

L'Invisible sablier de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : Passage de
la fiction à la réalité

by

Magali Blanc

BA, Université de Nîmes, 2010

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French

© Magali Blanc, 2014
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

Jury de thèse

L’Invisible sablier de *La Vie mode d’emploi* de Georges Perec : Passage de
la fiction à la réalité

par

Magali Blanc

BA, Université de Nîmes, 2010

Jury de thèse

Dr. Marc Lapprand, (Department of French)

Directeur de thèse

Dr. Emile Fromet de Rosnay, (Department of French)

Codirecteur de thèse

Résumé

Jury de thèse

Dr. Marc Lapprand, Department of French
Directeur de thèse

Dr. Emile Fromet de Rosnay, Department of French
Codirecteur de thèse

Roman singulier mais pluriel par ses cent soixante-dix-neuf histoires répertoriées dans le compendium, *La Vie mode d'emploi* invite le lecteur à pénétrer dans un monde hybride. Ancré dans l'imaginaire de Georges Perec, il n'hésite cependant pas à mettre un pied dans le réel du lecteur donnant à la narration un aspect particulièrement troublant et déroutant pour ce dernier. Les théoriciens de la psychologie évolutionniste tel que Joseph Carroll, proposent de considérer le texte littéraire comme le vecteur d'un apprentissage adaptatif de l'espèce humaine. Grâce à la narration, l'être humain développe des outils cognitifs nécessaires à sa survie. Le roman de Perec raconte les histoires de Percival Bartlebooth, un jeune rentier Anglais qui a consacré la moitié de sa vie à atteindre un idéal inatteignable, et de Gaspard Winckler, « son double », nourrissant une vengeance silencieuse et secrète à son égard. Le lecteur suivra donc les traces de ces destins incroyables pour tenter de découvrir l'ultime vérité que cache *La Vie mode d'emploi*.

Table des matières

Jury de thèse	ii
Résumé	iii
Table des matières	iv
Remerciements	vi
Dédicace	vii
Introduction	1
1. Présentation générale	1
1.1. L'Oulipo	2
1.2. Présentation de Georges Perec	4
1.3. La critique perecquienne	5
2. Particularité du projet	6
3. Approche théorique	7
4. Plan du mémoire	8
Chapitre I. La structure du roman	11
5. Des contraintes multiples	12
5.1. Le projet de l'immeuble	13
5.2. La polygraphie du cavalier	14
5.3. Le clinamen	15
5.4. Le cahier des charges de Perec	16
5.5. Le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 et la pseudo-queenine d'ordre 10..	17
6. La reconstitution du roman : du puzzle à la maison de poupées	18
6.1. Un roman au pluriel	19
6.2. La maison de poupée et son système de poupées russes	20
7. Le pacte de lecture	21
7.1. Les première et quatrième de couverture	22
7.2. La préface	24
7.3. Les dédicaces et les épigraphes	25
7.4. Le préambule	26
7.5. « Dans l'escalier »	27
8. Destins croisés	29
8.1. Gaspard Winckler et sa douce vengeance	30
8.2. Percival Bartlebooth et son projet avorté	31
8.3. Serge Valène, l'artiste maudit	36
9. Conclusion du chapitre I	38
Chapitre II. Au cœur de la narration	41
10. Deux figures du livre	43
10.1 Cet auteur aux allures de narrateur	43
10.1.1. Qui raconte l'histoire ?	44
10.1.2. Qui voit l'histoire ?	45
10.2. La tension des pôles : les relations entre l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur	46
10.2.1. Origine de l'évolutionnisme littéraire	47

10.2.2. La contribution dans la littérature	48
10.2.3. Pour une lecture évolutionniste des textes : Joseph Carroll et ses cinq concepts analytiques	51
11. Le lecteur	55
11.1. Les effets de réel	56
11.2. Croire voir et croire lire.	60
11.2.1. Le trompe-l'œil.....	61
11.2.2. Les leurres de la narration	63
12. La temporalité de la diégèse.....	65
12.1. Difficulté à situer l'époque	66
12.1.1. La fixation du temps	67
12.1.2. Les sauts dans le temps : du présent au passé vers le futur	69
12.2. Le temps présent	71
12.2.1. La coexistence de deux temps présents	73
13. Conclusion du chapitre II.....	75
Chapitre III. La transformation	79
14. L'écoulement du temps.....	81
14.1. La métaphore du sablier.	82
14.2. De personnages en personnes.....	84
14.3. Aux portes de l'imagination	87
15. Réflexion sur le réel	90
15.1. La potentialité du réel.....	91
15.2. Le rapport entre le langage et le réel.	95
16. La feuille blanche	98
16.1. Le tableau de Serge Valène	100
16.2. L'inaccomplissement du projet de Percival Bartlebooth	102
17. <i>La Vie mode d'emploi</i> : un éternel recommencement.	106
18. Conclusion du chapitre III	108
Conclusion	111
Bibliographie	117
Annexes	126
Annexe A	126
Annexe B	127
Annexe C	129
Annexe D	130
Annexe E.....	131
Annexe F.....	132
Annexe G	133

Remerciements

Je tiens à remercier le docteur Marc Lapprand, mon directeur de thèse, de m'avoir fait découvrir Georges Perec et son œuvre. Il m'a soutenue et accompagnée tout au long de l'écriture. Monsieur Lapprand a été bien plus qu'un directeur de thèse, il est pour moi un mentor.

Je remercie le docteur Emile Fromet de Rosnay, mon co-directeur de thèse, pour ses précieux conseils et commentaires.

Je remercie le docteur Stephen Ross, mon examinateur externe, d'avoir accepté de lire ma thèse et de participer à ma soutenance.

Je remercie mes deux plus fidèles lectrices Guylaine Blanc et Marie Devilliers.

Je souhaite aussi remercier ma famille, en particulier mes parents, qui ne cessent de croire en moi.

Je remercie enfin mes collègues et amis du département de français de l'Université de Victoria pour leur soutien inconditionnel tout au long de cette maîtrise.

Dédicace

Je dédicace ce mémoire à ma grand-mère, Jeanne Quinsac, elle qui m'a donné le goût de la belle écriture et de la langue française.

« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. »

Marcel Proust

Introduction

« On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui. » (G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, pp. 20 et 241)

1. Présentation générale

Ce n'est qu'un jeu, rien qu'un jeu où tout se joue dès le début, dès les premiers instants. Vous tenez entre vos mains *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec publié en 1978 et lauréat du prix Médicis la même année. En prêtant une plus grande attention, vous observez sa première de couverture avec son immeuble en coupe où l'on peut y voir des personnages interagir dans leurs appartements respectifs. À la lecture du titre, des questions surgissent alors dans votre esprit : « De quelle vie s'agit-il? », du sarcasme apparaît : « Un mode d'emploi? Voyons, qui a besoin d'un mode d'emploi pour la vie? » À bien des égards oui, il nous faut construire cette vie, notre vie. Seuls les personnes, les choses et ce qui nous entoure nous aident à la bâtir. Ainsi, nous pouvons lire sur la quatrième de couverture qu'il s'agira de nous raconter des histoires ou plus exactement « des romans exotiques, extravagants, des crimes parfaits, des fables érudites, des catalogues, des affaires de mœurs, de sombres histoires de magie noire, des confidences de coureurs cyclistes... » (Catherine David, *Le Nouvel observateur*). De même, ce curieux dessin sur la première de couverture confirme nos idées premières : nous allons assister à la vie des locataires d'un immeuble parisien; nous allons regarder ce qu'il se passe derrière la façade. Et lorsqu'on s'y trouve derrière, se dévoilent devant nos yeux

tous les rouages de la construction du livre. Car il ne s'agit pas là d'une simple histoire avec sa narration si particulière que nous pourrions comparer à celle de Shéhérazade dans *Les Mille et une nuits*, ou bien encore au système des poupées russes où chaque histoire est imbriquée dans une plus petite version de la précédente, mais en réalité, derrière ces « mirages » d'histoires se trouve toute la structure minutieusement calculée du roman. Et ces histoires sont doublement limitées : tout d'abord spatialement, elles se déroulent dans un immeuble de 100 pièces –dont une s'avérera inexistante– et sont narrées en 600 pages ; et temporellement, puisque Perec raconte, en réalité, 6 minutes de la vie de ces personnages comme s'il s'agissait de leur vie entière. Enfin ces deux limites trouvent leur représentation métaphorique grâce au sablier qui illustre à la fois la contrainte spatiale (il est composé de deux compartiments) et la contrainte temporelle (il sert à donner une mesure de temps).

1.1. L'Oulipo

En 1967, Perec rejoint le célèbre groupe de l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo), fondé sept ans auparavant, le 24 novembre 1960, par François Le Lionnais et Raymond Queneau. D'autres écrivains, mathématiciens, ou encore peintres se joignent à eux tels que : Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Queval et Albert-Marie Schmidt (*Oulipo*, sec. « Historique de l'Oulipo »). Pendant moins d'un mois, l'Oulipo s'est appelé le SLE : séminaire de littérature expérimentale. Mais cette appellation ne convenait pas aux membres critiquant l'idée que la notion d'expérimentation ne démontrait pas assez l'ampleur de leurs travaux. Au contraire, il fallait trouver un qualificatif capable de retranscrire la potentialité infinie de production littéraire, d'où l'obtention du mot « potentiel ». La littérature quant à elle restait la base sur laquelle s'exerceraient les

fameuses contraintes. Comme François Le Lionnais écrivait : « toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration... qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes ou de procédés, etc.¹ » (p. 27). En gardant cela à l'esprit, il devenait évident que l'intitulé de « séminaire » ne représentait pas assez nos oulipiens : « ouvrir » reflétait davantage le goût qu'ils avaient « pour la belle ouvrage et les bonnes œuvres : morale et beaux-arts étant respectés » (Oulipo, *La Littérature potentielle* p. 26). Ainsi, durant la nuit du 28 août 1961 et en compagnie de Lady Godiva, François Le Lionnais définit la mission d'un oulipien :

Il est possible de composer des textes qui auront des qualités poétiques, surréalistes, fantaisistes ou autres, sans avoir de qualités potentielles. Or, c'est ce dernier caractère qui doit guider notre choix... Le but de la littérature potentielle est de fournir aux écrivains futurs des techniques nouvelles qui puissent réserver l'inspiration de leur affectivité. D'où ma nécessité d'une certaine liberté. Il y a 9 ou 10 siècles, quand un littérateur potentiel a proposé la forme du sonnet, il a laissé, à travers certains procédés mécaniques la possibilité d'un choix. [...] Il y a deux Lipos : une analytique et une synthétique. La lipo analytique recherche des possibilités qui se trouvent chez certains auteurs sans qu'ils y aient pensé. La lipo synthétique constitue la grande mission de l'Oulipo, il s'agit d'ouvrir de nouvelles possibilités inconnues des anciens auteurs (Oulipo, *La Littérature potentielle*, p. 33).

Perec s'inscrit parfaitement dans cette tradition. Avant que *La Vie mode d'emploi* ne prenne vie et ne devienne le plus ambitieux des romans jamais écrits auparavant, il s'exerce aux techniques innovantes de l'Oulipo en publiant tout d'abord *La Disparition* (1969) qui est écrit sans jamais utiliser la lettre e (lipogramme), puis *Les Revenentes* (1972), où cette fois-ci, la voici prisée durant tout le récit (monovocalisme). On l'aura compris : un oulipien est avant tout quelqu'un qui prend plaisir à jouer avec le langage et les mots. D'ailleurs ils se définissent comme : « un rat qui construit lui-même le

¹ Oulipo. *La Littérature potentielle. Créations re-crétions récrétions*. Paris: Gallimard, 1973. (p.27).

labyrinthe dont il se propose de sortir » (*Oulipo*, sec. « Oulipo »). En tant que fidèle amateur et pratiquant de cette règle, Georges Perec contribua à créer des textes imprégnés de contraintes en tout genre.

