

PEREC

On ne lit pas Perec sans passion,

on ne l'étudie pas par hasard. Il est de ces rares auteurs qui changent le lecteur et chargent la lecture. Depuis sa mort, en 1982, la publication des textes inédits, ou le rassemblement des textes épars se poursuivent avec une sage régularité. Les études sur Perec se multiplient en France et à l'étranger et cet automne nous vaut la parution de trois ouvrages majeurs en attendant la « grosse » biographie de David Bellos qui paraîtra fin janvier, mais dont nous rendons déjà compte dans ce dossier. Jacques Neefs et Hans Hartje publient, aux éditions du Seuil, un *Georges Perec Images* qui réussit à être touchant, complet et discret à la fois. Lorsque l'on sait la place massive qu'occupe l'image dans l'œuvre de Georges Perec on ne peut que regarder avec attention ce parcours soigneusement choisi et balisé dans les images de sa vie. Ce parcours est à poursuivre à la B.P.I. du Centre Pompidou où une importante exposition se tient jusqu'au 24 janvier. Ce sont les deux mêmes, associés à Bernard Magné, qui nous proposent le monumental *Cahier des charges de la Vie mode d'emploi* aux éditions Zulma-C.N.R.S. Ce livre reproduit tous les échafaudages édifiés par Perec pour composer son « grand œuvre ». Il s'adresse aux chercheurs, aux spécialistes, aux fanatiques et aux curieux de production littéraire. Il est très rare, en effet, de voir publier de façon aussi abondante des travaux préparatoires. Ni Perec ni son livre n'y perdent pourtant le moindre gramme de leur magie et de leur mystère. C'est, en outre, l'occasion de découvrir les gribouillis de Perec, ses dessins de méditation, ses figures d'hésitation, ses portraits jetés dans les marges. Il ne faudrait pas que ces deux gros livres cachent le petit troisième. Il est mince comme un signet, ne compte que quelques dizaines de pages, ne coûte qu'une poignée de francs, mais il est de Georges Perec lui-même. Il se nomme *Le Voyage d'hiver* (éd. Seuil) et rassemble le temps d'une nouvelle un gros bout de talent.

Paul Fournel

Une autobiographie sous contrainte

Entre l'autobiographie ordinaire et la fiction, Perec trouva le moyen d'évoquer, par des voies obliques, ce qui d'une vie ne peut se dire : l'inconscient ou l'insupportable.

PAR PHILIPPE LEJEUNE*

Novembre 1968 : au milieu d'une page blanche, Georges Perec écrit : « Il faudrait dire je. Il voudrait dire je. Que ses mots déchirent les pages, tracent leurs sillons noirs dans la vie même, mots brûlants d'une vertu qui ne s'éteindrait jamais ». Il a fini *La Disparition*. Sur un grand registre il travaille à un nouveau projet de fiction, en panne depuis deux ans, et qui n'aboutira pas, *Les Lieux de la trentaine*, devenu *L'Age*, devenu ces notes hagardees flottant dans le blanc des pages... Jusqu'à ce que, le 26 décembre, six mots déchirent une nouvelle page : « J'émerge. J'existe : je sors ».

Janvier 1969 : il se lance, pour douze ans, dans une entreprise autobiographique d'un type nouveau. Il en expose longuement les règles dans une lettre à Maurice Nadeau le 7 juillet 1969 (lettre reproduite dans *Je suis né*, éd. Seuil, 1990). Ce projet aboutira, plus ou moins directement, à la publication de quelques livres, principalement *W ou le souvenir d'enfance* (1975) et *Je me souviens* (1978), mais aussi à l'écriture de textes finalement abandonnés, *L'Arbre*, *Lieux où j'ai dormi*, et surtout *Lieux*, dont l'écriture duodécennale devait encadrer tous les autres projets. J'ai tracé un tableau d'ensemble de cette aventure dans *La Mémoire et l'Oblique* (éd. P.O.L., 1991). Je voudrais réfléchir ici aux règles de ce jeu du « je ».

Il s'agit d'une « autobiographie sous contrainte ». La formule semble paradoxale. Dans l'imagination commune, en effet, l'autobiographie suppose la liberté.

L'idée d'un travail formel, de contraintes de production relativement arbitraires, entre en contradiction avec l'idéologie spontanée et référentielle propre au genre : la forme du texte doit être dictée par celle de la vie à représenter. De là, d'ailleurs, le discrédit de l'autobiographie auprès de ceux qui se piquent d'écrire : ce serait une écriture lâche, facile, complaisante. On lui oppose les vertus tonifiantes, productives, de l'art. Au seuil des ateliers d'écriture on avertit solennellement : « Vous qui entrez ici, lâchez toute autobiographie ». Seule la fiction serait capable d'atteindre vraiment la vérité. A cela il y a réponse. Aux uns on rappellera que la liberté du genre autobiographique n'est qu'apparente : elle cache une soumission aveugle aux contraintes (censures, modèles appris) qui pèsent sur la vie elle-même ; face à quoi la contrainte littéraire est un puissant instrument de libération. Aux autres, on fera remarquer que l'engagement de *dire la vérité*, s'il est pris au sérieux, est en lui-même une contrainte extrêmement étroite, et productive.

Une autobiographie sous contrainte pourrait donc fort bien, entre autobiographie ordinaire et fiction, tracer une nouvelle voie. Elle pourrait aider à lever les censures, permettre d'échapper aux modèles. Elle pourrait fournir le moyen d'explorer ou d'évoquer, par des voies obliques, ce qui d'une vie ne peut pas se dire : l'inconscient, ou l'insupportable...

On en voit peu d'exemples avant Perec. Pourtant Michel Leiris, dans *La Règle du jeu*, avait tenté quelque chose de ce genre. Il avait associé la contrainte « pragmatique » propre à l'autobiographie (une sorte d'éthique de la vérité, qu'il met à la

fois en scène, et en question, à la fin du troisième volume, *Fibrilles*) à une contrainte « littéraire » de production, qui doit beaucoup au Roussel de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Cette règle du jeu est exposée dans « Tambour-trompette », le dernier chapitre de *Biffures*. A partir de son journal, Leiris constitue un fichier de faits, idées, événements, notations, qu'il manipule, classe et reclasse en fonction d'affinités qu'il pressent. Ainsi se constituent des paquets, des constellations de fiches. Une fois un paquet stabilisé, il devient la base d'un travail d'écriture rigoureux. Leiris s'astreint à composer un texte capable de le traverser dans l'ordre établi au départ. Il y a à la fois exploration (s'aventurer dans des labyrinthes d'associations d'idées imprévues) et sécurité (la fin est donnée dès le début). Tout l'intérêt est dans l'invention d'un trajet, dans les découvertes qu'on fera, dans les continents souterrains que la dynamique de ce mouvement frôlera, évoluera...

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », écrit Georges Perec au début du chapitre II de *W ou le souvenir d'enfance*. A la différence de Leiris, sa quête autobiographique ne tourne pas autour d'une sorte de secret, mais d'un trou de mémoire. Ce qu'il y a au fond de sa mémoire, c'est quelque chose d'immémorable et d'inoubliable à la fois, une sorte de mémoire obsessionnelle de l'oubli. Jusque vers 1965 ou 1966, il a tourné autour de ce trou d'un peu loin, en le localisant, le triangulant

* Maître de conférences à l'université Paris-Nord. A notamment publié *La mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe* (éd. P.O.L., 1991) et *Le moi des demoiselles* (éd. Seuil, 1993).

par des écritures de fiction. La publication et le succès des *Choses* en 1965 font de lui brusquement un écrivain reconnu. Il se radicalise alors dans deux directions apparemment opposées. D'un côté il se lance dans des recherches sur les contraintes, entre à l'Oulipo, écrit *La Disparition*. De l'autre il fait ses premiers pas vers l'autobiographie, raconte un souvenir d'enfance (« Les lieux d'une fugue », 1965), commence à interroger sa tante Esther sur l'histoire de la famille (1966), est fasciné par la brusque résurgence d'un souvenir d'enfance (le fantôme de la colonie sportive W, en 1967), reprend une vieille idée, celle de décrire toutes les chambres où il a dormi, puis envisage d'articuler tout cela avec une sorte d'écriture de journal, où alterneraient pendant douze ans la description de douze lieux parisiens liés à sa vie et l'évocation des souvenirs qui leur sont attachés... Tout finit par se rassembler dans le projet global un peu monstrueux — le mot est de lui — qu'il expose à Maurice Nadeau en juillet 1969. Projet sans cesse remodelé, dévié, dépassé, mais qui jusqu'en 1975 restera l'horizon de son travail d'écriture.

Rien d'une autobiographie classique, rien d'une synthèse. Une accumulation éclatée de projets étranges. L'autobiographie classique ne convient qu'aux vies accomplies. A vie brisée, autobiographie oblique. Beaucoup de vies sont brisées, mais elles ont recours aux formes classiques pour se cicatrifier. Elles recherchent la sécurité, ce qui ne va pas sans quelque mauvaise foi. Perec, lui, a choisi de briser l'autobiographie.

S'agit-il d'une autobiographie « oulipienne », fondée sur un jeu de contraintes ? Oui, même si on hésite d'abord à y voir l'équivalent de *La Disparition*. Mais les contraintes formelles, qui portent sur le signifiant, ne sont pas les seules possibles. Comment analyser un projet comme *Lieux* sans faire intervenir la notion de contrainte *sémantique*, et celle de contrainte *pratique* ? Le sujet de chacun des 288 textes que Georges Perec devait écrire entre 1969 et 1980 était fixé d'avance (le lieu concerné, le type d'information à enregistrer, descriptif ou mémoriel). Les modalités spatiales et temporelles de l'acte d'écriture étaient elles-mêmes programmées. L'articulation de ces contraintes *sémantiques* et *pratiques* était réglée par un bicarré latin

Perec à l'œuvre était à l'exercice, et Perec à l'exercice était au cœur de l'œuvre. La réussite de l'une passait obligatoirement par la réussite de l'autre. Perec à l'exercice faisait des exercices qui, en règle générale, étaient des œuvres. Il n'y avait pas vraiment de hiérarchie. Pas de jeu futile et de non-jeu grave ; pas de grand genre et de petit genre ; de grande forme et de petite forme. Perec était en grande forme sur beaucoup de terrains. Huit exercices perecquiens présentés par Jacques Jouet.

EXERCICES

Boule de neige (fondante)

Chaque vers ne comporte qu'un mot. Chaque mot-vers a le nombre de lettres qui correspond à son rang dans le poème. Ex. : le cinquième vers a cinq lettres. La boule de neige est fondante quand, après s'être constituée par agglomération, elle redescend vers sa disparition.

J
AI
CRU
VOIR
PARMI
TOUTES
BEAUTÉS
INSIGNES
ROSEMONDE
RESPLENDIR
FLAMBOYANTE
PANTELANTE
ÉCARTELÉE
ÉVOQUANT
QUELQUE
CHARME
TORDU
SCIÉ
SUR
UN
X

Oulipo :
La littérature
potentielle,
éd. Gallimard.

G. Perec.

« REGARDE DE TOUS TES YEUX, REGARDE »

Georges Perec *Images*, Jacques Neefs, Hans Hartje. Ed. Seuil, 160 F.

Au départ, le lecteur pressé et empressé de Georges Perec *Images* peut croire feuilleter un album ordinaire, suivre, d'une photo l'autre, le parcours en images d'une vie chronologiquement ordonnée : 7 mars 1936-3 mars 1982. Mais que son œil s'attache à suivre les chemins qui lui ont été ménagés, et c'est tout autre chose alors qu'il découvre : à l'opposé d'une illustration biographique, la scénographie d'une expérience d'écrivain.

Certes les photos sont là, avec leur poids de références au vécu, mais sans nul sacrifice à l'anecdote. Si nombre d'entre elles sont inédites, aucune ne joue sur la séduction facile, la révélation tapageuse. Amateurs de scoops, s'abstenir. Ce faisant, les auteurs font preuve d'une vertu éminemment perecquienne, quoiqu'assez rare en ces temps de « biographomanie » : la discrétion. Il faut leur en être reconnaissant.

A côté de ces clichés ou, plutôt, entrelacés en enchevêtrements réglés, les documents forment un contrepoint qui donne au livre une manière de scansion interne et ouvrent maintes perspectives. Ainsi l'acte officiel de disparition de Cyria Perec, daté de 1947. Reproduit en regard d'une photo de Georges Perec à 11 ans (1947), avec sa tante, au 18 rue de l'Assomption, il donne un singulier éclairage aux *Lieux d'un fugue*, récit et/ou film de cette journée du « onze mai mil neuf cent quarante-sept » où le jeune garçon qui « avait onze ans et deux mois » disparaît aussi, pour quelques heures, du domicile parisien. Ou encore cette liste des « histoires » dans l'album des *Récits d'Ellis Island* : « Histoire de Robert Bober, Histoire de Georges Perec, Histoire de l'Éléphant, Histoire des Indiens, ... » qui fait inévitablement écho à celle qui clôt les pièces annexes de *La Vie mode d'emploi* : « Histoire de l'acrobate qui ne voulut plus descendre de son trapèze, Histoire de l'acteur qui simula sa mort, Histoire de l'actrice australienne, ... »

Enfin, en un méticuleux tissage du visible et du lisible, photos et documents sont pris

dans la trame d'un commentaire où toujours l'écrivain reste présent. Manière de voix off, avec ce qu'il faut de léger décalage pour éviter un double écueil : discours réduit à la légende, image dégradée en illustration.

A la fin d'*Espaces d'espaces*, Georges Perec écrivait : « Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés ». Contre cette usure du temps, cette labilité de la mémoire, l'écriture lui servait de recours : « écrire : essayer méticuleusement [...] de laisser, une trace, une marque ou quelques signes ».

Avec leur album, Jacques Neefs et Hans Hartje prolongent à leur manière cette tentative. Ils n'ont pas simplement, comme ils le disent avec modestie « rassemblé des images sur le fil d'un passé » : ils leur ont donné sens — dans toutes les acceptions du mot — et ont impeccablement déjoué tous les pièges... des clichés. Bernard Magné

d'ordre 12. De plus Georges Perec s'interdisait de se relire et de se corriger. Même constatation pour *Je me souviens*. Aux contraintes originelles de la forme inventée par Joe Brainard (*I Remember*, 1970) — qui sont à la fois formelles (anaphore) et sémantiques (souvenirs personnels excluant tout enchaînement narratif et toute interprétation ou argumentation) — Georges Perec a rajouté une contrainte plus forte encore : l'exclusion des souvenirs individuels et des souvenirs importants, la préférence accordée au collectif, au banal et à l'inessentiel. Qu'il s'agisse bien d'une contrainte, on le voit quand il décrit l'espèce de travail spirituel ou de méditation qu'engendre cette « volonté de faire le vide » (*Je suis né*, p. 88-89)

Les Contraintes Sémantiques, quand elles sont fortes, ont les mêmes vertus que les Contraintes Formelles. L'Oulipo semble s'en méfier un peu. C'est peut-être parce qu'elles ne sont pas baptisées ? Je vais donc en baptiser une ou deux, en les faisant parrainer, pour plus de sûreté, par des Contraintes Formelles.

Au lipogramme correspondra donc le liposème. On sait bien d'ailleurs que *La Disparition* est à la fois un texte lipogrammatique et liposémique (la lettre E y manque comme signifié autant que comme signifiant). Le type même de l'autobiographie liposémique est *W ou le souvenir d'enfance*. Le caractère liposémique du livre est signifié par la présence, en son cœur, d'une page blanche qui porte seulement les signes suivants : (...). L'analogie du liposème et du lipogramme est suggérée par la dédicace du livre, ainsi formulée : à E. La différence évidente entre le lipogramme et ce liposème autobiographique est que, dans le cas du lipogramme, on peut nommer ce qui manque. Tandis que dès qu'on essaie de substituer à la parenthèse suspensive une formulation explicite, elle paraît dérisoire, et le manque réapparaît immédiatement dessous. La parenthèse signifie quelque chose qui échappe au langage, et signifie que quelque chose échappe au langage.

Peut-être n'était-il pas besoin d'inventer un nouveau mot pour désigner ce trou au centre de *W ou le souvenir d'enfance* ? Après tout, sur le plan sémantique, c'est une ellipse, et pour la syntaxe du récit, une anacoluthie. Le mot *liposème* désigne pourtant quelque chose de plus : une stratégie délibérée et générale qui consiste à

renoncer à dire directement quelque chose, et à recourir à des séries de moyens indirects, obliques, déviés. Aucun des deux récits entrecroisés dans *W ou le souvenir d'enfance* ne dit vraiment ce que leur lecture combinée fait néanmoins sentir au lecteur. Je ne puis que renvoyer à *La Mémoire et l'Oblique*, où j'ai montré qu'une même stratégie de l'indirect était à l'œuvre dans *W ou le souvenir d'enfance*, *Lieux* et *Je me souviens*.

D'autre part au *monovocalisme* correspondra le *monothématisme*. Au lieu d'écrire avec une seule voyelle (*Les Révélations*), on écrira autour d'un seul sème. C'est la stratégie de la liste, ou de la litanie. Georges Perec a programmé (et en grande partie réalisé) des textes fondés sur l'accumulation paradigmatique de notices généalogiques, de rêves, de chambres, de lieux, de nourritures, d'objets familiers, de souvenirs inessentiels... Dans

Les contraintes choisies dans le langage n'ont rien d'un jeu gratuit, elles sont l'image de celles que la vie a imposées à Perec.

la mesure où le monovocalisme est en fait un lipogramme étendu à plusieurs lettres, le monothématisme peut être considéré comme un liposème généralisé.

Toutes les stratégies autobiographiques de Perec se rejoindraient donc dans un commun travail d'élimination, d'érosion, de dérision de la plénitude, créant des circuits obliques, déviés, autour d'un espace qu'elles désignent en le contournant.

Il ne pratique pas la contrainte pour donner un corps positif à un fantasme, mais pour encercler le vide et y dessiner, en négatif, les formes de l'indicible.

De là deux constantes dans son manie- ment de la contrainte.

D'abord la création négative, ou pour mieux dire, la création par suppression. Les exemples les plus frappants sont la genèse de *W ou le souvenir d'enfance* (Perec avait d'abord conçu un livre entrelaçant trois textes et non deux, le troisième explicitant le rapport des deux autres : la vraie trouvaille a été de supprimer le troisième), et celle de *Je me souviens* (Perec a compris qu'il suffisait d'éliminer les souvenirs personnels qui forment les trois quarts des *I Remember* de Brainard pour

produire un effet de suggestion infiniment plus puissant).

Ensuite l'invention de *contraintes de lectures*, liées à des procédés de montage : essentiellement le va-et-vient entre deux séries (principe de *W ou le souvenir d'enfance* et de *Lieux*) et la litanie (*Je me souviens*). Les lecteurs, contraints à des sortes d'exercices spirituels (dysphoriques dans le premier cas, euphoriques dans le second), ont ainsi accès à des zones de leur psychisme qui leur sont habituellement fermées.

Je me souviens avoir trouvé dans les papiers de Georges Perec quelques feuilles de carnet sur lesquelles, en novembre 1972, il s'était essayé à un exercice assez provocant. C'est une variante de la série des « Réels » dans *Lieux* : se poster quelque part et décrire ce qu'on peut voir de plus insignifiant. La contrainte est décrite sous le nom de *Programme Bredouille*, ce qui peut se

prendre en deux sens : « bredouiller », bégayer, parler de manière peu distincte, mais aussi « rentrer bredouille », sans avoir (apparemment) rien pris. Le texte s'intitule : *Apprendre à bredouiller !...* En général on apprend à *ne pas* bredouiller. Il nous faudrait donc abandonner l'idée que nous savons déjà parler. L'autobiographie classique n'est qu'une illusion. D'abord, faire le vide. Poussant jusqu'au bout la consigne des « Réels », Perec va se concentrer sur l'insignifiant pour éliminer les significations illusoire. Bredouiller est un progrès...

Un dernier mot. Si l'on peut hésiter à parler d'autobiographie sous contrainte, c'est que l'idée de contrainte est liée à une certaine forme d'absurde ou d'arbitraire, et de jeu librement consenti. Or l'autobiographie de Georges Perec, à la fois proliférante et elliptique, boulimique et anorexique, paraît finalement, dans ses procédures, tragiquement motivée : les contraintes choisies dans le langage n'ont rien d'un jeu gratuit, elles sont l'image de celles que la vie lui a imposées. Devant l'autobiographie classique, Georges Perec est comme Bartleby, le héros de la nouvelle de Melville. Il répète avec une douceur obstinée : « Je préférerais ne pas le faire. » □

Droit de réponse

Suite à l'entretien avec le psychanalyste André Green, paru dans notre dernier numéro dont le dossier est consacré à Jacques Lacan, Elisabeth Roudinesco nous adresse le droit de réponse suivant :

« Je ne tiens pas à répondre aux critiques des collaborateurs du *Magazine littéraire* qui relèvent de la liberté d'opinion et je me réserve de revenir sur ce débat ultérieurement. Cependant, je ne peux laisser insinuer, comme le fait Monsieur André Green dans vos colonnes (p. 21), que l'histoire serait pour moi un « violon d'Ingres » que j'aurais transformé en « prétention professionnelle », et dont les « historiens auraient le droit de s'étonner ». Ni que j'aurais « menti », ne fût-ce que « par omission » (p. 22). Suis-je donc obligée de rappeler ici qu'il est d'usage d'employer d'autres termes que ceux de l'invective pour qualifier les travaux d'un historien avec lesquels on est en désaccord ? Dois-je aussi, puisque l'imprudence de Monsieur André Green m'y oblige, qu'en guise de « violon d'Ingres », je suis titulaire du diplôme d'habilitation à diriger des recherches en histoire qui m'a été délivré par l'Université française le 28 juillet 1992, que je suis directeur de recherches à l'université de Paris VII, chargée de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales et enfin vice-présidente de la Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse ? Vous me voyez désolée d'avoir ici à décliner mes titres, qui sont notoirement connus, alors qu'il est d'usage, dans les débats de bon ton, de ne pas les étaler. »

Elisabeth Roudinesco

En remontant la cicatrice...

A la fois emblème, signe distinctif, lien avec soi et avec les autres, marqués par une blessure analogue : tel est le destin d'une cicatrice que Perec portait à la lèvre supérieure.

PAR VALÉRIE MARIN LA MESLÉE

« **I**l me semble qu'il y a un certain nombre de rapports communs, que je ne peux pas chercher à définir, mais qui vont se définir de n'importe quelle façon. » (Propos de Perec, cité par Jean Duvignaud).

Tout commence par un signe, tracé à la pointe d'un bâton de ski sur la lèvre supérieure, fendue par le coup d'un irascible camarade, se vengeant ainsi d'avoir été heurté par un ski que le petit Georges

Perec a maladroitement laissé choir, un jour de sports d'hiver à Villard-de-Lans. L'anecdote (?) est rapportée dans *W ou le souvenir d'enfance*, souvenir d'enfance, pour celui qui n'en avait pas, cicatrice (matricule ?) qui pourrait alors fixer les invisibles précédentes. Marque dans la chair, la cicatrice se décline de manière récurrente chez Perec dans l'emploi de termes voisins tels « cassure », « hache », « fêlure », « blessure », « fissure » etc. Le lycéen découvre cette même cicatrice sur le visage de son professeur de philo-

sophie, Jean Duvignaud, qui le présentera à Maurice Nadeau, ouvrant la voie (brèche) à l'écrivain. Il la repère comme un appel, sur le portrait du Condottiere, choisi entre tous au musée, appel à l'écriture, via la peinture, pour son premier roman. Il la remarque enfin sur la lèvre supérieure de Jacques Spiesser, interprète de son film *Un homme qui dort*, lors de son premier passage effectif de l'écrit à l'image. La cicatrice à lire comme une genèse ?

Dans un court ouvrage à la mémoire de

Georges Perec : « Pour des raisons mal élucidées cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif. » (*W ou le souvenir d'enfance*).

Jean Duvignaud : « On rit. Au même endroit mais du côté droit moi aussi, je porte une semblable cicatrice au dessus de la lèvre supérieure, et c'est aussi le reste d'une bataille d'enfants au lycée. » (*Perec ou la cicatrice*).

Jacques Spiesser : « La première fois que j'ai vu Georges Perec chez Bernard Queysanne, j'ai tout de suite remarqué sa cicatrice et j'ai vu qu'au même instant il regardait la mienne. La sienne m'a rappelé l'existence de la mienne que j'avais oubliée tant elle faisait partie de moi. Nous en fûmes très troublés. Quand Perec est mort je me suis demandé si j'aurais le même destin, si la cicatrice pouvait établir des correspondances intimes. Aujourd'hui ses proches me reparlent toujours de ma cicatrice. » (Propos recueillis)

« L'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque exactement identique à la mienne : c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant. » (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*)

son élève (*Perec ou la cicatrice*, éd. Actes-Sud), Jean Duvignaud propose la cicatrice de Perec comme « Un signe, un emblème, un lien avec soi, soi seul, pour qui le passé, l'enfance sont encore obscurs. Un lien avec un être qui n'est pas encore, et qui se fait, là, sous nos yeux. Ecrire, écrire, oui, pour donner à ce stigmate (...) la force d'exister qui importe ». Duvignaud veut aussi la voir disparaître, assimilée au visage, dans une photo prise en 1974, alors que s'achèvent les années d'analyse : « Il n'a peut-être pas de souvenirs mais il s'est reconstruit une personne. (...) ce n'est plus une menace mais le signe d'un combat victorieux. »

Et comme toujours avec Perec, on en revient au dictionnaire : « marque laissée par une plaie, après la guérison ». Comme si la cicatrice (dont Alain Rey historien du mot déclare l'étymologie inconnue), instaure le rapport au temps. Le temps de l'écriture, bien sûr, si l'on se souvient que les cinq dernières lettres du mot, au moyen d'un seul « déplacement », en tracent un autre : « écrit ». □

Le Condottiere vu par Georges Perec :
« C'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre (...) le « Portrait d'un homme dit Le Condottiere » d'Antonello de Messine qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire. » (*W ou le souvenir d'enfance*).

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

1909. Naissance du père, Icek (Isie) Perec, à Lubartow (Pologne). Il arrive en France en 1926.

1913. Naissance de la mère, Cyrla Szulewicz, à Varsovie (Pologne). Elle épouse I. Perec en 1934.

1936. « Je suis né le samedi 7 mars 1936, vers neuf heures du soir, dans une maternité sise 19, rue de l'Atlas, à Paris, 19^e arrondissement. » (*W ou le Souvenir d'enfance*). Petite enfance rue Villin à Ménilmontant, aujourd'hui totalement détruite.

1940. Mort le 16 juin d'Icek Perec, engagé volontaire, à Nogent-sur-Seine (Aube) des suites d'une blessure au ventre.

1941. Le petit Georges part avec un train de la Croix-Rouge pour Villard-de-Lans. Il passe le reste de la guerre dans le Vercors où est réfugiée une partie de sa famille paternelle. Interne dans un collège de Villard.

1943. La mère est prise dans une rafle, transférée à Drancy, déportée à Auschwitz le 11 février. Périissent également en déportation les deux grands-pères de G.P.
1945. Retour à Paris. G. est adopté par la sœur de son père, Esther Bienefeld, et son mari. Il habite 18, rue de l'Assomption (XVI^e).

1946-1954. Etudes au lycée Claude-Bernard, puis au collège d'Etampes. Fait une brève fugue. Entame une psychothérapie avec F. Dolto (1949). A Etampes, il a pour professeur de philo Jean Duvignaud.

1954. Après une hypokhâgne à Henri-IV, début d'études d'histoire vite abandonnées.

1955. Premières notules à la NRF. Duvignaud lui fait connaître Maurice Nadeau et Henri Lefebvre.

1956. Psychoanalyse avec Michel de M'Uzan.

1957-1961. Premiers romans (*L'Attentat de Sarajevo*, *Le Condottiere*, *J'avance masqué*) longtemps perdus, partiellement retrouvés aujourd'hui.

1958-1959. Perec para ; service militaire à Pau.

1959-1963. Projet de revue, *La Ligne générale* (cf. L.G.). Amitiés nombreuses.

Habite 5, rue de Quatrefoies (V^e).

1960. Mariage avec Paulette Pétras.

Départ pour Sfax (Tunisie) d'où il revient l'année suivante.

1965. *Les Choses*. Succès immédiat et Prix Renaudot.

1966. *Quel petit vélo à guidon au fond de la cour ?*

1967. *Un homme qui dort*. Entrée à l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo).

1969. *La Disparition*. Séjourne fréquemment au Moulin d'Andé, dans l'Eure.

1970. *L'Augmentation*.

1971-1975. Psychoanalyse avec J.-B. Pontalis.

1972. *Les Revenentes*. Collabore à la revue *Cause commune*.

1973. *La Boutique obscure*.

1974. *Espèces d'espaces*. Tournage du film *Un homme qui dort* (réalisateur : Bernard Queysanne).

1975. *W ou le Souvenir d'enfance*.

1976. *Alphabets*. Mots croisés hebdomadaires au Point.

1978. *La Vie mode d'emploi* (Prix Médicis). *Je me souviens*. Tournage avec Robert Bober de *Récits d'Ellis Island* (texte publié en 1980).

1979. *Un cabinet d'amateur*. Dialogues du film *Série Noire* d'Alain Corneau.

1980. *La Clôture et autres poèmes*.

1981. Théâtre. Séjour dans des universités australiennes.

1982. Meurt le 3 mars à l'hôpital d'Ivry (Val-de-Marne) d'un cancer des bronches. Il a partagé les six dernières années de sa vie avec la cinéaste Catherine Binet dont il a produit le film *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Graz*. Il vivait au moment de sa mort 13, rue Linné (V^e).

1985-1993. Nombreuses publications posthumes : un roman inachevé « 53 jours » (1989) et divers regroupements de textes épars : *Penser:Classer* (1985), *L'Infr-ordinaire* (1989), *Vœux* (1989), *Je suis né* (1990), *Cantatrix sopranica L. et autres récits scientifiques* (1991), L.G., *une aventure des années soixante* (1992), *Le Voyage d'hiver* (1993).

Claude Burgelin

On nous écrit de Sarajevo

Peut-être est-ce lors d'un été en Yougoslavie, à vingt ans, que Perec décida de devenir romancier. En témoigne cette lettre, accompagnée d'une longue liste (déjà !) de P.S.

UNE LETTRE INÉDITE DE GEORGES PEREC A JACQUES LEDERER

La lettre qui suit m'a été envoyée par Georges en juillet 1957 (je l'appelle par son prénom parce que cela fait maintenant longtemps que je ne fais plus le poids en matière de Perecologie). C'est dans une Yougoslavie pacifique et studieuse qu'il devait passer ces quelques semaines décisives pour lui, parmi des écrivains, des peintres, des cinéastes, et mon vœu le plus cher serait que ce numéro du *Magazine littéraire* circule largement dans ce pays démembré, affamé, abruti de bombes, en passe de revenir à l'état sauvage, qu'il soit diffusé comme un tract parmi les combattants et les snipers pour leur dire : « Arrêtez de vous foutre sur la gueule, redevenez une terre de culture, lisez ou relisez Perec, lisez cette lettre d'amour à votre pays ! »

Il avait vingt-et-un ans et trouvait que la phrase de Nizan sur le plus bel âge de la vie tendait de façon inquiétante à se reconduire tacitement chaque année. Il était dans le plus complet psychanasouillis, passant ses journées à aller au cinéma trois fois par jour (pendant des trimestres entiers !), à faire des flippers tout le reste du temps, et à mordiller son mouchoir.

Quand il est revenu en septembre, il mordillait toujours son

mouchoir, mais celui-ci était d'accord. Georges a rencontré en Yougoslavie ce qui lui manquait le plus, une bande de grands frères, tous plus solides, plus joyeusement imbibés, plus attentifs, plus insérés dans la vie les uns que les autres, et ce contact l'a métamorphosé. En l'espace d'un mois, le collégien rougisant, et quelque peu Petit Chose à la Daudet, est devenu... quoi ? Je préfère le citer : « Est-ce qu'on guérit ? Non, on change — on est simplement plus confiant, plus fort, plus agressif, plus viril . »

C'est aussi à ce moment-là qu'il me semble avoir dépassé le stade pré-littéraire, pour livrer des textes de fiction de plus en plus aboutis. Pour dire les choses autrement : Georges Perec était écrivain depuis longtemps ; peut-être est-ce lors de cet été qu'il est devenu romancier.

Voici cette lettre. Je la trouve de toute beauté. J'en ai encore cent cinquante autres comme celle-ci. Plairait-il aux héritiers de donner leur feu vert à leur publication ?

•
Cher Jacques,

Un coup de spleen me fait t'écrire. Je suis à Sarajevo, chez Zarko depuis bientôt huit jours et j'achève pour la revue *Pregled*

un article sur l'Algérie (18 pages ! tu te rends compte !). Je pars mercredi soit à Belgrade, soit sur la Drina, que je descendrai peut-être en radeau jusqu'à Vichegrad (3 jours de voyage) là où il y a le fameux pont (1).

J'ai failli avoir Magda — c'est une longue histoire — triste peut-être. Elle s'est mise à réfléchir au dernier moment. Merde, je comptais faire la surprise au Dem (2) (cette phrase est un chef-d'œuvre !!!). Enfin, les filles ne manquent pas et je suis encore ici pour quinze jours. [Ici, c'est-à-dire en Yougoslavie, non pas à Sarajevo : Zarko, misanthrope et misogyne, ne m'a pas présenté d'interlocutrice valable.]

J'ai le mal de Paris (air connu)
balades formidables dans les montagnes. Mladen à Belgrade a fait mon portrait, me voilà célèbre.

Côté littérature, les revues de Sarajevo me tendent les bras. Elles payent bien, je pourrais l'année prochaine y écrire et mettre ainsi de l'argent de côté pour un prochain voyage, j'y compte car je n'ai vu ni Dubrovnick, ni Skopje, ni la Macédoine, ni Okrid, ni les monastères de Serbie...

De ses rues, d'ses boul'vards (sic, air connu)
j'ai le mal de la Seine.

Well. En septembre à Paris, 3 objectifs : une chambre, un travail, une maîtresse (sinon je ne parviendrai pas à oublier Magda). J'ai beaucoup pensé à toi — je crois que je ne te hais point — je compte sur l'année prochaine — une fois par semaine une balade en silence, voilà l'amitié, un pot, un dîner, on échange quelques idées sur des filles, des livres, des films — C'est si simple, spas ? Le service ? dès que j'en aurai fini avec le Dem — D'ailleurs Magda est à Paris l'année prochaine, de décembre à mai — On ne sait jamais [diable, voilà le mauvais chemin !] Je recommande pour de bon « les Amis parfaits », pièce satirique cette fois-ci — j'abandonne la suie définitivement, « la Paix » aussi — Et Manderre est mort de sa belle mort quelque part entre Belgrade et Sarajevo.

Seule reste cette phrase : « Un jour au long d'une promenade au désespoir étrangement concerté, j'ai senti combien ma solitude cadrait mal avec mon besoin de vivre. J'ai effeuillé en moi le dernier de mes souvenirs et je suis reparti sur une route nouvelle. » Cette phrase, je ne la renierai jamais

... traîner à Montparnasse de café en café, puis monter à Belleville... [resic].

Cette chanson me trotte dans la tête — Je l'ai écoutée pendant quatre jours à Belgrade avec Magda, elle vient d'un disque que je lui avais offert à Paris

(Georges, tu files un mauvais coton).

Je vais aussi commencer « Les Enfants de Guinette » (3), un roman, un vrai — 4 ou 5 ans pour le faire. J'en ai t'y mangé des choses ! Et des bonnes, Rajnitchich, Chevapchich, Rakija, Jagnje rajanji, etc., etc.

J'ai le mal des saisons
qui poussent leurs voitures
dans les rues de Paris
et changent sa parure (ça va loin).

En fait, vois-tu, ce qui se passe euh...
tu sais, il y a des bonheurs qui vous tombent sur le dos lorsqu'on s'y attend le moins.

Je hais la simplicité trop simple, la complexité trop complexe, le parasitisme, la symbiose.

J'aime le silence — De plus en plus — les sourires.

Quand je serai grand, je serai bison — J'étais avec Magda et je lui caressais la main, j'étais étendu près d'elle — je parlais tout doucement — je la sentais crispée — refusant de vibrer, vibrant malgré elle — Un bref moment, sa main s'est détendue, a épousé parfaitement la mienne, ça a duré trois secondes, elle s'est reprise.

Mais il y avait si longtemps !

Pendant ces quatre jours, je n'ai pas dormi en tout plus de seize heures — et j'ai fumé cinquante cigarettes par jour — Je crevais de malheur de la voir si proche de moi et pourtant passive, émue, bouleversée et refusant de l'avouer, de le montrer — Je crevais de joie parce que de toute façon, j'avais franchi l'un de mes plus difficiles barrages.

Est-ce qu'on guérit ? Non, on change — on est simplement confiant, plus fort, plus agressif, plus viril. Cette joie enfin de pouvoir me définir comme un homme, plus comme un fils (que Dem vienne, je l'attends de pied ferme — le pied étant l'équivalent du membre — s'il veut m'enculer, je l'embroche, à la fin de l'envoi je touche).

Oui j'ai le mal d'amour

Et je l'aurai toujours (meuh) / C'est bête mais c'est ainsi

J'ai le mal de Paris (fin).

Voilà une longue lettre — Je ne sais où tu peux répondre — Mettons Majke Jevrosime 50/u si tu veux ou af Koka Mihac-Sbrinovic. Si tu n'écris pas viens chez le Dem mardi 10 sept. à 15 h 15.

