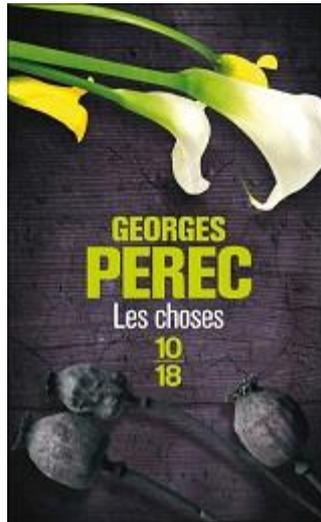


## Georges Perec : « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain »

Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick (Coventry, Angleterre)

transcription de Leslie Hill, publiée à la fin de [l'édition 10/18](#) de *Les choses* (1965)



*Le texte de cette conférence a paru pour la première fois dans Parcours Perec<sup>1</sup> volume qui réunit les actes du colloque de Londres organisé en 1988 par Mireille Ribière.*

*Perec est invité à l'université de Warwick par Richard Coe, enseignant à la Section d'études françaises, qui a inscrit Les Choses au programme de son cours de première année consacré à la littérature et la civilisation françaises. Dans l'analyse détaillée qu'il livre de cette conférence, Leslie Hill situe en ces termes la position occupée alors par l'écrivain : « En 1967, Perec entrait dans une phase importante pour le développement de son œuvre et cette conférence présente, entre autres, un intérêt documentaire : elle témoigne de la conscience qu'avait Perec de sa propre évolution et indique son recours de plus en plus fréquent à des structures ludiques intertextuelles. On sait [...] que l'entrée de Perec à l'Oulipo date de mars 1967; aussi les déclarations de Perec à Warwick coïncident-elles de près avec ce tournant décisif de sa carrière d'écrivain. Au cours de son exposé, Perec prend soin de souligner qu'il existe un lien étroit, entre le développement de son projet d'écriture personnelle et, sur un plan plus large, ce qui se préparait à l'époque en France, dans le champ de la théorie littéraire et de la production romanesque en général. En effet, s'il est vrai, qu'en 1967, alors qu'il vient d'achever Un homme qui dort, Perec se trouve, dans son itinéraire personnel, disons, à peu près à mi-chemin entre Les Choses et La Disparition, on pourrait peut-être en dire autant de l'écriture romanesque en France, à la fin des années soixante. A travers tout l'ensemble du roman français contemporain ainsi qu'à l'intérieur de son propre travail se dessine, Perec nous le dit, me nouvelle image de ce qu'est l'écriture de fiction et de ses possibilités<sup>2</sup>. »*

*On notera enfin avec Leslie Hill que, pour Perec, « c'est la pratique qui se charge de la théorie », et que « le rôle attribué à la théorie est de décrire des règles, non de prescrire des normes<sup>3</sup> ». Ce qui n'est pas pour rien dans le fait qu'aujourd'hui encore cette parole nous semble si proche.*

Je vais d'abord vous dire une chose tout à fait évidente, c'est que je suis écrivain et je ne suis pas orateur. J'écris et je ne parle pas, et non seulement je ne parle pas, mais je ne parle pas de ce que j'écris, moi, je déteste ça. Et pourtant, je suis ici pour transformer en réflexion ma production littéraire. Je produis des livres et, d'une certaine manière, vous me demandez, disons, des comptes, et je suis bien obligé de vous les donner. Néanmoins, ceci m'amène à trois remarques préliminaires; disons que tout ce que je dis doit être corrigé par trois choses.

La première, c'est que je ne suis pas critique, par conséquent je ne suis pas spécialiste de mon œuvre. Le fait que je l'ai écrite ne m'autorise pas à pontifier dessus, ou bien...

Deuxièmement, je suis plongé dans le milieu dont je vais parler, puisque je vais parler de la

<sup>1</sup> *Parcours Perec*, Presses Universitaires de Lyon, 1990. (N.D.E.)

<sup>2</sup> « Perec à Warwick », p. 26, in *Parcours Perec*, réédité in Georges Perec, *Entretiens et conférences*, Joseph K., 2003, édition critique établie par Dominique Berlelli et Mireille Ribière. (N.D.E.)

<sup>3</sup> *Idem*. (N.D.E.)

littérature française contemporaine. Je suis moi-même un représentant de la littérature française contemporaine, et c'est tout à fait regrettable, parce qu'il vaut mieux, pour parler d'un sujet, en être légèrement éloigné ou avoir une certaine distance vis-à-vis de lui, et évidemment ce n'est pas mon cas.

Et troisièmement, tout ce que je dis de la situation esthétique des écrivains français contemporains — puisque c'est en gros ce dont je vais parler — doit être rattaché à quelque chose dont je ne parlerai pas parce que je ne sais pas en parler, qui est la situation sociale et économique des écrivains, une situation plus globale, leur statut dans la société française contemporaine. J'en dirai seulement un mot à la fin, si j'y pense.

Bien. Voilà. Je vais vous parler de ma propre expérience d'écrivain, je vais essayer de vous raconter comment, pas du tout pourquoi, mais comment je suis devenu écrivain, comment ça s'est passé, par quel chemin je suis passé. Je vais essayer de... vous faire... comprendre que je pense que ce chemin a été partagé par beaucoup d'autres écrivains que je ne connais pas mais qui sont actuellement vivants en France, et qu'il y a une nouvelle image de la littérature française, du roman français contemporain, qui est en train de se dessiner et qui est tout à fait différente de ce que l'on a connu jusqu'à il y a, disons, quatre, cinq ans, et quelles sont les perspectives, intéressantes ou inintéressantes, ouvertes par cette nouvelle couche d'écrivains français. Bien.