1.2. Présentation de Georges Perec

Né de parents juifs polonais le 7 mars 1936 à Paris, Georges Perec voit rapidement sa vie d'enfant basculer lorsque son père est envoyé à la guerre contre l'Allemagne (où il trouvera la mort en juin 1940) et lorsque sa mère est déportée en février 1943. Grâce à un convoi de la Croix-Rouge et à son statut d'orphelin de guerre² (Bellos, p. 76), Cécile ou Cyrla, sa mère, réussit à l'envoyer chez sa tante paternelle Esther à Villard-de-Lans. Le 11 février 1943 sera la dernière trace qu'on aura de l'existence de Cécile, déportée vers Auschwitz-Birkenau (Bellos, p. 82). Plus tard, Georges Perec cristallisera cette date et l'utilisera dans tous ses écrits. Peut-être est-ce là une des manières qu'il a trouvées pour faire revivre le souvenir de sa mère? Il commencera des études de lettres qu'il abandonnera très vite pour devenir documentaliste au CNRS. Il publiera quelques articles dans *Partisans* pour ensuite publier son premier roman, *Les Choses : une histoire des années 60*, en 1965, obtenant le prix Renaudot. Il poursuivra son incroyable carrière en tant qu'oulipien par excellence n'écrivant jamais deux textes semblables. Il tient à garder le caractère singulier et particulier pour chacune de ses œuvres. En cela, il poursuit l'adage de l'Oulipo : ne produire que des textes soumis à des contraintes diverses. Il ne cesse de repousser les limites langagières, d'explorer, de décortiquer, d'analyser la langue et les mots, pour enfin proposer au public des textes uniques à chaque fois.

² Bellos, David. *Georges Perec : une vie dans les mots : biographie*. Paris: Seuil, 1994.

1.3. La critique perezquienne

De nombreuses études ont été menées au cours des dernières décennies sur Perec. Nous pensons tout d'abord aux contributions de Bernard Magné, l'un des pionniers de la critique perezquienne. En 1995, et avec l'aide de Jacques Neef et Hans Hartje, ils ont publié le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, dévoilant au public les rouages de l'écriture du roman. Les auteurs expliquent les contraintes utilisées comme la polygraphie du cavalier ou le clinamen. L'intérêt premier de cet ouvrage est de pouvoir voir par soi-même comment Perec travaillait. Certes, il ne s'agit que de brouillons de feuilles où des mots, des indications, des objets, des postures, des dates, voire, parfois des dessins sont inscrits, mais ils révèlent la pensée créatrice de l'auteur. Les généticiens peuvent se réjouir qu'un livre ait été publié à cet égard. Tout comme David Bellos, Claude Burgelin, et Paulette Perec, Bernard Magné a également contribué à la publication d'une biographie de Perec. Là encore, tous s'accordent à démontrer que la vie de l'écrivain, fortement marquée par l'absence de ses parents et par un lourd héritage familial sont des éléments centraux et constitutifs de son écriture. Chaque œuvre publiée a un lien avec sa vie personnelle. Pour les comprendre, il faut comprendre l'auteur. Philippe Lejeune publiera en 1991 *La mémoire ou l'oblique : Georges Perec autobiographe*, ouvrage qui s'inscrit parfaitement dans la lignée de la critique historique et psychanalytique. Nous pouvons aussi citer Christelle Reggiani, Mireille Ribière et Sylvie Rosiensi-Pellerin qui ont centré leurs recherches sur l'exploration de la mécanique du jeu chez Perec, toutes œuvres confondues. Enfin, l'Association Georges Perec, créée en 1982 par Éric Beaumatin, publie régulièrement des textes de plusieurs écrivains (12 jusqu'à ce jour). Elle est sûrement l'une des contributions les plus importantes dans le monde de la critique perezquienne car elle possède toutes les œuvres

originales de Perec ainsi que tous les travaux écrits sur lui et ce grâce au normalien de Saint-Cloud, Éric Beaumatin. Sur le site internet de l'association, on peut y lire qu'il « avait constitué une collection des œuvres de Georges Perec qui a servi de base au fonds documentaire que l'Association a constamment enrichi au cours des années, qu'elle a classé et catalogué afin de le rendre disponible pour les chercheurs et les curieux. » Et aussi que :

C'est en effet l'une des originalités de l'Association Georges Perec – parmi les associations « d'amis d'écrivains » – que l'existence de ce fonds, qui comporte toutes les éditions (dont les originales) et la majeure partie des traductions de l'œuvre, mais aussi les études la concernant : non seulement livres et articles, mais également mémoires universitaires, coupures de presse, photographies et documents originaux (éditoriaux, filmographiques, théâtraux, graphiques...) (*Association Georges Perec*, sec. « Qui sommes-nous ? »).

Ainsi, toutes ces personnes, à des degrés variés, ont participé au développement des ressources nécessaires à la compréhension de l'œuvre romanesque de Perec. Elles ont toutes apporté leurs savoirs pour expliquer la mécanique complexe de ses romans, qu'elle soit ludique, mathématique ou encore stylistique.

2. Particularité du projet

À ces diverses études, nous souhaitons ajouter la nôtre, car notre lecture nous a révélé que ce roman joue avec la frontière entre le réel et la fiction au point d'invertir l'ordre généralement établi. Au fil du récit, la narration glisse de plus en plus vers le réel du lecteur. D'ordinaire, le réel et la fiction sont facilement identifiables : le réel est le monde dans lequel nous vivons, la fiction, un monde imaginaire. La fiction sert d'échappatoire au réel et elle se nourrit du réel pour exister. Une frontière matérielle les

sépare, comme cela peut être le cas d'un roman. En ce qui concerne *La Vie mode d'emploi*, nous nous trouvons face à un récit très particulier qui se présente comme essentiellement fictionnel alors qu'en vérité, il possède des attributs du réel. En d'autres termes, sous l'apparence de la fiction se cache le « réel » roman de Georges Perec : la vie. Une vie qui dès les premiers instants sera en contact avec le lecteur, et cela sans qu'il le sache, puisqu'elle figure dans le titre du livre. Cependant, reste en suspens le mystère autour de cette vie, car nul ne sait, pour le moment, de laquelle il s'agit. Seule la lecture nous le dira.

3. Approche théorique

La narratologie servira de base théorique à notre étude. En effet, le renversement qui se produit au cours de la lecture trouve son origine dans l'utilisation des temps verbaux, la forte présence des effets de réel, le choix du narrateur ainsi que le point de vue adopté (ou focalisation). Une analyse plus poussée des personnages rendra compte de ce passage de la fiction au réel, avec entre autre, la métaphore du sablier. Nous nous aiderons également des théories la psychologie évolutionniste pour tenter de répondre à la question suivante : comment les personnages évoluent-ils dans cette limite de temps? Le darwinisme littéraire ou autrement connu sous le nom d'« évolutionnisme littéraire » ou encore de « psychologie évolutionniste », se base sur les travaux de Charles Darwin pour démontrer que non seulement l'être humain est capable de s'adapter physiquement à son environnement extérieur (la théorie de l'évolution), mais qu'aussi, intellectuellement et grâce à son imagination, il est capable de créer des outils tels que l'art de la parole, qui lui permettront de survivre, reproduire et croître. Ces trois principes primordiaux à toute

espèce vivante ont été établis par Darwin à la fin des années 1830. Cent cinquante ans plus tard, Brian Boyd démontre pourquoi l'être humain continue de lire *L'Odyssee* d'Homère (VIIIe av J.-C.) dans son livre *On the Origin of Stories*, publié en 2009. D'autres auteurs suivront la même démarche comme Joseph Carroll dans « Human Nature and Literary Meaning » (*The Literary Animal*, 2005) qui justifie que les histoires sont nécessaires à notre survie, au point de vue adaptatif. Au cours des siècles et des générations, la soif de connaissance reste intarissable tout comme l'est sa transmission. L'homme ne cesse d'enseigner ce qu'il a appris, découvert, expérimenté aux futures générations afin de leur permettre de mieux s'adapter. Cette passation est souvent véhiculée par le langage *in hoc senso* les histoires. À travers la narration, l'Homme identifie les schémas fonctionnels (bons comme mauvais) pour ses besoins dans la vie de tous les jours.

4. Plan du mémoire

Notre problématique répondra à la question suivante qui est de savoir si le récit établi dans *La Vie mode d'emploi* est fictionnel ou réel. La première partie analysera tout d'abord les différents mécanismes du roman avec en premier les contraintes utilisées, puis la reconstitution du roman-puzzle, ensuite nous nous concentrerons sur le pacte de lecture pour enfin clore sur les rôles majeurs des trois personnages suivants : Bartlebooth, Winckler et Valène. La deuxième partie s'orientera autour de la narration où nous nous intéressons en premier lieu aux diverses fonctions du narrateur ainsi qu'à la contribution de la psychologie évolutionniste dans la littérature. Puis nous analyserons la place du lecteur dans l'œuvre et les techniques du trompe-l'œil utilisées par Perec pour tester

l'attention de son lecteur. Enfin nous nous intéressons à la temporalité du récit où deux temps « présent » se superposent : celui de la diégèse et celui du récit, créant ainsi la confusion chez le lecteur. Dans la dernière partie, l'ultime contrainte secrète et invisible de *La Vie mode d'emploi* sera révélée, il s'agit de la métaphore du sablier, sorte de *deus ex machina*. Bien que le livre fasse 600 pages, il est important de rappeler que l'histoire en elle-même ne dure que quelques minutes. La propension du temps de lecture n'est pas la même que celle du récit – et cela est voulu. Au fur et à mesure que le temps s'écoule dans ce sablier invisible, la transformation des personnages en personnes s'opère. En effet, nous illustrerons le fait que le pacte de lecture, l'abondance des effets de réels, la superposition de deux temps diégétiques (celui de l'auteur et celui du narrateur), la disparition de tout projet entamé dans le livre, et enfin le rôle majeur amputé au lecteur contribuent à donner vie aux personnages. Des vies qui ont été engendrées par la lecture, et ce sera par la lecture que nos personnages-personnes mourront. En fin de compte, le sablier et le lecteur seraient les derniers éléments de contrainte du roman.

Ainsi, notre thèse explorera les limites de la fiction par les outils narratologiques tout en se basant sur les principes de la psychologie évolutionniste. Nous démontrerons comment les personnages deviennent des personnes, comment ce renversement de situation est possible et pourquoi il existe. Il est convenu que nous lisons pour échapper à notre réalité, dans ce cas présent, la réalité vient envahir la fiction à tel point qu'elle la transforme complètement. Georges Perec aimait jouer avec la langue, les textes et les mots, à notre tour d'éclairer un nouvel aspect de ce génie et d'apporter une autre pièce au puzzle perecquien.

Chapitre I. La structure du roman

« *Ce qui lui importait, en l'occurrence, c'est que tant qu'il continuait à voir dans telle ou telle pièce un oiseau, un bonhomme, un blason, un casque à pointe, un chien voix-de-son-mâître ou un Winston Churchill, il lui était impossible de découvrir comment cette même pièce se rattachait aux autres sans être précisément renversée, retournée, décentrée, désymbolisée, en un mot dé-formée.* » (G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 400)

Avant d'être un roman, *La Vie mode d'emploi* est un roman au pluriel³. Perec le dit lui-même dans son entretien avec Viviane Forrester sur Antenne 2 : « Ce n'est pas un roman, mais des romans. C'est une configuration romanesque en fait ». À l'instar d'Herman Melville et de son *Moby Dick*, il veut créer un grand projet et pour cela il lui faut un sujet à la hauteur de ses ambitions : quoi de plus grandiose alors que d'imbriquer plusieurs romans en un seul ? La possibilité de décliner des histoires les unes après les autres reste infinie. Heureusement pour le lecteur, Perec ne s'est limité qu'à 179⁴ ! À ce nombre conséquent se rajoutent les quelque 1 500 personnages dont une petite cinquantaine vit, ou a vécu, dans l'immeuble. Toutefois leurs chemins ne cesseront de se croiser, voire, de s'entrecroiser. L'immeuble, quant à lui, comporte 100 pièces allant des caves aux chambres de bonne, des magasins aux divers appartements, sans oublier l'artère principale : l'escalier (et cela tombe bien puisque l'ascenseur est en panne). Si le lecteur est curieux et se demande comment est constitué ce bâtiment, il aura la joie de trouver à sa disposition un plan en coupe⁵ à la suite de l'épilogue. Il pourra également

³ Le sous-titre du roman est d'ailleurs « romans », mentionné en page de couverture.

