea (ou Béatrice) Fod est effectivement bien un personnage qui apparaît dans *Conversions* ; mais la mention d'un voyage dans les Appalaches se situe au dernier chapitre des *Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* du même Harry Mathews où un personnage du même nom (Bea Fod) apparaît. Dans les deux cas, la conjonction avec Olivia Norvell-Rorschach se fait par le biais du rapport à une sexualité exacerbée (la Bea Fod de *Conversions* découvre une position sexuelle permettant un meilleur orgasme tout en évitant la conception et celle des *Verts Champs* est qualifiée de « nymphomane » ; Olivia Norvell ne cesse de changer de mari). Le court passage du voyage aux Appalaches est cependant d'un sens très différent puisque Bea y découvre des rats malades s'attaquant aux habitants d'une ville qu'ils marquent de « morsures qui ne guérissent jamais » tout en n'empirant pas mais en devenant « blanches » ; par ailleurs, elle est déclarée entreprendre un ouvrage « pour les siècles » sur des « expéditions médicales » : « Il est censé la justifier et faire honte à ses bourreaux. Elle dit que la meilleure vengeance est l'immortalité », ajoute le texte.

On peut de nouveau interpréter cet emprunt (cependant peu lisible sans son contexte source) comme un indice de plus, après ceux des chapitres précédents, d'un chemin vers une fin euphorique du roman : l'écriture qui confère l'immortalité venge des bourreaux – et l'on sait, chez Perec, de quelle nature sont ces derniers.

La suite du chapitre ramène plutôt du côté du pessimisme, l'euphorique ne recouvrant jamais complètement ce premier dans la dialectique mort-survie qui organise la fin du roman mais constituant plutôt un discret quoique efficace contrepoint. En effet, la chambre de Rémi Rorschach nous y est décrite en des termes plutôt sombres qui semblent anticiper sur ceux décrivant le bureau funéraire de Bartlebooth :

C'est la chambre d'un homme déjà mort, et il semble déjà que les meubles, les objets, les bibelots attendent cette mort à venir, l'attendent avec une indifférence polie, bien rangés, bien propres, figés une fois pour toutes dans un silence impersonnel. (p. 531)

Mais d'un autre côté, le chapitre ne s'arrête pas sur cette quasi-disparition puisque la fin oppose à cette mort proche l'évocation des précédents locataires, elle-même ramenant à l'époque du lotissement de la rue Simon-Crubellier, autrement dit à la jeunesse de l'immeuble :

Cette chambre aujourd'hui morte fut le salon-salle-à-manger de presque quatre générations de Gratiolet. Juste, Émile, François et Olivier y vécurent de la fin des années 1880 aux débuts des années cinquante.

La rue Simon-Crubellier commença à être lotie en 1875 sur des terrains qui appartenaient pour moitié à un marchand de bois nommé Samuel Simon et pour l'autre moitié à un loueur de voitures de places, Norbert Crubellier. (p. 531-532)

Une fois encore, comme au chapitre XC, la communauté, fût-elle celle des disparus (mais de disparus dont l'écriture s'attache justement à éterniser le souvenir) vient transcender la mort d'un seul, mouvement que rejouera l'organisation fuguée du dernier chapitre qui dispose en contrepoint du bureau funéraire de Bartlebooth l'euphorie d'une évocation unanimiste du reste de l'immeuble où l'on continue à vivre.

## **6. Chapitre XCVI : Dinteville et Perec**

Le chapitre XCVI (« *Dinteville*, 3 ») conte l'histoire d'un vol intellectuel dans le domaine de la recherche scientifique, plus précisément médicale – et il est possible que Perec ait été mis au courant de telles affaires dans le cadre de sa profession de documentaliste dans un laboratoire de neuro-physiologie associé au C.N.R.S. (le chapitre se ressentant d'ailleurs globalement de son expérience professionnelle). Cette satire

d'une université moralement médiocre et sempiternellement en dispute par pur carriérisme n'est pas isolée dans *La Vie mode d'emploi* (ni d'ailleurs dans l'œuvre de Perec en général – qu'on songe par exemple ici aux articles scientifiques parodiques réunis dans *Cantatrix Sopranica L.*) ; on la retrouve par exemple au chapitre LXXX à propos de la recherche historique sur la découverte de l'Amérique, ou bien encore, même si d'une autre façon, au chapitre XXV à propos de Marcel Appenzel ou au chapitre XLVI à propos de la carrière universitaire de Monsieur Jérôme. Quoi qu'il en soit, cette histoire est l'une des plus pathétiques sinon de tout le roman du moins de sa *coda*, puisqu'elle est d'abord, comme dans nombre de romans d'apprentissage classiques ou romantiques, celle de la jeunesse et de l'enthousiasme brisés : Dinteville, jeune médecin et chercheur de valeur en histoire des sciences, est sympathiquement présenté au lecteur par bien des aspects du texte (il est décrit au départ comme dénué d'ambition et s'il en acquiert finalement une de totalement légitime, encore est-ce fortuitement ou par suite de quelque configuration du destin) ; à travers toute son histoire, il apparaît comme naïvement honnête, passionnément dévoué à sa recherche mais victime innocente car aveugle à des menées sournoises que le lecteur, quant à lui, peut parfaitement discerner (« Bien que convaincu de la pertinence de ses recherches, il n'osait pas mettre en doute l'honnêteté intellectuelle et la compétence du professeur LeBran-Chastel » [p. 541]) ; il finit par abandonner l'œuvre d'une vie – ou presque – et par se résigner à une existence non pas médiocre (car le personnage demeure sympathique dans l'adversité ou le repli : « Sans appuis, délaissé, dégoûté, Dinteville finit par abandonner son cabinet et vint s'installer à Paris, résolu à n'être plus qu'un médecin de quartier dont les rêves inoffensifs n'iraient plus affronter l'univers prestigieux mais redoutable des érudits et des savants, mais se cantonneraient aux plaisirs domestiques du solfège et de la cuisine » [p. 542]), mais sans commune mesure avec ce dont il avait rêvé, cependant que l'usurpateur LeBran-Chastel (dont le nom dissimule possiblement deux insultes : « branle el/le chat » ou « château de merde ») triomphe – mais pour ne tirer finalement de sa forfaiture que les dérisoires et vaniteuses satisfactions de la publication scientifique. La fin de la mésaventure est d'ailleurs d'une ironie sèche et implacable qui déroule sans commentaires la liste des plagats de LeBran-Chastel et cingle sur une pointe acerbe :

Les deux autres articles exploitaient, en l'affadissant par diverses précautions oratoires, l'essentiel du travail du médecin, qui n'était lui-même cité qu'une fois, dans une note en tout petits caractères où le professeur LeBran-Chastel remerciait « le docteur Bernard Dinteville d'avoir bien voulu (lui) communiquer cet ouvrage de son ancêtre ». (p. 542-543)

Que Perec paraisse se projeter dans son personnage n'étonne pas vraiment quand on sait qu'il souffrait considérablement, dans sa profession, de ne pas être considéré par un « patron » et un milieu pour lesquels être écrivain et même avoir reçu un prix littéraire prestigieux (le Renaudot en 1965 pour *Les Choses*) comptait finalement bien peu – et même si, à rebours, Perec développa diverses amitiés durables dans ce laboratoire où il travailla plus d'une décennie. Sa collègue et amie Ginette Bossavit témoigne par exemple : « Lorsqu'un journaliste, Bruno Frappat, était venu nous interroger pour *Le Monde*, en 1976, il avait évidemment voulu rencontrer Perec, qui lui avait déclaré : "Je ne trouve pas normal qu'on paie mieux les chercheurs pour chercher ; moi aussi ce que je fais en explorant les règles d'écriture c'est un travail de recherche." Il considérait son travail au même niveau, mais le CNRS n'en avait aucune reconnaissance, n'a jamais fait la moindre démarche en ce sens, prix Renaudot ou pas ! [...] Il était ulcéré de cette absence de reconnaissance<sup>25</sup>. » Aussi, que le travail de Dinteville finisse par remettre « définitivement en cause les fondements mêmes de la physiologie et de la sémiologie médicale », et même qu'il mette en relation divers savoirs médicaux antiques avec de « grands courants de la médecine indo-arabe », souligne « leurs relations avec la mystique juive, l'hermétisme, l'alchimie », et montre enfin « comment la médecine officielle en avait systématiquement réprimé la diffusion » (p. 540) (ce qui tend d'ailleurs à rapprocher ici de nouveau *La Vie mode d'emploi* et *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, roman de la médecine non conventionnelle lui aussi) peut nous apparaître comme un subtil exercice de règlement de compte. Ensuite, la manière dont le texte du chapitre présente le travail scientifique de Dinteville semble à deux reprises dessiner l'écrivain en perspective : d'une part, il est dit que Dinteville travaille « avec une fougue presque Romanesque » (p. 540) ; surtout, un passage lyrique, peu plausible dans le cas d'une recherche en histoire de la médecine, s'éclaire si on le

---

<sup>25</sup> Ginette Bossavit, « Le laboratoire de neurophysiologie sous la loupe littéraire de Georges Perec », *Bulletin de l'Association Georges Perec* n° 67, décembre 2015, p. 16.

rapporte à l'auteur et au projet totalisant de *La Vie mode d'emploi* (dont les entreprises de Bartlebooth et de Valène, mais aussi de quelques autres personnages du roman, comme Madame Marcia ou Olivier Gratiolet par exemple, sont des avatars ou des représentations) :

Au-delà de la complexité tatillonne de ses recherches, chacune de ses minuscules découvertes – vestige improbable, repère incertain, preuve indécise – lui paraissait venir s'insérer dans un projet unique, global, presque grandiose, et c'est avec un enthousiasme chaque fois renouvelé qu'il recommençait ses fouilles, allant à l'aveuglette entre les rayons surchargés de reliures en parchemin, suivant l'ordre alphabétique d'alphabets disparus, montant et descendant à travers des couloirs par des escaliers et des passerelles encombrées de journaux ficelés, de boîtes d'archives, de liasses que les vers avaient presque entièrement rongés. (p. 539)

En dépit d'un échec, qui de toute manière ne tient pas à lui mais à l'institution au sein de laquelle il évolue (Perec a-t-il ici voulu se prémunir contre l'éventualité d'une mauvaise réception de son roman ?), Dinteville, tout comme Beyssandre d'ailleurs, est un personnage positif, attaché à la vérité et à la sauvegarde : celui-là de l'œuvre de son ancêtre, même s'il est victime d'un mandarin malhonnête, celui-ci de l'art pourtant nihiliste de Bartlebooth, même s'il doit pour cela trahir les volontés du créateur. Ce que Perec résume ainsi dans un entretien :

Dans *La Vie mode d'emploi*, si la politique intervient, c'est au niveau d'un refus des institutions : les trois quarts des personnages sont lancés en général dans des aventures qui sont cassées par la bureaucratie ou par des mécanismes de pouvoir. L'histoire de Bartlebooth contre qui vient se heurter ce critique d'art, lui-même payé par cette chaîne d'hôtels, est tout à fait typique, et à la fois le critique d'art et Bartlebooth sont complètement noyés dans leurs rêves à cause de ces machines à fabriquer des vacances organisées<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> « En dialogue avec l'époque », entretien avec Patrice Fardeau, *EC2*, p. 61.

À deux chapitres de la fin de *La Vie mode d'emploi*, Dinteville, conjugué à Bartlebooth, Beyssandre, aux autres personnages idéalistes du roman mais aussi, bien sûr, à Perec, repose la question de la place du créateur dans le monde. Mais si celle-ci peut sembler bien misérable au regard du triomphe apparent des institutions et des puissants, on se souviendra que, tout comme l'œuvre de Bartlebooth ne parvient pas à s'annuler et donc à donner acte au nihilisme, que celles de Beyssandre et de Perec réussissent à travers les obstacles et l'adversité, celle de Dinteville, même usurpée par LeBran Chastel et donc de manière tout à fait paradoxale, finit par s'imposer et donner raison à son créateur.

## 7. Chapitre XCVII : Eurydice disparue et retrouvée

Le chapitre XCVII (« *Hutting, 4* ») semble d'abord être, un peu comme le chapitre XCV (« *Rorschach 6* »), une préfiguration du dernier dans ce qu'il a de plus sombre, dans la mesure où ils décrivent l'un un personnage à demi mort, l'autre un lieu déserté par la vie : comme nous l'avons vu, la chambre de Rémi Rorschach « restera vide. Plus personne, jamais, n'y entrera », car « c'est la chambre d'un homme déjà mort » (une « chambre aujourd'hui morte » insiste le texte quelques lignes plus loin), où tout semble attendre « cette mort à venir » (p. 531) ; le grand atelier de Hutting, quant à lui, ne « sert plus » (p. 543), même s'il connut une « activité artistique intense » (p. 543) lors des « mardis » du peintre, époque depuis laquelle il est « presque toujours désert » (p. 546). D'ailleurs, même le récit de ces « mardis » (dont pourtant « l'influence sur certaines tendances majeures de l'art contemporain n'a pas fini de se faire sentir » [p. 543]), est empreint de mélancolie puisque toutes les époques qui y sont décrites ne mènent successivement qu'à l'ennui et à l'abandon. Ainsi, les expérimentations de fusion des arts et les pratiques artistiques collectives de la première phase (par exemple : « un peintre peignait un tableau tandis qu'un musicien de jazz improvisait » [p. 544]), finissent par être qualifiées de « sages, consciencieuses et très légèrement ennuyeuses » (p. 544) ; un second temps, globalement qualifiable de dadaïsant, d'une excentricité malgré tout inventive (par exemple : Vladislav « étala sur le parquet un grand rouleau de toile vierge, la fixa avec une vingtaine de clous hâtivement plantés et invita l'assemblée à la piétiner de concert » [p. 544]), passe bientôt de mode : considérées alors comme « réunions mondaines [...] un tantinet vieux jeu », « lassantes à force d'être prévisibles » (p. 546), et

ne générant plus chez Hutting qu'un ennui abondant, ces fêtes de l'avant-garde parisienne sont abandonnées ; une autre étape se joue enfin mais en dehors de chez Hutting (devenu de son côté superstar individualiste de l'art moderne<sup>27</sup>), celle de « happenings » qualifiés de « noubas sauvages » au cours desquelles « Untel s'amusait à croquer des ampoules électriques tandis que Machin démontait systématiquement les tuyauteries du chauffage central et que Chose s'ouvrait les veines pour écrire un poème avec son sang » (p. 546). On sait que Perec connut ce monde turbulent de l'art contemporain à Paris et à New York dans les années soixante-dix et que celui-ci fut effectivement prodigue en performances extravagantes de ce type. L'intention parodique et satirique se double d'ailleurs ici d'une condamnation morale sous-jacente quand on sait que dans ce passage Perec recycle en partie un scénario écrit en 1975 avec Bernard Queysanne pour un film jamais réalisé, *Le Journal d'un arriviste*, où un individu nommé Max cultive une très grande popularité en poussant le parasitisme à l'extrême et en se créant un personnage d'excentrique génial qui professe notamment que ce qui pose le mieux dans ce monde de bourgeois à épater, c'est de démonter l'installation de chauffage central<sup>28</sup>.

Dans cette même pièce de l'atelier de Hutting figure « une grande toile intitulée *Eurydice*, dont il se plaît à dire qu'elle est et demeurera inachevée » (p. 547) – toile dont nous avons déjà parlé dans l'épisode précédent de ce feuilleton critique car elle est possiblement à mettre en relation avec le chapitre XXIX du roman, situé quant à lui dans l'appartement fantôme du troisième droite – nous allons y revenir. Outre que son thème mythologique est éminemment dramatique (double perte de l'aimée, voyage aux Enfers, échec et désespoir d'Orphée...) – même si celui-ci n'est que suggéré : par le titre, une absence et une porte à demi ouverte –, l'œuvre, dont certaines étrangetés s'expliquent néanmoins, comme souvent pour les objets iconiques dans le roman, par l'actualisation de contraintes (ainsi des deux portraits de Racine et de Shakespeare par exemple, que

---

<sup>27</sup> Les chapitres qui lui sont consacrés avant celui-ci le montrent à loisir (chapitres XI, LIX, fin du chapitre LXXXIII) et le début du chapitre XCVII le campe à nouveau dans ce rôle : « Il y a longtemps qu'Hutting ne se sert plus de son grand atelier, préférant, pour ses portraits, l'intimité de la petite pièce qu'il a fait aménager dans la loggia, et ayant pris l'habitude de travailler à ses autres œuvres, selon leur genre, dans tel ou tel de ses autres ateliers : les grandes toiles à Gattières, au-dessus de Nice, les sculptures monumentales en Dordogne, les dessins et les gravures à New York » (p. 543).

<sup>28</sup> Voir : Mireille Ribière, « Cinéma : les projets inaboutis de Georges Perec », dans *Cahiers Georges Perec* n° 9 (« Le cinématographe »), Bègles, Le Castor astral, 2006, p. 157-158 et p. 168.



programme la contrainte « Couples »), l'œuvre donc, se signale encore et surtout par une vacuité renchérisant sur celle du grand atelier (« la toile représente une pièce vide » et « pratiquement sans meubles » [p. 547]) et par sa grisaille (« peinte en gris », « au centre un bureau d'un gris métallique » [p. 547]). On ne peut donc d'abord que songer à une préfiguration de plus du dernier chapitre, la toile inachevée de Hutting anticipant le dernier puzzle inachevé lui aussi de Bartlebooth, et l'absence d'Eurydice équivalant au fond au trou noir dans le « ciel crépusculaire » de la dernière aquarelle connue de l'Anglais (significativement d'ailleurs, un « tableau représentant un paysage avec un coucher de soleil » est placé en abyme dans la toile de Hutting). L'attraction de la fin du roman se fait ainsi sentir de plus en plus nettement désormais et dans les deux cas, le thème de l'infraction au divin est perceptible<sup>29</sup>, tout comme celui de l'affrontement du créateur à la mort. Mais dans le mythe d'Orphée et Eurydice, la perte de cette dernière prélude selon certains mythèmes à la naissance de la poésie, liant ainsi mort et création (et l'on sait combien cette proximité est importante chez Perec qui la souligne dans un passage célèbre du chapitre VIII de *W ou le souvenir d'enfance* qui fait procéder son écriture de la mort de ses parents : « 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 vie<sup>30</sup> »). De surcroît, comme nous l'avons auparavant montré, dans la simultanéité générale du roman, Eurydice disparue par la porte du tableau de Hutting ne l'est peut-être pas à jamais puisqu'elle réapparaît au chapitre XXIX sous les traits d'une autre jeune fille « d'environ seize ans qui tient dans sa main droite un verre de lait » aperçue par une porte entrouverte peinte en trompe-l'œil comme une bibliothèque (et il y a précisément sur le bureau d'*Eurydice* dans le tableau de Hutting une « bouteille de lait » et un « livre ouvert »).

On pourra penser malgré cela que la fin de ce chapitre oriente nettement l'explicit du roman vers la tonalité mélancolique qu'il ne demande qu'à prendre (et dans une première version de ce passage, Perec avait écrit : « [...] on devine, avec un sentiment

---

<sup>29</sup> Non seulement à cause d'Orphée mais aussi parce que le « paysage avec un coucher de soleil » dont nous venons de parler est l'actualisation de la contrainte « Tableaux »/« *La Chute d'Icare* » de Brueghel l'Ancien, autre histoire mythologique d'hybris.

<sup>30</sup> *ŒI*, p. 689.

d'angoisse, qu'Eurydice [...] », avant de biffer<sup>31</sup>). Mais si, comme nous venons de le ressupposer, il n'est déjà pas si sûr que l'Eurydice disparue du tableau de Hutting (lequel est, rappelons-le, un double de Perec) ne réapparaisse pas ailleurs dans le roman (la simultanéité générale interdisant en outre une lecture progressive entre les deux moments, la jeune fille apparue au début ne disparaissant pas à la fin), on notera encore que le lyrisme presque douloureux de la dernière phrase est en quelque sorte compensé (carnavalisé ?) par la note humoristiquement justificatoire de Perec<sup>32</sup> ; il est en outre tout aussi notable que ce chapitre plutôt pessimiste va être suivi de la seule histoire optimiste de *La Vie mode d'emploi* selon l'auteur.

### 8. Chapitre XCVIII : de l'optimisme ?

Notons pour commencer que le lecteur attentif aux repères chronologiques donnés dans ce chapitre et muni d'un bon calendrier perpétuel pourra sans nul doute en déduire l'année où se déroule *La Vie mode d'emploi* (les jours de semaine et dates en mois et jours précisés permettent de situer l'histoire en 1971 puis 1972 ; on lit ensuite : « Aujourd'hui, trois ans après » [p. 555]) ; ainsi, du chapitre XC, qui lui avait fourni l'heure et le jour de la semaine, au XCVIII qui livre l'année, c'est la révélation finale de la simultanéité générale du roman qui se tisse (mais elle avait été préparée, rappelons-le, bien en amont de cette dernière dizaine capitulaire).

Perec disait donc de l'histoire des Réol narrée dans cet avant-dernier chapitre du roman (qui se ruinent pour acheter une chambre à coucher de luxe et sont *in extremis* sauvés de la saisie par une promotion et une augmentation du chef de famille – ce chapitre récrivant largement *L'Augmentation* justement), et en exagérant naturellement, qu'elle était la seule histoire optimiste de *La Vie mode d'emploi*, non seulement parce qu'elle finit miraculeusement bien (la cause de la ruine et la solution au malheur étant au fond dérisoires), mais encore parce qu'à sa conclusion est montrée la photo d'un bébé tout nu brandi par sa famille (p. 556) : « Il n'y a qu'une seule histoire sur trois cent quatre-vingts qui soit optimiste. C'est l'avant-dernière, celle du couple qui achète un lit

---

<sup>31</sup> FGP, 111, 178, r<sup>o</sup>.

<sup>32</sup> La note, dont l'appel suit « Racine et Shakespeare », justifie une présence somme toute incongrue des deux grands dramaturges dans le tableau de Hutting par le fait que l'arrière-grand-père maternel du peintre danois aurait traduit dans sa langue le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, et finalement livre une clef pour la compréhension du tout en justifiant en outre les contraintes (la note actualisant aussi « Divers »/« Littérature danoise »).

de luxe et s'endette pendant des années. Finalement, in extremis, ça se termine bien. À la dernière image, il y a un bébé qui est brandi<sup>33</sup>. » On pourra d'abord penser que cette célébration d'un bonheur domestique et familial, bourgeois pour tout dire, ne peut être qu'ironique chez un auteur bien peu porté à ce type de plaisirs-là. On pourra ensuite se demander, en se souvenant de la nostalgie poignante du bonheur familial simple exprimée dans *W ou le souvenir d'enfance* (« 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, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. 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 classe<sup>34</sup> ») ou dans *Espèces d'espaces* (« J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : / Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts<sup>35</sup>... »), on pourra ensuite se demander, donc, si cette photographie, en dépit de la touche ironique finale, ne constitue pas une recreation idéalisée de la famille de Perec, ressuscitant ses parents et peut-être aussi sa jeune sœur morte en bas âge (le sexe du bébé n'étant pas ici précisé). On notera à cet égard que la contrainte « Activité » donnait pour ce chapitre « Réparer » et qu'elle a pu être diversement actualisée :

Le quatrième [objet] est un agrandissement photographique, fixé par quatre punaises sur le bois de la porte : il représente les quatre Réol : Louise, en robe à fleurs, tient par la main leur fils aîné, et Maurice, les manches de sa chemise blanche relevées au-dessus des coudes, tend à bout de bras en direction de l'objectif le bébé tout nu, comme s'il voulait montrer qu'il est bien conformé. (p. 556)

<sup>33</sup> « Entretien avec Gabriel Simony », *EC2*, p. 213.

<sup>34</sup> *ÆI*, p. 709.

<sup>35</sup> *ÆI*, p. 645.

Le chapitre ne s'en tient cependant pas à cet optimisme domestique, dans une fin dont on a déjà dit qu'on la suppose largement travaillée par une tension métaphysique. En effet, une grande gravure disposée chez les Réol permet d'amener une citation du « Chasseur Gracchus » de Kafka (dans *La Muraille de Chine*), modifiée sur quelques points secondaires de manière à l'adapter au contexte :

Le second [objet], au-dessus du lit, est une grande gravure rectangulaire dans un cadre de cuir vert bouteille : elle représente une petite place au bord de la mer : deux enfants sont assis sur le mur du quai et jouent aux dés. Un homme lit son journal sur les marches d'un monument, dans l'ombre du héros qui brandit son sabre. Une jeune fille remplit son seau à la fontaine. Un marchand de fruits est couché près de sa balance. Au fond d'un cabaret, par la porte béante et les fenêtres grandes ouvertes, on voit deux hommes attablés devant une bouteille de vin. (p. 556)<sup>36</sup>

Remarquons pour commencer que, comme au chapitre XCVII (qui reprenait à cet égard le XXIX), on trouve de nouveau sur ce tableau une porte ouverte, mais ici « béante » et peuplée. La nouvelle de Kafka, dont c'est ici l'incipit, décrit l'activité paisible d'une petite ville lacustre, Riva (le « rivage » en italien), où accoste une barque porteuse d'un mort qui entrera bientôt en conversation avec le maire de l'endroit apparemment au courant des usages des Enfers. Son marinier ayant fait une fausse manœuvre sur l'eau des morts, le chasseur Gracchus erre depuis de nombreuses années sur les « eaux terrestres » sans pouvoir connaître le repos de l'au-delà auquel il s'était pourtant préparé avec enthousiasme au moment de son trépas. Cette étrange illustration d'une mort inaboutie qui n'est ni disparition ni résurrection, dans un lieu indéterminé entre ici-bas et au-delà, est ambiguë quant à sa valence, comme le sera, au chapitre suivant, la mort de Bartlebooth et la présence du fleuve Méandre (fleuve tant

---

<sup>36</sup> Le texte de Kafka est le suivant : « Deux enfants étaient assis sur le mur du quai et jouaient aux dés. Un homme lisait un journal sur les marches du monument, dans l'ombre du héros qui brandissait son sabre. Une jeune fille remplissait son seau à la fontaine. Un marchand de fruits, couché près de sa balance, promenait ses regards sur le lac. Au fond d'un cabaret, par la porte béante et les fenêtres grandes ouvertes on voyait deux hommes attablés devant une bouteille de vin » (Gallimard, « Folio », 2013, p. 125, trad. Alexandre Vialatte – Perec possédait l'édition de la collection « Du monde entier » de chez Gallimard, avec la même traduction).

sinueux que son cours semblait remonter vers sa source, inversant ainsi l'écoulement du temps). Mais ce texte de Kafka a pu retenir l'attention de Perec pour une autre raison encore, Gracchus déclarant au maire vers la fin de la nouvelle :

Personne ne lira jamais ce que j'écris, personne ne viendra à mon aide ; si l'on faisait un devoir de me venir en aide, toutes les maisons resteraient fermées, toutes les portes, toutes les fenêtres ; tout le monde se mettrait au lit, la tête sous les draps ; la terre entière ne serait plus qu'un dortoir. Ce ne serait pas sans raison, puisque personne ne sait rien de moi, et, quelqu'un sût-il quelque chose, il ne connaîtrait pas l'endroit où je me trouve ; le connût-il, il ne saurait m'y retenir ; il ne saurait par conséquent comment m'aider<sup>37</sup>.

Puis, ce qui conclut la nouvelle :

Je suis ici, je n'en sais pas plus, je ne peux pas faire davantage. Ma barque est sans gouvernail, elle marche avec le vent qui souffle dans les plus profondes régions de la mort.

Méditation sombre sinon douloureuse et bien sûr cryptée, à la presque fin du livre, sur la capacité du lecteur à comprendre le projet perecquien ? Mise au point métaphysique de plus, justement sans possibilité d'établir un point fixe ?

## **9. Chapitre XCIX : vers la carte parfaite**

*À lire dans le premier épisode de la hors saison.*

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

## Petits modes d'emploi

### Un feuilleton critique

#### Saison III, épisode 1

#### Drôle d'index !<sup>1</sup>

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

L'index de *La Vie mode d'emploi* est un objet textuel singulier, au point que le qualifier d'« index » pose déjà problème, et c'est cette singularité générique qu'il s'agira d'examiner ici. Les propos qui suivent ne s'orienteront donc pas vraiment vers une poétique de l'index perecquien<sup>2</sup>, même s'il en sera ponctuellement question, mais plutôt vers une description critique ou raisonnée de l'objet.

### Des index perecquiens

On se rappellera d'abord que la fascination de Perec pour les index n'est pas nouvelle au moment où il rédige *La Vie mode d'emploi*. Sa pratique s'inaugure dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* par un incomplet, déceptif et humoristique « Index des fleurs et ornements de rhétorique, et, plus précisément, des métaboles et des parataxes que l'auteur croit avoir identifiées dans le texte qu'on vient de lire », puis tend ensuite à devenir récurrente, d'apparence « scientifique » (c'est-à-dire guidée par une méthode et une systématique) ou de réalité « textuelle » (l'index acquérant alors une certaine autonomie par rapport au texte). Atteste de celle

---

<sup>1</sup> Dans une première version, cet épisode a fait l'objet d'une communication prononcée dans le cadre du séminaire Georges Perec, Université Paris IV-Sorbonne, le samedi 17 juin 2017.

<sup>2</sup> On pourra pour cela se reporter à l'article de Bernard Magné, « Perec on the index » (*Yale French Studies*, n° 105, « Pereckonings : Reading Georges Perec », 2004, p. 72-88 – également consultable sur Internet), malheureusement seul article sur le sujet (du moins à notre connaissance).

permanence de l'index dans l'œuvre sa présence encore dans : *La Boutique obscure* (sous le titre « Repères et repaires »), *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* (où le « Glossaire » est en même temps un index), *Espèces d'espaces* (« Répertoire de quelques-uns des mots utilisés dans cet ouvrage »), *Je me souviens* (« Index ») et naturellement *La Vie mode d'emploi* (où l'on trouve, parmi les « pièces annexes », un « Index » mais aussi un « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » qui se comporte également comme tel).

On pourrait ajouter à cette liste l'inventaire, bien qu'il ne soit pas organisé par l'ordre alphabétique, parce qu'il partage avec l'index une commune ambition d'exhaustion d'un texte source par établissement d'une liste additive d'items synthétiques ; par exemple, celui que Perec tire du texte radiophonique de *Carrefour Mabillon* ; ou la « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante- quatorze » (même si l'inventaire n'est pas ici accompagné du texte source, qui fut probablement le journal tenu par l'auteur cette année-là).

Ajoutons que dans le projet de *Lieux* tel qu'il le décrit à Maurice Nadeau dans sa lettre programmatique du 7 juillet 1969<sup>3</sup>, Perec prévoit l'établissement des « index nécessaires », et qu'il explique à ce même interlocuteur, à propos d'un autre projet inabouti, *L'Arbre*, toute l'importance des index, qui sont « non un supplément, mais une véritable et même essentielle partie du livre<sup>4</sup> ».

Perec a lui-même commenté sa dilection en divers termes. En ce qui concerne la pratique de l'index en général, il confie par exemple dans un entretien du 29 septembre 1978 avec Jacqueline Piatier pour *Le Monde*, à l'occasion de la parution de *La Vie mode d'emploi* : « Oh ! j'adore les index. Dans *L'Encyclopédie de la Pléiade*, c'est ce que je préfère lire. Je rêve d'un roman où les mots répertoriés engendreraient d'eux-mêmes les histoires. Au fond, *La Vie mode d'emploi* est déjà un peu cela<sup>5</sup>. » Et un peu plus tard, à une journaliste italienne, Raffaella di Ambra, il explique, toujours dans le contexte de *La Vie mode d'emploi* mais en faisant retour sur une pratique plus vaste : « Pourquoi y a-t-il un index ? Ça me plaît de mettre un index pour pouvoir retrouver les personnages. Ce n'est pas la première fois que je le fais, ça fait partie de la fiction scientifique, de l'érudition, on

<sup>3</sup> Reprise dans *Je suis né*, Seuil, « Bibliothèque du xx<sup>e</sup> siècle », 1990, p. 58-60.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> « Un livre pour jouer avec », *EC1*, p. 219.

peut reconstruire les histoires au moyen de l'index. C'est un jeu d'ordre critique, bibliographique<sup>6</sup> [...]. » En ce qui concerne plus spécifiquement l'index de *La Vie mode d'emploi*, Perec en a surtout régulièrement fait, tout comme les autres « Pièces annexes » du roman, un instrument pragmatique, hypertextuel avant l'heure, mis au service de l'« œuvre en mouvement » (pour reprendre l'expression d'Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*), c'est-à-dire de la liberté du lecteur à qui est offerte la possibilité d'établir ses propres parcours de lecture dans l'œuvre en s'aidant de ses entrées. À Jean-Jacques Brochier qui l'interroge pour *Le Magazine littéraire* en octobre 1978, il déclare par exemple : « [...] mon rêve serait que les lecteurs jouent avec le livre, qu'ils se servent de l'index, qu'ils reconstruisent, en se promenant dans les chapitres, les histoires dispersées, qu'ils voient comment tous les personnages s'accrochent les uns aux autres et se rapportent tous, d'une manière ou d'une autre, à Bartlebooth, comment tout cela circule, comment se construit le puzzle<sup>7</sup>. »

Pour le dire en peu de mots, puisque cet article ne souhaite pas s'engager dans une réflexion poétique : l'index est, chez Perec, condensateur de totalisation, vecteur de pseudo-érudition, instrument de navigation et opérateur d'interactivité.