Je vais donc commencer par parler de mon propre... de ma propre expérience d'écrivain, et je pourrais appeler ça « Comment je suis devenu écrivain après avoir été romancier » ou, si vous préférez, « Comment je suis passé du roman à l'écriture ». A l'époque où j'ai commencé à écrire, c'était en 1953, j'avais dix-sept ans, c'est-à-dire il y a quatorze ans, et j'ai dit, j'ai commencé... je veux dire : c'est ce jour-là que j'ai commencé à écrire un roman que je n'ai jamais fini, que j'ai repris plus tard et que j'ai finalement fini en 1958<sup>4</sup> et qui n'est jamais paru, Dieu merci !

À l'époque où j'ai commencé à écrire, le mot « écriture » n'existait pas dans la langue française. Il y avait des romanciers, il n'y avait pas d'écriture. Le problème de réécriture ne se posait pas. Le problème qui se posait était un problème de contenu, un problème idéologique ; on était en plein dans ce qu'on appelait, ce qu'on appelle, ce qu'on appelait, la « littérature engagée ». Autrement dit ou pour dire autre chose... la littérature sartrienne. Cette littérature sartrienne était une littérature qui essayait de faire passer un certain nombre de sentiments à ses lecteurs. Ces sentiments étaient généralement portés par un personnage qui avait généralement une très grande conscience de tout ce qu'il faisait, c'est-à-dire, enfin, il y a un autre exemple si vous voulez de littérature de ce genre, non, il y en a beaucoup d'autres... et puis ça n'a pas d'importance. La littérature engagée était à peu près la seule existante vers 1953, du moins c'était la seule qui était très diffusée. Bon, il y avait, bien sûr, Blanchot qui écrivait déjà, il y avait déjà Leiris qui écrivait depuis même très longtemps, il y avait eu le surréalisme, il y avait eu Proust, il y avait eu Joyce<sup>5</sup>, il y avait eu beaucoup de choses, mais, en 1953, depuis 19... c'est-à-dire entre 1945 et environ 1955<sup>6</sup>, il y avait deux types de littérature : l'une qui était engagée et qui était défendue par Sartre et par les écrivains communistes, et l'autre qui était dite déengagée, c'est-à-dire qui était le contraire : au lieu qu'il y ait de beaux sentiments, il y avait de vilains sentiments, au lieu qu'il y ait des histoires intéressantes la société française sous ses aspects politiques et économiques, il y avait des histoires qui intéressaient les rapports entre un jeune homme riche et une jeune fille pauvre, enfin, c'étaient des choses de ce genre-là. Alors mon projet, à l'époque, était — et est toujours resté — proche de la littérature engagée en ce sens que je désirais, je voulais être un écrivain réaliste. J'appelle écrivain réaliste un écrivain qui établit une certaine relation avec le réel. Le réel, je ne savais pas ce que c'était, plutôt je le savais mais ça ne m'était pas d'un très grand secours pour écrire, et cette relation que doit établir l'écriture avec le réel, eh bien, je ne savais pas en quoi elle consistait. C'est-à-dire que j'avais beau lire Sartre, par exemple, ou bien tous ses épigones, je ne trouvais pas de chemin qui pouvait m'être, disons, spécifique, ou pouvait m'être particulier. Il fallait que je trouve... si vous voulez, ça a été... il y a toute une série de mutations par lesquelles je suis passé et par

<sup>4</sup> Il s'agit de *Gaspard pas mort*, terminé en fait début 1959.

<sup>5</sup> Si les œuvres de Leiris, Proust et Joyce ont à des titres divers fortement influencé l'esthétique perecquienne, on notera en revanche que dans ses premiers essais Perec est très critique vis-à-vis des positions de Maurice Blanchot sur la « littérature du silence » ou l'incommunicabilité de l'œuvre — voir notamment « Le Nouveau Roman et le refus du réel » (*Partisans*, 1962, repris dans *LG*) et « Engagement ou crise du langage » (*Partisans*, 1962, repris dans *LG*).

<sup>6</sup> De 1959 à 1963, le temps de l'aventure de *La Ligne générale*, Perec entreprend une manière de « tentative d'épuisement » du champ romanesque contemporain; témoigne entre autres de ses lectures systématiques cet extrait d'une lettre à Jacques Lederer écrite à Sfax le 4 décembre 1960 : « Ici, le plus important, pour moi, c'est encore la culture française et romanesque depuis la Libération. Mon fichier est gros comme ça. [...] Des fiches, des fiches, des fiches. [...] » (*CJL*, p. 569).

lesquelles, je pense, beaucoup d'écrivains sont passés, et qui, en dix ans, m'ont permis de prendre, de conquérir un certain contrôle de ce que je fais quand j'écris. Il est évident qu'on peut toujours se mettre devant une feuille de papier et essayer de dire, disons, ce qu'on a dans la tête. Maintenant, en général, dans la tête, on n'a pas grand-chose. On a des beaux sentiments, on a des idées généreuses, on a des impressions intelligentes, on a des bouts de phrase, et toutes ces choses-là ne servent à rien. Il faut quelque chose, une espèce de modèle littéraire, quelque chose qui vous permette d'avancer d'une manière un peu plus sûre.