⁴ Cf. Le compendium des pages 281 à 286.

⁵ Cf. Annexe A : « Plan en coupe de l'immeuble ».

retrouver un index, un repère chronologique ou encore un « rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » (p. 633). Rien n'est laissé au hasard, Perec s'assure que son lecteur dispose de tous les éléments pour naviguer à travers son roman.

5. Des contraintes multiples

Nombreuses sont les contraintes utilisées par Perec comme de commencer une nouvelle partie à chaque fois que le déplacement de son cavalier⁶ atteint les quatre extrémités de l'immeuble⁷. Ces contraintes sont la condition *sine qua non* au processus créateur d'écriture. Mais alors, pourquoi choisir sciemment la contrainte pour écrire un roman ? Parce que justement c'est grâce à elle que Perec produira les récits les plus inattendus. Elles donnent au roman une coloration différente tout en exposant, explicitement ou implicitement, ses procédés. En ce sens, Perec s'inscrit dans le mouvement littéraire du Nouveau Roman. Il débute avec Alain Robbe-Grillet qui questionne la place du narrateur dans une histoire et laisse une plus grande autonomie à l'écriture et à l'auteur. Les écrivains du Nouveau Roman poursuivent la tradition romanesque du XIX^e siècle tout en perturbant le récit ; par exemple, souvenons-nous de *Nadja* d'André Breton où nous avons affaire à un récit fragmenté, dominé par l'écriture libre. Ainsi, la contrainte est mise au service de la création d'histoires. Une nouvelle fois, il poursuit le travail de l'Oulipo à tel point qu'il finit par se définir comme oulipien à 97 % : « Je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo, c'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j'ai connu l'Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture ».

⁶ Il s'agit du cavalier du jeu d'échec. Cf. 5.2 *la polygraphie du cavalier*.

⁷ À l'exception des deux dernières parties où le cavalier ne touche que 2 côtés de la grille.

(Rosienski-Pellerin, *Peregrinations ludiques*, p. 7). Une contrainte qui peut aussi être remplacée par le mot « règle », car qu'est-ce qu'une contrainte si ce n'est une règle dissimulée ? Souvent, le mot « contrainte » est connoté négativement, il s'agit de faire quelque chose que l'on ne veut pas faire, on est sous une obligation ; tandis qu'une règle sert à donner une directive estimée être la meilleure possible pour une société, un système, etc. Cependant, chacun est libre de la suivre ou pas. De manière générale, la règle est neutre. Ainsi comme le dit parfaitement Perec dans son entretien avec Viviane Forrester : « la contrainte est une règle que l'on s'impose, [elle] sert de base évidente à un travail que l'on va faire sur l'écriture et l'imagination ». Cela dit, l'acte d'écriture n'est-il pas lui-même contraignant ?

5.1. Le projet de l'immeuble

À deux reprises, Perec formule son projet d'écriture : la première fois en 1974 dans *Espèces d'espaces*, puis en 1978 lors d'un entretien avec Jean-Jacques Brochier⁸. *Espèces d'espaces* est un autre ouvrage revisitant les notions de compréhension et de vision de notre espace, qu'il soit cloisonné comme une chambre ou ouvert comme l'univers. Mais ce qui attire le plus notre attention est sa description du chapitre « L'Immeuble » :

Projet de roman

J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée - une sorte d'équivalent du toit soulevé dans « Le Diable boiteux » ou de la scène du jeu de go représentée dans le *Gengi monogatori emaki* - de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.

Le roman - dont le titre est *La vie, mode d'emploi* - se borne (si j'ose employer ce verbe pour un projet dont le développement

⁸ Propos recueillis dans l'ouvrage de Dominique Bertelli et Mireille Ribière. *Georges Perec, en dialogue avec l'époque, 1965-1981*. Joseph K, 2011.

final aura quelque chose comme quatre cents pages) à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent, le tout selon des processus formels dans le détail desquels il ne me semble pas nécessaire d'entrer ici, mais dont les seuls énoncés me semblent avoir quelque chose d'alléchant : polygraphie du cavalier (adaptée, qui plus est, à un échiquier de 10 x 10), pseudo-queenine d'ordre 10, bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 (celui dont Euler conjectura la non-existence, mais qui fut démontré en 1960 par Bose, Parker et Shrikhande) (p. 81-82).

Perec déploie les quatre majeures contraintes à la création de son roman. Ainsi tout lecteur, curieux de connaître la genèse de *La Vie mode d'emploi*, trouvera ses réponses en lisant ce passage. Les règles du jeu étant énoncées, il ne nous reste plus qu'à les examiner en détail.

5.2. La polygraphie du cavalier

Perec aime jouer et veut jouer avec son lecteur. Quoi de plus naturel alors que de naviguer à travers le roman grâce à une technique inédite et inouïe ? Les joueurs d'échecs la connaissent bien puisqu'il s'agit de la polygraphie du cavalier. Le problème a été révélé par le mathématicien suisse Leonhard Euler en 1766⁹. Au jeu d'échecs, le cavalier a la particularité de se déplacer en formant un L, il peut choisir de revenir ou non sur ses pas pour « manger » ses adversaires. Grâce à ce déplacement, Euler, et par la suite d'autres mathématiciens, ont découvert que le cavalier pouvait parcourir l'échiquier en une seule fois sans jamais revenir sur les cases précédentes ; c'est ce qu'on appelle un « parcours fermé ». Il existe aussi des variantes où le cavalier fait une boucle, il est question alors de « parcours ouvert ». Dans son article « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* » écrit pour le magazine *l'Arc* (1979) Perec disait vouloir ne rien laisser au hasard quant à l'ordre des chapitres. Il ne veut pas décrire de manière « fastidieu [se]

⁹ Pour plus d'information, consulter la page « Le cavalier polygraphe » sur le site internet *Procrastin* de François-Xavier Dechaume-Moncharmont (2006).

l'immeuble étage par étage et appartement par appartement » (p. 51). Il va donc se servir de ce « vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier, [où] il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases de l'échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case » (p. 51). Il a donc trouvé la solution à son problème. Cependant, le cavalier perecquien ne parcourra pas les 100 cases imparties mais 99, car malheureusement la petite fille des pages 284 et 380 a mordu dans son carré de petit-beurre LU. Mais cela fait partie d'une autre contrainte : le clinamen.

5.3. Le clinamen

Ce terme, associé à la physique d'Épicure puis repris plus tard par Lucrèce, renvoie à un écart, une déviation de l'atome par rapport à sa chute libre dans le vide. En termes physiques, c'est un atome qui « tout en se dirigeant en ligne droite vers le bas en vertu de son poids et de sa pesanteur, dévie légèrement de côté » et qui serait à l'origine de l'introduction furtive « [d]es astres, [d]es êtres vivants et [du] hasard [...] pour que notre volonté libre ne soit pas annihilée¹⁰. » À première vue, le clinamen permettrait à Perec d'introduire un élément de déséquilibre à la structure du roman. Or, ce dernier défend l'idée que :

Quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi de l'anticontrainte dedans. Il faut - et c'est important - détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu ; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent : un clinamen, c'est dans la théorie des atomes d'Épicure ; le monde fonctionne parce qu'au départ il y a un déséquilibre (Magné, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », p. 14).

Voilà le déséquilibre harmonieux que Perec veut utiliser dans son histoire et comme nous l'avons vu précédemment, la faute revient à la petite fille qui croque dans son petit-beurre

¹⁰ Définition sur *Encyclopédie Universalis*.

LU. Bien plus qu'une faille dans le système, le clinamen introduit un jeu auquel son créateur se plaira d'utiliser pour tester la résistance du lecteur. En outre, il démontre sa capacité à générer des anti-contraintes aux contraintes existantes. Enfin, il permet de rétablir l'ordre naturel d'une certaine vision d'un monde épicurien dans lequel rien « n'existe en tant que tel que grâce à un déséquilibre » (Maudet, « La contrainte dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », p. 4). Comme disait Paul Klee : « Le génie, c'est l'erreur dans le système » (Magné, « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », p. 14). Le clinamen est l'erreur du système des contraintes perecquiennes.

5.4. Le cahier des charges de Perec

Publié en 1995 par les éditeurs Bernard Magné, Hans Hartje et Jacques Neef, il y renferme toutes les stratégies et contraintes utilisées par Perec, et notamment ce qu'il appelle son « tableau » aux 42 contraintes. En effet, afin de rajouter un degré de plus à la difficulté, il classe sous des catégories diverses (42 au total) les interactions de ses personnages ainsi que la description des appartements. Une fois de plus, rien n'est laissé au hasard, tout est calculé : la position et l'activité des personnages, les citations empruntées à d'autres romans, la longueur des chapitres, l'âge, les meubles, décorations et objets des appartements, etc¹¹. Il va même jusqu'à inclure le faux et le manque donnant ainsi un nouveau clinamen à sa règle première. Chaque liste est constituée de 21 paires de 10 éléments eux-mêmes incluant 4 unités. Afin de distribuer équitablement ces éléments et cela sans jamais les réutiliser, il va faire appel à une technique inspirée de Claude Berge.

¹¹ Cf. Annexe A : « tableaux des contraintes ».

5.5. Le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 et la pseudo-queenine d'ordre 10

Ces deux systèmes permettent à Perc de distribuer les éléments de chaque liste établie dans les 100 pièces de l'immeuble avec, en premier, le bi-carré latin qui sert de guide graphique et visuel à la répartition des éléments, et en deuxième, la pseudo-queenine, qui permute ces éléments de façon à ce qu'ils ne soient pas utilisés deux fois dans une même case. Ainsi nous avons la grille du bi-carré latin d'ordre x avec x lignes et x colonnes. Considérons un bi-carré latin d'ordre 3 avec la répartition suivante :

1	2	3
3	1	2
2	3	1

La répartition emploiera les $3x$ de manière équitable et unique à chaque fois¹². À cela vient s'ajouter la pseudo-queenine que Perc utilisera pour faire permuer les 21 paires d'éléments de sa liste. Ci-après, l'exemple d'une pseudo-queenine d'ordre 3 :

1	2	3
1	2	3
3	1	2
2	2	1
2	3	1
3	1	3

Inspirée de la sextine d'Arnaut Daniel, troubadour occitan, c'est « un poème de six strophes de six vers et d'une strophe de trois vers, sur deux rimes, avec six mêmes mots revenant à la rime dans un ordre déterminé » (Maudet, p. 7). Par la suite, Queneau a

¹² Le bi-carré latin a inspiré un jeu auquel toute personne a commencé de jouer dans les années 2000 : le Sudoku. Il se base sur la même structure que notre exemple, cependant il utilise une grille de 9x9.

repris la sextine pour en faire une pseudo-quenine¹³. Par exemple, une quenine d'ordre trois (appelée « terine » à l'Oulipo) ressemblerait à :

C'est une petite quenine,
Avec ses strophes et rimes
Qui décrivent le système.

Singulier est ce système
Pour former cette quenine
Reprise à chaque rime.