Mais non, Jacques, vous n'êtes pas frigide — tu viens de vivre un beau quart d'heure cartésien.

Je te fais une bise, j'ai le mal de Paris (allons bop).

— G —

P.S. Si jamais tes intentions pathologico-symbiotico-agressives n'étaient pas totalement éteintes, je te prie poliment de t'en aller faire foutre — la vie est courte — l'amitié est une belle chose.

P.S. 2. [J'ai toujours envie d'écrire] Le livre que Dorian Gray lit et relit sans cesse, c'est... c'est... c'est... A rebours de J.K. Huysmans — Comment le sais-je — une amie d'Ela (pas très jolite, danseuse à St-Germ, éventuelle l'année prochaine, mais elle aime un gars très fort [très fort à la fois pour le gars et pour l'amour]) me l'a appris.

P.S. 3. La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil (4).

P.S. 4. Amitiés à tes parents — Amitiés à Sanda, que j'espère voir un peu plus l'année prochaine, ne serait-ce que pour être présenté à ses amies, si tant est qu'elles correspondent à mes goûts (Marie-Claire, Milka, Nicole peuvent servir de références).

P.S. 5. Le Dem m'a dit : « Est-ce la première fois que vous allez en Yougoslavie ? » Il le savait très bien que c'était la première fois — je n'ai pas encore compris le sens de sa question — Par ailleurs il a dit : « Je vous souhaite de passer de bonnes vacances ».

P.S. 6. J'ai le mal de Paris.

P.S. 7. Petit bébé, c'est l'heure d'aller faire dodo.

— G —

P.S. 8. C'est Zarko qui l'écrit : « Beaucoup d'amitiés et de salutations. Ne nous oublions pas. Zarko.

P.S. 9. Pour respecter l'idiosyncrasie du lecteur, nous avons décidé de laisser ce P.S. en blanc... (5).

P.S. 10. N'oublions pas le burlesque — Je m'en occupe à la rentrée.

Le lendemain.

Nous sommes le lendemain — Dimanche pour tout te dire — J'ai lu *Le Rouge et le Noir* la moitié de la journée — Quel livre ! J'entreprends de lire Tolstoï en russe ! sans blagues.

J'aimerais te voir ici avec une voiture [de préférence une jeep] il y a des balades admirables (magnifiques paysages) à faire.

Et puis j'ai envie de parler français sans avoir à faire des efforts surhumains — il y a des dizaines de Français ici bien sûr, mais ce sont des touristes et je les hais.

T'ai-je dit que l'année prochaine allait être salement difficile ? Ma tante refuse de me laisser disposer de mon argent pour l'analyse. Je crois que je vais rompre définitivement avec eux — De toute façon, j'vis seul — journalisme, CNRS, secrétariat, etc., etc. Si je peux faire publier le burlesque ce ne sera pas si mal. Dans les genres mineurs (articles, critique, nouvelles, pièces burlesques), j'écris sans difficulté.

Noella Menut m'a servira de secrétaire, tu la connais bien sûr ! Je lui ai préparé la conférence qu'elle doit faire en Angleterre en septembre (jumelage Etampes-Hampstead, tu vois ce que je veux dire).

Pour les « Opera majores », je travaille, mais j'attends « l'osmose » dont parle Nadeau — Tolstoï a écrit *La Guerre et la Paix* entre 34 et 36 ans — j'ai le temps —

Anyway, ce voyage aura été loin d'être inutile — En fait j'aimerais rester encore un mois, partir au bord de la mer avec Magda (on ne sait jamais) — Mais d'abord il y a le Dem, ensuite pour prolonger mon visa je dois changer de l'argent français. Or je dispose de moult Dinars, mais pas un franc. D'ailleurs Magda... Eheu Eheu —

C'est l'heure abyssine — Le soleil agglutine les mouches — l'asphalte fume — Jusqu'à six heures le silence règnera en despote sur Sarajevo la jolie, la ville aux trente mosquées qui ressemble tour à tour à Grenade, à Alger et à Tel Aviv — Dans une vallée très encaissée, entièrement encerclée de montagnes — En février, c'est divin — C'est l'heure où l'hélium vont boire (t'en souvient-il ?) les murs lézardés se chauffent au soleil — l'arago gravite à 40 (cette phrase est une hérésie mais c'est quand même suggestif) — Doberdan Jugo (Bonjour tristesse) — la vie est pareille à ces coloquintes du désert qui sur le sable d'or ne sont pas sans beauté (6) — Et boum — 4 heures sonnent au clocher de la — Un piano termine ses gammes et se décide pour la grande polonaise — La nuit tombe dans les steppes de l'Asie centrale — Dans les jardins de l'Alhambra les cactées se désolent de n'être plus aimées — La sécheresse crève les pastèques — les fontaines se tarissent — sur les tables crasseuses la populace fraternise à coups de demi — Il n'y a plus que les chameaux qui ont la force de lever la tête — Une brebis égarée rentre dans la cathédrale — les cinémas se remplissent tandis que les stades se vident : Haschich a mal joué aujourd'hui mais il était trop marqué par Colombovitch et n'a pu se débarrasser de Pajovitch. La foule hurle, les drapeaux s'agitent. Coup franc : 2 à 1...

Sais-tu ce que j'écrivais en 1950 ?

Chère tata

Je suis bien, il fait beau et je m'amuse bien. J'ai mangé de la

glace à la banane. Je t'embrasse.

Jojo

A partir de là, la lettre risquerait de devenir inintéressante. Nous pourrions arrêter.

Mais j'ai encore une demi-heure à tuer.

Voilà donc (pourquoi pas) un sujet improvisé de pièce.

Jeune étudiant, Joris est introduit dans les milieux de la haute par un certain Karl, personnage énigmatique, barbu — Il y rencontre Estella, ravissante jeune femme qui devient sa maîtresse — Friedrich de Mirhausen, tuteur de Estella, qu'il aime en secret, décide de favoriser Joris pour s'en débarrasser — Il le nomme consul (1^{er} acte).

Deux ans après la révolution éclate — Friedrich est tué par Karl — Estella s'enfuit avec Joris — Ils sont arrêtés par le chef de l'insurrection, Paul — Paul accepte de libérer Joris à condition que Estella se donne à lui — Joris accepte — Il revient au Palais, y trouve Karl, chef de la répression, et le tue (2^e acte).

Estella parvient à s'échapper — Elle rencontre alors Vladimir, un ancien ami à elle — Ensemble ils partent dans les montagnes, poursuivis à la fois par Paul et par Joris, devenu entre-temps président de la République — Paul, Joris, Vladimir et Estella sont pourtant tous quatre arrêtés par Phidias, frère de Karl, qui a pris la tête des révoltés (3^e acte).

La prison : Joris et Paul attendent d'être condamnés à mort — Vladimir, condamné lui aussi, les rejoint — Il leur apprend que Estella a épousé Phidias — Joris, Paul et Vladimir montent à l'échafaud sous les yeux de Estella — Scène atroce — Mais un nationaliste tue Phidias — La cour du palais est saccagée (4^e acte).

Vladimir devient roi — Joris et Paul se battent en duel pour Estella, mais celle-ci s'enferme dans un couvent — Joris tue Vladimir et déclare l'empire — Paul devient communiste et prend le maquis — Estella apprenant la mort de Vladimir rejoint Joris et le tue, puis se pend, cependant que les soldats jettent dans la pièce le cadavre de Paul — Rideau.

Titre : Les Amis parfaits.

Pourquoi pas ?

J'en ai marre, je m'arrête. Amitiés.

G.

P.S. Garde cette lettre — Pour étrange que soit ce sujet de pièce, il n'est peut-être pas tellement loin de ce que je veux faire.

P.S. 2. Cette lettre est décidément bien longue. J'espère que tu ne t'ennuieras pas trop à la lire.

G.

Les / souvenirs / de / Magda / tournent / et / tournent / et / tournent / dans / ma / tête / et / dans / mon / cœur / et / dans / mes / bras / et / dans / mes / mains / et / dans / mon / sexe / et dans ma nuit et dans mes jours / toujours / merde / et / merde / et / rere-merde (Nous sommes de pauvres A.....S) (7).

Pour de bon cette fois.

G.

(1) *Un pont sur la Drina*, roman d'Ivo Andrić.

(2) Dem : son psy de l'époque.

(3) Nom d'une association de jeunesse de la ville d'Etampes.

(4) René Char.

(5) Tiré du *Paludes* d'André Gide.

(6) Préface de *l'Immoraliste*.

(7) « Nous sommes de pauvres alchimistes » : Büchner, *La mort de Danton*. La présentation de ce poème, avec des barres de séparation, n'est évidemment pas celle du manuscrit où Perec revient à la ligne à chaque vers.

EXERCICES

Onzain hétérogrammatique

Chaque poème a onze vers de onze lettres. Perec invente une métrique non plus syllabique, mais lettrique. Chaque vers combine à sa guise une série complète de dix lettres les plus fréquentes en français, plus une : E S A R T I N U L O + D dans cet exemple. L'enjambement interne à un mot est permis, et même chaudement recommandé.



Douter,
à l'instar de l'insoutenu Lord à
sidoine lustrant la soie rude.

Dors, la nuit s'endort. Lui,
Aladin, troue son dais.

Lurette... Loïn dura (son tari)
le Sud...

DOUTERALINS
TARDELINSOU
TENULORDASI
DOINELUSTRA
NTLASOIERUD
EDORSLANUIT
SENDORTLUIA
LADINTROUES
ONDAISLURET
TELOINDURAS
ONTARILESUD

Alphabets
illustré par Dado,
éd. Galilée.

Images d'« Un homme qui dort »

Porter à l'écran ce roman sans histoire, sans personnage, sans dialogue ni répliques, était une gageure. Histoire du tournage dans le Paris des années 70.

PAR MAURICE PONS*

Pendant l'été 1973, tous les dimanches matin, aux premières heures de l'aube, le jeune écrivain Georges Perec et le plus jeune encore cinéaste Bernard Queysanne parcouraient, à bord d'une 2 CV Citroën, les rues désertes de Paris. Ils s'étaient connus, quelques années auparavant, au Moulin d'Andé, en Normandie, où venaient travailler à l'époque de nombreux écrivains et cinéastes. Ils avaient échangé des projets et des rêves — et voilà qu'avec une caméra de 35 mm, et quelques millions avancés par le Centre du cinéma, ils filmaient systématiquement les quartiers les moins photogéniques de la capitale que la lumière estivale de l'aube, que l'absence insolite de piétons et de voitures, rendaient presque fantomatiques :

Péreire, Château-Landon, le pont Louis-Philippe, le boulevard Gouvion Saint-Cyr, la rue Vilin bien sûr, l'église des Bagnolles, la place de l'Europe où quelques rares locomotives à vapeur lançaient encore des bouffées de fumée blanche. Ils visitaient l'Aquarium du Trocadero, le Palais de la Découverte, les Halles, le gare Saint-Lazare. Ils recherchaient les fontaines Wallace, aujourd'hui taries, les églises gluantes, les chantiers éventrés, les murs blafards. De squares en musées, de cafés en cinémas de quartier, de berges en jardins, de halls d'hôtel en salles d'attente, de monoprix en boucheries chevalines, en passant par les couloirs du métro, ils dressaient l'inventaire systématique des incongruités de la capitale.

A l'occasion, ils ne manquaient pas de surprendre, à travers l'ocilleton de leur caméra, quelques personnages bien parisiens, non pas Madame Edmonde Char-

les-Roux choisissant des loukoums chez Hédiard, ni le comte d'Ornano allant faire peser son cheval chez le joaillier voisin, ni même feu Papillon et ses bonnes femmes, suçant des feuilles d'artichaut à la terrasse des Trois Marronniers. Non, ce qu'ils cherchaient, c'étaient les bannis, les parias, les exclus, ceux qui marchent en frôlant les murs, ou se tapissent dans les chambres de bonnes, les monstres en chaussons, qui traînent près des marchés, les idiots aux bérets enfoncés jusqu'aux yeux ; les paysans égarés perdus dans la grand-ville ; les chansonniers tristes qui quêtent pour leurs camarades, les orphelins battus qui vendent des napperons, les veuves décharnées protégeant leurs animaux domestiques, les vieux instituteurs qui rêvent de réformer l'orthographe, les

* A récemment publié *Souvenirs littéraires* (éd. Quai Voltaire).

vieilles peaux à fourrure qui sifflent des Marie-Brizard en s'efforçant de rester dignes, les retraités qui jouent aux tarots dans les jardins du Luxembourg, ou encore les vieillards frileux, momifiés, agrippés des deux mains au pommeau de leur canne, immobiles pendant des heures sur les bancs de la place Furstenberg, et dont la folie, s'ils sont fous, est peut-être de se prendre pour des cadrans solaires...

Il ne s'agissait pas, pour Bernard Queysanne, de tourner un court-métrage un peu original sur Paris-capitale, qui est, comme chacun le sait, la gloire de la France et l'un des plus nobles ornements de l'univers, la ville aux mille visages, particulièrement riche en contrastes et en variétés. Il ne s'agissait pas d'ajouter aux innombrables Paris-le-jour et Paris-la-nuit, dont les bobines s'accroissent dans les placards du Commissariat au Tourisme, un saisissant Paris-à-l'aube, que les services culturels du ministère des Affaires étrangères n'eussent pas manqué d'expédier, par la valise et par Air France, à leurs instituts préférés de Bogota (Colombie), Oulan-Bator (Mongolie extérieure) ou Dacca, capitale du Bangladesh...

Il s'agissait seulement de tourner un film de 82 minutes, en 35 mm, noir et blanc, 1/33, d'après le livre de Georges Perec *Un homme qui dort*, coproduction franco-tunisienne Dovidis (Paris) et Satpec (Tunis) (1).

Généralement, lorsqu'on tourne un film d'après un livre, *Guerre et Paix*, la *Chartreuse de Parme* ou *Nada* de J.P. Manchette, on feuillette le livre, page à page, avec sa caméra, et l'on raconte en images l'histoire que raconte l'auteur avec des mots. On dispose généralement de comédiens et de comédiennes, qui disent à haute voix les phrases dialoguées du texte. On dit d'une adaptation cinématographique qu'elle est fidèle, si le personnage principal meurt à la fin du film comme il meurt à la page 247 du roman ; ou infidèle, si le réalisateur préfère finalement que le gangster échappe aux balles des flics et épouse la princesse ou l'archevêque.

Adapter le livre de Georges Perec, c'est une autre affaire ! On sait que Perec mili-

LE DIABLOTIN DU MOULIN

Quand était-ce donc, déjà ? Je ne m'en souviens plus. En 1968, je crois, avant les événements. Assistante en philosophie à ce qui s'appelait encore la Sorbonne, engouffrée dans les maîtres du structuralisme, à vingt-huit ans, de l'Oulipo je ne connaissais rien. Quant au nom de Perec, Georges, il m'était presque inconnu. C'est dire à quel point j'étais demeurée.

C'est au Moulin d'Andé qu'un étrange petit homme à la barbiche satanique me parla comme s'il m'avait toujours connue. Il dégagait ce sentiment que Freud appelle l'« *Unheimlichkeit* » : non point l'« inquiétante étrangeté », dans son aspect sinistre et de mauvais augure, mais ce mélange, conforme à l'étymologie allemande, de familiarité et d'inquiétude, marquée de rires subits, d'étincelles, de retrait, de questions. Il semblait appartenir au paysage, à la rivière, au vieux moulin, bref, à la France, mais surgissait aussi par éclairs un léger, très léger décalage entre la France et lui ; cela, je connaissais bien, Shoah oblige. L'œil aussi, triste, brillant, malicieux, jamais tranquille, je connaissais ; et pourtant, il n'avait pas encore publié *W*.

Puisque j'étais là, et que j'étais chagrine, il me demanda tout de go deux exercices peu ordinaires. Le premier renvoyait à ce passé-là, justement, que nous avions en commun : confectionner un bortsch. Je

connaissais aussi. Le compliqué, c'était le nombre de convives, qui m'infligea un épluchage interminable et une marmite géante, dont j'ai encore le poids inscrit dans les poignets. Je ne sais comment fut la soupe à la betterave, mais elle fut mangée, c'est sûr, et Perec souriait. Ironiquement, pensai-je. Aujourd'hui, il me semble que c'était ce qu'on appelle communément la bonté.

Le second exercice ressemblait à un jeu : est-ce que j'accepterais d'écrire deux ou trois pages de philosophie sans un seul « e » ? A l'époque j'étais docile ; je m'exécutai aussitôt. Et donc, ni Descartes, ni Leibniz ni Hegel... Restaient Spinoza, Kant, assez pour le défi. Il m'expliqua son propos, et je n'en crus pas un mot ; le jeu n'était pas mon fort, et la recherche en littérature pas ma tasse de thé, voir plus haut. C'est donc sans rien comprendre, en parfaite innocence, qu'en suant sang et eau je collaborai à l'écriture de *La Disparition*. Puis, mai 68 ayant détruit ma vie privée, j'oubliai consciencieusement. Jusqu'au jour où je reçus un exemplaire numéroté, avec mon nom imprimé en rouge sur la page de garde, attestant mon éphémère passage dans la vie de Georges Perec. Je ne sus jamais qui furent « les autres », partenaires de ce jeu mystérieux ; sans doute ont-ils aussi leur exemplaire. Il me fallut longtemps pour comprendre qu'incidemment j'avais côtoyé l'un des plus grands écrivains français, dont me reste aujourd'hui le souvenir d'un sourire, d'une consolation, d'un jeu.

Catherine Clément

(1) Le film sera projeté durant ce mois, tous les jours à 12 h, au cinéma L'Épée de bois, 100 rue Mouffetard, 75005 Paris. Tél. 43.37.57.47.

tait activement au sein de l'Oulipo. A ce titre, il était capable, pendant les années qu'il passa au Moulin d'Andé, de composer sur 325 pages la geste d'une révolution prolétarienne utopique, sans utiliser jamais la lettre e ; ou de « stencyler » à 100 exemplaires un petit abécédaire illustré en déclinant rigoureusement les célèbres aphorismes de la langue enfantine : babebobu, dadedidodu, fafefifofu, etc. Grand rhétoricien et éminent joueur de go, il savait aussi faire retentir d'une manière pathétique la fragilité même de ses dons : alors il écrivait *Un homme qui dort*, l'une des plus bouleversantes confessions d'un condamné à vivre à la veille de son exécution. Avec des cris déchirants, il parle comme un homme qui rêve, maître anonyme d'un monde réinventé, sur qui

ni l'histoire ni le temps n'ont de prise, inaccessible, limpide, transparent, même pas indifférent, même pas insensible, et ressentant même un brin de pitié dérisoire pour le malheureux vautour, qui se verra tôt ou tard infliger l'indigeste pensum de venir lui boulotter le foie.

Et puis, dans un sursaut de résurrection ontologique et sociale, et changeant son stylo d'épaule, il entreprend, avec Bernard Queysanne, la gageure la plus insensée : porter à l'écran ce roman sans histoire, sans commencement, sans fin, sans péripétie, sans personnage, sans dialogue ni répliques.

Vingt ans ont passé, le film de Perec et Queysanne (qui a obtenu le Prix Jean Vigo en 1974) n'a pas pris une ride. C'est qu'il se situe hors du temps, ou plus exac-

tement à contre-temps du temps.

Et jamais si grand nombre de spectateurs, sentinelles silencieuses des salles obscures, terriens immobiles le long des travées, n'auront attendu avec une telle oppressante angoisse, que la pluie s'arrête sur la place Maubert, et les heures, et la vie, et le monde ; que tout s'écroule, les murailles, les tours, les planchers, les plafonds ; que le marbre s'effrite, que le bois se pulvérise, que les maisons s'abattent en silence, que les pluies diluviennes dissolvent les peintures, disjoignent les chevilles des armoires centenaires, déchiquettent les tissus, fassent fondre l'encre des journaux : que la rouille et la brume envahissent l'écran. Rien ne se passe — mais un film est passé, qu'on ne pourra jamais plus oublier. □

Mon cher disparu

« Je me souviens de Georges Perec », d'éclats de voix, d'instantanés de rire, de charades improvisées, de multiples soirées, de rires encore, de tout un cortège d'images de vie.

PAR MARIE CHAIX*

Paris, le 2 novembre 93.
Mon cher Disparu,
Depuis bientôt douze ans je t'écris des lettres. Beaucoup, il est vrai, sont restées dans ma tête. D'autres sont écrites, le plus souvent inachevées. Elles sont consignées dans une chemise cartonnée qui se trouve sous une pile de dossiers dans un bahut de la maison de Lans-en-Vercors. Je ne les ai jamais retouchées, jamais relues. Plutôt que me souvenir, je préférerais oublier. Mes souvenirs de toi sont si terriblement limités, cassés par ta disparition brutale.

Si aujourd'hui je choisis encore, mais ouvertement, de m'adresser à toi dans une lettre, c'est sans doute pour cultiver l'illusion — évidemment absurde — que je parle à un vivant plutôt qu'à un mort. Ou inversement d'ailleurs, d'un vivant plutôt qu'à un mort.

Dans les deux cas je n'attends pas de réponse. Je continuerai à te parler dans la solitude des quatre murs ou à entendre ta voix narquoise accompagner mes pas le long des sentiers de forêt. Ça ne fera de mal à personne ni n'en lèsera aucun. Aucun de tous ceux-là qui se sentent orphelins de ton amitié depuis le 3 mars 82. Quel sorcier étais-tu donc pour semer chez tes amis une telle passion, que chacun a nourrie jalousement, la croyant unique ? Ils la triment partout, ne pouvant s'empêcher de se regarder en chiens de faïence les uns les autres, chacun ses souvenirs en bandoulière.

Nous sommes tant à t'avoir perdu, Georges, tant à t'avoir pleuré. Chacun largué avec son fantôme personnel, serrant sous ses paupières une image de toi qui n'appartient qu'à lui. Chacun menant son deuil comme il le pouvait, avec un peu, beaucoup, souvent trop de mots et parfois à la folie. Sans compter les autres,

ceux qui ne t'ont pas connu mais sont fascinés, nostalgiques : tous à ensevelir leur idole sous des tonnes de mots, des avalanches de pages, pages de livres, de notes et de commentaires, de thèses, de maîtrises, de résurrections, de colloques et j'en passe...

Il faut croire que tu n'étais pas quelqu'un que l'on pût laisser reposer en paix. Peut-être suis-je injuste et négative mais je n'y peux rien, les hommages, les rétrospectives, je les subis en grinçant. Les images qui resurgissent périodiquement, ta tête hirsute jaillissant à la une des magazines, cette photo grimaçant un sourire de clown et celle du chat noir sur l'épaule, je ne peux plus les voir. Elles sont les signes indiscutables que tu es mort et bien mort.

* Romancière. A notamment publié *Le fils de Marthe* (éd. Calmann-Lévy, 1989).

On a beau me dire que les nostalgiques ont bien mérité leur dû de Perec et leur ration de mots, de souvenirs auxquels s'identifier, que les jeunes générations ont le droit de partager l'enthousiasme de leur aînés, je ne m'y fais pas. Reprendre à chaque célébration le chemin de ta vie pour venir inexorablement buter contre le mur du 3 mars 82, c'est devenu déprimant. D'un autre côté je me rends bien compte que je ressasse un chagrin déjà vieux et que toutes ces lettres anciennes, j'ai bien fait de ne pas les envoyer.

Pardonne, Georges, à ma mauvaise humeur. Pour tenter d'être un peu positive, j'ajouterai que, certes, la renommée posthume conduit des lecteurs à tes œuvres. Cela fera des milliers d'heureux, par les temps qui courent ce n'est pas si mal. Mais toi, oui, toi, serais-tu content que tes écrits moissonnent post mortem tous ces nouveaux nostalgiques? Vivant, la postérité n'était pas ton inquiétude.

Aujourd'hui, pour revenir égoïstement à moi, que me reste-t-il de toi? Un cortège d'images, les miennes, des « je me souviens », les miens, qui sont tout sauf littéraires, souvent les mêmes d'ailleurs que ceux de Harry Mathews (je t'avais rarement vu seul), éclats de voix, instants de rires, charades improvisées, débitées à deux petites filles hilares qui avaient le droit de se coucher tard parce que tu étais à la maison, pelletées de neige à Lans-en-Vercors, lecture à Chambéry un soir d'été, multiples soirées, rires encore, vins, musique, tant d'images de vie qui finiront par s'estomper, aussi floues que des photographies d'enfance.

Ah, j'oubliais, de toi il reste tes livres. Ah, les livres! Côte à côte sur l'étagère, dans leur diversité de formats, de genres, d'éditions, ils sont bien sages tout de même. Mais vois-tu, tes livres je m'en fous. Même si, réédités, « ils te ressuscitent un peu » et même si « les livres nous survivent », ils ne remplissent pas, ne rempliront jamais le vide creusé par ton absence. Je survis, moi aussi, pas consolée, parce que Georges, c'est toi qui me manques.

Comme d'habitude, t'écrire me rend triste à pleurer, comme d'habitude je ne sais pas finir ma lettre. Alors j'ai envie de citer simplement un extrait du *Verger*, de Harry: « Je me souviens de Georges Perec disant: "C'est chiant comme la mort". » Bien vu, cher Disparu. □

UN POÈTE

Un bon élève, Perec, un disciple? Quelle blague! Que n'a-t-on pas dit sur les leçons écoutées de Lefèbvre, de Barthes, d'autres, aussi, peu académiques d'ailleurs. La critique devrait se délivrer des vieilles lunes sur l'influence, les prénotions: la littérature ne se fait pas dans les manuels...

Perec ne fut à l'écoute de personne, sinon de lui seul. Cette indépendance détachée, souriante, frappait chez lui, très tôt. Il s'attachait — et cela nous rendit complices — à l'élan, au premier moteur des pensées, plus qu'à la pensée instituée, confortable. De Barthes, il perçut la contestation du monde, cachée sous les ruses du discours, de Lefèbvre l'inquiète remise en question, de Sartre le parti pris d'échapper à la condition d'une naissance qu'on n'a pas choisie. A quelques années près, il appartient à une génération d'écrivain qui n'a point consenti à être étiquetée, à ressembler à ce qu'on la priait de devenir (1).

Ecrire, justement: un long, un difficile cheminement pour donner à la vie une forme toujours inachevée. Est-ce pour cela qu'il était irrité par ceux qui se montraient plus soucieux de leur image que de création continuée? A la gesticulation, il préférait le jeu, cette contestation des « choses ». Il est possible que les recherches du cercle de l'Oulipo et la fréquentation du

seul artiste qui lui fut vraiment proche — Raymond Queneau — l'aient aidé à donner figure à ce qu'il soupçonnait. Il s'est approché parfois de la sociologie, non celle des gardiens d'un savoir idéologique, mais celle qui se met à l'écoute de la parole chaque fois renouvelée de la vie commune — « l'infra-ordinaire » de Virilio. Et s'il est parvenu à une légitime notoriété, ce ne fut point par cet arrivisme qu'on croit prêter à ceux qui chercheraient une place dans un champ culturel, mais pour donner une forme à son existence.

Une forme... L'obsession de Perec: proposer une figure communicable à l'expérience de soi, incertaine, muette encore et que la psychanalyse, peut-être, l'a aidé à dominer. Un travail de toutes les heures, un rare privilège. Voilà ce qui m'a attaché au gars paumé des années 50, et que j'ai admiré quand ont paru *Les Choses* et, surtout, *L'Homme qui dort*, sans parler du reste. Et que j'ai suivi de près quand nous avons ensemble édité une revue, *Cause commune*.

Un poète, donc, d'abord un poète et qui a pris son bien là où il l'a trouvé, pour entretenir une flamme intérieure. Un de ceux qui par l'écriture ont tenté de construire le mythe de leur âme en dépit du monde.

Jean Duvignaud

(1) J'ai tenté de dire cela dans *Perec ou la cicatrice* (éd. Actes-Sud).

Je me souviens des *Choses*

Trente ans après Percec, à la manière des *Choses*,
l'histoire d'un jeune couple d'aujourd'hui. L'amour du temps d'Ikea,
de Mackintosh, des Mac Do et du New Age.

PAR BERNARD FAUCONNIER

Je me souviens avoir lu *Les Choses* pour la première fois un jour de pluie d'été, il y a une quinzaine d'années. Je me souviens que je voulais être écrivain. Je me souviens de mon ébahissement.

Je me souviens de la jeune fille qui se trouvait dans la pièce pendant que je lisais, buvant du thé à la bergamote.

Je me souviens que bergamote me faisait penser à Bergotte.

Je me souviens de Bob Dylan et de Bernard Lavilliers.

J'ai donc relu *Les Choses*, ce bref chef-d'œuvre qui raconte comment une histoire d'amour dérive d'objet en objet, de bout en bout surdéterminée par des conditions extérieures à elle-même. La relation de Sylvie et Jérôme semble n'être que le contexte qui la guide, comme si nous n'étions pas nous-mêmes mais l'époque dans laquelle nous vivons. Livre de moraliste au fond, sorte de La Rochefoucauld ironiquement saisi par la manie sociologique. Il est amusant de relire, près de trente ans après sa parution, certaines des critiques qui accompagnèrent la sortie des *Choses*. Salutaire leçon de modestie pour qui s'essaie parfois à commenter des œuvres qui sentent encore l'encre fraîche. C'était un petit texte mal écrit, à peine un livre, et surtout pas un roman. En somme, ce n'était pas de la littérature.

Où en sont *Les Choses* aujourd'hui ? Si l'on voulait, trente ans après, parce qu'on n'a pas très envie, à propos de Percec, de pontifier savamment à la suite de tant de gloses, raconter à nouveau l'histoire d'un jeune couple, on pourrait peut-être simplement esquisser, en manière de palimpseste, quelques nouvelles lignes des *Choses* qui ressembleraient à peu près à ceci :

Ils habitaient un petit appartement de deux pièces au loyer prohibitif dans le treizième arrondissement de Paris, ou à Lyon, dans une rue proche de la place Bellecour, ou à Nantes, dans une rue tranquille de l'île Feydeau : où vous voudrez. Comme ils disposaient de peu de place, les meubles étaient étudiés pour encombrer le moins possible l'espace : des étagères noires pour les livres, les cassettes vidéo, des colonnes pour les CD, de chaque côté de la chaîne hi-fi japonaise, une banquette clic-clac qu'ils déplaient le soir, des tables et des chaises pliantes achetées chez Habitat, ou chez Ikea le dimanche après-midi. Ils rêvaient d'un appartement plus grand pour s'offrir un salon ligne Roset et quelques-uns de ces petits meubles qui leur clignaient de l'œil chaque fois qu'ils passaient devant Roche-Bobois. Les étagères croulaient sous le poids des disques et des cassettes : à peine s'il restait des interstices pour loger les objets précieux rapportés du Maroc ou du Pérou. Comme ils n'avaient plus de rangement pour les livres, Jérôme les avait descendus à la cave, ne gardant que les quelques romans récents qu'il faut avoir même sans les avoir lus, et ses manuels d'informatique. Ils avaient deux ordinateurs, un Mackintosh et un PC compatible IBM : ils souffraient que les deux ne pussent se rejoindre dans un vaste syncrétisme universel ; mais chacun avait ses logiciels, ses jeux, ses codes particuliers : ils côtoyaient deux mondes et vivaient de ce fait dans une permanente et légère schizophrénie.

Ils s'étaient mis en tête de posséder — « d'avoir à bord », disaient-ils — tous les films importants, en tout cas ceux qu'ils aimaient : Woody Allen et Visconti, Claude Zidi et Jean Renoir : ils les enregistreraient au magnétoscope et passaient beaucoup de temps à scruter les pro-

grammes dans *Télérama* ou dans le supplément TV du *Nouvel Observateur* qui donnait aussi des nouvelles du câble. Ils mettaient un point d'honneur à disposer de toutes les musiques importantes, compilations de classique et de jazz, collections entières de groupes des années soixante qui étaient eux-mêmes depuis longtemps des classiques. Ils étaient fiers de montrer cette richesse à leurs amis, tout en se disant parfois qu'il est vain d'exhiber ainsi ses jardins secrets à des gens qui n'en mesurent pas toujours la valeur.

Cette manie de la collection venait de loin. Quelques années auparavant, ils avaient l'un et l'autre multiplié les « expériences » amoureuses. Il y avait eu des amants et des maîtresses. Beaucoup plus d'amants pour Sylvie que de maîtresses pour Jérôme, car c'est toujours plus facile dans ce sens. Cela avait duré un certain temps, puis à cause du sida — le préservatif était le seul objet qu'ils ne pouvaient supporter — et parce qu'au fond cela les faisait souffrir, ils avaient décidé d'arrêter.

Ils avaient des métiers modernes, et même post-modernes, que bien des gens pouvaient leur envier. Jérôme travaillait au service communication d'une entreprise d'informatique, Sylvie dans un cabinet de chasseurs de tête ; les têtes à chasser, et parfois à réduire, étaient celles de jeunes cadres pleins d'avenir que l'on arrachait, vers trente-cinq ans, à une entreprise concurrente, avant de les jeter sur le pavé quelques années plus tard comme de vieilles chaussettes. C'étaient des jobs bien rémunérés, qui correspondaient à leur profil et à leur formation — ils avaient fait tous deux des études de sociologie. Ils avaient l'impression que leur entourage les jalousait un peu de leur chance. Beaucoup de leurs amis, qui avaient tous au

moins bac +4, étaient au chômage, certains depuis longtemps, et ils savaient eux-mêmes que dans le cas où leurs boîtes devraient licencier du personnel, c'est leur emploi qu'il faudrait supprimer en premier lieu. Leurs métiers avaient beau revêtir toutes les apparences de la séduction et de la modernité, ce n'étaient pas vraiment des métiers et cela ne servait pas à grand-chose. Un vertige les prenait parfois, comme si le vide était au-dessous d'eux. Ils ne voulaient pas s'avouer que ce vide était en fait en eux, car faire un métier inutile ne suffit pas à remplir une existence.

Ils travaillaient cependant beaucoup — on travaille autant dans les métiers inutiles que dans les autres — et rentraient souvent tard le soir. Il n'y avait rien dans le frigo, pas grand-chose dans le congélateur et de toute façon, ils n'avaient pas encore de four à micro-ondes. Ils s'attendaient l'un l'autre en buvant un gin tonic ou un bourbon. Quand Sylvie finissait assez tôt, elle s'arrêtait faire quelques courses et commençait à grignoter en regardant Antoine de Caunes ou Dechavanne qui ne disaient rien mais le disaient avec drôlerie. Jérôme oubliait toujours les

courses. Le plus souvent, ils ressortaient pour manger au restaurant. Il n'en manquait pas autour de chez eux. Dans certains même, ils avaient l'impression d'être « comme à la maison ». Il leur arrivait d'aller chez Mc Donald, tout en espérant qu'on ne les y verrait pas. C'était arrivé une fois, avec un couple de leurs amis, et ils s'étaient tous mis à l'aise en s'accordant à trouver cela « marrant » et pas si mauvais, à condition de ne pas en abuser.

Comme ils travaillaient beaucoup et tard le soir, il leur fallait se donner l'impression d'allonger le temps du week-end. Dès le vendredi soir souvent, ils prenaient la voiture et partaient loin. Ils roulaient dans une R19 turbo qui ne les satisfaisait qu'à demi car c'était un moyen terme entre la voiture de tout le monde et l'engin de luxe. Longtemps Jérôme, qui ne s'intéressait pas beaucoup aux voitures, avait rêvé de s'offrir une BMW, mais au moment où il en avait eu les moyens il y avait renoncé car c'était une voiture étrangère — on était dans une période de crispation

sur la production française — et BMW tendait à devenir la marque des beaux de luxe.

Ils s'émerveillaient des petits restos pas chers que l'on peut trouver à cent cinquante kilomètres de Paris, ils achetaient parfois des œufs frais dans les fermes, des fruits à la saison, un poulet, dormaient dans les auberges ou chez l'habitant, faisaient des randonnées à cheval ou des week-ends rafting, à califourchon sur des boudins de caoutchouc, humant l'air et tout heureux de se faire asperger. Jérôme, une fois, avait essayé le saut à l'élastique avec le patron de sa boîte, mais comme il avait failli mourir de peur, il n'avait pas renouvelé l'expérience. Cela n'avait pas été très bien vu.

Ou bien ils prenaient un billet d'avion pour Londres ou la Côte d'Azur. Ils « faisaient » les musées, marchaient sous la pluie avec délectation ou se saoulaient de paysages rocaillieux et d'odeurs de garrigues. Ils s'arrangeaient pour ne reprendre l'avion que le lundi matin très tôt, et trouvaient formidable, revenant si vite et de si loin, de se retrouver au boulot à neuf heures précises.