Mon premier modèle a été Brecht. Comme par hasard, je suis allé chercher au théâtre ce que je ne trouvais pas dans le roman, et Brecht m'a appris une chose très importante qui est la notion de distanciation, c'est-à-dire ce fait que ce qui est représenté sur le théâtre de Brecht, ce n'est pas un événement ou un sentiment auquel le spectateur peut s'accrocher, c'est au contraire un sentiment ou un événement que le spectateur est obligé de comprendre. C'est un théâtre qui fait entièrement appel à l'intelligence à travers la sensibilité, et pas du tout un théâtre qui fait appel à l'adhésion pure et simple, selon les... enfin, comme le théâtre bourgeois normal. Cette notion de distanciation, je l'ai trouvée reprise par Lukács, qui est un philosophe marxiste hongrois, dans un livre qu'il a publié vers 1957-1958 qui s'appelle *Signification présente du réalisme critique*<sup>7</sup> et où, pour la première fois, j'ai eu... disons... eh bien, je dois m'excuser, mais dans tous ces... dans tous ces... dans tous ces... événements, j'étais relativement retardé, j'étais un peu... j'étais un enfant retardé si vous voulez, c'est-à-dire que j'ai mis beaucoup de temps à comprendre ce que des gens ont compris beaucoup plus vite que moi, ou avaient compris bien avant que je le comprenne. Et j'ai donc découvert à travers Lukács la notion absolument indispensable d'ironie, c'est-à-dire le fait qu'un personnage peut faire une action ou éprouver un sentiment dans un livre alors que l'auteur n'est pas du tout d'accord avec ce personnage et montre comment ce personnage est en train de se tromper. C'est très important parce que c'est ce qui gouverne, c'est ce qui a gouverné toute ma compréhension de Thomas Mann toute ma compréhension de Fielding, de Sterne, de Diderot, de Stendhal, et finalement de tous les écrivains que j'aimais. Ça a été fondamental en ce sens que, pour la première fois, j'ai pu écrire une œuvre que j'ai terminée et que je n'ai pas publiée où j'ai réussi — enfin, je pense avoir réussi — à décrire de cette manière un personnage en ayant un certain recul vis-à-vis de ce personnage<sup>8</sup>. J'avais découvert, il me semble, pour ma propre gouverne, pour mon propre devenir littéraire, j'avais découvert, disons, ce qu'on peut appeler la liberté à l'intérieur de réécriture, Comment est-ce que l'on peut laisser le lecteur libre de comprendre, de choisir, comment est-ce qu'on peut l'influencer par des moyens détournés, comment est-ce qu'on peut enfin... comment est-ce qu'on peut le convaincre, si vous voulez. D'une certaine manière, je peux dire que tous les... toutes les idées que j'ai quand je suis en train d'écrire un livre sont inutiles si je ne parviens pas à les transformer en mots, en phrases, qui vont frapper le lecteur et qui vont produire sur lui une impression que je ne peux pas décider à l'avance mais que je peux essayer, disons, de dessiner. Et ceci est possible si j'essaie de ne jamais affirmer quelque chose, si je laisse toujours la possibilité — enfin, c'est là que Thomas Mann est le plus grand écrivain que j'aie jamais rencontré, à peu près —, si je laisse toujours au lecteur la possibilité de décider entre un certain nombre d'interprétations possibles d'un événement ou d'un sentiment.

Alors, cette notion d'ironie m'a amené beaucoup plus tard — quatre ans plus tard — à la découverte d'un ensemble conceptuel qui s'appelle la rhétorique<sup>9</sup>. La rhétorique, c'est l'ensemble des moyens qui permettent de convaincre. La rhétorique s'utilisait d'abord... sur les... a d'abord été utilisée... a été... découverte dans la Grèce antique, à Syracuse, pour des histoires de procès où il s'agissait ayant à décider si quelque chose était vrai ou faux, de le présenter de la manière la plus convaincante. Ensuite, c'est devenu une manière d'exposer un problème, toujours dans la parole, et ensuite c'est passé dans la littérature, c'est devenu une certaine manière de maîtriser le langage. La rhétorique était très célèbre en France, elle a été enseignée en classe jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ensuite on a cessé de l'enseigner, il n'y a plus un seul livre de rhétorique actuellement disponible en France mais on est de nouveau en train d'en écrire, ce qui prouve que ça a quand même une certaine importance<sup>10</sup>

<sup>7</sup> L'ouvrage paraît à Hambourg en 1958 ; la traduction française est de 1960.

<sup>8</sup> Il s'agit du *Condottiere* (1960, inédit), résultat du remaniement de *Gaspard pas mort*, plus haut évoqué.

<sup>9</sup> En 1964-1965. Perce suit le séminaire de Barthes consacré aux « recherches sur la rhétorique » (École pratique des hautes études), qui lui inspirera entre autres l'« Index des fleurs et ornements rhétoriques » de *Quel petit vélo... ?* On notera que le compte rendu du séminaire rédigé par Barthes stipule que, pour cette année universitaire, Perce et Jacques Lederer sont « proposés comme élèves titulaires » (*Œuvres complètes*, tome 1, p. 1562).