### Génétique de l'index de *La Vie mode d'emploi*

L'index de *La Vie mode d'emploi* ne semble pas avoir été décidé avant coup ni après coup mais en cours de route, à un moment où, son « romans » ayant atteint une certaine masse critique, il était devenu nécessaire pour l'auteur d'en conserver une mémoire précise, de se donner le moyen de s'y reporter aisément afin de veiller autant que possible à la cohérence de la narration dans le suivi des histoires, puisqu'elles sont souvent disséminées sur plusieurs chapitres – et parfois éloignés. C'est donc au départ une sorte d'outil de repérage personnel et il semble que la nécessité s'en soit fait sentir vers le milieu de l'année 1977, Perec étant alors au mitan de son roman, puisqu'un document du dossier des brouillons de *La Vie mode d'emploi*, établi comme une liste de choses à faire et daté « Pentecôte 1977 », précise en majuscules : « VME INDEX NOMS

---

<sup>6</sup> « ... Sono un "archivista", ma della invenzione che "crea" la realtà quotidiana... », *EC2*, p. 85 (trad. D. Bertelli).

<sup>7</sup> « La maison des romans », *EC1*, p. 244.



LIEUX<sup>8</sup> ». Pourtant, dans l'entretien avec Claudette Oriol-Boyer, « Ce qui stimule ma racontouze... », qui date de février 1981, Perec laisse entendre que, tout comme le « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage », l'index a été établi « parce que c'était un livre [*La Vie mode d'emploi*] dont je n'arrivais pas à me détacher, que je ne parvenais pas à abandonner<sup>9</sup>. » Donc plutôt après l'écriture du roman.

Quoi qu'il en soit, nous ne possédons qu'une seule trace de l'index avant son surgissement tout armé dans la première édition de *La Vie mode d'emploi* : il s'agit, dans les documents de préparation ou d'accompagnement du roman, de deux grands répertoires de marque Clairefontaine, constituant un « Index des noms de personnes » et un « Index des noms de lieux »<sup>10</sup>. La manière dont ils sont constitués et rédigés (encres diverses, répartition dans la page avec des blancs pour permettre des additions, ajouts et interpolations, marques de régie – mots barrés pour cochage, croix, numérotations, etc.) permet de faire deux hypothèses ou vérifications : d'une part une rédaction en plusieurs étapes : probablement un premier établissement global mais partiel au moment où Perec décide, vers mai ou juin 1977, d'indexer le texte déjà écrit, puis des additions au fur et à mesure que les chapitres ultérieurs sont rédigés ; d'autre part que l'index définitif, qui regroupe les entrées de ces deux index disjoints a été établi à partir de ces deux pièces initiales avec des ajouts divers. Les renvois aux occurrences du texte dans les index Clairefontaine sont paginés par rapport aux deux grands cahiers noirs qui constituent le manuscrit terminal de *La Vie mode d'emploi*, Perec ou l'éditeur ayant ensuite fait la conversion pour l'édition originale. Néanmoins, ce manuscrit terminal ne comporte aucune des « Pièces annexes » du roman et l'index ne figure pas plus sur le tapuscrit de Perec, ni sur les épreuves corrigées par l'auteur, toutes pièces conservées par l'Association Georges Perec. Il faut donc en conclure que l'index a été composé en toute fin de fabrication de l'édition originale, au moment de la composition définitive du livre et sans étape intermédiaire. Ce qui d'ailleurs explique probablement son aspect brouillon ...

L'a-t-il été par Perec lui-même ? Par l'éditeur ? Par les deux, et si oui, selon quelle proportion ? Interrogé sur ce point, Paul Otchakovsky-Laurens a répondu qu'il ne gardait aucun souvenir de la manière dont la chose s'était faite. Néanmoins, des

---

<sup>8</sup> FGP 111, 156.

<sup>9</sup> EC2, p. 167.

<sup>10</sup> FGP 62, 3 et 4.

caractéristiques surprenantes donnent à penser que Perec n'a peut-être pas participé de près à l'établissement de cet index du livre (même s'il est évident qu'il en a établi les principes – notamment typographiques – et prévu les particularités), ou qu'il ne l'a fait qu'avec... disons désinvolture pour commencer. La plus régulière de ces caractéristiques surprenantes est que certains noms propres (renvoyant à des personnes ou des lieux réels), fautifs dans le texte du roman, ne le sont plus dans l'index, comme si des vérifications avaient été faites sans avoir pour autant entraîné rétroactivement une correction dans le texte. Par exemple, au chapitre XXI, le texte<sup>11</sup> porte fautivement « Garova » (qui devrait être une ville du Cameroun) tandis que l'index porte régulièrement « Garoua » (qui est une ville du Cameroun) ; au chapitre XXII, le papillon « *Troides allotiei* » a un « t » en trop dans une gémation fautive alors que ça n'est pas le cas dans l'index ; toujours au chapitre XXII, « Chateameillant » n'a pas d'accent circonflexe sur le « a » tandis que l'index le lui rétablit légitimement ; au chapitre XXIII, le « *New Century Dictionnary* » a un « n » en trop quand celui de l'index ne contient pas cette faute ; au chapitre XXIV, « Max et Alex Fisher » sont égratignés mais l'index les rétablit comme « Fischer » ; au chapitre LXXV (pour ne pas se cantonner dans la vingtaine) « Colin d'Harleville » a perdu un « l », corrigé à juste titre en « Collin d'Harleville » dans l'index, etc. On peut naturellement invoquer diverses causes : coquilles du texte mais non de l'index (à l'inverse d'ailleurs, le texte du chapitre LXXVI porte régulièrement « Breitengasser » quand l'index porte fautivement « Bretengasser ») ; inattention de Perec ici, vigilance là. Mais cette dualité orthographique est si fréquente (majoritairement dans le sens de la correction pour l'index et de l'incorrection pour le texte) que le fait demeure troublant et conforte dans l'idée que l'index de *La Vie mode d'emploi*, dans sa version définitive, est en quelque sorte en grande partie allographe. Une autre hypothèse est cependant envisageable : comme je lui faisais remarquer cette particularité de l'index de *La Vie mode d'emploi*, Paulette Perec m'avait répondu que « Georges » était parfaitement capable d'avoir vérifié les noms propres de l'index sans avoir pris la peine de vérifier par la même occasion si ceux du texte demeuraient fautifs ou non, tant l'établissement définitif du texte du roman, après de nombreuses années de dur labeur, lui pesait, et tant sa hâte était grande d'en finir, de le

---

<sup>11</sup> Dans les exemples qui vont suivre, nous nous reportons bien entendu à l'édition originale (parfois, mais alors comme signalé, à la première édition du Livre de Poche parue du vivant de l'auteur) et non aux éditions ultérieures posthumes et souvent corrigées par un éditeur.

voir achevé et publié<sup>12</sup>.

Un détail encore, parmi d'autres, de l'index peut corroborer cette impression que Perec n'en a peut-être pas établi la version finale, ou qu'il ne l'a fait que de loin (impression éventuellement confirmée par le nombre très élevé de coquilles qu'il a laissées subsister dans le texte du roman lui-même, voire la modestie de la liste de corrections établie par lui au moment de l'édition en Livre de Poche et qui témoigne d'une vérification hâtive<sup>13</sup>). On y trouve une entrée « Saint-Louis (Missouri) » renvoyant à une seule occurrence : page 562 de l'édition originale (et d'ailleurs aussi

---

<sup>12</sup> Ce fait est d'ailleurs corroboré par le témoignage de Catherine Binet, qui écrit dans *Les Fleurs de la Toussaint* (Les Éditions de Champtin, 2004, p. 20-21) : « C'est à ce même bar [le *terminus Nord*] que, pour la première fois de notre vie commune, je m'étais mise en colère contre lui, devant Marie Chaix et Harry Mathews. Il avait décidé de remettre tel quel son tapuscrit définitif de *La Vie mode d'emploi*, nous annonça-t-il au bar, dès la première heure, le lendemain, à son éditeur Paul Otchakovsky-Laurens. Tous les soirs il me donnait à lire les pages de son livre tapé en double sur papier pelure et qu'il plaçait dans un dossier, pour moi. Au fur et à mesure de la rédaction finale de son roman, je m'étais aperçue de fautes simples, de redites, et même d'incorrections dans le déroulement des intrigues. Je m'étais bien gardée de lui en parler. Il me faisait alors penser à un sportif en plein effort et il me paraissait malséant de l'interrompre. »

<sup>13</sup> Ce document daté du 24 avril 1979 et intitulé « Corrections pour *La Vie mode d'emploi* » (FGP 62, 2, 17) comporte une liste de vingt-quatre rectifications (finalement très peu au regard des fautes ou coquilles qui vont subsister), essentiellement orthographiques, liste pourtant précédée de l'avertissement suivant : « Exemplaire de référence : édition du 18 décembre 1978 (très important pour ne pas réimprimer des erreurs d'anciennes éditions déjà corrigées). » Que sont d'ailleurs ces « anciennes éditions déjà corrigées » ? Le propos de Perec ne peut pas concerner les différents tirages du roman entre le tout premier et celui de décembre sur lequel il s'appuie ici, car ce ne sont précisément que des retirages ; peut-être fait-il alors allusion aux corrections portées sur le tapuscrit ou sur les épreuves de *La Vie mode d'emploi* dont il n'a effectivement pas toujours été tenu compte au moment de la composition de la première édition imprimée. Par exemple, au chapitre LXXXVI, on trouve dans l'édition originale et celle du Livre de Poche « Ich verstche » au lieu de « Ich verstehe » (par suite d'une confusion entre un « e » et un « c »), alors que Perec ne commet cette faute ni sur son manuscrit ni sur son tapuscrit et demande même la correction de « verstche » en « verstehe » sur les épreuves de la première édition (AGP réserve 120, p. 481). Un peu plus loin dans ce même chapitre, dans l'édition originale tout comme dans le manuscrit (la faute vient donc cette fois-ci de Perec), on trouve « Flashe » au lieu de « Flasche », et Perec avait bien demandé qu'on corrige en « Flasche » pour l'édition du Livre de Poche dans le document de corrections dont nous parlons ; il est alors curieux qu'il n'ait pas également re-demandé la correction de « verstche » – faute déjà signalée sur les épreuves mais non corrigée par l'éditeur. On voit donc de nouveau à l'aide de ce petit exemple, qui certes concerne l'établissement du texte et non celui de l'index mais atteste d'un même état d'esprit, l'extrême variabilité des exigences perecquiennes en matière de précision textuelle.

de la première édition du Livre de Poche qui, à quelques exceptions près sur lesquelles nous reviendrons, n'est que la reproduction photocomposée de la précédente). Or cette page ne contient aucune mention de la ville américaine (situation que l'utilisateur de l'index de *La Vie mode d'emploi* a d'ailleurs quelques occasions supplémentaires de rencontrer avec d'autres entrées). Le lecteur irrité et entêté peut alors se mettre à chercher et finir par découvrir qu'Étienne Cabet, quant à lui mentionné dans la page, mort en 1856 précise le texte, mais sans dire où, a justement rendu son dernier soupir à Saint-Louis (Missouri). L'hypothèse d'une piste ou d'un indice traverse un instant l'esprit du perecquien toujours prompt à s'improviser détective (et l'on verra plus loin que ça n'est pas toujours sans raison), d'autant plus que le chapitre XCIII où se produit cette étrangeté est lui-même passablement énigmatique avec ses vingt-et-une gravures apparemment sans queue ni tête<sup>14</sup>. Mais ici, apparemment rien d'intéressant dans cet escamotage ! En fait, l'explication est plutôt simple et presque « mécanique ». Un coup d'œil au manuscrit terminal des deux grands cahiers noirs révèle que, tandis que le texte imprimé porte « avant de mourir en 1856 » sans plus de précision, le texte initial indique quant à lui : « avant de mourir à Saint-Louis en 1856 ». Pourquoi Perec a supprimé cette précision (si du moins c'est bien lui<sup>15</sup>) ne nous importe pas vraiment ici : l'index des deux répertoires Clairefontaine étant rédigé à partir du manuscrit des deux grands cahiers noirs, Perec note scrupuleusement, après recherche de l'état américain où se situe Saint-Louis (que le texte ne mentionne pas mais pour parfaire en quelque sorte l'aspect érudit de l'index, en potentialiser l'effet de réel) : « Saint-Louis (Missouri) », ainsi que la page ; ensuite, plus tard, il corrige son texte en supprimant « Saint-Louis » (toujours pour des raisons sur lesquelles nous n'avons pas à nous interroger – même si demeure, tenace, l'idée que c'est peut-être l'éditeur qui, finalement, a fait tomber la précision) ; mais il ne corrige pas son index Clairefontaine pour autant (puisqu'au fond, c'était avant tout pour lui une sorte d'aide-mémoire du texte et non l'avant-texte de l'index définitif, qu'il n'est sans doute devenu que tardivement). Au moment de la composition de l'index du livre, établi sur ces index Clairefontaine, Saint-Louis fait donc tout logiquement sa réapparition avec sa page qui subit alors une conversion

---

<sup>14</sup> À leur propos, voir dans ce feuilleton critique le premier épisode de la deuxième saison, « L'appartement fantôme du troisième droite ».

<sup>15</sup> Car la précision « Saint-Louis » figure encore sur le tapuscrit ; elle ne disparaît qu'au moment des épreuves, pourtant corrigées par Perec.

(même si l'on doit s'interroger sur le sérieux de l'assistant éventuel chargé de ce travail ingrat qui, ne trouvant pas Saint-Louis dans la page où il aurait dû être, maintient malgré tout la référence à une occurrence absente même si localisée).

Je me demande si, en dépit de la désinvolture dont il était capable sinon coutumier aux dires de ses proches, Georges Perec aurait commis semblable énorme négligence ou, s'en rendant compte, n'aurait pas cherché à la corriger.

Quoi qu'il en soit, l'impression générale qui domine à l'examen génétique, c'est qu'il est fortement supputable que Perec a *rapidement* établi l'index terminal de *La Vie mode d'emploi* (c'est-à-dire sans relecture sérieuse) à partir de la mise ensemble des index Clairefontaine (tâche propice à la confusion), ou qu'il en confié l'exécution à l'éditeur, sans doute après consignes sur les particularités que sont par exemple l'indexation d'une partie du paratexte ou la dissimulation de solutions à certaines énigmes du texte dans quelques entrées, et probables recherches orthographiques ou encyclopédiques complémentaires. Cette attitude qu'on pourra juger désinvolte ou libre, paradoxale eu égard à l'apparente « scientificité » de l'index ou finalement sans importance en contexte littéraire, n'est pas isolée dans la rédaction de *La Vie mode d'emploi*. On peut par exemple la rapprocher de la légèreté ou même l'approximation (erreurs de repérage dans les bi-carrés latins notamment) dans l'établissement du texte, de l'inconstance dans l'actualisation des contraintes, ou des incohérences narratives demeurées dans le roman, tout ceci en dépit de procédures de vérification nombreuses (constitution de l'index, justement, tableaux synoptiques et autres graphiques en nombre établissant des statistiques du texte<sup>16</sup>) et allant fréquemment de pair avec l'exact contraire : une rigueur extrême voire fétichiste dans certains réglages ou dispositifs. Mais sans doute était-ce la condition de production d'un texte « vivant », organique, et non mécanique ou trop visiblement construit et donc peu susceptible de créer l'illusion de réel que recherchait Perec.

---

<sup>16</sup> Quelques-uns ont été publiés dans le *Cahier des charges* de « *La Vie mode d'emploi* » édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs (CNRS/Zulma, 1993), comme le tableau comparatif des longueurs de chapitres, mais il y en a beaucoup d'autres dans le dossier du roman, qui ont permis à l'auteur de vérifier par exemple les répartitions des citations de tel ou tel auteur.

## Un index « pour rire » ?

L'index de *La Vie mode d'emploi* est si riche en négligences (et nous arrêterons désormais de nous interroger pour savoir qui en est précisément responsable, de l'auteur ou de l'éditeur) qu'on peut finir par se demander si, tel celui de *Quel petit vélo... ?* qualifié par Bernard Magné d'« index pour rire<sup>17</sup> », ça n'en est finalement pas un autre. Qu'on nous excuse d'en établir une liste (sans doute pas exhaustive), non pour épingleur leur auteur (sinon leur éditeur) mais pour s'étonner et surtout déduire conjointement de cet étonnement quelque leçon relative au statut de l'erreur chez Perec, lequel n'est jamais simple comme on sait.

– 1. L'index est presque évidemment incomplet (c'est au fond dans la nature de ce type de texte), mais à ce point ! Car il ne s'agit pas seulement d'oublis ponctuels assez prévisibles dans un tel volume d'entrées (5000 disait Perec ; apparemment seulement 3093<sup>18</sup>) mais assez souvent d'omissions volontaires pures et simples. Pour en avoir une liste à peu près complète, il suffit d'ailleurs de comparer l'index de l'édition originale avec celui procuré par Bernard Magné dans son édition des *Romans et Récits* de La Pochothèque puisque dans cette dernière l'index a notamment été complété (en même temps que réorganisé d'ailleurs). Bien sûr, on sait que dans cette œuvre certaines absences peuvent être signifiantes et il importe donc d'être toujours prudent avec les lacunes ou les manques textuels en régime perecquien. Par exemple, seul titre de la page 703 de l'édition originale (la page « Dans la même collection » – puisque Perec, redisons-le, indexe également une partie du péri-texte de son roman) à ne pas figurer dans l'index, *Chercher le monstre* de Bertrand Visage, n'est sans doute pas introuvable par hasard<sup>19</sup>. De même, peut-être est-il significatif que les noms propres des critiques d'art ou artistes fictifs<sup>20</sup> qui apparaissent dans la bibliographie qui clôt le chapitre IX figurent tous dans

<sup>17</sup> « Perec on the index », art. cit., p. 74 (« An index for laughs »).

<sup>18</sup> « Les cinq mille entrées de l'index sont cinq mille pièces que l'on peut rassembler à nouveau » (« Je ne veux pas en finir avec la littérature », entretien avec Pierre Lartigue, *EC1*, p. 223) ; dans « Perec on the index », Bernard Magné cite un travail tapuscrit de Christophe Libert ayant répertorié précisément 3093 entrées (« Les mots méandres », sl, sd).

<sup>19</sup> Autre particularité, mais moins parlante, de ces renvois à la page péri-textuelle « Dans la même collection », *Monument à F.B.*, de Roger-Jean Ségalat, est quant à lui sans indication de page.

<sup>20</sup> Bosseur, Jacquet, Hutting, Nahum, De Xertigny.

l'index, alors qu'aucun de leurs titres<sup>21</sup> n'y est présent (l'index répertoriant pourtant les titres) – manière d'indiquer la forgerie ? Mais lorsqu'au chapitre LX, Perec en vient à indexer la liste des auteurs fort savants que Cinoc, à la recherche de mots ou de noms rares à sauver, entreprend de lire parce qu'il a vu leurs noms gravés sur la façade de la Bibliothèque Sainte-Geneviève (et qui sont en réalité, à l'exception de Pierre Macquart et Eugénie Guérin – à qui l'index rend d'ailleurs sa particule : « Eugénie de Guérin » – gravés dans *Moby Dick*, *Tristram Shandy* et *Vingt Mille Lieues sous les mers*), il fait le travail pour les deux exceptions, tous les noms provenant de Melville (Aristote, Plin, Aldrovandi, Sir Thomas Browne, Gesner, Ray, Linné, Brisson, Cuvier, Bonnet, Owen, Scoresby, Bennett, Olmstead), celui provenant de Verne (Aronnax), mais arrivé à ceux issus de Sterne, commence avec le début de la liste (Gastriphérès, Phutatorius, Somnolentius, Triptolème, Argalastès, Kysarchius), puis, à partir d'Egnatius, abandonne et néglige alors également Sigonius, Bossius, Ticinenses, Baysius, Budoeus, Salmasius, Lipsius, Lazius, Isaac Casaubon et Joseph Scaliger. On invoquera d'abord ici la « flemme » pure et simple, ce qui est probablement l'explication à 97 %. Mais au-delà du ludique ou de l'anecdotique, je laisse évidemment aussi songer aux échos autobiographiques que cette histoire de noms d'une liste à sauver qu'on n'épuise pas par fatigue ou impuissance humaine peut dissimuler ou éveiller.

– 2. On sait l'importance presque exceptionnelle de l'ordre alphabétique pour Perec. Là encore, des entorses ponctuelles peuvent être signifiantes, comme celle qui déplace Harry Mathews dans l'organisation alphabétique de l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » du chapitre LIX pour, entre autres, le placer juste à côté de Perec, alors que normalement Michèle Métail aurait dû les séparer. Mais que dire de celui de l'index de *La Vie mode d'emploi* particulièrement violenté, et en de nombreux endroits ? Sinon que la façon dont il a fallu l'établir, à partir de la dispersion des deux index Clairefontaine comme nous l'avons vu (qui ne sont d'ailleurs pas eux-mêmes rigoureux sur cet ordre) et avec des principes parfois tanguants (par exemple, Perec classe par l'initiale du premier substantif suivant « palais » : « Palais du Costume », « Palais de l'Élysée », « Palais de Justice », « Palais lumineux », « Palais de l'Optique », ce que le protocole suivi en de très nombreux autres endroits (tenant compte de la suite de toutes les lettres) aurait

---

<sup>21</sup> *Les Sculptures de Franz Hutting ; Hutting ou de l'Angoisse ; Manifeste du Mineral Art ; Of Stones and Men ; Towards a Planetary Consciousness : Grillner, Hagiwara, Hutting ; An Anthology of Neo-creative Painting ; Les Brumes de l'Étant. Essai sur la peinture de Franz Hutting ; Hutting portraitiste.*

dû l'amener à classer : « Palais de Justice », « Palais de l'Élysée », « *Palais de l'Optique* », « *Palais du Costume* », « *Palais lumineux* »<sup>22</sup>), explique largement ces perturbations nombreuses (on pourra de nouveau effectuer une comparaison entre les index de l'édition originale et de La Pochothèque pour en mesurer l'ampleur, même si Bernard Magné n'utilise pas exactement les mêmes principes de classement que Perec<sup>23</sup>). Mais il est derechef pour le moins surprenant que Perec n'ait pas été davantage exigeant sur ce point. De même, nous éviterons d'être sévère avec les erreurs de type encyclopédique, par exemple dans les dates de naissance ou de mort de certains personnages historiques présents dans l'index, ces erreurs pouvant provenir des sources consultées par Perec, notamment pour les personnages dont les dates ne sont que conjecturées et donc souvent fluctuantes. Mais nonobstant ces circonstances atténuantes (qui ne dédouanent tout de même pas totalement l'auteur), nous pouvons demeurer surpris quand, dans l'entrée « *Gilda*, film de Charles Walters », nous constatons que le cinéphile Perec commet une confusion entre deux grands réalisateurs de classiques du cinéma américain, *Gilda* étant une œuvre de Charles Vidor.

– 3. De nombreuses erreurs affectent également les renvois aux pages ou aux chapitres du roman dans les entrées de l'index (là aussi parfois avec des motivations possibles<sup>24</sup>, mais le plus souvent avec des décalages d'une seule page ou d'une seule lettre dans le

---

<sup>22</sup> Un autre exemple : Perec classe irrationnellement « Margay », « Mari de Prudence », « Marly-le-Roi », « Mariannes », « Margueritte », alors que l'ordre devrait être : « Margay », « Margueritte », « Mariannes », « Mari de Prudence », « Marly-le-Roi » (ou éventuellement : « Margay », « Margueritte », « Mari de Prudence », « Mariannes », « Marly-le-Roi »). Ces dérogations à l'ordre alphabétique sont extrêmement nombreuses dans l'index, redisons-le.

<sup>23</sup> L'ordre alphabétique utilisé dans l'index original ne tient pas compte du découpage en mots (par exemple « *À la dure* » est entre « *Aktuelle Probleme aus der Geschichte der Medizin* » et « *Alamo* », et non en tête de l'index avant « *Aachen* »). Bernard Magné quant à lui adopte un ordre alphabétique obéissant aux normes informatiques qui prend en compte l'espace entre deux mots (et commence donc avec « *À la dure* »). Voir à ce sujet : Alain Chevrier, « Lettre à Bernard Magné. À propos des remaniements de l'index dans la dernière édition de *La Vie mode d'emploi* » (il s'agit de la réédition du Livre de Poche de 1998 assurée par Bernard Magné), dans *Formules*, n° 6 (« Georges Perec et le renouveau des contraintes »), 2002, p. 99-103 ; et : Bernard Magné, « Réponse à Alain Chevrier », *ibid.*, p. 104-107.

<sup>24</sup> Comme celle qui confond chapitre XLIII et XCIII dans l'entrée « Foureau », peut-être suite à une confusion de nombres romains, ou de noms entre « Foureau » et « Foulérot » (qui apparaît bien quant à lui au chapitre XLIII). Néanmoins, ce personnage mystérieux de « Foureau », propriétaire de l'appartement fantôme du troisième droite dont on connaît le nom dans l'immeuble mais que personne ne semble avoir jamais vu, impose de traiter avec prudence l'erreur dans l'attribution de sa présence au chapitre XLIII.



nombre romain qui incriminent nettement la distraction élémentaire<sup>25</sup>). Pour simplifier néanmoins (« car il faut toujours simplifier » comme nous le savons depuis *L'Augmentation*), puisque la conversion entre la pagination des deux index Clairefontaine (établie rappelons-le, à partir du manuscrit terminal des deux grands cahiers noirs) et celle de l'édition n'a sans doute pas été effectuée par Perec lui-même (ce travail revenant le plus généralement à l'éditeur et même plus précisément à un assistant ou à un stagiaire chez l'éditeur), nous n'en tiendrons pas réellement compte.

– 4. Plus étrange cependant est le nombre d'entrées laissées blanches, sans renvoi à des occurrences du texte, comme les sous-entrées dix-neuvième et neuvième arrondissements dans l'entrée « Paris » par exemple. Il est conjecturable dans ce dernier cas (et beaucoup d'autres du même type) que, Perec n'ayant pas apporté cette précision dans les index Clairefontaine, le stagiaire de chez Hachette n'ait pas cherché plus loin (ce qui demeure fort compréhensible à une époque où, l'informatique n'existant pas, retrouver dans l'épaisseur du texte l'endroit où apparaissent ces arrondissements, directement ou indirectement, aurait demandé un temps fou peut-être joint à une connaissance extraordinairement précise de la géographie parisienne). Grâce à la numérisation, on peut désormais combler toutes les lacunes de cet ordre – ou presque car, par exemple, l'occurrence de « Bordeaux » signalée p. « 704 » renvoie à une page totalement blanche. Mais tout ne relève évidemment pas ici de la négligence basique, car il est manifeste que l'absence de référencement dans l'entrée « Poe (Edgar Allan), écrivain américain, 1809-1849 » signale moins l'inexistence du nom « Poe » dans le texte de *La Vie mode d'emploi* (ce qui est vrai) qu'elle n'indique subtilement la présence d'une citation dissimulée de cet auteur (« *fenêtres semblables à des yeux sans pensée* » au chapitre XXVIII), issue du début de « La Chute de la maison Usher ».

– 5. Subsistent dans l'index « définitif » de *La Vie mode d'emploi* des marques de régie signalant des doutes ou des corrections à apporter, des vérifications à faire, tels des points d'interrogation (« Ogier, valet de cœur, (?), 221 » ; « SHERATON (Thomas), ébéniste anglais, 1750-1805, 508, 517 ? »), voire des remarques comme à l'entrée « *Eurydice*,

---

<sup>25</sup> Trois exemples seulement parmi beaucoup d'autres possibles : à l'entrée « Rorschach (Rémi) » est mentionné le chapitre LXXI quand il s'agit du LXXXI ; à l'entrée « *Veine, La*, journal hippique » est mentionnée la page 224 quand il s'agit de la 225 ; mais que « Tintagel » soit référencé à une page « 816 » totalement inexistante dans une édition qui s'arrête à la page 706 (alors que le nom apparaît à la fin du chapitre XI, p. 65), est assez inexplicable.

tableau de Franz Hütting, 585, 586 (personnage et non tableau) », peut-être pour se rappeler de faire ultérieurement deux entrées. Ces scories du texte montrent elles aussi soit la hâte dans la composition de l'index définitif du roman, soit la lassitude de Perec à intervenir sur son texte à la fin. Mais à l'entrée « École pyrotechnique », la présence d'un « (*sic*) » n'est sans doute pas une note pour soi oubliée mais plus probablement moyen pour l'auteur de souligner, à destination de son lecteur, un effet ironique du texte<sup>26</sup>.

– 6. Les protocoles de l'index sont loin d'être stables. Le protocole typographique probablement défini par Perec tout particulièrement. Certes, les noms propres de personnes (fictionnelles comme réelles) sont plutôt régulièrement en petites capitales en romains, les noms propres de personnages explicitement fictifs ou de lieux en bas de casse en romains, et les titres (là encore réels comme inventés) en bas de casse en italiques. Mais les erreurs, volontaires ou non, motivées ou inexplicables, sont là aussi assez nombreuses. Ainsi « Yorick », défini comme un « dramaturge anglais » est en bas de casse quand le protocole devrait lui attribuer des petites capitales – est-ce pour souligner l'origine doublement littéraire de ce nom qui peut renvoyer certes au personnage de *Hamlet* de Shakespeare mais aussi à un autre, homonyme, de *Tristram Shandy* de Sterne ? De même, le protocole de classement est régulièrement malmené : en règle générale, là aussi, Perec ne tient pas compte de l'article pour classer (sauf cas d'inséparabilité d'usage comme dans « Le Caire », « Las Vegas » ou « La Pérouse » par exemple), mais de l'initiale du premier mot, et écrit par exemple : « *ABC du travailleur, L'* », « *Marseillaise, La* » ou « *Times, The* » ; or on trouve contre cette règle (à moins que ça ne soit en application d'une règle typographique sibylline ?) divers titres classés à l'article sans raison, tels par exemple encore : « *Un bon petit diable* » (à la lettre « u ») ou « *The Donkey in Trousers* » (à la lettre « t »)<sup>27</sup>. Un autre protocole, de type encyclopédique disons, fait que Perec ne précise pas le lieu de naissance ou de mort des personnes ou personnages, sauf exception apparemment sans réelle portée dans

<sup>26</sup> On lit en effet au chapitre VII que Morellet distribuait « dans tous les cafés du quartier des cartes de visite le qualifiant pompeusement de "Chef de Travaux Pratiques à l'École Pyrotechnique" » (p. 34).

<sup>27</sup> À l'inverse, en un sens, on trouve « Autery » dans l'index, qui n'existe pas dans le texte de la page 533 de l'édition originale (chapitre LXXXVIII) à laquelle il est renvoyé, ce dernier mentionnant seulement « Dauteri » (dans le nom de commune « Leglise Dauteri » en ancien français – d'ailleurs écrit « Dautery » dans le manuscrit terminal), où Perec a réalisé le séquençage analytique suivant : « L'église d'Autery » pour classer l'entrée.

l'entrée suivante : « APOLLINAIRE (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, dit Guillaume), poète français, Rome, 1880, Paris, 1918 »<sup>28</sup> ; et inversement il lui arrive plus souvent d'oublier de préciser les dates de naissance ou de mort – à moins que ce renseignement lui ait tout bonnement manqué – quand c'est pourtant une règle qu'il suit assez fidèlement, comme pour le cinéaste Yves Allégret ou le peintre Francis Bacon par exemple – mais une absence de dates met souvent sur la piste de l'origine fictionnelle d'un personnage, sans pour autant le faire de manière constante, et des personnages parfaitement fictifs ayant parfois droit à des dates, comme Arconati ou Aronnax par exemple, qui se voient tous deux attribuer les dates de Jules Verne avec qui ils ont évidemment rapport – nous y revenons plus loin). De même, Perec a l'habitude, pour les entrées de villes, de leur adjoindre des sous-entrées (parfois marquées par un retrait typographique, ou parfois non) consacrées à leurs sites, lieux particuliers, institutions ou monuments, etc. Ainsi, l'entrée « Bruxelles » qui comporte 5 renvois à des occurrences est complétée par la sous-entrée « Place St-Gilles », qui en comporte une, et les villes abondamment mentionnées dans le roman, comme Londres ou Paris, sont également abondamment subdivisées. Pourtant, il y a là aussi des exceptions, dont il est difficile de dire si elles doivent faire sens (comme une simple mise en exergue par exemple) ou sont dues à l'inadvertance. Limitons-nous à un seul exemple : « Notre-Dame de Paris », classé à la lettre « n » et non comme sous-entrée de « Paris ».

– 7. Enfin, un nombre conséquent d'entrées sont problématiques dans leur définition ou leur extension.

Les noms propres fictionnels du roman subissent assez souvent des variations onomastiques en passant du texte à l'index (rejouant ainsi l'instabilité propre au nom de Perec ou affectant au dernier degré son personnage de Cinoc). Ainsi, le « Sunny Philips » du début du chapitre LVI (cet « acteur portugais » dont le vrai nom révélé par l'index, Felipe Solario, dissimule en réalité une allusion peu amène à Philippe Sollers) gagne un « l » dans l'index en devenant « Phillips » ; ces modifications (jointes à une sorte de pseudonymie généralisée) atteignent même une sorte de paroxysme au chapitre XL où

---

<sup>28</sup> Encore qu'on pourrait vouloir expliquer cette exception en considérant qu'elle est destinée à être notée, à attirer l'attention, et peut-être en l'occurrence à conduire à découvrir dans *La Vie mode d'emploi* un intertexte apollinarien dissimulé, reposant sur des allusions aux *Onze Mille Verges* – voir à ce sujet : Dominique Bertelli, « La farce cachée des choses : du songe d'Ursule au tombeau de Vibescu », *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8 (actes du colloque de Grenoble, « Georges Perec et l'image »), décembre 1998, p. 95-98.

des boxeurs mentionnés, mais aussi certains noms de plume de l'écrivain Arnold Flexner, voient leur orthographe modifiée : « Jack Delaney » (qui, dans le texte de l'édition du Livre de Poche, a remplacé l'Al Brown de l'édition originale) devient « Delaney », « Elliot » devient « Elliott » et « Mortv », « Marty »<sup>29</sup>.