Ils prenaient leurs vacances en plu-

PEREC AU CENTRE POMPIDOU

Comme pour rappeler la force de sa présence, (Perec aurait aujourd'hui 57 ans), une photo de l'écrivain, grandeur nature, regarde le visiteur du coin de l'œil, dans chacune des quatre salles de la galerie de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou où se tient une exposition Georges Perec jusqu'au 24 janvier. Reprenant les quatre lignes du programme que Perec avait déterminées dans un article, l'exposition, réalisée conjointement avec l'association Georges Perec (Jacques Neefs, Hans Hartje et Paulette Perec), joue d'emblée avec le public en lui proposant, au choix, deux départs de visite : du côté des années 60, ou du côté autobiographique. Si l'on s'engage dans l'époque des Choses, via la ligne dite « sociologique », c'est pour découvrir d'abord la formation intellectuelle du jeune écrivain, membre du mouvement « La ligne générale », l'arbre généalogique de ses rencontres intellectuelles, les livres de ses maîtres provenant de sa bibliothèque, les notes prises au cours de Barthes. Sur fond de guerre d'Algérie, l'écrivain des Choses (les couvertures du livre depuis 1965 sont exposées) et des *Je me souviens* est entouré des objets qu'il a décrits : disques, publicités, sans oublier le cinéma, avec les affiches, et les petits carnets sur lesquels il attribuait des notes aux films qu'il allait voir. La deuxième salle, dans la ligne ludique, consacrée au membre de l'Oulipo, propose un festival de prouesses, et notamment le record du palindrome géant qui court au long de l'exposition. Divers manuscrits, dont le texte préparatoire de *La Disparition*, sont exposés aux côtés des brouillons de mots croisés, calligraphies, éditions rares et toutes sortes de jeux que

Perec affectionnait. Plus loin, les visiteurs accèdent à des consoles d'ordinateurs où des programmes interactifs leur permettent de se confronter aux contraintes des mots croisés et jeux littéraires. La ligne romanesque se découvre dans la troisième salle, tout au long du parcours de l'écrivain de *La Vie mode d'emploi*, depuis le Cahier des charges jusqu'à la documentation réunie pour le livre, avec, en parallèle, une variation d'images (tableaux, photographies) sur le thème de l'immeuble mis à nu. Par extension, le visiteur parcourt les lieux perecquiens, telle la rue Vilin photographiée par Christine Lipinska. Enfin, (à moins qu'on ne choisisse de commencer par là) la ligne autobiographique se déroule autour de *W*, avec les photos d'enfance de Georges Perec, et, d'un bout à l'autre de l'œuvre, les traces de cette quête de mémoire. Autour de l'exposition, des débats se tiennent, à 18 h 30, salle Jean Renoir, à l'exception de celui intitulé « L'Oulipo lit Perec », avec les membres du groupe (le 6 décembre) qui a lieu dans la Petite Salle. Eric Beaumatin anime « Parler de Georges Perec » (13 décembre), avec la participation du biographe anglais de Perec, David Bellos, venu rejoindre ceux qui tel Claude Burgelin ont travaillé sur l'itinéraire de l'écrivain. « Perec et le cinéma » (10 janvier), regroupe ses collaborateurs du septième art, dont Jean-Paul Rappeneau. La série se clôt sur « L'effet Perec », débat animé par Paul Fournel où des auteurs contemporains échangeront leurs lectures de l'œuvre. Une rétrospective des films courts, moyens et longs métrages (séances au studio 5 à 18 h 30) présente Perec réalisateur (*Les lieux d'une fugue*, 8 décembre ; *Un homme qui dort*, 12 janvier ; *Chronique de France : Gustave Flaubert*, 19 janvier), Perec auteur, (*L'œil de l'autre*, 7 janvier ; *Série noire* réalisé par Alain Corneau, 20 décembre ; *Récits d'Ellis Island*, 5 janvier), Perec producteur (*Les Jeux de la Comtesse Dolingen de Gratz* réalisé par Catherine Binet en sa présence, le 17 janvier). Des films sur Perec, projetés depuis le 17 novembre, figurent aussi au programme (*En remontant la rue Vilin* de Robert Bober, le 8 décembre ; l'adaptation des *Je me souviens* par Sami Frey, le 15 décembre).

V.M.L.M

sieurs fois, découpant en tranches leur temps de liberté chichement octroyé, afin d'avoir l'impression d'en disposer davantage. Ils achetaient des séjours à Nouvelles Frontières ou Forum Voyages, et pendant quinze jours ils partaient aux Seychelles ou au fin fond de l'Amérique. Ils en revenaient épuisés mais ayant vécu. Ils avaient acheté après tout un morceau de leur vie dont ils avaient essayé de jouir le plus intensément possible, car tel était selon eux le propre du voyage : un temps surmultiplié. Peu importait si à leur retour la fatigue des décalages horaires, des changements de nourriture avait détraqué leur fragile horloge biologique au point de les laisser insomniaques et vaguement irascibles l'un envers l'autre : ils se retapaient avec une bonne cure de Lexomil.

Bien sûr quelque chose n'allait pas. Il n'y avait pas seulement cette vague menace de la perte d'emploi qui se profilait à l'horizon, se précisant de jour en jour. Ils avaient envie de faire quelque chose d'« utile », et de « plein ». Pas de partir garder les chèvres ou faire de la poterie dans le Luberon ou en Ardèche — cette blague ! Non, ça, la génération précédente avait donné, et cela les faisait hoqueter de rire quand ils y pensaient. Mais de temps en temps, presque subrepticement, ils feuilletaient des revues dans lesquelles il était question de Scientologie ou de New Age. Ils condamnaient sans ambiguïté la scientologie, cette escroquerie conçue pour les débiles légers et les esprits faibles en désarroi sémantique. Longtemps le New Age leur était apparu comme une sorte de spiritualité clip à l'usage des cadres fatigués. Mais Sylvie avait une amie brillante, docteur en psychologie qui, adepte récente et volontiers prosélyte, lui avait expliqué que cela ne vous coupait pas de la réalité, qu'il s'agissait de savoir mieux intégrer le quotidien, les objets, dans leur dimension spirituelle et harmonique, que les choses étaient l'inévitable dimension du monde et qu'il s'agissait de trouver leur sens profond. Un soir, ils se rendirent à une réunion. Ils écoutèrent pendant plus de deux heures, firent en sortant des commentaires un peu ironiques, puis finirent par s'avouer qu'ils s'étaient sentis bien. La semaine suivante, ils y retournèrent.

Alors ? Quid novi sub sole ? Relisez *Les Choses*... □

Des lieux, des pages, des œuvres

L'œuvre de Perec est intimement liée à des topographies.
Rues, lieux de vie et d'écriture, tables, objets, jusqu'aux pages
elles-mêmes et leur agencement de mots.

PAR JACQUES NEEFS*

« **D**e l'autre côté de la rue, trois pigeons sont longtemps restés, immobiles, sur le rebord du toit. Au-dessus d'eux, vers la droite, une cheminée fume ; des moineaux frileux se perchent sur le sommet des conduits. Il y a du bruit en bas, dans la rue. » Ainsi commence « Les gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant », texte écrit pour le numéro 1 de *Cause commune*, en 1972. On est au bord de l'écriture, en un regard sur l'espace, dénudé, simple, au moment où l'autoportrait s'engage : « Quelle est la bonne question, celle qui me permettra de vraiment répondre, de vraiment me répondre ? Qui suis-je ? Où en suis-je ? » (repris dans *Je suis né*, éd. Seuil, 1990). Georges Perec a fait de l'appui sur les lieux, sur « ses » lieux, sur l'endroit même de son écriture, la possibilité de son œuvre. Cela voisine avec une nostalgie opaque, celle d'un lieu d'appartenance, d'une localisation lointaine, pourtant aussitôt renversée en mobilité souveraine, en rêverie nomade, comme dans cette « Alternative nostalgique (et fausse) » (le titre a des allures de Satie) d'*Espèces d'espaces* : « Ou bien s'enraciner, retrouver, ou façonner ses racines, arracher à l'espace le lieu qui sera votre [...] Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent... »

Aussi cette œuvre de Georges Perec, si fluide, est-elle étonnamment accrochée à des topographies, des adresses, des pièces, des tables, des objets : que l'on pense à ces « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » (reprises dans *Penser/classer*, éd. Seuil, 1985), qui disent l'appréhension du plus proche, qui

donnent une sorte de toucher par le regard, tournées vers ce qui serait la forme de soi disposée dans les petites choses, de tout soi à travers l'histoire lente des choses (Perec avait entrepris de faire une histoire de ces objets familiers, familiers d'une familiarité qui devient comme celle du corps).

Que l'on pense surtout au merveilleux texte spéculaire et en trompe-l'œil (Escherien) qu'est « Still life/ Style leaf » : « Le bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joaillier, en bois massif, munie de quatre grands tiroirs, et dont le plan de travail, légèrement déprimé par rapport aux rebords, sans doute pour empêcher que les perles qui jadis y étaient triées ne risquent de tomber par terre, est tendu d'un drap noir d'une texture extrêmement serrée » (repris dans *L'infra-ordinaire*, éd. Seuil, 1989). Le « drap noir » (lourd du passé familial) réhausse la page d'écriture : « Au premier plan, se détachant nettement sur le drap noir de la table, se trouvent une feuille de papier à petits carreaux, de forme 21 x 29,7, presque entièrement couverte d'une écriture exagérément serrée, et un stylo de métal

doré dont le corps et le capuchon s'ornent sur toute leur longueur de fines canelures. »

L'effet d'abîme n'est pas ici un simple procédé. Il attache aux « petites choses » une force incomparable. Cette force émerge non de la seule présence de la petite chose, mais de l'acuité qui retient celle-ci, de la passion du détail qui l'extrait, en se penchant, tout près, avec précision, dans le tour de l'écriture. Le concret est infiniment concret, il devrait suffire de le nommer, de l'énumérer, de le réciter. Nabokov donnait une valeur éthique au petit détail (Stendhal aussi, dans sa complicité avec les « *small things* »), à « la petite chose qu'un homme observe et salue d'un signe amical, tandis que la foule autour de lui se laisse emporter par quelque impulsion commune vers un but commun ». Il s'agit d'un exercice plein de la liberté de voir, de regarder : « cette capacité d'admirer des bagatelles — sans se soucier du péril imminent — ces à-côtés de l'esprit, ces notes en bas du volume de la vie sont les plus hautes formes de la conscience ».

Aussi, trouve-t-on une étonnante présence, « chez » Perec, des lieux où il écrit, et des pages qu'il y écrit. Les chambres ou les lieux d'écriture semblent échanger avec les manuscrits un peu de leur substance. Chaque livre pourrait avoir une adresse, qui est celle de son moment, *Les Choses*, et la rue de Quatrefoies, *La Disparition*, et le Moulin d'Andé, *La Vie mode d'emploi*, et la rue Linné. Mais ces lieux sont infiniment plus divers encore, dans la multiplicité des jours et des tâ-

* Professeur de littérature française à l'université Paris VIII. A notamment publié, avec Béatrice Didier, *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec* (éd. Presses universitaires de Vincennes, 1990).

EXERCICES

La liste

« Il y a, dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois. On peut tout recenser : les éditions du Tasse, les îles de la côte atlantique, les ingrédients nécessaires à la confection d'une tarte aux poires, les reliques majeures, les substantifs masculins dont le pluriel est féminin (amours, délices et orgues), les finalistes de Wimbledon, ou bien (...) » *Penser/Classer*, éd. Hachette, 1985.

ESPACE
 ESPACE LIBRE
 ESPACE CLOS
 ESPACE FORGLOS
 MANQUE D'ESPACE
 ESPACE COMPTE
 ESPACE VERT
 ESPACE VITAL
 ESPACE CRITIQUE
 POSITION DANS L'ESPACE
 ESPACE DÉCOUVERT
 DÉCOUVERTE DE L'ESPACE
 ESPACE OBLIQUE
 ESPACE VIERGE
 ESPACE EUCLIDIEN
 ESPACE AÉRIEN
 ESPACE GRIS
 ESPACE TORDU
 ESPACE DU RÊVE
 BARRE D'ESPACE
 PROMENADES DANS L'ESPACE
 GÉOMÉTRIE DANS L'ESPACE
 REGARD BALAYANT L'ESPACE
 ESPACE TEMPS
 ESPACE MESURÉ
 LA CONQUÊTE DE L'ESPACE
 ESPACE MORT
 ESPACE D'UN INSTANT
 ESPACE CÉLESTE
 ESPACE IMAGINAIRE
 ESPACE NUISIBLE
 ESPACE BLANC
 ESPACE DU DEDANS
 LE PIÉTON DE L'ESPACE
 ESPACE BRISÉ
 ESPACE ORDONNÉ
 ESPACE VÉCU
 ESPACE MOU
 ESPACE DISPONIBLE
 ESPACE PARCOURU
 ESPACE PLAN
 ESPACE TYPE
 ESPACE ALENTOUR
 TOUR DE L'ESPACE
 AUX BORDS DE L'ESPACE
 ESPACE D'UN MATIN
 REGARD PERDU DANS L'ESPACE
 LES GRANDS ESPACES
 L'ÉVOLUTION DES ESPACES
 ESPACE SONORE
 ESPACE LITTÉRAIRE
 L'ODYSSÉE DE L'ESPACE

La liste
 initiale
 d'Espèces
 d'espaces,
 éd. Galilée.

ches, et toute remontée biographique devrait se pencher vers des maisons, des espaces d'amitié, de familiarité, ou au contraire des coins d'anonymat : Druy-nes-les Belles Fontaines, un certain nombre (programmé) des rues de Paris, Lans-en-Vercors, un café de la place Saint-Sulpice à Paris, Chambrouet, Brisbane en Australie... Et la connaissance de Percec s'alimente largement à cette source topographique, qui le fait habiter pour nous des espaces multiples.

On pourrait sans doute caractériser les écrivains par leur manière d'être dans un ou des lieux, par la définition qu'ils donnent d'eux-mêmes en inventant leur propre espace : Flaubert, après la grande escapade orientale, attaché à Croisset (la fenêtre éclairée, toute la nuit) et à deux appartements parisiens successifs, Proust et une chambre (à l'ombre lointaine de Combray et de Cabourg, et d'un certain nombre d'hôtels), Nabokov et l'exil, Cornell University et le palace de Montreux, Butor et le monde entier des mobiles : c'est à la fois leur temps et eux-mêmes qu'ainsi ils disposent, pour donner une place aux pages à écrire, à tracer, à réunir.

Percec donne une grande liberté à cette disposition, celle d'une disponibilité à ce qui fait l'instant. La place géographique de cette écriture semble être finalement relativement indifférente. Et pourtant, une familiarité avec l'image de Percec semble appeler ces références, comme un accompagnement pour renouer avec le cours des amitiés, et avec le cours des livres. C'est à ces « points de suspensions » que s'attachent les œuvres : c'est d'eux pourtant qu'il faut sans cesse détacher celles-ci, pour les rendre à leur autonomie, à leur indépendance. La lecture « biographique » est sollicitée — elle l'est déjà par l'infini entrelacs « autobiographique », exposé, interrogatif, secret —, mais en tant seulement que la matière de l'instant (des noms, parfois, des détails souvent certainement non identifiables, qui ont la même présence absorbée que les citations) s'infuse dans les phrases. Ici, les « sources », loin d'être une « explication », sont l'intime et souvent ironique « implication » des lieux, des instants, des textes amis, qui font la trame et l'étonnante complicité de l'écriture de Georges Percec.

Et les pages elles-mêmes, comme les lieux, ne sont disposées que pour accueillir l'écriture qui les sollicite. On trouve ces pages belles de listes, de compositions de mots, qui « travaillent » jusqu'à épuisement le vocabulaire et la langue (il en est ainsi, par exemple, des essais de vocabulaire pour *La Disparition*, et des rêveries croisées de lettres pour les mots de même nom, ou pour les textes hétérogrammatiques, et des tentatives en miroir pour le « grand palindrome »). On trouve également ces vastes programmes-systèmes — programmes qui composeraient le temps à venir lui-même, dans le projet des « Lieux », programmes mathématiquement embrayés les uns sur les autres pour les « listes » de *La Vie mode d'emploi* — et qui semblent donner à la pensée et à l'invention la possibilité que n'accorde pas (plus) la fragile nature des histoires. Enfin, se présentent ces pages de brouillons et de rédaction, belles de densité patiente (nous sommes très loin du « gâchis » acharné de Flaubert), « presque entièrement couverte(s) d'une écriture exagérément serrée », où se développe librement le récit (celui-ci peut être minimaliste, dans la notation, pris entre quelques mots-choses), ou, dans le cas prodigieux de *La Vie mode d'emploi*, les nombreux récits et leurs multiples convergences.

Avec ce « roman », Perec engage en effet une fabuleuse science « inconsciente » (Flaubert emploie le terme à propos de la « poétique » propre à chaque œuvre) du volume des histoires, de leur cours ravagé. Comme pour le trait « biographique », l'écriture « commence » à l'instant où elle se dégage du « système » qu'elle a pu se donner, préalablement, comme condition de possibilité. Les pages dévorent les contraintes qui ont conduit vers elles, elles s'alignent sur la courbe des destinées pulvérisées. Le « système » aveugle si on en fait un principe d'« explication ». Mais il devient très frêle, presque caduc (et pourtant sa présence a été bien sûr déterminante), dès qu'on passe à l'écriture qui s'y libère, dès que l'on suit l'appel des récits qui s'y composent. Le labyrinthe de « 53 jours » en fut à nouveau l'expérience.

Lieux, pages, livres, une familiarité troublée les emporte, dans le cours tout nouveau, difficile mais parfaitement senti, de l'œuvre qui se détache ici, sur la page, sur la table, dans cette pièce... □

Qu'a dit la voix off ?

A l'écoute de la voix de Perec, à travers ses films et, surtout, de ses lectures et entretiens enregistrés pour la radio.

PAR MARTIN WINCKLER*

L'importance de Georges Perec pour la littérature française contemporaine, la quantité de textes qui ont été écrits à son sujet (depuis sa disparition, surtout) et l'intense publication d'inédits à laquelle nous assistons depuis quelques années masquent quelque peu aux yeux du public un fait tout simple, presque anodin, mais incontournable : cet homme n'était pas *simplement* une sorte de machine à écrire, vivant le stylo à la main, au point de composer ses grilles de mots croisés en attendant l'autobus. Il aimait aussi manger, boire et rire — Harry Mathews l'évoque avec beaucoup d'émotion dans *Le verger* (éd. P.O.L., 1986). Il aimait aussi parler.

Parler, c'est-à-dire articuler des sons, engager une conversation, participer à un débat, raconter des histoires ou des blagues, partager ses sentiments, ses réflexions, ses projets, ses tâtonnements à propos de ce qu'il avait écrit, ce qu'il voulait écrire, ce qu'il allait écrire.

La première fois que j'ai lu « Georges Perec », c'était sur la couverture d'un gros livre. De manière bien prévisible, j'ai pensé qu'il s'agissait d'un nom breton. J'ai tourné, retourné, feuilleté, scruté le livre longuement et senti qu'il me *parlait*, avec son index, ses petits dessins, son plan en coupe, et son épigraphe provocante *Regarde de tous tes yeux, regarde*. Pour moi, cela aurait aussi bien pu être *Ecoute*.

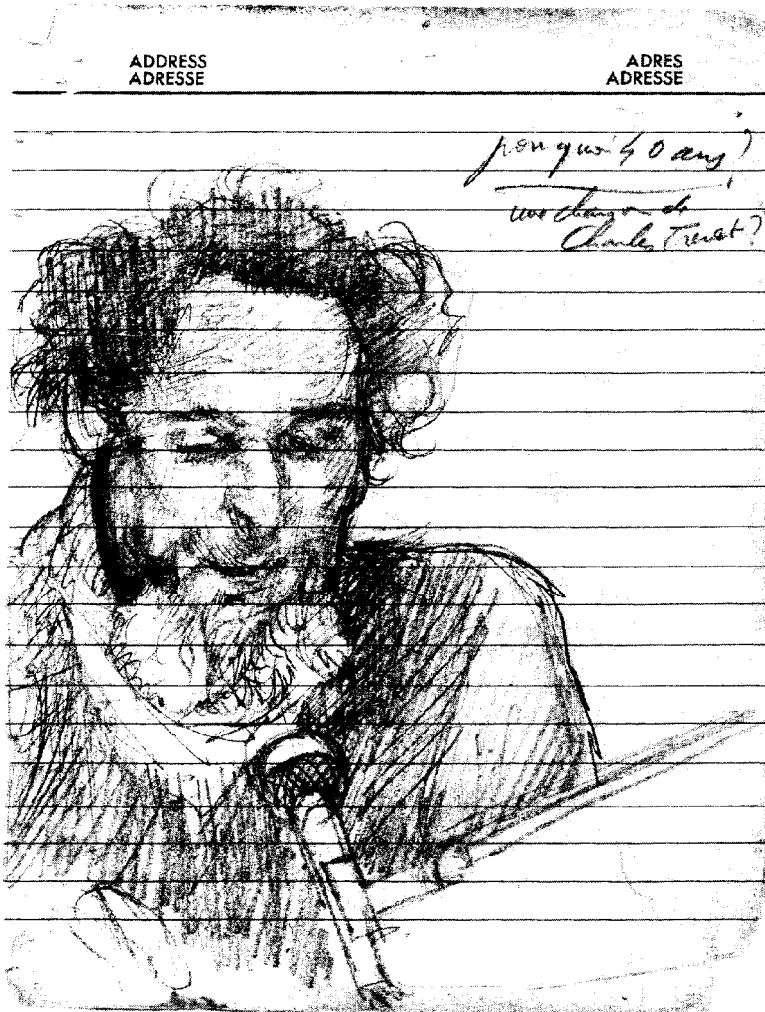
Le 4 avril 1982, France-Culture diffusa, tard dans la nuit, un *Atelier de création radiophonique*. L'émission présentait des extraits de *Diminuendo* (texte de Perec, musique de Bruno Gillet), de *Tagstimmen* (pièce radiophonique en français et en allemand, composée avec Eugen

Helmlé et Philippe Drogoz), d'une joyeuse séance de travail collectif du GERM autour de *Souvenirs d'un voyage à Thouars*, partition graphique de Perec ; diverses bribes d'entretiens (dont un en anglais !); des fragments de livres lus par l'auteur ou par des comédiens, de *Tentative de description des choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, au *Petit abécédaire illustré* (musique de Philippe Drogoz) et, enfin, la bande son quasi intégrale du film *Un homme qui dort*. Autrement dit, ce n'était pas seulement toutes les contributions radiophoniques de Perec qui étaient résumées là, mais tout Perec.

Entre 1982 et 1988, j'ai traqué la voix de Perec sur l'antenne de France-Culture. Souvent, les émissions étaient rediffusées en pleine nuit. Je me levais toutes les quarante-cinq minutes pour retourner la cassette et je me rendormais dans le fauteuil, près du magnétophone. Le lendemain, je les écoutais dans ma voiture, entre deux visites à domicile.

Les films de Georges Perec — *Un homme qui dort*, *Les lieux d'une fugue* et, sauf erreur, la première partie des *Récits d'Ellis Island* — ne contiennent pas ou très peu de dialogues. Tout le texte est en voix off. Dans *Un homme qui dort*, la voix de Ludmilla Mikaël apostrophe un Jacques Spiesser voué au silence et à la solitude. Dans *Récits d'Ellis Island* (1^{re} partie), la voix de Perec accompagne une errance entre des photos noir et blanc d'hommes, de femmes et d'enfants du début du siècle, simplement posées dans les lieux depuis longtemps abandonnés des bâtiments d'immigration. Dans *Les*

* Ecrivain, traducteur. A notamment publié *La vacation*, roman (éd. P.O.L., 1989) et *Mission : Impossible*, essai (éd. Huitième Art, 1993).



Perec lors d'une lecture de *La Vie mode d'emploi* au Centre Pompidou. Dessin de Pierre Getzler.

taient, je me trompais. L'idée qui me trotte dans la tête est de publier dans leur intégralité, en cassettes ou disques laser, un ensemble d'émissions et d'entretiens, ainsi que les entretiens transcrits (c'est-à-dire : aseptisés) — si tant est que leurs auteurs aient conservé les bandes (1).

Mon intention n'est pas universitaire et je ne suis pas sûr que de tels enregistrements seraient un matériau très important pour les chercheurs. Ce que je voudrais proposer, c'est un itinéraire intime, une expérience apparemment passive, éprouvante à certains égards, mais que la permanence de Perec sur les ondes justifie à elle seule. S'il a beaucoup parlé, mais aussi beaucoup travaillé pour la radio, n'était-ce pas parce qu'il avait *quelque chose à nous dire* ?

Il faut entendre Perec dire le *Palin-drome pour Pierre Getzler* — texte d'une difficulté effrayante à la lecture mais qui prend, par sa voix, une dimension fabuleuse — ou ses *Je me souviens*, ou sa réécriture sans « e » des *Voyelles* de Rimbaud,

rebaptisées *Vocalisations*. Il faut, aussi, écouter d'un bout à l'autre les deux heures un quart du *Carrefour Mabillon*, et mesurer ce que ses mots nus, sa voix lasse, ses hésitations nous disent du concentrationnaire en décrivant le monde alentour, en comptant les voitures, beaucoup de voitures, en lisant les affiches sur les parois des autobus (*les cocotiers sont arrivés*) en énumérant les passants en imperméable, avec ou sans chapeau, qui traînent un chariot à commissions ou portent un cabas.

La voix semble menacée d'un oubli, voire d'une destruction plus impitoyable que l'écrit. Ainsi, dans *De la nuit*, de J.M. Duprez (1975), Perec évoque son enfance et la mort de ses parents, ainsi que la nécessité de reconstituer son enfance. Mais l'entretien est entrecoupé de textes sans relation avec ses propos, saucissonné dans des illustrations sonores insupportables, et la voix de

Perec s'éteint parfois au moment où elle allait dire, peut-être, quelque chose de crucial.

Pour une émission de France-Inter, quelques semaines après son Prix Médicis, Georges Perec se mit à parler longuement, sans être interrompu par son interlocuteur, de choses infiniment sensibles et douloureuses. Au bout de trois quarts d'heure ou une heure, le technicien fit un signe : l'enregistreur n'avait pas fonctionné.

Dans *W*, parlant de l'époque où il fit sa communion à Villard-de-Lans, Perec écrit : « J'ai un vague souvenir des litanies, la faible impression d'entendre encore l'interminable ressassement des "priez pour nous" repris en chœur après chaque nom de saint. A ce souvenir s'associe celui des jeux de mots en forme de comptine où la suite des nombres aboutit, généralement assez vite, à un calembour : "Une gare, deux gares, trois gares, quatre gares, cinq gares, cigare !" »...

En lisant *La clôture, Alphabets et Ulcérations*, et plus tard en entendant Perec en lire des extraits, j'ai immédiatement pensé à ces petits calendriers qu'on vous remet à la synagogue et qui contiennent les principales prières, en hébreu mais aussi en écriture phonétique pour ceux qui ne savent pas (ou plus) lire l'hébreu. L'une de ces prières, le Kaddish, revient fréquemment dans les cérémonies commémoratives de décès. Elle est lue à haute voix, par au moins dix hommes, face au rideau qui cache les rouleaux, le Livre, ce que les juifs appellent la Loi. Ce qui me chante dans la tête, ce n'est pas le sens de la prière, mais sa litanie, la mélodie qui s'élève de ces voix d'hommes auxquelles, une fois par an, ma voix se mêle.

Je n'ai jamais rencontré Georges Perec. Je n'ai entendu sa voix qu'après sa mort. En mai 1983, auditeur invité à « parler dans le poste », j'ai lu à l'antenne un long extrait d'*Espèces d'espaces*. Il ne me suffisait pas alors de dire combien Perec était important à mes yeux, j'éprouvais aussi le besoin de m'approprier ses mots. De l'invoquer. Aujourd'hui, il n'en va plus de même. Je voudrais simplement le faire entendre, sans commentaire, sans exclusion. Car, de même que ses livres, la parole de cet écrivain-là est audible par tous. □

(1) Si l'un d'eux lit ce *Magazine littéraire*, qu'il me fasse signe...

La page des sports

Bobet, Robic, Coppi pour le cyclisme, Cerdan pour la boxe, Fangio pour l'automobile... autant d'illustres sportifs cités par Perec dans ses « Je me souviens ».

PAR JACQUES LECARME*

« Il chercha la page des sports »
Les lieux d'une fugue, 1965

Je me souviens, (c'est le rédacteur de cette note qui parle), que mon père, voyant sa mort venir et craignant de perdre la mémoire, se consacra à deux exercices qu'il chronométrait : d'une part, résoudre en un temps minimum les mots croisés de Georges Perec réunis en volume, d'autre part récapituler les trois premiers classés du Tour de France cycliste de 1903 à 1988.

L'accomplissement de ces deux tâches perecquiennes lui procura une grande joie, d'autant plus que la télévision lui annonçait la victoire de Laurent Fignon dans la grande classique du printemps, Milan-San-Remo. Il ne peut pas être totalement mauvais, le sport — cruciverbiste ou cycliste — qui nourrit la mémoire et apporte aux mourants la consolation !

C'est pourtant bien le problème que pose l'œuvre de Perec, et tout particulièrement *W* ou *le souvenir d'enfance* et *Je me souviens*. Le stade-vélodrome du Parc des Princes avec sa piste rose, le vélodrome d'hiver avec son odeur d'érable sont-ils des lieux paradisiaques (dont Hemingway, Gracq et Blondin ont été les bardes épisodiques) ou un cercle de l'enfer, tel que l'a révélé la nuit du Vel d'Hiv ?... La liste serait longue de ces images paradoxales et nous oblige à nous remémorer ces Jeux Olympiques de 1936, qui virent la légitimation internationale du nazisme, et l'apothéose anticipée d'Adolf Hitler. Georges Perec ne dit rien d'autre dans *W* ou *le souvenir d'enfance* : il y écrit et il y décrit sa date de naissance : 1936. Entre le stade olympique de Berlin et Auschwitz, où disparut probablement

la mère de l'écrivain, multiples sont les connexions que *W* met en jeu et en mémoire. L'illusion sportive, qui fut la grande illusion de l'après-guerre, est évidemment dénoncée dans la fiction *W*, qui représente une île utopique consacrée au sport, d'abord aussi rassurante qu'une idyllique université américaine, ensuite aussi sinistre que le camp de concentration, dont elle est la métaphore et la métonymie. Mais elle est aussi racontée dans le « souvenir d'enfance » autobiographique monté en alternance. Et les deux récits se rejoignent dans le document final qui atteste de l'existence de la torture par le sport dans les camps de concentration. Ils naissent d'ailleurs de la même origine : vers l'âge de treize ans, le petit Georges écrit et dessina une histoire nommée *W*, qui mettait en scène boxeurs et athlètes marqués à ce signe, et dont il oublia tout, hors le titre. On a conservé un dessin très troublant, qui rappelle la une des magazines sportifs du temps (1). On ne doute pas que le dessinateur se soit identifié au vainqueur, impérial, et se soit désolidarisé du vaincu qui chancelle, les bras ballants. Est-il un seul petit Français, en 1948, qui n'ait admiré Marcel Cerdan, puis qui n'ait maudit Jake La Motta, avant la disparition en plein ciel du héros national ?

Les fragments autobiographiques dispersés dans *W* passent sous silence les années 1945-1950. Or c'est précisément à ces années que se référèrent, sur les 480 formules de *Je me souviens*, la quarantaine de souvenirs concernant le sport — j'épargnerai au lecteur la datation de ces souvenirs, que j'ai effectuée en me fiant à ma mémoire de vieux lecteur de *l'Equipe* et d'auditeur ahuri de « Sports et musique » durant

cette période de 46-50. Une curieuse vertu mnémotechnique de l'information sportive fait qu'elle est entièrement mémorisée, alors qu'elle n'a rien de mémorable ni de précieux. Il y a des devoirs de la mémoire, mais il y a aussi des injustices : pour la génération des Français nés dans les années 30, les repères indestructibles de la chronologie sont ceux des Tours de France, du Tournoi des Cinq Nations, des Bordeaux-Paris, des Coupes de France de football, des Championnats du monde de boxe, des Jeux olympiques de Berlin, Londres, Helsinki et Melbourne, et nullement ceux des grands événements politiques du temps. L'année 1947, pour notre mémoire embrumée, n'est pas celle du départ du Général de Gaulle ou des ministres communistes, mais celle d'un Bordeaux-Paris qui vit l'effondrement du leader dans la vallée de Chevreuse, et, surtout d'un Tour de France, dont la dernière étape fut marquée par une renversante échappée et par un renversement de situation qui effara la France profonde, avide d'épopée et de satisfactions patriotiques que la Deuxième Guerre mondiale lui avait refusées. A ce Tour de France 1947, appartiennent Ronconi, Brambilla (*Je me souviens*, 5), Bobet (27), Caput (192), Coppi qui ne put y participer (210), Emile Idée et Guy Lapébie, grands rouleurs-sprinters égarés dans les courses par étapes (442), et bien sûr Jean Robic (448), vainqueur français du premier Tour d'après-guerre, qui le gagna sans jamais avoir porté le maillot jaune, et qui n'appartenait même pas à l'équipe nationale. Un souvenir légèrement inexact s'y rapporte aussi : les cou-

* Maître de conférence à l'université de Paris XIII. A notamment publié, en collaboration avec Bruno Vercier, *La littérature en France depuis 1968* (éd. Bordas, 1982).

reurs portaient autour de leurs épaules, enroulés en forme de huit, non point les chambres à air, mais les boyaux de secours (160). L'arrivée du Tour de France se faisait à l'ancien vélodrome du Parc des Princes ; elle y était précédée par le spectacle des pistards et des stayers (27-138). Il en était de même pour l'arrivée de Bordeaux-Paris (408). Si Louison Bobet et Roger Walkowiak figurent en bonne place dans ce mémorial (27-138-127) bien qu'ils aient rayonné dans les années 50, c'est que le premier fut le triple vainqueur du Tour (1953-54-55), héros des plus populaires parce qu'il surmontait l'adversité et ses propres limites, alors que le second resta parfaitement obscur après cette surprenante victoire sans lendemain. Mais le patriotisme naïf domine la mémoire : elle n'a retenu que les vainqueurs français tant est coardière la passion du sport. Certes, Coppi (1949) et Kubler (1950) sont évoqués à l'occasion d'un détail très annodin, mais Bartali, Ockers, Koblet, Bahamontès sont engloutis dans l'oubli. Le petit Perec semble préférer, comme le Général de Gaulle, les sports où il arrive aux Français de gagner. Sur 36 souvenirs sportifs, 17 concernent le cyclisme, 4 concernent la boxe (avec ses champions ou ses challengers, Cerdan, Dauthuille, Famechon, Stock, Charron) ; le ski comme pratique et comme palmarès autorise quatre occurrences et s'en tient à trois champions français ; l'athlétisme, qui sature l'utopie de *W*, est limité à trois indications dont l'une (39)

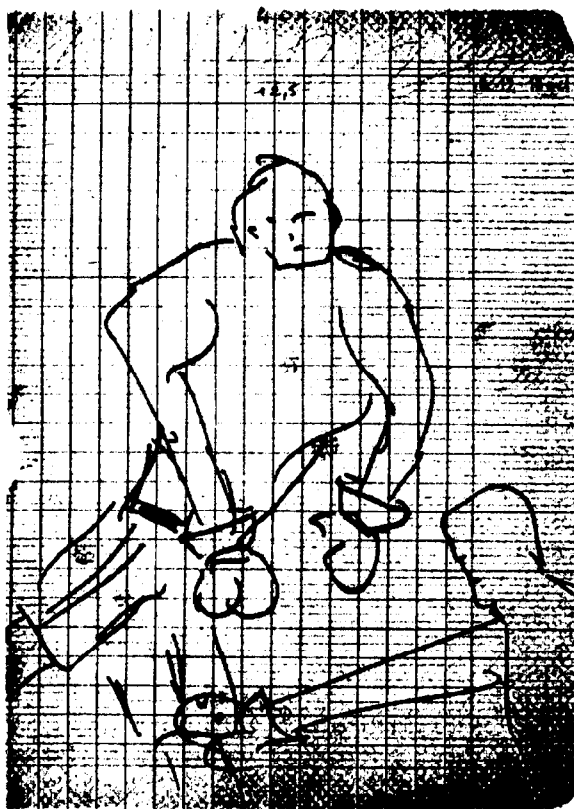
évoque la déchéance d'un célèbre hurdler, Jean-François A..., vers 1949 ; deux coureurs automobiles sont mentionnés seulement, dont l'inévitable Fangio ; le rugby est totalement absent, mais le jeu à XIII figure grâce à l'arrière génial Puig-Aubert, qui enchantait le Parc des Princes (proche du lycée Claude Bernard et de la rue de l'Assomption) par ses inventions tactiques. Une seule inscription, mais très significative, porte sur la natation (213). Le « nageur Alex Jany » était donné comme le favori du 100 mètres nage libre aux Jeux olympiques de Londres, en

1948. On avait déjà vendu la peau de l'ours, mais il ne remporta pas la moindre médaille. Pour surmonter cette immense déception nationale, on expliqua que la détestable alimentation britannique avait ruiné les chances de notre meilleur nageur.

Mais ces souvenirs peuvent bien inspirer quelque nostalgie émue aux contemporains ; ils constituent le plus souvent une petite machine infernale : les plaisirs des sports deviennent les horreurs du

publié en feuilleton dans *La Quinzaine littéraire* (elle observe un silence radical à l'égard de l'actualité sportive), est d'abord une fiction à thèse : l'olympisme de Pierre de Coubertin est l'idéologie la plus raciste ou la plus féroce qui ait été consacrée ; l'institution des Jeux Olympiques (ou des Spartakiades du bloc soviétique) fonctionne selon un modèle totalitaire ; le village olympique est ce qui ressemble le plus à un camp de détention, et le recours au nationalisme sportif car-

actérise les régimes fascistes ou staliniens. Aussi n'est-il pas étonnant que, dans les dernières lignes de *W ou le souvenir d'enfance*, le narrateur présente comme une faute originelle ce que fut sa passion pour le sport entre neuf et quatorze ans : « Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux faciès inhumains ; j'ai décrit avec minutie leurs incessants combats ; j'ai énuméré avec obstination leurs palmarès sans fin », et il cite immédiatement ensuite le texte de *Univers concentrationnaire* de David Rousset. Ailleurs, Perec évoque ce premier *W* comme « un phantasme qu'il a abondamment développé, vers douze-treize ans, au cours de sa première psychothérapie ». Mais n'y a-t-il pas ici le soupçon que l'enfant était du côté des sportifs inhumains ? L'une des images les plus terribles du deuxième *W* est celle du coureur vaincu qui « devra se mettre nu et courir entre deux haies de juges armés de verges et de cravaches » (2). Si on la rapproche de l'indication selon la-



Dessin de Georges Perec, vers 12 ans.

sport ; l'épopée des dieux du ring et du stade devient la tragi-comédie des champions déçus et manipulés. Dans le même *hai-ku*, on a les effets séducteurs du mythe et sa démythification radicale, opération beaucoup plus étonnante que celle de Barthes dans ses *Mythologies* et ses « anamnèses ». En se limitant à un énoncé factuel minimal (et encourageant le risque du lapsus mémoriel), Perec fait passer le lecteur d'une vision euphorique du sport à une image tragique, sinon monstrueuse.