<sup>10</sup> Le renouveau des études rhétoriques qu'évoque Perce est flagrant dans les années qui suivent cette conférence — paraîtront notamment : en 1968, la réédition du traité de Pierre Fontanier, *Les Figures du*

Alors, si vous voulez, pour résumer ces passages, je... peux dire... je peux essayer de simplifier comme ça : tout ce que je dis, enfin, tout ce que j'écris, passe nécessairement par l'écriture, c'est-à-dire par un ensemble de moyens qui me permettent, à partir d'une sensation, d'une impression, d'un refus, d'un acquiescement, de grouper ensemble des mots, des phrases, des chapitres, en un mot de produire un livre. Si vous voulez, entre le réel que je vise — puisque dans tout ceci la seule chose que je cherchais à décrire, ce que j'avais devant moi, c'était le réel, mais je vous dis un réel que je ne savais pas comment maîtriser —, entre le réel que je vise et le livre que je produis, il y a, il n'y a... il y a seulement l'écriture. Le projet d'écrire, c'est-à-dire ce que je décide avant d'écrire, ce que j'ai envie d'écrire, est vraisemblablement, comme on me l'a fait remarquer un peu partout, une affaire de morale<sup>11</sup>, c'est-à-dire que, effectivement, je peux figurer à vos programmes comme moraliste contemporain parce que la question que je me suis posée au départ de mon livre *Les Choses* est peut-être une question morale. Mais la vision du monde, ce qu'on appelle la *Weltanschauung*, ce n'est pas un ensemble de concepts, c'est seulement un langage, un style, des mots. C'est-à-dire qu'en somme, il n'y a pas d'écriture naturelle, il n'y a pas d'inspiration, il n'y a rien qui m'aide, qui se trouve au-dessus de ma tête et qui m'aide à produire du langage. L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre, il y a la culture. Alors, si vous voulez, c'est à ce moment-là que j'ai fait pratiquement une sorte de découverte. Si entre le langage et le monde il y a la culture, c'est que pour parler, enfin, pour écrire, il faut passer par quelque chose qui est culturel. Et par une espèce de métaphore, j'en arrive à ceci, que tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez, quand on dit « le réel », on appelle « réels » les objets qui nous entourent. On n'appelle pas « réel » un livre : un livre, on l'appelle « culture ». Mais néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyés, ont déjà été passés, ont déjà été traversés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé. Alors, cette idée en amène encore une autre, à savoir que tout écrivain se forme en répétant les autres écrivains. C'est une idée tout à fait banale. On sait, si vous voulez, que Flaubert a commencé à écrire en pastichant Balzac, que tous les textes de jeunesse de Flaubert sont des reprises, des espèces de trucs qu'il avait cherchés chez Balzac. On sait aussi que Stendhal, paraît-il, a appris à écrire avec un nommé De Tracy, c'est-à-dire avec un... physocrate<sup>12</sup>, etc. C'est une idée que Malraux a beaucoup défendue à propos de la peinture, que tout peintre commence par pasticher celui qui l'a précédé<sup>13</sup>. Seulement, c'est une idée qui était cachée, qui était... C'était une idée un peu taboue. On disait d'un écrivain, tel écrivain s'inspire de... il n'a pas encore trouvé sa vraie voix, v-o-i-x, il n'a pas encore trouvé sa vraie parole, il n'a pas encore trouvé cette espèce d'oiseau au-dessus de sa tête qui va lui dicter ce qu'il a à dire, ni sa Muse qui vient chanter pendant qu'il dort. Bon. Maintenant, si vous voulez, ce qu'il y a de fondamentalement différent, c'est que c'est une idée que l'on peut revendiquer. Non seulement on peut, mais je pense qu'on doit. Alors, je vais par exemple vous montrer au tableau que, quand j'ai écrit *Les Choses*, je me suis servi de quatre écrivains :

---

*discours*, présenté par Gérard Genette ; en 1970, la *Rhétorique générale* du Groupe  $\mu$  et la seizième livraison de *Communications* consacrée aux « Recherches rhétoriques » (ce numéro comprend la transcription partielle du séminaire de Barthes).

<sup>11</sup> Rappelons que, pour Barthes, entre la langue, qui « fonctionne comme une négativité », et le style, pensé comme une « nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage », se situe l'écriture, « acte de solidarité historique » qui définit « l'identité formelle de l'écrivain ». « Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale » : « l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme » (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953, p. 14-15). De façon plus générale, on notera que les propos sur l'écriture que Perec expose dans cette conférence gagnent à être mis en regard avec l'ensemble des réflexions théoriques développées dans *Le Degré zéro...*

<sup>12</sup> Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, auteur des *éléments d'idéologie* (1800-1815), que Stendhal étudie avec attention à partir de 1804, n'est pas un physocrate mais un « idéologue » matérialiste (pour plus de détails, voir par exemple Vittorio del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal* p. 164 sqq.).

<sup>13</sup> Cette thèse est longuement développée par André Malraux dans *La Création artistique* (1949) : « À Chartres comme en Égypte, à Florence comme à Babylone. la matière première d'un art qui va naître n'est pas la vie, c'est l'art antérieur » (p. 129) ; « [...] toute destinée d'artiste commence par le pastiche, [...] L'imitation passionnée est une opération banalement magique, et il suffit à un peintre de se souvenir de ses premiers tableaux, à un poète de ses premiers poèmes, pour savoir qu'ils trouvaient en eux une participation, non au monde, *mais au monde de l'an*: qu'ils n'y cherchaient ni une possession des choses ni une évasion, à peine une expression — mais bien une possession des artistes et une confusion en eux. Le pastiche est une fraternité. C'est sur ce pastiche que tout artiste se conquiert d'abord ; le peintre passe d'un monde de formes à un autre monde de formes, l'écrivain d'un monde de mots à un autre monde de mots, de la même façon que le musicien passe de la musique à la musique » (p. 141).