Quelques fois, le nom indexé n'est pas exactement celui du texte : par exemple « Grenade » au lieu de « Granada » (dans le nom d'hôtel « Villa Carmona Granada » au chapitre VIII), « HERMAN (Woody) » quand n'apparaît dans le texte que l'adjectif néologistique « woody-hermaniens » (au chapitre LXXV), « Tarragone » (d'ailleurs sans indication d'occurrence), qui n'apparaît pas tel quel dans le texte mais contenu dans l'expression « calmars à la tarragonaise » au chapitre LXXI. Ces divergences, dues à la proximité linguistique entre noms et traductions ou dérivations ne conduisent cependant pas à l'erreur (et il arrive d'ailleurs aussi que Perec mêle dans une seule entrée – dès lors moins lexicale que thématique – des occurrences renvoyant tantôt au nom étranger d'un lieu, tantôt à son nom francisé : c'est le cas pour « Aix la Chapelle » par exemple, qui contient des renvois à « Aachen » – d'ailleurs également présent dans l'index – ou pour Londres qui contient des renvois à « London »). Mais le rapport peut être plus lointain : ainsi entre l'entrée « Moscou » et le texte, qui ne propose, à la fin du chapitre XXXII, qu'un « palais Petrovski » où un lit est qualifié de « fantaisie moscovite ».

Certaines entrées concatènent des homonymes qui auraient normalement dû générer des entrées séparées (même lorsqu'ils sont unis par quelque dérivation) : ainsi l'entrée « SHERATON (Thomas), ébéniste anglais » (que nous avons vue, un peu plus haut, affectée d'un point d'interrogation pour l'une de ses occurrences) fait certes référence à l'ébéniste anglais pour le premier renvoi, mais à la chaîne internationale hôtelière pour le second (d'où, fort probablement, ce point d'interrogation) ; l'entrée « Canada (hôtel) » mêle un premier renvoi à un hôtel de ce nom, effectivement, mais deux suivants au pays nord-américain ; l'entrée « Baucis (voir Philémon), atelier de verrerie », n'est juste que pour le premier renvoi, les deux autres référant au personnage mythologique (et le coup d'œil conseillé à l'entrée « Philémon » révèle certes l'indication explicative « Philémon et Baucis, personnages légendaires », mais sans renvoyer pour sa part à l'entrée « Baucis », nouvel exemple d'ingratitude ou d'égoïsme masculin) ; l'entrée « Congo (fleuve) »

---

<sup>29</sup> Voir l'article de Bernard Magné : « Noms naufragés. Tentative de circumnavigation autour de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans le chapitre XL de *La Vie mode d'emploi* au fil des ans » (dans *Perecollages*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 19-32).

renvoie bien au cours d'eau pour sa première occurrence mais à une marque ou un modèle de ventilateur pour la seconde, etc. À l'inverse, la seule occurrence de « La Brigue » dans le texte (p. 311 de l'édition originale) est développée par deux entrées stipulant que c'est d'une part le « patron d'un café marseillais », de l'autre un « personnage de Courteline », dispositif presque luxueux pour expliquer l'allusion pourtant peu difficile à comprendre contenue dans le passage suivant du chapitre LIII : « Le patron du café, un certain La Brigue, personnage aussi peu courtelinesque que possible [...]. »

### Un index pour lire

Toujours dans « *Perec on the Index* », Bernard Magné définissait, par les intertitres de son article, l'index de *La Vie mode d'emploi* (en plus d'un « index pour jouer », d'un « index pour deviner », d'un « trompe-l'œil typographique » et d'une « capture du hors-texte ») comme un index « pour lire » en raison de ses « fonctions inédites ». « Index pour lire » signifie entre autres que cette « Pièce annexe » du roman se comporte comme un texte, en partie autonomisé par rapport à celui du roman dont il dépend normalement. Cela se vérifie de très diverses manières et c'est cette composante au fond plus positive de l'index qu'il s'agit désormais de détailler. Précisons auparavant que Perec l'avait lui-même indiquée à son lecteur en déclarant dans divers entretiens que cette partie de son roman dissimulait certes des réponses à des devinettes, mais aussi des énigmes. À Alain Hervé, dans un entretien pour la revue *Le Sauvage*<sup>30</sup>, il expliquait par exemple que plusieurs des énigmes disposées dans le livre trouvent leur solution dans l'index ; et à Raffaella di Ambra<sup>31</sup>, il confirmait : « Dans l'index, il y a des choses qui ne se trouvent pas dans le roman, il y a des devinettes, des pièges. »

– 1. Au premier rang de ces « choses qui ne se trouvent pas dans le roman » dont parle Perec, notons que l'index fournit un savoir ou un pseudo-savoir encyclopédique sur les personnages réels ou inventés du texte, en quelque sorte en supplément : dates – ou exceptionnellement lieu – de naissance et de mort, activité ou métier. Ainsi, nous apprenons que « Abeken » était le « conseiller de Bismarck » (ce que le texte ne dit pas

<sup>30</sup> « La vie : règle du jeu », *EC1*, p. 270 : « Incidemment, vous avez laissé des petits jeux à la disposition du lecteur tout au long du récit principal ? / Oui, ce sont des énigmes à résoudre et plusieurs solutions sont données dans l'index. »

<sup>31</sup> *EC2*, p. 85.

explicitement) ou que « Sunny Philip » est un « acteur portugais » (ce qui était carrément tu). Parfois, une information sur le texte est délivrée au risque d'une impossibilité d'utilisation péritextuelle de l'index mais à la faveur d'une lecture textuelle : par exemple, la fin du chapitre XXXIII mentionne sur une « image d'Épinal » la « rencontre sur un vaisseau de guerre du Czar et du Président de la République française », laquelle est suivie d'une description. S'aider péritextuellement de l'index pour tenter d'en savoir plus sur cette scène historiquement lacunaire ne mène à rien puisqu'il n'y a pas d'entrées « Czar » ou « Président de la République » et que leurs noms manquent. Pourtant, ces précisions sont apportées par l'index, mais nous ne pouvons les y découvrir qu'en le parcourant, tel le texte du roman, en suivant, par hasard, ou à la recherche d'un indice sinon d'une page précise (en l'occurrence la p. 205). Ainsi nous découvrons à force de patience que ce « Président de la République » française est Félix Faure et le « Czar », Nicolas II, aux entrées éponymes.

– 2. On sait donc, grâce aux indications de Perec et aux travaux de Bernard Magné (toujours dans « Perec on the Index »), que certaines énigmes du texte (quelques-unes de celles du « Russe » au chapitre LXXXV notamment) trouvent leur solution plus ou moins aisément dans l'index. Sans ces aides, seul, le plus souvent, un heureux hasard ou la lecture de l'index comme texte peuvent, de nouveau, nous faire accéder à ces solutions. Certes, les entrées « Mari de Prudence, le, jeune homme de 18 ans » et « Prudence, jeune femme de 24 ans » permettent de résoudre aisément, sinon même sans calcul, le premier des « problèmes mathématiques » d'Abel Speiss (« *Prudence a 24 ans. Elle a deux fois l'âge que son mari avait quand elle avait l'âge que son mari a. Quel âge a son mari ?* »<sup>32</sup>), tout comme l'entrée « SHERATON (Thomas), ébéniste anglais, 1750-1805 », même troublée par un second renvoi assorti d'un point d'interrogation, comme nous l'avons vu plus haut, fonctionne également de façon assez transparente pour mener à comprendre la troisième colle historique (« *Qui était Sheraton ?* ») ; la résolution de la première colle historique (« *Qui était l'ami de John Leland ?* ») va encore facilement en consultant l'entrée « Leland, érudit anglais du XVI<sup>e</sup> siècle, ami de Thomas Wyatt », doublée par l'entrée « Wyatt (Thomas), poète et diplomate anglais, ami de John Leland » – même si dans le jeu de renvoi entre les deux entrées, la seconde mentionne une page où « Wyatt » n'apparaît pas puisque c'est précisément le nom à deviner. Notons que ces

---

<sup>32</sup> Pour une démonstration de la réponse, voir les notes du chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi* dans Œ2.

solutions données sans plus d'explication ne sont sans doute pas un vrai cadeau fait au lecteur qui désire comprendre car il lui faut alors (du moins s'il est totalement scrupuleux) se lancer dans une mise en équation ou dans des recherches encyclopédiques complémentaires pour finir par totalement comprendre. Ça se complique avec la deuxième colle historique (« *Qui fut menacé par une action de chemin de fer ?* ») : d'une part, encore faut-il avoir préalablement admis qu'elle se trouve aussi dans l'index, et d'autre part compris qu'en l'absence d'un nom propre ou semi-propre (comme « Mari de Prudence ») constituant un indice facile pour mener à l'entrée idoine, c'est le numéro de page qui servira de guide (après élimination de tous les autres renvois à cette page, bien sûr). Le lecteur patient est ainsi conduit à l'entrée « SNARK (le), personnage (?) de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll », puis, éventuellement, de là au livre lui-même où il pourra lire que les membres de l'expédition partis à la poursuite de l'« animal » « menacèrent sa vie avec une action de chemin de fer ».

D'autres éclaircissements fournis par l'index sont encore mieux cachés : ainsi, par exemple, des dates de naissance et de mort fournies à certains personnages qui mettent sur la piste d'une origine intertextuelle. Nous avons vu plus haut qu'Arconati (plaisamment prénommé « Julio ») et Aronnax se voyaient attribuer les dates de naissance et de mort de Jules Verne, ce qui contribue à renseigner le lecteur sur des emprunts du texte (qui ne correspondent d'ailleurs pas toujours à des contraintes, comme c'est le cas par exemple pour Aronnax qui, au chapitre LX, est « hors programme »). C'est encore le cas avec « MONTALESCOT (L.N.), peintre français, 1877-1933 » qui apparaît au chapitre LXXXVII comme l'auteur d'un paysage intitulé *L'Île mystérieuse* et qui se voit attribuer dans l'index les dates de Raymond Roussel dont il est la concaténation de deux personnages dans *Impressions d'Afrique* (il existe d'ailleurs aussi une entrée « ROUSSEL (Raymond) » où les dates sont semblables). Le jeu de piste peut être encore plus retors. Au chapitre LXXXVII toujours sont mentionnés parmi d'autres œuvres d'art « tous les Huffing de la Donation Fitchwinder » ; l'index précise que Fitchwinder est un collectionneur et mécène américain ; le mot reparaît dans l'entrée « Swetham » dont il nous est dit que c'est le lieu du Massachusetts où se situe la Fondation Fitchwinder. Swetham, pourtant localisé à la même page que Fitchwinder par l'index, n'apparaît pas dans le texte de *La Vie mode d'emploi*, mais le fait qu'il s'agisse du quasi palindrome de Mathews est l'indice très crypté que Fitchwinder et Swetham sont en réalité des noms provenant de l'œuvre de cet ami oulipien de Perec (on trouve une

université de Fitchwinder à Swetham, Massachusets, dans *Conversions* – chapitres « Les aventures d'un ancien "book" », « Tout est eau » et « Annexe II » – et de nouveau une « université de Fitchwinder » dans *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* – chapitre « Une convalescence difficile » ; une Fitchwinder University apparaît également au tout début de l'article-pastiche de Perec et Mathews « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique » ; rappelons aussi d'ailleurs que « Huffing » dont il est question au chapitre LXXXVII de *La Vie mode d'emploi* en relation avec la « Donation Fitchwinder », est un nom qui provient également de *Conversions*).

Solutions d'énigmes mais aussi pièges, précisait bien Perec. Ainsi, entraînés par de premières découverte, le lecteur de *La Vie mode d'emploi* est tenté de soumettre des éléments semblables du texte de l'index à investigations identiques, et se retrouve parfois dans des impasses, l'index fonctionnant aussi comme un labyrinthe. Par exemple, enhardi par le fait d'avoir découvert que le renseignement fourni sur un des poulains de l'agence Marquiseaux (évoqué à la fin du chapitre XXX) par l'entrée « *Beast* (Julien Etcheverry, dit *The*), chanteur pop » mène au nom d'un ami de Perec et de Catherine Binet dont « La Bête » était apparemment le surnom<sup>33</sup>, il peut vouloir tenter la même aventure avec un autre poulain, « Arthur Rainbow », dont l'entrée est rédigée parallèlement à celle de *The Beast* : « RAINBOW (Armand Fieschi, dit Arthur), chanteur pop » (d'autant plus que la paronymie Arthur Rainbow/Arthur Rimbaud, d'accès presque immédiat, a pu d'emblée le griser). Malheureusement, les entrées sont si parfaitement parallèles qu'elles ne se croisent pas et jusqu'ici du moins cet Armand Fieschi a résisté à toutes les investigations (mais peut-être faudrait-il relire tout Nabokov pour vérifier s'il ne s'y trouve pas, puisque Arthur Rainbow provient de cet auteur : c'est l'un des pseudonymes du certain Trapp – proche de « trap », *piège* justement – dans *Lolita*). Quant aux dates de naissance et de mort, les moteurs de recherche actuels permettent certes d'en tirer éventuellement parti. Mais pourquoi, comme le remarquait déjà Bernard Magné dans « Perec on the Index », « FALSTEN (William), dessinateur américain, 1873-1907 » se voit-il attribuer les dates d'Alfred Jarry, dans la mesure où dans le contexte du chapitre XXIX, il renvoie surtout à Verne (c'est un nom qui vient du *Chancellor*) multiplement cité à travers des emprunts à *Un billet de loterie* et à *De la Terre à la Lune ? Et pourquoi, précisément pourquoi*, comme ne le remarquait pas déjà Bernard Magné, « PAULIN-ALFORT (Paul Labourde, dit), auteur

<sup>33</sup> Voir : David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil, 1994, p. 677.



dramatique, 1886-1962 », mentionné au chapitre LIII comme un imitateur médiocre d'Henry Bernstein dans un mélodrame sombre intitulé *Ambitions perdues*, et qu'aucun document consulté n'a livré comme personne ayant réellement existé, reçoit-il les dates de Pierre Benoit, que Perec ne semblait pas tenir en haute estime comme l'indique le deux cent sixième *Je me souviens* : « Je me souviens que le prénom de toutes les héroïnes de Pierre Benoit commence par la lettre A (je n'ai jamais compris pourquoi on trouvait cela prodigieux) » ? C'est à se demander si son nom réel, « Labourde », qu'on peut décomposer en « la bourde » (qui signifie « erreur » ou « sottise » mais également, dans un sens plus vieux, « histoire inventée pour abuser quelqu'un ») n'est pas la réponse à la question angoissée du perecquien !

### Une piste troublante

Parfois néanmoins, une piste mène non à une impasse mais à une sortie qui, telle les deux pièces de puzzle miraculeusement assemblées dont parle Perec dans le « Préambule » de *La Vie mode d'emploi*, procure un intense même si transitoire sentiment de satisfaction, récompense du lecteur patient et « suffisant » comme aimait à le qualifier Bernard Magné en empruntant à Montaigne, avant de nouveaux obstacles à affronter. On sait que la surface du livre couverte par l'index est problématique. Elle comprend tout le texte du roman naturellement mais non les « Pièces annexes » à l'exception néanmoins du « Post-scriptum » ; elle comprend en outre une grande partie du péri-texte comme la page « Dans la même collection » (même avec l'exception que nous avons vue et la semi-exception que nous allons voir), mais aussi par exemple la page 3 de l'édition originale où figurent l'indication « Collection dirigée par Paul Otchakovsky-Laurens » et l'adresse de l'éditeur « 4, rue de Galliera 75116 Paris » (puisque Paul Otchakovsky-Laurens est répertorié à cette page dans son entrée ainsi que la rue Galliera dans une sous-entrée de l'entrée « Paris » – mais cette dernière entrée elle-même n'a pas de renvoi à cette page 3, bien que le nom « Paris » s'y trouve). Le cas de la page 6, celle de la rubrique « Du même auteur », est intéressant à observer car Perec, qui ne l'indexe pas, s'y réfère malgré tout en deux occasions exceptionnelles : d'une part dans l'entrée « *Je me souviens* » (titre référencé à cette seule page alors qu'il figure aussi à la page « *Dans la même collection* » pourtant indexée – ce qui fait une semi-absence supplémentaire pour cette dernière, en plus de « *Chercher le monstre* » de Bertrand Visage), d'autre part pour Harry Mathews

(référéncé à cette page « *Du même auteur* » où il figure dans l'indication des traductions de Perec en bas de page et dans le « Post-scriptum »). Cette étrangeté conduit peut-être à lire au premier seuil du roman, même si de manière cryptée, et bien en amont de la dédicace à Raymond Queneau ou de l'exergue vernien « Regarde de tous tes yeux, regarde » : *Je me souviens de Harry Mathews*. Pourquoi cet avertissement ? Une partie de la réponse, si l'on veut bien s'en rappeler, constitue le propos du cinquième épisode de la première saison de ce « feuilleton critique », « Le jeu des quatre coins », qui postule que les perturbations constatables aux quatre angles de la façade de l'immeuble de la rue Simon-Crubellier relèvent peut-être d'un rébus potache dont la clef est fournie par Harry Mathews dans son « Je me souviens de Perec » intitulé *Le Verger*. On objectera que *Le Verger* est de publication postérieure à *La Vie mode d'emploi* ? Je répondrai que ces deux « garnements<sup>34</sup> » pouvaient fort bien avoir monté leur coup, leur « mauvaise farce », par-delà la mort du premier d'entre eux...

\*       \*

\*

L'index de *La Vie mode d'emploi* est certes, comme nous le disions plus haut, condensateur de totalisation, vecteur de pseudo-érudition, instrument de navigation et opérateur d'interactivité. C'est donc une pièce annexe sérieuse qui fait son effet, remplit son emploi, satisfait à ses fonctions. Naturellement, il ne faut peut-être pas y regarder de trop près lorsqu'on est « suffisant lecteur », au risque de voir apparaître maintes imperfections susceptibles de venir ternir notre admiration à la découverte de ce continent supplémentaire du texte. Mais en même temps, nous avons pourtant à y regarder de près parce que Perec a fait en sorte que nous ayons envie ou besoin de le faire, notamment pour y découvrir du nouveau sur le texte. Un peu comme pour les contraintes, que Perec désirait escamoter puisqu'elles n'étaient qu'un échafaudage du texte, mais que le texte lui-même désigne pourtant de multiples façons, il faut, comme il le disait lui-même, « sentir cela sans s'arrêter<sup>35</sup>. » Il y a dans *La Vie mode d'emploi* une

---

<sup>34</sup> C'est ainsi que, très probablement, ils se présentent dans le texte du chapitre LIV qui forme l'angle supérieur gauche de l'immeuble (voir « Le jeu des quatre coins »).

<sup>35</sup> « Je ne veux pas en finir avec la littérature », entretien avec Pierre Lartigue, *EC1*, p. 224.

sorte de loi d'approximation qui permet le roman, sans doute comme une autre loi d'approximation permet la vie (songeons par exemple à cc que serait le simple fait de boire de l'eau si nous avions conscience en même temps de sa formule chimique ou si nous nous représentions l'infiniment petit de l'élément). Ce qui ne veut pas dire que nous ne devons pas parfois, comme ici, étudier la pixellisation de ce « roman de synthèse » (comme on parle d'image de synthèse), qui imite si bien la vie en la reconstituant par pièces (comme l'image de synthèse imite parfois si bien le réel en le reconstituant par points).

## Petits modes d'emploi Un feuilleton critique

### Hors saison, épisode 1 Vers la carte parfaite<sup>1</sup>

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »  
— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

### Chapitres parallèles

Nous savons par Perec lui-même qu'un plan (au sens cartographique du terme) a préexisté à l'écriture de *La Vie mode d'emploi* :

Cette maison, avant de commencer à écrire, j'en ai fait le plan : une cave, un rez-de-chaussée, six étages, plus deux étages de combles, et naturellement une cage d'escalier et d'ascenseur<sup>2</sup>.

Et cette préséance du topographique est peut-être « métatextualisée » par l'importance des plans à l'*incipit* et à l'*explicit* du roman. En effet, au premier chapitre, une femme, l'adjointe de la directrice de l'agence immobilière qui gère l'immeuble, tient et regarde une feuille où ont été esquissés trois plans :

Le premier, en haut et à droite, permet de localiser l'immeuble, à peu près au milieu de la rue Simon-Crubellier qui partage obliquement le quadrilatère

---

<sup>1</sup> Dans une première version, cet épisode a fait l'objet d'un article (« Vers la carte parfaite : l'*explicit* déceptif de *La Vie mode d'emploi* ») publié dans le numéro 12 des *Cahiers Georges Perec* (« Espèces d'espaces perecquiens »), Bègles, Le Castor astral, 2012, p. 253-267.

<sup>2</sup> « Georges Perec : "des règles pour être libre" », entretien avec Claude Bonnefoy, *EC1*, p. 207.

que forment entre elles, dans le quartier de la plaine Monceau, XVII<sup>e</sup> arrondissement, les rues Médéric, Jadin, De Chazelles et Léon-Jost ; le second, en haut et à gauche, est un plan en coupe de l'immeuble indiquant schématiquement la disposition des appartements, précisant le nom de quelques occupants [...] ; le troisième plan, sur la moitié inférieure de la feuille, est celui de l'appartement de Winckler [...]. (p. 12-13)

À l'extrême fin du roman, avant les « pièces annexes », et donc dans le prolongement du texte et ainsi assimilé à lui, figure le plan en coupe de l'immeuble avec les noms de tous les habitants présents et passés de l'endroit (tandis que le plan en coupe du premier chapitre n'indiquait que « schématiquement la disposition des appartements » et ne « précisait le nom [que] de quelques occupants »). En d'autres termes, le roman peut donc être perçu comme un relevé topographique progressant au fur et à mesure des chapitres vers une totalité. Là où la toile de Valène reste blanche (ou presque), toile qui ambitionnait, rappelons-le, de représenter *tout* l'immeuble<sup>3</sup>, le plan perecquien chemine vers l'achèvement. Le géomètre (hypostase de l'auteur naturellement) réussit là où l'artiste échoue.

On peut voir une confirmation de cette actualisation de la totalité sous forme de plan par le roman dans une autre mise en correspondance du début et de la fin du livre. Les chapitres II et XCIX de *La Vie mode d'emploi* peuvent être en effet considérés par certains aspects comme des chapitres symétriques : nonobstant l'« Épilogue », le quatre-vingt dix-neuvième chapitre est véritablement le dernier chapitre du roman ; mais si nous considérons que le roman devait posséder cent chapitres dans le plan intégral, les chapitres deux et quatre-vingt dix-neuf se trouvent occuper une place semblablement remarquable, en deuxième et avant-dernière position.

Mais c'est surtout par leur contenu que ces deux chapitres paraissent se correspondre : au chapitre II, Fernand de Beaumont reçoit la visite de Bartlebooth tandis qu'il recherche, dans les environs d'Oviedo, les ruines ou les traces de la ville arabe fabuleuse de Lebtit ; or, c'est à Gijón, sur la côte espagnole des Asturies dont Oviedo est la capitale, que Bartlebooth peint sa première marine (c'est d'ailleurs la proximité géographique qui, d'un point de vue réaliste, justifie cette visite de

---

<sup>3</sup> Voir le chapitre LI où est exposé le projet de Valène et tout particulièrement le dernier vers du « Compendium » : « Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile » (p. 271).

courtoisie) ; la dernière aquarelle de Bartlebooth mentionnée par le roman est celle qui nous est décrite au chapitre XCIX ; en outre (est-ce une simple nouvelle coïncidence ?), un puzzle unit également les deux chapitres, invitant peut-être à les assembler en dépit des distances déceptives qui les séparent : au chapitre II, parmi les objets et meubles du salon de Madame de Beaumont, se trouve « un puzzle de bois dont pratiquement toute la bordure a été reconstituée » (p. 15), autant dire un puzzle à son début ; au chapitre XCIX, le dernier puzzle « inachevé » (à une pièce près) de Bartlebooth représente « un petit port des Dardanelles près de l'embouchure de ce fleuve que les Anciens appelaient Maiandros, le Méandre » (p. 557). Là encore, comme pour les plans, nous sommes entre un état d'inachèvement caractérisé (seule la bordure du puzzle apparaît au chapitre II) et un état d'achèvement presque accompli. Certes, la « finition » du puzzle paraît impossible au dernier chapitre, mais le puzzle est malgré tout presque entièrement reconstitué tout comme le roman est achevé à l'exception d'un chapitre, d'une case, d'une pièce occultés de l'immeuble. Métaphysiquement parlant, nous pourrions dire aussi que l'art du roman paraît avoir mené assez loin dans la voie de la totalisation « relationnelle » tandis que la totalité « substantielle » demeure inaccessible<sup>4</sup>.

Cette discrète mise en relation invite à en effectuer une autre. Il se trouve que les chapitres II et XCIX de *La Vie mode d'emploi* sont encore en conjonction au plan de l'intertextualité dans la mesure où ils empruntent tous deux aux *Mille et Une Nuits*, et d'une même manière indirecte :

– la ville arabe fabuleuse de Lebbit que Fernand de Beaumont recherche vainement au chapitre II est en effet empruntée au livre de contes arabes par l'intermédiaire d'une nouvelle de Borges : il s'agit, dans *Histoire universelle de l'infamie*, de « La Chambre des statues », dont Borges signale en note à la fin de son texte qu'elle est inspirée « Du livre des *Mille et Une Nuits*, nuit 272 » (plus exactement du conte des nuits 271 et 272 de la

---

<sup>4</sup> Totalité « substantielle » et totalité « relationnelle » sont des concepts élaborés (avec l'« aide » de Hegel) par Christian Godin dans *La Totalité*, encyclopédie philosophique en six volumes et un prologue (Seyssel, Champ Vallon, 1997-2003 [voir notamment le *Prologue*, p.63]). Tandis que la totalité substantielle est un absolu, la totalité relationnelle, à la fois relative et en relation avec la substantielle, est un effort asymptotique vers celle-ci. Sur la question de la totalité dans l'œuvre de Perec, je renvoie à ma thèse : *Connaissance du monde : multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'œuvre de Georges Perec*, dir. Bernard Magné, université de Toulouse-Le Mirail, 2004 ; Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2006, 2 vol.

traduction anglaise des *Mille et Une Nuits* par Burton)<sup>5</sup> ; toutes les citations entre guillemets du chapitre II de *La Vie mode d'emploi* concernant Lebtit et supposées venir de « récits » arabes, sont en réalité extraites de cette nouvelle de Borges ;

— au chapitre XCIX, sur l'aquarelle de Bartlebooth, figurent

les ruines d'une cité antique [qui] apparaissent avec une précision surprenante : miraculeusement conservé pendant des siècles et des siècles sous les couches d'alluvions charriées par le fleuve sinueux, le dallage de marbre et de pierre taillée des rues, des demeures et des temples, récemment mis à jour, dessine sur le sol même une exacte empreinte de la ville : c'est un entrecroisement de ruelles d'une étroitesse extrême, plan, à l'échelle, d'un labyrinthe exemplaire fait d'impasses, d'arrière-cours, de carrefours, de chemins de traverse, enserrant les vestiges d'une acropole vaste et somptueuse bordée de restes de colonnes, d'arcades effondrées, d'escaliers béants ouvrant sur des terrasses affaissées, comme si, au cœur de ce dédale presque déjà fossile, cette esplanade insoupçonnable avait été dissimulée exprès, à l'image de ces palais des contes orientaux où l'on mène la nuit un personnage qui, reconduit chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve » (p. 557-558).

Ce passage dissimule une nouvelle citation où *Les Mille et Une Nuits* sont là encore « indirectement » convoquées, citation extraite cette fois-ci d'*Albertine disparue* de Proust<sup>6</sup>, texte qu'il vaut de citer un peu plus largement que dans les strictes limites de

---

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 350-351 (trad. Roger Caillois et Laure Guille).

<sup>6</sup> Cette « implication » a été étudiée par Manet Van Montfrans lors d'une intervention au séminaire Péric sur Péric et Proust (séance du 16 juin 2001), mais sans considération de son sens cartographique ni de son inscription dans une présence réticulée de l'intertexte des *Mille et Une Nuits* dans *La Vie mode d'emploi* – et dans une perspective plutôt dysphorique. Même perspective dysphorique chez Marie Miguet qui, dans « Sentiments filiaux d'un prétendu parricide : Péric » (*Poétique*, n° 54, 1983, p. 135-147), article où elle étudie le rapport de Péric à Proust, voit dans cette citation implicite du dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi* « la version pétrifiée, inanimée des pages proustiennes consacrées à Venise et aux promenades qu'y effectue le narrateur », parce que « le labyrinthe dans lequel s'abîment les derniers regards de Bartlebooth est

l'emprunt pour mieux mesurer les éventuels enjeux d'une fin de « romans » dont nous saisissons l'importance de chaque détail mais où nous avons d'abord l'impression que, comme l'écrit Claude Burgelin, « l'interprétation ne peut que rester flottante et ouverte<sup>7</sup> » :

Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque place inconnue et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. [...] Comprimées les unes contre les autres, [l]es *calli* divisaient en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. Un vaste et somptueux *campo* à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâle de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans une autre ville les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve. Le lendemain, je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais des *calli* qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux. Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa clausturation, sa solitude et son silence, la belle place exilée. À ce moment, quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une

---

affecté de toute une série de signes de dégradation : il est représenté sur une aquarelle (avec donc une connotation de fragilité) elle-même découpée en puzzle. L'artiste l'a fait voisiner avec une eau morte, une "bande de sable crayeuse, aride, plantée de genêts rares et d'arbres nains" » (p. 145-146).

<sup>7</sup> Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996, p. 39.



nouvelle *calle* me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune<sup>8</sup>.

Le début du texte de Proust confirme déjà que les « contes orientaux » mentionnés dans la citation de Perec sont bien *Les Mille et Une Nuits*, ce qui autorise et légitime naturellement le rapprochement avec le chapitre II. Au chapitre XCIX de *La Vie mode d'emploi*, l'emprunt apparaît à l'occasion d'une comparaison (« à l'image de ces palais des contes orientaux ») et pour ainsi dire en pleine lumière métaphorique, tandis que l'existence de la ville de Lebtit, au chapitre II, est attribuée à des « récits » tenus pour vraisemblables par les « spécialistes, qu'ils fussent hispanisants ou islamisants », et de surcroît authentifiés par l'intérêt d'un Fernand de Beaumont appartenant pourtant « à cette école de médiévistes qui s'[était] elle-même qualifiée de "matérialiste" » (p. 17).

La référence au merveilleux est donc dissimulée au chapitre II tandis qu'elle est avouée au chapitre XCIX. Ce qui ne l'empêche pas, par contrecoup, d'attester le comparé comme « réel ». Car ce « merveilleux » de la comparaison (de la comparaison en elle-même et d'une comparaison qui convoque le conte) concerne des « ruines » qui, quoique figurant sur un tableau, ne sont pour autant pas supposées être imaginaires, Bartlebooth ayant peint ses aquarelles d'après nature. Mais si ces ruines sont la représentation de ruines « réelles », et si le texte du chapitre XCIX s'en tient à la description, comment comprendre l'origine de certains détails du texte faisant intervenir la temporalité, c'est-à-dire une histoire, tels que « miraculeusement conservé pendant des siècles et des siècles » et « récemment mis à jour » ? De toute évidence, la « description » de l'aquarelle de Bartlebooth n'est pas seulement « descriptive », mais semble bien nous inviter à une lecture archéologique, soit du texte lui-même, soit de l'imaginaire ou de l'ambition qui le soutiennent. Elle mêle donc le vrai, le supposé vrai et le faux aussi bien que le premier et le second degré du texte, le référentiel et le métatextuel, le « rêve » et la « réalité ». Il

---

<sup>8</sup> Marcel Proust, *Albertine disparue*, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, t. IV, p. 229-230.

semble que nous soyons là dans un contexte où le vrai et le faux, le tangible et l'idéal, sont savamment mêlés, brouillés, et non dans une simple dénonciation du vrai par le faux ou dans une simple mise en procès du réalisme, interprétation dysphorique vers laquelle tendent beaucoup de commentaires de cette scène – sur laquelle plane, il est vrai, l'échec et la mort de Bartlebooth et qui s'achève sur une notation sombre absente du texte de Proust :

Un ciel violent, crépusculaire, traversé de nuages rouge sombre, surplombe ce paysage immobile et écrasé d'où toute vie sembla avoir été bannie. (p. 558)

Un même mélange de réalité et d'imaginaire imprègne naturellement la scène d'*Albertine disparue* à laquelle Perec emprunte : mais si la reprise des *Mille et Une Nuits* connote chez Proust un double imaginaire (celui du narrateur et celui des contes convoqués ici aussi par comparaison), il n'en demeure pas moins que la « place inconnue et spacieuse », « vaste et somptueux *campo* » (devenue dans le texte de Perec « une acropole vaste et somptueuse », une « esplanade insoupçonnable<sup>9</sup> »), n'est pas, quant à elle, imaginaire, mais a bel et bien été découverte dans Venise. Autrement dit : ce qui est recherché dans les deux textes, sous la forme d'un vaste espace central caché au centre d'un labyrinthe tortueux, fût-il symboliquement important, n'en est pas moins réel dans le texte (réellement découvert et visité dans le texte de Proust, même si l'imagination s'en empare ensuite ; réellement observé par Bartlebooth, qui peint ses marines d'après nature même si la trace qui nous en est ensuite laissée n'est que peinte). Mais cette réalité peut facilement disparaître ou passer au second plan à la lecture en raison de l'abondance des références merveilleuses connexes (songe, conte, images).

---

<sup>9</sup> Bernard Magné voit dans l'emploi de ce terme « esplanade » une allusion au travail de « nivellement énonciatif d'énoncés appartenant à des instances différentes » (« Lavis mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec* n° 1 (« Colloque de Cerisy »), Paris, P.O.L, 1985, p. 242-243) – travail d'aplanissement de l'« implication » qui masque l'hétérogénéité du texte entretissé et contribue lui aussi à brouiller ses degrés.