En 1970, Georges Perec s'était totalement éloigné de « l'illusion sportive ». *W*,

quelle le petit Georges a été « avec sa tante voir une exposition sur les camps de concentration », un souvenir s'impose à nous : vers 1952, notre mère nous amena voir une exposition analogue au musée pédagogique de la rue d'Ulm. Une photographie nous remplit de honte : dans la neige, une jeune femme, nue et très belle, courait entre deux haies de S.S. bottés, galonnés, réjouis. L'horreur de cette image résidait en ceci que l'enfant qui la regardait ne pouvait que coïncider avec le bourreau dans son désir sadique pour la jeune femme martyrisée. Il rougissait

d'un désir aussi immonde sans parvenir à le refouler ni à l'oublier, et c'était là un effet pervers de la pédagogie antinazie. Cette photographie n'est pas décrite dans *W ou le souvenir d'enfance*, mais elle semble régir le texte et convertir l'image du sport dans ce mal absolu que présente la fin. Le sport devient un rouage de la déportation; il ne sert qu'à un surcroît d'humiliation et d'abjection.

Le petit Perec était loin de soupçonner ces connexions fatales. Très classiquement, il a lié l'activité sportive à une image de virilité; son oncle David Bienfeld représente une instance paternelle très convenable. Sur son vélo de course, il accomplit Villard-de-Lans-Grenoble et retour, ce qui constitue un exploit digne d'Antonin Magne. Il amène très probablement au Parc des Princes Georges, pour les arrivées du Tour et des classiques, et pour les «omniums» de la piste. Mais l'écrivain sera plus que discret sur cet oncle. A onze ans, il va faire une fugue, qu'il racontera en 1965 dans un récit à la troisième personne, savamment déconstruit (ce texte nous apprend qu'il

était l'élève de Louis Poirier, alias Julien Gracq au lycée Claude Bernard). Sa fugue le mène aux alentours de la station Alma-Marceau, et là il extrait un numéro de *France-soir* d'une corbeille à papier: «Il chercha la page des sports, lut les bandes dessinées, les histoires drôles, les potins de la commère, puis, fatigué, le rejeta là où il l'avait trouvé». On le voit: la page des sports l'attire en priorité, alors que l'illustré qu'il vient d'acheter l'assomme.

Le sport n'est pas pour lui une pratique: un peu de ski, un peu de parachutisme, pas du tout de sport d'équipe ni de sport individuel. Le seul sport d'équipe concevable sera celui de l'écriture à l'Oulipo, avec le goût des records et le sens de la passe. Le sport est avant tout un texte que l'on lit, une émission de radio que l'on écoute. «Je me souviens de Jacques Goddet et de Georges Briquet», dira le souvenir 412. Les *Je me souviens* apportent une contribution intéressante à l'histoire des médias: les années du sport furent aussi les années de la radio. Et toute la culture de Perec enfant fut une culture du sport écrit et parlé. Dès la fin

de l'adolescence, cette culture sportive, très marquée à droite, incompatible avec ses nouveaux goûts intellectuels, ne pouvait qu'être abandonnée et même reniée. Mais elle était devenue une mémoire indélégeable et bien encombrante: Jacques Roubaud a noté chez lui la même hypermnésie sportive, le sport l'incitant uniquement à la mémorisation et à la mnémotechnie.

Ce socle de la mémoire a pu avoir plus d'incidences qu'on ne pense sur les textes de Perec. Ainsi a-t-on noté bien des fois que les lettres-emblèmes W et M travaillent le texte perecquien et entretiennent entre elles des rapports complexes. Or la presse sportive ne parlait alors que de la tactique footballistique désignée sous le sigle WM, ces majuscules indiquant la position des dix joueurs du champ. Le Racing — naturellement évoqué dans *W ou le souvenir d'enfance* — importa le WM en 1936 et remporta la

Une fois au moins Perec a su concilier la passion enfantine du sport et la haine évidente qu'adulte il lui voue.

Coupe de France. On discutait ferme, au Café des sports, de cette doctrine, que, vers 1950, le vent de l'histoire sportive emporta, mais qui représenta la religion du ballon rond, quand Georges Perec s'en préoccupa. Tout ce qui est combinatoire, système, stratégie dans le sport continuera à exciter Perec écrivain.

Une fois au moins Perec a su concilier sa passion enfantine du sport et la haine évidente qu'adulte il lui voue. Il s'agit du chapitre 73 de *La Vie mode d'emploi*. Il ne nous propose rien de moins qu'une encyclopédie du cyclisme routier et pistard, racontée à la manière des journalistes sportifs les plus scrupuleux. Albert Massy, qui finit bourrelier, a d'abord été un coureur du Tour de France de 1924 (3): il a failli l'emporter sur Bottechia, mais a dû abandonner pour avoir cassé sa fourche. Puis il a fait l'expérience des Six-jours. Mais l'essai n'est pas concluant. Albert Massy s'attaque au demi-fond, c'est-à-dire aux courses derrière moto (cf.

Je me souviens, 76, 168). Il y brille, mais s'entête à établir un record de vitesse derrière entraîneur, que des chicanes réglementaires l'empêchent d'homologuer. Ulcéré, il devient «pace-maker» et mène vers des sommets son «stayer» Lino Margay. Mais, jaloux de la gloire de son coureur, il va provoquer une chute fatale sur le célèbre Vigorelli de Milan. Défiguré, Margay sera régénéré par le gangsterisme et sauvé par la chirurgie esthétique. L'odyssée de Massy et de Margay n'aura été qu'une suite d'accidents, d'échecs, et de tortures. L'entraîneur-bourrelier n'est pas devenu un géant de la route, mais un bourreau très convenable, et le vélodrome reste une image de l'enfer. Mais le demi-fond, ce spectacle tonitruant qui électrisait les foules et qui se rapprochait de la corrida, revit admirablement dans une analyse exhaustive et méticuleuse. Julien Gracq, dans l'une de ses plus belles *Lettrines*, est peut-être plus lyrique: «Je parle d'un temps qui sans doute ne reviendra jamais. Il est cinq heures: la piste de l'ancien Parc sous le soleil oblique est déjà plus rose...» (4). Hemingway, dans *A movable feast*, constate l'impossibilité de raconter les courses de demi-fond, et s'émeut de l'accident mortel survenu à Gustave Ganay, en 1926 (5). Il y a plus d'un point commun entre ce Gustave Ganay et le fictif Albert Margay... Georges Perec a écrit ici une des plus belles pages des sports sur une pratique aujourd'hui abolie: «De toutes les disciplines cyclistes, c'était alors la plus populaire et des champions comme Brunver, Georges Wambst, Sérès, Paillard ou l'Américain Walthour, étaient littéralement adulés par les foules dominicales qui emplissaient le Vel d'Hiv, Buffalo, la Croix de Berny ou le Parc des Princes». □

(1) Voir: Jacques Neefs-Hans Hartje: *Georges Perec Images*, éd. du Seuil, p. 117. Le même dessin est reproduit dans Claude Burgelin: *Georges Perec*, éd. du Seuil, p. 155. Il serait intéressant de décrire les déplacements et déformations apportés par l'enfant à la situation du «knock-out debout», qui fut celle de Tony Zale face à Marcel Cerdan, dans le célèbre match pour le titre de champion du monde en 1948.

(2) *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Denoël, p. 146-p.213.

(3) Chaque chapitre comportant conventionnellement un «faux» délibéré; nous signalons qu'Antonin Magne n'a pu participer au Tour 1924.

(4) Julien Gracq, *Lettrines*, II p. 435-438.

(5) Hemingway, *Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Tome I, p. 781.

Lieux psychanalytiques

Perec a entretenu avec la psychanalyse un rapport à la fois essentiel et énigmatique. De l'expérience analytique à travers *W...* et *Les lieux d'une ruse*.

PAR JEAN-YVES POUILLOUX*

A travers des formes systématiquement variées et par le biais de procédures renouvelées sans cesse, le travail d'écriture qu'on discerne dans toute l'œuvre de Georges Perec semble habité par une hantise constante : échapper au somnambulisme quotidien et essayer de « voir l'invisible », approcher autant que faire se peut de notre vérité, de ce que nous vivons si bien, si habituellement, que nous n'y pensons plus. Cette préoccupation, bien sûr, par un côté, appartient à toute une génération pour qui les « sciences humaines » ont paru permettre une connaissance de la réalité à laquelle les intuitions spontanées ne donnaient pas accès. Il y eut d'abord la sociologie, que les étudiants des années soixante eurent largement tendance à considérer comme une voie royale pour révéler l'origine et les raisons collectives des comportements individuels. C'est à ce genre de découverte que s'exposent Jérôme et Sylvie, les héros des *Choses*. Puis la nouveauté et l'éclat s'estompèrent légèrement (en même temps qu'une réserve grandissante à l'égard du marxisme apparaissait). La sociologie demeura, mais dans un peu d'ombre. Il y eut un peu plus tard la psychanalyse qui, elle aussi, sembla susceptible de jouer le rôle de révélateur ; la théorie analytique allait donner des instruments de connaissance. Mais là, on cherche en vain un Jérôme et une Sylvie pour en faire l'expérience. C'est que tout ici se joue autrement.

Alors que pour beaucoup d'intellectuels de cette génération (la nôtre), la psychanalyse est une science humaine — la science humaine par excellence, parfois — Georges Perec a avec elle un rapport es-

sentiel, et énigmatique. Echapper au somnambulisme quotidien n'a rien d'une préoccupation intellectuelle, abstraite ; cela semble une nécessité mystérieuse, tout à la fois impérieuse et indicible (impossible à énoncer, et cela pour des raisons constitutives de l'expérience). Il semble bien que ce soit le caractère très particulier de cette relation à la psychanalyse qui ait retenu (empêché) les commentateurs d'en parler plus souvent. Caractère si particulier qu'on se trouve en fait devant une sorte de paradoxe (au moins apparent) : à la fois Georges Perec n'a, comme l'a clairement montré Jacques Lecarme, qu'une connaissance lointaine, de seconde main et plutôt moqueuse voire iconoclaste, de l'œuvre de Freud ; et en même temps un texte comme « Les lieux d'une ruse » (in *Penser/classer*) relate ce qu'il y a de plus vif — et je dirais même fondamental — dans l'expé-

* Professeur de littérature française à Paris VII. A notamment publié, dans la collection Foliothèque (éd. Gallimard), deux essais, *Borges et Queneau*.

rience analytique. D'un côté il est vrai d'écrire « Le fait que Georges Perec ait été, comme tant de ses contemporains, un usager intermittent de la psychanalyse n'a eu aucun effet direct sur son écriture, sinon de protection et de mise à distance ; et le retour à Freud, caractéristique des années soixante-dix, ne joue pas plus sur *Un homme qui dort* que sur *La Vie mode d'emploi* » (Jacques Lecarme, *Mélanges, Cahiers Georges Perec*, n° 4, p. 123) ; et d'un autre côté le seul texte que Georges Perec ait clairement consacré à l'analyse a d'emblée touché si juste qu'il fait partie des classiques de la littérature analytique. Comment comprendre et expliquer cette distance et cette proximité ensemble, elles suscitent apparemment la réserve, et peut-être le malaise.

Il y a d'abord un mélange peu ordinaire de radicale sincérité et d'extrême pudeur ; et ce mélange provoque presque inévitablement une gêne, voire une honte. Le lecteur de *W...* se trouve soudain lui-même être le lieu d'un retournement douloureux : il accompagnait avec sympathie les efforts pénibles d'un orphelin en quête de ses origines, et, tout à coup, par une révélation abrupte, il se découvre dans le rôle du bourreau, ce cheminement aveugle disait aussi sa propre cécité : l'île *W*, paradis sportif en apparence, n'était qu'enfer concentrationnaire — et nous ne savions pas le voir, nous étions spectateurs des « jeux ». Ce que cette extraordinaire tentative met ainsi à l'épreuve, c'est notre besoin — notre désir — de stabilité, d'assurance. *W...* nous oblige, dans le temps même de la lecture, à reconnaître que la sincérité la plus scrupuleuse, l'exigence la plus attentive (et c'est la seconde efficacité du texte), ne sont aucunement garanties d'atteindre à la vérité. L'aveu (même s'il coûte) peut très bien n'être qu'un leurre plus sournois, plus trompeur. La bonne volonté ne suffit pas pour rejoindre sa vérité ; il n'y a pas un pays de l'erreur et un territoire du vrai : « La psychanalyse ne ressemble pas vraiment aux publicités pour chauves : il n'y a pas eu un « avant » et un « après » » (« Les lieux d'une ruse », p. 62), la frontière bouge à chaque instant, et pour la rencontrer, semble-t-il, il faut ne pas croire qu'on peut la traverser une fois pour toutes.

C'est-à-dire que, à chaque instant, tout peut se renverser. Qu'est-ce que cela signifie ? L'idéologie psychanalytique connaît de multiples avatars, parmi lesquels on trouve cet assemblage de figures répertoriées et de symboles fixes qui constitue le lexique accepté (plus ou moins) sous les espèces duquel nous imaginons volontiers l'inconscient. Il « faut » rêver pour pouvoir raconter ses rêves (et Georges Perec se rend compte qu'il en vient à rêver-pour-écrire, ou à rêver des rêves-déjà-écrits) ; il « faut » retrouver dans sa propre existence les étapes obligées de la métapsychologie freudienne — ou lacanienne — ; il « faut » se rappeler ses lapsus, etc. Toute une psychanalyse « ready made » pour la *Sélection du Reader's Digest* est prête, elle ne demande qu'à fonctionner. Mais « j'aurai beau traquer mes lapsus (...) ou rêvasser pendant deux heures sur la longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Oedipe ou de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon

même où nous pensions être en pleine scène capitale (pour ne pas dire primitive) nous étions vêtus de costumes d'emprunt. Ainsi conçue, vécue, la « psychanalyse » nous sépare de nous au lieu de nous ouvrir un accès à notre vérité. Hélas cela se voit tous les jours, pratiques de dupes. Le « vide », le silence dont Georges Perec fait durement l'expérience, ce sont le vide ou le silence d'une « doxa » freudienne qu'il vaut mieux en effet mettre à distance si l'on veut avoir une chance d'entrer en analyse, une chance de trouver sa propre voix.

Mais alors, qu'est-ce que l'analyse ? Est-ce, comme on dit (ou écrit) parfois, de pouvoir retrouver les fils de la mémoire, de vivre à nouveau une brisure originelle qui nous a marqués pour la vie, en sorte que nous en soyons enfin délivrés ? Est-ce une reconnaissance, un repérage de ce qui est empreint en nous ? On pourrait le croire à lire tant de « récits de cure », jusque dans Freud d'ailleurs, ces textes relatant une cure analytique, par exemple « L'Homme aux loups », ou tel roman (?)

de Marie Cardinal ou Ferdinando Camon. On y suit l'acheminement aveugle vers un épisode-clé soudain révélé dans une clarté qui efface (pour toujours) l'angoisse. Soit. Mais

Perec cherche à transcrire ce qui constitue la nature même d'une séance, à savoir une expérience très particulière du temps.

ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence... » (*W...*, p. 59) ; et, en écho, quelque quinze mois plus tard : « Sous le miroitement fugace des collisions verbales, sous les titillements mesurés du petit Oedipe illustré, ma voix ne rencontrait que son vide : ni le frêle écho de mon histoire, ni le tumulte trouble de mes ennemis affrontables, mais la rengaine usée du papamaman, zizi-panpan (...) des exaltations de scenic-railway » (« Les lieux d'une ruse », p. 67-68). L'expérience d'une analyse conduit avant tout à parcourir ces figures imposées pour reconnaître que « ce n'est pas ça ». Les contenus tout faits, anonymes, à quoi tente de se repérer la bonne volonté qui cherche un sens, ces contenus ne renvoient aucun écho (ou pire ils en renvoient un qui paraît vrai, qu'on veut croire vrai, et qui n'est qu'un leurre), ils écartent de soi. Au moment

justement, de la même façon que les récits d'extase mystique, dans la plupart des cas, déçoivent par leur caractère convenu, ainsi les récits de cure, qui aboutissent à un épisode, une situation repérables, un plein-de-sens. Et du coup vient le soupçon que, peut-être, ce souvenir est non pas retrouvé mais construit (reconstruit) ; si bien qu'au lieu de constituer un fondement sûr, il peut très bien n'être qu'un leurre de plus. Ainsi une autobiographie « classique » a-t-elle tendance, par une pente inévitable qui est celle de l'enchaînement d'un récit, à donner pour certain dans le passé ce qui paraît assuré dans le souvenir : et il faut un effort énorme, un travail douloureux pour s'arracher à ces certitudes, pour accepter que nous sommes condamnés à des approximations successives. Ce travail, nous le lisons dans *W...* Peut-être l'analyse est-elle avant tout l'acceptation de cette incertitude essentielle (et réhibitoire) du sou-

L'alexandrin économique

A savoir comportant le moins de lettres possible (la proposition de Perec ne constitue pas un record).

W, W, W, W.

Publié dans *Action poétique* n° 85, 1981.

venir : on ne saura jamais pour de vrai ; l'acceptation que rien ne soit jamais garanti, mais au contraire toujours à éprouver, à mettre à l'épreuve, à la question ?

Il y a plus. Georges Perec ne fait pas le récit d'une cure. Il cherche à transcrire, en s'approchant peu à peu, ce qui constitue la nature même d'une séance, ce que plus ou moins tout le monde qui s'est prêté à une expérience analytique a éprouvé, mais que nous ne parvenons pas à dire (et qu'en tout cas les textes analytiques ont rarement évoqué), à savoir une expérience très particulière du temps. Le lieu de l'analyse, son rituel immuable, la répétition inlassable des jours, le dispositif réglé d'un espace de parole, voilà en effet ce qu'est la psychanalyse réduite à sa plus simple expression, ce qu'on oublie d'ordinaire sous prétexte que la souffrance, l'angoisse, le symptôme, le rêve, l'amour, la névrose ou le désir sont (croit-on, veut-on croire) autrement importants. Georges Perec dit simplement que le « divan » est *avant tout* une mise en scène de la parole. « L'analyse ce fut d'abord cela : un certain clivage des jours — les jours avec et les jours sans — et pour les jours avec, quelque chose qui tenait du pli, du repli, de la poche : dans la stratification des heures, un instant suspendu, autre ; dans la continuité de la journée, une sorte d'arrêt, un temps (...) à la fois rassurant et effroyable, un temps immuable et intemporel... » (*ibid.* p. 63). Or

si quelque chose peut avoir lieu dans ce lieu analytique (les deux « lieux » sont liés, d'où sans doute le titre du texte), c'est à cause de ce temps à la fois prodigieusement présent, actuel et désancré de tout repère chronologique, un temps mobile et englobant en lui tout le passé et tout l'avenir dans un problème présent.

Ouvrir les yeux sur ce qu'est l'analyse, c'est se défaire des figures imposées pour rejoindre ce temps, nécessairement vide, où une parole a une chance de se dire. C'est faire l'expérience d'une certaine forme de temps suspendu entre souvenir et avenir (comme les deux citations de Queneau en exergue de chacune des parties de *W...*), un temps dans lequel (au contact duquel) l'univers des représentations s'effrite, ou s'effondre ; un temps dans lequel on a la possibilité d'entendre, en écho, sa propre bêtise. On pourrait dire aussi bien le temps de l'écriture. « Est-ce que je savais que c'était cela que j'étais venu chercher ? Cette évidence si longtemps non dite et toujours à dire, cette seule attente, cette seule tension retrouvée dans un bredouillement presque intangible ? » (*ibid.* p. 61).

Comment énoncer ce mouvement dont en effet seule importe la tension ? mouvement qui est un rythme, une scansion sans contenu. Cela demande qu'on trouve une forme de parole susceptible de restituer ce battement à l'état brut. Il faut pour cela une exigence qui ressemble à

une véritable ascèse, et qui s'apparente de très près au travail de l'écriture tel que le définit par exemple Francis Ponge dans *Rhétorique* : « Je suppose qu'il s'agit de sauver quelques jeunes hommes du suicide et quelques autres de l'entrée aux flics et aux pompiers. Je pense à ceux qui se suicident par dégoût, parce qu'ils trouvent que « *les autres* » ont trop de part en eux-mêmes. (...) C'est alors qu'enseigner l'art de *résister aux* paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public ». Je parlais d'ascèse parce que, en effet, il faut un exercice incessant pour revenir en deçà des contenus de représentation (« ... que s'érode la muraille des souvenirs tout faits, que tombent en poussière les refuges ratiocinants » *ibid.*, p. 71). Ascèse si difficile que l'analyste lui-même a tendance à s'en échapper. Ainsi le beau portrait de Pierre G. par J.-B. Pontalis (qui condense en deux pages des bribes éparses dans *W...* et coïncide souvent avec des formules des « Lieux »), se clôt sur un paragraphe étonnant : « La mère de Pierre avait disparu dans une chambre à gaz. Sous toutes ces chambres vides qu'il n'en finissait pas de remplir, il y avait cette chambre-là. Sous tous ces noms, le sans-nom. Sous toutes ces reliques, une mère perdue sans laisser

la moindre trace. Un jour, c'était quand ? Pierre et moi, nous avons réussi à trouver des mots qui ne soient pas des restes, des mots qui, par miracle, allèrent à leur destinataire inconnu » (*L'amour des commencements*, 1986, p. 167. La bande annonce — rouge — portait ces mots « C'était quand déjà ? »). Ce qui est très remarquable dans ces lignes est à la fois la grande ressemblance avec le texte de Georges Perec (« mon histoire me fut donnée un jour, avec surprise, avec émerveillement, avec violence, comme un souvenir restitué dans son espace, comme un geste, une chaleur retrouvée » p. 72), et en même temps la différence fondamentale : le texte de Pontalis identifie un objet primordial (« il y avait cette chambre-là »), même si cet objet manque ; nous sommes en dépit de toutes les précautions, en dépit de Pontalis lui-même sans doute, du côté des contenus, des personnes (« allèrent à leur destinataire inconnu »). Cette identification (nomination) manque dans le texte de Perec, et ce manque est fondamental, c'est lui qui dessine la forme de la parole et sa scansion dynamique — on le perçoit surtout dans le mouvement même des temps verbaux et des négations : « Ce jour-là, l'analyste entendit ce que j'avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l'entendre, pour cette simple raison que je ne le lui disais pas, que je ne me le disais pas » (« Les lieux d'une ruse », dernières lignes), mouvement de révélation langagière où anticipation et rétrospection se trouvent, comme deux lamelles de verre, glisser l'un sur l'autre jusqu'à coïncider. C'est à ce rythme où se heurtent imparfaits et plus-que-parfaits d'une part, conditionnel (futur du passé) et présent d'autre part, qu'on reconnaît un accent particulier, une inflexion familière (qu'on entend si constamment dans *La Vie mode d'emploi*). Cette tonalité individuelle était l'enjeu de l'analyse : trouver le son d'une voix qui lui soit propre. A l'évidence c'est aussi l'enjeu de l'écriture. Et l'on comprend mieux peut-être que l'équivalence proposée au départ entre la parole et l'écriture, la feuille blanche et le plafond du cabinet de l'analyste, va bien au-delà d'une assimilation métaphorique ; elle dit la matrice même d'une écriture obstinée à déjouer en elle-même l'emprise des formes figées de l'imaginaire ; ou mieux, à servir (à sa façon) à « voir l'invisible » que masquent les décors coutumiers. □

Ecrivain et juif

Bien qu'exprimée de manière inhabituelle, la « question juive » est bel et bien présente dans l'œuvre de Perec.

PAR ERIC BEAUMATIN*

Georges Perec « écrivain juif » ? La question est piégée. Georges Perec, écrivain *et* juif (ou l'inverse), en tout cas : tantôt cette conjonction est reçue comme nécessaire au point que l'auteur n'ayant pourtant jamais fait mystère de ses sympathies palestiniennes et de son étrangeté à la cause israélienne, on n'hésite pas à faire de *W* « une interprétation hallucinée de l'attentat de Munich » (*sic* : entendre celui de 1972), en suggérant qu'il aurait délibérément dissimulé son attachement envers Israël par opportunisme littéraire et/ou politique ; tantôt on renverse le raisonnement pour estimer que cette coordination rappelle surtout la désunion préalable des deux termes, et c'est une lecture strictement rhétorique qui prévaut, attentive à ne pas se faire excéder par l'enjeu du sens, quand on ne passe pas carrément outre en postulant une œuvre transcendante et de portée « universelle », alors que l'auteur a plus d'une fois insisté, et dans les termes les plus limpides, sur les fort délicats problèmes que lui posait son identité juive, et ce en relation même avec son activité d'écrivain.

Dans l'une comme dans l'autre de ces deux attitudes, un comparable refus de considérer la question dans toute l'étendue de sa complexité, un même tropisme classifiant, par exclusion ou par inclusion : il s'agit, au fond, d'opiner en lieu et place d'opinions dont l'existence ou le défaut suscitent dès lors une égale défiance ; il s'agit d'usurper une parole, alors même qu'un texte est là, qui ne demande qu'à être lu. Le but visé en de telles manœuvres consiste moins à légitimer une lecture qu'à autoriser un lecteur, grandi de sa prétention à avoir saisi le sujet au

maillage de son propre écrit. Et, quoique le procédé se veuille subtil quant aux moyens qu'il se donne (l'étude du texte plutôt que de la vie de l'auteur...), le propos demeure trivialement biographiste en ce qu'il vise benoîtement, derrière l'œuvre, à « retrouver l'homme » : un pervers projet de capture.

On protestera que d'aussi laborieuses précautions ne rendent aucunement compte des difficultés singulières de l'œuvre qui nous occupe, mais je tiens que cette prudence atteint, dans le cas de Perec, à une pertinence plus grande encore dans la mesure où si sa judéité peut être considérée comme siégeant, à un titre ou à un autre, dans son texte, elle y reste avant tout et essentiellement problématique. Fils de Juifs polonais immigrés, un père mort dans la débâcle de 40, une mère dont on perd la trace après le départ du convoi qui, de Drancy, l'emmenait vers Auschwitz, une bonne partie de la famille disparue de même... L'expérience et la souffrance personnelles déterminées par les ravages de l'« Histoire avec sa grande hache » (*W ou le souvenir d'enfance*) eussent autorisé une entreprise d'écriture qui, sur cette inquestionnable douleur, se serait ouverte tout entière à l'explicite dénonciation de l'horreur, aurait témoigné haut, fort et sans relâche, de l'intolérable, hurlant le besoin, le devoir de lutter contre le crime et l'oubli du crime. Cette littérature-là existe, tout comme celle qui s'obstine à la badinerie, mais l'œuvre de Perec ne se satisfait pas des termes de cette démarcation. Une « question juive » y est bel et bien présente, mais de façon tellement oligothématique dans sa fiction, et tellement inhabituelle dans les

* Maître de conférences en linguistique hispanique à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle.

voies de son expression autobiographique qu'elle suscite la perplexité.

Néanmoins, si le texte se laisse lire et entendre, c'est qu'il détermine un sujet, le tout étant de s'entendre sur la nature de ce sujet et sur les conditions auxquelles il peut y être accédé. Certes, on peut sans trop de mal convenir qu'au principe énergétique ou catalytique de l'entrée en écriture de Georges Perec gisent en quelque manière les traces d'un drame, d'un drame humain et d'un drame juif, mais cela ne suffit guère qu'à orienter un consensus. L'ordre et la raison du signifiant textuel, en revanche, supposent bien un sujet potentiel qui, lui, a son mot à dire et ne le dira que par la voix de l'exégète, sans cesse rappelée à la remise en question de son autorité. Et le corps écrit de l'œuvre de Perec ne cesse, dans sa littéralité, de nous renvoyer à cette nécessaire disponibilité de lecteur, à l'impérieuse tâche de construction de sens qui nous incombe. Mais c'est là aussi un cadeau qui nous est transmis, en perpétuation de celui qu'il avait lui-même reçu : l'immense limon de la littérature à lui préexistante, le pétri qu'il lui a été donné de repétrir afin qu'une forme nouvelle s'éprouve à de nouvelles mains, à leur tour sommées de créer, sous peine de la nier. Perec, écrivain de ses lectures (« Chacun de mes livres [...] s'inscrit lui-même dans un ensemble beaucoup plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri mon désir d'écrire » : entretien avec J.M. Le Sidaner, 1979), attend de son lecteur qu'il tienne son rang. Qu'il prenne sa part du risque en investissant cette lettre qui l'ébahit : si inscription de la judéité il y a jamais à lire entre autres là-dedans, elle ne lui sera pas donnée. Elle n'apparaîtra que dans l'échange d'une lecture. Le Juif de ce texte, en somme, ne s'anime que si le texte s'anime.

Qu'il s'anime, mais de quel souffle ? Quel est-il donc, en effet, ce Livre qui — présomption suprême, mimétisme sacrilège — parvient à s'imposer à tout un peuple de lecteurs en une fréquentation faite d'incessantes relectures, de retours, d'exégèse, de manipulation littérale, quand il ne s'agit pas ouvertement d'herméneutique numérolgique ? Rarement écrits réputés profanes auront induit en un si court laps de temps pareille abondance spéculative, minutieusement, répétitivement attachée à la reconstruction d'un sens par le tâtonnement combinatoire dans l'insigni-

fiance atomisée. Non que le moindre des plaisirs soit nécessairement à ce prix ; mais, outre que la parole sacrée ne dédaigne pas elle-même se propager au travers de la plus innocente des jouissances narratives, elle offre aussi des jubilations majeures à qui sait recevoir l'injonction de travailler à lire. Car *La Vie mode d'emploi*, *Alphabets* ou *Je me souviens*, pour ne prendre que trois exemples volontairement fort différents, sont en quelque sorte des textes qui vous obligent et dont on aurait mauvaise grâce à soutenir qu'ils n'ont pas été écrits pour, avec tout ce qu'il faut d'indications déceptrices incitant à la dissection du matériau jusqu'à l'infrassignifiant, dans l'espoir toujours bravement réalimenté d'une restitution à l'hypothétique original perdu. Désir qui, tôt ou tard, se mue en énergie de production, inexorablement vouée à épaissir d'une couche supplémentaire le sédiment palimpseste.

Contradiction ? L'orgueilleuse ambition de supplanter de la sorte le texte primordial ne serait-elle pas en fait démentie par l'ostentatoire affirmation que *La Vie mode d'emploi* s'édifie sur la présupposition de tout un corpus littéraire ? Exhiber sans retenue tout ce qu'*Un homme qui dort* doit à Kafka, *W* à Verne, Melville et Shakespeare ou *Les Choses* à Flaubert, n'est-ce pas s'interdire de s'ériger en fondateur ? Sans doute cette propension à ne se situer qu'en un lieu contingent de la continuité littéraire trahit-elle une humilité, une lucidité fondamentales. Mais on prendra garde d'oublier que si le livre des origines, hésitant, lui aussi, entre ésotérisme et transparence, se prête tant à l'opiniâtreté interprétative, c'est qu'il est lui-même prolifération textuelle autour d'une biffure : celle d'un signifiant antérieur à tout autre, au point de fuite de tout décryptage.

Semblable insistance à se revendiquer d'un réseau de filiations littéraires et d'une certitude d'ancêtres suggère trop nettement un désir de généalogie pour qu'on ne s'y arrête point : Marcel Bénabou (1) a, le premier, souligné ce que le texte perecquien rend manifeste de la stricte coextension de l'activité d'écrire, de s'écrire et d'un certain se-sentir-juif, rejoignant Bernard Magné dans une théorisation décisive de l'incarnation du manque dans ce texte. A un premier niveau, les figures de ce manque paraîtraient dé-

signer cette rupture de la droite ligne évoquée par le(s) narrateur(s) de *W ou le souvenir d'enfance* : la mort des parents et, partant, le caractère oblique ou discontinu, donc inopérant, des repères familiaux résiduels. Un principe textuel tendrait donc à rebâtir cette cohérence : « Je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance [...] : celle d'une parenté enfin retrouvée » (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 193). Et se confirmerait dans un engendrement : c'est dans ce que l'ordre même du texte a grévu de fébrilité lectorale et de foison glossatrice, que se garantit la descendance.

Mais cette entreprise de reconstitution familiale ne se contente pas de figures substituées, et Perec cède aussi à la tentation de *L'Arbre*, où ces recherches en parenté se racrochent volontiers à du « folklorique », de l'imaginaire, de l'infime ou de l'apparemment gratuit (2). C'est toute une carence, au sens où l'entend Bénabou, qui s'avoue là ; une culture judaïque essentiellement défective, un autre manque : bien que lié au précédent, il s'agit spécifiquement d'un certain manque d'être juif, ou, en tout cas, d'une notoire insuffisance de cette identité, d'une représentation inefficace : « une évidence médiocre, qui ne se rattache à rien. Ce n'est pas un signe d'appartenance » (*Récits d'Ellis Island*, p. 43) et, de plus : « quelque part je suis "différent", mais non pas différent des autres, différent des "miens" » (*Ibid.*, p. 44).

Imprécisions, lacunes : à quelque niveau de structure qu'on l'appréhende, le tissu de l'œuvre de Perec est parcouru de ce macrosignifiant ressassé et s'organise en conséquence. L'image du puzzle, par exemple, exploitée jusqu'à l'écoeurement, ne se borne pas à fournir un modèle et une métaphore littéraires exceptionnellement riches pour la seule *Vie mode d'emploi* mais se donne aussi (dès les premiers entretiens à la suite du prix Renaudot, en 1965) comme système de repérage intégrant, à une plus vaste échelle, l'inévitable et stimulant inachèvement : le puzzle de la littérature, au sein duquel manque une œuvre (la sienne), puzzle elle-même accusant un manque, celui du

livre en train de s'écrire etc. Et l'on se souvient que, dans *La Vie mode d'emploi*, cette figure est liée à celle de l'échec pour cause de faux : partout se laissent lire ces microreprésentations du manque ou de la falsification, de la mésinterprétation. Amputations, biscuits écornés, projets inaboutis, formes quasi complètes, lipogrammes et projets de lipolepses en tous genres y côtoient supercheries et faussaires, erreurs d'orthographe, changements de noms, travestissements, dissimulations, ravalements de façades et autres substitutions. De fait, les personnages de roman ne sont pas les seuls à habiter ce monde troué, brouillé : le sujet-enquêteur de *L'Arbre* n'est pas en reste, qui mythifie allègrement le personnage du grand écrivain de langue yiddish, Itzak Lebouch Peretz et sa place dans la lignée, à l'incertaine jonction entre ses propres patchworks familial et littéraire de référence ; ou qui note, assimilant sur sa lancée homonymie et parenté : « Shimon Peretz, ancien ministre israélien », avec ce

C'est sans doute dans une certaine manière de délire et de re-liaison des textes, l'histoire et son propre désarroi que ce sujet-là est juif.

commentaire en forme d'allégeance ironique à l'infinie disponibilité du signifiant : « aucun rapport ».

Car cette considérable extériorité à toute une tradition judaïque présente autant d'avantages que d'inconvénients, en ce sens que, compte tenu de l'enjeu que constitue la récupération d'un contenu de judéité, tout est permis, *via* le signifiant. On sait l'importance du travail de fragmentation élémentaire auquel aime à se livrer Perec lorsqu'il s'agit de produire du texte — et du sens : inscriptions hypographiques de type homophonique, anagrammatique, palindromique ou acrostiche, bricolages onomastiques etc. Chaque fois, l'opération consiste à permettre — à forcer ? — une micro ou macrolecture autre que l'immédiate, en manipulant le signifiant en deçà ou au-delà du degré d'articulation qui lui confère ordinairement sa stabilité. Qu'importe que l'étymologie de son nom confine à la réverie brissetienne, qu'importe que la fameuse lettre hébraïque de son premier

souvenir tienne à ce point de la forgerie débridée (3), l'essentiel étant de parvenir à relier sous le vocable de la nécessaire cohérence tous ces lambeaux de signes épars qui ne demandent qu'à être recousus ensemble, puisqu'aussi bien ils se présentent *a priori* libres de tout empêchement. Et l'on atteint aux plus hauts rendements avec les symboliques les plus frustes, les plus fortes : lettres isolées (E, K, X, W), graphismes infra-alphabétiques. Le W devient X, qui devient croix gammée, qui se décompose en un anguleux sigle SS, lequel n'est, d'une certaine façon, qu'un avatar d'étoile de David et ainsi de suite jusqu'à l'envahissement analogique en principe illimité de l'autre par le même, comme on n'est pas loin de le constater avec certaines figures frisant l'indigence, en fait de stylisation. Le désormais fameux carré ouvert en son angle inférieur gauche, la diagonale ou l'obsédante inversion palindromique mimant trop bien le sens interdit de la langue effacée.