FLAUBERT

NIZAN

*Les Choses*

ANTELME

BARTHES

Ce n'est pas du tout au hasard que je les ai placés de cette manière. C'est parce que... Nizan, Paul Nizan, était un ami d'enfance, un ami de jeunesse de Sartre, qui était ensuite communiste, et puis qui a été tué à la guerre, au début de la guerre... en 1939<sup>14</sup>. Antelme est un écrivain qui a écrit un seul livre qui s'appelle *L'Espèce humaine*, qu'il a écrit au retour d'un camp de concentration, et ces deux livres ne m'ont pas servi au niveau des phrases. Le livre de Nizan m'a servi au niveau de l'esprit, simplement. Le livre de Nizan raconte..., le livre de Nizan s'appelle *La Conspiration*, il raconte l'histoire de jeunes gens qui ont le même âge que les personnages des *Choses* et qui essaient de faire la révolution et qui, évidemment, n'y arrivent pas. Dans mon livre, les personnages ne font pas la révolution, mais l'espèce d'esprit critique que Nizan a vis-à-vis de ses personnages m'a été d'un très grand secours. Antelme a écrit *L'Espèce humaine* et m'a servi... là, je veux dire : c'est vraiment le secours le plus inconscient qui puisse exister parce que, finalement, je sais qu'il y a une relation entre *Les Choses* et *L'Espèce humaine* d'Antelme, mais j'ai beaucoup de mal à la spécifier.

Barthes —j'aurais dû ajouter *Madame Express* en dessous — m'a servi réellement à titre de corpus, c'est-à-dire que j'ai écrit *Les Choses* avec une pile de *Madame Express*, et, pour me laver les dents après avoir lu un peu trop de *Madame Express*, je lisais du Barthes, ce qui me reposait un peu, et qui, en plus, me donnait, bien...

Quant à Flaubert, il m'a servi de trois manières. Premièrement, j'ai repris des images, enfin, des images, des scènes que Flaubert utilise dans *L'Éducation sentimentale*. En particulier, il y a une vente aux enchères dans *L'Éducation sentimentale*, il y en a une dans *Les Choses* ; il y a un voyage en bateau dans *L'Éducation sentimentale*, il y a un voyage en bateau dans *Les Choses*; il y a une manifestation politique dans *L'Éducation sentimentale* et dans *Les Choses*. Ça, c'est le premier emprunt que j'ai fait à Flaubert. Le deuxième, je l'ai fait en piquant une trentaine de phrases sans mettre de guillemets et... il n'empêche que personne ne le voit, et, de toute façon, même si on le voyait... Et la troisième chose, c'est que j'ai construit mes phrases exactement comme Flaubert construit les siennes, c'est-à-dire avec un rythme ternaire. Bon.

Pour mon dernier livre, qui s'appelle *Un homme qui dort*, j'ai fait la même chose en me servant principalement de deux auteurs, l'un est Kafka, l'autre est Herman Melville. Alors, si vous voulez, il y a, en ce qui me concerne, une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle. Ça, c'est une... Butor a très bien expliqué cela. Butor a expliqué que tout écrivain était entouré par une masse d'autres... enfin, il est là et il y a tout autour de lui, plus ou moins près, plus ou moins loin, d'autres, d'autres écrivains qui existent ou qui n'existent pas, qu'il a lus, qu'il n'a pas lus, qu'il a envie de lire, et, si vous voulez, ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, et cette place vacante, c'est évidemment celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va venir remplir. Si vous voulez, quand j'ai écrit *Les Choses*, enfin, je ne veux pas dire que ça a été aussi facile, mais au bout de deux ans, mettons, que j'étais en train d'écrire *Les Choses*, que j'ai recommencé plusieurs fois, il y a vraiment eu une relation nécessaire entre Flaubert, Barthes, Nizan et Antelme. Au centre de ce groupement, il y avait ce livre qui s'appelle *Les Choses*, qui n'existait pas encore, mais qui s'est mis à exister à partir du moment où il a été décrit par les quatre autres. De la même manière, pour *Un homme qui dort*, la lecture à outrance, enfin, pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de Melville qui s'appelle *Bartleby the Scrivener* et des *Méditations sur le péché, la souffrance et le vrai chemin* de Kafka, enfin du journal intime de Kafka<sup>15</sup>, m'a conduit presque nécessairement, comme à travers une espèce de voie à la fois royale et tout à fait étroite, m'a conduit au livre que j'ai produit. Si vous voulez, je peux définir mon écriture comme une espèce de parcours — il y a une très, très belle phrase de Michaux qui dit. « J'écris pour me parcourir<sup>16</sup> » —, comme une

<sup>14</sup> Paul Nizan est tué au combat, près de Dunkerque, le 23 mai 1940.

<sup>15</sup> La traduction intégrale du *Journal* de Kafka par Marthe Robert paraît en 1954 — Perec citera implicitement des extraits de cet ouvrage aux chapitres XXXIX, LI et LVII de *La Vie mode d'emploi*.

<sup>16</sup> « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie » — extrait d'« Observations », texte publié en 1963 dans le recueil *Passages* (p. 93), Cette même phrase d'Henri Michaux est donnée dans « Les gnocchis de l'automne » alors que Perec tente de cerner les difficultés inhérentes à un exercice sincère de l'autoportrait : « il m'est devenu de plus en plus difficile de croire que je m'en sortirai à coup de devises, de citations, de slogans ou d'aphorismes : j'en ai consommé tout un stock : "Larvatus prodeo", "J'écris pour me parcourir", "Open the door and see all the people", etc, etc. Certaines arrivent encore parfois à m'enchanter, à m'émouvoir, elles ont toujours l'air d'être riches d'enseignements,

espèce de parcours, une espèce d'itinéraire que j'essaie de décrire à partir, disons, d'une idée vague, d'un sentiment, d'une irritation, d'un refus, d'une exaltation, en me servant, non pas de tout ce qui me tombe sous la main, mais de tout un acquis culturel qui existe déjà. A partir de là, j'essaie, si vous voulez, de dire tout ce que l'on peut dire sur le thème d'où je suis parti. C'est ce que les rhétoriciens appelaient des lieux rhétoriques. *Les Choses* sont les lieux rhétoriques de la fascination, c'est tout ce que l'on peut dire à propos de la fascination qu'exercent sur nous les objets. *Un homme qui dort*, c'est les lieux rhétoriques de l'indifférence, c'est tout ce que l'on peut dire à propos de l'indifférence.