## Une esplanade insoupçonnable

De quoi cette place-esplanade, finalement réelle (ou plutôt fictionnellement réelle) tout en paraissant imaginaire, est-elle le symbole chez Perec ? C'est ici qu'un retour par la ville arabe de Lebtit peut s'avérer fonctionner comme un indice.

Rappelons-nous tout d'abord que, selon la démonstration de Fernand de Beaumont, c'est à la présence d'une vaste salle au sein d'une forteresse que cette ville peut être identifiée :

Il y avait sept salles dans ce château. La septième « était si longue que le plus habile archer tirant du seuil n'aurait pu planter sa flèche dans le mur du fond ». Dans la première, il y avait des « figures parfaites » représentant des Arabes « sur leurs rapides montures, chevaux ou chameaux, avec leurs turbans flottant sur l'épaule, le cimenterre accroché par des courroies et la lance en arrêt dans la main droite. » (p. 17)

[Beaumont démontra que] la septième pièce du château de Lebtit se devait d'avoir une longueur d'au moins deux cents mètres et, compte tenu de l'inclinaison du tir, une hauteur qui pouvait difficilement être inférieure à trente mètres. Ni les fouilles de Ceuta, ni les fouilles de Jaén, ni aucune autre, n'avaient décelé de salle ayant les dimensions requises, ce qui permit à Beaumont d'affirmer que « si cette cité légendaire puise ses sources dans quelque forteresse probable, ce n'est pas en tout cas dans l'une de celles dont nous connaissons aujourd'hui les vestiges. » (p. 17-18)

Est-il aberrant, au vu des indices qui nous invitent à rapprocher les chapitres II et XCIX de *La Vie mode d'emploi* (quasi-similitude de position arithmétique ; présence dans les deux chapitres, d'une part de Bartlebooth au début et à la fin de son aventure picturale, et d'autre part d'un puzzle avançant vers son achèvement ; communauté de référence indirecte aux *Mille et Une Nuits*), est-il donc aberrant de supposer que, symboliquement bien sûr, dans l'espace idéal des correspondances du roman<sup>10</sup>, l'emplacement de la ville

---

<sup>10</sup> C'est une caractéristique poétique de *La Vie mode d'emploi* maintes fois signalé par Perec dans des entretiens ; par exemple, il déclare à Alain Hervé : « Dans mon livre [...], il y a des

de Lebtit, identifiable au vaste espace de sa septième pièce, soit en réalité figuré sur l'aquarelle du quatre cent trente-neuvième puzzle de Bartlebooth, sous la forme des ruines d'une cité antique au cœur de laquelle, protégée par le dédale de ses ruelles (le dédale des détours du roman ?), se trouve justement « une acropole vaste et somptueuse », une « esplanade insoupçonnable » ?

### Poétique de la totalité

Est-il davantage aberrant de supposer que ce qui est ici dissimulé est une allégorie de la totalité totale, « substantielle », c'est-à-dire de l'inaccessible ? Plusieurs nouveaux indices peuvent inviter à le penser.

Le livre des *Mille et Une Nuits*, dont Perec avait déclaré à Gilles Costaz qu'il était l'un de ses « modèles »<sup>11</sup>, constitue probablement pour lui (comme pour Balzac avant lui, qui ambitionnait, comme il l'expliqua à Madame Hanska, d'écrire les « *Mille et Une Nuits* de l'Occident » avec *La Comédie humaine*) un modèle de totalité ; il est donc peu étonnant que ce soit par un emprunt à ce recueil que s'actualise finalement dans *La Vie mode d'emploi* une représentation de celle-ci. En outre, il se trouve qu'en un autre endroit du roman, au chapitre LXVI, Perec a déjà « implicite » Proust dans son rapport aux *Mille et Une Nuits*<sup>12</sup> en faisant d'une phrase célèbre de la fin du *Temps retrouvé* – c'est-à-dire, là aussi, de la fin d'une œuvre « compendium », et où il est clairement question du recueil de contes arabes – des pseudo-vers faussement attribués au poète arabe Ibn Zaydûn et calligraphiés sur une miniature persane se trouvant dans le magasin d'antiquités de Madame Marcia :

*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*

---

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 miroirs » (« La vie : règle du jeu », *EC1*, p. 270).

<sup>11</sup> « J'ai fait implorer le roman », *EC1*, p. 247.

<sup>12</sup> Sur le « modèle » que *Les Mille et Une Nuits* ont également constitué pour Proust, voir : Dominique Jullien, *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989.

*Voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort*

*Et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. (p. 369)*

Dans le passage du *Temps retrouvé* d'où sont extraites ces lignes, le narrateur de la *Recherche* compare effectivement son entreprise à celle des *Mille et Une Nuits* en se demandant si son ambition (totalisante à sa manière elle aussi) est à l'échelle de ses forces et même des forces humaines :

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 [...] <sup>13</sup>.

L'œuvre qui s'attache à l'expression ou à la poursuite de la totalité ne peut que s'interroger sur son rapport à la mort et sur la course-poursuite avec elle que sa réalisation engage. L'exemple de Shéhérazade, convoqué par Proust et repris par Perec dans son « implication » du chapitre LXVI<sup>14</sup>, en est l'allégorie puisqu'il s'agit véritablement pour la conteuse des *Mille et Une Nuits* de reculer par le récit le moment de sa mise à mort. Naturellement, la mort finit par gagner : « La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes », écrit encore Proust dans le même passage du *Temps retrouvé* ; et si Bartlebooth échoue, encore n'est-ce pas dû, semble indiquer le texte, aux termes mêmes de son projet<sup>15</sup>, mais bel et bien à l'arrêt que lui impose la

---

<sup>13</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu, op. cit.*, t. IV, p. 620-621.

<sup>14</sup> Ailleurs, répondant au questionnaire de Proust, à la question « Quelle est votre héroïne préférée dans la fiction ? », Perec répond : « Shéhérazade » (« Entretien Georges Perec/Bernard Pous », *EC2*, p. 196).

<sup>15</sup> Le texte du chapitre LXXX qui examine les raisons de l'échec de Bartlebooth, d'une part élimine comme cause les petits défauts d'organisation, « failles mineures qui ne mirent jamais en danger le système que Bartlebooth avait voulu construire » (p. 447), d'autre part ne propose les contradictions internes du projet lui-même (l'impossibilité de la totalisation ?) comme cause de l'échec que dans une expression modalisée, c'est-à-dire fortement soumise à l'hypothèse : « Il est difficile de dire si le projet était réalisable, si l'on pouvait en mener à bien l'accomplissement sans le faire tôt ou tard s'écrouler sous le poids de ses contradictions internes ou sous la seule usure de ses éléments constitutifs. Et même si Bartlebooth n'avait pas perdu la vue, il n'aurait quand même

mort, précédée de la demi-mort de la cécité. Pourtant, l'interprétation dysphorique de la fin de l'aventure de Bartlebooth (vers laquelle tous les détails du texte mènent si visiblement que la méfiance s'impose) est à nuancer, sinon à remettre en cause : la mort de Bartlebooth empêche aussi que disparaissent toutes les traces de son entreprise (puisque des puzzles subsistent). Naturellement, ceci équivaut à un échec dans les termes du projet lui-même :

Il voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme une mer d'huile qui se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument rien n'en subsiste, qu'il n'en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutile, mais s'il peignit cinq cents marines en vingt ans, et si toutes ces marines furent découpées par Gaspard Winckler en puzzles de sept cent cinquante pièces chacun, tous les puzzles ne furent pas reconstitués, et tous les puzzles reconstitués ne furent pas détruits à l'endroit même où, à peu près vingt ans plus tôt, les aquarelles avaient été peintes. (p. 448)

Mais chez un auteur pour qui écrire, c'est « 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 signes<sup>16</sup> », le fait que « quelque chose », justement, subsiste de l'« œuvre » de Bartlebooth peut-il réellement être assimilé à un échec ?

Nous avons peut-être affaire ici au mécanisme déceptif le plus subtil du roman : ménager dans l'œuvre un chemin pour que l'œil critique, déjà préparé par la modernité à voir l'échec plus nettement que la réussite, la dysphorie plus nettement que l'euphorie, soit conduit vers l'interprétation mortifère alors que l'écriture de *La Vie mode d'emploi* est peut-être l'affirmation « secrète » ou « méandreuse » d'une postulation euphorique.

Cette postulation euphorique peut-être lue dans la référence aux *Mille et Une Nuits*, œuvre dont le caractère puzzle (rassemblant et assemblant des récits hétérogènes), collectif (il s'agit d'un texte centon), dont le contrat totalisant sur le mode expansif (il y a

---

peut-être jamais pu achever cette aventure implacable à laquelle il avait décidé de consacrer sa vie » (p. 448-449).

<sup>16</sup> Ce sont les derniers mots d'*Espèces d'espaces*, Œ1, p. 646.

réellement mille et une nuits dans les versions achevées du recueil, lesquelles se sont d'ailleurs probablement constituées afin de respecter cette contrainte oulipienne par anticipation et au départ peut-être simplement métaphorique<sup>17</sup>), et qui, pour toutes ces raisons ne pouvait naturellement que déjà séduire Perec, se double en outre d'une expression synecdochique, comme Borges l'avait bien vu, de l'infini, formulée par le chiffre « mille et une », et offre ainsi une voie symbolique non seulement vers la totalité substantielle mais aussi vers l'éternité. Simplement, là où la construction collective du recueil arabe pouvait afficher une ambition démesurée à travers le choix d'actualiser « mille et une » séquences d'un programme, *La Vie mode d'emploi* se limitera modestement à « cent moins un » chapitres.

Il se pourrait même que le réseau intertextuel soit en réalité beaucoup plus complexe et feuilleté, ajoutant l'*Énéide* de Virgile aux *Mille et Une Nuits*, au conte de Borges et à l'œuvre de Proust. Sur un brouillon contenant des éléments qui se distribueront ensuite dans le dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi* et dans l'« Épilogue », Perec note : « Le puzzle sur la table est presque achevé. Il représente le port de X [longue description du port] » ; puis, dans la marge, d'une autre encre, il ajoute : « Troie »<sup>18</sup>. Par ailleurs, dans le « cahier des charges » d'*Un cabinet d'amateur*, Perec, au moment de prélever dans le chapitre XCIX de *La Vie mode d'emploi* un élément hypotextuel pour la constitution d'un tableau, note : « Les ruines de Troie<sup>19</sup> » (ce qui, dans le contexte de ce chapitre, ne peut renvoyer qu'aux ruines figurant sur l'aquarelle de Bartlebooth que nous venons d'examiner – et indique une fois de plus, au passage,

---

<sup>17</sup> « Dans cette aventure [de la constitution des *Mille et Une Nuits*], l'Égypte joue un rôle de premier plan. Est-ce par hasard que, là aussi, on enregistra, rassembla, répartit le trésor des *Nuits*, sans omettre ni les contes qui naissaient sur place ni tous ces autres qui, déjà rédigés à un moment quelconque, ne faisaient pas partie de la littérature consacrée, n'avaient pas l'honneur du catalogue et ne survivaient déjà plus, peut-être, que de bouche à oreille ? Tout se passe, dirait-on, comme si l'on avait voulu, dans l'Égypte des XI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, enregistrer tout ce qui pouvait être sauvé, je dis bien tout, et jusqu'à ce qui, auparavant, n'avait pas été jugé digne de l'être. L'enregistrement du texte, mais aussi le découpage des nuits, l'intervention des scribes à travers la prose rimée ou la poésie, tout participe, semble-t-il, de ce grand rêve de sauver une œuvre entière et, pour légitimer ce sauvetage, d'en faire une œuvre écrite, littéraire, au plein sens du mot » (André Miquel, préface aux *Mille et Une Nuits*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, t. I, p. 15).

<sup>18</sup> Fonds Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, cote : 111, 185, 5 v°.

<sup>19</sup> Andrée Chauvin, Hans Hartje, Véronique Larrivé et Ian Monk, « Le "cahier des charges" d'*Un cabinet d'amateur* », *Cahiers Georges Perec* n° 6 (« L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture »), Seuil, 1996, p. 135.

l'importance du motif). Relevant ensuite sur une feuille les titres ou sujets de tableaux que semblable élément peut convoquer pour la rédaction d'*Un cabinet d'amateur*, il écrit : « Les ruines de Troie / Énée fuyant les etc. » (et un tableau intitulé *Énée fuyant les ruines de Troie*, dont la description reprend des éléments du texte du dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi*, figure effectivement dans *Un cabinet d'amateur*<sup>20</sup>).

L'important, en ce qui concerne justement ce dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi*, c'est que les ruines de la dernière aquarelle de Bartlebooth aient quelque chance d'avoir été dans l'esprit de Perec celles de la ville de Troie. Ce qui n'entre pas en contradiction, du moins dans l'espace fictionnel et intertextuel du « romans », avec le fait qu'elles puissent également avoir été celles de la ville arabe fabuleuse de Lebbit recherchée par Fernand de Beaumont. Mieux même : l'assimilation de ces ruines à celles de Troie est un indice supplémentaire nous invitant à rapprocher ce chapitre XCIX de ceux où est contée l'histoire de l'archéologue dans la mesure où ce dernier, au chapitre II, est justement désigné comme « un archéologue dont l'ambition égala celle de Schliemann » (p. 16), l'authentique découvreur de l'emplacement de Troie en 1871. Tout nous invite donc à assimiler *en outre* Beaumont à Schliemann, et par conséquent Lebbit à Troie ; or, la découverte des ruines de Troie par Schliemann est précisément une histoire de légende devenant réalité, ou retrouvant son fonds perdu de réalité. La poursuite de la totalité que la recherche de la ville fabuleuse de Lebbit métaphorise dans le roman n'est donc peut-être pas pur fantasme, simple chimère mais, tout comme Troie légendaire réellement redécouverte, passible quelque jour d'une effectuation. En outre, toute l'histoire troyenne ne s'est pas arrêtée à Troie puisque Énée, la fuyant, non seulement a sauvé son père de l'incendie en le portant sur ses épaules, mais encore a fondé Rome. La mort n'a pas été ici le terme de tout ; l'*Énéide* est une suite comme devait les aimer Perec<sup>21</sup>, une suite à l'apparent désastre troyen de l'*Iliade*. Ce qui, transposé

<sup>20</sup> « Gerbrand van den Eeckhout : *Énée fuyant les ruines de Troie*. Une grande composition sur le même thème est conservée à Munich. Celle-ci, d'un format beaucoup plus restreint (80 x 50 cm) est davantage centrée sur l'incendie de la ville que sur les personnages. Sous un ciel violent et crépusculaire, embrasé de lueurs d'incendie, se dressent les ruines fumantes de la cité troyenne, au milieu desquelles le grand Cheval éventré semble un monstre fabuleux. Énée et Anchise ne sont que des silhouettes blanchâtres s'enfuyant dans le lointain (les circonstances de l'acquisition ne sont pas précisées) » (Œ2, p. 737).

<sup>21</sup> Car à l'inverse : « Il y a un certain nombre d'œuvres, et généralement parmi celles que nous aimons le plus, qui se terminent mal : quelque chose s'y achève, s'y consume. Pendant tout le livre, il y a eu une aventure, un mouvement, une recherche, des



dans l'univers de *La Vie mode d'emploi*, invite peut-être à penser que la mort de Bartlebooth n'est pas un point final, loin de là !

### Cartes parfaites

La cartographie, pour y revenir après ce détour nécessaire à l'explication des enjeux du texte, est une autre manière d'exprimer cette postulation euphorique à la fin de *La Vie mode d'emploi*. Notons tout d'abord que ce qui apparaît sur le tableau de Bartlebooth est « une exacte empreinte de la ville », un « plan à l'échelle » – autant dire une carte parfaite, semblable, dans sa coïncidence avec le réel, à cette carte d'une autre nouvelle de Borges, « De la rigueur de la science » (dans *L'Auteur et autres textes*<sup>22</sup>), ou surtout à celle mentionnée par l'auteur argentin dans l'un des essais d'*Autres inquisitions* intitulé « Magies partielles du "Quichotte" »<sup>23</sup>, où une autre carte parfaite apparaît justement dans le voisinage des *Mille et Une Nuits* (rapprochements qui font de Borges, tout comme *Les Mille et Une Nuits*, un lien supplémentaire entre les chapitres II et XCIX

---

rencontres : des gens qui ne se connaissaient pas se sont croisés ; ils ont marché ensemble, ils se sont aimés, ils ont changé. Et puis tout s'arrête. C'est la fin. Il n'y a pas de suite. Quelqu'un meurt, ou disparaît. Nous ressentons un trou » (« Lettre inédite » à Denise Getzler, *Littératures*, n° 7 [« Georges Perec »], 1983, p. 62).

<sup>22</sup> « Dans cet empire, l'Art de la Cartographie parvint à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées ne donnèrent plus de satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait point par point avec lui » (Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 57, trad. Roger Caillois).

<sup>23</sup> « La nécessité d'avoir au complet [dans *Les Mille et Une Nuits*] ces mille et une sections a obligé les copistes de l'ouvrage à toutes sortes d'interpolations. Aucune n'est plus troublante que celle de la six cent deuxième Nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui – monstrueusement – s'embrasse elle-même. Le lecteur aperçoit-il clairement la vaste possibilité, le curieux péril qui naissent de cette interpolation ? Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et Une Nuits*, désormais infinie et circulaire. Les inventions de la philosophie ne sont pas moins fantastiques que celles de l'art : Josiah Royce, dans le premier volume de *The World and the Individual* (1899), a formulé celle-ci : "Imaginons qu'une portion du sol de l'Angleterre ait été parfaitement nivelée, et qu'un cartographe y trace une carte d'Angleterre. L'ouvrage est parfait ; il n'est pas un détail du sol de l'Angleterre, si réduit soit-il, qui ne soit enregistré sur la carte ; tout s'y retrouve. Cette carte, dans ce cas, doit contenir une carte de la carte, qui doit contenir une carte de la carte de la carte, et ainsi jusqu'à l'infini" » (*Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 708-709, trad. Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean-Pierre Bernès et Roger Caillois).

de *La Vie mode d'emploi*). Mais plus qu'une carte conduisant à une maîtrise intégrale du réel terrestre, cette carte est une trace parfaite car elle a conservé intégralement la marque de ce qui n'est plus mais peut être connu et reconstitué grâce à ces « bribes précises ». Les termes employés par Perec sont ici lourds de connotations idéalistes : « précision surprenante », « miraculeusement conservé ». La leçon qui cherche sans nul doute à se dire à la fin de *La Vie mode d'emploi* est finalement la même que celle à laquelle aboutissait, quatre années auparavant, *Espèces d'espaces*, de manière apparemment surprenante par rapport à ce qu'on peut facilement inférer des principaux « indices » perecquiens dans le roman (indices dysphoriques), mais de façon cohérente si l'on prend soin de replacer *La Vie mode d'emploi* dans l'ensemble de l'œuvre.

L'art, qui est quête des traces, laisse des traces ; pas plus qu'il n'y a d'espace inutile, il n'y a d'art inutile. Toute création est conquête sur le vide et ne peut donc pas se vouer au vide. Cette leçon a d'ailleurs été au préalable portée dans le roman par le personnage de Beyssandre, leçon ambiguë ou dissimulée dans la mesure où elle apparaît elle aussi dans un chapitre (LXXXVII) largement critique et passible d'une interprétation dysphorique (condamnation de la totalisation mégalomane que semblent pouvoir permettre l'argent et la technologie à travers l'histoire de la Marvel Houses Incorporated), mais néanmoins positivement énoncée : d'abord parce que Beyssandre est un personnage justement positif, dont les positions sur l'art paraissent bien plus proches de celles de Perec que celles d'un Bartlebooth :

Beyssandre était un homme sincère, aimant la peinture et les peintres, attentif, scrupuleux et ouvert, et heureux lorsqu'au terme de plusieurs heures passées dans un atelier ou une galerie, il parvenait à se laisser silencieusement envahir par la présence inaltérable d'un tableau, son existence ténue et sereine, son évidence compacte s'imposant petit à petit, devenant chose presque vivante, chose pleine, chose là, simple et complexe, signes d'une histoire, d'un travail, d'un savoir, enfin tracés au-delà de leur cheminement difficile, tortueux et peut-être même torturé. La tâche que les dirigeants des Marvel Houses lui avaient confiée était assurément mercantile ; au moins lui permettrait-elle, passant en revue l'art de son temps, de multiplier ces « moments magiques » – l'expression était de son

confrère parisien Esberi – et c'est presque avec enthousiasme qu'il l'entreprit. (p. 490)

Ensuite, et par conséquent, parce que la mission qu'il assigne à l'art est globalement conforme, là aussi, à celle qu'exprime Perec à la fin d'*Espèces d'espaces*, en dépit d'ambiguïtés persistantes (puisque Beyssandre semble bien aller jusqu'au crime pour accomplir sa mission, que cette dernière revient au fond à nier la liberté d'un créateur sur son œuvre et que le fait de l'emporter contre Bartlebooth paraît finalement intéresser le critique d'art bien plus que la valeur artistique de l'œuvre qu'il cherche à sauver) :

Si l'art, pour Bartlebooth, consistait à détruire les œuvres qu'il avait conçues, l'art, pour lui, Beyssandre, consisterait à préserver, coûte que coûte, une ou plusieurs de ces œuvres, et il défiait cet Anglais obstiné de l'en empêcher. (p. 493)

D'ailleurs, si le roman pointe clairement l'échec de Bartlebooth, Beyssandre, quant à lui, paraît bien partiellement réussir puisqu'il parvient probablement à dérober une aquarelle (l'avant-dernière mentionnée par le roman, peinte, tout comme la dernière, en Turquie), à un moment présenté par le texte comme significatif en raison d'une coïncidence temporelle entre cette « réussite », d'une part, et le début de l'échec de Bartlebooth, de l'autre :

Il y a un peu moins de deux mois, le vingt-cinq avril 1975, dans la même semaine que celle où Bartlebooth perdit définitivement la vue, l'inévitable finit par se produire : l'équipe de reportage qui était allée en Turquie, et dont le cameraman devait se rendre à Trébizonde pour y procéder à la destruction de la quatre cent trente-huitième aquarelle de Bartlebooth (l'Anglais avait alors seize mois de retard sur son programme), ne revint pas : on apprit deux jours plus tard que les quatre hommes étaient morts dans un inexplicable accident de voiture. (p. 495-496)

En outre, le roman ne précise pas ce qu'il advient des soixante-et-un puzzles qui subsistent à la fin. Sont-ils emportés par Smautf, « qui avait quitté l'immeuble le lendemain même » de la mort de son maître (p. 563) ? Et revendus à Beyssandre dont « nul n'eut plus jamais de nouvelles » (p. 496) ?

### Hybris et punition

Naturellement, l'activité artistique ainsi conçue se déroule au bord du rêve, comme dans la Venise proustienne ou la Lebtit borgésienne. Plusieurs récits oniriques de Perec, en particulier dans *La Boutique obscure*, pourraient d'ailleurs être rapprochés de ce fantasme d'un espace caché où le secret est contenu, esplanade de la connaissance protégée par un dédale, notamment ceux où le rêveur découvre l'existence d'un endroit inconnu au sein d'un lieu pourtant familier :

Je visite l'appartement [de la rue de Quatrefages]. Les deux premières pièces me sont familières ; c'est effectivement notre ancien appartement de la rue de Quatrefages. Puis on arrive dans une zone curieuse : c'est une cuisine très bizarrement aménagée. [...] Succédant à la cuisine, se trouve une grande salle de bains avec une baignoire trapézoïdale. Puis un couloir et tout au bout une porte de bois, un peu vermoulue. Je découvre ainsi, pour la première fois de ma vie, que mon appartement possède deux portes ; je m'en doutais un peu, mais j'en reçois (enfin ?) la confirmation tangible.

Je crois découvrir dans mon appartement une grande pièce, mais en fait elle n'est pas à moi, et même, c'est la rue.<sup>24</sup>

Le rêve n° 94 d'octobre 1971, intitulé « L'hostellerie », présente même certaines analogies « spatiales » frappantes avec l'aquarelle de Bartlebooth du chapitre XCIX de *La Vie mode d'emploi* :

---

<sup>24</sup> *La Boutique obscure*, Paris, Denoël, 1973 (n. p.), rêves n° 15 et n° 84. Ces rêves sont rappelés dans *Espèces d'espaces* : « j'ai pensé à des rêves que j'avais faits [...], découvrant dans mon propre appartement une pièce que je ne connaissais pas » (*Œ1*, p. 583).

L'appartement est, en fait, une véritable maison à trois niveaux (triplex). Le troisième niveau est tout à fait remarquable. C'est une salle de séjour, avec un piano à queue ; on se rend compte peu à peu que c'est une pièce très vaste, très très vaste : elle s'étend à l'infini, son sol est une pelouse qui débouche sur un horizon de campagne et de bois. [...] Vue de l'extérieur, la maison ressemble à une propriété ceinte de hauts murs, *dont les perspectives auraient été ainsi tracées que nul ne puisse vraiment imaginer qu'un espace infini soit enfermé dedans*<sup>25</sup>.

Rapportés à *La Vie mode d'emploi*, les derniers mots de « L'hostellerie » peuvent inspirer les questions suivantes : l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier peut-il enceindre l'infini, quoique fini ? Peut-il donner une idée précise de la totalité substantielle par la totalité relationnelle ?

Mais l'activité artistique ainsi conçue fait encore entrer dans des espaces interdits « d'où toute vie semble avoir été bannie » ; d'ailleurs, c'est bel et bien d'interdit que parle *in fine* « La Chambre des statues » de Borges : les « figures parfaites » des cavaliers arabes figés dans la citadelle de Lebtit sont victimes d'une punition divine pour avoir tenté d'accéder à des objets surnaturels. La totalité « substantielle » est inaccessible ; la vouloir directement est dangereux et mène à la folie ou au suicide (c'est ce qui arrive, on le sait, à Fernand de Beaumont). Sa poursuite nous constituant malgré tout, ou constituant le postulat nécessaire à tout mouvement, la solution passe par la promotion d'une totalité « relationnelle ». Mais de la totalité idéale dont l'autre, la « relationnelle », n'est que la version humainement opératoire – totalité idéale dont nous devons parfois avoir des indices pour continuer à la vouloir – l'art peut parfois proposer des traces, des reflets, donner des aperçus, tel ce plan parfait qui figure sur un tableau à la fin de *La Vie mode d'emploi*. L'essentiel, pour l'artiste, est alors de bien se convaincre de la modestie de ses acquis, même si celle-ci demeure relative, « pas grand chose » n'étant pas l'équivalent de « rien » comme l'avait déjà montré le début d'*Espèces d'espaces* et comme Perec le redit ici, même si c'est d'une manière ambiguë :

---

<sup>25</sup> L'emploi des italiques dans ce texte est ainsi expliqué par Perec dans l'avant-propos du livre : « l'emploi de l'italique, qui ne peut être qu'exceptionnel, signale un élément du rêve particulièrement marquant. »

[L'activité de Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*] c'est la phrase de Groucho Marx : partir de rien pour arriver à pas grand chose. C'est le schéma idéal : partir de rien pour arriver nulle part ; mais entre temps une vie entière s'est déroulée, la vie conçue comme une œuvre d'art, et l'œuvre d'art conçue comme un néant, comme le disait Flaubert. C'est aussi l'histoire du livre<sup>26</sup>.

En sorte que le « pas grand chose » de la dernière aquarelle de Bartlebooth et le « presque rien » de *La Vie mode d'emploi*, s'ils ne sont peut-être, en dernier ressort, que des pas sur le vide ironique de l'infini, n'en demeurent pas moins des progrès sur une asymptote.

---

<sup>26</sup> « La maison des romans », entretien avec Jean-Jacques Brochier, *EC1*, p. 238- 239.

## **Petits modes d'emploi** **Un feuilleton critique**

### **Hors saison, épisode 2** **Disparition hypographique de l'Oulipo** **dans *La Vie mode d'emploi*<sup>1</sup>**

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

« Démonter un livre n'apporte rien. J'ai expliqué une fois, dans une conférence, la façon dont j'avais fait un de mes livres ; je l'ai regretté, je ne le ferai plus. J'ai même failli détruire les brouillons de *La Vie mode d'emploi*, mais mon éditeur, Paul Otchakovsky-Laurens, m'en a dissuadé ; il veut que je les donne plus tard à la Bibliothèque Nationale. »

— « Georges Perec : "J'ai fait implorer le roman" », entretien avec Gilles Costaz<sup>2</sup>

« A chaque relecture, je découvre un détail auquel je n'avais pas prêté attention. »

— Georges Perec, prière d'insérer pour *Un rude hiver* de Raymond Queneau<sup>3</sup>

Les paradoxes des deux exergues disposés ci-dessus devraient suffire à avertir tout lecteur de Georges Perec que la tâche qui l'attend n'est pas simple dès lors qu'il entre en Perecquie, surtout par la voie critique. Car il existe une Perecquie tout comme il existe une Stendhalie selon Julien Gracq. Les chemins y sont en général si étrangement

---

<sup>1</sup> Cet épisode a été publié sous le même titre (mais avec un texte légèrement différent) dans *L'Herne, Georges Perec*, 2016, p. 267-272. Je remercie les éditions de l'Herne de m'avoir autorisé à le republier dans le cadre de ce feuilleton critique.

<sup>2</sup> *EC1*, p. 247.

<sup>3</sup> Gallimard, « L'Imaginaire ».

tracés ou y bifurquent de manière si complexe qu'il est possible sinon prévisible de s'y perdre. On sait comment Perec a imagé cet effet de son écriture dans *W ou le souvenir d'enfance* en comparant celle-ci à un jeu de cache-cache où l'enfant-écrivain ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché ou être découvert. Que l'« Apparition hypographique de l'Oulipo dans *La Vie mode d'emploi* » soit en même temps une disparition ne doit donc pas outre mesure nous étonner – ni nous effrayer d'ailleurs... Car ce n'est pas d'ambivalence qu'il s'agit, mais plus fondamentalement d'analogie avec l'ordre du monde où un peu de connu, théoriquement en expansion continue même si lente, se mêle à beaucoup d'inconnu persistant.

Au chapitre LIX de *La Vie mode d'emploi*, consacré à la loggia de l'atelier du peintre Hutting, apparaît (p. 323-324) un énigmatique programme de vingt-quatre portraits élaboré par l'artiste à partir d'une méthode dont l'exposé apparemment précis augmenté de commentaires et d'exemples n'aide pourtant pas précisément à comprendre l'application à ce programme – même si, à lire de plus près ces commentaires et exemples, en dépit des effets de brouillages nombreux qu'ils recèlent, on peut finir par trouver exposés biaisement un mode d'emploi possible du texte (« l'acheteur – ou celui dont l'acheteur voulait faire faire le portrait – devait *explicitement* être représenté sur la toile, et un des éléments de l'anecdote, par ailleurs déterminée rigoureusement en dehors de la personnalité du modèle, devait coïncider précisément avec lui » [p. 326] ; « Tous les autres tableaux furent conçus à partir du nom, du prénom et de la profession des vingt-trois amateurs qui les commandèrent » [p. 326]), ou plus généralement, un résumé de l'esprit de l'exercice (« Parfois cette coïncidence de l'imaginaire et de la biographie fait du portrait tout entier un raccourci saisissant de la vie du modèle » [p. 327] ; « parfois au contraire, seul un élément superficiel, dont le principe même pourrait facilement être jugé contestable, relie l'œuvre à son modèle » [p. 327]<sup>4</sup>). Le lecteur contemporain de la publication du livre

---

<sup>4</sup> Que le portrait contraint puisse finir par capter l'âme du modèle ou du dédicataire se perçoit encore dans des commentaires faits par Perec sur certains de ses « Beaux présents » : ainsi, en réponse à une remarque d'un auditeur de la « Discussion sur la poésie » de Melbourne (« *Mais, par exemple, quand vous écrivez un poème sur un peintre... le fait de retrouver... dans son nom... tout ce que vous écrivez, tout est déjà dans son nom, quoi. [...] Il faut le lire un peu comme ça ?* »), Perec répond : « Oui, je ne sais pas s'il [Jacques Poli] a ressenti ça comme ça. Moi, je sais que pour parler de sa peinture, j'ai éprouvé le besoin de passer par les lettres de son nom, parce que je ne sais pas réellement parler de peinture. Mais simplement, je sais qu'en appliquant, moi, cette



n'avait donc en réalité que fort peu de chances d'en saisir le mécanisme subtil, à moins qu'il n'eût été oulipien et donc bénéficié de la lecture que Perec fit de ce texte lors de la séance tenue par le groupe le 25 août 1977. Alors intitulé « Hommage à l'Oulipo », il fut, selon le souvenir de Paul Fournel, proposé comme devinette par Perec aux membres présents ce jour-là<sup>5</sup>. Mais en l'absence de témoignage ou d'explications dans le compte rendu de cette séance (qui se limitait à consigner que Perec avait lu un hommage à l'Oulipo), la clef ne pouvait en être raisonnablement trouvée là.

