

## **Petits modes d'emploi** **Une communication-feuilleton <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 saison**

#### **Deuxième épisode : nouvelles indications à Zo**

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 véhémement
- 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. (p. 736)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ce texte résulte d'une communication d'un format un peu particulier prononcée en cinq épisodes d'une première saison les 14, 15, 17, 18 et 19 juillet 2015 lors du colloque de Cerisy « Georges Perec : nouvelles approches ». On trouvera ici les épisodes 2, 3 et 4 ; on pourra lire les épisodes 1 (« Extension du territoire de la contrainte »), et 5 (« Le jeu des quatre coins ») dans les actes de ce colloque (*Relire Perec*, Christelle Reggiani dir., *La Licorne* n° 122, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 307-326).

<sup>2</sup> Les numéros de pages sans autre précision dans l'article renvoient à l'édition de *La Vie mode d'emploi* dans le volume *Romans et Récits* du Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2002.

Tout « suffisant » perecquien (au sens du « suffisant lecteur » de Montaigne) sait, au moins depuis le « Perec lecteur de Roussel » de Bernard Magné<sup>3</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>4</sup>.

Il va sans dire que cette énigme littéraire multiple avait de quoi fasciner Perec et que dans ce chapitre, ce dernier s'en inspire (mais nous retrouvons semblables énigmes liées à des séries d'objets ou de projets artistiques au chapitre LIX et au chapitre XCIII par exemple). 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 de la 1<sup>ère</sup> assiette renvoient à la moquette gris cendre de la fin du premier paragraphe du chapitre (p. 735) ; le tonneau de la 2<sup>e</sup> assiette à la barrique roulée de la fin du troisième paragraphe (p. 736) ; 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. 735) ; 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

---

<sup>3</sup> Repris dans *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 113-131.

<sup>4</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.

paragraphe (p. 735) ; l'avocat plaidant de la 5<sup>e</sup> assiette à Sergius Sulpicius Galba au tribunal de la fin du deuxième paragraphe (p. 735) ; le violon avec sourdine de la 7<sup>e</sup> assiette à l'épaisse moquette de la fin du premier paragraphe (p. 735) ; 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. 736).

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, l'homme en veste d'intérieur dégustant une tasse de chocolat est supposé être un « chroniqueur gastronomique » (p. 737), 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. 737). 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 énigmes (drogué à l'énigme ?) : là, en posture de lecteur confortablement installé, il est malgré tout fait « chocolat » (bien attrapé) par le texte ; ici, réveillé par quelque tourment nocturne lié à l'impossibilité de comprendre, il ne peut qu'espérer crédulement, 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. 739]), 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. 737]) et l'offensive

---

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

(« reconstituer toute l'affaire » [p. 739]). 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 quels rapports complexes s'établissent par exemple entre l'ordre des assiettes, celui des éléments du « cotexte » auxquels elles renvoient et l'ordre des « Indications » rousselliennes ?

Un dernier point dans ces « petits mystères » (p. 739) : 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 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 :

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 ardues, 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 contrainte pour les diverses évocations de

---

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

ces objets ? Quoi qu'il en soit, il en reste un semi-système sous une apparence hasardeuse – 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.

*A suivre...*

### **Troisième épisode : numérotation des chambres de bonnes**

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 aux 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 couple néerlando-paraguayien 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 Rorschash, 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. 929)

On peut tout d'abord supposer que la numérotation est continue en façade et discontinue sur l'arrière 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 principal 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 : « 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. 927]).

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) :

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Mais la suite du texte 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 (11-20) au premier (21-30). C'est-à-dire :

11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30

Un simple coup d'œil au plan qui conclut le roman 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).

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 côté de l'escalier, et 36-40 puis 31-35 de l'autre, 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) :

1	2	3	4	5	(escaliers)	31	32	33	34	35
6	7	8	9	10	(escaliers)	36	37	38	39	40

D'autre part, 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) 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).

*A suivre...*

### **Quatrième épisode : un mystère dans la pâtisserie**

Une grave question agite la Perecque 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>7</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>8</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*<sup>9</sup>, mais on sait que l'autobiographique est fréquemment intertextuel chez Perec. 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 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 Rorschach, etc., et toute son histoire est dans l'index<sup>10</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

---

<sup>7</sup> Bruxelles, La Part de l'Œil, 2002, p. 315-318.

<sup>8</sup> Sans titre, Université Toulouse-le-Mirail, 1986, dir. Bernard Magné.

<sup>9</sup> Il y a également un personnage de peintre nommé Crespi dans *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan* de Harry Mathews que Perec a traduit en français (Denoël, 1974 [P.O.L, 1998, p. 108]).

<sup>10</sup> Repris dans : Georges Perec, *Entretiens et Conférences* (édités par Dominique Bertelli et Mireille Ribière), Nantes, Joseph K., 2003, vol. 2, p. 167.

*W ou le souvenir d'enfance*) : dans la table des matières, le titre du chapitre XVI mentionne, à la place du « Mademoiselle Crespi » du roman, « Celia Crespi » sans accent, comme dans l'index et 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 ».

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 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. 1168)

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 [...].

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. 1167-1168), une pâtisserie prisée du quartier. Or, ce magasin a fait antérieurement l'objet de deux mentions dans le roman : 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. 1069). Surtout, au chapitre VIII, parmi les objets « insignifiants » (dit le texte que nous ne devons 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. 689). Entre les deux chapitres VIII et LXXXIII, se trouvent donc quelque chose de « trouvé » et des traces au chapitre LXVIII<sup>11</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.

*A suivre...*

---

<sup>11</sup> Pourquoi de myrtilles ? Ayant confessé mon absence de réponse à cette grave question durant le colloque, 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. » Une autre auditrice m'a judicieusement fait remarquer que de tous les fruits, la myrtille est sans doute le mieux caché sous ses feuilles !