Alors, vous voyez, j'espère que vous voyez, qu'il y a quand même, entre mes points de départ d'écrivain se voulant réaliste à l'époque de la littérature engagée et le point d'arrivée, il y a un certain chemin qui est parcouru. Alors, maintenant, ce chemin me semble significatif : il me semble que, pendant très longtemps, la littérature française a été écartelée entre une fausse... enfin, dans une fausse... a été prise dans une fausse contradiction, entre ce qu'on appelle la forme et le contenu. Il y avait d'un côté le contenu, c'est-à-dire l'idéologie, œ que le livre raconte, et de l'autre côté la forme, c'est-à-dire non pas l'écriture, mais le style. Dans le roman engagé, il n'y a pas d'écriture, c'est quelque chose qui est parfaitement tabou, on ne parle pas de bien écrire ou de mal écrire, réécriture est un... est quelque chose qui reste spontané, qui reste, secret, qui reste privilégié; l'écriture est le privilège de l'écrivain, on ne demande à l'écrivain de comptes que sur ce qu'il exprime, c'est-à-dire sur son idéologie, sur son contenu<sup>17</sup>. Ceci correspond tout à fait au statut social de l'écrivain qui est dans la société un individu privilégié, et qui est d'une certaine manière irresponsable de ce qu'il produit : il produit de la littérature, mais ce n'est pas de sa faute, il la produit parce qu'il y a l'inspiration derrière lui, parce qu'il y a une force qui le pousse à écrire, parce qu'il est une espèce de mage inspiré comme l'était Victor Hugo, mais finalement totalement irresponsable.

Dans le Nouveau Roman même, l'écriture reste encore quelque chose d'absolument privilégié. Et il faut attendre, il a fallu attendre très longtemps pour que la littérature se revendique elle-même en tant qu'écriture. Il a fallu attendre d'abord les travaux de Roland Barthes, ensuite un livre de Marthe Robert sur Kafka<sup>18</sup> qui a éclairé de manière vraiment très, très définitive comment ce qu'on appelle la vision du monde de Kafka était absolument inséparable de la technique littéraire utilisée par Kafka, ce qui fait que, finalement, il est possible, que la « kafaïté », ça soit Kafka, mais la « kafaïté », c'est d'abord un ensemble de phrases, un ensemble de mots, une certaine technique d'écriture mise au point spécifiquement par Kafka à partir, d'ailleurs, d'autres éléments. Et enfin, il a fallu attendre Je groupe *Tel Quel...* Les perspectives ouvertes sont nombreuses. La limite, évidemment, c'est qu'on tombe, on abandonne, si vous voulez, le projet réaliste qu'il y a au départ et que l'on tombe véritablement, uniquement, dans une exploration du langage par le langage, ce que *Tel Quel* est en train de faire, en confiant à la psychanalyse ou à une exploration psychanalytique le soin de... enfin, d'extraire le signifié, la signification de ce texte. C'est un peu la crise, ou le danger, que connaît en ce moment *Tel Quel*. Mais pour tout le reste, il me semble que jamais la littérature française n'a connu une telle ouverture et que, aujourd'hui, sont possibles des recherches tout à fait nouvelles sur le langage — il y en a un très bon exemple dans un livre de Maurice Roche qui s'appelle *Compact*<sup>19</sup>, sur le montage —, en particulier tout ce qu'écrit Butor, sur le relais du réel, c'est-à-dire sur ce choix [...] ou bien d'un écrivain qui sert de relais entre le monde et le livre. Il y en a plusieurs exemples en France, enfin, indépendamment du mien. Il y a un livre de Jean Ristat qui s'appelle *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules*

---

mais on en fait ce que l'on veut, on les abandonne, on les reprend, elles ont toute la docilité que l'on exige d'elles » (*Cause commune*, 1972, repris dans *JSN*, p. 70). On la retrouve mise en exergue au premier chapitre <\$*Espèces d'espaces* (1974). La citation de Michaux est également donnée dans l'entretien accordé à Bernard Milluy en 1981 à Melbourne (voir vol. II, n° LXXXII, p. 305).

<sup>17</sup> On relira notamment à ce propos les fameuses analyses de Sartre données dans « Qu'est-ce qu'écrire? » (*Situations II*, 1948 — de larges extraits de ce recueil sont cités par Perec dans « Pour une littérature réaliste ». *Partisans*, 1962, repris dans *LG*, p. 81-82).

<sup>18</sup> Marthe Robert publie une *Introduction à la lecture de Kafka* en 1946. Selon toute vraisemblance, Perec évoque ici le *Kafka*, inventorié dans sa bibliothèque, paru en 1960 dans la collection « Pour une bibliothèque idéale », dans lequel Marthe Robert définit sa méthode en ces termes : « Grâce à une technique absolument appropriée à l'inspiration qui la rend nécessaire, l'art non seulement ne s'oppose pas aux idées, mais on ne peut le comprendre que comme le sens lui-même. / Notre propos est de faire apparaître la signification des récits et des romans de Kafka *uniquement* à travers la technique par quoi ils gagnent leur caractère spécifique » (p. 59-60).