En 1981, dans l'*Atlas de littérature potentielle* publié par l'Oulipo, Perec donne de nouveau « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », un texte d'explication des grandes contraintes structurelles régissant son « romans » qu'il avait initialement rédigé pour le numéro de *L'Arc* qui lui avait été consacré en 1979, mais en l'augmentant de l'« Apparition hypographique de l'Oulipo dans *La Vie mode d'emploi* (extrait du chapitre LIX) », texte qui révèle à l'aide d'une simple mise en relief par soulignement la contrainte de base du mystérieux programme huttingien restée jusque là inaperçue de ses lecteurs et commentateurs : organisés par l'ordre alphabétique (à un *clinamen* près), les portraits dissimulaient en réalité par « hypographie » (c'est-à-dire par calembour ou par homophonie) les identités des vingt-trois membres de l'Oulipo au moment où Perec avait rédigé son texte précédées de la désignation du groupe<sup>6</sup>. Ainsi, l'irritant « Tham Douli portant les authentiques *tracteurs métalliques* rencontre trois personnes déplacées » du premier portrait projeté par le peintre devenait-il par la grâce apparente de la révélation perecquienne : « Tham **Douli** portant les authentiques [...] » ; soit : Oulipo. Certes, l'étrangeté générale des portraits demeurait, mais aveuglé par ce mode d'emploi complaisamment tendu, le lecteur pouvait se satisfaire d'avoir compris l'hommage et ne considérer le reste que comme facilité déconcertante destinée à amener l'hypographe tout en le recouvrant.

---

contrainte, j'ai retrouvé quelque chose qui ressemblait à la contrainte, non pas à la contrainte du peintre, mais à la production qu'il y avait, à la toile, à l'impression de douceur et de poli qu'il y avait dans Poli » (*EC2*, p. 291).

<sup>5</sup> Document daté du 6 août et joint au compte rendu de séance du 25 août 1977, archives de l'Oulipo, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Ce texte est, à quelques variantes près que nous indiquons dans la suite de l'article, le même que celui qui figure dans *La Vie mode d'emploi*.

<sup>6</sup> *L'Arc*, n° 76 (« Georges Perec »), p. 50-53 ; *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, coll. « Idées », 1981, p. 387-393 (repris dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Æ2*, p. 677-678).

Néanmoins, tout comme « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » n'éclairait lui aussi qu'en dissimulant de nouveau (puisque rien n'y est dit de la contrainte de la « pseudo-quenine » sans laquelle le mécanisme d'ensemble du cahier des charges ne peut être précisément saisi), l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » ne révélait évidemment pas tout lui non plus ! Certes, dès 1980, mais dans une publication à vrai dire confidentielle, Perec avait expliqué : « Les vingt-quatre “portraits imaginaires” de Hutting font allusion à l'Oulipo et à ses vingt-trois membres passés et présents. Chacun apparaît dans l'ordre alphabétique [...], sous son nom décomposé d'une part, et sous forme d'une allusion<sup>7</sup>. » Et Bernard Magné, qui connaissait manifestement ce texte, signala dans une note de son *Perecollages*<sup>8</sup>, à partir du portrait consacré à Italo Calvino, que chacun des items de l'« Apparition » non seulement contenait le nom (et parfois même aussi le prénom) d'un oulipien mais encore une ou des allusions à son œuvre (sinon aussi à sa personne). À notre connaissance, cette intuition étayée par un premier exemple ne fut pas formellement approfondie, même s'il est probable que Bernard Magné poussa ses investigations plus avant<sup>9</sup>. C'est en quelque sorte dans la dynamique initiée par ce premier élan que ce qui suit voudrait se situer. Sans d'ailleurs prétendre tout résoudre ni tout dire, les allusions oscillant ici de la simplicité référentielle à l'emboîtement vertigineux. Mais qui peut dire que chez Perec la « simplicité référentielle » le soit vraiment ? Quand le vertige, en revanche, est pour sa part presque toujours sûr...

1. « Tham **Douli** portant les authentiques *tracteurs métalliques* rencontre trois personnes déplacées » : Oulipo. L'« apparition hypographique » commence avec le nom du groupe. Dans *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, traduction en français par Georges Perec, en 1974, du roman de Harry Mathews,

<sup>7</sup> « Emprunts à Queneau », *Les Amis de Valentin Brû*, n° 13-14, 1980 ; aussi dans « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 683-684. Nouvelle dissimulation partielle : Perec écrit : « une allusion » ; mais l'allusion est rarement esseulée dans les portraits de l'« Apparition... » où il s'agit plutôt généralement d'allusions emboîtées.

<sup>8</sup> P.U. du Mirail-Toulouse, 1989, « Perec lecteur de Roussel », p. 123, n. 2.

<sup>9</sup> Selon Camille Bloomfield (que je remercie vivement pour son aide dans la finition de ce travail), Bernard Magné envisageait une étude de l'« Apparition » en collaboration avec elle. Je saisis l'occasion pour remercier également Marcel Bénabou, Paul Braffort, Paul Fournel Harry Mathews, Michèle Métail, Bertrand Tassou, les familles Berge et Queval pour leurs réponses à mes questions. Cet article doit aussi aux recherches de Willy Wauquaire dans *Outils pour La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, publié sur Internet.

*Tlooth*, on trouve un voyageur arabe prétendant s'appeler Tham Douli rencontré par trois personnages, (Dominique, Camille et le narrateur), et portant « une boîte étiquetée *Les authentiques traiteurs métalliques d'Elisha Perkins* » contenant « deux culbuteurs en cuivre »<sup>10</sup>. Elisha Perkins fut un médecin américain de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, inventeur d'une technique de guérison à l'aide de ce qu'il appelait « *metallic tractors* » (traiteurs ou tracteurs métalliques – Perec préférant dans *La Vie mode d'emploi* une traduction plus ambiguë que celle de sa traduction du roman de son ami et de l'« Hommage à l'Oulipo » qui portent « traiteurs »), un couple de longs clous réunis à l'une de leurs extrémités, faits de deux métaux différents, et qui, appliqué sur des régions douloureuses du corps en tractions lentes, était censé les soulager. L'utilisation par Perec d'italiques peut indiquer que l'expression *tracteurs métalliques* ne doit pas être prise dans son sens le plus immédiat, qu'il y a en quelque sorte déplacement roussellien<sup>11</sup>. Ce qu'est au fond la technique de la contrainte de l'hypographe (dont ce premier vers fournirait en quelque sorte la clef, même si de manière complexe). Les trois personnes déplacées (dans le roman de Harry Mathews, il y a à ce moment-là de la rencontre avec Tham Douli effectivement trois personnages principaux outre celui-ci) désignent alors peut-être métaphoriquement les trois déplacements opérés par ce premier hypographe : Tham Douli devient Oulipo ; les engins agricoles métalliques (peut-être d'abord imaginés sur les bras d'un Tham Douli super-héros) deviennent des instruments magnéto-thérapeutiques ; les personnes qualifiées de déplacées représentent les trois déplacements en en constituant un de plus par la symbolisation – à moins que Tham Douli ne dissimule (sorte de « vanité » adressée au groupe ?) l'homophone Tom Dooley, célèbre héros d'une chanson (*Fais ta prière Tom Dooley* en français) et d'un western, devenu voyageur arabe dans le roman de Harry Mathews<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Denoël (P.O.L, 1998, p. 92-93).

<sup>11</sup> Pour le « cahier des charges » d'*Un cabinet d'amateur*, Perec note un premier prélèvement dans le chapitre LIX de *La Vie mode d'emploi* : « Oulipo (1§ Roussel, Mathews) / La peinture / La méthode » (FGP 78, 38, r°), ce qui tend à montrer que dans son esprit l'exercice de l'hypographe est d'inspiration roussellienne.

<sup>12</sup> Interrogé sur ce point, Harry Mathews répond : « Tham Douli et Tom Dooley sont deux orthographes d'une même identité. Je ne me souviens pas où j'ai trouvé le nom, sans doute dans un des ouvrages historiques sur la médecine que j'avais consultés en

« Authentiques » se charge de toute façon d'une valeur fortement ironique. Derniers points : le fait que l'ordre alphabétique ne soit pas respecté pour Harry Mathews (que ce dernier soit lui aussi « déplacé ») dans les portraits qui suivent (c'est le *clinamen* signalé plus haut) est peut-être un indice de plus : Mathews déplacé renvoie aux déplacements du premier portrait et se constitue alors en clef de la compréhension du tout (et qui plus est dans l'atelier de Hutting lui-même « déplacé » – et donc peut-être pas par erreur<sup>13</sup> – de la gauche à la droite du roman au début du chapitre XI de *La Vie mode d'emploi*). Dans l'« Hommage à l'Oulipo », ce premier portrait se présente dactylographié (comme tout le texte) jusqu'à « authentiques traiteurs », Perec ayant ajouté à la main « rencontre trois personnes déplacées », comme s'il avait été nécessaire de proposer une clé supplémentaire au tout dernier moment aux amis du groupe à qui était soumise cette redoutable devinette. Enfin, si Harry Mathews est ainsi mis en exergue dans cet hommage à l'Oulipo qui lui emprunte doublement (tout comme il l'est dans le dispositif citationnel de *La Vie mode d'emploi* où il est le seul avec Queneau à apparaître dans deux rubriques, « Citations », et « Livres »), c'est peut-être aussi parce que l'idée du chapitre (du roman ?) dans son ensemble lui doit beaucoup, la méthode de Hutting (hypostase de Perec) procédant de celle de Félix Namque dans *Conversions*, roman imposé par la contrainte « Livres » dans ce chapitre de *La Vie mode d'emploi*<sup>14</sup>.

2. « Coppélia enseigne à **Noé l'art nautique** » : Noël Arnaud. Cet oulipien a publié dans l'ouvrage collectif du groupe *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*<sup>15</sup> un poème intitulé *Conte de Noël en rimes hétérosexuelles* (rimes définies dans une note comme « masculines ayant même support vocalique et même consonne d'appui qu'une rime féminine ») ; quoique attribué à Noël Arnaud dans le sommaire, le poème porte en lieu et place d'une épigraphe : « Par Françoise Copélia » (féminisation de François Coppée, poète parnassien déjà victime des plaisanteries de Verlaine et Rimbaud dans l'*Album*

---

préparant *Tlooth* » ; puis ajoute ne pas connaître le Tom Dooley du film et de la chanson. Ce qui n'empêche pas que Perec pouvait parfaitement le connaître quant à lui.

<sup>13</sup> Sur ce point voir le cinquième épisode de la première saison de ce feuilleton critique, « Le jeu des quatre coins ».

<sup>14</sup> Gallimard, 1970 (« L'Imaginaire », 1989, chapitre « Félix Namque », p. 134-145). Détail amusant : ce personnage habite « Via Simone-Simon ».

<sup>15</sup> Gallimard, collection « Idées », 1973 (« Folio Essais », p. 226-228).

zutique). Dans ce texte qui revisite de manière parodique divers épisodes bibliques entremêlés, on peut lire quatre vers avant la fin : « L'Arche depuis Noé était encore à quai » (ce qui justifie sans doute la leçon de navigation envisagée par Perec). En orthographiant « Coppélia » et en renvoyant ainsi aussi au « personnage » de *L'Homme au sable* d'Hoffmann (ou, peut-être même davantage, du ballet de Léo Delibes comme semble l'indiquer le pseudo-commentaire qui suit les portraits dans *La Vie mode d'emploi* en convoquant la danse), Perec brouille savamment les pistes.

3. « Septime Sévère apprend que les négociations avec le **Bey n'aboutiront** que s'il lui donne sa sœur Septimia Octavilla » : [Marcel] Bénabou. La thèse d'histoire de l'Antiquité de ce dernier a donné lieu à la publication, en 1976 chez Maspero, de *La Résistance africaine à la romanisation* où il est naturellement question de l'empereur Septime sévère (d'origine africaine, comme Marcel Bénabou né à Meknès au Maroc) et de sa sœur Septimia Octavilla, plusieurs fois mentionnée. En revanche, évoquer une quelconque négociation avec un « bey » pour le mariage de cette dernière est un anachronisme que seul l'hypographe justifie. La thèse de Marcel Bénabou, que Perec possédait dans sa bibliothèque<sup>16</sup>, avait déjà été sollicitée au chapitre 8 de *La Disparition*.
4. « Jean-Louis Girard commente le célèbre sizain d'Isaac de **Benserade** » : Jacques (que l'on peut éventuellement entendre zézayé dans « **Isaac** ») Bens. Dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* figure un soi-disant « célèbre sixtain » d'Isaac de Benserade : « *Entre la Poire et la Fromage / Mon Cœur ne sait Laquelle choisir : / Si je prends la Fromage, / Je n'aura pas la Poire ; / Et si je prends la Poire, / J'aura pas la Fromage.* » Ce sixain parodie de manière bouffonne un tour d'esprit fréquent dans la poésie de Benserade, tel qu'un célèbre « Epigramme », que Perec choisit de lire lors de l'émission *Poésie ininterrompue* pour la radio France Culture en février 1977<sup>17</sup>, le traduit encore : « Je mourrai de trop de désir, / Si je la trouve inexorable ; / Je mourrai de trop de plaisir, / Si je la trouve favorable. / Ainsi je ne saurais guérir / De la douleur qui me possède : / Je suis assuré de périr / Par le mal ou par le remède. » Jean-Louis Girard est un

<sup>16</sup> *Catalogue de la bibliothèque de Georges Perec*, consultable en ligne sur le site de l'Association Georges Perec ([www.associationgeorgesperec.fr](http://www.associationgeorgesperec.fr)), C I4.

<sup>17</sup> Enregistrement reproduit dans le coffret *Georges Perec*, Marseille, André Dimanche/INA, 1997.

personnage du roman de Jacques Bens *Rouge grenade*<sup>18</sup> où Perec, entre autres oulipiens, est nommément cité. C'est un universitaire spécialiste de l'œuvre d'un écrivain contemporain, Martin Clément – le roman dans sa globalité posant le problème des relations entre littérature et critique littéraire. À la fin du roman, Girard et Clément, qui pouvaient paraître défendre des visions opposées de la littérature, finissent néanmoins par se rejoindre (on écrit et on lit pour le bonheur, pour le plaisir), même si une certaine cuistrerie critique est de nombreuses fois stigmatisée dans le texte, notamment à travers la parodie d'un authentique colloque normand par un imaginaire colloque provençal. Le fait de montrer Girard commentant (sans nul doute sérieusement) son burlesque pseudo-sixain de Benserade paraît donc une position satirique de Perec à l'égard de la critique. Dans la suite du chapitre (p. 326) et l'index de *La Vie mode d'emploi*, Girard est cependant qualifié d'« auteur de romans policiers », indication possible (à travers une inversion auteur-critique) de l'approche souhaitée par Perec pour ses textes. Ajoutons que Perec a pu trouver dans *Rouge Grenade* quantité d'éléments susceptibles de retenir son attention, comme l'idée qu'un auteur écrit son œuvre à partir de celle d'autres auteurs.

5. « Le comte de Bellerval (der Graf von Bellerval), logicien allemand disciple de Łukasiewicz, démontre en présence de son maître qu'une île est un espace **clos de berges** » : Claude Berge. Cet oulipien mathématicien était spécialiste de la théorie des graphes à propos de laquelle il a publié de nombreux ouvrages (*Théorie des graphes et ses applications*, étant le premier<sup>19</sup>), et qui est évoquée ici à travers l'homonyme « Graf » (qui veut dire « comte » en allemand). Ce comte de Bellerval est un logicien imaginaire (contrairement à Łukasiewicz) mais son nom n'a conduit jusqu'à présent vers aucune piste. Perec s'était lui-même particulièrement intéressé aux graphes, notamment au moment du projet *P.A.L.F.* mené avec Marcel Bénabou (que les deux amis avaient un instant songé à faire commencer avec une « Introduction à la théorie des graphes » de Claude

---

<sup>18</sup> Grasset, 1976.

<sup>19</sup> Dunod, 1958,

Berge<sup>20</sup>). Définir une île comme un espace clos de berges est d'une logique à la fois rigoureuse et malicieuse, c'est-à-dire au fond oulipienne.

6. « Jules Barnavaux se repent de ne pas avoir tenu compte du **double avis** exposé dans les W.-C. du ministère » : [André] Blavier. Jules Barnavaux est un personnage créé par Blavier dans *Occupe-toi d'homélies*<sup>21</sup>, roman qui, beaucoup plus qu'il ne se préoccupe de construction narrative traditionnelle, « joue avec les mots » comme le précise d'emblée la « précaution » liminaire disposée par l'auteur pour son lecteur, et dans une intention peut-être ambiguë de faire rire, comme l'indique cette fois-ci la dédicace à Queneau (« *À Queneau qui sait si bien rire, ces grincements de dents* ») – ce qui est naturellement applicable, *mutatis mutandis*, aux portraits imaginaires de Hutting-Perec. Au début du roman, il est fait mention des W.-C. collectifs de l'immeuble de Barnavaux, mais non du ministère (Barnavaux étant par ailleurs fonctionnaire travaillant au recensement des « dépôts d'armes clandestins ») ; mais ces W.-C. peuvent effectivement sembler contenir un « double avis » : d'une part, le papier toilette y est souvent constitué par les pages d'un « Lachâtre » (nom de l'éditeur de célèbres dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle sans doute ici choisi en raison de ses connotations génitales) coupées en quatre par une concierge qui s'y est forgé, nous dit le texte, sa tendance inquisitrice ; d'autre part certaines « injonctions manuscrites » sur les murs de cette pièce renforcées par les « vigilances pipelardesques » incitent les utilisateurs, on peut le supposer, à tenir l'endroit propre (ce qui ne l'empêche pas de puer ajoute le texte). Ce premier chapitre, surréalistement titré « Ah ! tu te fous du colonel » au début dudit mais hypographiquement « Ah, l'fond salé... » dans la « Table des parties et chapitres », s'achève néanmoins avec l'indication (déceptive ?) que ce qui y est relaté n'a pas d'importance pour la suite du récit. Par la suite justement, Barnavaux est entraîné par son goût pour une rousse prénommée Ursule dans une sombre et complexe histoire qui se termine notamment par l'explosion de son appartement ; mais en quoi eût-il pu alors se repentir de ne pas avoir tenu compte du « double-avis » initial ? Un passage du chapitre 8, obscurément explicatif, nous livre peut-être la solution dont le

<sup>20</sup> Voir *Cahiers Georges Perec* n° 3, « Presbytère et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F. », éditions du Limon, 1989, p. 98.

<sup>21</sup> Éditions Cheval d'Attaque, 1976.

commissaire Lescot assemble les éléments comme « une mosaïque engl. *Puzzle* de petits faits » (ce qui a pu attirer l'attention de Perec, lui-même « faiseur de puzzles » dans *La Vie mode d'emploi* comme on sait) : « Ursule, opérant pour un gang rival, avait détourné Barnavaux de l'obéissance prompte, ponctuelle et sans murmure que postulaient la babillarde comminatoire et le catéchisme du diocèse de Poitiers » – soient peut-être les injonctions manuscrites de la concierge dans les W.-C. et le Lachâtre découpé ayant forgé le caractère inquisitorial de celle-ci. Pourquoi, cependant, avoir transformé les W.-C. de l'immeuble en W.-C. du ministère ? Peut-être pour indiquer au lecteur que, tout comme la relation entre le premier chapitre d'*Occupe-toi d'Homélie*s et le reste du texte est semi-absente (il s'agit bien d'un incipit mais dépourvu de logique narrative, excepté peut-être par ce mince lien tardif et d'interprétation difficile), la relation entre ce portrait imaginaire de Blavier (grand connaisseur du surréalisme belge, notamment de Magritte, et des fous littéraires) et quelque explication unique que ce soit ne conduit qu'à la repentance d'avoir pris chez Blavier l'indication « roman » au sérieux, et chez Perec le portrait imaginaire de Blavier pour logique. Bel hommage surréaliste au fond à un oulipien qui les aimait. De sorte que le « double avis » dont tout lecteur-Barnavaux devrait se repentir de ne pas avoir tenu compte au seuil du roman de Blavier et de ce portrait imaginaire de Perec, c'est finalement celui du paratexte dédoublé de la dédicace et de la « Précaution » (il faut en rire et jouer avec les mots), non celui, déceptif car trop logique, des « injonctions » et du « Lachâtre » découpé des W.-C. Nous avertit aussi le titre du chapitre 13 d'*Occupe-toi d'homélie*s : « La logique mène à tout, à condition d'en sortir. »

7. « Nero Wolfe surprend le capitaine Fierabras forçant le coffre-fort de la Chase Manhattan Bank » : [Paul] Braffort. Nero Wolfe, l'homme aux orchidées, est le héros de nombreux romans policiers de l'auteur américain Rex Stout, que Perec a pu lire notamment dans *Mystère Magazine*<sup>22</sup> et dont Paul Braffort était passionné sinon spécialiste (il en parlait pratiquement à chaque séance de l'Oulipo selon son propre témoignage et nombreuses étaient les plaisanteries parmi les

---

<sup>22</sup> Lecture mentionnée par lui dans « Trois chambres retrouvées », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2612, 24 novembre 1977 ; repris dans *Penser/Classer*, Hachette, « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », 1985, p. 26.



oulipiens à ce sujet). Quant au capitaine Fierabras (défini par l'index du roman comme un « héros légendaire »), c'est, à partir de Fierabras, personnage de géant sarrazin converti au christianisme dans la chanson de geste médiévale mais « dégradé » ensuite par divers emplois comiques, un représentant, comme Matamore, du type du *miles gloriosus* ou du *capitan* dans le théâtre comique classique, puis dans la littérature populaire voire la bande dessinée et le langage courant – et sans doute doit-on voir une sorte d'équivalence entre Fierabras et Braffort par l'intermédiaire de « bras fort » (ce qu'il faut effectivement avoir pour forcer le coffre d'une banque telle la Chase Manhattan Bank – en outre, dans un travail préparatoire pour ce texte qui figure au verso du folio du chapitre LIX dans le cahier des charges<sup>23</sup>, Perec a bel et bien noté cette autre hypographie possible : « bras fort »). Mais pourquoi confronter le détective américain (plutôt détective en chambre d'ailleurs et très peu porté sur l'action) et le « français » Fierabras commettant un cambriolage qu'on ne peut guère imaginer simplement motivé par l'appât de l'argent ? Et pourquoi avoir choisi la Chase Manhattan Bank ? Peut-être Perec fait-il ici allusion à divers éléments de la biographie de Paul Braffort qui fut employé de diverses institutions « sensibles » comme le Commissariat à l'énergie atomique ou le Centre européen de technologie spatiale et membre du Parti Communiste Français – soient diverses raisons de forcer le coffre d'une banque américaine susceptible de receler des documents sensibles ou de l'argent capitaliste. Mais dans Chase Manhattan Bank, il y a aussi Chase, soit le nom d'un autre auteur de romans policiers, anglais celui-ci : James Hadley Chase, dont le premier roman du genre fut aussi le plus célèbre, *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*. Entre les deux romanciers ici convoqués, l'Américain et l'Anglais, l'orchidée forme donc un trait d'union supplémentaire.

8. « Le basset Optimus Maximus arrive à la nage à **Calvi**, notant avec satisfaction que le maire l'attend avec un os » : [Italo] Calvino. Le basset Optimus Maximus apparaît dans *Le Baron perché* (1957) de cet auteur. Sous le nom de Turcaret (emprunté à Lesage, par ailleurs auteur du *Diable boiteux* de quelque importance, comme on sait, dans la genèse de *La Vie mode d'emploi*), il appartient d'abord à la jeune Violette, héroïne du roman, puis au personnage principal, Côme, qui le

---

<sup>23</sup> *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi »*, édité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Cadeilhan/Paris, Zulma/CNRS Editions, 1993, n. p.

baptise des deux superlatifs appliqués à Jupiter dans l'Antiquité (le très bon, le très grand). Ce chien est non seulement un limier particulièrement fin mais encore un compagnon d'exception pour Côme. Il est probable qu'à travers le choix du nom de ce basset (non foncièrement utile à l'hypographe), Perec rende hommage à Calvino, qu'il admirait beaucoup (à propos de *La Vie mode d'emploi* : « Italo Calvino a écrit un roman sur les lames de tarot, *Le Château des destins croisés*, qui est pour moi une sorte de modèle<sup>24</sup> »). Doit-on aller jusqu'à comprendre le fait apparemment gratuit ou anodin que le chien arrive à la nage comme suggérant « [It]à l'eau », « [It]alo » ?

9. « "Le traducteur antipodaire" révèle à Orphée que son **chant berce** les animaux » : [Ross] Chambers. De nationalité australienne et seul membre de l'Oulipo originaire de ce pays, on comprend pourquoi la périphrase « traducteur antipodaire » peut servir à le désigner (à condition de prendre cette périphrase mise entre guillemets par Perec au sens de « correspondant », « passeur », Chambers ayant été universitaire mais non traducteur à notre connaissance). La présence d'Orphée peut renvoyer aux études de cet oulipien sur divers poètes, dont Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud ou Théophile Gautier.
10. « Livingstone, s'apercevant que la prime promise par lord Ramsay lui **échappe**, **manifeste** sa mauvaise humeur » : [Stanley] Chapman. Le prénom de cet oulipien critique littéraire permet de le rapprocher de Henry Morton Stanley qui dirigea l'expédition africaine qui permit de retrouver l'explorateur David Livingstone. D'après Camille Bloomfield, Chapman demeurait Ramsay road, à Londres (et sans doute Perec, qui de surcroît connaissait assez bien cette ville, le savait-il).
11. « R. Mutt est recalé à l'oral du bac pour avoir soutenu que Rouget de l'Isle était l'auteur **du Chant du Départ** » : [Marcel] Duchamp. R. Mutt est le pseudonyme (auquel on a donné de nombreuses interprétations) avec lequel Marcel Duchamp signa le fameux urinoir *ready made* intitulé *Fontaine*. *Le Chant du départ* est de Chénier et Méhul tandis que Rouget de l'Isle est l'auteur de *La Marseillaise*. Perec fait-il allusion au fait que Duchamp, parti très tôt pour les Etats-Unis, même s'il faisait de fréquents et longs séjours en France, était un oulipien en quelque sorte « parti », exilé, « correspondant américain » du groupe entre 1962, date de son entrée à l'Oulipo, et 1968, année de sa mort (auquel cas « bac » pourrait même

---

<sup>24</sup> « La maison des romans », entretien avec Jean-Jacques Brochier, *EC1*, p. 240.

s'enrichir d'un sens maritime) ? Ou bien s'agit-il d'un « départ » métaphorique – par exemple son abandon du tableau comme moyen d'expression plastique –, et, partant, de l'invention de l'art contemporain, source de nombreux malentendus pour lui (ici figurés par le fait d'être « recalé au bac ») ?

12. « Boriet-Tory boit **du Château**-Latour en regardant "l'Homme aux Loups" danser le fox-trot » : [Jacques] Duchateau. Boriet-Tory est un personnage de *Zinga 8*, roman de cet oulipien<sup>25</sup> ; c'est plus précisément un ministre d'état<sup>26</sup> dont on n'est donc pas étonné qu'il puisse boire du Château-Latour, grand cru du Médoc. Dans le prière d'insérer des rabats du livre rédigé par Jacques Duchateau, on lit qu'une des significations du titre est d'être une anagramme (syllabique) de « J. Huizinga, l'auteur d'un essai, *Homo Ludens* », l'homme qui joue, titre éminemment adapté à la poétique oulipienne et donc à celle de Perec. Ce dernier se livre donc à son tour à un second hypographe à partir de ce titre latin : « *Homo ludens* » (où « ludens » se prononce « loudens ») devient alors « Homme aux loups dans[ant] » (dont le sens à prendre au second degré est en outre indiqué, de nouveau, par l'usage des guillemets). On trouve en plus ici une allusion non programmée à Freud dont l'Homme aux loups est l'une des plus célèbres analyses (lequel homme, comme le rappelle Jacques Lecarme<sup>27</sup>, « s'obstinait à trouver des queues de renard aux loups » – d'où sans doute le « fox-trot », *fox* signifiant renard en anglais).
13. « Le jeune séminariste rêve de visiter **Lucques et T'ien-Tsin** » : Luc Etienne. Dans *L'Art du contrepet* de cet oulipien<sup>28</sup>, on peut lire l'exemple suivant : « Le jeune séminariste a lu Perceau » (« Le jeune séminariste a l'air puceau »). Dans les « parapèteries » (ou « Canada Dry » : des énoncés qui ressemblent à des contrepèteries mais qui n'en sont pas) que Perec proposa lors de la réunion de l'Oulipo du 28 novembre 1974 et qui ont été publiées par Marcel Bénabou dans

<sup>25</sup> Gallimard, 1967.

<sup>26</sup> Dans la suite du chapitre LIX de *La Vie mode d'emploi*, Boriet-Tory est présenté comme « chirurgien suisse [...], responsable du Département de cryostasie expérimentale à l'Organisation mondiale de la santé » (p. 326). Doit-on y lire de nouvelles allusions ? un jugement politique (en rapprochant ministre et cryostasie) ? un brouillage de plus ?

<sup>27</sup> Dans « Perec et Freud ou le mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec* n° 4 (« Mélanges »), 1990, p. 131.

<sup>28</sup> Jean-Jacques Pauvert, 1957 ; Le Livre de Poche, 1972.

*Moments oulipiens*<sup>29</sup>, on trouve notamment : « Le jeune séminariste a lu Luc Étienne ».

14. « Maximilien, débarquant à Mexico, s'en**fourne** **élégamment** onze tortillas » : [Paul] Fournel. Dans *L'Équilatère*<sup>30</sup>, roman de cet oulipien, figure un personnage du nom de Maximilien – mais aucune référence au Mexique. En revanche, le Mexique eut un empereur du même nom, Maximilien I<sup>er</sup>, d'où sans doute Mexico, les tortillas et même le fait de « débarquer », ce membre de la famille impériale d'Autriche n'ayant été fait empereur du Mexique que d'une manière plutôt artificielle. Le pseudo-commentaire fait de ce portrait dans la suite du chapitre LIX de *La Vie mode d'emploi* confirme l'interprétation ici proposée : « Leur [des Altamont] ami allemand, Fugger, figure également parmi les clients de Hutting. Il est concerné par le quatorzième portrait, étant, par sa mère, très lointainement apparenté aux Habsbourg, et ayant, d'un voyage au Mexique, rapporté onze recettes de tortillas ! » Le fait que Paul Fournel s'intéresse tout particulièrement à la cuisine a pu surdéterminer son portrait perecquien.
15. « “Le posteur de rimes” exige que son fermier tonde la laine de ses moutons et que sa femme **la tisse** » : Latis. Comme Perec le précise dans *Espèces d'espaces* (« Mesures »), Latis (pseudonyme d'Emmanuel Peillet) composait des adresses en vers pour son courrier, d'où le « posteur de rimes » (dans le travail préparatoire pour ce texte qui figure au verso du folio du chapitre LIX dans le cahier des charges de *La Vie mode d'emploi*<sup>31</sup>, Perec l'appelle « poète postal »).
16. « Narcisse Follaninio, finaliste aux Jeux Floraux d'Amsterdam, ouvre un dictionnaire de rimes et **le lit au nez** des surveillants de l'épreuve » : [François] Le Lionnais. Narcisse Follaninio est l'anagramme de ses prénoms et noms (au chapitre XXXI de *La Vie mode d'emploi*, l'avocat Léon Salini anagrammatise déjà son nom seul). Le dictionnaire de rimes ici mentionné rappelle peut-être que François Le Lionnais est l'auteur (avec Ernst Maget) d'un *Dictionnaire des échecs*<sup>32</sup> d'où Perec tira le problème de la polygraphie du cavalier. En 1979, François Le Lionnais dédicacera ainsi à son ami le *Dictionnaire des mathématiques* (qu'il publia aux P.U.F. avec Alain Bouvier et Michel Georges) :

<sup>29</sup> Le Castor Astral, 2004, p. 44-46.

<sup>30</sup> Gallimard, 1972.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, n. p.

<sup>32</sup> P.U.F., 1974.

« Pour Georges Perec avec la triple amitié de Narcisse Follaninio et de Jean Nicolas Florius et de François<sup>33</sup> [...] ». L'expression « Jeux Floraux d'Amsterdam » concatène les notions de poésie, de concours (et même implicitement de concours surveillé) amenant l'hypographe, tout en leur superposant par la référence à la capitale d'un pays célèbre pour ses fleurs une interprétation quasi-roussellienne de « floral ».

17. « Zénon de Didyme, corsaire des Antilles, ayant reçu de Guillaume III une forte somme d'argent, **laisse Curaçao** sans défense face aux Hollandais » : Jean Lescure. Zénon de Didyme est un nom imaginaire constitué de deux emprunts à des poèmes de cet oulipien publiés de manière contiguë dans le volume du groupe *La Littérature potentielle*<sup>34</sup> : « Z'ai nom Zénon » (« Tautogramme ») et « À Didyme où nous nous baignâmes » (« Poème pour bègues »). Curaçao, aux Antilles, fut effectivement tout à la fois un repaire de corsaires et une colonie hollandaise (notamment à l'époque de Guillaume III) ; l'épisode fictionnel ici proposé par Perec peut donc recevoir une part, même congrue, de crédibilité historique.
18. « La Femme du Directeur de l'Usine de Rémoulage des Lames de Rasoir autorise sa fille à sortir seule dans les rues de Paris à condition que, quand elle descend le Boul'**Mich'**, **elle mette ailleurs** que dans son corsage ses traveller's chèques » : Michèle Métail. Cette oulipienne a composé sous le titre « Compléments de noms » un « poème infini », toujours *in progress* et comportant plusieurs milliers de vers, où, à partir du vers-noyau « le capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur du Danube » et de sa formule « Nom + 5 expansions », le poème prolifère grâce à l'ajout, pour chaque nouveau vers, d'un nom au début du groupe entraînant la chute de la dernière expansion et la transformation du précédent nom-noyau en première expansion (deuxième vers : « la femme du capitaine de la compagnie des voyages en bateau à vapeur » ; troisième vers : « la fille de la femme... », etc.). Ce sont ces deuxième et troisième vers que semble pasticher Perec au début de ce portrait imaginaire, en respectant néanmoins scrupuleusement la formule – un brouillon de l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » fait apparaître qu'il a même numéroté ses compléments de nom au

<sup>33</sup> *Catalogue de la bibliothèque de Georges Perec, op. cit.*, FE 6.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 112, p. 113.

début du portrait<sup>35</sup>. La présence de « voyageurs' chèques » est, selon Michèle Métail, une allusion à son goût des voyages – *Compléments de noms* ayant d'ailleurs été créé à l'occasion d'un séjour à Vienne, en Autriche.