Car en jouant sur les rimes
Cela donne au système
La beauté de la quenine¹⁴.

En analysant de plus près la structure du roman, on peut en déduire qu'elle rassemble autant d'éléments littéraires que mathématiques. En effet, comme pour la construction de n'importe quel bâtiment, la base doit être solide afin que l'édifice tienne et qu'ensuite des personnes puissent l'aménager, que ce soit pour des bureaux, des appartements ou d'autres locaux. Ainsi, métaphoriquement, les calculs mathématiques qui servent de base à la construction d'un immeuble, se retrouvent également à la base du roman de Perec.

6. La reconstitution du roman : du puzzle à la maison de poupées

En 1978, Jean-Jacques Brochier publie dans *Le Magazine littéraire* son entretien avec Georges Perec à propos de la structure du roman. Perec s'exprime en ces termes : « L'un des points de départ du livre est d'ailleurs la fascination que j'ai pour certains jouets. Particulièrement les puzzles, et j'ai voulu construire un livre avec lequel l'auteur et le lecteur puissent jouer comme un puzzle. Il y a les pièces, à la fois pièces de la

¹³ Pour en savoir plus sur le sujet, consultez l'article de Bernard Magné « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte ». *Études littéraires* 23.1-2, (1990): 9-26. Et l'article de Daniel Kerjan « Mode d'emploi de *La Vie mode d'emploi* » sur le site internet: http://pierre.campion2.free.fr/kerjan_perec.htm#_ftn5. Et aussi l'explication oulipienne de la « N-ine » sur leur site internet ouliipo.net.

¹⁴ Ma composition.

maison et pièces du puzzle, et à l'intérieur de ces pièces, des événements, des meubles, des collections, des énumérations d'objets » (p.79). L'image du puzzle est donc centrale à *La Vie mode d'emploi* où chaque chapitre en serait une pièce. L'importance est telle que dès le préambule, Perec explique les tenants et aboutissants de ce jeu. À plusieurs reprises, le terme puzzle est employé comme complément du nom du mot « art » aux pages 17 et 19. Pour l'auteur, le puzzle est bien plus qu'« un jeu qui se joue à deux »¹⁵, il est avant tout l'illustration du talent du faiseur de puzzle. Car derrière les pièces se cachent la personne qui a passé des heures à examiner la peinture sous tous les angles pour en faire la découpe. Une découpe qui fera en sorte que l'évidence se transforme en incertitude. Le poseur de puzzle devra sans cesse remettre en question l'assemblage de deux pièces, car en apparence elles pourront sembler « coller ensemble » alors qu'en réalité elles n'appartiennent ni à l'une ni à l'autre. Mais lorsque le mariage entre deux pièces est trouvé, l'évidence reste encore questionnable : « les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente » (*La Vie mode d'emploi*, p. 18). En d'autres termes, le joueur n'est jamais à l'abri de l'erreur, du doute. Il est face à un choix de potentialités éternel.

6.1. Un roman au pluriel

À plus grande échelle, le roman lui-même s'insère dans le puzzle de la littérature.

Dans l'ouvrage du Collectif Essai dédié à Georges Perec (2005), Bernard-Olivier

Lancelot explique que:

[...] *La Vie mode d'emploi*, plus qu'un puzzle complet, n'est probablement que la pièce manquante d'un puzzle beaucoup plus grand. Il faut donc prendre à la lettre le post-scriptum de la page 695 qui mentionne tous les livres auxquels *La Vie mode d'emploi* emprunte ses citations, parfois légèrement modifiées. C'est dire

¹⁵ *La Vie mode d'emploi*, p. 9.

aussi qu'il faut lire avec le plus grand sérieux cette minuscule précision, noyée au milieu de la première et très longue phrase du préambule : *seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire*

Autrement dit, *La Vie mode d'emploi*, pièce manquante d'un puzzle dessiné par tous les livres qui l'entourent, ne peut se comprendre que dans un formidable jeu d'emboîtement avec non seulement *tous* les livres antérieurs de Perec, mais aussi *tous* les livres auxquels il se réfère explicitement ou non (p. 53).

Comme ses prédécesseurs, Perec s'est inspiré de plusieurs livres pour écrire son roman. Il rend hommage à Jules Verne, Sigmund Freud, Malcolm Lowry, Gabriel Garcia Marquez, Herman Melville, Raymond Queneau, lui-même et bien d'autres encore¹⁶, en injectant des citations ça et là. Au total, 30 écrivains font partie de cette liste. Ce travail d'intertextualité ou de réseau externe chez Jean Milly¹⁷ (p. 147), reflète une autre métaphore véhiculée par le roman qui est celle de la mise-en-abyme. C'est bien parce que *La Vie mode d'emploi* fait référence à d'autres textes qu'il y a imbrication, assemblage d'histoires, à l'instar de ce que fait Perec à l'intérieur même de son roman. C'est la raison pour laquelle, le sous-titre « romans » est au pluriel : « C'est un roman qui raconte des romans, des romans potentiels, qui ne seront pas tous forcément développés. Un seul l'est vraiment, c'est l'histoire de Bartlebooth et de son jumeau Winckler » (Bertelli, *Georges Perec, en dialogue avec l'époque, 1965-1981*, p. 82).

6.2. La maison de poupée et son système de poupées russes

Une autre image représente la structure particulière de ce livre : la maison de poupée avec son système de poupées russes. Le principe est simple, une poupée de bois renferme une plus petite version d'elle-même. Le système peut se décliner à l'infini, tant

¹⁶ Pour connaître la liste entière, se reporter au « Post-scriptum » de *La Vie mode d'emploi*, p. 636

¹⁷ *Poétique des textes*. 2010. Paris: Armand Colin, 2014.

qu'il existe une taille inférieure à la précédente. À la fin, toutes les poupées sont placées les unes à l'intérieur des autres. Les histoires de *La Vie mode d'emploi* arborent un caractère similaire, en ce sens que la trame principale s'oriente autour du projet de Bartlebooth de transformer 500 aquarelles en puzzle auquel viennent se rajouter les histoires du faiseur de puzzles Winckler, du peintre Valène, du docteur Dinteville, de la fille au-pair Jane Sutton, des deux concierges Mesdames Claveau puis Nochère, de l'accordeur de piano, etc. Et tout ce beau monde interagit devant nous telle une maison de poupée grande ouverte. Une sensation de profondeur est créée d'une part, par la description des pièces et de l'autre, par sa représentation visuelle dans l'imaginaire du lecteur. Dans son livre *Perec ou les textes croisés* (1985), John Pedersen évoque une seconde sensation : « le sentiment étourdissant de l'infini, de l'infiniment répété » (p. 106). En somme, bien plus qu'une œuvre d'art de la littérature contemporaine française, *La Vie mode d'emploi* recourt aux six autres arts recensés dans le monde. Perec réussit à faire de son roman un ouvrage complet, englobant toutes les représentations possibles du réel qu'elles soient cinématographiques, picturales, musicales, architecturales, lyriques, artistiques ou littéraires.

7. Le pacte de lecture

À propos du pacte de lecture, Jean Milly nous rappelle que c'est une « sorte de contrat plus ou moins explicite indiquant dans quel sens général doit être comprise la forme de l'œuvre » (p. 43). En effet, la construction de ce roman-immeuble commence par ce pacte. Ce contrat passé entre l'auteur et le lecteur va créer des attentes chez ce dernier. Au cours de la lecture, elles seront confirmées ou infirmées par le déroulement

de l'histoire. En d'autres termes, il prépare le lecteur sur ce qui va être raconté, il lui donne une vue d'ensemble.

7.1. Les première et quatrième de couverture

En observant de plus près la première de couverture, l'image de l'immeuble en coupe¹⁸ attire l'attention. Au sens littéral du terme, le roman « s'expose » dès le début. Il nous invite à pénétrer dans ce monde romanesque habité par des personnages tous aussi uniques les uns que les autres. On peut apercevoir dans la chambre de bonne numéro 8 en haut au milieu, un monsieur blotti sous une couverture jaune et protégé par ce qui reste de son parapluie, en bas dans la pièce n° 4, un couple de parents tient leur bébé dans leurs bras, les autres enfants semblent jouer et la grand-mère lire. Puis il y a l'escalier, avec ses quatre personnages aux premier et deuxième étages et, tout en haut, un chat noir. Enfin dans la loge de la concierge, tout le monde semble s'amuser et avoir du bon temps. D'ores et déjà, nous comprenons mieux le titre si énigmatique de ce livre : nous allons lire la vie de plusieurs personnages en même temps. D'où le sous-titre « romans » mis au pluriel. Bernard Magné rappelle dans la préface qu'il sera question de cent sept histoires (p. 7). Nous sommes dans la pure métafiction qui nous renvoie à la notion de l'œuvre parlant d'une autre œuvre ; en d'autres termes, une mise en abyme de l'œuvre fictionnelle. Quant au mode d'emploi, bien entendu, il fait référence aux guides qui nous permettent de construire une cabane par exemple, ou encore qui nous expliquent comment monter un landau ou bien utiliser un four à micro-ondes. Il peut aussi renvoyer au propre mode d'emploi que Perec s'est créé pour écrire son roman telles les contraintes énoncées auparavant, l'annonce du projet dans *Espèces d'Espaces*, ou encore les méthodes d'écriture de l'Oulipo. Ce mode d'emploi qu'il aura rigoureusement suivi jour

¹⁸ Cf. Annexe B : « première de couverture ». Peinture du peintre Lavielle *Cinq étages du monde parisien*.

après jour comme nous l'indique Michael Sheringham dans « Le romanesque du quotidien »¹⁹ où la « notion de “mode d'emploi” [...] [met] l'accent sur la question de l'appropriation qui au centre de la problématique du quotidien » (p. 262).

En résumé, un mode d'emploi donne les instructions à suivre pour utiliser correctement un objet. Mis à côté de la « vie », ce mode d'emploi paraît futile car personne ne peut dicter la conduite d'un être humain. Chacun est libre de suivre le chemin de vie qu'il entend entreprendre. Peut-être qu'à travers l'exploration de divers modes de vie, Perec tentait-il de découvrir l'essence de la Vie ? Rappelons-nous que les trois lettres utilisées dans le compendium aux pages 281 à 285 forment le mot « âme ». De plus, Perec aimait les maisons de poupées où l'on peut inventer toute sorte d'histoire. Ayant perdu ses deux parents à l'âge de 6 ans, ce roman pourrait représenter le mode d'emploi qu'il s'est créé pour construire sa propre vie. Certes il a eu sa tante pour le guider mais les deux repères primordiaux étaient partis. L'absence d'un parent dans l'éducation d'un enfant est considérable.

La quatrième de couverture résume le travail accompli par Perec. Le commentaire de Catherine David peut amener le lecteur vers une perspective différente que celle prévue. Elle parle du roman comme d'un conte de fées, or même si plusieurs genres sont mêlés, il ne fait aucun doute que *La Vie mode d'emploi* est avant tout un roman de littérature contemporaine. En revanche, les commentaires de Jacques-Pierre Amette et Jacqueline Piatier rendent compte de la richesse du livre où Jacques-Pierre Amette le définit comme un « prodigieux livre-brocante, qu'on visite sans se presser, à la fois livre fourre-tout, livre promenade ». En somme, ce sont des romans imbriqués dans un seul grand roman. De nouveau l'image des poupées russes resurgit dans l'esprit du lecteur.