<sup>19</sup> Ce premier roman de Maurice Roche, inventorié dans la bibliothèque de Perec, paraît en 1966 au Seuil dans la collection « Tel Quel ». *Compact*, qui fait appel à toutes les ressources de la typographie, de la mise en pages (en insérant de plus schémas, dessins, partitions musicales ou alphabets étrangers) et de la polyphonie reçoit alors un accueil critique élogieux.

Verne<sup>20</sup> qui, comme son nom l'indique, est fait de Nicolas Boileau et de Jules Verne. Ou bien le livre peut être relayé par un matériel qui n'est pas à proprement parler littéraire. L'exemple est *Stalingrad, description d'une bataille*, c'est un livre allemand d'Alexander Kluge<sup>21</sup>, qui est un livre fait, qui est un montage fait à partir de lettres de soldats, de comptes rendus, qui est tout à fait... enfin, qui est très intéressant. Il y a un autre exemple, mais alors dans un autre domaine, qui est ou bien *Les Enfants de Sanchez*, d'Oscar Lewis<sup>22</sup>, qui est fait à partir d'interrogations au magnétophone de paysans mexicains, ou bien même *In Cold Blood (De sang-froid)* de Truman Capote, où tout le travail d'écriture a d'abord... a été fait sur un matériel n'appartenant pas réellement, enfin, n'appartenant pas à la réalité ou à l'imagination, mais appartenant à quelque chose de déjà élaboré<sup>23</sup>. Bon. Donc, on peut arriver à une espèce de littérature qu'on peut appeler expérimentale, qu'on peut appeler... citationnelle, par exemple. Et je peux même... Enfin, ce qu'il y a d'intéressant, c'est les relations de cette nouvelle littérature avec d'autres formes esthétiques. Je pense que ce type de littérature ressemble, enfin, a, ou entretient des rapports avec le pop art, avec une certaine forme du pop art, où il n'est jamais question que de peindre quelque chose qui a déjà été peint, en le détournant de sa fonction<sup>24</sup>, avec le free jazz<sup>25</sup>, qui est une forme tout à fait récente de jazz qui se caractérise par l'abandon de toute contrainte rythmique et mélodique et part uniquement — enfin, uniquement si l'on peut dire de l'inspiration, puisque les joueurs

<sup>20</sup> *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne. Roman critique*, premier ouvrage de Jean Ristat paru en octobre 1965 dans la collection « 10/18 », fait notamment l'objet d'un compte rendu enthousiaste d'Aragon publié dans *Les Lettres françaises*. Cette « *Autobiographie onirique* » (quatrième de couverture), dont de nombreux passages confinent au centon, emprunte beaucoup à l'œuvre de Boileau et à celle de ses exégètes ainsi qu'aux *Méditations métaphysiques* de Descartes, fort peu au total à Jules Verne.

<sup>21</sup> La traduction française paraît en 1966. La quatrième de couverture présente le roman en ces termes : « L'auteur a créé un nouveau genre romanesque : le roman document, où le réel et l'imaginaire se chevauchent et sont si étroitement mêlés que le lecteur finit par les confondre. / Alexander Kluge s'est servi des communiqués officiels, des articles de journaux, des slogans de la propagande nazie pour montrer les faits. Il a fait le récit des événements au jour le jour, parfois heure par heure, du 10 novembre 1942 au 2 février 1943. » Kluge est avant tout un cinéaste, rédacteur parmi d'autres en 1962 du manifeste d'Oberhausen qui annonce le renouveau du cinéma allemand. Il tourne son premier long métrage en 1965-1966. *Anita G*, adapté d'une de ses nouvelles et récompensé au Festival de Venise (1966). On notera que les constantes de son style présentes dès son premier opus cinématographique sont loin d'être étrangères aux préoccupations de Perec : « importance du montage, procédés de distanciation, refus de tout esthétisme, recours à la voix off et au découpage en chapitres, insertion de séquences quasi documentaires, ironie dans la narration, critique sociale l'ondée sur une analyse des contradictions des personnages » (Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du cinéma*, p. 1234).

<sup>22</sup> *Les Enfants de Sondiez Autobiographie d'une famille mexicaine* (1961) de l'ethnologue américain Oscar Lewis est traduit en français en 1963. Quelques années auparavant, dans *Five Families : Mexican Case Studies in the Culture of Poverty* (1959), Oscar Lewis a élaboré le concept de « culture de pauvreté » ou, plus précisément, de « subculture » — culture caractérisée notamment par le déficit d'intégration et d'organisation sociales des populations pauvres — à partir d'enquêtes qui établissent un jeu de similitudes entre les structures familiales et les systèmes de valeurs de familles pauvres. Ce concept est éprouvé sur le terrain dans deux enquêtes célèbres qui s'élaborent à partir des récits de vie de familles pauvres enregistrés au magnétophone : famille d'indiens émigrée à Mexico (*Les Enfants de Sanchez*) et famille portoricaine des taudis de New York (*La Vida*, 1966).

<sup>23</sup> Paru en traduction française en 1966, ce roman de Truman Capote qui connut un très grand succès public est sous-titré *Récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences*. Le récit est précédé de « Remerciements » qui commencent par ces mots : « Tous les éléments de ce livre qui ne sont pas le fruit de ma propre observation ont été tirés de documents officiels ou bien résultent d'entretiens avec les personnes directement concernées ».