19. « L'acteur Archibald Moon hésite pour son prochain spectacle entre Joseph d'**Arimathie ou Zarathoustra** » : Harry Mathews. L'ordre alphabétique n'est donc pas ici respecté car Mathews aurait dû précéder Métail (voir plus haut). Un acteur du nom d'Archibald Moon apparaît dans *Conversions* (par ailleurs imposé dans ce chapitre par la contrainte « Livres » comme nous l'avons vu). L'acteur, qui n'y fait d'ailleurs qu'un très bref passage insignifiant, est décrit comme « alors au faite de sa gloire dans le rôle du Judas du *Filet blanc* ». Quel que soit le sens attribuable à ce titre mystérieux, on peut conjecturer que Perec a pris un malin plaisir à imaginer le personnage de son ami changeant de registre du tout au tout en envisageant de passer d'un rôle de traître à un rôle pieux. En outre, Archibald Moon est accompagné, dans *Conversions*, de sa femme, « Anna Joyce, qui s'était distinguée dans un rôle de "piété éprouvante" en lui donnant la réplique ». On peut imaginer aussi que la piété « éprouvante » avec Judas puisse être de nature à rasséréner avec Joseph d'Arimathie voire même Zarathoustra. On peut encore imaginer que le nom « Joyce » a pu retenir l'attention de Perec même s'il n'est finalement pas présent dans son texte. D'une manière plus générale, *La Vie mode d'emploi* abondant en clins d'œil à l'ami américain, Perec a dû savourer comme une *private joke* sa transfiguration en philosophe hésitant entre christianisme et nietzschéisme ou même zoroastrisme. On notera en dernier ressort que le déplacement de Mathews aboutit à le rapprocher de Perec dont le portrait hypographique est le suivant dans la liste – manière supplémentaire d'indiquer son importance pour *La Vie mode d'emploi* (voir à ce sujet le cinquième épisode de la première saison de ce feuilleton critique, « Le jeu des quatre coins ») ?

20. « Le peintre Hutting essaye d'obtenir d'un inspecteur polyvalent des contributions une **péréquation** de ses impôts » : [Georges] Perec. Hutting renvoie naturellement à Perec (dont il est une représentation ironique en artiste à

---

<sup>35</sup> FGP 111, 38, 9 v° d. Voir : Michèle Métail, « L'infini moins quarante annuités. Compléments de noms 1972-2012 » dans : Centre International de Poésie Marseille, *Le Cahier du Refuge*, n° 214 (« Michèle Métail »), septembre 2012, p. 5-13.

contraintes) et à *La Vie mode d'emploi* au fond désigné ici comme un auto-portrait (et ce tableau, dans la fiction du roman, est tout à la fois lui-même désigné dans le chapitre comme une exception – puisque c'est un auto-portrait – et une « évidence »). Les soucis d'argent de Perec (dont les impôts sont peut-être un exemple parlant) sont une donnée presque chronique de sa biographie. Une péréquation (terme spécialisé du vocabulaire de la comptabilité et de l'administration, notamment du budget ou des impôts) suppose toujours une forme de transfert, autrement dit, de nouveau, de déplacement – seconde clef livrée au lecteur pour la compréhension du texte (d'autant plus que l'inspecteur est « polyvalent » et que « contribution » sonne ici à double sens) ?

21. « Le docteur LaJoie est radié de l'ordre des médecins pour avoir déclaré en public que William Randolph Hearst, sortant d'une projection de *Citizen Kane*, aurait **monnayé** l'assassinat d'Orson Welles » : Queneau Raymond. Le docteur Lajoie est un personnage du *Vol d'Icare* de Raymond Queneau (en outre cité par contrainte dans le chapitre LIX). Le fait que Perec orthographie « LaJoie » en mettant en exergue le mot « Joie » conforte peut-être la thèse de Claude Burgelin<sup>36</sup> selon laquelle ce docteur pourrait bien être une allusion à Freud (puisque « joie » se dit « Freude » en allemand, avec majuscule réglementaire du nom commun) – sur le manuscrit de *La Vie mode d'emploi* on trouve « Lajoie » mais sur le tapuscrit portant des corrections de Perec ainsi que des annotations de mise en page, quelqu'un a précisément demandé la correction de « Lajoie » en « LaJoie »<sup>37</sup> – et on a du mal à imaginer ici une initiative du correcteur seul. Par ailleurs, la relation entre Lajoie et la psychanalyse est nette dans le texte de Queneau puisque à un moment du livre ce médecin demande à un patient de s'allonger sur un divan et de dire tout ce qui lui passe par la tête. Dans l'« Hommage à l'Oulipo », une première version de ce portrait propose : « [...] pour avoir déclaré en public que, selon lui, les officiers du **Caine auraient montré** trop de clémence envers leur capitaine » (proposition dactylographiée barrée puis remplacée par le texte

<sup>36</sup> *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud*, Circé, 1996, p. 197 – même si Perec, dans « Emprunts à Queneau » (art. cit.) précise que « le docteur Lajoie [est] ici sans rapport aucun avec Sigmund » – mais en oubliant la majuscule interne !

<sup>37</sup> Réserve de l'Association Georges Perec (n° 121, p. 426), Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

définitif manuscrit). On sait, selon le témoignage de Perec lui-même, que la rédaction un temps entravée de *La Vie mode d'emploi* fut en quelque sorte « débloquée » par la mort de Queneau en 1976<sup>38</sup>. Doit-on dès lors lire cette mise en conjonction très cryptée de Queneau avec Welles, Hearst, *Citizen Kane*, *Ouragan sur le Caine*, Perec et la psychanalyse comme une confession difficile ?

22. « Avant de prendre la malle de Hambourg, Javert se souvient **que Valjean** lui a sauvé la vie » : Queval Jean. *La Malle de Hambourg* est le titre d'un feuilleton télévisé co-écrit par cet oulipien (avec Bernard Hecht, par ailleurs son réalisateur). Dans un épisode célèbre des *Misérables* de Victor Hugo, Jean Valjean sauve effectivement la vie du policier Javert ; mais lorsque ce dernier se souvient ultérieurement de ce geste et sauve à son tour la vie de son bienfaiteur, c'est pour ensuite aller se suicider, non prendre la malle de Hambourg. Les deux œuvres possèdent néanmoins en commun un romanesque populaire et à rebondissements multiples.

23. « Le géographe Lecomte, descendant le fleuve Hamilton, est hébergé par des Eskimos et pour les remercier offre une **caroube au** chef du village » : [Jacques] Roubaud. Le « cas Roubaud » (autre hypographe possible dans ce texte<sup>39</sup>) a semble-t-il mérité un portrait imaginaire complexe. Le nom du géographe Lecomte et la présence d'esquimaux peuvent évoquer *La Princesse Hoppy ou le conte du Labrador* de cet oulipien où apparaît le comte du Labrador (texte auquel Perec emprunte aux chapitres III et LXXXV de *La Vie mode d'emploi* pour actualiser la contrainte « Citation »), d'autant plus que le fleuve Hamilton est situé dans cette province canadienne (ancien nom du fleuve Churchill – mais il existe par ailleurs d'autres fleuves Churchill au Canada et Hamilton est aussi tout à la fois – et entre autres – le nom d'un écrivain écossais – mais qui écrivait en français – du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'un mathématicien irlandais du XIX<sup>e</sup>, soit un analogue possible de Roubaud qui est à la fois écrivain et mathématicien comme on sait).

<sup>38</sup> « À la fin de 1976, j'avais écrit une centaine de pages éparses. J'avais très peur de faire quelque chose qui n'aboutisse pas. À ce moment-là, dans la semaine qui suivit la mort de Queneau (qui avait connu et aimé le projet, le livre lui est dédié), j'ai commencé la véritable rédaction » (« Georges Perec : "J'ai fait implorer le roman" », *ECI*, p. 247).

<sup>39</sup> L'« Apparition hypographique de l'Oulipo dans *La Vie mode d'emploi* » précise d'ailleurs : « offre une caroube au chef du village », ce qui donne bien « cas Roubaud » (mais c'est peut-être par suite d'une maladresse typographique).



24. « Le critique Molinet inaugure son cours au Collège de France en esquissant avec brio les portraits de Vinteuil, d'Elstir, de Bergotte et de **la Berma, riches mythes** de l'art impressionniste dont les lecteurs de Marcel Proust n'ont pas fini de faire l'exégèse » : Albert-Marie Schmidt. Cet oulipien universitaire était spécialiste des Grands Rhétoriciens, mouvement du XVI<sup>e</sup> siècle dans lequel on place le poète Jean Molinet et que les oulipiens ont contribué à réhabiliter en raison de leurs pratiques virtuoses des contraintes formelles. La mention non justifiée par l'hypographe d'un « art impressionniste » de Proust est une approximation littéraire dont on ne peut pas penser que Perec, fin connaisseur d'*À la recherche du temps perdu*, l'ait commise par erreur ou par négligence. Était-ce une manière de confier *in extremis* qu'il s'agit ici, dans l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » où il s'agit aussi d'esquisser des portraits, d'« impressions » personnelles de ses amis oulipiens et qu'au-delà du tour de force formel il fallait y chercher un authentique hommage ou une authentique image ? Quoi qu'il en soit, la fin virtuose (prénom composé et nom recréés dans l'ordre, « avec brio ») de cette série de portraits imaginaires peut également être interprétée comme un avertissement amusé de l'auteur à ses lecteurs et exégètes. Les allusions de l'« Apparition hypographique de l'Oulipo » sont effectivement de petits défis proposés à l'interprétation. D'autant plus que les explications qui suivent dans le « romans », comme nous l'avons dit, bien loin d'être éclairantes, s'ingénient tout au contraire à obscurcir davantage les liens et renvois entremêlés qui constituent les logiques limites de ces textes, tout en nous en donnant le principe possiblement fréquent, soit une manière « lointaine », « diffuse » et « arbitraire »... mais où, dans la logique perecquienne, il n'est jamais exclu que de la vérité cachée soit contenue tout comme de la vérité contenue y avait été cachée.

## Petits modes d'emploi

### Un feuilleton critique

#### Hors saison, épisode 3 Là, vis mode d'emploi<sup>1</sup>

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

« Ce titre [*La Vie mode d'emploi*], je l'ai trouvé il y a longtemps et je ne savais pas ce qu'il voulait dire. Aujourd'hui, je dirais que c'est une "apposition-opposition" : exubérance et mise en ordre »

— Georges Perec, « Entretien avec Gérard Dupuy<sup>2</sup> »

Singulier paradoxe de ce titre, *La Vie mode d'emploi* : alors que l'usage l'a presque immédiatement consacré, mythifié (on ne compte plus ses déclinaisons dans tous les domaines – et c'est une postérité partagée avec *Je me souviens* ou *Penser/Classer* notamment), en le transformant en formule, c'est-à-dire en faisant de l'adjonction « mode d'emploi » à n'importe quel thème-noyau le signe d'une intention de propos approfondi, l'avertissement d'une ambition de traitement exhaustif, etc., sa signification perecquienne précise demeure au fond toujours mystérieuse, à tout le moins incomplète puisque le plus généralement, on n'a retenu de l'étrange couple « apposition-opposition », par lequel Perec le définissait, que le second terme (il n'y a *pas* de mode

---

<sup>1</sup> Cet épisode a été publié sous le même titre dans *Europe*, n° 993-994 (Georges Perec), janvier-février 2012, p. 142-157. Je remercie la revue *Europe* de m'avoir autorisé à le republier dans le cadre de ce feuilleton critique.

<sup>2</sup> *EC1*, p. 234.

d'emploi de la vie et le rechercher relève d'une illusion romanesque que la littérature moderne ne doit plus entretenir). Cela dit à la décharge des exégètes, l'auteur lui-même l'a le plus souvent commenté en des termes dysphoriques, soulignant par exemple « cette opposition entre la vie et le mode d'emploi, entre la règle du jeu que l'on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement ce travail de mise en ordre, et heureusement d'ailleurs<sup>3</sup> ». Dans cette perspective, *La Vie mode d'emploi*, au fond, n'aurait donc peut-être jamais été écrit que pour s'auto-détruire avec la maniaquerie obstinée et patiente du projet bartleboothien dont on sait quel désir orgueilleux et insensé l'anime de donner un « mode d'emploi » à la vie justement, fût-ce sans intention heuristique et seulement pour soi :

[saisir, décrire, épuiser] non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – 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.

Bartlebooth, en d'autres termes, décida un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même.

[...] Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque ; 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.

[...] 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. (p. 140-141)

Dans ce projet de programmer, d'orthonormer la vie, de se soustraire au hasard par la vertu d'un dispositif dont l'oulipisme appliqué fait passer la contrainte de l'art à l'existence, Bartlebooth semble échouer (la vie finissant par détruire son travail de mise en ordre de diverses manières), tout comme le peintre Serge Valène (l'une des autres grandes hypostases de l'auteur dans son œuvre) qui désire faire tenir tout l'immeuble

---

<sup>3</sup> « Le travail de la mémoire », entretien avec Franck Venaille, *EC2*, p. 52-53.

du 11 rue Simon-Crubellier dans sa toile mais qui ne laisse à sa mort qu'une surface presque vierge où ne figurent que « quelques traits au fusain, soigneusement tracés » qui la divisent « en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe de l'immeuble » à jamais destiné à rester privé de toute présence humaine (p. 564) ; ou comme tant d'autres personnages à la recherche d'un mode d'emploi pour leur vie, tels Anne Breidel qui ambitionne de faire construire le « plus grand radiophare du monde » (p. 212), Marcelin Echard qui a entrepris une bibliographie exhaustive des écrits relatifs à la mort ou à la survie d'Hitler (p. 519-520), Olivier Gratiolet « habité par deux projets grandioses et illusoires » : « créer un héros de roman, un vrai héros » et boucler « un inventaire exhaustif de toutes les imperfections dont souffre l'organisme humain » (p. 318), ou les nombreux collectionneurs monomaniaques et autres érudits obsessionnels du roman dont les entreprises, invariablement, échouent par un biais ou par un autre. On remarquera que dans la plupart de ces exemples, maîtriser un projet pour maîtriser sa vie implique une réduction de la multiplicité et de l'insaisissable y afférent par l'exhaustivité ou la totalité. Comme Walter Benjamin le fait remarquer, dans *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, de la posture du « grand collectionneur » (à l'origine « touché par la confusion et l'éparpillement des choses dans le monde » et acceptant pour cela « d'engager le combat contre la dispersion »), les héros programmatiques de Perec, dans *La Vie mode d'emploi* comme dans beaucoup d'autres de ses textes, rêvent d'abord de mettre le divers en fiches, le désordre en ordre, pour s'assurer que le chaos, l'« exubérance », ne règnent pas définitivement. Malheureusement pour notre besoin anthropologique de sens et d'harmonie, le chaos, on le sait, reprend toujours plus ou moins ses droits, et comme il est généralement loisible de lire dans ces diverses folies des personnages des reflets de celle du romancier (c'est particulièrement vrai dans les cas « explicites » de Bartlebooth et de Valène, mais ça ne l'est pas moins dans beaucoup d'autres), grande est alors la tentation de clore le débat ouvert par le titre en une rapide et ironique explication : c'est un anti-titre ! *La Vie mode d'emploi* ? Allons ! Las ! vis mode d'emploi – pour jouer des homophonies à la manière perecquienne –, mais sans parvenir à le saisir, tout comme le « e » éternellement fuyant de *La Disparition*, à jamais hors de portée puisque innommable sans aporie ! A cet égard, *La Vie mode d'emploi* viendrait ainsi clore toute la recherche en totalisation déployée par Perec dans ses textes précédents en en signant l'impossibilité : Bartlebooth meurt, un W à la main en lieu et place du X attendu, parce qu'il s'est trompé du tout au tout sur la vie, laquelle n'a pas de

mode d'emploi, même par l'entremise d'une habile synecdoque (et c'est à l'échec de *Lieux* qu'on peut aussi penser).

Oui, mais alors, que faire de l'apposition ? Que faire d'une fonction grammaticale qui trace obstinément un lien d'identité entre le nom et son expansion, entre la vie et le mode d'emploi, le réel et le roman, le monde et la fiction ?

Commençons par revenir un instant en arrière pour évoquer la génétique de ce titre, en nous appuyant ici encore sur les explications données par l'auteur. Dans « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », un texte rédigé pour le numéro spécial de la revue *L'Arc* qui lui fut consacré en 1979, Perec précise : « Mon titre s'imposa, avec, au fil des mois et des années, de minuscules variations : *La Vie*, *La Vie (mode d'emploi)*, *La Vie : mode d'emploi*, *La Vie, mode d'emploi*, *La Vie mode d'emploi*<sup>4</sup>. » En observant cette lignée titulaire, on constate que le projet de Perec, au départ, est ambitieusement référentiel puisqu'il consiste à la fois simplement et démesurément à vouloir enserrer ou contenir la vie dans un roman de telle façon que « vie » et « roman » se confondent : *La Vie*. A ce projet ultra-réaliste<sup>5</sup> en succèdent d'autres révélés par leur titre où l'adjonction de « mode d'emploi », qui signale la disjonction entre le référent et la représentation, la vie et le texte, se fait de manière ironique (c'est-à-dire avec l'intention de carnavaliser pareil projet de parvenir à « émuler » la vie dans toute sa diversité et sa complexité, son étendue et sa totalité, par un roman, fût-ce un « romans ») puisque toutes les solutions typographiques alors essayées par Perec pour articuler « vie » et « mode d'emploi », l'objet visé et le commentaire heuristique (parenthèses, deux points, virgule) aboutissent à séparer, à différencier représenté et représentant (sans compter que les connotations « troisième secteur<sup>6</sup> », pratiques ou platement utilitaires, de

<sup>4</sup> P. 51. Voir également « En marge de *La Vie mode d'emploi* », *Œ2*, p. 672.

<sup>5</sup> J'ajoute ici un témoignage de Jacques Lederer qui m'a confié que vers la fin des années cinquante, Perec lui avait dit en substance : on a des modes d'emploi pour tout désormais ; mais c'est un mode d'emploi de la vie qu'il faudrait s'appliquer à chercher.

<sup>6</sup> Cette expression, inventée par François Le Lionnais, membre de l'Oulipo, désigne les « infra-textes » de notre environnement, « cette manière d'utiliser le langage qu'on trouve dans les graffiti, dans les épitaphes, dans les catalogues d'armes et cycles, que sais-je encore ? Il y a là un aspect dans la manière d'utiliser le langage qui se trouve en dehors, à la fois de la littérature et de ce qu'on appelle ici paralittérature. C'est un troisième secteur » (colloque de Cerisy sur la paralittérature, septembre 1967 ; cité par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs dans leur préface au *Cahier des Charges de « La Vie mode d'emploi »*, CNRS Editions/Zulma, 1993, p. 17). Voir également, de François Le Lionnais : « Le troisième secteur », *Les Lettres nouvelles*, septembre 1972, p. 180-185. « Troisième secteur » est l'une des rubriques du tableau général des listes du cahier des

l'expression « mode d'emploi » entrent en collision stylistique avec la dignité philosophique du référent de « vie »). Sans nul doute réellement mu, au départ, par l'ambition prométhéenne de donner quelque traduction romanesque satisfaisante de ce qu'est la vie, objet toujours fuyant et rétif à la représentation littéraire quoique ardemment désiré par elle, Perec se replie prudemment dans un deuxième temps de son projet sur la posture ironiquement lucide de la modernité : s'il tente ici de paraître chercher à capter quelque chose de la mouvante et proliférante réalité de l'existence, encore n'est-ce jamais que par jeu, et avec une claire conscience de ses limites, des différences fondamentales de nature entre l'écrit et le vécu. La littérature est leurre, faux-semblant, simulacre et simulation et la précellence des contraintes, la prégnance du motif du trompe-l'œil ou la présence obsédante de mises en abyme dans le roman seront les marques métatextuelles de ce « soupçon ». Le titre de l'œuvre en cours est alors tout entier du côté de l'opposition. Grammaticalement, *La Vie (mode d'emploi)*, *La Vie : mode d'emploi* ou *La Vie, mode d'emploi* peuvent être glosés en « voici le mode d'emploi de la vie (*rires*) » : la « vie » est alors placée au second plan derrière le « mode d'emploi », c'est-à-dire le roman ; surtout, semblable assertion ne peut effectivement que prêter à rire puisqu'elle identifie la « vie » à quelque objet en kit et le roman à une clownesque opération de bricolage (ce que certains critiques virent ou voient d'ailleurs toujours effectivement dans *La Vie mode d'emploi*<sup>7</sup>) !

Que se passe-t-il ensuite pour que de *Vie, mode d'emploi* l'on passe à *Vie mode d'emploi*, c'est-à-dire à un état du projet où l'apposition, selon Perec, se superpose à l'opposition, ramenant ainsi l'ambition « réaliste » première, immédiate, transitive et directe, fût-elle surhumaine, ou plutôt la recombinaison avec le constat de textualisme désenchanté des trois titres intermédiaires ? Mais tout d'abord, comment comprendre

---

charges de *La Vie mode d'emploi* où, à côté des entrées « fait divers », « bibliographie », « article de dictionnaire » et autres « règlements » on trouve naturellement « mode d'emploi ».

<sup>7</sup> « En résumé, c'est un prodigieux livre brocante, qu'on visite sans se presser, à la fois livre fourre-tout, livre promenade ; il traite notre époque comme s'il s'agissait déjà d'un magasin d'antiquités ; c'est aussi un résumé de romans à venir, un digest d'ouvrages introuvables, un monument aux hommes, aux femmes ordinaires, aux salles de bains, aux passoires à thé, aux vieilles pochettes de disques, un grand cimetière où s'accumulent par petits tas de mots les débris ensablés, déjà, d'une chronique des années soixante-dix » (Jean-Pierre Amette, « Le jeu de patience de Georges Perec », *Le Point*, 25 septembre-1<sup>er</sup> octobre 1978 ; cité par Dominique Bertelli et Mireille Ribière dans *EC1*, p. 211).

littéralement le titre sans virgule : *La Vie mode d'emploi* ? Il y a fort à parier que notre compréhension spontanée de cette expression pour le moins curieuse favorise l'opposition dans la mesure où l'ambition de donner un mode d'emploi de la vie apparaît d'emblée ou comme insensée ou comme nécessairement ironique (et Perec étant considéré comme un « moderne », c'est la seconde interprétation, redisons-le, qui paraît s'imposer, nul ne le soupçonnant de songer sérieusement à remplir pareil programme). Pourtant, bien comprise littéralement et grammaticalement (l'absence de signe de ponctuation menant effectivement à considérer qu'elle forme ce que certains grammairiens appellent une « apposition liée » comme dans les expressions « un enfant modèle » ou « le pâtre promontoire »), l'expression « la vie mode d'emploi » ne peut, comme dans toute apposition, que signifier ceci : la « vie » dont il est ici question est un « mode d'emploi » ; autrement dit, il ne s'agit pas de parler de la vraie « vie » dont on chercherait le « mode d'emploi », auquel cas « vie » serait à prendre dans un sens hyperonymique, mais d'une « vie-mode-d'emploi » de quelque chose d'autre, auquel cas « vie mode d'emploi » devient hyponyme de « vie » (ou si l'on préfère désigne un type restreint et particulier de « vie », la « vie-mode-d'emploi », au sein de la catégorie d'ensemble « vie », au même titre que « vie de chien », « vie de patachon », « vie de rêve », « vie facile », « vie moderne », etc., l'apposition étant une « expansion du nom » et impliquant donc par là une co-référentialité forte entre les deux termes qu'elle unit). Le roman de Perec ne se propose donc pas de nous fournir un « mode d'emploi » de la « vie » (la vraie), ce qui ne pourrait décemment se faire que par jeu, en tout cas en mettant une distance immédiate entre l'objectif et le moyen, mais de nous fournir une « vie-mode-d'emploi » ou un « mode-d'emploi-vie ».

Mais de quoi cette « vie-mode-d'emploi » est-elle précisément le « mode d'emploi » ? A quoi renvoie cette vie qui se comporte comme un mode d'emploi ?

Tout comme l'« enfant-modèle » est le modèle de tout enfant, de l'enfant, la « vie-mode-d'emploi » est le mode d'emploi de toute vie, de la vie. Les propriétés de l'apposition nous ramènent donc bel et bien du côté de l'ambition initiale de Perec, celle qui lui avait fait choisir son premier titre : *La Vie*. Mais après un détour par la projection, la modélisation romanesque du mode d'emploi. La vie de papier du roman ambitionne d'être le *vade mecum* de la vraie vie : voilà ce que l'absence de virgule et la piste de l'apposition, même mêlée avec ambiguïté à l'opposition, nous oblige à comprendre.

Revenons alors à l'aspect génétique de notre question : par quel parcours, à la suite de quelles évolutions, Perec, qui hésite sur son titre, comme il l'explique dans « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », finit-il par se décider pour le dernier où, sous couvert de la lucidité sémiologique des modernes (le titre restant une opposition selon lui), il ramène malgré tout l'ambition explicative des démiurgies avec l'apposition ?

Au départ de ce roman, on le sait, il y a la mise en application de diverses contraintes oulipiennes<sup>8</sup> et donc un projet marqué par le scripturalisme apparemment le plus strict ; néanmoins, à la différence de ce qu'il a fait dans *La Disparition*, Perec veut que dans *La Vie mode d'emploi* la contrainte s'accorde au réalisme : « La structure est oulipienne. Elle m'a été suggérée par le mathématicien Claude Berge, qui fait partie de l'Oulipo. C'est un bicarré latin orthogonal. Une sorte de bicarré, le bicarré de dix, que les mathématiciens ont découvert récemment. A partir de cette structure formelle (dix étages et dix pièces), il fallait créer des histoires qui allaient revenir dans un ordre différent. C'est la conception d'un puzzle, auquel je voulais donner l'image de la vie et où j'ai entrepris de décrire le plus possible d'activités humaines<sup>9</sup>. » Sans entrer dans le détail mathématique des contraintes que Perec se donne, notons surtout qu'alors que la contrainte linguistique de *la Disparition* (le lipogramme en « e ») aboutissait au scripturalisme d'un « récit poétique », c'est-à-dire à écrire dans un « sous-français » lipogrammatique définitivement distingué du langage commun (compte ici non tenu des implications ontologiques du manque d'« eux »), la contrainte géométrique du bicarré latin orthogonal d'ordre dix de *La Vie mode d'emploi*, en se confondant avec la coupe d'un immeuble de « dix étages et dix pièces », fonde une structure spatiale et romanesque productrice de réalisme, fût-ce au départ de manière schématique (un immeuble de dix niveaux dont la façade a été enlevée et dont on peut voir l'intérieur comme dans une maison de poupée) ; puis, pièce après pièce, lesquelles sont « remplies » des éléments combinés du tableau des listes qui génèrent à leur tour des personnages et des histoires, le roman explore l'immeuble, se construit donc tel un puzzle dont l'image finale à reconstituer se veut proche de la vie, ici définie par la pluralité (« le plus possible d'activités humaines »). Dans *La Disparition* s'exprime le

---

<sup>8</sup> Sur la génétique d'ensemble du roman, voir entre autres ce qu'en dit Perec dans « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » (art. cit.).

<sup>9</sup> « Georges Perec : "j'ai fait implorer le roman" », entretien avec Gilles Costaz, *EC1*, p. 246.



tropisme anti-réaliste de la littérature française d'après-guerre : « (...) il me semble, pour ma part, que le choix d'une contrainte formelle (...) a pour effet premier de libérer l'imagination, en faisant passer au second plan l'habituel souci de réalisme qui encombre un peu le roman contemporain, et permet de retrouver ces archétypes du roman d'aventure – naissances multiples et mystérieuses, filiations, héritages, animaux marins, malédiction pesant sur les personnages, etc<sup>10</sup> » ; dans *La Vie mode d'emploi*, par un singulier renversement des choses, Perec fait renouer cette littérature avec l'ambition romanesque mimétique. D'abord en rejetant le formalisme naguère affiché même si la dissimulation des contraintes n'est encore justifiée que par une volonté de raffiner le jeu et non de rendre possible l'illusion référentielle : « (...) Je ferai un reproche à *La Disparition* : c'est trop systématique. L'artifice formel sur lequel se fonde le livre, la disparition du "e", permet de raconter l'histoire mais est frustrant par rapport au bon lecteur. On peut toujours dire : "Oui, c'est un livre sans e" ; "Ah ! bon, c'est une farce." Le lecteur peut avoir l'impression qu'on se joue plus de lui qu'on ne joue avec lui. C'est l'une des raisons pour lesquelles *La Vie mode d'emploi* se fonde sur des systèmes de contraintes qui sont encore plus difficiles que dans *La Disparition*, mais on ne les voit pas<sup>11</sup> » ; puis, en plaçant bien la substitution de « contraintes molles » à des « contraintes dures », c'est-à-dire de contraintes compatibles avec le romanesque (lequel suppose toujours dans son esprit quelque forme de réalisme) à des contraintes que, faute d'autre terme, Perec qualifie généralement de « poétiques », dans la perspective de la motivation romanesque : « Le roman [*La Disparition*] était arrêté par la bizarrerie comme, disons, Raymond Roussel l'a été très longtemps. / (...) Pour moi, ce n'est pas un livre complètement abouti, c'est un livre qui se lit tout le temps au second degré... / Ce qui est important pour moi dans un livre, c'est qu'il puisse être lu à plusieurs niveaux. *La Vie mode d'emploi*, de ce point de vue, est complètement réussi : on peut le lire comme l'histoire qui est racontée, comme un puzzle, on peut le recombinaison, on peut<sup>12</sup>... » Il s'agit donc désormais non plus tant de mieux dissimuler ses contraintes pour rendre le jeu plus difficile que de produire un récit qui puisse aussi (ce qui ne veut pas dire seulement) se lire au premier degré (puisqu'il est reproché à *La Disparition* de ne pouvoir se lire

---

<sup>10</sup> Lettre réponse à un lecteur de *La Disparition* citée par David Bellos dans : *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil, 1994 (pour la trad. française par Françoise Cartano et l'auteur), p. 452.

<sup>11</sup> « En dialogue avec l'époque », entretien avec Patrice Fardeau, *EC2*, p. 63.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 64.

qu'au second), selon « l'histoire qui est racontée », avec comme principal objectif le plaisir romanesque et l'illusion mimétique qui le définit lorsque Perec en fait une revendication de *La Vie mode d'emploi* (« J'ai essayé de faire de *La Vie mode d'emploi* l'équivalent des livres que je lisais à plat ventre : *Vingt ans après*, c'était pendant la guerre justement et il y avait cette histoire à côté, ces personnages qui n'existent pas mais dont on fait semblant de croire qu'ils existent<sup>13</sup> »). Et lorsqu'il compare les réceptions de ses deux romans, Perec, de nouveau, valorise le fait que dans le cas de *la Vie mode d'emploi* l'illusion référentielle a joué pleinement tandis qu'il paraît regretter le « plaisir du texte » solitaire éprouvé à la lecture de *La Disparition*, sans prolongement vers et dans la vie des lecteurs après être passé par la sienne :

Moi, je sais que derrière, dans les textes que j'ai lus tout à l'heure<sup>14</sup>, il y a pour moi des choses derrière qui sont, je peux dire très profondes. Je sais d'après, d'après les quelques... les nombreuses réactions que j'ai pu personnellement enregistrer avec *La Vie mode d'emploi* ou avec *La Disparition*... Bon, *La Disparition* est un exercice, ce que l'on appelle un tour de force. Mais *La Vie mode d'emploi*, des gens... ont eu envie de me raconter des histoires après avoir lu ce livre. Ils m'ont envoyé des histoires après avoir lu ce livre. Ils m'ont envoyé des histoires... d'une dame qui avait fait le tour du monde en peignant des aquarelles ; une histoire d'un fameux monsieur qui collectionnait des cailloux à Grenoble. Ils m'ont envoyé des pastiches. Ils ont eu envie de m'écrire et de me raconter des choses. Donc, manifestement, c'est que... ils avaient trouvé d'abord qu'ils n'avaient pas lu le livre comme un

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

<sup>14</sup> Perec a lu auparavant, lors de cette conférence sur la poésie, des textes à contraintes dures (tautogrammes, texte écrit avec la contrainte dite « du prisonnier », beaux présents, belles absentes, monovocalisme). A la fin de l'entretien avec Bernard Noël, la même idée d'une productivité inattendue des contraintes (quelque chose comme la rencontre du réel autobiographique le plus dissimulé ou le plus inaccessible) est avancée : « (...) il me semble que des poèmes comme ceux d'*Alphabets*, par exemple, constituent pour moi une sorte d'accès direct à l'inconscient, beaucoup plus que toute écriture automatique, beaucoup plus que toute recherche qui partirait disons du signifié... le fait de produire des mots à travers ce crible, à travers ce tamis... ce qui passe, passe... » (entretien de Georges Perec avec Bernard Noël pour l'émission *Poésie ininterrompue*, France Culture, 20 février 1977 ; repris dans *Georges Perec/Bernard Noël*, livret accompagnant le coffret de quatre C.D. *Georges Perec*, Marseille, André Dimanche éditeur/I.N.A., 1997, p. 33).

simple jeu de salon, et ensuite ils y avaient trouvé quelque chose qui, je peux dire, assouvissait un peu leur soif de romanesque, leur besoin de fiction et le besoin qu'on a... qu'on vous raconte des histoires<sup>15</sup>.