¹⁹ Declercq, Gilles et Michel Murat. *Le romanesque*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

7.2. La préface

La préface a été écrite par Bernard Magné, l'un des grands spécialistes de Georges Perec. Au troisième paragraphe, il liste quelques-unes des histoires que le lecteur rencontrera au cours de sa lecture et par là même, explique en quoi « la vie » employée dans le titre se rattache au livre : « Si l'on cherchait une correspondance entre ce livre et son titre, c'est à ces battements, à ces pulsations du récit qu'il faudrait rattacher *la vie*, plutôt qu'à une approche peut-être un peu vite qualifiée d'hyperréaliste » (p. 8). Au paragraphe suivant, il s'attarde sur le concept de « mode d'emploi » en le rattachant, comme nous l'avons fait, aux techniques utilisées par Perec. De plus, non seulement Perec s'est créé un mode d'emploi pour écrire son livre, mais il en a aussi laissé le guide : le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, publié en 1995 par Magné, Hartje et Neefs. Désormais, toute personne désireuse de suivre les traces de Perec a la possibilité de le faire. Enfin, Magné joue sur l'homophonie des termes « jeu » et « je ». En effet, ce roman entremêle les deux termes avec brio. C'est un jeu que Je (Perec) veut jouer. À première vue, les contraintes qu'il s'est imposées peuvent paraître comme un problème pour le lecteur, or ce n'est pas le cas pour Perec. Il n'a pas que créé un livre avec ses contraintes, ses histoires, son puzzle, mais il a *créé* un jeu au complet. Rares sont les romans où les deux parties, auteur et lecteur, peuvent se retrouver dans la lecture et jouer ensemble, littéralement jouer. En effet, si nous analysons l'image du puzzle, il est évident que le lecteur devra reconstituer les histoires avec les pièces qu'il récolte au cours de sa lecture. L'ordre des chapitres ne correspond pas à l'ordre des cases ou des appartements parce que le travail du lecteur sera de reconstituer ce puzzle. Enfin, il est libre de commencer sa lecture où il veut : par exemple, s'il veut nécessairement suivre l'ordre des appartements, il peut le faire, comme il peut choisir de ne lire que l'histoire de la famille

Gratiolet et passer à celle de Valène. Bref toutes les combinaisons sont possibles, libre au lecteur de choisir son style de lecture.

7.3. Les dédicaces et les épigraphes

Puisqu'il s'agit d'un contrat établi entre l'auteur et le lecteur, ce dernier aura une place privilégiée dans l'œuvre de Perec. La relation qui s'établit entre les deux se tisse autour de l'isotopie du regard. En effet, l'exergue « Regarde de tous tes yeux, regarde » emprunté au roman *Michel Strogoff* de Jules Verne invite le lecteur à prêter une plus grande attention à ce qu'il va voir. Perec le prévient et lui demande une lecture active de son œuvre : qu'elle soit pour trouver des jeux cachés ou bien déjouer les systèmes mis en place. Vient s'ajouter à ce réseau externe d'intertextualité, une autre citation de Paul Klee au début du préambule : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre » (p. 17). Perec nous explique que l'œil sera un élément clé tout au long de son œuvre. L'insistance sur le regard conditionne le lecteur à adopter une lecture attentive et très minutieuse. De manière dissimulée, il est mis en garde contre ce qu'il voit, peut voir ou croit voir²⁰.

Enfin, puisque nous avons affaire à un puzzle, on pourrait établir un rapprochement entre la fragmentation du roman, d'une part par ses histoires et par son analogie avec le puzzle, et la vie même de Perec — une vie marquée par l'absence de ses parents. Le manque identitaire se crée en lui. Notre jeune Perec se retrouve très vite sans parents, sans guides, sans repères pour construire sa vie. Néanmoins, il saura trouver en Raymond Queneau²¹, l'image d'un père spirituel — ce dernier étant le co-fondateur de l'Ouvroir de littérature potentielle —, et saura aussi s'ingénier à manipuler, déconstruire

²⁰ Cf. Chapitre II. Au cœur de la narration, la partie 11.2. *Croire voir et croire lire*.

²¹ Cf. la dédicace « À la mémoire de Raymond Queneau » mort deux ans avant la publication du livre.

et fragmenter la langue française pour en faire ressortir des écrits appréciables par les fins gourmets de belles-lettres. Encore une fois, l'influence de l'Oulipo se fait ressentir et Claude Burgelin résume bien la richesse de leur travail : « En cisillant, en triturant, en malaxant des structures poétiques ou des schèmes narratifs, l'Oulipo explore systématiquement les potentialités de la langue » (p. 76). Ainsi, il est naturel que Georges Perec remercie et dédicace ce livre à la personne ayant eu une place considérable dans sa vie.

7.4. Le préambule

Dans son préambule, Georges Perec emploie lui-même le terme d'art lorsqu'il parle du puzzle : « Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalt-théorie [...] » (p. 17). Nous tenons dans nos mains, un objet qui, lui-même, contient d'autres objets, autrement dit, tous les différents appartements des futurs locataires. Ces pièces seront, comme le dit Perec : « à la fois pièces de la maison et pièces du puzzle » (*Georges Perec, en dialogue avec l'époque...*, p. 79).

Les trompe-l'œil, connus de tous, représentent un dessin peint sur une surface plane mais qui, par des effets de perspective, amène l'observateur à croire qu'il est devant quelque chose de réel. Perec va s'approprier cette technique et l'appliquer à son roman. Nous pouvons lire dans son préambule que le faiseur de puzzle « entend lui subsister la ruse, le piège et l'illusion » (p. 19) afin de pouvoir encore mieux manipuler les coups de son « double » (le joueur). Georges Perec va ainsi jouer avec son lecteur en choisissant de lui faire croire qu'il a compris ou peut-être résolu une histoire, alors qu'en réalité bien d'autres informations restent à découvrir. Tout en poursuivant la métaphore filée du

puzzle, le lecteur sera surpris de déjà posséder une des pièces du puzzle car les textes du préambule et du chapitre 44 « Winckler, 2 » sont les mêmes. Pourquoi donc utiliser deux fois la même pièce de puzzle ? Quel est l'intérêt ? On pourrait penser qu'on a affaire à un trompe-l'œil : ce que nous voyons/lisons n'est pas réel. Ce n'est qu'une représentation du chapitre 44. À ce propos, Claude Burgelin compare judicieusement le fonctionnement des trompe-l'œil à celui des mots croisés²² et nous rappelle que : « La définition est un piège ; pourtant, son évidence est 'imparable' » (p. 208). De ce fait, un jeu de tromperie s'installe et le lecteur devra prêter une très grande attention à ce qu'il lira.

7.5. « Dans l'escalier »

L'incipit de *La Vie mode d'emploi* ouvre son récit dans l'indécision, l'hypothèse : « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente [...] » (p. 21). Selon Roman Jakobson dans *Essais de linguistique générale*, le « oui » utilisé par le narrateur hétérodiégétique, fait partie de la fonction phatique, c'est-à-dire de la mise en service de la communication. Cela sert à « vérifier si le circuit fonctionne (« Allo, vous m'entendez ? »), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne relâche » (p. 217). C'est donc une manière efficace pour Perec d'attirer l'attention du lecteur. Une fois de plus il est au centre du sujet : il tient absolument à avoir toute son attention. Le choix du lieu n'est pour le moins anodin car il représente la neutralité : « dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne [...] » (p. 21). Cet escalier est également le nerf central de l'immeuble puisque c'est par là que tout transite : personnes, objets, fournitures, aliments. L'utilisation du conditionnel renvoie au questionnement intérieur que se pose le narrateur ; tout le premier paragraphe lui sert de justification quant au choix de l'escalier. Ce ne sera qu'à partir du deuxième

²² Georges Perec était non seulement cruciverbiste mais aussi verbicruciste.

paragraphe où il emploiera le futur : « Oui, ça commencera ici : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier » (p. 22). C'est un peu comme lorsqu'on réfléchit à ce que l'on veut faire : on prend en considération les différentes options qui s'offrent à nous, puis on finit par se dire « oui, c'est bien ce que je veux faire ». À présent, l'histoire peut commencer : toutes les pièces du puzzle sont éparpillées devant nous, le pacte est établi, les règles sont posées et définies, place au jeu.

Pour conclure sur le pacte de lecture, il est intéressant d'observer comment Perec insuffle en filigrane ses différentes règles du jeu. En effet, tout jeu offre la possibilité au joueur de choisir son niveau de difficulté, allant du débutant à l'expert. Il en va de même pour les puzzles : tout un chacun commence par les puzzles en bois, puis les puzzles en carton à 10, 50, 150 ou 1 000 pièces. La progression se trouve toujours dans n'importe quelle discipline. Ainsi, dans *La Vie mode d'emploi*, non seulement il propose une structure qui semble assez complexe aux premiers abords, mais il intègre un degré plus subtil de compréhension : il ne s'arrête pas à la simple histoire des trois personnages principaux mais offre au lecteur la possibilité de jouer avec ce livre sur différents niveaux. À ce sujet, Bernard Magné a raison, le roman deviendra « familier » pour nous tous (p. 10). Nous pouvons : le lire et le relire, le faire comme le défaire pour ensuite le reconstruire mais en commençant par une autre pièce du puzzle. Le choix reste libre : le lecteur aguerri pourra sûrement trouver une nouvelle porte d'entrée dans ce roman-immeuble.

8. Destins croisés

À l'image de deux pièces de puzzle qui s'assemblent, certaines vies du livre ont été destinées à se croiser. Telle Ariane et son fil, Perec nous propose de suivre l'histoire de trois personnages : Percival Bartlebooth, poseur de puzzles et peintre d'aquarelles, Serge Valène, professeur de peinture de Bartlebooth et Gaspard Winckler, le faiseur de puzzles ; trois destins liés par l'image et le puzzle (p. 8). Nous pouvons considérer Bartlebooth comme le personnage principal puisque son histoire est la seule constante dans tout le livre. Valène et Winckler sont des partenaires qui vont aider Bartlebooth à accomplir sa tâche. Ils vont tous les trois lier leur destin dans le projet inédit de Bartlebooth qui est de passer la moitié de sa vie à atteindre la perfection (p. 153). Pour ce faire, il apprendra pendant 10 ans à peindre des aquarelles, puis pendant 20 ans, il peindra des ports de mer (500 au total) et enverra ses peintures à Winckler pour qu'il les transforme en puzzles et enfin, les 20 dernières années de son projet seront consacrées à les reconstituer pour après les « plonger dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge » (p. 155). Leur relation demeurera strictement professionnelle bien que Valène et Bartlebooth ne resteront pas indifférents devant la beauté de Mme Winckler. Ainsi, on apprend que Valène « rêva de s'enfuir avec elle » et lui avoua son amour un soir « en face les murailles crénelées de Rovigno » (p. 301). La jeune femme restera fidèle à son mari et répondra avec un « ineffable sourire » (p. 301). Cependant, ce sera grâce à elle que Bartlebooth embauchera Winckler comme faiseur de puzzle : c'est elle qui avait peint l'aquarelle que Gaspard avait transformée en puzzle puis envoyée à Bartlebooth.

8.1. Gaspard Winckler et sa douce vengeance

La dernière phrase du chapitre I se termine sur un ton de polar : « Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir » (p. 24). Une révélation des plus surprenantes qui tiendra le lecteur en haleine. Seulement, il découvrira la forme de cette vengeance au dernier chapitre :

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W (p. 578).