Il n'est pas jusqu'au texte constitué qui ne puisse être détourné au profit d'un projet textuel distinct. Certes, le recours citationnel systématique est bien la plus sûre voie d'accès à la raison de soi, puisqu'elle se prévaut du discours de l'autre. Mais pas question, ici, de se rendre à si simple inertie, et une textualisation concertée est toujours à l'œuvre, toujours prompte à défaire le texte d'autrui pour le gauchir « à façon ». Qu'on ne se trompe donc pas sur le sens de l'utilisation de *ready-made* tel que le graffiti sur la transcription duquel se clôt, comme un camp, la dernière visite de la rue Vilin : « Travail = torture » : si l'on y entend *Arbeit macht frei*, c'est qu'une première lecture, celle du transcrit, a d'abord bien voulu l'entendre ainsi. Ce qui, au reste, ne doit rien à l'évidence et tout à la mise en œuvre d'une méthode : devant l'immanence qui se dérobe et le questionnement qui s'impose, les procédures de recherche et de construction ne se conçoivent que réglées. L'épreuve du travail contraint et l'ordre qu'institue la contrainte sont les seules conditions possibles du déchiffrement par lequel (un jour) un sujet, remembered, émergera d'entre l'informe brassage alphabétique des

premiers instants. L'archéologie des ruines du désastre (souvenirs douteux, on-dits invérifiables, un tamis à calibrer les perles... car ce qui reste n'est pas rien) est patiente et difficile, mais c'est dans la démarche même, plus que dans son résultat, qu'il y a encore quelque chance de se retrouver : ainsi Perec, chercheur de sa recherche, ne craint-il pas de publier ensemble plusieurs versions corrigées, commentées, d'une même description tâtonnante de telle relique photographique miraculeusement préservée.

Bien qu'une perpétuelle oscillation entre mémoire individuelle et mémoire collective puisse séduire ceux pour qui la preuve résiderait dans l'attestation réitérée de l'épreuve, la fiction guette, chez Perec, à chaque coin de ligne. Tant pis pour la vérité ? Non. Il est tout simplement des évidences qui ne se partagent pas sans le secours de l'imaginaire. Et il faut s'être essayé au rigoureux effort de les produire. Il faut avoir osé fabriquer cette incroyable machine à démonter le temps et à peindre des images d'Epinal qu'est le projet des *Lieux*, avant de l'abandonner parce qu'elle ne marchait pas tout à fait comme prévu. Il faut avoir soi-même conçu et expérimenté l'in vraisemblable appareil de contraintes formelles qui devait déboucher sur *W ou le souvenir d'enfance* pour en constater la dérive et laisser finalement le texte fonctionner un peu dans la contemplation de son propre cheminement. La judéité à laquelle il nous sera concédé de reconnaître ce sujet pourra bien n'être que toute potentielle, mais elle n'en sera pas moins pertinemment formulée, tant elle est faite de questions vraies, et vraies parce que toujours refondatrices du doute qui pèse sur cette judéité, sur sa lisibilité, sur sa licéité.

Il suffit, au fond, de savoir que d'une aphérèse lipogrammatique ou d'un retournement palindromique l'on aura raison, le moment venu, du Golem : plus que dans la peinture de l'Événement, c'est sans doute dans une certaine manière de dé-lire et de re-lire les textes, l'histoire et son propre désarroi que ce sujet-là est juif. Parole de goy. □

(1) « Perec et la judéité ». *Cahiers Georges Perec*, 1 (1985), pp. 15-30.

(2) Régine Robin, « Un projet autobiographique inédit : *L'Arbre* ». *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, 1 (1993), pp. 5-28.

(3) Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. (P.O.L., 1992).

EXERCICES

La contrainte du prisonnier

C'est une espèce particulière de lipogramme. On s'interdit, parmi les 26 lettres du français, les lettres à hampe (b, d, f, h, l, t) et les lettres à queue (g, j, p, q, y). Un prisonnier plus rigoureux encore, dans sa volonté d'économiser le peu de papier dont il dispose, se passera des i et des voyelles accentuées.

**ouvre ces serrures cavernieuses
avance vers ces œuvres rares :
une encre ocre creuse son cerne
sous sa morsure azur – aucun
ressac ne navre encore ces aurores**

« Carte postale », éd. Orange Export Ltd.

Autoportrait d'une âme

La Vie mode d'emploi est une sombre histoire de vengeance par puzzles interposés. Motif du jeu : un autoportrait polymorphe en un immeuble, cent moins une case et plusieurs dizaines de personnages.

PAR CLAUDE BURGELIN*

Il m'a fallu quinze ans pour entrevoir l'enjeu exact de *La Vie mode d'emploi*. Et donc pour comprendre à quel point ce livre était une des entreprises les plus audacieuses du siècle. Ce prodigieux fourre-tout, ce *melting pot* d'histoires, de scénarios, de citations, de collages, d'inventaires, de devinettes, d'inventions sublimes et d'énumérations aussi barbantement que complantes, je me contentais d'y voir un superbe chef-d'œuvre de littérature carnavalesque pour notre temps. Perec y tourbillonnait, ambigu, élégant, entre parodie d'un gai savoir et désespoir narquois, passant d'une récitation sèche d'objets et de signes à une profusion d'anecdotes fabuleusement agencées et jubilatoirement invraisemblables. Bref, je me bornais à additionner les morceaux de puzzle et à admirer leurs effets de mosaïque éblouissante.

Un fil rouge m'échappait. Comme Bartlebooth devant ses puzzles, je ne savais comment exercer ce léger, mais indispensable déplacement du regard qui permet que s'emboîtent des morceaux dont on ne voit pas la complémentarité. J'ai donc mis du temps pour pressentir où Perec voulait en venir avec ses histoires de puzzles. Autour de ce passe-temps discrètement ennuyeux se trame, on le sait, l'histoire de la secrète vengeance de Winckler à l'égard de Bartlebooth.

Le minuscule fil qui m'a servi de fil d'Ariane a été la recherche de l'inscription du nom de J.-B. Lefèvre-Pontalis (il fut de 1971 à 1975 l'analyste de Perec) dans le roman. Grâce à l'Index, trois occurrences sautaient aux yeux. 1°/ L'évocation du singe Pompon qui, avec Fifi, sa compagne, joue aux dominos. 2°/ L'histoire de Lefèvre, dresseur des hamsters Gertrude et Sigismond auxquels il avait

appris à jouer aux dominos, science que lesdits hamsters avaient transmise à leurs rejetons. Une épidémie ayant sévi, seul subsistait le hamster Polonius qui, sous peine de dépérir, devait prendre une fois par semaine chez M. Lefèvre sa leçon de dominos. 3°/ Enfin si *La Vie mode d'emploi* n'a que quatre-vingt-dix-neuf chapitres et non cent, la faute en est à la petite-fille de la p. 294 « qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu » : Lu, alias Lefèvre-Utile. S'il manque une case à cet immeuble et à ce qu'il métaphorise, c'est la faute de l'enfant qui a grignoté ou cisailé les meilleurs produits de l'utile Lefèvre.

Un Lefèvre trop utile... Des parties de dominos à intervalles fixes pour un hamster hamlétien petit-fils de Shakespeare et de Freud... Des morceaux de puzzle commençaient à s'emboîter. La référence à la psychanalyse devenait évidente ; par là même s'éclairait, à défaut de devenir lumineuse, cette sombre histoire de vengeance par puzzles interposés.

Rappelons-en les données : Bartlebooth, richissime grand-bourgeois dont la passion majeure est l'indifférence, décide « que sa vie entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même. » Il s'impose comme contrat « de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde (...), mais un fragment constitué de celui-ci » afin « d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible. » Ce projet « difficile, certes, mais non irréalisable », « gouvernerait dans tous ses détails la vie de celui qui s'y consacrerait. » Ainsi, après avoir appris pendant dix ans l'aquarelle auprès de Valène, il parcourt vingt ans durant le monde pour peindre cinq cents marines représentant des ports. Aquarelles que

Gaspard Winckler colle sur des plaques de bois et transforme en puzzles. Pendant les vingt ans qui suivent, Bartlebooth passe son temps à assembler lesdits puzzles au rythme d'un par quinzaine. Enfin, ces marines, décollées de leurs supports, sont plongées là même où elles avaient été peintes dans une solution détersive qui les rend feuilles blanches.

« 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. » On ne peut que rapprocher le rigorisme de ce contrat de la rigueur du contrat analytique : il met en place de façon apparemment identique l'espace et le temps (unité de lieu, rythme et longueur des séances) et insiste, de façon tout orthodoxe, sur les notions de règle ou de loi appliquées à cette gestion de l'espace et du temps.

Un des principes directeurs du contrat obéit à une sorte d'utopie esthétique : « Le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait ; sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis. » Belle façon là encore de métaphoriser l'invisibilité de l'analyse faite de paroles qui s'envolent, de puzzles qui se font et se défont, de temps qui passe. « Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération

* Professeur à l'Université Lumière-Lyon II. A publié *Georges Perec*, éd. Seuil, « Les contemporains », 1988.

qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur. »

Ainsi, dans ce « programme », ce mode d'emploi d'une vie, pourrait se lire une métaphore à peine flottante d'un contrat psychanalytique transformé en une sorte de scénario kafkaïen (Perec le qualifie avec des termes comme « inexorable », « implacable », « inéluctable », etc.). Ce contrat est ramené à un protocole morne et obsessionnel, à sa façon doublement meurtrier : de l'œuvre conjointe de Winckler et Bartlebooth, ces aquarelles collées sur les puzzles, il ne reste rien, Bartlebooth ayant programmé la destruction des puzzles ; d'autre part, Winckler « tuerait » — *post mortem* ! — Bartlebooth par la résistance et l'ironie d'un morceau de puzzle en forme de W, la lettre-signifiant de Perec.

On en arrive à des assimilations troublantes. Peut-on faire de Bartlebooth l'équivalent de l'analyste ? Transformer ainsi Winckler en une figure a priori inattendue de l'analysant ? En même temps, les images « collent » parfaitement. Ainsi, le psychanalyste serait métaphorisé par ce grand-bourgeois froid, aux yeux morts (bien sûr...), restant « assis des journées entières » dans son « fauteuil tournant et basculant », enfermé dans ses rituels et ses manies, qui souvent ne répond que par un « insupportable silence ». Dans son « espace strict et neutre » qu'un « scialytique éclair de sa lumière infaillible », le voici, à l'abri de sa porte capitonnée, passant sa vie à encastrier des pièces de puzzle et à ressusciter méthodiquement des images du passé. Tâche qu'il accomplit avec une rage froide et un absolu détachement. Il rassemble l'éparpillé et donne forme à l'informe. Mais énigmes résolues et puzzles emboîtés perdent aussitôt tout attrait. Le destin de ces fragments d'images ajustés au prix de difficultés longuement cotées est de redevenir blancheur et annulation. Au bout du compte, tout doit se passer comme si rien n'était advenu. Une aventure sans traces visibles.

La raison d'être de Winckler est de ten-



Le cahier des charges de *La Vie made d'emploi* (détail d'une page).

dre des pièges à Bartlebooth. D'être sous la coupe et les découpes de cet Autre-là met en fureur et fait jouir Bartlebooth. Une implacable dialectique du maître et de l'esclave se met aussitôt en place. On ne sait rapidement plus qui de Winckler ou de Bartlebooth est le maître de l'autre : celui qui déploie tant d'obstination et de talent pour piéger Bartlebooth ou celui qui impose le contrat et voue au néant le travail et la subtilité de Winckler quinze après quinze (l'indication n'est pas indifférente : Perec signale dans « Les lieux d'une ruse » qu'il payait son analyste tous les quinze jours). Reste que, le jeu l'impose, Bartlebooth finit toujours par déjouer les traquenards et fauxsemblants par lesquels Winckler, au fil des quinze jours, tente de l'égarer.

Le fabricant de puzzles jouit de prati-

quer « la ruse, le piège, l'illusion ». Les informations qu'il paraît proposer sont inmanquablement trompeuses. Les signifiants apportés à l'analyste du puzzle ne sont pas falsifiés, mais présentés de façon leurrante avec des éclairages trompeurs, des découpes fallacieuses, en une subtile géographie du vrai et du faux. L'analyste accomplirait une tâche censée requérir plus d'attention et d'esprit d'observation que d'imagination ou peut-être même d'intelligence (qualités dont Bartlebooth ne semble pas particulièrement pourvu). L'inventeur, l'artiste rusé et créatif, serait celui qui, quinze après quinze, vient apporter un matériau renouvelé de fragments d'énigmes, de combinaisons plausibles mais illusives, d'embûches raffinées. Pourtant ces ruses ne sont tentées que pour être inexorablement déjouées. Plus Winckler fait le perecquien ou l'oulipein, plus il semble secrètement requérir la condamnation de ce Bartlebooth aux yeux morts qui, implacable, expédie au néant puzzles reconstitués, énigmes éventées, images mortes, analyses terminées.

L'art du puzzle fait intervenir ce que Freud a désigné comme la condensation et le déplacement dans l'élaboration du rêve : « L'essentiel des illusions de Gaspard Winckler reposait sur ce principe : obliger Bartlebooth à investir l'espace vacant de formes apparemment anodines, évidentes, aisément descriptibles (...) et en même temps forcer dans un sens tout à fait différent la perception des pièces destinées à venir remplir cet espace. Comme dans cette caricature de W.E.Hill qui représente *en même temps* une jeune et une vieille femme, l'oreille, la joue, le collier de la jeune étant respectivement un œil, le nez et la bouche de la vieille, la vieille étant de profil en gros plan et la jeune de trois quarts dos cadrée à mi-épaule. » Bartlebooth a donc à « faire basculer sa perception ». Pour être rattachée aux autres, il convient qu'une pièce de puzzle soit « renversée, retournée, décentrée, désymbolisée, en un mot dé-formée. » Et il

faut apprendre à voir qu'une histoire de puzzles peut cacher sans jamais la cacher une autre histoire à peine dé-formée.

Aux leurres qu'induit la condensation, il faut répondre par l'habileté d'un déplacement, qui rend alors la solution évidente. Comme avec les définitions de mots croisés, c'est exactement là où c'est dit que le sens doit advenir, « 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. » Analystes de puzzles et analystes d'âmes se gardent d'expliquer : ils se contentent de changer l'angle de vision et de remettre dans le bon sens ce qui avait été mal interprété.

Le fabricant de puzzles a pour stratégie de surexciter l'imaginaire en proposant un trop-plein de signes. Le poseur de puzzles, lui, ne peut mener à bien son entreprise qu'en renonçant à une certaine forme d'intelligence. La solution ne vient, on l'aurait prédit, qu'à laisser flotter l'attention. Parfois, Bartlebooth parvient à « une sorte d'état second », « un esprit vide, parfaitement vide, ouvert, disponible, une attention intacte mais flottant librement. » Il pouvait alors « prenant deux pièces auxquelles il n'avait jamais prêté attention ou dont il avait peut-être juré pendant des heures qu'elles ne pouvaient matériellement pas se réunir, les assembler d'un geste. » Devenu une sorte de voyant (« il percevait tout, il comprenait tout »), il est à même de retrouver « sous tous les détails et artifices qui prétendaient (le) masquer » « tel imperceptible fil rouge » qui lui aurait « de tout temps désigné la solution s'il avait eu des yeux pour voir. » Alors, « une situation qui n'avait pas bougé depuis des heures ou des jours (...) se modifiait du tout au tout : des espaces entiers se soudaient les uns aux autres, le ciel et la mer retrouvaient leur place. » Mais le plus souvent ce « voyant » n'est qu'un homme « aux yeux vides », « une masse inerte ».

Or, derrière cette histoire de puzzles, se déroule un scénario de vengeance. Le récit se clôt le 23 juin 1975 (l'analyse de Perec se termina le 3 juin 1975) sur la mort de Bartlebooth, succombant lors du quatre cent trente-neuvième puzzle (la quatre cent trente-neuvième séance d'analyse ?) devant le « W » perecquien. La fable signifie-t-elle la victoire-ven-

geance de l'artiste envoyant au tapis cet analyste mortifère et iconoclaste, assassin de l'art et de la mémoire ? La réponse ne peut qu'être ambiguë. Il serait aisé de faire de Winckler le double de Bartlebooth, partageant même colère, même nihilisme, même solitude désespérée. Si Bartlebooth métaphorise l'analyste, il est aussi sûrement une potentialité de Perec. Nul hasard s'il l'a baptisé Percival (P, e, r, c...). Dans « Les lieux d'une ruse », Perec analysant se compare à un poseur de puzzles. Le jeu des identifications est à aborder ici avec la même ductilité que dans l'espace du rêve où le rêveur peut se reconnaître dans les personnages apparemment les plus contradictoires.

Il y a dans ces jeux de renversements, dédoublements ou redoublements une clé essentielle pour comprendre la genèse des histoires et des personnages perecquiens. Dans ce roman, Perec tente de construire un autoportrait polymorphe en un immeuble, cent moins une cases et plusieurs dizaines de personnages. Pour y parvenir, il utilise de façon concertée et insistante les procédures de condensation et de déplacement mises en œuvre dans le rêve, celles qui déclenchent l'enchaînement sans cesse renaissant de la machinerie associative. Perec a forgé ses personnages et la structure qui les cadre à partir d'une réflexion approfondie sur les outils que propose Freud et sur les matériaux qu'il analyse. Comme si l'atelier freudien lui avait servi d'ouvroir de littérature potentielle, lui donnant littéralement des recettes de création.

« W », évoquait l'histoire d'un enfant dont le corps avait été perdu. Renouant avec l'inspiration graphique la plus archaïque de l'histoire de chacun (dessiner une maison, comme le font les enfants, symbolisant en une même superposition leur corps, leurs parents, leur relation à eux-mêmes et au monde), Perec retrouve la possibilité de se décrire, de se donner un corps ô combien structuré et de se raconter en mille scénarios à travers cette image de l'immeuble. « Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication de ces cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait

été un puzzle de sept cent cinquante pièces. » Ces cinq cents fois sept cent cinquante morceaux qui forment « évidemment » « un tout » offrent non moins visiblement une image « totalisante » de la boutique perecquienne.

Le sens de l'entreprise apparaît dans toute son hardiesse : il s'agit de représenter ce qu'est un psychisme humain et tout ce qui l'emplit, le bric-à-brac des fantasmes, obsessions, souvenirs, légendes, citations, images, histoires, bribes hétéroclites de savoirs. Entreprise aussi grandiose que celle de *Bouvard et Pécuchet* emmagasinant en un même livre les connaissances et la bêtise de l'humanité ou que *l'Ulysse* de Joyce. Et c'est sa propre psyché qu'a essayé de représenter Perec, en se montrant en toutes ses cases y compris celle qui lui manquerait. On ne s'étonne plus alors de la saisissante parenté des histoires et des personnages qui circulent dans le roman. Le livre rassemble une foisonnante galerie de portraits d'artisans (à la génialité modeste, au talent méconnu), d'artistes (plutôt faussaires et truqueurs), d'obsessionnels maniaques de la collection, de réalisateurs de performances ahurissantes. Autant d'autoportraits non tant de l'auteur que de sa structure psychique : ces histoires indéfiniment reprises au prix de quelques modulations, c'est bien là ce qu'est capable de produire notre psyché. En dépit de quelques variantes, nos fantasmes se ressemblent furieusement. Notre structure psychique, avec sa voie royale d'expression, le rêve, est, plaisante variation et monotone redite, infiniment joueuse, mobile dans le registre des associations et sempiternellement monomane et ressassante dans ses obsessions.

Au cœur du livre, dans ce que Perec a appelé « le » chapitre LI, on voit « le peintre qui serait dans le tableau », Valène-Perec suivi par la cohorte de cent soixante-dix-neuf de ses personnages en une sorte d'étonnant défilé-poème qui obéit à un principe d'ordonnement strict : la lettre *a* parcourt en une diagonale parfaite les soixante premiers vers, la lettre *m* les soixante suivants, la lettre *e* les soixante (moins un) derniers. Était ainsi encrypté, à la fois invisible et visible, un mot fort peu perecquien, le mot « âme ». Là était pourtant l'essentiel : *La Vie mode d'emploi* est l'autoportrait d'une âme, d'une psyché. □

Dans le dédale d'une vie

David Bellos a enquêté avec une minutie exemplaire sur la vie d'un auteur dont il a traduit une bonne partie de l'œuvre. Première lecture d'une biographie à paraître fin janvier au Seuil.

PAR CLAUDE BURGELIN

Quel paradoxe ! Perec, naguère, se crut ou voulut qu'on le crut abandonné de l'Histoire et de son histoire : une enfance pauvre en souvenirs, faite de ruptures et de liens cassés, une entrée dans l'âge adulte sous le masque d'un homme qui dort, hors jeu, hors récit. Devenu écrivain, il multiplia ruses et parcours pour avancer toujours protégé par le labyrinthe des mots. Et si son œuvre fit la part belle à l'autobiographie, ce fut d'abord pour l'appivoiser et la conjurer : pour qu'elle devienne vie dans les mots et point trop mots sur sa vie.

Le voici maintenant dûment raconté en 700 pages et 66 chapitres (1) « Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ? » se demandait l'épigraphe de *W*. C'est à dissiper ces brouillards, à nommer les ombres, parfois à éclaircir ce que Perec avait volontairement obscurci que s'est attelé David Bellos, professeur à l'Université de Manchester et traducteur d'une bonne part de l'œuvre de Perec. Travail gigantesque, mené avec un flair et des méthodes de détective et qui apporte une masse impressionnante d'informations, de recoupements et de documents.

Il faut, pour entrer dans « le » Bellos, accepter les données d'un genre dont il est à craindre qu'elles n'auraient guère agréé à Perec : la linéarité du récit, le passé simple et ses simplifications, les conduites étiquetées çà et là en quelques adjectifs, bref la mort à l'œuvre dans la restitution même de la vie. Et du fait de la disparition de Perec, voici tout un entourage amical qui se retrouve figé dans les poses d'un étrange Musée Grévin : personnages et anecdotes, d'être ainsi immo-

bilisés dans un tel récit, perdent inmanquablement leur couleur et leur tonalité vraie, quelle que soit l'exactitude apparente des faits rapportés.

Telles sont les lois du genre, parfois rudes. A prendre ou à laisser. Laissons de côté gauchissements, embellissements narratifs et fautes de ton (Georges appelé « Jojo » cent pages de trop) et décidons de prendre : les informations apportées sont suffisamment passionnantes pour qu'on accepte le contrat de narration imposé. Bellos a été partout où on pouvait trouver trace de Perec, de Haïfa à Sarajevo, de Villard-de-Lans à Brisbane. Il a interrogé d'innombrables témoins. Et même si on conteste certains éclairages durcis, le portrait s'impose, riche, complexe, foisonnant. Et d'autant plus passionnant que subsistent (heureusement !) zones d'ombre et parts secrètes.

Le récit des origines et des années de formation était le plus attendu. L'histoire d'errance, d'exil et de disparitions qui fut le lot de la famille de Georges Perec est très précisément restituée, avec son alternance romanesque et banale de coups du sort et d'évitements du pire, qui voua à jamais Perec à des sentiments de contingence et de culpabilité. Il est impressionnant de voir Bellos en savoir plus sur l'histoire des siens que n'en sut sans doute jamais Perec. Sut-il ainsi que son père mourut dans des conditions plutôt sordides, puisque le régiment composé d'étrangers où il avait été enrôlé fut volontairement laissé en arrière pour subir le choc des armées allemandes ?

On ressent combien furent chaotiques et difficiles les années 45-60. Avec, pourtant, alors même qu'il traverse diverses formes du désarroi, cette certitude, inentamable, presque surprenante de la part d'un jeune homme si torturé par le doute, d'être, d'avoir à devenir un écrivain. On ne peut qu'admirer la patience et l'énergie dont fit preuve l'hamlétien Perec pour accomplir ce projet dont l'origine garde sa part d'opacité. Particulièrement intéressantes sont les pages consacrées au séjour de Perec en Yougoslavie (1957), décisif dans la formation de son armature intellectuelle. C'est finalement au prix de beaucoup de tâtonnements, de textes inaboutis et de projets mal ficelés qu'il est devenu lentement (huit ans de productions mal recevables et mal reçues) et vite (il obtient le Renaudot à vingt-neuf ans) un écrivain.

Bellos restitue bien à la fois la cohérence et la diversité des tentatives d'écriture de Perec. Le propos prend un relief particulier lorsque Bellos associe au plus intime les événements de la vie et les textes, montrant par là même comment Perec a littéralement saturé de ses signi-

QUE RESTE-T-IL À PUBLIER DE GEORGES PEREC ?

Depuis la mort de Georges Perec son œuvre inédite est publiée avec régularité par les soins d'Ela Bienefeld, sa cousine et exécutrice littéraire. Nous lui avons demandé ce qu'il restait encore à publier aujourd'hui.

— Ela Bienefeld. En fait, il reste pas mal de textes inédits mais qui présentent des intérêts divers. Depuis la mort de Georges, sont parus 53 jours, le roman qu'il n'a pas eu le temps de terminer, et six recueils de textes courts regroupés thématiquement dans la librairie du XX^e siècle de Maurice Olender (chez Hachette d'abord, puis au Seuil) : depuis *Penser-classer* jusqu'à *L.G. une aventure des années 60*. C'est dans cette même collection que vient de paraître *le Voyage d'hiver*. Sinon, pour ce qui concerne les textes achevés, il reste quelques textes courts et les deux romans de jeunesse, *le Condottiere* et *l'Attentat de Sarajevo*.

— Paul Fournel. Pensez-vous que nous pourrions les lire bientôt ?

— Ces deux textes posent un problème de fond. Georges les avait présentés à des éditeurs qui les avaient refusés. Par bien des côtés ce sont des textes de débutant et les publier séparément ne serait sans doute pas rendre service à Perec. En revanche, dans le cadre d'une édition d'œuvres complètes, ils pourraient utilement figurer en annexe, pour les passionnés et les chercheurs.

— Et les textes courts ?

— Ce sont des textes anciens. Un très court texte qui s'intitule « Les barques » ; « La

procession », une sorte de grosse galéjade de trente-cinq pages environ, les envois successifs du *Condottiere* à Jacques Lederer qui sont très drôles, « La chose », un court texte presque achevé sur le free-jazz qui paraît dans ce numéro du *Magazine littéraire* [lire ci-contre], et « Mander », un autre très joli texte d'une trentaine de pages.

— Et pour ce qui est des inachevés ?

— Il y a « Lieux » qui était un projet de longue haleine, une tentative de descriptions périodiques et méthodiques des mêmes douze lieux parisiens, une fois de mémoire, une fois sur le tas, que Georges Perec plaçait dans des enveloppes qu'il scellait immédiatement. Cette exploration que Georges a arrêtée en 1975 nous vaut des pages où il se livre sans détour. Il y a également des éléments pour le grand projet « l'Arbre », une vaste biographie familiale centrée sur sa tante Esther, il y a dans un grand cahier un arbre généalogique, quelques dessins, des informations fournies par ses tantes, et, souvent, les généalogies sont présentées sous forme de ritournelles fixant les relations des uns et des autres... Il y a aussi, à peine ébauché, « l'herbier des villes », toutes ces choses, petits textes, réclames, qu'il ramassait dans la rue et collait sur un cahier pour, le jour venu, en faire un livre.

— Et le Cahier des charges de la vie mode d'emploi qui vient de paraître chez Zulma-CNRS ?

— Ce n'est pas à proprement parler un livre de Georges, ce sont ses échafaudages, ses outils. C'est un très beau livre.

Propos recueillis par Paul Fournel

fiant l'ensemble de sa production. Le passage sur *W* rend le dédale perecquien plus labyrinthique qu'on ne le pressentait : c'est à ce jeu diabolique avec la vérité autobiographique que s'est livré là Perec, proposant des informations presque toutes sciemment biaisées ou faussées, non tant par goût du masque (encore que...) que pour rester dans la vérité du jeu de cache-cache et de jongleries auquel son histoire le prédestina. L'étude des distorsions du récit se lit comme une enquête policière...

Perec a mis tant de passion et d'adresse pour inscrire en ses textes événements menus ou signifiants majeurs de sa vie que son lecteur est pris dans cette perpétuelle provocation à discerner, déchiffrer, désintriquer. D'une certaine façon, le travail de Bellos réalise pour une part le vœu de bien des lecteurs qui ne cessent de pressentir des énigmes semi-voilées, des trompe-l'œil, des messages secrets trop bien repliés, dont la solution est à chercher autant dans les textes de Perec que dans ce qu'ils réfractent de sa vie. Et la mise au jour de telle ou telle ruse ne fait qu'accroître le bonheur ou le tourment du lecteur, pris de vertige devant l'inimaginable habileté des obliques et des parades.

On regrettera l'absence d'un chapitre 67 (qui serait vite devenu un tome 2) : il aurait raconté l'histoire du destin posthume de Perec et la naissance de son mythe, ce qui aurait comme mis en abyme ce livre. Pourquoi en effet était-il devenu urgent qu'une biographie de Perec soit écrite ? D'où vient que Perec disparu soit devenu si vite et de façon si pressante un contemporain capital ?

Songeant à ce destin posthume, on est tenté d'évoquer Kafka. L'œuvre de Kafka n'est plus aujourd'hui pour nous séparable ni de sa biographie ni de sa légende quelque faussée qu'elle soit par rapport à la vérité de son histoire. Perec à son tour est devenu un personnage mythologique de notre temps. Il a contradictoirement transformé son histoire en légende et sa légende en histoire. C'est dans cet entre-deux, subtil et intenable, que David Bellos vient l'entendre et nous donne les moyens de le rejoindre. □

(1) *Georges Perec. Une vie dans les mots*, David Bellos. Ed. Seuil. A paraître fin janvier.

La chose

Par Georges Perec

Le texte inédit de Georges Perec intitulé « La chose » a été retrouvé parmi ses papiers dans l'état où nous le publions ici, c'est-à-dire sous forme d'un tapuscrit non daté et manifestement inachevé : il se termine au bout de 17 feuillets sur le mot « invention », sans point final. Quelques éléments nous permettent néanmoins de le situer, ne serait-ce qu'approximativement.

Il y a d'abord l'allusion à un article d'Eric Plaisance, dans « ces mêmes Cahiers, n° 15 » que nous n'avons pas réussi à identifier. Quant au sujet, le free jazz (« new thing » ou justement « la nouvelle chose »), il est apparu et s'est imposé au cours des années soixante (« si tant est que le free jazz ait une date de naissance »), la mort de John Coltrane en 1967 marquant toutefois une certaine rupture. Le Système de la mode de Roland Barthes, cité dans le texte, fut publié en 1967. C'est également en 1967, le 5 mai, que Georges Perec prononça à l'Université de Warwick en Grande-Bretagne une conférence intitulée « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » (1). Il s'y interrogea notamment sur ce qui reliait une « nouvelle littérature » caractérisée alors comme « citationnelle », à d'autres formes esthétiques, parmi lesquelles il nomme le pop art, le free jazz et « les films de Godard, que je déteste, mais ça c'est une autre chose ». Tous ces éléments portent à croire que ce texte inédit date effectivement de l'année 1967, année par ailleurs de l'entrée de Georges Perec à l'OuLiPo. Mais sa date précise n'est au fond pas un problème vu l'intérêt intrinsèque du texte : « Je ne parle pas du free jazz ; tout au plus le free jazz me permet-il de parler de l'écriture. »

Hans Hartje

(1) Conférence transcrite et publiée par Leslie Hill dans *Parcours Perec*, actes du colloque de Londres, mars 1988, textes réunis par Mireille Ribière, Presses Universitaires de Lyon 1990.

La chose

Par Georges Perec

Je ne dispose d'aucun argument musicologique, historique, esthétique, sociologique, ou, pour tout dire, théorique, pour définir avec pertinence la distinction qui oppose peut-être le free jazz et la nouvelle chose, à supposer qu'il n'existe pas déjà de troisième terme pour cette ou ces nouvelles écoles : par conséquent, j'appellerai ici free jazz ce que d'autres, ailleurs, appellent ou pourraient appeler new thing, regroupant sous ce vocable unique l'ensemble des tentatives récentes faites dans le domaine de la libre improvisation, et puisque le terme de « libre improvisation » n'a rien d'évident, je propose tout de suite une définition opératoire du free jazz : musique de jazz qui échappe ou tente d'échapper à deux des déterminations les plus traditionnelles de toute musique de jazz : la contrainte rythmique, plus connue sous le nom de « tempo », la contrainte harmonique, célèbre sous le nom de « grille » ; je laisse de côté la contrainte mélodique qui pose des problèmes que je ne suis pas en mesure de formuler correctement, ni, a fortiori, de résoudre.

Ces précisions terminologique et définitionnelle ayant été fournies, une troisième s'impose : elle concerne le savoir sous-jacent aux réflexions que j'émetts : j'entreprends de parler du free jazz, il est juste de dire ce que j'en connais ; ma réponse sera brève : je n'y connais presque rien ; le corpus sur lequel je m'appuie comporte une trentaine de disques (Coleman, Ayler, Shepp, Rollins, Taylor, Tusques, Kirk, Dolphy, Cherry, etc.) à propos desquels il convient de préciser que :

- a) une bonne dizaine ne correspondent qu'abusivement à l'appellation « free jazz » (par exemple *Tomorrow is the question* de Coltrane/Cherry, pour ne rien dire du très joli *The Avant-Garde* de Coltrane/Cherry ;
- b) une bonne dizaine, qui devraient faire partie du patrimoine de tout amateur digne de ce nom, me font cruellement défaut : je n'ai jamais entendu *New York Contemporary Five* ; j'ai à peine écouté un Charlie Lloyd ; je ne sais rien ou presque rien de ce qui a été produit récemment ;
- c) un bon nombre, le tiers peut-être, des disques restants appartiennent sans doute au free jazz, mais ne soutiennent que médiocrement, quand ils ne démentent pas tout à fait, les « idées » que j'ai sur le free jazz.

Ajoutons que je ne vais pas aux festivals, presque pas aux concerts et beaucoup trop rarement aux Jazzland, Chat qui pêche et autres terres d'élection de ce que l'on appelle à Paris le « jazz moderne ». Et, pour finir de décourager le lecteur, précisons que je n'ai rien lu sur le free, ni déclarations de musiciens, ni études de critiques, sinon l'article de Eric Plaisance (ces mêmes *Cahiers*, n° 15) qui ne m'a pas été d'un grand secours dans la mesure où il s'arrête précisément à l'endroit d'où je voudrais partir : une fois admis que l'idéologie ne suffit pas à rendre compte du free jazz, une fois admis la spécificité et l'autonomie relative du niveau esthétique, la place du free jazz dans

la musique de jazz, l'intérêt esthétique du free jazz en tant que système, restent à envisager ; ce sont précisément les questions que je me suis posées.

La minceur de ma « culture » en matière de jazz ne signifie pas toutefois que je me considère vis-à-vis du free jazz comme un pur consommateur, ni même comme un amateur éclairé. Le free jazz est venu à temps pour réveiller un intérêt pour le jazz que 10 années (disons 6 ou 7 pour être plus juste) de soupe (Modern Jazz Quartet, Jazz Messengers, West Coast, pasteurisation de Miles Davis, déclin un peu radotant de Monk) avaient presque irrémédiablement aboli. Sans doute parce que le free jazz s'inscrit dans une problématique générale de l'esthétique contemporaine qui intéresse aussi la littérature : pour paradoxal que cela puisse paraître, le free jazz se pose des questions que, « romancier » (le mot romancier ne veut plus rien dire, mais le mot écrivain ne vaut guère mieux), je me pose ; mieux encore : le free jazz constitue peut-être une réponse que l'écriture chercherait encore : de cette rencontre, d'ailleurs pas du tout fortuite, sont nées ces réflexions qui n'ont d'autre but que d'éclairer à la lumière du free jazz des questions qui appartiennent davantage aux problèmes de l'écriture.

Cette étude ne saurait donc être considérée comme une approche esthétique du free jazz : elle ignore, d'ailleurs, le langage spécifique qu'une telle approche impliquerait : je ne parle pas du free jazz ; tout au plus le free jazz me permet-il de parler de l'écriture.

Contrainte et liberté

Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique. Cette figure spatiale (abscisse, ordonnée) montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indissociables de l'œuvre : la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte ; au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte. Certains systèmes peuvent apparaître comme davantage tournés du côté de la contrainte (par exemple : le sonnet, le roman par lettre, la fugue, la statue équestre) d'autres comme davantage du côté de la liberté (par exemple « l'œuvre », qu'elle soit récit, poème, toile, opus, numéro de catalogue, etc.) mais cette distinction est artificielle : n'importe quel morceau de littérature passe par un ensemble de contraintes lexicales, syntaxiques, rhétoriques et crypto-rhétoriques ; n'importe quelle pièce musicale passe par un système tonal qui découpe l'échelle des sons et en régit les combinaisons. Il n'y a pas de système plus ou moins libre ou plus ou moins contraint, parce que contrainte et liberté constituent précisément le système ; on peut, par contre, mesurer le degré d'achèvement (ou de perfection si l'on préfère) d'un système à la force du rapport contrainte-liberté, ou, en d'autres termes, au degré de subversion que ce système permet. « Le génie, disait Klee, c'est l'erreur dans le système » : plus dure est la loi, plus frappe l'exception, plus stable est le modèle et plus la déviation s'impose.