Et si, là encore, tout semble finalement ne ramener qu'à une forme supérieure de jeu (le plaisir du récit, d'en recevoir et d'en donner), ailleurs, s'appuyant de nouveau sur son courrier des lecteurs, Perec fait de la rencontre du roman avec le réel un indice de pouvoir démiurgique de l'écriture :

Des gens [...] m'ont envoyé une carte postale représentant un tableau, une aquarelle. L'aquarelle représente des orchidées aux Seychelles. C'est une dame anglaise qui a passé paraît-il toute sa vie à faire le tour du monde en s'arrêtant dans chaque port où elle peignait des paysages de fleurs avec un petit bout de mer et de plage. C'est exposé au Jardin Zoologique de Londres, je crois.

Donc toute l'histoire de Bartlebooth est complètement inventée, *et elle est vraie aussi*<sup>16</sup>.

Perec a consacré les premiers temps de l'écriture de *La Vie mode d'emploi*, après plusieurs années de mise au point du cahier des charges, à accumuler de façon linéaire et, pourrait-on dire, presque mécanique, diverses histoires à la fois générées par les contraintes et les actualisant – puisqu'un des buts du jeu était en quelque sorte de se donner un mode d'emploi si précis de la composition du texte (par le système contraint mis en place et réglant chaque paramètre de l'écriture romanesque – ou presque), que le romancier-Bartlebooth, « excluant tout recours au hasard », élaborait ainsi une entreprise qui, *mutatis mutandis*, « ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des

---

<sup>15</sup> « Discussion sur la poésie », *EC2*, p. 290. On peut interpréter les hésitations de Perec dans cette discussion (comme en maints autres passages des entretiens lorsque des « choses très profondes sont concernées ») par la difficulté à accorder l'opposition de façade et l'apposition sous-jacente, la lucidité et l'utopie du romancier, ses « limites » et son « pouvoir ».

<sup>16</sup> « Entretien avec Gabriel Simony », *EC2*, p. 209-210 (je souligne).

événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date<sup>17</sup> » ; mais en prenant garde, là encore, de bien considérer le cahier des charges dans la perspective de l'apposition-opposition, de l'exubérance et de la mise en ordre, c'est-à-dire moins comme un plan absolu que comme un plan combiné à une « pompe à imagination », ainsi que Perec l'a fréquemment qualifié, le rapport du romancier à son mode d'emploi *étant et n'étant pas* d'un fétichisme absolu<sup>18</sup>). Puis, à partir d'un certain moment de l'écriture du « romans », une fois atteinte une certaine masse critique peut-être, l'entreprise a changé de nature en prenant cohérence, comme si du substrat mécanique défini par le cahier des charges avait procédé un embryon d'organique. Perec commente ainsi ce basculement pour Alain Hervé<sup>19</sup> :

A l'intérieur de *La Vie mode d'emploi*, il y a toute une organisation qui m'a permis de construire le livre et qui est faite à partir de jeux sur des mots. Un peu comme ce qu'on appelle des logo-rallyes. On prend cinq mots avec lesquels on tente de construire une histoire. Dans chaque chapitre, j'avais à utiliser un certain nombre d'éléments qui étaient comme des pièces de puzzle que je devais rassembler et qui engendraient l'histoire. Au début, les histoires étaient pratiquement autonomes, mais au fur et à mesure que le livre avançait, elles devenaient de plus en plus reliées aux autres. De la même manière que dans un livre, quand on avance, on voit de plus en plus... [...]. Il y a des moments extraordinaires [dans la reconstitution d'un puzzle], quand on n'a pas d'image modèle. On a un bloc ici [...] et un autre là, et, soudain, c'est l'illumination : on s'aperçoit que les deux groupes se rejoignent et on comprend tout ce qui s'est passé précédemment. Dans mon livre, c'est un peu

---

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> D'un côté, l'auteur déconseille de chercher à reconstituer le mode d'emploi à partir de la lecture du roman (ce premier n'étant qu'un « échafaudage », enlevé une fois le texte écrit), envisage même à un certain moment de faire disparaître le cahier des charges, n'actualise pas toujours toutes les contraintes par chapitre et s'amuse avec son système, l'essentiel étant de provoquer à l'imagination ; de l'autre, il refuse de corriger son texte lorsqu'un passage jugé fautif actualise une contrainte, programme des « manques » et des « erreurs » destinés à assigner sa place au désordre, se donne des contraintes dont il ne parle pas, tente de vérifier si son système n'a pas généré des régularités non envisagées au départ et des coïncidences, c'est-à-dire s'il ne se serait pas mis, par hasard ou par nécessité, à se comporter de manière autonome une fois mis en place comme un système, c'est-à-dire comme un ensemble homologue à la vie.

<sup>19</sup> « La vie : règle du jeu », *EC1*, p. 269-270.

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 miroirs.

Et donne un exemple de cette mise en cohérence narrative à Gabriel Simony :

Une chose extraordinaire : Mme de Beaumont s'appelle Mme de Beaumont à cause du conte de Mme de Beaumont, *La Belle et la Bête*. Dans le premier chapitre où Mme de Beaumont, qui s'appelle Mme [sic] Vera Orlova de son nom de jeune fille, apparaît, il devait y avoir une allusion. L'allusion à la musique devait être la musique dodécaphonique. D'où Schönberg, *Verein*<sup>20</sup>... »

Au départ présents dans ce chapitre par les seules vertus mécaniques du tableau des listes et de la contrainte du bi-carré latin, les atomes libres « Beaumont » et « musique dodécaphonique » finissent par se rencontrer et former molécule en développant des attaches nouvelles et donc une cohérence de degré supérieur (en termes linguistiques, une « surdétermination ») puisque, comme l'expliquent Dominique Bertelli et Mireille Ribière dans leur note des *Entretiens et Conférences* à propos de cette remarque de Perec, Schönberg, fondateur de la musique dodécaphonique peut se traduire par « beau mont » et que le premier terme de l'intitulé du mouvement musical qu'il fonda en 1917 à Vienne, le *Verein für musikalische Privataufführungen* convoque « Vera » par paronomase.

Nul doute que ce que Perec décrit ou souligne ici, en termes tout à la fois pragmatiques et idéalistes, c'est cette « pluralité » pour lui représentative de la vie, certes inerte au départ du roman contraint, mais devenue ensuite complexité vivante par le pouvoir de la mise en relation romanesque. Et en dépit du fait qu'il insistera souvent sur l'absence de tout au-delà de la lecture, c'est-à-dire de tout pouvoir de la littérature à déborder de son cadre de papier pour imprégner le réel<sup>21</sup>, l'expérience

<sup>20</sup> « Entretien avec Gabriel Simony », *EC2*, p. 219.

<sup>21</sup> Dans l'entretien avec Alain Hervé, la question se pose à un moment de savoir si le jeu est une « simulation » de la réalité ; Perec répond alors qu'« il y a tout un aspect de

démiurgique demeure forte tout autant dans la façon dont l'auteur rend compte de l'écriture de *La Vie mode d'emploi* (« Je pense que [les personnages] finissent tous par trouver leur autonomie [...]. Je sais qu'il y a des moments du livre où j'étais complètement euphorique, complètement transporté par ce que j'arrivais à *faire vivre*<sup>22</sup> »), que dans celle dont il relate la réception du roman par ses lecteurs (comme nous l'avons vu) ; et l'on peut songer au plaisir du même ordre qui eût été le sien s'il avait eu le temps de mesurer la réception de son « romans » par divers créateurs contemporains qui, en s'en servant comme d'une matrice ou d'un hypotexte, l'ont en quelque sorte doté d'un appareil reproducteur, c'est-à-dire fait accéder à un composite de littéraire et de vivant<sup>23</sup>. Perec n'avait-il d'ailleurs pas lui-même initié le mouvement

---

simulation » et que pour lui « le jeu est une activité sérieuse, ayant beaucoup plus d'importance dans la vie que des situations réputées ne pas appartenir au jeu » ; et comme le journaliste insiste en précisant que par le terme « simulation » il n'entendait pas quelque chose de moindre importance, Perec précise, se retranchant en quelque sorte dans une forme d'agnosticisme littéraire : « Je ne sais pas ce que l'on appelle très exactement la réalité, et je ne sais pas donner de définition exacte du jeu. C'est d'abord une activité gratuite, qui n'a d'autres références qu'elle-même, qui se consomme en se réalisant, qui n'a pas d'au-delà, et, quand on a terminé cette activité, il n'y a plus rien d'autre. On n'a pas obtenu quelque chose, sauf le plaisir. / De même, la lecture d'un livre. Pour moi, à la fin de la lecture, le livre est fini, il reste tout le plaisir que l'on a pu prendre à lire, à se faire raconter une histoire ou des histoires » (*EC1*, p. 273).

<sup>22</sup> « Entretien avec Gabriel Simony », *EC2*, p. 217 (je souligne).

<sup>23</sup> Comme tout grand texte, *La Vie mode d'emploi* vit désormais d'une vie mythique à mi-chemin en effet du littéraire et du réel : outre l'« antonomase » du titre, notons par exemple que : Serge Valène est devenu le pseudonyme d'un plasticien contemporain tandis que l'écrivain Martin Winckler a emprunté au personnage de Perec une partie du sien ; le plasticien François Morellet revendiquait volontiers la paternité paradoxale du Benjamin Morellet du roman ; un prix Bartlebooth d'art contemporain a été fondé en Grande-Bretagne ; l'histoire de ce dernier personnage a manifestement inspiré celle du cinéaste Hector Mann dans *Le Livre des illusions* de Paul Auster ; le plasticien belge Wim Delvoye a rapporté le projet de son *Atlas* imaginaire au programme de Bartlebooth ; le peintre Gérard Guyomard, un ami de Perec, eut le projet de créer, en collaboration avec ce dernier, la « 101<sup>e</sup> chambre » de *La Vie mode d'emploi* ; dans *L'Appentis revisité*, Marcel Bénabou a ajouté une pièce à l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier, etc. A Jean-Louis Ezine qui lui faisait remarquer, au moment de la parution de *La Vie mode d'emploi*, qu'il allait être l'auteur le plus pillé des années à venir, Perec répondit : « Je m'en réjouis ! J'ai pillé tellement d'auteurs moi-même ! » (« Sur la sellette. L'impossible Monsieur Perec », *EC1*, p. 228) ; autre preuve de cette attention de Perec au devenir hypotextuel de son œuvre, ce souvenir de Harry Mathews rapporté dans *Le Verger* : « Je me souviens que Georges Perec accepta avec plaisir d'inclure les mots "ses tunnels" dans "53 jours" à la demande de Jeff G., un Néo-Zélandais en train de construire, à partir de textes publiés, un carré gréco-latin auquel il manquait cet élément » (P.O.L, 1986, p. 33).

en écrivant *Un cabinet d'amateur* à partir de matériaux fournis par chaque chapitre de *La Vie mode d'emploi*<sup>24</sup> ?

Si nous prenons au sérieux la part tout à la fois créatrice et « créationniste » de l'ambition de Perec dans *La Vie mode d'emploi* (que celle-ci ait été située en amont ou en aval de l'écriture du texte, et en dépit de la « double couverture » chère à l'auteur consistant à draper son idéalisme dans du second degré), laquelle ambition ne paraîtra sans doute étrange que si nous persistons à ignorer qu'il n'a guère cessé, tout au long de sa carrière d'écrivain, de célébrer tout autant les « pouvoirs » que les « limites » de la littérature<sup>25</sup>, tout le problème de l'apposition-opposition du titre se résume en une sorte de balance tenue entre scripturalisme de modernité (Bartlebooth échoue d'avoir voulu vivre une vie *écrite* d'avance) et idéalisme démiurgique (après tout, c'est bien le mot « âme », très lourd de connotations idéalistes, qui est encrypté au centre du roman dans le *Compendium* du chapitre LI). Et ce problème se retrouverait dans maints autres aspects du roman, par exemple dans le fait qu'il s'affiche comme un puzzle et non comme une mosaïque (métaphore pourtant chère au roman contemporain désenchanté selon Lucien Dällenbach<sup>26</sup>), c'est-à-dire comme une forme certes fragmentée mais bel et bien à la recherche d'une image dont la fin de l'entretien avec Bernard Noël hésite une nouvelle fois à la situer du côté du blanc ou du côté de l'étoilé<sup>27</sup> ; ou par exemple encore

---

<sup>24</sup> « J'ai écrit *Un cabinet d'amateur*, récit que j'ai publié après *La Vie mode d'emploi*. C'est un tableau qui représente une collection de tableaux, et chaque tableau est une allusion à un chapitre du livre [*La Vie mode d'emploi*]. Quand j'ai écrit des scénarios, je mettais dedans des personnages de *La Vie mode d'emploi* en les développant. Et là, j'ai un projet de pièce radiophonique qui va poursuivre l'histoire des personnages de *La Vie mode d'emploi*. Si je persiste, je pourrais très bien m'engluier complètement là-dedans et écrire ce que l'on voit de l'autre côté de la façade... Je veux dire que cette maison a une arrière-cour où se trouve une série d'appartements que je n'ai pas indiqués » (« Entretien avec Gabriel Simony », *EC2*, p. 222).

<sup>25</sup> « Pouvoirs et limites du romancier contemporain » est précisément le titre que Perec donne à sa conférence prononcée à l'Université de Warwick (Coventry, Grande-Bretagne), le 5 mai 1967 (première publication dans : Mireille Ribière éd., *Parcours Perec* [actes du colloque de Londres, mars 1988], Lyon, PUL, 1990, p. 31-40, transcription Leslie Hill ; repris dans *EC1*, p. 76-88), conférence dans laquelle il définit très tôt pour la littérature et le réel une zone de recoupement : « Si entre le langage et le monde il y a la culture, c'est que pour parler, enfin, pour écrire, il faut passer par quelque chose qui est culturel. Et 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 » (p. 81).

<sup>26</sup> Dans *Mosaïques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

<sup>27</sup> « J'ai écrit une douzaine de livres en dix ans et aucun ne ressemble à l'autre et je pense que c'est très bien, que justement ces livres soient différents et pourtant ils définissent...

dans l'ambiguïté d'une fin dont il n'est pas si sûr qu'elle signe purement et simplement l'échec des tentatives démiurgiques de Bartlebooth, Valène et probablement l'auteur<sup>28</sup>.

Une analogie nous permettra peut-être en dernier ressort de mieux comprendre pourquoi Perec persiste à interpréter son titre par l'idéalisme de l'apposition alors que la plupart de ses déclarations dénotent un repli prudent sur le constat lucide de l'opposition. En dépit du fait que l'homologie sciences-littérature soit fréquemment brocardée, c'est une expérience physico-chimico-biologique qui nous fournira l'*analogon*, le problème de Perec dans *La Vie mode d'emploi* – ou peut-être plus exactement sa découverte – ressortissant au fond au problème scientifique de l'articulation entre le mécanique et l'organique, soit celui de l'apparition du vivant. En 1953, le chimiste américain Stanley Miller réalisa l'expérience aujourd'hui connue sous l'appellation de « soupe primitive » ; sommairement décrite, il s'était agi de réunir en laboratoire, dans un ballon ou une cornue (on excusera de nouveau l'approximation descriptive), les composés chimiques censés avoir été présents au moment de l'apparition de la vie sur terre puis de les soumettre à l'action de forces supposées elles aussi avoir été prégnantes à ce moment-là (température élevée, arcs électriques reproduisant des éclairs, etc.) ; le milieu analysé après expérience avait mis en évidence l'apparition d'éléments organiques (des acides aminés primitifs qui n'étaient pas présents dans la soupe initiale), premiers maillons d'une évolution vers le vivant. En d'autres termes encore plus simplifiés, le chercheur américain avait peut-être observé ou démontré par là comment l'organique avait pu naître du mécanique, autrement dit comment la vie était apparue sur terre, comment le biologique avait surgi du minéral. L'expérience de Georges Perec dans *La Vie mode d'emploi* peut être au fond comparée à celle de Stanley Miller : les « briques élémentaires » du vivant romanesque (puisque réaliste) que l'auteur assemble dans sa cornue, ce sont les éléments au départ « inertes », simplement minéraux, du cahier des charges : il y a là des meubles et des sols comme il y avait chez Stanley Miller de l'hydrogène et du méthane ; l'action physico-

---

enfin ils sont comme les pièces d'un puzzle dont il existe une image achevée... Comment est-ce qu'on peut... je sais qu'il y a une image... quand on commence un puzzle, on ne sait pas... on sait que le puzzle s'appelle... "la vie et l'œuvre de Georges Perec", mais on ne sait pas à quoi ça ressemble . Peut-être que ça sera tout blanc, peut-être que ça sera... Il y aura une petite étoile dans un coin » (*Georges Perec/Bernard Noël, op. cit.*, p. 33-34).

<sup>28</sup> Voir le second épisode de la deuxième saison de ce feuilleton critique (« Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi* ») ainsi que le premier de la hors saison (« Vers la carte parfaite »).



chimique de transformation, de réaction, appliquée sur les éléments par la température ou l'électricité est réalisée dans le roman par les forces agissantes de mise en route narrative, soit les trois grandes contraintes dynamiques du cahier des charges (la polygraphie du cavalier, les bicarrés latins, la pseudo-quinine<sup>29</sup>). Le protocole d'expérience de Perec va même, en un sens, plus loin que celui de Miller (même si, ayant en quelque sorte donné l'idée ou le patron de départ, le biologiste fut relayé par d'autres chercheurs qui, après lui, entreprirent de varier l'expérience dans son dosage des éléments) puisqu'il envisage sinon tous les appariements possibles d'éléments romanesques du moins un très grand nombre en raison du couplage des trois contraintes dynamiques dont nous venons de parler avec une règle d'exhaustivité ; l'intervention du hasard est même en quelque sorte modélisée sous la forme d'une programmation de la déprogrammation (les *clinamen*). Rappelons que l'ambition oulipienne de Perec, au départ de *La Vie mode d'emploi*, c'est de répondre au défi de Claude Berge ou aux impératifs oulipo-sémantiques de François Le Lionnais, soit de hisser la contrainte au niveau d'une œuvre étendue afin de sortir les activités du groupe des « distractions de salon » (ce sont les termes de Berge) en produisant un faux vrai roman qui puisse en quelque sorte mettre Balzac en formules ou produire un réalisme de synthèse. L'objectif primitif était sans nul doute, au départ, de type comico-sérieux, soit de pousser le jeu mimétique le plus loin possible pour pouvoir faire la démonstration finale que le réalisme littéraire n'est jamais ni plus ni moins qu'une équation scripturale un peu complexe, le réel littérairement perçu non un mystère de la démiurgie mais un ensemble de recettes imitables. Et le lecteur un instant pris au piège de l'illusion de réel ou de mauvaises habitudes de lecture héritées du pacte réaliste-naturaliste, devait fatalement se déciller de sa manie identificatrice en constatant (peut-être dans un second temps) que ce qu'il avait pris pour un résultat mimétique issu du génie de l'observation n'était en réalité qu'une maquette de simulation bricolée en amont du réel. Perec lui-même avait décrit cette efficacité du leurre (sans qu'il soit d'ailleurs bien clair s'il s'en réjouissait ou la déplorait) :

---

<sup>29</sup> Là encore, pour l'explication détaillée de ces trois contraintes, voir « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » (art. cit.) – où Perec tait néanmoins ce qui concerne la pseudo-quinine ; l'introduction de Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs au *Cahier des charges de « La Vie mode d'emploi », op. cit.* ; ou bien encore la « Notice » du « romans » dans le second tome des *Œuvres* de Perec dans la Bibliothèque de la Pléiade (p. 1003 et suiv.).

Dans l'histoire des Lehameau (ceux qui possèdent l'immeuble), il y a des gens qui meurent dans l'incendie d'un cinéma, à Rueil. L'incendie de ce cinéma vient de Raymond Queneau. L'incendie vient de *Pierrot mon ami* et Rueil, c'est *Loin de Rueil*. Lehameau est un personnage de Queneau. Or il y a une dame qui m'a écrit en me disant que mon livre était extraordinairement juste sur tous les points, mais que je m'étais trompé, que ce n'était pas le Rueil Palace qui avait brûlé, mais le Rex<sup>30</sup> !

Pourtant, on sait que lui-même, bien qu'ayant plaisanté son lecteur pour de semblables confusions (« Tout ce que je raconte ici sur ce qui stimule ma "racontouze" – ma machine à narrer – je le dis, en fait, pour que, à la fin, comme plein de gens, vous ayez envie d'aller chercher dans un plan de Paris si oui ou non la rue Simon-Crubellier existe... [rires]<sup>31</sup> »), il était allé voir dans le dix-septième arrondissement de Paris (sans y croire tout en y croyant) si, par hasard, la fiction ayant fini par rencontrer voire produire la réalité, la rue Simon-Crubellier n'existait pas :

J'étais aux trois quarts du livre, et j'ai éprouvé le besoin d'aller dans ce quartier que je ne connaissais pas : j'avais décidé que cela se passait dans les quatre rues du XVII<sup>e</sup> arrondissement parce que, précisément, le XVII<sup>e</sup> arrondissement est un arrondissement que je ne connais pas, donc je ne serais pas tenté d'y mettre des choses, bon... et puis après, je me suis aperçu qu'il y avait une surdétermination qui joue, qu'il y avait une rue qui s'appelait la rue Roussel, que c'est là que la statue de la Liberté avait été fondue, fondue mais pas fondée, et j'ai éprouvé le besoin d'aller voir. Et effectivement, ce tracé correspond à un endroit où la rue était traçable<sup>32</sup>.

La « machine à raconter des histoires » bricolée par Perec dans *La Vie mode d'emploi* finit donc, même si c'est difficile à admettre pour ou chez un « moderne » dont l'anti-balzacisme doit tenir de la seconde nature ou devenir réflexe, par démontrer que

---

<sup>30</sup> « Entretien avec Gabriel Simony », *EC2*, p. 219-220.

<sup>31</sup> « Ce qui stimule ma racontouze... », *EC2*, p. 172.

<sup>32</sup> « À propos de la description », *EC2*, p. 241.

la littérature, ou l'écriture, ou le langage, corps vivants eux-mêmes puisque soumis à des lois d'évolution physico-chimico-biologiques tout autant qu'historiques, ne peuvent pas ne pas se comporter comme des matériaux vivants, c'est-à-dire être producteurs de cohérence, de liens, d'articulations, de sens, de descendance, de complexité... Comme Perec l'a confié, se réveillant balzacien nouvelle manière après s'être considéré Oulipien orthodoxe : « J'avais imaginé ce jeu du puzzle comme une machine pour détruire le roman. Je me suis aperçu au contraire que c'est une machine pour le faire proliférer à l'infini<sup>33</sup>. »

En cela donc, le roman n'est fondamentalement pas différent de la matière biologique ; et *La Vie mode d'emploi*, tout comme le vivant, possède à la fois une structure et des lois observables et de vastes zones d'ombre et de mystère où l'herméneutique ne peut que difficilement pénétrer. Quelque chose à l'image et aux proportions du réel, une maquette, un modèle réduit de vie, donc une « vie-mode-d'emploi », même s'il manque fatalement des paramètres. Las, vis mode d'emploi ? Et si le miracle du « romans » de Perec (lequel explique sans nul doute son actuelle réception mythifiante) n'était pas de proclamer résolument : « Là, vis mode d'emploi ! » ? Même si le mode d'emploi en question est sans doute au fond une « vis » sans fin (*La vis mode d'emploi*), un ruban de Moebius ou une double hélice d'ADN.

---

<sup>33</sup> « Come ha fatto à costruire quel “puzzle” infernale ? », entretien avec Elena Guicciardi, *EC1*, p. 261 (traduction de Dominique Bertelli).

## Petits modes d'emploi

### Un feuilleton critique

#### Hors saison, épisode 4 L'énigme du Boucher<sup>1</sup>

« Mais s'il y a secret, il n'est certainement pas là où nous l'allons chercher. »

— Georges Perec et Harry Mathews, « Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique »

*La Vie mode d'emploi* est à n'en pas douter un roman à énigmes. Non seulement parce que l'un des dix « ressorts ? » narratifs et romanesques prévus par le tableau général des listes du cahier des charges est précisément « résoudre une énigme<sup>2</sup> » – intitulé d'ailleurs lui-même ambigu dans la mesure où il peut revêtir un aspect terminatif et donner à attendre une réponse fournie par le roman<sup>3</sup> tout comme prendre un aspect inchoatif et ne désigner qu'une mise en question dont l'issue reste indécise<sup>4</sup> ; non seulement, de surcroît, parce qu'on sait l'importance qu'eut pour Perec le modèle du roman policier à énigme, celui d'Agatha Christie par exemple (dont les *Dix Petits Nègres*

---

<sup>1</sup> Épisode inédit.

<sup>2</sup> À ce propos, voir : Bernard Magné, « Contraintes et invention de la fiction dans *La Vie mode d'emploi* », dans *Georges Perec. Inventivité, postérité*, actes du colloque de Cluj-Napoca, Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006, p. 118-131 ; ainsi que : « Tentative d'argumentaire pour quelques-unes des énigmes qui ont été trouvées dans *La Vie mode d'emploi* au fil des ans », dans *Écrire l'énigme*, actes du colloque de la Sorbonne, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2007, p. 71-88.

<sup>3</sup> Au chapitre XXXV par exemple, qui devait l'actualiser, l'énigme de la maladie mortelle d'Henri Nochè est finalement résolue.

<sup>4</sup> Au chapitre XCIV, le dernier à devoir actualiser la contrainte « Ressort ? »/« Résoudre une énigme », le mystère entourant l'enfant qui a acheté un modèle réduit rare et cher de la clepsydre offerte à Charlemagne par Haroun al-Rachid puis l'a oublié dans les escaliers demeure irrésolu : « L'enquête en resta là et l'énigme ne fut jamais résolue » (p. 529 – voir néanmoins le second épisode de la deuxième saison de ce feuilleton critique, « Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi* » pour la suggestion d'une piste de recherche).

figure dans la liste des dix « Livres » à allusionner)<sup>5</sup> ; mais encore et sans nul doute surtout parce que le « romans » recèle de nombreuses zones d'ombre, contient maints mystères, certains manifestes, d'autres à peine soupçonnables, volontaires ou involontaires, où le lecteur est à la fois interrogé et invité à s'interroger même là où le texte peut sembler a priori sans double fond, d'un calme trompeur ou d'une banalité déceptive (nous l'avons vu par exemple à propos de la numérotation des chambres de bonnes<sup>6</sup>). Et c'est probablement l'une des très grandes réussites de ce livre que de nous mettre en état d'inquiétude sémiologique permanente, car la pragmatique perecquienne fonctionne d'abord comme quête, attente, espoir de signes, même s'il arrive aussi à Perec de jouer avec le besoin de sens de son partenaire de jeu, en le menant vers des impasses, en ne lui fournissant que de fausses réponses, ou des réponses insuffisantes, en usant encore du mécanisme de la double couverture ou du mystère pour rien.

Cet aspect de son travail, Perec l'a souvent formulé sinon théorisé, mais de façon contradictoire (ce qui lui est un mode de pensée fréquent sinon permanent). D'un côté, il promet réponse, comme par exemple dans ce passage d'un entretien avec Patrice Fardeau, qui aboutit au fond à une conclusion optimiste pour le lecteur et peut sembler s'appliquer à certains aspects de *La Vie mode d'emploi* (comme l'explication finale qui lie la mort de Bartlebooth à une vengeance de Winckler annoncée de manière énigmatique dès la fin du premier chapitre) :

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.

*En quelque sorte, la littérature s'apparente donc au mystère ?*

Toute la littérature est, d'une certaine manière, comme un roman policier. 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

---

<sup>5</sup> Sur le sujet, voir : Isabelle Dangy, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Honoré Champion, 2002.

<sup>6</sup> Voir le troisième épisode de la première saison de ce feuilleton critique, « Numérotation des chambres de bonne ».

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 tout<sup>7</sup>.

Mais le puzzle de *La Vie mode d'emploi* n'est pas fini, on le sait, et la fin du roman est beaucoup plus ouverte et donc incertaine que Perec ne veut bien le dire ici (« pour que tout se résorbe à la fin »). D'un autre côté donc, le roman sans fin, dispositif aimé des modernes, n'est pas non plus étranger à la poétique perecquienne, qui déclare par exemple :

Je crois effectivement important qu'il y ait quelque chose qui reste ouvert, que ça ouvre sur l'imaginaire sans se refermer sur soi, qu'il y ait dans le livre une respiration qui continue. J'ai le sentiment d'être arrivé à ça uniquement dans *La Vie mode d'emploi*<sup>8</sup>.

Ou bien encore (et dans un entretien très proche dans le temps de l'avant-dernier extrait cité qui semble pourtant dire tout le contraire de ce qui est ici avancé) :

Tout discours, quel qu'il soit – poétique, amoureux, romanesque, littéraire, etc. – ne sera jamais que le prétexte d'un autre discours puis d'un autre discours puis d'un autre... Finalement, il y aura une poursuite de la « vérité » qui changera au fur et à mesure que l'on parlera. Le discours ne s'arrêtera jamais. Et la vérité ne sera jamais atteinte. Il y aura toujours finalement une ouverture vers quelque chose à dire : le besoin de dire quelque chose sur le monde. Et l'énigme se multipliera sans cesse. Sa propre solution ne sera qu'une énigme de plus<sup>9</sup>...

En même temps, Perec et *La Vie mode d'emploi* promettent donc la solution du problème et stipulent qu'il n'y en a pas. L'aporie n'est cependant qu'apparente. L'existence de solutions ne concerne manifestement que certains ressorts explicitement tendus par le romancier (par exemple, l'énigme du meurtre des époux Breidel à

---

<sup>7</sup> « En dialogue avec l'époque », *EC2*, p. 67.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>9</sup> « La vie est un livre », entretien avec Jean Royer, *EC2*, p. 79 ; « En dialogue avec l'époque » datait quant à lui d'avril 1979.

Château-Porcien dans les Ardennes que Perec prévoyait pourtant au départ de ne pas résoudre<sup>10</sup> et qui est finalement totalement expliquée) ; quand l'absence de solution engage surtout, tout aussi clairement, ce qu'on pourrait qualifier d'énigme ou de question métaphysique. Nous avons tâché d'indiquer dans deux épisodes précédents de ce feuilleton critique (« Chronique d'une fin annoncée : les dix derniers chapitres de *La Vie mode d'emploi* » et « Vers la carte parfaite ») à quel point l'interrogation métaphysique était présente dans le « romans » perecquien et tout particulièrement à sa clôture (ce que le mot « âme » encrypté au centre du livre, dans le « Compendium » du chapitre LI, indiquait déjà assez lui aussi) ; naturellement, il n'y a nulle affirmation, nul dogme, nulle vérité ici dissimulées mais une interrogation tenace, du genre de celle qui traverse *La Poche Parmentier*, pièce où des personnages enfermés dans un espace clos qu'ils ne peuvent quitter (image classique de la condition humaine en régime « absurde ») s'interrogent sans relâche sur ce qu'ils y font et sur ce qui les a amenés là :

LA VIEILLE FEMME : il ne faut pas se décourager, on finira bien par trouver une explication logique, je ne sais pas moi, une avalanche, une inondation, un cataclysme, une baleine...

LA JEUNE FILLE : Pourquoi pas la quatrième dimension pendant que vous y êtes !

LA VIEILLE FEMME : Je sais bien, ça ne va pas vite, mais quand même, tous les jours, on progresse un petit peu<sup>11</sup>.

LA FEMME : On est revenus à notre point de départ !

L'HOMME : On en est toujours au même point...

LA FEMME : C'est la vie !

LA VIEILLE FEMME : Parce que vous appelez ça une vie !

L'HOMME, *s'emballant brusquement* : Mais oui, elle a raison, c'est la vie, c'est ça la vie, c'est à ça que ça ressemble ! Au fond, de quoi nous plaignons-nous ? Nous avons à manger, nous ne souffrons pas du froid, nous avons de quoi nous occuper...

<sup>10</sup> Dans le manuscrit terminal des deux grands cahiers noirs, Perec avait d'abord écrit à la fin du chapitre VI qui expose l'énigme (le chapitre XXXI en livrant la clef), pour ensuite le barrer : « Aucune explication ne put jamais être fournie sur ce double meurtre. »

<sup>11</sup> *Théâtre I*, Hachette, 1981, p. 77. La pièce date de 1974.

LA FEMME : C'est pas tellement que je me plains... mais enfin j'aimerais comprendre... comme ça... pour l'amour de l'art...

L'HOMME : Mais non, justement c'est ça le plus beau, il n'y a rien à comprendre... c'est ça qui est logique... c'est parce que ça s'est fait comme ça et puis voilà<sup>12</sup>...

Parfois, il peut donc sembler que la dynamique herméneutique de l'œuvre n'est couplée à aucune heuristique : on cherche pour ne rien découvrir ou ne déboucher que sur de nouvelles questions. Ne serait-ce d'ailleurs pas là le sens de cette ultime actualisation de la contrainte « résoudre une énigme », au chapitre CXIV, qui nous laisse dans l'inconnu : « L'enquête en resta là et l'énigme ne fut jamais résolue » ? D'autres fois, tout au contraire, quand nous comprenons quelque dispositif ou disposition secrète de l'œuvre et que nous en admirons l'habileté, il nous semble qu'il faut persister dans notre quête de sens, au moins « pour l'amour de l'art » et même si, comme l'avance Borges en conclusion de « La Muraille et les Livres », le premier texte des *Autres inquisitions*, « [...] certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique<sup>13</sup>. »

Ajoutons pour finir ce préambule sur la poétique perecquienne de l'énigme que l'attitude pragmatiquement conjecturée par l'auteur pour son lecteur vaut aussi pour lui-même lecteur de sa propre œuvre tant il est vrai que cette dernière peut largement être considérée comme un dispositif destiné à piéger du sens, c'est-à-dire à apporter réponse à ce qui n'en a pas... ou pas encore<sup>14</sup>.

\*       \*

\*

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>13</sup> *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, p. 675. Perec connaissait ce livre (qui figure dans sa bibliothèque sous le titre *Enquêtes* – catalogue de la bibliothèque de Georges Perec, accessible sur le site de l'Association Georges Perec [www.associationgeorgesperec.fr], EE 43) et dont il cite un extrait de la nouvelle « Le rêve de Coleridge » au chapitre XXXIX de *La Vie mode d'emploi*.