Winckler avait déjà fini la transformation des aquarelles des années auparavant : « Il y a vingt ans, en mille neuf cent cinquante-cinq, Winckler acheva, comme prévu, le dernier des puzzles que Bartlebooth lui avait commandés » (p. 51). Alors comment se fait-il que cette vengeance soit planifiée au 439^e puzzle et non au 500^e ? Est-ce une réelle vengeance de la part de Winckler ? Car souvenons-nous qu'il aimait rendre la tâche difficile pour Bartlebooth : les pièces ne s'assemblaient pas toujours, les apparences étaient très trompeuses et plusieurs fois Bartlebooth pensait déjouer les ruses du faiseur de puzzle, en vain. Le chapitre LXX dresse la liste de tous les pièges que Winckler tendait à Bartlebooth, on apprend que parfois « trois, quatre, ou cinq de ces pièces se juxtaposaient avec une facilité déconcertante ; ensuite tout se bloquait : la pièce manquante évoquait pour Bartlebooth une sorte d'Inde noire [...]. Ce n'était que plusieurs heures plus tard [...] que Bartlebooth s'apercevait que la pièce adéquate n'était pas noire mais gris plutôt clair » (p. 399). Ou encore des signes particuliers qu'il tentait de découvrir or « Gaspard

Winckler parvenait à les faire disparaître » (p. 401). En résumé, Winckler s'amusait à déconcerter son adversaire en lui tendant des pièges en tout genre – dans son cas, il se servait de l'image pour forcer Bartlebooth à voir autrement les pièces qu'il tenait dans ses mains. Comme nous dit le narrateur à la page 241 : « d'une façon préméditée, tous les éléments figurant sur l'image à reconstruire [...] serviront de départ à une information trompeuse ». Il prenait une semaine pour observer la marine sous tous les angles, une fois maîtrisée, il dessinait les futures découpes du puzzle, à la main levée. Tout allait très vite lors de cette deuxième phase. Puis, il remettait les 750 pièces dans les boîtes originelles déjà conçues par Madame Hourcade en 1934. En tout, Winckler consacra 20 ans de sa vie à faire des puzzles. Son travail étant achevé des années avant que Bartlebooth ne commence la reconstitution des puzzles, il s'était mis à créer des bagues puis des miroirs. En 1943, sa femme meurt en accouchant d'un enfant mort-né, 8 ans après l'envoi de la première aquarelle. La vengeance dont le narrateur nous fait part dès l'incipit, aurait-elle un lien avec la mort de sa femme ? Blâmerait-il ainsi Bartlebooth d'avoir monopolisé 20 années de sa vie ? Les puzzles devenant de plus en plus complexes, il se peut que la perte de sa femme et de son enfant ait créé en lui un sentiment de vengeance en effet : il lui fallait trouver un coupable, il lui fallait déverser sa peine, son chagrin, sa colère sur quelqu'un. À l'image de sa famille qui n'a pu être créée, Winckler a complexifié le jeu afin de faire avorter le projet de Bartlebooth : tôt ou tard, il n'arriverait plus à finir ses puzzles, ainsi il n'arriverait pas à atteindre son idée de perfection.

8.2. Percival Bartlebooth et son projet avorté.

Bartlebooth occupe les cinq appartements du troisième étage à gauche. D'ores et déjà, le lecteur peut juger l'importance de ce personnage par l'espace qui lui est attribué

dans l'immeuble. Comme nous l'avons vu, ce jeune roturier Anglais décide de se lancer dans un projet inédit. Il est aussi intéressant de voir que son nom est fortement marqué par l'inaccomplissement et la recherche de l'absolu. En effet, « Percival » provient du nom du chevalier de la Table ronde, Perceval. Ce dernier est surtout connu pour avoir participé à la quête du Saint Graal. Quant à « Bartlebooth », il fait bien entendu allusion au célèbre personnage d'Herman Melville : Bartleby dans sa nouvelle éponyme *Bartleby, the Scrivener* et sa phrase culte : « Je préférerais ne pas le faire²³ » et d'un autre personnage et pseudonyme de Valéry Larbaud, Archibald Olson Barnabooth²⁴. Bartleby est un copiste employé à Wall Street, son destin basculera lorsque son employeur lui demandera d'effectuer un travail et où il répondra platoniquement qu'il préférerait ne pas le faire. À partir de ce moment, sa vie se résumera à ne plus effectuer aucun travail demandé, à tel point qu'il finira par mourir dans son bureau. Barnabooth est un jeune milliardaire partant en voyage à la recherche d'une raison de vivre : son existence ayant déjà été décidée pour lui. Dans *Le Dictionnaire des personnages* de Robert Laffont, on apprend que Barnabooth recherche « l'absolu » (p. 117), un autre absolu que celui de tout posséder, tout pouvoir acheter : « c'est qu'en lui un autre absolu se trouve déjà réalisé qui ôte tout mérite à ses plus nobles efforts, toute excuse à ses défaillances » (p. 117). Il souhaite transcender les privilèges de vie qui lui ont été données afin de décider de sa propre destinée ; afin de *se créer*. En somme, c'est une quête du soi absolu.

Ainsi, Perec crée son personnage principal à partir de ces trois figures littéraires divergentes : l'une cherchant désespérément la sainte coupe qui a reçu le sang du Christ lors de sa crucifixion, l'autre se résignant à préférer ne pas faire ce qu'on lui dit et la

²³ Ma traduction : « I would prefer not to ». Melville, Herman. *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*. 1853.

²⁴ Larbaud, Valéry. A. O. *Barnabooth. Son journal intime*. Paris: Gallimard, 1922.

dernière recherchant son absolu soi. D'un côté, la quête et de l'autre, le refus. Mais ce sera principalement le nom de famille-valise de Bartlebooth qui intéressera le plus Perec car pour lui :

son nom donne une clé, puisqu'il s'appelle Bartlebooth, mélange de Bartleby, le copiste de Melville, et de Barnabooth, le voyageur de Larbaud ; deux personnages littéraires les plus fascinants que je connaisse, l'un qui est la pauvreté, le dénuement absolu, l'autre qui est la richesse et aussi une recherche de l'absolu. Tous deux m'ont permis de faire ce personnage effectivement roussélien, qui consacre sa vie à une futilité... (Dominique Bertelli et Mireille Ribière. *Georges Perec, en dialogue avec l'époque*, p. 80).

Alors comment ne pas douter de la viabilité du projet que se lance Percival Bartlebooth ? L'héritage de ces prénoms scelle son destin : il ne pourra accomplir son idée de perfection. Son existence sera donc vouée à l'échec dès le départ. Il ne cessera de tenter de chercher un idéal qui ne pourra être atteint. Dans son livre *Le Jeu des coïncidences*, Jean-François Chassay établit un lien entre le clinamen et le projet de Bartlebooth : « Il faut noter tout de suite que cette impossibilité – ou plutôt ce refus – de laisser le système se refermer entièrement sur lui-même aura sa contrepartie, sur le plan diégétique, dans l'incapacité de nombreux personnages de *La Vie mode d'emploi* à se rendre jusqu'au bout de projets qui se veulent totalisants » (p. 53-54). Selon lui, l'inaccomplissement du plan de Bartlebooth ferait écho à la contrainte que Perec s'est imposée. Cela contribuerait donc à apporter un équilibre à la fois dans la structure du roman, comme dans la narration.

Toutefois, plusieurs facteurs viennent perturber ce projet avec en premier la santé : Bartlebooth meurt aveugle ; ensuite, l'humanité avec les ruses et pièges de Winckler devenant de plus en plus difficiles et enfin, l'Histoire, le critique d'art suisse Charles-Albert Beyssandre chargé par les dirigeants de la chaîne hôtelière Marvel Houses

International de rassembler des œuvres d'art contemporaines. Beyssandre fut informé par hasard du projet de Bartlebooth « alors qu'il s'apprêtait à allumer un feu avec un numéro vieux déjà de deux ans des *Dernières Nouvelles de Saint-Moritz* » (p. 507) où le cinéaste Olivier Rorschach parle de son désir de faire un film : « On m'a raconté l'histoire d'un homme qui a fait le tour du monde pour peindre des tableaux, et qui ensuite les a détruits scientifiquement. Je crois que j'ai assez envie d'en faire un film... » (p. 507). Pour Beyssandre, il fallait préserver cet art considéré comme « le joyau le plus précieux de la collection la plus rare du monde » (p. 507). Pendant un an, il ne cessera de traquer Bartlebooth pour l'empêcher de détruire ces puzzles. Il finira par y arriver le 25 avril 1975 avec la 438^e aquarelle. Cela faisait depuis 1972 que Bartlebooth avait perdu la vue, à cette époque il avait 72 ans. Il est donc normal qu'à cet âge certaines personnes soient atteintes de cataracte (p. 463). Bartlebooth fut opéré mais il n'écoula pas les recommandations de ses médecins et reprit son activité au bout d'un mois. Or, cet acte le condamna à tout jamais. Les 61 puzzles attendant d'être reconstitués ne le seront jamais puisque la cécité l'emportera.

Concernant ce projet, il est intéressant de relever que même le narrateur se permet d'émettre des doutes :

Il est difficile de dire si le projet était réalisable, si l'on pouvait en mener à bien l'accomplissement sans le faire tôt ou tard s'écrouler sous le poids de ses contradictions internes ou sous la seule usure de ses éléments constitutifs. Et même si Bartlebooth n'avait pas perdu la vue, il *n'aurait quand même peut-être jamais pu achever*²⁵ cette aventure implacable à laquelle il avait décidé de consacrer sa vie (p. 462-463).

En effet, il est très probable qu'il n'aurait pas eu le temps de terminer ce projet car trop d'éléments externes étaient impliqués dans sa chute. Si la santé ne l'avait pas emporté,

²⁵ Je souligne.

sûrement que Beyssandre aurait fini par obtenir tous ses puzzles, et si ce n'avait pas été lui, la complexité de la découpe de Winckler aurait fini par le tuer. D'ailleurs, sa mort ne serait-elle pas causée par ces trois éléments?

Dans ses écrits²⁶, le psychanalyste Sigmund Freud parle de trois grandes blessures narcissiques infligées à l'humanité. Ces trois blessures s'opposent à l'anthropocentrisme rejeté par : Copernic, démontrant que la Terre n'est pas le centre de l'Univers ; Darwin et sa théorie de l'évolution faisant de l'homme un animal comme les autres et enfin, Freud, déclarant que l'homme n'est pas maître de ses pulsions (le moi, le ça et le surmoi). Ces trois blessures s'apparentent aux trois éléments perturbateurs dans la vie de Bartlebooth. De ce fait, Beyssandre démontre que l'art de Percival mérite d'être partagé avec le monde, qu'il est égoïste de le garder pour lui car il n'est pas le centre de *son* univers (association avec la démonstration de Copernic). Winckler, comme nous le savons, rend le jeu de plus en plus complexe, en ce sens qu'il fait évoluer la difficulté de la tâche (association avec la théorie de Darwin). Et enfin, la cécité n'est que la lourde conséquence de son erreur : avoir repris trop tôt la reconstitution des puzzles et surtout, ne pas avoir pris soin de ses yeux : il n'est plus maître de sa vue, donc plus maître de ses actions. En conclusion, Percival Bartlebooth aura passé la moitié de sa vie à poursuivre un idéal alors que celui-ci aurait pu être atteint : soit en se fixant un nombre moins conséquent de marines, soit en réalisant que l'idéal existait déjà dans sa vision du monde, ou plus spécifiquement dans sa représentation des ports de mer.

²⁶ Cf. Le chapitre XVIII intitulé « Rattachement à une action traumatique, l'inconscient » aux pages 308-309 dans son ouvrage *Introduction à la psychanalyse* (1922).

8.3. Serge Valène, l'artiste maudit.

Les premières rencontres avec Valène se font dans les escaliers, aux chapitres XVII et XXVIII. Son identité ne nous est révélée qu'après une longue énumération de ses souvenirs des habitants de l'immeuble. On apprend tout d'abord à le connaître à travers ses pensées introduites par la phrase : « Il se souvenait de » (p. 87). Puis, on apprend qu'il est le plus vieil habitant de l'immeuble : « Il était le plus ancien habitant de l'immeuble. Plus ancien que Gratiolet, [...] plus ancien que Madame Marquiseaux, [...] plus ancien même que Bartlebooth » (p. 88). Ainsi, à l'instar de l'escalier qui est le centre névralgique de l'activité de l'immeuble, Valène est présenté comme le centre névralgique des personnages. Il est l'un des premiers à être arrivé dans l'immeuble, il a donc une importance capitale. Le narrateur le sait et lui en saura gré. Il le laisse nous *montrer* les pièces : tout ce que le lecteur voit, il le voit à travers les yeux de Valène :

Il se peindrait en train de se peindre, et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumoirs, les boutons de portes, les livres, les journaux, les carpettes, les carafes, [...] ; le bahut sculpté de Gaspard Winckler, le lutrin de Madame Moreau, les babouches tunisiennes rapportées à Mademoiselle Crespi par Béatrice Breidel, [...] ; le théorbe de Gratiolet, les curieuses boîtes à café de la salle à manger de Bartlebooth et la lumière sans ombre de son scialytique, [...] et tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes (p. 280-281).