Le danger qui guette le système provient principalement de l'affaiblissement de ce rapport : ou bien contrainte et liberté sont neutralisées au profit de ce que « l'artiste » appelle sa « nature », sa spontanéité, son inspiration, ou bien la contrainte cesse d'être perçue comme une convention, une règle, un fait de culture et se prétend naturelle, fondée sur le bon sens ou sur le génie national, ou bien enfin la liberté se veut irréductible, essentielle : ces trois distorsions ont la même fonction :

**Le free jazz constitue peut-être
une réponse que l'écriture
chercherait encore : de cette
rencontre, d'ailleurs pas du tout
fortuite, sont nées ces réflexions...**

enfermer la pratique esthétique dans un au-delà innocent, privilégier le spontané au lieu de l'élaboré, le « naturel » au lieu du « culturel », la « création » (irresponsable) et non la production (assumée).

La naturalisation menace tous les faits de culture (on en trouvera une démonstration définitive dans *Système de la mode* de Roland Barthes). Les formes se figent de plus en plus vite. Mais il ne suffit pas de dénoncer l'artifice d'une contrainte pour tirer de sa suppression l'occasion d'une quelconque liberté (par exemple, il est vain de prétendre se passer de toute ponctuation sous le seul prétexte que les Chinois n'ont jamais employé de virgule, car l'absence de virgule n'est pas plus naturelle que sa présence). Il est sans doute significatif que l'on rêve aujourd'hui de plus en plus fréquemment ou bien d'œuvres qui ne seraient que contraintes (Roussel bien sûr, mais, plus encore, ce « Don Quichotte » que dans une nouvelle de Borges, un nommé Pierre Ménard parvient partiellement à ré-écrire mot à mot, ou encore ces aphorismes ultra-kafkaïens qu'à Stuttgart, Max Bense obtient en programmant un ordinateur avec un choix statistiquement significatif de mots et de tournures repérés dans l'œuvre de Kafka) ou bien d'œuvres qui ne seraient que liberté : de nombreux peintres l'ont tenté en se confiant au hasard, mais le hasard ne fait jamais que la moitié de l'œuvre : car le parfaitement aléatoire comme le parfaitement déterminé échappent à l'œuvre. Nulle solution n'existe en dehors de la restitution du rapport liberté-contrainte.

Nécessité du free jazz

Le jazz n'échappe évidemment pas à ces règles : s'il a pu apparaître aux yeux de certains comme plus « libre » que le reste de la musique occidentale, c'est uniquement au nom d'un contresens sur la notion d'improvisation : ce n'est pas parce que l'improvisation rassemble en un même moment deux opérations (composition, exécution) que la musique occidentale avait coutume de dissocier, que le jazz échappe aux lois de la composition et de l'exécution ; ce n'est surtout pas (et ce contresens est encore plus fréquent) parce que les cadres dans lesquels s'instaure cette improvisation ont fini par nous paraître naturels qu'ils ne constituent pas de contrainte : pour que cinq musiciens (ou davantage) jouent ensemble, il faut bien qu'ils adoptent un découpage commun du temps, et pour préserver une certaine unité, il faut bien (tout problème de mélodie mis à part) qu'ils choisissent un code harmonique, mais cette contrainte rythmique (le tempo) et cette contrainte harmonique (la grille) ne constituent pas les fondements naturels d'une musique dont la seule réalité serait l'inspiration superbe et souveraine, mais des cadres régissant les pouvoirs des musiciens avec la même ri-

gueur que ceux de la fugue ou de la forme-sonate. Wolfgang Amadeus Mozart a autant de liberté que Clifford Brown ou, si l'on préfère, Clifford Brown est soumis à autant de contraintes que Wolfgang Amadeus Mozart. Et vice-versa.

De King Oliver à Miles Davis le jazz a vécu dans le respect absolu de ce système et en a exploré les remarquables possibilités. Il est vrai que la contrainte rythmique a toujours été assez malléable (ce dont rend compte la notion même de « swing »), que la grille harmonique a toujours fait preuve de la plus grande largesse d'esprit, et que le système dans son ensemble est toujours resté ouvert à des influences extérieures où il pouvait trouver des sources de renouvellement (par exemple dans le folklore « non-noir », dans les « rythmes » sud-américains, dans la « subtilité » des arrangements écrits, etc.). Néanmoins, la naturalisation des contraintes, c'est-à-dire des formes dans lesquelles s'organisait l'improvisation, a fini par fermer presque complètement le système. Entre la mort de Parker (qui fut le dernier à maîtriser complètement les matériaux dont il disposait) et la naissance du free jazz (si tant est que le free jazz ait une date de naissance), aucune des tentatives faites pour renouveler le jazz (ou simplement l'aérer) n'a vraiment abouti. Curieusement, il semble que ce soient les grandes formations, Ellington ou Basie, héritières du Middle Jazz, qui aient le mieux survécu. L'ingéniosité, l'ambition, la virtuosité de tous les autres, du pseudo-classicisme du MJQ

Le free jazz constitue un bond en avant irréversible, après lui, le jazz ne peut plus survivre dans les formes qu'il avait jusqu'alors connues.

au pseudo-africanisme des Jazz Messengers, de l'ultra-cultivé au simili-sauvage, n'ont pu empêcher le jazz de se figer, ramenant presque inmanquablement n'importe quelle prestation à un schéma immuable : tyrannie de la mélodie, joliesse des arrangements, structure obligée de thème et du pont, emploi traditionnel des breaks, succession presque canonique des chorus qui, après le ou les principaux solistes, permettent au bassiste ou au batteur de montrer tout leur savoir-

faire et finissent sur un step-chorus avant la reprise du thème « arrangé » : ce modèle vaut ce que valent les modèles ; il ne met pas en cause la « valeur » des musiciens : ce qui limite Donald Byrd, Cannonball Adderley, Clark Terry, Johnny Griffin ou Jay Jay Johnson (etc.) ce n'est évidemment pas l'absence de « talent », ce sont les formes dans lesquelles ils sont tenus d'improviser et qui les condamnent à la stagnation.

Je ne suis pas sûr que ce soit le besoin de nouvelles contraintes (dans ce cas, au sens presque physique du terme), qui ait poussé Roland Kirk à souffler dans plusieurs instruments à la fois (ce serait sans doute une question à lui poser), mais, assurément, le free jazz n'est pas un paradoxe : il témoigne à la fois de la nécessité d'un renouvellement des formes et de l'impossibilité de ce renouvellement dans les cadres existants : le « radicalisme » du free jazz est d'abord ce qui surprend le plus : je vois, pour ma part, plus de différence entre Sonny Rollins « avant » et « après », qu'entre Tatum et Monk, Armstrong et Clifford Brown : le free jazz constitue un bond en avant irréversible, après lui, le jazz ne peut plus survivre dans les formes qu'il avait jusqu'alors connues, à tel point que les musiciens que le free jazz n'a pas encore conquis (ou simplement contaminés) nous semblent repoussés dans une ancestralité que nul revival ne saurait ranimer, à tel point qu'entre Parker et le free jazz, il n'existe déjà plus rien, sinon du sirop, de la soupe ou du tambour.

Liberté et rhétorique

Ces considérations une fois admises, il devient beaucoup plus difficile de parler du free jazz. En fait, les termes qui nous viennent d'abord à l'esprit se révèlent à peu près inutilisables : ils sont généralement idéologiques, donc tautologiques par excellence : on peut parler de négritude, de révolte, de liberté, de spontanéité, de refus, de revendication, de colère, de viscéralité (etc.) mais aucun de ces termes ne constitue un outil efficace pour entamer la notion de free jazz : le free jazz est libre, mettons, mais qu'est-ce que la liberté en jazz ? La nouvelle chose est nouvelle, certes, mais en quoi consiste et sur quoi débouche sa nouveauté ? Le free jazz exprime la révolte des musiciens noirs, sans doute, mais que veulent dire « exprimer », « révolte », « musiciens noirs » ? La « motivation » des musiciens, leur désir ou leur besoin de faire autre chose ne peuvent suffire à décrire en quoi précisément consiste cet « autre chose » ; or, c'est la seule question possible : nul « pourquoi » du free jazz ne peut épuiser son « comment » et c'est pourtant là seul que réside la vérité du free jazz.

Le free jazz pose donc une question et une seule : que se passe-t-il quand des musiciens entreprennent de jouer (ensemble) en abandonnant tout ce qui, auparavant, assurait nécessairement leur cohérence, quand ils se donnent pour seule règle l'absence de règles, quand ils décident de n'obéir à aucune contrainte et que l'unique précision du contrat qui les lie stipule en tout et pour tout que chaque musicien joue « ce qui lui passe par la tête » : ils peuvent jouer ou ne pas jouer, ou jouer plus vite, plus fort, s'interrompre, intervenir, accélérer, ralentir, etc., le seul critère de leurs prestations étant, avec toute son ambiguïté, l'immédiateté de l'improvisation, sa seule « existence » libérée (sic) des bases rythmiques, harmoniques et mélodiques auxquelles on avait coutume de la rattacher. Mais justement, que leur passe-t-il donc par la tête ? On aimerait, pour la beauté de la chose, croire aux vertus de l'ambiance et de la communion, aller jusqu'à se faire les apôtres de la transmission extra-sensorielle pour rendre compte de l'unité qui, quoi qu'en disent ses détracteurs, reste évidente, essentielle dans le free jazz : mais la communion mystique, si elle est parfois revendiquée, au niveau du métalangage, par les consommateurs ou même par les producteurs de free jazz, ne saurait prendre valeur de concept esthétique : la structuration spontanée n'existe pas ; toute structure esthétique est d'abord culturelle, c'est-à-dire fondée sur un code de contraintes et de subversions : le hasard, le « viscéral », les « forces sourdes de l'instinct » (qui, justement, sont sourdes, donc peu douées pour la musique) ne peuvent y prendre place que soumises à un choix, à une imagination, à une règle, à une sensibilité, c'est-à-dire à une histoire : si le free jazz est une forme, c'est qu'il est régi par un cadre et que ce cadre est culturel.

On ne saurait se débarrasser du problème en estimant (c'est une opinion assez répandue) que le free jazz n'a d'autre vocation que de détruire et que « l'art » viendra ensuite : il est vrai que les musiciens free ne l'ont pas toujours été et que, par conséquent, l'une de leurs principales hantises semble être de ne pas retomber dans ce qu'ils faisaient avant. L'un des reproches que l'on fait le plus fréquemment au free jazz est que les musiciens n'y suivent pas ce qu'on pourrait penser être « leurs plus belles idées » ; si le musicien ne les casse pas de lui-même, l'un de ses partenaires se chargera de le faire, voire tout le reste de la formation ; une bonne partie de la musique free prend ainsi l'aspect d'un duel (par exemple Don Cherry contre Sonny Rollins dans « Our man in Jazz : Sonny Rollins ») et parfois d'une véritable bataille rangée (tel le fameux « Free Jazz » d'Ornette Coleman en

double quartet) : c'est que ces trop belles idées font nécessairement partie de l'héritage dont le musicien free entend se libérer, même (et surtout) si elles en constituent l'élément le plus positif, tant il est vrai que c'est le système entier qui est en cause et qu'il s'agit d'élaborer une forme nouvelle. La destruction est donc nécessaire, dans la mesure où presque tous les musiciens free sont passés au free jazz après avoir éprouvé les limites du système dans lequel étouffait de plus en plus le jazz. Mais la destruction, le refus des conventions traditionnelles, ne sont pas, à eux seuls, des contraintes : ils interdisent, ils définissent un point de non-retour. Pour qu'au-delà de ces interdictions, quelque chose soit possible, il faut qu'un élément nouveau intervienne, il faut, nécessairement, qu'un nouveau code, un nouveau cadre s'institue.

Au début de tout morceau free, chaque musicien est au bord du gouffre : il n'a rien derrière lui, sinon le système qu'il renie ; ce qui est plus grave, c'est qu'il n'a encore rien devant lui, et qu'il devient de plus en plus urgent de trouver une solution, une issue, de jeter un pont, c'est-à-dire de trouver, à l'intérieur des moyens dont il dispose (comment les trouverait-il ailleurs?) et qui, c'est justement là le drame, sont presque entièrement constitués par l'héritage qu'il rejette, un cadre culturel qui lui permettra d'avancer.

Cette situation inconfortable est partagée à l'heure actuelle par presque toutes les disciplines esthétiques : l'affaiblissement, puis l'effondrement, tout au long du XIX^e siècle, de ce code des contraintes et des subversions qu'était, pour la littérature, la rhétorique, a assigné au romancier une place de plus en plus difficile : le trajet balisé qui, de la page blanche à l'écriture, permettait à l'écrivain de « trouver des idées », de les émettre, de les organiser, de les rendre convaincantes, etc., bref de produire un discours susceptible d'être entendu, s'est trouvé soumis à des morcellements qui ont fini par n'en rien laisser subsister : on peut repérer, dans l'histoire du roman, les étapes de cette désintégration des formes romanesques ; la première serait, sans doute, *Bouvard et Péculchet* ; la dernière, le point final, est, évidemment, *Finnegans Wake* : au-delà, tout a éclaté, le temps, l'histoire, l'ordre, le personnage, le véridique et le vraisemblable, au-delà, toute lecture devient soupçon et tout langage devient terreur. L'écriture (l'acte d'écrire) est désormais un péril que rien ne vient sanctionner : tout est permis, c'est-à-dire que rien n'est possible.

On pourrait, sans doute, parler dans des termes identiques de la peinture, de la musique, du théâtre et analyser à la lumière de cette situation un bon nombre d'expériences récentes sinon tout à fait contemporaines : chaque fois nous y verrons s'accomplir un effort de renouvellement radical, portant en germe, d'une manière parfois mal précisée ou peut-être difficilement précisable, les bases d'un nouveau langage, d'un cadre culturel dans lequel une nouvelle forme pourra s'instaurer. Il me semble évident, par exemple, que les actuelles expériences de happening ou certaines manifestations du pop art permettent déjà, quelles que soient la faiblesse ou (surtout) la complaisance des productions d'aujourd'hui, de pressentir ce que pourraient être bientôt un théâtre, un art plastique, dont les principes esthétiques n'auraient presque plus rien à voir avec ceux qui régissent encore la majorité des productions théâtrales et picturales. En associant de plus en plus étroitement le spectateur à l'œuvre, en détruisant la singularité (productions en série) et même la spécificité de l'œuvre (œuvres synthétiques associant, par exemple, l'architecture, la sculpture et la musique, ou l'espace, le temps, le mouvement), en contestant l'individualisme de l'artiste (œuvres collec-

tives), les arts plastiques et le théâtre entrent dans un processus de transformation qui affecte principalement leur fonction (en dépit des stupides collectionneurs qui s'obstinent à les accrocher comme des Boudin dans leurs living-rooms, les « peintures » de Warhol ne sont pas faites pour être regardées), mais du même coup la relation, jusque-là univoque et intangible, qui unit « l'artiste » à l'œuvre, l'œuvre au monde. Et l'on voit bien que si cette métamorphose est possible, c'est qu'elle s'opère à partir d'un cadre culturel concurrent, ici les mass-media, qui a fait éclater les structures de la peinture et du théâtre et a permis ensuite leur transformation ; même si le happening n'est encore qu'ancien théâtre + mass-media, il ne me semble pas exagéré de dire qu'il sera théâtre trouvant dans les techniques des mass-media le cadre nécessaire à son renouvellement.

Le pop art et le happening sont sans doute des exemples trop bien choisis : tout art du spectacle trouve aujourd'hui dans la culture de masse la base d'un nouveau code possible. Mais on peut difficilement généraliser. Sans doute, les techniques issues des mass-media peuvent-elles permettre à l'écriture de retrouver les principes de la discontinuité et de la simultanéité (tels qu'ils apparaissent, par exemple, dans les bandes dessinées) qui étaient abondamment employés au XVIII^e siècle (chez Diderot, chez Sterne, dans les romans par lettres, dans les récits « à tiroirs ») et dont l'actuelle structure du récit a un besoin évident. Mais les mass-media ne constituent pas le seul horizon de l'écriture, et le recours à un autre système n'est pas nécessairement la seule ouverture possible : Bartok et Ravi Shankar (pour en revenir au sujet dont je suis censé parler) ont sans doute influencé le free, mais le free ne saurait se définir seulement comme jazz repensé à la lumière de Bartok et/ou de la musique indienne.

L'originalité du free vient principalement, il me semble, de ce qu'il a entrepris un nouveau langage à partir de ses propres traditions.

On peut, en gros, repérer dans un morceau free, deux types d'éléments caractéristiques : des éléments que l'on pourrait appeler « négatifs » et dont le rôle est de casser la structure traditionnelle sous-jacente (sabotage des chorus, rupture de rythmes, etc.), et des éléments « positifs », véritables « opérateurs d'unité », tant il me semble que c'est à partir de ces éléments que le morceau se développe. A ma connaissance, il y en a au moins deux et ce sont deux des plus célèbres figures de rhétorique : la répétition (riff) et la citation.

La fonction des riffs est presque identique dans le free de celle qu'ils ont dans le reste du jazz : c'est la figure élémentaire de la cohésion, celle qui soude momentanément l'ensemble des musiciens, une figure d'attente, en somme, dans laquelle se résout l'improvisation.

La fonction de la citation est plus complexe ; la citation peut être pastiche (Archie Shepp jouant *The Girl from Ipanema*), hommage, appel ou convention. En tout cas, elle constitue la figure privilégiée de la connivence ; la citation provient d'une réserve commune à tous les musiciens ; c'est là et là seul, qu'en l'absence de tout cadre harmonique, les musiciens peuvent puiser ; la citation est donc le lieu (au sens plus rhétorique que spatial) élémentaire de l'improvisation, le chemin ou, au moins, le relais nécessaire de toute invention

**L'écriture (l'acte d'écrire)
est désormais un péril que
rien ne vient sanctionner :
tout est permis, c'est-à-dire
que rien n'est possible.**

Georges Perec

LA CHOSE

Je ne dispose d'aucun argument musicologique, historique, esthétique, sociologique, ou, pour tout dire, théorique, pour définir avec pertinence la distinction qui oppose peut-être le free jazz et la nouvelle chose, à supposer qu'il n'existe pas déjà de troisième terme pour cette ou ces nouvelles écoles : par conséquent, j'appellerai ici free jazz ce que d'autres, ailleurs, appellent ou pourraient appeler new thing, regroupant sous ce vocable unique l'ensemble des tentatives récentes faites dans le domaine de la libre improvisation, et puisque le terme de "libre improvisation" n'a rien d'évident, je propose tout de suite une définition opératoire du free jazz : musique de jazz qui échappe ou tente d'échapper à deux des déterminations les plus traditionnelles de toute musique de jazz : la contrainte rythmique, plus connue sous le nom de "tempo", la contrainte harmonique, célèbre sous le nom de "grille"; je laisse de côté la contrainte mélodique qui pose des problèmes que je ne suis pas en mesure de formuler correctement, ni, à fortiori, de résoudre.

Ces précisions terminologique et définitionnelle ayant été fournies, une troisième s'impose : elle concerne le savoir sous-jacent aux réflexions que j'émetts : j'entreprends

Le démon de la forme

Pour lutter contre un autre démon, celui de l'habitude, qui hante le romancier contemporain, Perec avait choisi comme règle l'écriture sous contraintes. Du bon usage des motifs oulipiens.

PAR JACQUES ROUBAUD*

Je parlerai de ce qui habitait l'écrivain, et qui était plutôt un bon démon, un démon pythagoricien. De ses autres démons, bons ou mauvais; de ses démons personnels, strictement personnels ou hérités de l'histoire du temps, démons mélancoliques, angoisseux, démons de l'oubli, des privations de l'avant-vie, de la première vie; de leur influence sur celui que je veux dire, le démon de la forme, un démon créateur et discipliné, de leur lutte ou complicité selon les moments, il y a à dire aussi beaucoup mais d'autres peuvent le faire mieux que moi. Posons le bon démon de la forme, donc.

Dans cette perspective (partielle) son origine, sa raison d'être, était la lutte difficile et constante qu'il faut mener contre le mauvais démon, le démon oisif par excellence qui hante le romancier contemporain, *l'habitude*. Inspiré par lui, comme l'écrivait Raymond Queneau, « n'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres ». Il ajoutait, et c'était il y a un demi-siècle: « ce genre (le roman), tel qu'il est, satisfait tout le monde, auteurs et lecteurs ». Ajoutons-y critiques, et maintenons le diagnostic au présent.

Aujourd'hui plus que jamais, sous deux actions conjuguées, l'universalisation du marché de la littérature d'une part et, simultanément, la perte rapide des « parts » que la littérature possède encore dans le secteur lui-même rétrécissant de l'écrit, on peut dire que le démon de l'habitude triomphe. La parfaite interchangeabilité d'une proportion croissante des romans offerts à la lecture en témoigne, à

peine paresseusement masquée par quelques variations. Celles-ci sont naturellement surtout d'ordre géographique ou mieux touristique. Elles accompagnent la mondialisation du roman d'une délocalisation accélérée de ses langues, de ses constructions, de sa forme.

L'idéal du roman marchandise d'aujourd'hui est d'être sans frontières c'est-à-dire de pouvoir être transmis partout sans se heurter à ces douanes retardatrices et coûteuses que sont les difficultés de traduction et de récréation qu'oppose la singularité des langues. Les seules différences envisageables dans un tel contexte sont superficielles, cosméti-

ques. L'aspirine ne peut qu'être le même composant chimique dans toutes les pharmacies du monde, quel que soit le vêtement changeant sous lequel on la présente au client. Le temps du produit culturel aspirine s'avance. Il n'est pas sûr d'ailleurs que le roman lui-même, malgré de louables efforts, soit capable de cette adaptation.

D'une manière plus ou moins claire et

* Membre de l'Oulipo. Directeur d'études à l'EHESS. Derniers livres publiés: *La pluralité des mondes de Lewis* (éd. Gallimard, 1991); *La Boucle* (éd. Seuil, 1993); *L'invention du fils de Leoprepes* (éd. Circé, 1993).

anticipatrice le sentiment de cette crise de l'habitude fut particulièrement vif dans la génération littéraire qui précéda celle de Georges Perec, et dans la sienne propre. La stratégie qu'il en vint à choisir a certes affaire à ses propres démons personnels. Mais elle a valeur d'exemple aujourd'hui encore ; et aujourd'hui tout particulièrement compte tenu de ce qui précède. Ce n'était pas, ce n'est pas la seule solution possible dans cette résistance de la littérature à l'uniformisation, ce n'est peut-être même pas une solution viable, mais elle est défendable. Elle ne doit pas être dissimulée, ni excusée, ni excessivement valorisée d'ailleurs. De plus elle est intrinsèquement liée à ce qui fait la valeur exceptionnelle des œuvres de Perec ; tout spécialement du plus grand exemple d'entre elles, *La Vie mode d'emploi* (VME).

Il y a dans la plupart des textes de Perec une effervescence formelle, toujours associée à une véritable et sensible jubilation du compositeur qui a son effet sur le lecteur : cela va du déclenchement de rire énorme dans *Cantatrix Sopranica L.* à l'intensité d'émotion à certains moments de *La Vie mode d'emploi*. La mort de Barlebooth, qui résulte d'une sorte de fatalité proprement assimilable à un destin, est annoncée à l'avance, est presque prévisible (après coup bien sûr), mais elle dépend entièrement du projet formel lui-même. Les deux types de jubilation, comique et tragique, coïncident dans les œuvres les plus achevées.

Le visage particulier que prit le démon de la forme pour Perec n'est pas celui des formes traditionnelles héritées mais celui des contraintes telles que les définit l'exposé des motifs de l'Oulipo. Or l'écriture sous contrainte est à la fois traditionnelle et moderne, et échappe donc à l'opposition paresseuse que l'on fait généralement entre les deux. Cette version du formel qu'il choisit et à laquelle il adhéra consciemment dès avant *La Disparition* fut utilisée par lui surtout comme pratique, par l'appropriation et l'interprétation personnelle de contraintes qui lui étaient proposées par ses amis oulipiens ou qu'il trouvait dans l'histoire littéraire. Il fut beaucoup moins donc préoccupé de l'invention des contraintes

en elles-mêmes (qui était le but unique du cofondateur de l'Oulipo, François Le Lionnais).

La liste des contraintes qu'il essaya, adopta et maîtrisa de manière plus ou moins poussée est très longue. Leur antériorité par rapport aux œuvres est visible. Elles n'en sont pas l'invention, ni le projet. Mais elles ne leur restent pas extérieures : les œuvres elles-mêmes en sont profondément pénétrées. On peut rapprocher cette constatation du fait très apparent d'une véritable *passion de la lettre* chez Perec (s'opposant à la substance phonique de la langue : dans *La Disparition* c'est le signe graphique « e » qui dis-

La liste des contraintes qu'il essaya, adopta et maîtrisa de manière plus ou moins poussée est très longue.

paraît, une voyelle écrite, ayant un corps qui devient le personnage disparaissant, Voyl, et non le son « eu »). Son maniement fasciné d'une combinatoire littérale s'apparente à une forme de la *gematria* cabaliste. (On en voit une variante proprement « schönbergienne » dans *Alphabets*).

A partir du moment où il adopta l'écriture sous contraintes comme règle, elle devint pour lui une règle de vie, et dans chaque cas d'espèce, grave ou léger, long ou bref, cela impliquait de prendre les contraintes choisies au sérieux ; entièrement au sérieux ; tout en ne les prenant pas trop au sérieux. La préparation technique, dans son « laboratoire » que nous révèle le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* en témoigne : on y mesure l'intensité de l'investissement ; en durée, comme en efforts et inventions.

Ce n'est pas une situation exceptionnelle, même si elle dépasse évidemment toutes les autres par son ampleur. Il n'agissait jamais différemment. On se souvient de l'avoir vu faire de même dans le traitement des contraintes-exercices d'un stage d'écriture, à Royaumont, ou à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.

Quel rôle jouait donc pour lui la contrainte ? C'était un *pharmakon*, un remède (remède et poison ; poison aussi !) à la mélancolie du roman qu'éprouve le romancier dans une époque où la répétitivité maniaque des schémas éprouvés de-

puis déjà au moins deux siècles engendre l'ennui profond, passion fondamentale du XX^e siècle ; horreur et dégoût du « déjà vu » caché, et mal caché sous les apparences d'une nouveauté factice. Il lui fallait absolument y échapper ; sinon se taire. (L'intention didactique n'était pas absente, puisqu'à toute nouveauté vraie dans l'art du roman il faut des lecteurs capables de la reconnaître, et de s'y sentir heureux).

Traiter la contrainte avec sérieux impliquait de s'y entraîner ; et comme les textes sous contrainte, écrits sous la contrainte ont souvent l'apparence de jeux (ce sont des jeux de langage qui étaient pour lui forme de vie), il s'y appliquait avec la concentration de l'athlète. Il était un « athlète dans sa tête », un athlète des mots et des formes, des contraintes. Il se préparait à la composition du roman lipogrammatique, *La Disparition*, comme pour des jeux olympiques (sans concurrents visibles, que le silence. Ainsi, en athlétisme, les tentatives faites « contre la montre »). Certains des résultats sont des espèces de records mondiaux (le plus long lipogramme dans la version la plus difficile (face impassable d'un « everest » de la langue) ; le plus long palindrome) mais ils ne se réduisent jamais à n'être que des exploits.

Il y avait eu dans sa décision, au moins au début, une certaine influence du *Feu des perles de verre* de Hermann Hesse. Mais il en vint à découvrir le visage dissimulé et moins amène de la métaphore ludique et gymnastique : la brusque conflagration, alors qu'il était engagé dans l'expérience d'écrire un roman-feuilleton, *W*, qui utilisait plus ou moins directement cette image mi-sportive mi-mystique, entre une représentation de la joie du sport et cette « joie par le labeur » mise en exergue sadique à la porte des camps nazis, fit qu'il n'ignora pas que son entreprise était non seulement paradoxale, mais était même hantée par le dérisoire. (Le roman habituel, le roman-aspirine, peut parfaitement ne pas sentir cela). Il s'était mis dans une position qui comme celle de l'équilibriste ou du logicien est difficile à soutenir avec une conviction constante.

C'est pourquoi à de nombreux moments il voulut se débarrasser de la

forme, chercher ce qu'il appelait des contraintes douces, écrire un poème sans contrainte autre que celle, particulièrement effrayante cependant, de ne pas en avoir, c'est-à-dire d'affronter le visage du blanc se présentant à lui dans le miroir d'une page.

Je ne pense pas qu'il aurait vraiment pu consentir à cet abandon.

Car la forme, la forme contrainte, était pour lui le troisième monde, celui qui est précisément, dans la représentation pythagoricienne, habité par les démons, bons ou mauvais, et il se situait (pour le romancier qu'il était avant tout) entre l'empyrée, le lieu céleste de l'inspiration ou de l'ascèse que revendique la littérature pure, et le faillible terrestre de l'écrivain en tant que vivant empêtré de mots, en proie à la « sale vie, sale vie mélangée à la mort ».

Ce que les modes traditionnels d'écriture, la première grande version triomphale et conquérante du roman, celui de Stendhal, Balzac, Dickens, fournissait sans angoisse ni doutes à ses prédécesseurs du XIX^e, même à ceux qui se moquent des paradoxes associés à ses conventions tacites, comme Sterne, le jeu des contraintes le lui donna et lui permit d'être un des grands continuateurs du roman.

C'est pourquoi, bien que, comme on dit, *La Vie mode d'emploi* puisse se lire « sans tout ça », sans toutes les consignes et contraintes qui furent son mode d'engendrement, il n'est pas indifférent qu'elles puissent être connues. Certes le fait même de ces contraintes, et l'énorme arbitraire apparent de leur intervention ne manque pas de provoquer chez certains une réaction de rejet, mais il est cependant heureux qu'on puisse, si on le désire, saisir en prenant connaissance du « cahier des charges » qui vient d'être publié, la mise en place démoniaque, autant par le respect forcené de difficiles exigences que par ses silences, ses déviations mystérieuses et ses solutions imprévisibles, ce que Calvino appelait la *machine littérature*, l'extraordinaire machine introuvable de Georges Perec.

Comme Flaubert (qui fut un de ses modèles, comme il le fut de Queneau) Perec parvint à l'achèvement d'un grand roman, dans « d'immenses efforts ». *La Vie mode d'emploi* et *l'Éducation sentimentale* en valaient la peine. □

De l'évidence

Puzzles, épithalames, mots croisés : quelques exemples des formes données par Perec à la nécessité d'écrire.

PAR HANS HARTJE*

« **L**es tentatives d'explication sont vouées d'avance à l'échec — si ce n'est à la malédiction. Tout au plus a-t-on le droit et les moyens de formuler quelques remarques, les plus évidentes qu'il se pourra. L'au-delà des évidences est une affaire personnelle, un compte sans paroles à régler entre le lecteur et l'auteur. » Le constat de Jacques Bens (postface à Boris Vian, *L'écume des jours*) vaut me semble-t-il tout particulièrement pour le lecteur de Georges Perec.

Qui ne s'est pas un jour exclamé, en lisant, en découvrant un texte de Georges Perec : « Evidemment, il suffisait d'y penser ! » ? Il suffisait peut-être... — encore fallait-il faire l'effort, fallait-il que l'écrivain s'emploie à inventer la solution, qu'il travaille à sa réalisation, qu'il tienne compte de cette exigence une fois, chaque fois, toutes les fois qu'il s'agissait de donner forme à une envie, un besoin, une nécessité d'écrire, et qu'il en fasse une règle générale, une contrainte absolue à l'égard de sa propre écriture comme à l'égard de la littérature tout entière.

La fonction de la littérature, il en avait une idée précise dès le début des années 60 : « La littérature commence ainsi, lorsque commence, par le langage, dans le langage, cette transformation, pas du tout évidente, et pas du tout immédiate, qui permet à un individu de prendre conscience, en exprimant le monde, en s'adressant aux autres. » (1).

Mais pour en arriver à la faire fonctionner de telle sorte qu'elle provoque ce sentiment d'évidence qui nous frappe tant en lisant Perec, il a fallu tout un cheminement, les cours d'une vie et d'une œuvre où on ne revient jamais sur ses pas. Or ce n'est pas à l'archéologie de cette émer-

gence que nous nous intéressons ici, ni à un inventaire exhaustif de ses occurrences, mais à trois types de représentations tels qu'on les rencontre dans l'écriture : figure métaphorique, image allégorique et application.

Le puzzle constitue sans doute la figure emblématique du phénomène en question. Prétexte et métaphore métatextuelle des romans de *La Vie mode d'emploi*, ce jeu qui « en dépit des apparences [...] n'est pas un jeu solitaire » (p. 18), occupera une place centrale dans l'affrontement mortel entre Barthebooth et Winkler, jusqu'à la dernière page de la dernière partie. Dès le « préambule », le lecteur est prévenu que l'évidence visée à travers la métaphore n'est qu'au prix d'un effort toujours renouvelé : « Considérée isolément, une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot puzzle — énigme — désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence » (p. 16).

Pour y parvenir, l'écrivain avait imaginé un univers romanesque où il ne se contentait pas de découper en morceaux l'espace référentiel représentant les pièces d'un immeuble et de les décrire une à une « comme si la façade avait été enlevée », mais où il en faisait de même — et

* Professeur à l'École Normale Supérieure. A présenté, en collaboration, le *Cahier des charges de la Vie mode d'emploi* (éd. Zulma-CNRS, vient de paraître).

EXERCICES

Bi-carré latin orthogonal

La Vie mode d'emploi, romans, est notamment construit à l'aide d'une figure mathématique dite « bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 ».

C'est une contrainte de type structurel, réduite ici à sa plus simple expression, ou presque.

Le plus simple, pour faire comprendre ce qu'est un bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, et quelles peuvent en être ses applications romanesques, est de partir d'un bi-carré latin orthogonal d'ordre 3.

Supposons donc une histoire en trois chapitres dans laquelle s'agitent trois personnages respectivement nommés Dupont, Durand et Schustenberger. Dotons ces trois individus de deux séries d'attributs : d'une part, des coiffures, soit un képi (K), un melon (M) et un béret (B) ; d'autre part des choses (?) que l'on peut tenir à la main : un chien (C), une valise (V) et un bouquet de roses (R). Le problème est alors de raconter une histoire dans laquelle les trois personnages auront tour à tour ces six éléments mais n'auront jamais les deux mêmes. La formule suivante

	Dupont	Durand	Schustenberger
1	KV	BR	MC
2	BC	MV	KR
3	MR	KC	BV

qui n'est rien d'autre qu'un bi-carré latin orthogonal d'ordre 3 (trivial) donne la solution du problème : dans le premier chapitre Dupont aura un képi et une valise, Durand un béret et des roses, Schustenberger un melon et un chien ; dans le second, Dupont aura un béret et un chien, Durand un melon et une valise, Schustenberger un képi et un bouquet de roses ; dans le troisième, Dupont portera un melon et des roses, Durand en képi promènera son chien et Schustenberger en béret coltinera une valise. Il ne restera plus dès lors qu'à inventer les histoires justifiant ces successives transformations.

Oulipo : *Atlas de littérature potentielle*, éd. Gallimard.

préalablement — de la manière littéraire première, à savoir des mots et des choses, des personnages et des paramètres, afin de dégager les multiples potentialités qui naîtraient de leur juxtaposition dans l'univers de la liste : c'est cette « technique consciente du roman » que Raymond Queneau avait appelé de ses vœux dès 1937, que donne à voir le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* sans en épuiser les lectures, bien entendu, pas plus que la palette n'épuise la peinture ni, dans une moindre mesure, la partition n'épuise la symphonie.

Le volume *Trompe-l'œil* (2) constitue à lui seul une véritable image allégorique de ce « déconditionnement » méthodique que prônait Georges Perec : pour accompagner des photos de Cuchi White représentant des trompe-l'œil, il écrit alors des poèmes en « franglais », dont le vocabulaire est constitué de mots ayant la même orthographe en français et en anglais, sans pour autant signifier forcément la même chose. On imagine difficilement meilleure adéquation d'un texte à de telles images.

De là il n'y a d'ailleurs qu'un pas aux « beaux présents » ou *Epithalames* (poèmes composés entièrement et exclusivement des lettres du nom de leur dédicataire, à la manière d'un anagramme) : il suffisait pour ainsi dire de « voir autrement » la « présence » de l'intéressé, de prendre le « présent » à la lettre, d'écrire *autrement* son nom propre.

« Les trompe-l'œil fonctionnent un peu comme les mots croisés », écrit encore Georges Perec dans sa préface à *L'œil ébloui* (éd. Chêne, 1981), autre livre d'images de trompe-l'œil photographiés par Cuchi White : « ils posent une question [...] qui demeure énigmatique tant que l'on n'a pas opéré le minuscule glissement de sens qui la résout dans son évidence imparable ».

Autre approche des lettres et des mots, *Les Mots croisés*, tout en étant un de ses gagne-pain, faisaient partie pour Georges Perec de ses « gammes », lui servaient de « mise en train », un entraînement préparant à l'écriture en privilégiant en même temps sa prolifération. En tant que « partie qui se joue entre un écrivain et son lecteur », ils sont textes au même titre qu'un feuilleton ou un roman policier, pour prendre des exemples chers à Perec. Pour leur publication en volume, il les a fait

précéder de « considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots » où il se prononce en quelque sorte pour une application systématique du procédé : « Ce qui, en fin de compte, caractérise une bonne définition de mots croisés, c'est que la solution en est évidente, aussi évidente que le problème a semblé insoluble tant qu'on ne l'a pas résolu. Une fois la solution trouvée, on se rend compte qu'elle était précisément énoncée dans le texte même de la définition, mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir autrement » (*Les Mots croisés*,

éd. Mazarine, 1979, p. 11).