<sup>14</sup> Voir mon article : « Pièges de sens. Contrainte et révélation dans l'œuvre de Georges Perec », dans *Écrire l'énigme*, *op. cit.*, p. 289-304.



Cette thématisation de l'énigme n'est peut-être nulle part plus manifeste qu'au chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi*, qui conte l'histoire d'Abel Speiss, dit le Russe, « un Alsacien sentimental, ancien vétérinaire aux armées, qui occupait ses loisirs en répondant à tous les petits concours publiés dans les journaux » et qui « résolvait avec une facilité déconcertante les devinettes » (p. 473). Suivent dans le chapitre quelques-unes de ces « devinettes », dont une « devinette » justement, des « colles historiques », des « d'un mot à l'autre », des « problèmes mathématiques », des « anagrammes », des « problèmes de logique » et des « mots à rallonges » dont les solutions sont pour partie fournies dans le texte du chapitre lui-même, pour autre partie dissimulées dans l'index et pour certaines restantes laissées à la sagacité du lecteur<sup>15</sup>. On sait que Perec lui-même était grand amateur de ce genre de « sport cérébral » et qu'il avait conçu avec Jacques Bens, pour divers journaux, des problèmes semblables<sup>16</sup>. Il n'en va pas de même pour l'une des « colles historiques » et les deux « cryptogrammes » proposés qui demeurent diversement énigmatiques.

Celle-là est empruntée hors programme à *Conversions* de Harry Mathews, roman dont le fonctionnement est lui aussi largement appuyé à une série d'énigmes à résoudre posées par un excentrique américain, Mr Wayl, dans son testament, et que le narrateur s'efforce de décrypter : « *Qui rasa la barbe du vieillard ?* » Dans la mesure où les trois autres colles historiques sont solubles, même avec une difficulté inégale, grâce à l'index (facilement pour la première – « *Qui était l'ami de John Leland ?* » – et la troisième – « *Qui était Sheraton ?* » – mais de façon moins évidente pour la deuxième – « *Qui fut menacé par une action de chemin de fer ?* »), le lecteur enhardi n' imagine sans doute pas ne pas pouvoir donner réponse à celle de la même catégorie qui résiste. Or non seulement la réponse ne se trouve pas dans l'index, non seulement la provenance intertextuelle de la question n'est pas traçable dans le *Cahier des charges* (aucune présence dans le folio du chapitre ni dans le récapitulatif « Mathews » du cahier « Allusions et Détails » où sont consignés les emprunts à *Conversions*), mais il n'y a pas de solution dans l'œuvre source (ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas) dont l'explicit abandonne le lecteur dans une incertitude totale quant à ce problème (et alors que les deux précédents posés par Mr Wayl trouvent réponses en amont) : « L'horloge lunaire ne m'ayant pas dévoilé la

<sup>15</sup> Voir les notes de ce chapitre dans *Œ2*, p. 1121-1123.

<sup>16</sup> Pour *Télérama*, *Ça m'intéresse* et *Jeune Afrique* ; ils ont été réunis par Bernard Magné dans *Perec/rinations*, *Jeux intéressants* et *Nouveaux Jeux intéressants* (Cadeilhan, Zulma, 1997 et 1998).

troisième réponse, je décidai de mettre fin à mes recherches. J'avais englouti dans ma quête bien plus que le peu d'argent que j'avais autrefois – j'avais même dû placer l'herminette en gage. Je n'avais plus qu'à rentrer chez moi et me mettre à payer mes dettes<sup>17</sup>. »

Ceux-ci sont empruntés sur programme (comme actualisations des contraintes « Citation 1 » et « Citation 2 ») à Jules Verne et à Jacques Roubaud.

Le cryptogramme roubaldien, que le Russe « n'avait jamais pu déchiffrer » (p. 474), présenté comme posé par la revue *Le Chien français*, est en réalité extrait de *La Princesse Hoppy ou Le Conte du Labrador* de Jacques Roubaud, énigme écrite en « chien supérieur » (d'où le caractère indiciel du titre de la revue où elle est publiée dans *La Vie mode d'emploi*) :

t'cea uc tscl rs  
n neo rt aluot  
ia ouna s ilel-  
-rc oal ei ntoï

Dans l'édition originale et celle du Livre de Poche de *La Vie mode d'emploi*, la première ligne porte, par suite d'une confusion entre deux caractères typographiquement proches, « c » et « e », « tsel » (au lieu de « tscl » qui est le texte correct de la dernière édition<sup>18</sup>), leçon, cependant, de la première édition de *La Princesse Hoppy* dans le n° 2 de la *Bibliothèque oulipienne*<sup>19</sup> où Perec a dû le lire. La coquille est donc un hapax explicable – ce qui, on va le voir pour le cryptogramme suivant peut s'avérer constituer un indice appréciable – : non seulement elle figure dans le texte source mais elle est alors invérifiable par Perec – qui d'ailleurs traduit probablement sa propre déception à travers celle du Russe : « Sa seule consolation était qu'aucun autre concurrent n'y était arrivé et que la revue avait dû se résoudre à ne pas décerner de premier prix » (p. 474)<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Conversions*, Gallimard, 1970 (trad. Claude Portail et Denis Roche avec l'aide de l'auteur) ; coll. « L'Imaginaire », 1989, p. 193.

<sup>18</sup> Absalon, 2008.

<sup>19</sup> 1972, p. 33.

<sup>20</sup> La solution (qui repose sur l'utilisation des onze lettres les plus fréquentes du français ainsi que sur des permutations) n'en a été donnée que le 11 décembre 2008 par Dominique Fagnot,

Le cryptogramme vernien est extrait du début de *Mathias Sandorf* et son fonctionnement dans *La Vie mode d'emploi* est probablement le plus redoutable de tous. Notons pour commencer que, tout comme le titre de la revue *Le Chien français* constitue ce que nous avons appelé un « balisage onomastique » dans la première partie du premier épisode de la première saison de ce feuilleton critique (« Trouvez son nom »), *Le Réveil de Vienne et Romans* où il est supposé se trouver en propose un autre, dans la mesure où il est certes publié de manière crédible, avec un titre usuel dans le domaine de la presse et dans la région de deux villes françaises proches, Vienne et Romans, mais tout en provenant en fait d'un « roman », celui de Verne, dont une grande partie de l'intrigue est en relation avec Vienne (en Autriche), et en étant réutilisé dans un « romans », *La Vie mode d'emploi*. Le jeu de piste est donc subtilement mis en place – mais ça n'est pas là sa seule couche de feuilleté sémantique comme on va le voir. Verne est naturellement une référence intertextuelle sans surprise chez Perec (il est de nombreuses fois convoqué ou mentionné dans *La Vie mode d'emploi*), de même que *Mathias Sandorf*, également cité par exemple dans “53 Jours”, dans un passage où Perec s'appuie sur des souvenirs de ses années de collège à Étampes, et précisément en relation avec le cryptogramme qui nous occupe : « Pendant plusieurs semaines, la mode fut de s'envoyer des lettres chiffrées au moyen de “grilles” qu'il fallait appliquer successivement de quatre façons différentes (comme cela était expliqué au début de *Mathias Sandorf*) pour trouver la solution<sup>21</sup>. » Chez Verne, le cryptogramme est le suivant<sup>22</sup> :

ihnalz	zaemen	ruiopn
arnuro	trvree	mtqssl
odxhnp	estlev	eeuart
aeeeil	ennios	noupvg
spesdr	erssur	ouitse
eedgnc	toeedt	artuee

---

éditeur de Jacques Roubaud chez Absalon, au cours d'un jeudi de l'Oulipo à la Bibliothèque Nationale de France : « c'est le cien ui / a ait le conte / le cote u lara- / -or est un cien » ; soit : « C'est le chien qui / a fait le conte. / Le comte du Labra / dor est un chien. »

<sup>21</sup> P.O.L, 1989, p. 37. *Mathias Sandorf* actualise encore la contrainte « Citation 1 »/« Verne » au chapitre XXXV de *La Vie mode d'emploi* (les deux acrobates figurant sur une broderie [p. 197]).

<sup>22</sup> *Mathias Sandorf* dans : Jules Verne, *Les romans des cinq continents*, Omnibus, 2005, p. 54 et suiv.

Et la solution, longuement exposée au chapitre 4 (« Le billet chiffré »), consiste en effet à appliquer une grille de 6 x 6 cases dont certaines sont évidées selon le schéma suivant (où **X** représente une case opaque et **O** une case ajourée),

+					
X	<b>O</b>	X	<b>O</b>	X	<b>O</b>
X	X	X	X	<b>O</b>	X
X	X	<b>O</b>	X	X	X
X	<b>O</b>	X	X	<b>O</b>	X
X	X	X	X	X	<b>O</b>
X	X	X	<b>O</b>	X	X

sur chaque « colonne » du cryptogramme également inscriptible dans une grille semblable puisque constituée de « mots » de six lettres organisés en six rangées :

+					
i	<b>h</b>	n	<b>a</b>	l	<b>z</b>
a	r	n	u	<b>r</b>	o
o	d	<b>x</b>	h	n	p
a	<b>e</b>	e	e	<b>i</b>	l
s	p	e	s	d	<b>r</b>
e	e	d	<b>g</b>	n	c

Ce qui, par exemple, fait apparaître lors d'une première application de grille sur cette première colonne la séquence : *hazrxeirg*.

Comme on le voit sur le schéma ci-dessus, une croix surmonte la grille, qui en indique le haut et permet donc son orientation de départ. Mais la résolution du cryptogramme suppose de lui faire faire un quart de tour de gauche à droite (ce qui dessine alors une autre disposition des cases ajourées et donc une autre apparition de lettres), et ainsi de suite trois fois jusqu'à retour à la position initiale sur une même colonne ; se dessine alors la séquence lettrique suivante :

*hazrxeing* (avec la grille orientée vers le haut)

*nohaledec* (après un quart de tour vers la droite : la croix se retrouve donc à droite)

*nadnepedn* (après un quart de tour vers le bas : la croix se retrouve donc en bas)

*ilruopess* (après un quart de tour vers la gauche : la croix se retrouve donc à gauche)

Il faut ensuite répéter l'opération pour les deux autres colonnes (et non appliquer la première grille orientée vers le haut par la croix sur la première, puis la deuxième puis la troisième colonne avant de recommencer suite à un premier quart de tour, etc.).

Les séquences ainsi obtenues sont les suivantes : pour la deuxième colonne :

*amnetnore*

*velessuot*

*etseirted*

*zerrevnes*

Pour la troisième et dernière colonne :

*uonsuoveu*

*qlangisre*

*imerpuate*

*rptsetuot*

La réunion du tout faisant :

*hazrxeing nohaledec nadnepedn ilruopess amnetnore velessuot etseirted zerrevnes  
uonsuoveu qlangisre imerpuate rptsetuot*

énoncé qui pousse l' impatient Sarcany du roman de Verne à un nouvel accès de désespoir avant que le toujours sagace Silas Toronthal ne comprenne qu'il faut lire l'énoncé à l'envers ; ce qui donne alors, en segmentant de façon appropriée et en rétablissant les accents :

*tout est prêt au premier signal que vous nous enverrez de trieste tous se lèveront en masse pour l'indépendance de la hongrie xrzah*

les cinq dernières lettres étant déclarées « signature convenue » par Toronthal.

Dans les brouillons du chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi*<sup>23</sup> n'était prévu au départ qu'un seul cryptogramme, celui tiré de *La Princesse Hoppy* que Perec s'est évertué à recopier soigneusement et en commettant naturellement la seule coquille que nous avons déjà relevée puisqu'elle figure dans l'original, redisons-le. Le cryptogramme vernien fait son apparition non modifié et lui aussi très soigneusement calligraphié dans le manuscrit terminal des deux grands cahiers noirs<sup>24</sup>, ce qui permet au passage de considérer la solution complaisamment fournie par le texte comme fantaisiste (le premier couplet de *La Marseillaise*) puisqu'inapplicable au texte de Verne ; dans le tapuscrit<sup>25</sup> (lui aussi sans coquille) qui suit le manuscrit dans l'ordre des avant-textes du « romans », même situation ; ainsi que dans les épreuves (toujours exactes à cet endroit) corrigées par l'auteur<sup>26</sup>. Ce n'est donc qu'au tout dernier moment, et sans que cette opération n'ait laissé de trace dans les papiers de Perec (du moins à notre connaissance), qu'un nouveau cryptogramme perecquien sur le modèle de celui de *Mathias Sandorf* est substitué au vernien, avec tant de modifications qu'il est peu vraisemblable, surtout à ce stade de la composition du texte, et alors que les avant-textes sont précis dans leur respect de l'original et donc leur exactitude, que l'on ait ici affaire à des coquilles accumulées. Il faut donc bien conclure qu'*in extremis*, Perec modifie le texte pour y introduire une énigme de plus (tout comme au niveau du manuscrit terminal il avait ajouté aux trois colles historiques déjà présentes dans les brouillons celle de provenance mathewsienne<sup>27</sup>, théoriquement impossible à résoudre comme on sait). Le cryptogramme de *La Vie mode d'emploi* est le suivant :

<sup>23</sup> FGP 111, 166, 0 (r° et v°) ; 111, 166, 1 (r° et v°) ; 111, 166, 2 (r° et v°). Au moins deux dispositifs d'énigmes qui ne seront finalement pas retenus pour le chapitre apparaissent dans ces brouillons, mais a priori sans rapport avec le cryptogramme vernien.

<sup>24</sup> FGP 115, 160 et 115, 161.

<sup>25</sup> Réserve de l'Association Georges Perec, 121.

<sup>26</sup> Réserve de l'Association Georges Perec, 120.

<sup>27</sup> La colle « *Qui rasa la barbe du vieillard ?* » constitue même un ajout au texte du manuscrit parce qu'elle est d'une autre encre noire que le reste du chapitre et manifestement insérée

<i>aeeeil</i>	<i>ihnalz</i>	<i>ruiopn</i>
<i>toeedt</i>	<i>zaemen</i>	<i>eeuart</i>
<i>odxhnp</i>	<i>trvree</i>	<i>noupvg</i>
<i>eedgnc</i>	<i>estlev</i>	<i>artuee</i>
<i>arnuro</i>	<i>ennios</i>	<i>ouitse</i>
<i>spesdr</i>	<i>erssur</i>	<i>mtqssl</i>

Premiers constats : les « mots » sont restés les mêmes mais non les positions (à l'exception de « *ruiopn* », « *odxhnp* » et « *ouitse* ») ; les déplacements ne semblent pas obéir à un principe géométrique quelconque et si toute l'affaire a finalement un sens (c'est-à-dire si, à l'arrivée, ce cryptogramme perecquien délivre un message), il y a fort à parier que ça n'est pas avec la même grille ni la même méthode que celle qui conduit au message vernien (et ne parlons même pas du premier couplet de *La Marseillaise*, pour les raisons génétiques vues plus haut – le cryptogramme perecquien ayant été « inventé » après cette fallacieuse proposition de solution). Appliquer au nouveau cryptogramme la grille et la méthode verniennes ne mène en effet qu'à un énoncé dépourvu de signification que ce soit dans un sens ou dans l'autre :

*Eeldxe noseth ecnrpr etdngr sedaio eopdau hazeus essenr evnorr nzreln esuila  
mtetei uonrur eesutp aeiste ieovuu mqsripe angtot*

Et le lecteur, même « suffisant », de se retrouver tel Sarcany bien fort marri ! s'il ne s'est pas agi pour Perec de simplement brouiller les pistes ou de perversément semer le trouble au tout dernier moment de la composition de son roman en mélangeant les blocs de texte du cryptogramme vernien (sans parler de la grande maladresse d'un prote toujours possible même si bien peu probable en l'occurrence), il faut donc : soit utiliser différemment la grille vernienne, soit user d'une autre grille (mais alors, où la trouver ?), soit appliquer au cryptogramme un autre procédé de déchiffrement, soit lire les séquences obtenues autrement qu'à l'endroit ou à l'envers, en prenant une lettre toutes les 6 par exemple (et si oui, dans quel sens ?), ou selon une tout autre procédure,

---

dans ce qui devait être au départ un saut de ligne destiné à mettre en relief ces colles historiques, les distinguer du récit proprement dit.

etc., et ne pas forcément rechercher un énoncé lisible sur la totalité du message mais peut-être seulement en son centre, ou à l'une de ses extrémités... À moins qu'il ne faille se concentrer sur les trois mots restés en place... mais dans quelle langue ? Il faut donc, autrement dit, être spécialiste en cryptogramme, ou avoir la perspicacité de Silas Toronthal !

Tout espoir de découvrir ce qui se cache ici doit-il donc être renoncé<sup>28</sup> ?

\*       \*

\*

Peut-être pas, mais alors de manière oblique, c'est-à-dire, au fond, tout à fait perecquienne. Souvenons-nous du conseil donné dans "*53 Jours*" et que Perec avait sans nul doute dû faire sien bien avant la composition et l'écriture de ce dernier roman :

Toute la matinée, j'ai été tараudé par une intuition inexplicable : la vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. Cette phrase a l'air de vouloir ne rien dire, mais je me comprends : il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on lit « entre les lignes ». [...] D'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a des petites choses qui passent, qui glissent, parfois sans modification, parfois avec de minuscules différences<sup>29</sup>.

Or il n'y a pas lecture entre les livres plus manifestement rémunératrice chez Perec qu'entre *La Vie mode d'emploi* et *Un cabinet d'amateur* – et *a fortiori* quand on s'interroge sur *La Vie mode d'emploi*. Non seulement parce que le second roman, comme on sait, a été généré par le premier, mais encore parce que le descendant se comporte

<sup>28</sup> Dans son article « Une bibliothèque d'éducation et de recreation : les impli-citations des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne dans *La Vie mode d'emploi* » (*Le Cabinet d'amateur*, n° 5, juin 1997, p. 119-121), Dominique Bertelli analyse le cryptogramme verno-perecquien en lui appliquant judicieusement divers biographèmes arithmétiques ou géométriques puis, commentant les déplacements de l'original, conclut : « Quid de ce changement ? Doit-on y lire davantage que la contrepartie ironique de l'emprunteur à cette réflexion de Verne, qui croyait pourtant avoir tout prévu : "Sarcany tira alors un carnet de sa poche, et, au crayon, il prit un fac-similé du billet. Sachant que dans la plupart des cryptogrammes il ne faut rien négliger de leur arrangement matériel, il eut soin de bien conserver l'exacte disposition des mots l'un par rapport à l'autre" ? Sûrement bien plus, mais c'est à vous maintenant de me livrer la clé de cet ultime (?) codage. "Trois mille francs de prix". »

<sup>29</sup> P.O.L, 1989, p. 107.



parfois comme mode de lecture ou de déchiffrement de son ascendant. Nous l'avons vu avec Bernard Magné dans la première partie du premier épisode de la première saison de ce feuilleton critique (« Trouvez son nom ») à propos du tableau « *Paysage du Tennessee* peint par le Français Auguste Hervieu lors du séjour que ce jeune peintre fit aux États-Unis entre 1827 et 1831 », en réalité élaboré à partir de détails du chapitre XCIII de *La Vie mode d'emploi*, et dont le texte d'*Un cabinet d'amateur* précise qu'il « atteignit le prix record de 7 500 \$ au terme d'une lutte acharnée entre Stephen Sirel, l'agent de la vedette de cinéma Anastasia Swanson, alors au faîte de sa gloire, et l'industriel C.B. Mac-Farlane, président directeur-général de la Compagnie ferroviaire de l'Altiplano<sup>30</sup> », balisant ainsi subtilement l'implication de Leiris (dont Sirel est le palindrome ; et le nom d'un personnage dans *Aurora*), celle de Joyce (dont Stephen est le prénom d'un héros bien connu) et l'allusion à *La Disparition* (à travers le prénom Anastasia et la première moitié du nom, Swan, qui rappelle Swann, tous deux – Anastasia et Swann – empruntés au roman lipogrammatique), deux auteurs et une œuvre qui figurent au cahier des charges de ce chapitre XCIII. Nous avons vu aussi, dans le cinquième épisode de la première saison (« Le jeu des quatre coins »), comment le tableau « *Le Marché aux puces de la place Blanche* » d'Utrillo<sup>31</sup> (peintre réel mais toile inventée quoique fort crédible chez cet artiste célèbre pour avoir peint des vues de Montmartre et avoir eu une « période blanche »), qui se rapporte au chapitre LIV de *La Vie mode d'emploi*, commente possiblement l'existence d'une autre *place blanche*, c'est-à-dire d'un emplacement blanc, non visité, au chapitre LXXVI, symétrique du LIV puisque tous deux en rapport avec les Plassaert occupent les coins de droite de l'immeuble-damier (le LIV en haut et le LXXVI en bas) ; ou comment le tableau « *Énée fuyant les ruines de Troie*<sup>32</sup> », forgé à partir du dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi*, confirme que les vestiges qui apparaissent sur la dernière aquarelle-puzzle de Bartlebooth sont bien ceux de la cité antique (voir le premier épisode de la Hors saison, « Vers la carte parfaite »). Et nous pourrions multiplier à loisir les exemples de la façon dont *Un cabinet d'amateur* « renseigne » sur *La Vie mode d'emploi* (c'est ainsi encore que nous apprenons par la mention d'un « paysage du Maroc » prélevé sur le chapitre LIII que non seulement Gaspard Winckler mais aussi Marguerite rentrent de ce pays lorsqu'ils se rencontrent à

---

<sup>30</sup> Œ2, p. 725-726.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 751.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 737.

Marseille, ce que ne précise pas le texte de *La Vie mode d'emploi* pour cette dernière<sup>33</sup>). Il est donc particulièrement important d'aller voir ce que devient notre chapitre LXXXV, dont une énigme probablement soluble résiste encore et toujours, dans ce roman-commentaire.

« Le “cahier des charges” d'*Un cabinet d'amateur*<sup>34</sup> » laisse apparaître que pour composer un tableau à partir de ce chapitre de *La Vie mode d'emploi*, Perec a d'abord prélevé les éléments suivants : « Vétérinaire aux armées / Nicomède / “L'Énigme” (genre Boucher) » ; puis qu'il a sélectionné dans un second temps « “L'Énigme” genre boucher G » (G pour scène de genre) ; pour enfin retenir « *L'Énigme* » de François Boucher dans le texte définitif. Ce tableau apparaît en deux endroits dans le texte (ce qui est assez fréquent dans le roman). Il est tout d'abord simplement mentionné dans un passage presque indifférent où le narrateur explique comment le peintre Heinrich Kürz avait fait entrer les portraits des membres de la famille de son commanditaire Hermann Raffke dans son tableau *Un cabinet d'amateur* :

Les sept petits-enfants apparaissent dans un tableau de Boucher intitulé *L'Énigme*<sup>35</sup>.

Puis plus amplement et surtout plus précisément lors de la vente de la collection Raffke ou de tableaux représentés dans le cabinet d'amateur de Kürz mais ne faisant pas partie de celle-ci :

40 000 \$ : François Boucher : *L'Énigme* (ce tableau, exécuté, dit-on, à la demande de Catherine II, montre trois petites filles vêtues « à la moscovite » formant une ronde autour d'un jeune homme. Son titre, indiqué par le peintre lui-même, n'a jamais été explicité d'une façon satisfaisante. Dans le *Cabinet d'amateur*, Kürz a traité cette « énigme » d'une façon très particulière. La première copie reproduit strictement le modèle, à cette exception près que le

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 716 ; voir aussi la note 27, p. 1171-1172.

<sup>34</sup> C'est ainsi que le nomment Andrée Chauvin, Hans Hartje, Véronique Larrivé et Ian Monk dans l'article éponyme où ils publient les avant-textes établissant le dispositif contraint du roman (*Cahiers Georges Perec* n° 6 [« “L'œil d'abord...” Georges Perec et la peinture »], Seuil, 1996, p. 128 et suiv).

<sup>35</sup> *Œ2*, p. 741.

jeune homme y est un squelette armé d'une faux. Dans la seconde copie, le même décor reçoit, non pas trois enfants, mais sept, les sept petits-enfants de Hermann Raffke ; quant à la troisième copie, elle représente un autre tableau de Boucher, *La Fête champêtre*, une pastorale où dix-sept danseurs, danseuses et musiciens évoluent dans un décor de rocailles et de sous-bois : une harpiste près d'une fontaine dont la vasque est un gigantesque coquillage du genre bénitier et la bouche une tête de lion, trois danseuses formant une ronde, un flûtiste et deux jeunes filles à demi dissimulés dans le feuillage, sept danseurs et danseuses formant un vaste arc de cercle, et parmi eux un couple de jeunes filles se tenant par la taille, un violoneux, et une jeune fille dans une grotte écoutant un guitariste assis à ses pieds. C'est une des rares œuvres qu'Hermann Raffke ne put acheter : annoncée à la Vente Meyrat-Jasse, elle fut vendue de gré à gré par les héritiers au marquis de Pibolin, et retirée des enchères)<sup>36</sup>.

On remarquera, pour commencer, qu'il n'existe selon toute vraisemblance aucune toile de Boucher intitulée *L'Énigme* (ni d'ailleurs *La Fête champêtre*). L'indiquait probablement déjà le premier choix de Perec dans son « cahier des charges » : « genre Boucher » ; mais aussi, dans le texte ci-dessus, la remarque malicieuse : « Son titre, indiqué par le peintre lui-même, n'a jamais été explicité d'une façon satisfaisante. » Et pour cause ! puisqu'il se réfère en réalité au chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi*. On notera pour suivre que le caractère en quelque sorte insigne de cette toile est diversement indiqué par le narrateur : son prix naturellement (même si ça n'est pas le plus élevé), mais aussi la longueur de la notice (qui semble reproduire un extrait de catalogue), mais encore le fait signalé ici comme rare qu'Hermann Raffke ne put acheter cette toile, qui ne figure donc dans le tableau de Kürz et dans cette vente de la presque fin du roman qu'à titre doublement exceptionnel, et surtout ce fait singulier que la première copie du tableau dans la série de mises en abyme sur laquelle repose l'art virtuose du peintre soit qualifiée de traitement très particulier parce qu'il « reproduit strictement le modèle, à cette exception près que le jeune homme y est un squelette armé d'une faux ». Ce sont là des moyens assez fréquemment utilisés par Perec, on le sait, pour signaler à son lecteur la nécessité d'une attention redoublée.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 755-756.

Donc, redoublons d'attention !

Jusqu'à un certain point, le rapport entre *L'Énigme* de Boucher et le chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi* est clair : au départ, il y a donc un supposé tableau du XVIII<sup>e</sup> siècle commandé par Catherine II, représentant trois petites filles vêtues « à la moscovite » formant une ronde autour d'un jeune homme, dont, en effet, on ne comprend pas clairement le titre, *L'Énigme*, pourtant indiqué par le peintre. Le stade suivant, représenté par la première copie de Kürz, substitue au jeune homme un squelette armé d'une faux, ce qui d'une part convient mieux au titre et de l'autre s'explique aisément par le lien au chapitre LXXXV puisque ces trois russes et leur frère sont les personnages-réponse de la première devinette posée à Abel Speiss en même temps qu'au lecteur dans ce chapitre : « *Trois Russes ont un frère. Ce frère meurt sans laisser de frères. Comment est-ce possible ?* » – énigme dont la solution est indiquée ici puisque ces trois « Russes » épiciènes qu'on a tendance à considérer d'emblée comme masculins sont en réalité féminines, ce qu'explicitent bien sûr les trois petites filles du tableau ; le « squelette armé d'une faux », allégorie plus que traditionnelle de la mort, tient la place du frère mort.

Mais pourquoi avoir substitué cette allégorie banale à un portrait de cadavre par exemple ? Peut-être parce que la généralisation portée par l'allégorie indique alors que l'énigme est ici sans doute moins celle de Boucher que celle du boucher, c'est-à-dire de la mort en soi, de la Mort, du Boucher.

Comment doit-on dès lors comprendre les modifications ultérieures ? À la seconde copie enchâssée, le remplacement des trois petites filles par les sept petits-enfants de Raffke, détail certes précédemment indiqué dans le texte mais changeant ici de signification dans la mesure où il s'insère désormais dans une chaîne causale, semble indiquer qu'au-delà de la mort du jeune homme, toujours indirectement présent dans le tableau puisqu'on doit supposer que le squelette armé d'une faux est toujours là (« le même décor » dit le texte), la vie a en quelque sorte continué et les générations se sont multipliées (la succession des copies mimerait alors une évolution dans le temps) ; on remarquera que toute référence à la première énigme du chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi* semble avoir ici disparu ; ce qu'achève de démontrer la dernière copie où tout est effacé du point de départ morbide, les trois jeunes filles entourant la mort puis les sept petits-enfants faisant de même étant devenus respectivement un groupe de trois danseuses et un autre de sept danseurs et danseuses mêlés à des musiciens et à d'autres

jeunes gens (à moins qu'à l'interprétation par une symbolisation de la vie continuée nous ne préférions celle d'une sorte de vision paradisiaque, le jeune mort et les survivants du début finissant tous par se rejoindre dans cet au-delà idéal que symbolise parfois aussi la pastorale). Mais certaines incertitudes entourent l'œuvre, renforçant son caractère mystérieux, énigmatique justement, sinon l'inconnu liée à toute mort : tout d'abord, le classement des tableaux se fait depuis quelques pages dans l'ordre croissant des prix atteints lors des deux dernières journées de la seconde vente Raffke ; mais celui-ci (qui bizarrement n'appartenait pas à Raffke, comme nous l'avons vu) a été auparavant, lors de la vente où Raffke le manqua, « vendu de gré à gré » et « retiré des enchères », ce qui compense en quelque sorte, par le degré de passion qu'il a supposé chez son acquéreur précédent et peut-être encore actuel propriétaire dont nous ne savons rien, la modestie de son prix lors de la dernière vente ; ensuite, pour obtenir les dix-sept personnages annoncés d'emblée, il faut considérer que le couple de jeunes filles se tenant par la taille se trouve « parmi eux », c'est-à-dire inclus dans les sept danseurs et danseuses évoqués juste avant, mais pas le violoneux ; mais si nous incluons le violoneux dans ce « parmi » (il pourrait jouer du violon et danser en même temps – en outre, le jeu de la juxtaposition et de la coordination dans le texte rend les inclusions et les exclusions tout aussi indécidables que l'incidence de « parmi »), nous obtenons seize personnages : le violoneux, projection possible du jeune homme mort du départ, est-il donc inclus ou exclu du groupe, présent ou absent (autrement dit : sommes-nous alors dans une vie sans lui ou dans un au-delà avec lui) ? – d'ailleurs, si nous considérons maintenant que le « parmi eux », au sens d'éparpillés au milieu d'eux, porte non pas sur le groupe des sept danseurs et danseuses mais sur celui des quatorze personnages évoqués précédemment (et donc ne concerne pas seulement les deux jeunes filles enlacées mais tout le restant des personnages), nous en obtenons en tout dix-neuf (une harpiste, trois danseuses, un flûtiste, deux jeunes filles à demi dissimulées, sept danseurs et danseuses, deux jeunes filles se tenant par la taille, un violoneux, une jeune fille dans une grotte, le guitariste à ses pieds). Quoi qu'il en soit de ce doute au fond métaphysique, le commentaire perecquien est ici traversé par une arithmétique (3, 4, 7, 17) certes fréquemment associée au thème de la mort de sa mère par Perec<sup>37</sup>, mais qui paraît bien plutôt, vu les caractéristiques du mort au départ de cette « énigme » (c'est un jeune homme), et la résonance autobiographique du tableau (ce sont les sept petits-

---

<sup>37</sup> Voir : Bernard Magné, *Georges Perec*, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 56-74.

enfants de Raffke qui sont représentés) conduire à une interrogation sur sa propre mort sinon la mort en général. Tout comme la fin de *La Vie mode d'emploi*, celle d'*Un cabinet d'amateur* est donc traversée par une dialectique mort-survie que rejoue d'ailleurs peut-être aussi la succession de deux tableaux dans ce dernier roman : *Orphée et Eurydice* de Greuze, renvoyant à la toile dysphorique de Hutting (où l'on devine que la jeune fille « vient de disparaître à jamais »), et cette *Énigme* qui semble rendre moins définitive la disparition. Naturellement, l'attribution à Boucher d'un tableau intitulé *La Fête champêtre* est tout aussi crédible que celle d'une *Énigme* en raison de la prédilection de ce peintre pour des thèmes pastoraux ou galants. En revanche, les noms « Meyrat-Jasse » et « Pibolin » sont des énigmes de plus.

Revenons donc pour finir au cryptogramme verno-perecquien du chapitre LXXXV de *La Vie mode d'emploi* : ça n'est là qu'une hypothèse, naturellement, et peut-être bien d'une espèce périlleuse, mais si nous continuons à créditer Perec d'une intention raisonnée et ne cédon pas à la tentation de ne voir là qu'attrape-nigaud ou trompe-lecteur, de quel autre détail énigmatique du chapitre LXXXV sinon la solution de ce cryptogramme pourrait-il s'agir (le seul dû à Perec d'ailleurs, même par emprunt détourné ou déformé, quand ceux de Roubaud et de Mathews demeurent de leur propre responsabilité) ? Il est fort conjecturable que, mis au défi par ses deux amis oulipiens, à moins que ça ne soit de son propre chef, Perec n'ait décidé de proposer ici, avec l'aide de Verne, une énigme autrement plus redoutable que les leurs, mais sans nul doute à la hauteur du sujet concerné, soit la mort et la survie, la disparition et la transmission, l'éphémère et l'éternel.

Nous en avons donc peut-être désormais le sens ou la direction de sens ; reste à en retrouver la syntaxe exacte. « Trois mille francs de prix » !