Il est l'œil de cet immeuble. Comme Bartlebooth, il a le projet de peindre l'immeuble et ses locataires, or comme Bartlebooth, la mort l'emportera avant qu'il ne puisse commencer à donner ses premiers coups de pinceau : « La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait

habiter » (p. 580). À son tour, il rejoint l'assemblée des personnages dont les projets restent inaccomplis. Toutefois, sa mort peut être liée au fait qu'il est le cavalier du jeu d'échecs de Perec. En effet, nous savons qu'il n'est pas le narrateur puisque, comme les autres personnages, il est toujours présenté à la troisième personne du singulier ou appelé par son prénom. Il est le regard de ce roman, c'est à travers ses yeux que nous découvrons les personnages et leurs appartements. Qui d'autre a la possibilité de tout voir et tout savoir mis à part le narrateur et l'auteur ? Le cavalier, celui que Perec utilise pour ordonner ses chapitres et ses histoires ; c'est lui qui se déplace de pièces en pièces pour nous faire découvrir l'espace dans lequel vivent les personnages. Comme le cavalier est une des pièces maîtresse du jeu d'échecs manipulé par son joueur, Valène est aussi utilisé par Perec et le narrateur nous fait également part de ses impressions : « Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente » (p. 164). De tous les personnages de *La Vie mode d'emploi*, il est le seul à ressentir cet effet d'arrêt sur image ; il est aussi le seul à s'imaginer l'immeuble en déperdition : « Un jour surtout, c'est la maison tout entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront. Cela prendra du temps. Au début cela aura l'air d'une légende, d'une rumeur à peine plausible [...] » (p. 165). De plus, il est intéressant de remarquer qu'il meurt peu de temps après Bartlebooth et juste après la fin de la sixième et dernière partie. On apprend cette nouvelle dans l'épilogue, à la fin de l'histoire, donc dans la conclusion du roman. Puisqu'il est le cavalier, il ne fait plus partie de l'histoire, il est sorti à la case n° 99 du plan que Perec avait dessiné pour son livre.

Dès le départ, nous comprenons l'importance de ce personnage car il est très vite assimilé à l'isotopie du regard – il est peintre – mais aussi la pièce cruciale du puzzle

perecquien : le cavalier. Sans elle, nous n'aurions pas le déroulement de l'histoire tel qu'il est donné au lecteur. En outre, comme nous l'avons démontré, il est lié aux escaliers, endroit neutre où : « tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier. [...] L'escalier reste un lieu anonyme, froid, presque hostile » (p. 21). Par deux fois, Perec lui consacre les cases de l'ascenseur où y est racontée une partie de son histoire, de ce qu'il a vu, des gens qu'il a rencontrés, de ce dont il se souvient. Enfin, au chapitre LI, le seul chapitre déterminé par l'article défini « le » : « Le chapitre LI » (p. 279), le seul comportant la liste des 179 histoires du roman, le seul se trouvant à la moitié du livre, ce chapitre est consacré à Serge Valène qui s'imagine en train de peindre les personnages de l'immeuble, y compris lui-même. En somme, Valène est, lui aussi, la pièce maîtresse du puzzle perecquien.

9. Conclusion du chapitre I

La Vie mode d'emploi arbore une structure complexe mais ô combien nécessaire à la qualité de son histoire. Ses règles, ses contraintes permettent non seulement de comprendre l'organisation méthodique que Perec a suivie pendant 10 années de sa vie, mais aussi donne une touche particulière à la narration. En effet, tout est lié dans ce livre : tous les processus de création que Perec a employés sont mis à contribution, et il tient à ce que son lecteur en découvre les tenants et les aboutissants. Rien n'est caché, tout est dit, montré et dessiné. Perec n'a aucun secret pour son lecteur. Il veut que tout le monde : lecteurs, personnages, narrateur, et auteur soient liés l'instant d'une lecture.

Nous tissons des liens avec *La Vie mode d'emploi*, d'une certaine façon, une connexion s'opère entre ce travail de fiction et le réel du lecteur. Car si l'on considère

que nous sommes liés par la lecture, il est intéressant de noter que le verbe LIRE est une anagramme du verbe LIER. Et qu'est-ce que la lecture si ce n'est un processus intellectuel de mise en relation de textes avec d'autres textes ? De lien d'idées avec d'autres idées ? Ainsi, comment Perec a-t-il pu réussir à unir dans son œuvre auteur-narrateur-personnages-lecteur ? À ces questions, nous tenterons de répondre dans le deuxième chapitre de cette étude.

Chapitre II. Au cœur de la narration

*« Tout tableau, explique Hutting, et surtout tout portrait, se situe au confluent d'un rêve et d'une réalité. Le concept même de « portrait imaginaire » se développa à partir de cette idée de base : l'acheteur, celui qui désire se faire faire son portrait ou celui de tel être qu'il chérit, ne constitue que l'un des éléments du tableau » (G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 340)*

La Vie mode d'emploi fait se rencontrer deux mondes d'ordinaire bien délimités : la fiction et le réel. Selon le Grand Robert, le terme réel vient du latin « res », dérivé du mot « realis » qui veut dire chose ; c'est « ce qui existe en fait, indépendamment des idées et des signes ; les choses ; les faits réels, la vie réelle ». Le mot fiction a pour origine latine « fictio », de « fictus », participe passé du verbe « fingere » qui veut dire inventer. C'est donc un fait imaginé ; fait créé à partir de l'imagination de l'être humain. Ainsi, le réel est le monde dans lequel nous vivons présentement, ce monde tangible où nous interagissons les uns avec les autres, physiquement. La fiction, quant à elle, prend effet dans l'esprit de l'Homme, elle ne vit que grâce à son imagination plus ou moins créative. En ce sens, elle peut être considérée comme l'alter ego du réel : un autre réel mais différent. L'un ne va pas sans l'autre car sans la réalité nous ne pourrions inventer des mondes imaginaires avec leurs histoires telles que celles des Frères Grimm, leurs lieux, leurs personnages, leurs objets ; et sans la fiction, nous ne pourrions tenter de nouvelles prouesses technologiques et réussir à les réaliser, comme l'invention de l'aviation, notamment grâce aux croquis de l'artiste Léonard de Vinci. Il existe toujours

un homme derrière la machine. De ce fait, une relation de dépendance émane de ces deux mondes : réel et fiction.

Cependant, Georges Perec va utiliser les procédés techniques élaborés par la narratologie pour estomper la frontière qui les sépare, à tel point que le lecteur émettra de forts doutes quant à la véracité de ce qu'il lira. Perec est le maître de son œuvre et à certains égards, celui de son lecteur. La citation « Regarde de tous tes yeux, regarde » extraite de *Michel Strogoff* de Jules Verne dans l'épigraphe peut être interprétée de deux manières. Tout d'abord, elle sert d'avertissement au lecteur qui devra prêter une plus grande attention à ce qu'il lira. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre I, Perec veut faire jouer son lecteur, il attend de lui un engagement actif dans sa lecture. Ensuite, elle peut s'assimiler aux méthodes des hypnotiseurs, Perec hypnotiserait ses lecteurs par l'usage de la langue mais aussi par les effets de réel et les trompe-l'œil qui parsèment le roman tout entier. Généralement, les hypnotiseurs utilisent un balancier qu'ils agitent devant les yeux du patient et ce dernier doit se concentrer uniquement sur le mouvement du balancier et sur la voix de l'hypnotiseur. Le but recherché est d'entrer dans ce que l'on appelle « l'état d'hypnose », un état où le patient n'est plus maître de son corps ou de ses actions. L'hypnotiseur peut ainsi suggérer à tout moment de nouvelles directives à l'inconscient du patient. En somme, dès la lecture de la citation, le lecteur est à la fois hypnotisé et prévenu. Avant que l'histoire ne commence, Perec manipule son lecteur sans que ce dernier le sache : il ne comprendra la ruse qu'une fois la lecture terminée.

10. Deux figures du livre

Toute narration comporte quatre éléments indispensables : l'auteur qui écrit l'histoire, le narrateur qui la raconte, le personnage qui agit dans l'histoire et enfin, le lecteur qui la lit. Une relation de dépendance s'installe entre les quatre niveaux conceptuels ci-dessus car dès qu'il y a création d'histoire, elle est nécessairement faite pour être racontée et entendue. À présent, nous allons identifier ces niveaux et analyser leur rôle au sein de *La Vie mode d'emploi*.

10.1 Cet auteur aux allures de narrateur

Un auteur est avant tout une personne civile, c'est-à-dire une personne n'étant pas définie par son activité professionnelle. Cependant, toute personne n'est pas nécessairement auteur ; alors que tout auteur est forcément rattaché à une personne ou un groupe de personnes. La « personne biographique » comme l'appelle Jean Milly (p. 37) peut choisir d'utiliser soit son vrai prénom soit un pseudonyme. Georges Perec, lui, a décidé de conserver son patronyme pour la publication de ses ouvrages. Lorsque l'histoire est racontée par une instance narrative neutre, généralement à la troisième personne du singulier, le lecteur a tendance à associer l'auteur au narrateur. En effet, le narrateur est la personne qui raconte l'histoire, généralement il est à l'extérieur de la diégèse²⁷. Il existe quatre niveaux de narration²⁸ : selon qu'elle se passe à l'extérieur de la diégèse, extradiégétique, ou à l'intérieur de la diégèse, intradiégétique, et selon la place

²⁷ Dans son ouvrage *Figures III* (1972), Gérard Genette définit la diégèse comme « l'univers spatio-temporel désigné par le récit ; donc dans notre terminologie, en ce sens général, diégétique = “ qui se rapporte ou appartient à l'histoire” » (p.280).

²⁸ Il convient d'explicitier les notions « narration », « histoire », et « récit » pour éviter toute confusion. Genette les définit en ces termes : « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (p.72).

du narrateur qui fait partie ou non de l'histoire . Ainsi nous avons les quatre combinaisons suivantes possibles²⁹ :

<i>Narrateur</i>	Premier degré : externe à l'histoire	Deuxième degré : interne à l'histoire
Participe à l'histoire racontée (<i>homodiégétique</i>)	Extra- <i>homodiégétique</i>	Intra- <i>homodiégétique</i>
Ne participe pas à l'histoire racontée (<i>hétérodiégétique</i>)	Extra- <i>hétérodiégétique</i>	Intra- <i>hétérodiégétique</i>

10.1.1. Qui raconte l'histoire ?

En ce qui concerne *La Vie mode d'emploi*, nous avons affaire à un narrateur extra-hétérodiégétique puisqu'il ne fait pas partie de l'histoire. À aucun moment il se présente comme un personnage vivant dans l'immeuble, il est entièrement extérieur à ce que nous lisons. Toutefois, nous pouvons localiser sa présence dans la narration dès l'incipit lorsqu'il dit : « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière ». Ce « oui » emphatique confirme la présence du narrateur extra-hétérodiégétique, c'est comme s'il nous invitait directement dans ses pensées. Plus tard, au chapitre IX, il s'adresse directement au lecteur lorsqu'il lui propose d'élargir ses connaissances concernant le peintre Hutting en lui donnant une liste d'ouvrages à consulter : « Si vous voulez en savoir davantage » (p. 59). Dans son livre *Poétique du récit* (1977), Roland Barthes appelle ce type de narrateur, le « narrateur représenté », c'est-à-dire que tout narrateur :

²⁹ Jean Milly, *Poétique des textes*, p.41.