Avec ces exemples, rien n'est évidemment dit de la question ou de l'énigme qui loin en amont de la lecture ont déclenché le mouvement de l'écriture. Comme l'écrit Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, « l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché » (p. 59). Mais ce n'est pas ici le lieu notamment d'approcher l'abyssale « évidence apparente » de cette écriture autobiographique, ni l'espace qui « devient question, cesse d'être évidence » d'*Espèces d'espaces*, ni, à plus forte rai-

son, les « Lieux [psychanalytiques] d'une ruse » dont Perec dira simplement que « ce n'est pas une réponse, c'est une affirmation, une évidence, quelque chose qui est advenu, qui a jailli. »

Reste l'aval : après avoir lu Perec, je ne suis plus le même lecteur. Qu'en est-il de ceux qui écrivent ? □

(1) « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans* n° 8, 1963, repris dans *L.G.*, Georges Perec, éd. Seuil, 1992, p. 86).

(2) Ed. Patrick Guérard, Paris 1978, édition hors commerce, texte repris dans *La clôture*, Hachette-P.O.L., 1980.

Les cahiers des charges de Georges Perec

Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi (éd. Zulma-CNRS) donne à voir la fabrique du plus spectaculaire livre à programme de Perec. Exposé des contraintes qui gouvernent l'œuvre entière.

PAR BERNARD MAGNÉ*

En décembre 1978, Georges Perec vient d'obtenir le Médicis pour *La Vie mode d'emploi*. Actualité oblige : pour expliquer non seulement la complexité de son dernier livre mais aussi, d'une manière plus générale, son travail d'écrivain, il multiplie alors entretiens et articles. Dans l'un d'eux — *Notes sur ce que je cherche* — il écrit notamment : « Presque aucun [de mes livres] ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne, ne serait-ce qu'à titre symbolique et sans que ladite structure ou contrainte me contraigne en quoi que ce soit ». Aujourd'hui, cette omniprésence de la contrainte est presque devenue un lieu commun du discours sur Georges Perec, mais en donnant littéralement à voir la fabrique du plus vaste et du plus spectaculaire de ces livres à programme, le *Cahier des charges de la Vie mode d'emploi*

(Zulma-CNRS Editions) offre l'occasion de s'interroger sur le statut quelque peu paradoxal de ces contraintes... non contraignantes.

Des textes fermement réglés

Qu'à deux exceptions près (le dernier texte du recueil *La Clôture* et *l'Eternité*) tous les poèmes de Perec possèdent leur réglage parfois fort complexe et souvent très rigoureux, n'étonne pas vraiment : c'est dans son essence même que l'écriture poétique, avec un mallarméen souci d'éliminer le hasard et l'arbitraire de la langue, s'impose des lois d'exception. Mais le théâtre confirme. *L'Augmentation* et *la Poche Parmentier* ont leur cahier des charges préalable, qui en détermine la construction : organigramme pour l'un, bi-carré latin pour l'autre. Même les romans « pré-oulipiens », c'est-à-dire antérieurs à *la Disparition*, pourraient bien être plus formels qu'il n'y paraît. S'il n'existe sans doute pour *les Choses* et pour *Un homme qui dort* ni règles strictes ni al-

gorithmes complexes, du moins peut-on y repérer des parcours lisibles relevant de cette « technique consciente du roman » chère à Queneau ainsi qu'un arpentage fondé sur des allusions et des emprunts assez facilement identifiables ici à Flaubert, là à Kafka, Melville ou Lowry. Quant à *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, dont Perec note dans ses carnets qu'il correspond à la « pente » qui le pousse à « écrire n'importe quoi n'importe comment », il suscite quelque légitime interrogation chez le lecteur le moins arithmomaniac, avec son titre en onze mots, ses onze occurrences du mot

* Professeur de littérature française à l'Université de Toulouse Le Mirail. A dirigé en 1984 le colloque de Cerisy consacré à Georges Perec, coordonné le numéro spécial de *Littératures* (1983) et celui d'*Études littéraires* (1990). Il a publié en recueil (*Perecollages*, 1989) plusieurs de ses articles. Il est aussi l'auteur d'une *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec* (éd. Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1993).

3.9 A11 6° deob: fu (cf 8 et 44)

Wueckler d'auker ch.53

Debout
 Reparer restaurer
 Rathaus Bufen Rep IV p 345
 Botez Rathaus N.50

cf ch. 1 est le devant le
 et, au coin de la fenêtre
 qu'il y a le tableau représentant
 la fin du Peccas

faux

1 personne
 occupant
 logement F
 d'aller en flèche
 bonorien
 carrelage ext.

19° (arrondissement)

Royaume Orient

Euzym

Bibliothèque

10 pages

intolérance

jeune homme 8.85 Wulot

Chat

Imperméable

oui

selon m

noté

accusé en Judas

Luetta - couplet

John St - 1948

Musique classique

St Jovine

Lauriet

Jus de fruits

Zakowski

sculptures

goeches

aubrique

photo

carte

houyhou

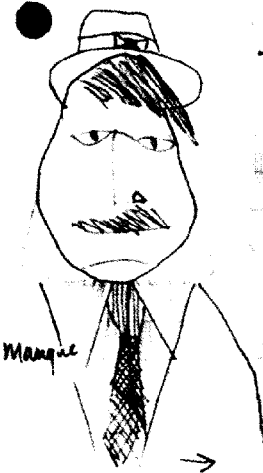
commodes

œuvre dans

maque m 6

Jane m 2

Marguerite



Manque



37
 26
 19
 82

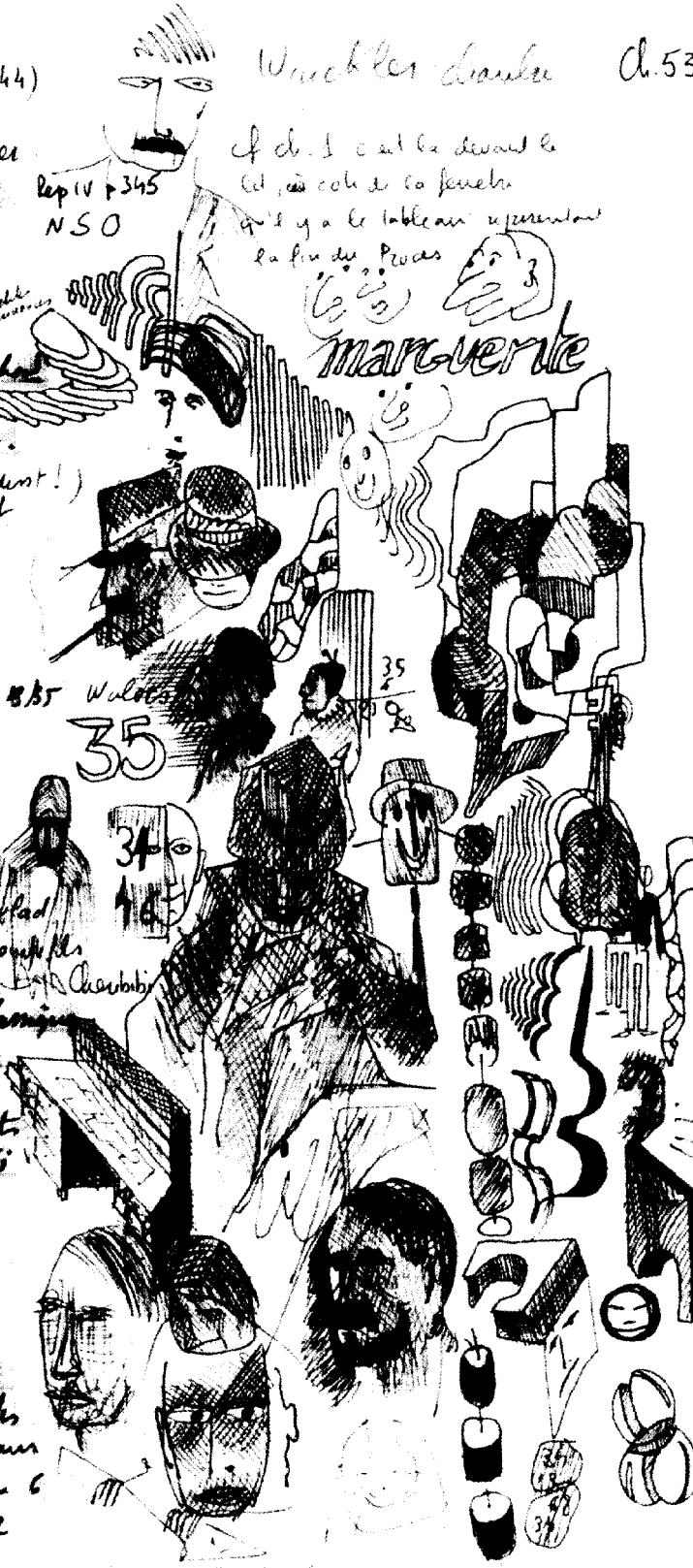
56
 26
 2

179
 133
 46

19

Belle et
 Puygi

contes les 2 classes



ZULMA/CNRS

« onze » et son index bizarrement interrompu à la lettre P, onzième lettre de l'alphabet en partant de la fin, sur le mot « psittacisme », en onze lettres évidemment ! Et après le monument oulipien de *la Vie mode d'emploi*, Perec ne renonce pas aux échafaudages minutieux. Si la mort l'empêche de terminer « 53 jours », ce qu'il nous en a laissé révèle une architecture méticuleusement organisée : fidélité au modèle stendhalien de *la Chartreuse de Parme* avec ses 28 chapitres en deux parties, structures en miroirs, enchâssements de récits multipliant échos et ressemblances, constructions mathématiques (en particulier recours systématique à la suite de Fibonacci), et surtout cette note programmatique : « Style complètement plat avec des morceaux de bravoure, rôle des contraintes (ch[ef] d'O[euvre] oulipien) ? en ce cas 28 contraintes (1 par chap[itre]) ». Et Perec d'énumérer celles qu'il prévoit d'utiliser : belle absente, beaux présents, lipogramme, palindrome, pangramme, série vocalique, alternance voyelle/consonne, contrainte du prisonnier, contrainte de Delmas, boule de neige, tautogramme, algorithme de Mathews, bi-carré latin d'ordre 3, X prend Y pour Z. Liste très perecquienne, sans doute un peu opaque au profane mais où le fidèle lecteur de *l'Atlas de littérature potentielle* n'aura guère de mal à se retrouver.

Des contraintes choisies

Résistons cependant à la tentation de la liste, renonçons à la (trop) séduisante tentative d'inventaire, même si on imagine sans peine à quel point serait impressionnante une énumération de toutes les structures formelles que Perec, à un moment ou à un autre, a exploitées. Aussi bien, l'intérêt tient moins à la quantité qu'au choix. Le nombre et la variété ne sont que spectaculaires ; en revanche, la nature des règles empruntées ou inventées laisse déjà deviner une stratégie d'écriture particulière et une certaine conception du texte.

À regarder d'un peu près les divers cahiers des charges que Perec élabore et les contraintes auxquelles il recourt le plus volontiers, deux traits s'imposent : refus de l'automatisme, fascination de la lettre.

Pour le premier point, on retiendra, par exemple, que l'écrivain ne s'est guère intéressé à la méthode S + 7 : transformer

un texte en y remplaçant chaque substantif par le septième qui le suit dans un dictionnaire donné, limite l'initiative au choix du dictionnaire. Manifestement, ce n'est pas la transformation qui gêne ici Perec — il en fera même souvent un principe essentiel de sa production —, mais l'application mécanique d'une règle dont les effets sont incontrôlables et relèvent en définitive de ce hasard que refusent

Toutes ces machines textuelles sont prévues pour redonner, au cours de leur fonctionnement, l'initiative à leur inventeur.

justement les oulipiens. De la même manière, s'il exploite les vertus potentielles de la combinatoire, il en corrige toujours la rigidité par maintes interventions locales qui visent paradoxalement à perturber l'ordonnance du système principal. Qu'elles dissimulent leurs mécanismes — comme les *Deux cent quarante-trois cartes postales* — ou qu'elles les laissent plus ou moins deviner — comme *Alphabets* ou *la Vie mode d'emploi* —, toutes les machines textuelles perecquiennes sont prévues pour redonner, dans telle ou telle phase de leur fonctionnement, l'initiative à leur inventeur.

Quant à la fascination de la lettre, elle doit se comprendre comme primauté accordée à la trace écrite sur la parole dite. Là encore, une absence fait signe : à savoir la maigre place accordée à la contrepétition chez cet amateur de permutations et d'inversions en tous genres. À l'évidence, Perec n'est pas Luc Etienne et par une sorte d'ironie, ses rares contrepétitions — au demeurant fort convenables — soulignent l'importance... de l'écrit, comme le « Ah ! Moby Dyck, ah ! maudit Bic », de *la Disparition*, et le « Longtemps je me suis couché par écrit » signé Parcel Mroust qui sert d'épigraphe au second chapitre d'*Espèces d'espaces*. En revanche, du lipogramme au palindrome, du poème hétérogrammatique aux anagrammes, Perec ne cesse de distribuer, déplacer, combiner, manipuler les vingt-six lettres de l'alphabet en s'imposant des contrats d'écriture tantôt simples mais dévastateurs — un roman sans E —, tantôt extraordinairement sophistiqués — les onzains hétérogrammatiques d'*Al-*

phabets. Même les homophonismes des *Vœux* jouent finalement sur l'écrit. Passer de « Jean Sébastien Bach » à « J'en sais baste ! J'tiens bac ! », c'est moins trafiquer les phonèmes que trouver pour une chaîne sonore *unique* une *double* réalisation graphique. Or le lecteur attentif de *W ou le souvenir d'enfance* ne manquera pas de faire ici un rapprochement : dans cette prééminence de la lettre et de sa

trace, dans ce jeu homophonique fondé sur l'écart entre le son et le sens, il reconnaitra sans trop de mal deux passages clés de l'autobiographie d'enfance : le

souvenir de la lettre hébraïque et la méditation sur le nom propre pour lequel la minuscule différence entre l'orthographe (Perec) et la prononciation (Pérec) fonctionne comme signe de « la dissimulation patronymique de mon origine juive ». On commence alors à l'entrevoir : ce qui se donne à lire entre les lignes de ces cahiers des charges et de ces programmes d'écriture dépasse peut-être le simple goût des prouesses verbales.

Rester caché, être découvert

Evoquer le rôle des contraintes dans la production du texte, c'est presque inévitablement faire surgir la question de leur visibilité. Il n'y a pas en la matière de « doctrine oulipienne », le groupe comptant à la fois des cachotiers, des exhibitionnistes et des indécis. La stratégie de Perec relève d'un peu tous les genres. Tantôt il affiche la règle : par exemple dans *Alphabets*, non seulement le prière d'insérer, en quatrième de couverture, explique clairement le système d'écriture des poèmes hétérogrammatiques, mais « la disposition typographique des textes visualise cette contrainte en donnant de chaque poème deux dispositions différentes : l'une est ordonnée en un carré de onze lettres sur onze, l'autre est libre et propose une sorte de traduction en prose du poème ». Tantôt il n'en dit pas un mot : par exemple il publie sans le moindre commentaire les *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* dont les formules récurrentes laissent bien deviner quelque combinatoire sous-jacente mais sûrement pas l'étonnant bricolage où s'enchevêtrent polygraphie du

cavalier (sur un « damier » de 9×9), carré magique d'ordre 3, lecture verticale, en diagonale, en boustrophédon. Tantôt il dose savamment révélation et réticence : « Le « Compendium » qui constitue le centre de *La Vie mode d'emploi* et en énumère 179 personnages est un poème soumis à deux règles dont une se vérifie aisément : chaque « vers » comporte soixante signes typographiques, un espace entre deux mots comptant pour un signe ». De la seconde règle, il ne sera évidemment jamais question !

Parfois, Perec revient sur des « aveux » jugés, après coup, dommageables. Ainsi, il confiera à Bernard Noël qu'il regrette d'avoir rendu aussi manifeste la structure d'*Alphabets*, car cette exhibition spectaculaire a finalement occulté la véritable dimension des poèmes : fasciné par le fonctionnement des contraintes ultrasophistiquées, tout occupé à en vérifier le respect minutieux, le lecteur ne voit plus que l'exploit et oublie le texte. Et de fait, lorsqu'il réunit en recueil l'ensemble de ses poèmes hétérogrammatiques autres qu'*Alphabets*, Perec renonce à la double disposition typographique : les textes sont publiés comme de très ordinaires poèmes en prose, dépourvus, même, des quelques anomalies orthographiques imposées par l'usage d'un alphabet incomplet.

Mais ces regrets font aussi partie d'une stratégie typiquement perecquienne et beaucoup plus perverse qu'une banale réticence. Ils relèvent du principe de la « double couverture », tel que le pratiquent certains personnages de *la Vie mode d'emploi*, comme ce lord anglais qui « cachait ses passions secrètes sous des manies factices », ou ce truand reconverti : « Officiellement il était prêteur sur gages, mais convaincu de l'efficacité de la double couverture [...], il ne chercha pas trop à dissimuler qu'il était plutôt receleur. En fait c'était rarement pour lui confier des marchandises de valeur que des gangsters de plus en plus gros bonnets venaient le consulter de toutes les Amériques : [...] était devenu le who's who des bandits du Nouveau Monde : il savait tout sur chacun, il savait qui faisait quoi, quand, où et pour qui. » Regretter d'avoir dévoilé, c'est indirectement, par présupposition, garantir l'authenticité, la sincérité de la révélation. Or s'agissant d'*Alphabets*, la prière d'insérer et l'exhibition

des matrices typographiques sont très loin d'épuiser le cahier des charges d'un recueil où la distribution des poèmes en séquences et leur mise en page obéissent à tout un jeu de règles pour le moins aussi complexes que les contraintes littérales affichées ! De la même manière, écrire, comme le fait Perec, « Quatre figures pour *la Vie mode d'emploi* » dans le numéro de *l'Arc* qui lui est consacré, c'est, sans nul doute, révéler la construction de son roman, mais c'est aussi suggérer que tout est dit, qu'il n'y a pas lieu de pousser plus avant, que ce mode d'emploi-là est complet, d'autant plus fiable qu'il est offert par l'auteur lui-même, estampillé et signé par la main de l'artiste ! Garantie bien évidemment illusoire : comme le dernier puzzle de Bartlebooth dans la fiction, cette mosaïque d'informations dont Perec disperse les fragments au travers d'articles, d'entretiens, de confidences partielles et parfois contradictoires, demeure incomplète. D'ailleurs divers épisodes du roman avertissent le lecteur trop curieux et ont valeur de paraboles : l'archéologue Fernand de Beaumont se donnera la mort sans avoir réussi à retrouver les traces de l'ancienne Lebttit, et, sur un mode moins tragique, Mme Pizzicagnoli, robuste et pointilleuse suisse, devra, non sans colère, renoncer à suivre l'in vraisemblable entrelacs de tuyauteries aux branchements complaisamment embrouillés dont est pourvue la salle de bain de l'appartement qu'elle vient de louer.

A la pratique virtuose de la double couverture, s'ajoute l'usage, tout aussi pervers, de l'indice paradoxal. C'est connu : Perec est un adepte du principe de Roubaud, lequel s'énonce ainsi : un texte écrit selon une contrainte parle de cette contrainte. L'exemple canonique est évidemment *la Disparition* dont chaque épisode, chaque détail et jusqu'à la construction en 26 chapitres dont manque le 5^e, désignent par analogie la disparition du E. Ce que l'on sait moins, c'est que *la Vie mode d'emploi* obéit à ce même principe et pas seulement à cause de la petite fille qui, mordant le coin de son biscuit Lu, sert d'emblème à la cave non décrite dans le coin inférieur gauche du plan de l'immeuble. Il serait assez facile de montrer, par exemple, comment la plupart des citations implicites que Perec dissimule dans son livre, à raison de deux par chapitre et selon une distribution pré-

vue par son cahier des charges, s'accompagnent d'un dispositif désignant d'une manière indirecte cette pratique d'extraction et d'inclusion : ici c'est « l'attitude d'un monsieur qui [...] s'occupait à enfiler des gants neufs dont les doigts se moulaient sur les siens », là un jeu sur l'ambiguïté sémantique d'un « vol », ailleurs un collier fait d'une *unique* boule rouge est mentionné dans le contexte d'un emprunt à Unica Zürn. Et les citations ne sont pas seules en cause : telle reproduction hyperréaliste d'une inscription au pochoir sur une caisse de whisky se révèle, si l'on connaît le cahier des charges, une pure fiction, issue de la mise ensemble de plusieurs contraintes ; dès lors, des mots comme « imperial *mixture* » ou « *blended and bottled in Scotland* » prennent une saveur toute particulière puisqu'ils qualifient à la fois le breuvage fictif et le geste même qui en a permis l'invention. Mais il y a un hic (le whisky n'y est pour rien) : tous ces clin d'œil malicieux ne peuvent s'adresser... qu'au lecteur supposé savoir ! Ces indices se révèlent éminemment paradoxaux, puisqu'ils n'éclairent que ceux qui pourraient précisément s'en passer. Ce sont finalement moins des moyens de connaissance que des signes de reconnaissance.

Contrainte et clinamen

A cette stratégie ambiguë viennent s'ajouter les effets du clinamen : en bon oulipien, Perec insère dans la plupart de ses cahiers des charges des dérèglements plus ou moins importants qui donneront au système le « jeu » suffisant pour éviter le grippage de la machine textuelle. On retrouve ici cette méfiance à l'égard d'une application mécanique des contraintes. Mais à plusieurs reprises, Perec a explicitement rattaché l'usage de ces distorsions à son souci de masquer les règles. En effet, si une régularité sans faille risque d'aboutir à une œuvre simpliste, elle met aussi immédiatement à nu les mécanismes qui la sous-tendent. Par les altérations qu'il entraîne, le clinamen fait obstacle à la tentation d'une lecture « archéologique » dont la seule ambition consisterait à retrouver les règles de production du texte. Les grandes machines perecquiennes, comme *Alphabets* ou *la Vie mode d'emploi*, comportent toutes ces sortes de protections, zones de liberté où après avoir laissé l'initiative aux mots, le

scripteur reprend en quelque sorte la main à la fois pour s'émanciper momentanément de la contrainte et pour déjouer l'attente d'un éventuel amateur de reconstitution textuelle. Mais on en trouverait aussi dans des réalisations plus modestes, comme les déjà citées *Deux cent quarante-trois cartes postales*, où le passage de la structure théorique prévue par la combinatoire au texte final d'une carte s'accompagne de plusieurs modifications. Plus de la moitié des cartes présentent ainsi, par rapport au modèle « standard », des variations et des écarts suffisants pour brouiller sinon l'écoute du moins... les cartes : je me souviens que j'ai passé tout un après-midi sur la plage de Menton à essayer de trouver la combinatoire des *Deux cent quarante-trois cartes postales*.

Contrainte mode d'emploi

Georges Perec s'est à plusieurs reprises expliqué sur le rôle des contraintes dans son écriture, insistant le plus souvent sur leur fonction libératrice — par l'attention et l'effort qu'elles exigent, elles affaibliraient la censure et faciliteraient l'émergence du moi profond — et sur leur pouvoir producteur — débouchant sur des mises en relation insolites, elles serviraient de « pompe à imagination ».

Mais il y a beaucoup plus que cela dans les cahiers des charges perecquiens. Les contraintes ne s'y limitent pas à de simples moyens ou adjuvants : elles sont de véritables formes-sens, car en liaison étroite avec un projet d'écriture (on commence aujourd'hui à le comprendre) d'ordre fondamentalement autobiographique. « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire ». C'est à partir de cette déclaration de *W* ou le souvenir d'enfance qu'il faut s'interroger sur le statut de la contrainte. Ce n'est pas un hasard si dans les « Notes sur ce que je cherche » Perec souligne en même temps l'omniprésence dans son œuvre et des con-

traintes et des traces autobiographiques. A y regarder d'un peu plus près, on s'aperçoit qu'entre les unes et les autres il ne s'agit pas d'une simple coexistence mais bien d'une relation essentielle. « Entre la contrainte étroite [...] et tout le reste — la douce distance du sens et du non-sens, du conscient et de l'inconscient — s'inscrit ton écriture. » Ecrire, pour Perec, c'est finalement motiver l'arbitraire non du signe ou du langage (encore que la dimension mallarméenne de ce projet ne lui soit pas étrangère) mais de la contrainte en la reliant à son histoire. Ou encore, symétriquement, telle aventure tragique imposée par l'histoire se transforme, dans le texte, en structure productive. Par une impressionnante succession d'avatars, la disparition des parents se mue en lipogramme (disparition d'E, disparition d'eux), la cassure originelle (« je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance ») en anagrammes (bris de mots), le souvenir fantasmatique de l'écriture hébraïque (qui se lit et s'écrit de droite à gauche) en palindromes. A l'espace-temps de l'exil alpin, sans repère

Grille de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* : les nombres (de 1 à 99) indiquent les numéros des chapitres, à l'emplacement où s'accroche le récit qu'ils « racontent ».

Perec insère dans ces cahiers des charges des dérèglements qui donneront un « jeu » au système.

ni chronologie, s'oppose l'espace surstructuré de la page, du poème, de l'immeuble implacablement quadrillé où tout a sa place assignée. A la graphie de l'adolescent « non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot » succède l'écriture sous contrainte. A « ces dessins dissociés, disloqués », dont entre sa onzième et sa quinzième années Perec dit avoir couvert « des cahiers entiers » s'opposent, très précisément, ces « cahiers des charges » qui ici nous retiennent. Et pour la mère déportée à Auschwitz un 11 février 1943, et qui n'a pas de tombe, l'écrivain imagine le tombeau d'*Alphabets* où tout, du vers au poème, de la page à la séquence, se construit dans un univers d'ordre 11 et où le poème 43 aligne, en un réglage aussi rigoureux qu'évident, une diagonale de 11 L (pour « elle »).

Ce qui, on le comprend, nous ramène à la question du secret. Car si, comme je le crois, c'est par la contrainte que du sens advient, alors toute mise au jour ne peut qu'enrichir le texte.

Montrer que dans *Alphabets* un certain ordre s'interrompt brutalement lorsque commence la série des poèmes en K — 11^e lettre de l'alphabet, et que, comme le montrent les manuscrits préparatoires, dans tout ce volume la disposition des textes sur la page obéit à une quénine d'ordre 11, c'est sans doute outrepasser les explications auxquelles Perec s'en était tenu, sans pour autant violer on ne sait trop quelle intimité. C'est rendre hommage au texte en en révélant quelques dimensions insoupçonnées.

Que, dans le Compendium, par le double jeu d'une diagonale et d'un ultime vers manquant, E vienne à disparaître à l'angle inférieur gauche du poème, là où, dans le plan de l'immeuble, un vide s'est creusé, là où le caractère hébraïque du premier souvenir d'enfance dans *W* offrait aussi son ouverture, et c'est toute une constellation de sens possibles qui surgit. Qu'à l'inverse cette diagonale

reste inaperçue, comme Perec lui-même le souhaitait, alors une seule lettre vous manque et tout est dépeuplé.

S'il parcourt le feuillet consacré au chapitre 65, chapitre capital à la fin duquel « on voit une petite fille qui mord dans le coin de son petit-beurre » — signe, selon Perec lui-même, qu'un morceau du livre lu va ici disparaître —, le lecteur du *Cahier des charges de la Vie mode d'emploi* y trouvera une allusion à Gertrude, la cuisinière de Mme Moreau, imperméable aux séductions des robots ménagers électroniques : « la vieille cuisinière refusant de se faire au four autonettoyant ». S'il regarde de tous ses yeux, il découvrira, entre « faire » et, à la ligne au-dessous, « au four », tracé au crayon et à peine lisible, le chiffre 43. La forme même de la phrase en

suggère la destination : c'est un essai pour le Compendium, ce qui incite évidemment à compter. Le chiffre 43 s'inscrit à la place exacte du blanc (« ma mère n'a pas de tombe ») qui correspond au 43^e caractère de cette phrase de 11 mots, juste avant que n'apparaissent les deux termes chargés dès lors de quelle résonance : « au four » !

Et s'il revient au roman — car c'est bien dans cet aller-retour entre la contrainte et le texte que du sens se déploie — et s'il s'astreint lui aussi à rassembler les pièces du puzzle, peut-être ce même lecteur comprendra-t-il mieux pourquoi, au chapitre 59, l'un des portraits imaginaires de Hutting évoque cette étrange scène : « Maximilien, débarquant à Mexico, s'enfourne élégamment onze tortillas ».

Terrible et bel exemple de double couverture ! Car si le travestissement « hypographique » du nom de (Paul) Fournel n'est guère difficile à percevoir — Perec n'a-t-il pas lui-même révélé dans l'*Atlas de littérature potentielle* comment il avait caché dans ces portraits imaginaires les noms des OuLiPiens ? —, le réseau plus secret et d'un tout autre poids, où se rejoue une fois encore le drame d'une disparition, resterait, lui, à jamais inaccessible sans le détour par le cahier des charges.

Selon la belle formule de Hans Bellmer, « il est certains modes d'emploi, dont on ne se sert jamais qu'en tremblant ». Mais en découvrant ce que, le plus souvent, ils suggèrent, on mesure aussi tout ce que l'on perdrait à les ignorer. □

Les sept règles de Perec

Pour évoquer les contraintes perecquiennes, rien ne vaut un texte sous contrainte. Il s'agit ici d'écrire en utilisant le e pour seule voyelle.

PAR JACQUES JOUET*

En présence des textes de Perec, je cherche d'emblée le sens de l'ensemble, le centre de cette sphère révéralée, germes et semences. Espèce d'élève blême en dette envers Perec, je prends les rênes et me sers de menées de même genre. Je tente de mettre en scène les mêmes gestes, de répéter les mêmes percées. Je crève de gérer cette espèce de dépècement et de relève. Je le déteste et j'en reprends.

Je dépense les rentes de Perec.

Trêve de révérence. Présentement en selle, l'exégète se permet de repérer les règles secrètement présentes. Chez Perec, j'en égrène sept.

Règle de réserve :

De temps en temps, pénétrées de respect, les Belles-Lettres se répètent, secrètent des défets, sentent le renfermé ;

l'encre est terne, les lettres et les termes pendent, blets... Cérés est excédée, Déméter vexée se met en grève (bel ensemble !). Excès de bergères et de bergers sélects, d'elfes, excès de jets de dés. Le vert des prés est en berne, cherté des blés en herbe sèche. Les textes mentent, ces espèces de dépêches (dépêches d'Ems, s'entend !). Les lèvres gercées empêchent de penser. Bescherelle en perd sensément ses bretelles. C'est l'échec.

Perec sent le vent, se rebelle et met des lettres en réserve, les belles Hélène de ses pensées. Ces lettres restent, le temps de tel texte, empêchées : le précédent créé, les perles se régénèrent et régénèrent le sens, ce serpent de mer... Descellées, elles désespèrent le verbe. Le texte cesse de végéter, fermente, et ce verre de vergetesses est de temps en temps légèrement verdelet. Perec éméché sème le vent et prélève ses tempêtes.

En sept termes et en cent : le texte, c'est le pèse-lettres.

Règle d'émergence réflexe (règle d'engendrement) :

Perec (échevelé, tête de crécerelle, lèvres enflées, le bec en verve, le bec en pente) met en perce le ventre des sens. Le rendement des lettres et des termes, prestement fédérés en textes, est excellent.

Ces denrées engendrent des mets de fête (très mêlés d'éléments berbères : le thé et l'essence de menthe), tels les « Crêpes de crevettes en gelée » et le « Relevé de cervelle en Excellence » (recettes de Berger, *V.M.E.*, LXI), « Fèves des Cévennes », « Pêche Belle-Hélène » et « Gelée de Nèfles » (desserts et entremets des *Revenentes* [tel]).

Les bretzels de W précèdent le Bretzlee de *V.M.E.* (« beretz » génère « bretzel » et

* Jacques Jouet est membre de l'Oulipo. Dernières publications : *107 âmes*, 1991, éditions Seghers ; *Le Chantier*, 1993, éditions du Limon.

«Peretz», B et T mêmes lettres, cf. W, VIII)

Cette dépense effrénée, cet empressement et ces ventrées déclenchent des excès de sens et des effets d'hébétement, des excès d'hébétement et des effets de sens.

Des déchets énervent de temps en temps l'entendement : ces errements restent celés. En effet, Perec s'empresse d'écramer le fret en excédent, prend les thèmes de Webern et de Verecker, les encre et les détrempe de Klee, les nerfs fermes d'Éblé, et préfère geler l'émergence des sept de Thèbes, de Théétète et de Ménexène, de Bethléem et de Sé-mélé... Je cherche bêtement Esther (et ses frères) chez les belles nénettes des *Revenentes*. Est-elle présente (elle et Phédre, femmes de tête) c'est référence de lettrés. Cherche Médée désespérément.

Les Revenentes... Scène de genre : le nez trempé entre les lèvres, les dentelles et les fesses des femmes légères, les verges et les gemmes éméchées des mecs de l'évêché d'Exeter (des bêtes de sexe ! en ce tremblement, le clergé excelle et jette ses vêtements de prêtres) pénètrent en cent fentes et émettent lestement le sperme pérenne... Clef de cette véhémence, Esther, cette belle tête de femme, belle-mère et régente de Perec, est-elle présente en l'Estelle des *Revenentes* ? Est-elle Estelle ? Estelle est-elle de mèche ? Estelle érecte-t-elle ? Bel exemple d'excès de zèle et d'errement en ce recensement des règles.

Règle de flemme (Règle de Thélème) :

Perversement, Perec se récrée en les règles mêmes. Le spleen de créer est vertement éventé. Renversés, pêle-mêle, tête-bêche, les célestes créduces semées de kleenex, les Werther de western et les sectes celtes, les cervelles stressées des Gennette, les herbes séchées des steppes (vers les genets penchent mes préférences), les esthètes éthérés de week-ends en mer Egée, les Perses empesés et sénescents. Emmerdement des lettres ? Permettez ! Les textes de Perec le démentent expressément.

«Thélème clémente.» (*Les Revenentes*), référence empressée. Perec enlève lestement ce brevet d'Eden. «Fé ce que plé» [tel]. Le clerc est en ce temps de genre écervelé.

EXERCICES

Poème bilingue

Un poème bilingue est un poème lisible simultanément dans deux langues (de même alphabet). Un poème français est lisible simultanément en anglais et en français. Prudemment, on écrira le poème en capitales d'imprimerie pour contourner la question des accents.

PALACE
POUR RIDER DART
GRIEF PONCE
GALE EN LAIR NET
CAVE
ALTERATION *vide*
LECTURE A BOUT

Extrait de
« Trompe-l'œil ».
Photographies de
Cuchi White.

Règle de prélèvement :

Versé en Belles-Lettres, Perec se sert de frères de même trempe : Scève, Sterne, Verne (le Verne de chez Hetzel), Bellmer... etc. (*Les Revenentes* et *V.M.E.*). Enté de ses chères greffes exemptes de rejet, le texte de Perec répète cet hébergement.

En même temps, l'enchère née de ce zèle de reste, de cette entente et de cet entregent entre gendelettres membres de même cercle de recherche (Bens, Berge...etc, etc) est extrêmement présente. C'en est même dément.

Secrètement ensemencé, je pense en segments de vers célèbres enflés de lettres e : « Cette vesprée, le vent se lève... Cette vesprée, le vent m'évente... » Hélez les vers.

Règle d'enfermement :

En Thélème même, Perec déserte le verger. Perec descend les herbes, met les scellés : défense d'entrer. En vente, ce zeste de terre séchée : Perec le préempte, règle le cens et le terme, rejette les dégrèvements. Et le cercle sévèrement fermé, Perec descend vers le centre et crée l'événement.

Effet de serre.

Cet encerclement le presse de révéler le je lésé, démembré, le je éventré entre les dents de l'ère récente, le règne des mésententes, ce temps des pestes lentes et des femmes en cendres, des enfermements de Belzec (hé hé, le Belzec de *Batte* ?) et de Bergen-Belsen, entre celles des légendes, temps mêlés. Les vents d'est se lèvent et gèlent les tempes. Les fenêtres fermées exprès le réverbèrent. Tchen tente de lever le... secret éventé. Très décemment, Perec régresse, désherbe, s'enlève le derme, se fêle le cervelet, écrète ses herpès et ses vertèbres serves, se pète le bréchet, se crève le mésentère, déterre ses excréments. Le texte décèle le tremblement de ce ventre vergeté, en ébrèche les défenses. Perec et Lesseps percent les terres de l'être fermé.

Telle mère, telle détresse ; tel père, telle sécheresse... et Perec — *W* le révèle — est tellement père de ses père et mère ! C'est le bébé de Médée (Médée, mégère, c'est l'ère récente, l'ère sévère : Perec en est expert d'Ève et des dents !) et le cher benêt reste en scène, le temps de prendre cette belle épée et de relever l'être en

En bref, Perec délesté (les semelles de vent pèsent léger) prend le temps de se redresser.

herbe, ce ver de terre hébété de tendresse. Perec entend les chevèches perchées près des tertres en déshérence des père et mère brèche-dent. Regrets éternels, descente en l'enfer de « l'extrême sentence », chez le Cerbère très détesté.

Le texte est le vêtement de ce secret. En *texte* est *ex*, *ex de ex-* et *ex d'extrême* et *d'excès*, et *ex de lex* : ferme *lex*, sed *lex*. S'enfermer, légèrer cet enfermement, c'est, en germe, démêler le sens de ce rêve réel d'enterrement et de perte sèche.