<sup>24</sup> Depuis 1962, date de son apparition aux États-Unis, le pop art rencontre un succès public et critique sans précédent dans le monde des avant-gardes artistiques. Représenté notamment par les œuvres de Roy Liechtenstein, Claes Oldenburg, George Segal, Andy Warhol ou Tom Wesselmann, il emprunte ses thèmes et ses techniques à la publicité, aux bandes dessinées, aux programmes télévisuels et aux magazines populaires. A propos de l'aspect citationnel du pop art mentionné par Perec, le critique d'art Irving Sandler note que les œuvres pop se définissent comme « des "re-mades", des répliques ou restitutions », des « images d'images » (*Le Triomphe de l'art américain*, tome 2, p. 168 et 225).

<sup>25</sup> *Free Jazz* est le titre d'un disque qu'Ornette Coleman enregistre à la tête d'un double quartette en 1960. Conçue selon le principe de l'improvisation absolue, l'œuvre fait aussitôt « figure de manifeste d'une nouvelle révolution stylistique dans le jazz » (Philippe Caries et Jean-Louis Comolli. « Free jazz », *Dictionnaire du jazz*, p. 410). violemment rejeté par de nombreux critiques, le free jazz ne s'impose pas moins dans les années soixante, indissociable des luttes menées alors par la communauté noire aux États-Unis dont il devient un des emblèmes. L'année de cette conférence. Perec rédige « La chose », long essai inachevé dans lequel il tente « d'éclairer à la lumière du free jazz des questions qui appartiennent davantage aux problèmes de l'écriture » (pub. posth. 1993, p. 58).

jouent ensemble sans thème, sans tempo et sans harmonie. Seulement, ce qui est très intéressant, c'est que, étant obligés comme ça de se jeter perpétuellement à l'eau, ils ont recours pour se sauver à toutes les formes traditionnelles que le jazz a utilisées avant eux. C'est une forme de jazz qui utilise énormément la citation, c'est pour ça que j'en parle<sup>26</sup>. Ça a des rapports évidemment aussi avec les films de Godard, que je déteste, mais ça c'est une autre chose... Voilà. Alors, je voudrais dire en fin de compte, ça c'est une conclusion tout à fait provisoire, tout à fait hypothétique et hasardeuse, que... J'ai dit tout à l'heure que le statut social de l'écrivain était d'être un mage inspiré, irresponsable; je pense que, enfin, ce statut social dans la bourgeoisie... je pense qu'à partir du moment où l'écrivain cesse de se revendiquer comme créateur, c'est-à-dire comme un monsieur siégeant dans les deux et faisant descendre son inspiration jusqu'à terre, sans ce... enfin, en revendiquant seulement sa spontanéité, enfin, le privilège de l'écriture, quand il abandonne ce privilège et qu'il revendique le contrôle et la connaissance de ses moyens de production, je pense qu'il accomplit une certaine forme sociale de contestation. C'est à peu près tout ce que j'avais à vous dire.

*[Applaudissements.]*

Richard Coe — *Monsieur Perec, quand je vous ai parié la première fois de Vidée que j'avais de vous mettre sur le programme des moralistes contemporains, vous avez dit, sévèrement : « Monsieur, je ne suis pas un moraliste, je suis un écrivain. » Et pourtant, quand j'ai maintenant lu, relu et relu encore une fois Les Choses, je reviens à ma première conclusion que vous étiez en somme un moraliste. Vous avez parlé ce soir de la question de l'ironie, c'est-à-dire que vous créez des personnages, vous observez des personnages et puis vous, écrivain, vous vous mettez à part, vous vous distancedez en laissant voir, n'est-ce pas, que vous n'êtes pas nécessairement d'accord avec les décisions de vos personnages ou avec leurs réactions. [...] Est-ce que vous continuez à dire : « Je ne suis pas un moraliste » ou êtes-vous revenu sur cette conclusion ?*

— Non, je ne suis pas un moraliste, je suis un écrivain. Cela dit, mon projet de départ est un projet réaliste, un projet critique, donc un projet moral. Mais il n'y a pas... Si j'avais été un moraliste, par exemple, je pense que j'aurais ou bien trouvé une solution pour ces personnages, ou bien condamné fermement leur attitude. Or, je ne sais pas si vous vous êtes posé la question, mais je ne suis jamais parvenu à savoir si mon livre se termine d'une manière heureuse ou malheureuse. En général, quand on me dit : « Il se termine d'une manière malheureuse », je dis : « Non, il se termine d'une manière heureuse. » Et quand on me dit : « Il se termine d'une manière heureuse », je dis : « Non, il se termine d'une manière malheureuse. » Si vous voulez avoir l'exemple d'un livre moraliste sur un sujet proche du mien, je vous conseille de lire *Les Belles Images*, de Simone de Beauvoir<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Voir à ce propos les derniers mots de « La chose » : « [la citation] constitue la figure privilégiée de la connivence; la citation provient d'une réserve commune à tous les musiciens; c'est là et là seulement, 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 » (pub. posth. 1993, p. 63).

<sup>27</sup> La conclusion de ce roman, paru en 1966, est en effet sans ambiguïté aucune : après avoir vu toutes les « belles images » rassurantes du bonheur s'effondrer une à une, l'héroïne s'enfonce dans la dépression; elle n'échappera pas à l'aliénation de son milieu, mais dans un sursaut salvateur, elle reporte tous ses espoirs de révolte et de libération sur sa fille Catherine ; « .Sur Catherine, je ne céderai pas, Moi, c'est foutu, j'ai été eue, j'y suis j'y reste, Mais elle, on ne la mutilera pas » (p. 181).