En bref, Perec délesté (les semelles de vent pèsent léger) prend le temps de se redresser. Perec décentre l'Everest et ses névés secrets, se déprend de ce je et se permet de créer. Perec se venge, défend chèrement les restes de ses gênes, ses repères décédés, prend en levrette les Glemp d'Exeter encerclés, les démet, les mène pendre, cesse de désespérer de l'es-pèce.

Règle de présence éphémère :

« Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère. » (*Les Revenentes* et, derechef, *V.M.E.*, XCIX)

Perec entreprend de recenser des exemples d'éphémère : les rêves, les « je me (remember) » et tente des textes en temps réel. Le présent récent ne cesse de céder, s'empresse d'être cendre et pensée

déréelle, d'être éphémère. Et tenter de rendre l'éphémère, d'en présenter le reflet, c'est tenter de relever les blessés et les pertes, tenter de remettre les membres fêlés.

Répété, l'éphémère précède l'éternel et, en même temps, le berce et le berne, le renverse et le perd. Perpette empeste les relents d'encens et les vesses déléterés. Ex-vedette, l'éternel est défenestré. Même les péchés se rendent. Tremblez, essences ternes ! Chères essences, dressez les membres et relevez les têtes, chênes, hêtres, cèdres, tecks, mélèzes, trembles ! Éternel, je crève ; éphémère, je me redresse.

Dès *Je me (remember)*, Perec émerge de ce Léthé (« Les verts temps de l'enfance [tel] émergent de Léthé. », *Les Revenentes*...). En effet, « Je me (remember) » est très près de « Je me remembre »... et ce remembrement me semble nettement perpétré. *Je me (remember)*, c'est *Les Regrets* de Perec et c'en est le legs.

Cette recherche des temps des pertes se déclenche en ce bref et très célèbre prétexte : « Éternellement éphémèrement je m'étends entre clebs et cerve. » Les pertes de temps engendrent des pertes d'être. Entre elles et Perec, c'est l'enfermement. Perec prétend s'en dépêtrer, prêche le relèvement.

Je me rémembre (1)... Le texte est bref. Le prétexte est grêle, le référent léger (événements récents très réels et très bêtes, réel lesté de réel), frêle l'ensemble des éléments. C'est rèche et desséché. Trêve de der-des-ders le label entre les dents, trêve de tremblements de terre et de tempêtes en mer... Règne le flegme, le présent pète-sec de Vermeer de Delft et de Teste. Perec s'exempte de rechercher l'effet : des nêfles, cette prébende !

De telles réserves de tendresse réfrénée rendent les fées présentes. Entendent-elles le rester éternellement ? Je répète cette célèbre sentence : les fées s'entêtent. Svelte bébé né de cette sécheresse revêche et de cet embrèvement, le sens est en effervescence : c'est le gré de l'erg. Et le texte précède le sens : c'est le secret des secrets.

Certes, le test de ce remède est désespéré ! Le sens est très pressé de se lever, de s'enlever et de se perdre en reflet tremblé. LES sens... Et l'Érèbe les pense en zèbres décédés. Perec le sent — et persévère. Dépenses-recettes... « ce repère Pe-

rec » épelle les lettres des termes, se les répelle, se les répelle et se les rémembre, se les repêche en belle étrene, se les recrée en « bel présent ».

Règle de dérèglement :

L'enchevêtrement des règles dérègle l'emblème externe, enténébre les règles elles-mêmes. C'est l'ensecrètement des scènes. Entremêlées, les règles se démettent, légères et déjetées. Elles se perdent et dégèrent en *spectres*. C'est, je le pense fermement, le sens secret de ces *revenentes*. Spectres et excès de présence de cette lettre exemptée (celle présente en le verbe être, en le je, en père, en mère, en Perrec, en dextrement et pédestrement,

etc...) se jettent des fléchettes empenées : entre *Les Revenentes* et le texte précédent, c'est l'exemple même de règle renversée.

De temps en temps, Perrec enlève l'échelle, recherche les effets pervers, excepte. Et c'est exprès ! C'est l'entrée de l'élément rebelle. Entre ses dents, ses lèvres, je l'entends mettre en scène l'exemple d'épenthèse célèbre chez le Père Hébert et les décervelés : « Merdre ! »

En l'espèce, le respect de ces règles sévères (respect de préférence extrême : l'être se prend en des rets serrés) tresse le texte de Perrec. C'est « le (je) des perles de verre » (Hesse). C'est le « SELF-FEE-DER », le ferment des « sept réglottes cré-

nelées » des *Revenentes* : le texte réglé becte ses règles.

Entre mévente et best-seller, Perrec remet en selle les Belles-Lettres, remet en elles le sel éventé, le sel de mer et le sel gemme.

Je me retrempe des règles de cet excellent expert serré de près. Belle légèreté de Perrec : elle relève de cette même excellence et, ce me semble, reste en exemple. □

(1) « Se rémémbrer » : dès *Les Revenentes*, Perrec se sert de ce verbe.

N.B. Un premier état des *Sept règles de Perrec* a paru dans *Mélanges* (Cahiers Georges Perrec n° 4), Éditions du Limon, 1990. Un deuxième dans *La Bibliothèque outipienne*, volume III, Seghers, 1990.

Mirage dans deux miroirs

La contrainte formelle chez Perrec possède trois fonctions : une fonction démystifiante, une fonction d'invention, et une fonction de stimulation. Démonstration sous contrainte.

PAR ANNE GARRÉTA*

1 Qu'y a-t-il de si difficile ? Lundi. Six heures du matin. Il y a déjà plusieurs heures que j'écris ce texte promis il y a si peu de temps.

2) Une coïncidence : Percival Bartlebooth est mort le jour anniversaire de mes treize ans, jour dont je ne pourrais dire que je me souviens (je me souviens d'autre chose que ce que je voudrais me rappeler), même s'il est probable qu'il fut fêté.

3) Écrivain contemporain, Perrec est le second sur lequel il m'est demandé d'écrire et sur lequel il m'est presque impossible de rien dire. Le premier était Nabokov.

4) Néanmoins, une chose me sera venue d'emblée, une illustration imageant un propos encore absent : ces huiles sur papier de Turner, provenant de la Tate Gallery et aujourd'hui visibles à Paris à l'occasion d'une exposition (*L'Âme au corps : Arts et sciences*). *Réflexions sur un globe de métal poli et sur une paire de globes de métal poli* : deux études d'optique ras-

semblées sur une feuille, prise dans une série plus vaste. La première étude offre à voir l'anamorphose d'un espace environnant. Le reflet seul, en ce miroir convexe que forme l'hémisphère visible du globe, nous est donné à voir. À partir de cet héli-reflet, recomposer l'espace absent : les croisées de trois hautes fenêtres, un plafond, pan plus clair contrastant avec la noirceur des murs, dans une cheminée, peut-être, un feu. La seconde étude double la réflexion, deux globes de métal poli se mirant l'un dans l'autre multiplient leurs virtualités. Les croisées vacillent, mangées d'ombre et de flou : l'ombre est celle que porte le reflet des sphères l'une sur l'autre à leur point de contact, ombre elle-même percée d'une réflexion seconde, mise en abyme de la trouée de lumière des croisées.

5) Table de travail : parmi les objets hétéroclites qui la parsèment et dont je pourrais comme Perrec dresser la liste, il se trouve deux billes de verre bleu, irrésées, métallisées en surface. Placées côte à côte, immobilisées dans une rainure du

bois, elles pourraient s'il ne faisait pas nuit tandis que j'écris, prendre au piège de leurs miroirs jumeaux la croisée de la fenêtre à ma droite et reproduire pour moi l'expérience de Turner. Resterait à faire disparaître la pièce aléatoire.

6) Ironie dont je ne m'avise qu'alors : dans ces huiles de Turner je ne discerne pas ce que dans ma simulation des deux billes je ne peux manquer de voir, le sujet qui observe le reflet du monde.

7) Nouvelle vérification de la loi : à mes étudiants américains je proposai, l'an passé, la lecture de l'Avant-propos de *La Disparition*. À la question de savoir ce qui leur semblait avoir disparu dans le texte, ils trouvèrent théories de réponses : l'ordre, la police, la confiance, la nourriture, la politesse, le pouvoir, l'identité, la loi... Lorsque je leur mis sous le nez la lettre

* Professeur-assistant à l'Université de Princeton. A publié deux romans écrits sous contrainte formelle : *Sphinx* (éd. Grasset, 1986) et *Ciels liquides* (éd. Grasset, 1990).

disparue, saints Thomas d'un genre nouveau, ils n'en voulurent pas croire leurs yeux. [Roubaud l'avait prédit : « dans ce texte écrit sans la lettre *e*, ce qu'on ne peut découvrir, tout aveuglant que ce soit, si on ne le *sait pas*... », *La Vieillesse d'Alexandre*]. La contrainte formelle est invisible aux yeux qui la voient sans la savoir. Il en va sans doute de même du monde.

8) Classer : on peut discerner à la contrainte formelle, dans l'emploi qu'en fait Perec, au moins trois fonctions.

9) La fonction démystifiante : des textes de la Ligne Générale (« ce qui fut exploration, découverte, s'est petit à petit ramené à la convention pure », « image falsifiée du monde et langage mort ») aux Manifestes de l'OuLiPo (« Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (...) qui est tenue de s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de

la grammaire, contraintes des règles du roman (...) ou de la tragédie classique (...). Doit-on s'en tenir aux recettes connues et refuser obstinément d'imaginer de nouvelles formules ? » F. Le Lionnais, *Bibliothèque Oulipienne*, volume 2, p.IV), c'est une fonction constante. Les conventions dont une certaine littérature (naturaliste, vériste, traditionaliste ou formaliste) accommode sa sauce sont des contraintes *naturalisées*. La convention est invisible aux yeux parce qu'ils la savent par cœur. C'est une convenance qui, comme toutes les convenances, s'apprend, par et pour sa répétition. Elle fait écran. L'art de la contrainte formelle qui règle les exercices oulipiens de Perec et ses fictions crève cet écran. Dans l'un des paragraphes de *Penser/Classer*, intitulé « Le monde comme puzzle », on trouvera une étrange liste, subtilement ordonnée de catégories « naturelles », de celles que la mise en œuvre de l'artifice d'une contrainte formelle suffit à falsifier et dévoi-

ler, « Tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique ; une loi universelle régirait l'ensemble des phénomènes : deux hémisphères, cinq continents, masculin et féminin, animal et végétal, singulier pluriel, droite gauche, quatre saisons, cinq sens, six voyelles, sept jours, douze mois, vingt-six lettres. Malheureusement ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais. »

10) Ensuite, une fonction d'invention : les contraintes forment un système en quelque sorte axiomatique qui permet de générer un univers fictif. « Pompe à imagination », « machine à raconter des histoires » : on peut examiner l'ingénierie formidable de celle qui présida à *La Vie mode d'emploi*, dont le *Cahier des charges* vient d'être publié. Programmes, tableaux, algorithmes, listes, tout est là, les données comme les règles de distribution, et leur déploiement chapitre par chapitre. Tout ? Le code génétique inté-

gral de cet être de fiction ? Certes non, et ce serait illusion structurale ou structuraliste que de croire à la possibilité d'une telle réduction. « Cela fait partie de 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 » (« Le travail de la mémoire » in *Je suis né*, p. 91).

11) W révèle la troisième, fonction de stimulation : la contrainte doit être prise là en son sens le plus légal, la contrainte par corps, sorte d'acte judiciaire par lequel l'écrivain s'amènerait à écrire, se forcerait à remplir un engagement d'écriture. C'est en ce sens que Perec l'envisage lorsqu'il propose à Maurice Nadeau de publier en feuilleton W : « Je me suis demandé s'il m'était vraiment indispensable d'avoir recours à une stimulation extérieure, qui jouerait pour W le rôle que l'absence d'E joua pour *La Disparition* : écrire est toujours difficile (...) » (recueilli in *Je suis né*, p. 65).

12) Ecrire : il y faut donc une règle, règle de vie, règle du jeu pour commencer, pour mieux dévier et déjouer les déterminations héritées. Le puzzle du monde tel que l'a réglé Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* vise à la clôture : détermination exhaustive, programme d'extermination. Mais le jeu du puzzle n'est pas réflexion dans une sphère unique, Bartlebooth recompose ce qu'il avait composé mais que Winckler a découpé : « Chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui ». Déjouer la clôture sera pour Winckler faire apparaître un trou dans le puzzle, jeu dans le jeu. La dernière pièce du quatre cent trente-neuvième puzzle est impossible à poser.

13) Si W (forme de la pièce qui demeure dans la main du mort) est double, symétrie dans un miroir vertical, X (forme de la place qui dans le puzzle ne sera pas comblée) est double aussi, mais selon un miroir horizontal. W est, dans le souvenir d'enfance, la lettre inscrite au dos des athlètes de la colonie de la Terre de Feu. Antipodes : d'un hémisphère à l'autre, et selon la symétrie dans un miroir horizontal, W se retourne en M, initiale de la mort. La dernière pièce du puzzle est signature, trace contre l'effacement de la mort et son anonymat. □

Perec sur ordinateur

Plusieurs programmes informatiques ont été établis à partir de textes perecquiens. Interprétations sur écran.

PAR ROLAND BRASSEUR*

Que faire d'une œuvre de Georges Perec, quand on l'a lue, relue, sans qu'elle ait livré tous ses secrets ? Peut-être l'interpréter, comme le pianiste interprète *l'Art de la fugue*, dont il a d'abord lu la partition, et écouté quelques autres interprétations.

Interpréter, c'est à la fois traduire (dans une autre langue, ou dans la même), adapter (à un autre matériau, un autre système de signes), exécuter (conférer un autre mode d'existence, donner à voir des possibles). C'est travailler le sens, dans une tension constante entre fidélité à l'œuvre déjà là et mise en évidence de l'implicite que l'on croit entrevoir. C'est aussi rester un peu plus longtemps dans l'intimité de l'œuvre aimée.

Connaissant un peu d'informatique, j'ai décidé de produire des interprétations de certains textes de Georges Perec, dans un langage de programmation que rien ne destinait à cela : le Turbo Pascal.

Un palindrome est un texte dans lequel la succession des lettres est la même, que l'on commence par le début ou par la fin. Telle cette phrase de Luc Etienne : Sexe vêtu, tu te vexes ? En 1970, Georges Perec publie dans la revue *Change* un palindrome de plus de 5 000 lettres. Lire un tel écrit, c'est le plus souvent essayer de faire coexister deux lectures : de la première à la dernière lettre, et, à peu près simultanément, de la dernière à la première — en « vérifiant » que la contrainte a bien été respectée. Une telle lecture reproduit d'une certaine façon le travail de l'auteur : écrire un palindrome, c'est en fait écrire simultanément deux textes.

Dans une interprétation informatique,

les deux textes peuvent être non seulement lus mais écrits (affichés) ou effacés simultanément, lettre par lettre ou mot par mot, avec lenteur ou rapidité. Des régularités jusque-là inaperçues — les contraintes partout présentes chez Perec — peuvent être mises en évidence. Une réécriture avec ou sans rature peut être entreprise.

Le programme écrit, dans son état actuel, offre plusieurs de ces possibilités.

Un curieux ouvrage paraît en 1976, aux éditions Galilée. Il a pour titre *Alphabets*. C'est un recueil de 176 onzains hétérogrammatiques. Son auteur est Georges Perec.

Les 10 lettres les plus fréquentes en français sont ESARTINULO. Perec ajoute à chacune de ces 10 lettres l'une des 16 autres, et pour chaque choix de cette lettre-joker, il écrit 11 poèmes n'utilisant que les $10 + 1 = 11$ lettres sélectionnées. cela fait $16 \times 11 = 176$ poèmes.

Ces poèmes ont 11 vers : ce sont des onzains. Ils sont hétérogrammatiques : chacun des 11 vers ne contient que les 11 lettres autorisées, et chacune n'y figure qu'une fois. Dans le livre, chaque poème est imprimé sous deux formes : grille de 11 lignes et 11 colonnes, et poème en prose.

Le travail de programmation a consisté à fournir à l'utilisateur du programme la possibilité de circuler de poème en poème, aléatoirement ou non, en ne voyant que les grilles, ou que les poèmes en prose, ou les deux à la fois. Ou d'afficher à l'écran les 11 poèmes correspondant à une même lettre-joker, ou les 11 poèmes d'un même chapitre — les deux classements ne se recouvrant pas. En mettant ou non en évidence les sur-

* Professeur de mathématiques spéciales au Lycée Chrestien de Troyes à Troyes.

TROIS DÉBUTS DE ROMANS INÉDITS DE GEORGES PEREC

Exemples de textes produits par le programme « Un peu moins de 99 puissance 20 débuts de romans inédits de Georges Perec » d'après *La Vie mode d'emploi*.

DISPARITION INTESTINALE

A longueur de journée, une jeune marchande d'indiennes, debout sur la pointe des pieds près d'un vaisselier genre Louis XIII, opposait la fragilité de sa condition à l'invulnérabilité de la pierre, dans une villa de location dotée d'un grand garage.

Un industriel allemand, manifestement peu habitué à la technique du Sprechgesang et qui portait un grand plateau de cuivre martelé, était assis sur ses talons, volumineux. En hommage à l'amiral Nelson, il proposait une nouvelle Clé des Songes, des écouteurs aux oreilles; puis il retrouva avec plaisir une tente à six places avec tous ses accessoires et fournitures; et avec une rapidité folle, accompagné d'une petite fille mordant dans un croissant, il s'efforça de relier entre eux les épisodes dont il disposait.

LA SENSATION HORIZONTALE

Alors qu'elle était en sixième, une jeune athlète manifestement japonaise, accoutumée au rite de la pluralité des femmes, disposait, dans un ordre rituel, treize petits godets de couleur sur un cube d'acier.

Son premier fiancé, un Samoyède, gris de poussière et de tristesse et qui acquiesçait à tout, préférait rester dans sa chambre, inlassable. Après avoir fait mettre l'eau, il essayait de lancer un palet de métal imitant grossièrement les ivoires chinois; puis il parvint à se procurer une sorte d'image d'Epinal; et lentement, par l'intermédiaire d'une agence spécialisée dans les logements de très riches étrangers, il s'appêta à bondir.

UNE PORTION AUTOCOLLANTE

En 1840, une jeune fille de quinze ans, voulant pousser jusqu'au bout l'enseignement de son maître, pointait un petit revolver dans un port tranquille où des petites filles nues s'aspergeaient à côté de sampangs.

Son fiancé, un peu trop grand pour elle et dont elle ne savait pas encore s'il dormait et prenait son bain avec son barbet à poils frisés, descendait en tourment sur lui-même, volontaire. Bien que ses journaux et correspondance n'y fissent jamais allusion, il cherchait des cailloux pouvant se remonter avec un clé plate; puis il inspecta avec davantage de soin une agrafeuse à papier peint; et pour son plaisir, regrettant que ses affaires lui interdisent d'être plus souvent derrière ses fourneaux, il se fit sur la peau des ulcères superficiels.

contraintes, les erreurs (plusieurs grilles ne respectent pas la contrainte) ou telle(s) lettre(s) qu'il choisit. Il peut aussi lire quelques commentaires: extraits d'interviews de Perec, par exemple. Examiner différents plans de l'ouvrage. Et tant de choses et tant de choses.

L'utilisateur est appelé à interpréter à son tour le travail de Perec: en écrivant lui aussi des onzains hétérogrammatiques. Totalement originaux — il lui suffit

de choisir une lettre-joker — ou non — il peut essayer de réécrire l'un des 176 poèmes de Perec.

La Vie mode d'emploi est un ouvrage d'une tout autre ampleur. Le programme vise à reproduire et travailler moins le texte lui-même que les contraintes qui ont réglé sa rédaction. Il est intitulé: « Un peu moins de 99 puissance 20 débuts de romans inédits de Georges Perec ».

De chacun des 99 chapitres du livre ont

été extraits 20 courts passages pouvant occuper l'une des vingt positions dans un modèle fourni par le titre et les premier et quatrième paragraphes de *l'Education sentimentale* de Gustave Flaubert — roman d'une importance considérable dans la genèse de l'œuvre perecquienne. Diverses contraintes, aussi proches que possible de celles qui ont organisé le texte de Perec, régissent la sélection des extraits dans le livre, puis le choix de ceux qui composeront les textes produits (cf. encadré).

On l'aura compris: l'usage de l'informatique qui est proposé ici ne consiste pas à saisir de façon mécanique un texte — copie au moyen d'un scanner d'une page imprimée — ou à le taper au clavier pour lui faire subir les transformations que permet l'un des excellents traitements de textes, hypertextes ou autres outils actuellement disponibles.

Il s'agit d'élaborer pour chaque écrit travaillé les moyens de son interprétation. Il peut s'agir de règles d'affichage, de mise en évidence ou d'invention de relations entre les composantes du texte, d'instruments d'analyse, de possibilités de transformation, de mise en relation avec d'autres textes... Toujours de façon particulière à chaque texte.

Plusieurs autres programmes sont déjà écrits, ou très avancés. Ils portent sur des œuvres de Georges Perec, Raymond Queneau, Jacques Roubaud et sur le Yi king. D'autres sont ébauchés. Quatre de ces travaux sont présentés actuellement dans la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou, dans le cadre de l'exposition Georges Perec. Il s'agit du grand *Palindrome* et d'*Alphabets*, dont il vient d'être question, et de deux autres programmes: les *Mots croisés* (le premier recueil) et *Dos, caddy d'aisselles*, palindrome syllabique. Ils sont visibles dans une version parfois réduite et simplifiée. Travail de copiste ne produisant pas d'œuvre originale, reprenant à sa façon celles que d'autres ont écrites.

Puis un jour viendra, sans doute proche, où seront directement publiées sur disquette, et de façon non confidentielle, des œuvres entièrement originales. Lesquelles à leur tour attendront peut-être une interprétation, sur papier, qui ne sera pas une simple copie d'écran d'ordinateur. □

Les mots croisés de

G E O P E R E C G E S

Dans l'établissement des grilles,
Perec donna libre cours à son goût pour les
records. Prouesses cruciverbistes.

PAR JACQUES BENS*

On aurait tort de penser que Georges Perec considérait la composition de ses mots croisés comme une besogne de second plan. D'abord, parce qu'en bon pataphysicien (j'aimerais mieux dire : *en bon écrivain* !), aucune de ses activités ne lui paraissait secondaire. Il leur accordait la même importance et les traitait avec le même soin.

Ensuite, parce que tout exercice d'écriture, même le plus modeste, lui paraissait

propre à enrichir la partie plus strictement « littéraire » de son œuvre.

Connaissant son goût pour les records, on pouvait s'attendre à ce qu'il s'efforce de battre les confrères dans le domaine technique : la fabrication des grilles. Ainsi, les mots-croisés (1) méticuleux plaçant en moyenne neuf cases noires dans une grille 10×10 (huit quand ça va bien, dix quand le sort s'acharne contre eux), Georges Perec s'efforça de ne pas en utiliser plus de sept (six avec de la chance, cinq les jours de gloire).

Pour y parvenir, il s'accordait tout de même quelques privautés dont les autres

s'interdisent l'usage trop fréquent, en utilisant des vocables inexistantes : anagrammes ou fragments de mots véritables. Il s'est jovialement expliqué sur ce point dans la préface de son recueil (2) : « La seule manière de se faire pardonner la présence dans une grille de groupes scandaleusement privés de sens, voire strictement imprononçables, est de leur trouver des définitions plaisantes. L'exemple type est *Chef de gare*, en l'occurrence *GA*, ou encore *RT* devenant *Pris de court*. »

Pour l'élaboration des définitions, Georges Perec a suivi la tradition inaugurée par Tristan Bernard et Renée David (c'est cette dame qui a vidé les baignoires et rempli les lavabos, et non T.B., eh oui !), et superbement illustrée aujourd'hui par Robert Scipion. Citons-le de nouveau :

« Pour que la définition commence à fonctionner, il faut qu'il y ait ambivalence. Le procédé le plus simple, en quelque sorte le deuxième degré de la définition, consiste à désigner le mot à découvrir (le signifié) par un signifiant qui désigne habituellement autre chose. Ainsi :

S'emploie pour coudre : *Noisetier*
ou, mieux encore :

Perche : *Habite* »

Comme une bonne illustration vaut mieux qu'un long commentaire, voici quelques trouvailles que l'on doit à Georges Perec :

« Il chantait dans les cours (*Troubadour*) ; Jeune fille, c'était déjà la femme au foyer (*Cendrillon*) ; Passe ses jours dans une boîte de nuit (*Nosferatu*) ; N'est jamais là quand on lui parle (*Cantonade*) ; Elle en a donné, du fil à retordre ! (*Queenouille*). »

Il n'hésitait naturellement pas à faire référence à la culture :

Mister Chips (*Parmentier*)
ni à l'actualité :

Vainqueur des Six-Jours (*Israélien*).

Le même goût des records s'est manifesté dans le domaine des petits mots, ces irritants vocables de deux ou trois lettres, que l'on retrouve sans cesse parce qu'il est impossible de s'en passer,

* Membre de l'Oulipo. A notamment publié *Gaspard de Besse* (éd. Ramsay, 1986) et *Nouvelles désenchantées* (éd. Seghers, 1990).

EXERCICES

Mots croisés

« La recherche des définitions est un travail fluide, impalpable, une promenade au pays des mots où il s'agit de découvrir, dans ces alentours imprécis qui constituent la définition d'un mot, le lieu fragile et unique où il sera à la fois révélé et caché. » *Considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots.* Un bel exemple de virtuosité, cette grille 6 x 6 sans noirs et sans chevilles :

	1	2	3	4	5	6
1						
2						
3						
4						
5						
6						

HORIZONTALEMENT

1. Spécialement équipé pour les jeux de l'amour et du hasard. - 2. Croquait le marmot. - 3. Croise. - 4. Ne se croient pas des masses. - 5. C'est en 1959 qu'elle fut jumelée avec Hiroshima. - 6. Entrecroise.

VERTICALEMENT

1. Tout cru. - 2. C'est un désir de grenouille. - 3. Elle répond à un serment. - 4. Ils ont été mis en page. - 5. On peut se les payer avec sa carte. - 6. Elle n'a pas écrit ses mémoires.

SOLUTION

E	S	S	R	E	T	9
S	R	E	A	E	N	5
S	E	L	I	L	E	4
E	N	I	V	W	M	3
N	I	L	O	G	U	2
A	D	A	V	E	N	1
6	5	4	3	2	1	

Les Mots croisés de Georges Perec, éd. Mazarine, 1979.

comme Ru, Eon, Lai, Ers, Enée, Io et plusieurs autres membres de la famille Hellène. Georges Perec s'était donné pour tâche de trouver cent définitions de la pauvre Io. Il n'est pas allé au-delà de vingt-huit (du moins au moment de la parution de son recueil), ce qui constitue déjà une performance. On en retiendra quelques-unes : *Victime de la traite des blanches, Aurait pu faire carrière dans un beuglant, Pratique l'amour vache, A fini sur son plancher.* Et, en ne considérant que les lettres I et O : *Cœur de lion et Se termine avec brio.*

Enfin, signe peu équivoque de l'importance littéraire des mots croisés pour Georges Perec, on n'a sans doute pas oublié la grille (inachevée) que l'on trouve chez Mme Moreau et le ménage Altamont, aux chapitres XXIII et XXV de *La Vie mode d'emploi*. Elle n'est pas excellente, d'ailleurs : onze noirs. Coquetterie d'auteur, sans doute, puisque n'en donnant pas la solution, il pouvait se permettre d'en supprimer trois ou quatre en toute impunité. Ou indice malicieux que ce n'est pas une grille de Georges Perec que ses personnages ont à résoudre... Quoiqu'il en soit, la voici :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	E	T	O	N	N	E	M	E	N	T
2	P	R	I	S	O	N	N	I	E	R
3	R	A	G		I					
4	O	I	N	D	R	E				
5	U	T	O		C					
6	V	E	N		I					
7	E	M			R					
8	T	E								
9	T	N								
10	E	T								

Pourquoi ne tenteriez-vous pas de la terminer ? Comme elle ne comporte aucune définition, c'est à un travail de compositeur que vous devrez donc vous livrer.

Le début d'une vocation, peut-être, non ? Ou plutôt, comme l'aurait écrit Georges Perec : VOC ! □

(1) Le terme est de Michel Laclós.
(2) *Les Mots croisés de Georges Perec*, éd. Mazarine, 1979.

Bibliographie

ŒUVRES DE PEREC

Nous citons la première édition et entre parenthèses, s'il y a lieu, l'édition actuellement disponible la plus courante.

Les Choses, éd. Julliard, 1965 et 1993 (10/18, n° 1426).

Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?, éd. Denoël, 1966 (Folio, n° 1413).

Un homme qui dort, éd. Denoël, 1967 (Folio, n° 2197).

La Disparition, éd. Denoël, 1969 (Gallimard, coll. « L'imaginaire »).

Les Revenentes, éd. Julliard, 1972 (réédition 1991).

La Boutique obscure, éd. Denoël-Gonthier, 1973 (Denoël 1988).

Espèces d'espaces, éd. Galilée, 1974 (réédition 1983).

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, *Le pourrissement des sociétés*, *Cause commune*, 1975/1, 10/18, 1975 (éd. Christian Bourgois, 1982).

W ou le souvenir d'enfance, éd. Denoël,

1975 (Gallimard, coll. « L'imaginaire »). *Alphabets*, éd. Galilée, 1976 (réédition 1985).

Je me souviens, éd. Hachette, 1978 (réédition 1992).

La Vie mode d'emploi, éd. Hachette, 1978 (Livre de poche, n° 5341).

Les mots croisés, éd. Mazarine, 1979.

Un cabinet d'amateur, éd. Balland, 1979 (Livre de poche, n° 6684).

La Clôture et autres poèmes, éd. Hachette, 1980.

Théâtre I, *La Poche Parmentier* précédé de *L'Augmentation*, éd. Hachette, 1981.

Penser/Classer, éd. Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985.

Les Mots croisés II, éd. POL et Mazarine, 1986.

« 53 jours », éd. POL, 1989.

L'infra-ordinaire, éd. Seuil, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1989.

Vœux, éd. Seuil, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1989.

Je suis né, éd. Seuil, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1990.

Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scien-

tifiques, éd. Seuil, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1991.

L. G. Une aventure des années soixante, éd. Seuil, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1992.

Cahier des charges de La Vie mode d'emploi, éd. Zulma/CNRS, 1993.

Le Voyage d'hiver, éd. Seuil, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 1993.

ŒUVRES TRADUITES PAR PEREC

Harry Mathews, *Les verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, éd. Denoël, 1974.

Harry Mathews, *Le Naufrage du stade Odradek*, éd. Hachette, 1981.

ŒUVRES EN COLLABORATION

(avec Pierre Lussion et Jacques Roubaud) *Petit traité invitant à la découverte de l'art subtil du go*, éd. Christian Bourgois, 1969 (réédition 1986).

La littérature potentielle. Création Récréations Récréations, éd. Gallimard Idées, 1973 (Folio-Essais, n° 95).

(avec Robert Bober) *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, éd. du Sorbier/INA, 1980.
 Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, éd. Gallimard Idées, 1981 (Folio-Essais, n° 109).
 (avec Cuchi White) *L'Œil ébloui*, éd. du Chêne/Hachette, 1981.
 (avec Paolo Boni) *Métaux, huit sonnets hétérogrammatiques*, éd. RLD, 1985.
 (avec Marcel Bénabou) *Presbytères et Prolétaires. Le dossier PALF, Cahiers Georges Perec*, n° 3, éditions du Limon, 1989.

FILMOGRAPHIE

Un homme qui dort (nb, 82'), 1974, Film de Bernard Queysanne et Georges Perec.
Le FIAP (6'). Réalisation : Bernard Queysanne. Texte : Georges Perec.
Aho ! Au cœur du monde primitif (moyen métrage couleurs), 1975. Réalisation : Daniel Bertolino et François Floquet. Texte : Georges Perec (ce texte a inspiré les aventures de Marcel Appenzell, au chapitre 25 de *La Vie mode d'emploi*).
La Vie filmée des Français (2^e partie) (nb, 52'). Réalisation : Michel Pamart et Claude Ventura. Commentaire de Georges Perec, dit par Georges Perec.
Les Lieux d'une fugue (couleurs, 38'). Réalisation : Georges Perec. Texte dit par Marcel Cuvelier (ce texte est celui d'une nouvelle publiée en 1975 et reprise en 1990 dans le recueil *Je suis né*).
Gustave Flaubert (le travail de l'écrivain) (6'), 1976. Réalisation : Bernard Queysanne. Texte : Georges Perec, dit par Jacques Spiesser.
L'œil de l'autre (long métrage couleurs), 1976. Réalisation : Bernard Queysanne. Idée originale : Georges Perec, adaptation de Noureddine Mechri.
Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir (couleurs, 2 x 50'), 1979. Réalisation : Robert Bober. Textes : première partie, textes et voix de Georges Perec ; deuxième partie, interviews menées par Georges Perec (l'ensemble des textes a paru aux éditions du Sorbier/INA en 1980).
Série noire (couleurs, 110'), 1979. Réalisation : Alain Corneau. Dialogues : Georges Perec, d'après le roman de Jim Thompson, *A hell of a woman*.
Retour à la bien-aimée (long métrage couleurs), 1979. Réalisation : Jean-François Adam. Scénario, adaptation et dialo-

gues : Jean-François Adam, Jean-Claude Carrière, Benoît Jacquot et Georges Perec.
Inauguration (9'), 1981. Réalisation : Robert Bober. Texte de Georges Perec.
Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz (couleurs, 110'), 1981. Réalisation : Catherine Binet. Scénario, adaptation, dialogues : Catherine Binet, d'après *Sombre printemps* d'Unica Zürn, un fait divers et *Dracula* de Bram Stoker. Production : Les Films du Nautille, fondés par Georges Perec et Catherine Binet.
Trompe-l'œil (couleurs, 13'), 1982. Réalisation : Catherine Binet. Scénario, montage : Catherine Binet. Photographies : Cuchi White. Textes : Michel Butor, « Les yeux perdus », poème ; Georges Perec, « L'œil ébloui », prose, et « Trompe-l'œil », poème.

PRINCIPALES ÉTUDES SUR GEORGES PEREC

Monographies

Warren F. Motte Jr, *The Poetics of Experiment. A study of the Work of Georges Perec*, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky (USA), 1984.
 Jean-Michel Raynaud, *Pour un Perec, lettre, chiffré*, éd. Presses Universitaires de Lille, 1987.
 Claude Burgelin, *Georges Perec*, éd. Seuil, 1988.
 Paul Schwartz, *Georges Perec, Traces of his passage*, Summa Publications, Birmingham, Alabama (USA), 1988.
 Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1989.
 Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, éd. POL, 1991.
 Martine Schneider, *Les Choses, Espèces d'espaces, Georges Perec*, éd. Nathan, 1991.
 Jean-François Chassay, *Le jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, éd. Le Castor astral, 1992.
 Jürgen Ritte, *Das Sprachspiel der Moderne : eine Studie zur Literarästhetik Georges Percs*, Janus, Köln (Allemagne), 1992.
 Bernard Magné, *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec. Bibliographie*, Presses Universitaires du Mirail, 1993.
 Jean Duvignaud, *Perec ou la cicatrice*, rééd. Actes Sud, 1993.

David Bellos, *Georges Perec. A Life in Words*, ed. Collins Harvill, London, 1993.
Recueils et revues
L'ARC, n° 76, *Georges Perec*, 1979.
Littératures, n° 7, *Georges Perec*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1983.
Magazine littéraire, n° 193, *Georges Perec, mode d'emploi*, mars 1983.
Cahiers Georges Perec, n° 1, *Colloque de Cerisy* (juillet 1984), éd. POL, 1985.
Cahiers Georges Perec, n° 2, *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, *Textuel* 34/44, n° 21, Université Paris VII, 1988.
Cahiers Georges Perec, n° 3, *Presbytères et Prolétaires. Le dossier PALF*, éd. du Limon, 1989.
Cahiers Georges Perec, n° 4, *Mélanges*, éd. du Limon, 1990.
Parcours Perec (colloque de Londres, mars 1988), Presses universitaires de Lyon, 1990.
Etudes littéraires, Georges Perec : écrire/transformer, vol. 23, n° 1-2, Université Laval, Québec, Canada, 1990.
Nuova corrente, Georges Perec, n° 108, Genova (Italie), 1991.
Anthropos, Georges Perec : Una teoria potenziale de la escritura, n° 134/135, Barcelona (Espagne), 1992.
Cahiers Georges Perec, n° 5, *Les poèmes hétérogrammatiques*, éd. du Limon, 1992.
The Review of Contemporary Fiction, Georges Perec, vol. 13, n° 1, Fairchild Hall, Ill. (USA), 1993. Bernard Magné

■
 Les Impressions Nouvelles publient *Le Cabinet d'amateur*, revue semestrielle consacrée à Georges Perec. Au sommaire du n° 1 : un article sur *L'Arbre*, projet autobiographique inabouti, avec de nombreux inédits ; des études sur les *Deux cent quarante-trois cartes postales* et sur *Les Choses* ; des analyses sur les relations entre texte et peinture à propos d'*Alphabet pour Stämpfli* et sur quelques réglages numériques inaperçus. Enfin un alphabet original pour les quelques palindromes verticaux auxquels Perec s'était essayé.
 Le n° 2 paraît en décembre, avec des contributions de Claude Burgelin, David Bellos, un texte inédit de Jacques Jouet et, pour la première fois réunis, les entretiens accordés par Perec au moment de la sortie des *Choses*.

Le numéro : 80 F. Abonnement annuel : 150 F à l'ordre du Cabinet d'amateur, 5 rue de l'Etoile, 31000 Toulouse.