« [...] même le narrateur le plus discret est “représenté” » (p. 94-95). Dès qu’il nous parle, il officialise sa présence. En outre, sa présence est encore plus visible lorsqu’il nous prend à partie comme ici : « [...] dont *nous avons*³⁰ déjà eu l’occasion de parler » (p. 92), ou encore « La pièce où *nous nous trouvons*³¹ maintenant [...] » (p. 131). Ainsi, il est évident que Georges Perec n’est pas le narrateur de *La Vie mode d’emploi* puisqu’à aucun moment il utilise la première personne du singulier. Toutefois, il est fort probable que derrière ce « nous » collectif se cache la voix de Perec. Souvenons-nous de l’incipit de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert où on peut y lire que « nous » étions dans la salle de classe quand Charles Bovary y entra. À l’instar de Flaubert, Perec s’est lui aussi servi de cette technique pour s’infiltrer dans la narration. D’autant plus lorsqu’on lit dans son post-scriptum qu’il a utilisé des citations « parfois légèrement modifiées » d’auteurs francophones et anglophones (p. 636).

10.1.2. Qui voit l’histoire ?

Généralement, une histoire est racontée par le narrateur et peut ne pas être *vue* par lui. En effet, Genette établit les trois types de perspectives narratives possibles ou autrement appelées « focalisations » :

[...] le premier correspond à ce que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient et Pouillon « vision par derrière » et que Todorov symbolise par la formule *Narrateur* > *Personnage* (où le narrateur en sait plus que le personnage) ; dans le second, *Narrateur* = *Personnage* (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage) : c’est le récit à « point de vue » selon Lubbock ou à « champ restreint » selon Blin, la « vision avec » selon Pouillon ; dans le troisième *Narrateur* < *Personnage* (le narrateur en dit moins que n’en sait le personnage) : c’est le récit « objectif » ou « behaviouriste », que Pouillon nomme « vision du dehors ». (*Figures III*, p. 206).

³⁰ Je souligne.

³¹ Je souligne.

Dans *La Vie mode d'emploi*, le narrateur extradiégétique connaît tout de ses personnages, il est capable d'établir la généalogie de la famille Gratiolet jusqu'à cinq générations³². Cependant, il arrive qu'il fasse « coïncider » son regard avec celui d'un personnage (Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 49). Ce dernier n'est autre que le peintre Serge Valène qui « se peindrait en train de se peindre », qui « serait lui-même dans le tableau » (p. 280) et enfin qui se souvient de toutes les personnes croisées dans les escaliers puisqu'il est le plus ancien habitant de tout l'immeuble. C'est le cavalier dans la polygraphie du cavalier dont Perec se sert pour ordonner ses histoires. C'est à travers son regard que nous est décrite l'histoire de la vie des gens de l'immeuble 11 rue Simon-Crubellier. Le narrateur oscille donc entre une focalisation zéro³³ ou point de vue omniscient et une focalisation interne³⁴ ou point de vue restreint. Cette association peut perturber le lecteur qui, d'instinct, associera la vision et la narration, à une seule et même personne. Or, n'oublions pas que tout n'est qu'un jeu pour Perec lorsqu'il écrit *La Vie mode d'emploi*, il tient à ce que le lecteur soit déstabilisé dans sa lecture. Il veut semer le doute afin de l'amener à se questionner sur ce qui est généralement établi, en d'autres termes, remettre en question les rôles et fonctions de chaque personne participant à la création d'un livre, de l'auteur au personnage.

10.2. La tension des pôles : les relations entre l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur.

Nous avons pu constater que Perec prenait parfois la place du narrateur, que le narrateur laissait Valène voir les événements et que dans ce jeu de rôle, le lecteur devait réussir à démêler les histoires pour ensuite les reconstituer. Comment une telle tension

³² Cf. Annexe C : « généalogie de la famille Gratiolet ».

³³ Jean Milly, p. 112.

³⁴ *opt. cit.*.

peut-elle exister au sein de *La Vie mode d'emploi* ? L'explication peut se trouver du côté de la psychologie évolutionniste et notamment grâce aux différents travaux d'écrivains et de spécialistes réunis dans l'ouvrage intitulé *The Literary Animal : Evolution and the Nature of Narrative* (2005) publié par Jonathan Gottschall et David Sloan Wilson.

10.2.1. Origine de l'évolutionnisme littéraire

Les fondations de la psychologie évolutionniste trouvent racine dans les théories de l'évolution de Charles Darwin. C'est une discipline nouvelle, datant des années 1980 qui allie les domaines de l'anthropologie et de la biologie pour les appliquer à l'étude de notre condition humaine ; c'est-à-dire qu'en se basant sur les travaux de Darwin, plusieurs intellectuels tenteront de mieux comprendre ce qui fait de l'Homme, un Homme évolué. Comme le dit Marc Lapprand dans son article « Pour une approche bioculturelle des récits » (2012) dans *@nalyses* : « On l'aura compris, ce nouveau mode de réflexion veut intégrer le biologique avec le littéraire, le génétique avec l'ontologique. En effet, il faut partir du biologique avant de considérer le social, car l'être humain, tout en étant hautement socialisé, est d'abord un animal dont certains comportements sont encore fortement engrammés dans son génome » (p. 345).

Dans leur chapitre « Evolutionary Psychology : The Historical Context³⁵ » de Catherine Salmon and Charles Crawford expliquent que « cette discipline se concentre sur l'étude du comportement humain du point de vue de l'adaptation, en examinant les mécanismes intellectuels qui ont évolué pour résoudre les problèmes de notre passé ancestral et comment ces mécanismes continuent de façonner nos comportements

³⁵ Extrait du livre *Foundations of Evolutionary Psychology* publié par Charles Crawford et Dennis Krebs en 2008.

d'aujourd'hui³⁶ » (p. 1). Certes, Charles Darwin à la fin des années 1850 a dévoilé au monde entier sa théorie sur l'évolution de l'espèce en démontrant que toute espèce vivante (du micro-organisme à l'être humain) s'adaptait à son environnement en usant des atouts que la nature lui avait procurés, cela s'appelle la sélection naturelle³⁷. À la théorie de la survie, s'ajoute celle de la reproduction par la sélection sexuelle. En effet, « Darwin considéra la sélection naturelle comme l'outil adaptatif résultant du combat pour la survie de l'espèce alors que la sélection sexuelle serait l'outil adaptatif résultant du combat pour les intérêts reproductifs³⁸ ». (« Foundations of Evolutionary Psychology », p. 4). Ainsi, forts de ces théories sur l'évolution de l'espèce, plusieurs philosophes, psychologues, littéraires, biologistes se sont penchés sur la question et ont tenté de comprendre ce qui rendait l'Homme l'espèce la plus évoluée de la planète : quels sont ses attributs particuliers ? La réponse se trouve dans son code génétique : parce qu'il a évolué différemment des autres espèces animales, il a créé des outils d'adaptation plus compétitifs que d'autres et il les transmet aux générations futures et cela est grâce au langage (ou toute autre forme mise à notre disposition comme l'art) qu'il a développé au cours des siècles.

10.2.2. La contribution dans la littérature

Le monde littéraire ne tardera pas à s'intéresser aux principes darwiniens d'évolution, d'adaptation, de survie, de sélection et de reproduction pour les appliquer à l'étude des textes littéraires. Cependant dans ces principes naturels de base qu'on

³⁶ Ma traduction : "This discipline focuses on the study of human behavior from an adaptationist perspective, examining the mental mechanisms that evolved to solve problems faced in our ancestral past and how those mechanisms continue to produce behavior today" (p. 1).

³⁷ Pour en savoir plus, se reporter à l'ouvrage de Charles Darwin *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* (1859), Titre original : *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*.

³⁸ Ma traduction : "Darwin saw natural selection as focusing on adaptations that came about because of competition to survive while sexual selection focused on adaptation that were the result of competition for reproductive opportunities" (p. 4).

retrouve aussi bien chez l'Homme que chez les animaux, un aspect les différencie : l'Art. En effet, l'Homme a été le seul capable de produire toutes sortes d'artefacts « inutiles » à sa survie mais ô combien utiles dans son évolution sociale. Il a su dépasser les notions primaires nécessaires à sa survie pour élever son espèce vers un état de conscience supérieure. Fort des fondements qu'il a acquis et assimilés, il est désormais capable d'assurer sa propre évolution (notamment évolution intellectuelle) dans le monde. Ainsi, ce sera à travers l'Art et ses dérivés qu'il atteindra son objectif d'*être supérieur évolué*. Marc Lapprand explique que grâce à l'imagerie par résonance magnétique (IRM) et la tomographie par émission de positrons (TEP) : « on est capable [...] de mettre en évidence l'intérêt *vital* que l'être humain porte aux valeurs que sont le jeu, l'art, la créativité, et l'activité cérébrale purement imaginaire, dans des optiques de compétition, de coopération, de désir de reconnaissance et de statut social³⁹ » (p. 350). En conséquence, parce que nous ne vivons plus dans un monde où nous sommes constamment soumis aux dangers pouvant menacer notre survie au quotidien, mais que nous avons toujours en nous les génomes programmés pour ces buts, les récits fictifs, oraux ou écrits, nous permettent de faire face à n'importe quelle situation possible. Lapprand développe cette idée dans le chapitre « Qu'est-ce qu'une lecture évolutionniste ? » dans son livre *Trois pour un : une lecture évolutionniste de l'œuvre de Martin Winckler* (2012) : « Les récits de fiction auraient ainsi, dans une perspective évolutionniste, le rôle de nous représenter des modèles situationnels humains que nous rencontrerons tous un jour ou l'autre dans notre vie, tels que l'amour, le désir, la jalousie, la peur, [...], le parentage, la fratrie, le vieillissement et ultimement la mort » (p. 5). C'est

³⁹ Cf. Article : « Pour une approche bioculturelle des récits », (2012).

ce que Joseph Carroll illustre dans son « Diagramme de la nature humaine⁴⁰ » (p. 200) dans son livre *Literary Darwinism* (2004). La lecture, bien plus qu'un passe-temps relaxant, est en réalité un apprentissage cognitif.

Dans son ouvrage *On the Origin of Stories*, Brian Boyd explique pourquoi la narration est un élément important dans l'évolution de notre espèce. Selon lui, la narration favorise : (1) la compréhension des événements et leurs séquences ; (2) notre capacité unique à comprendre la représentation ; (3) notre « appétit pour la vérité » (p. 129). Dans un autre article intitulé « Evolutionary Theories of Art », il démontre que l'Art, compris sous toutes ses formes, rassemble l'Homme : plus il y a d'interactions entre les personnes, plus leurs activités cognitives se développent (*The Literary Mind*, p. 148). Lorsque nous interagissons entre individus, notre attention est suscitée⁴¹. E. O. Wilson propose une autre interprétation dans la création de l'Art par l'Homme dans son livre *Consilience : The Unity of Knowledge* (1998) :

Les arts comblaient un manque. À travers l'usage de la magie, les premiers êtres humains les inventèrent pour tenter d'exprimer et de contrôler l'opulence de l'environnement, le pouvoir de solidarité, et d'autres puissances dans leur vie qui prévalaient le plus à la survie et à la reproduction. Les arts étaient le moyen par lequel ces puissances pouvaient être ritualisées et exprimées dans une réalité nouvelle et simulée⁴² (p. 225).

L'Art est donc le moyen d'expression que l'Homme a développé pour véhiculer ses sentiments mais aussi stimuler ses capacités cognitives.

⁴⁰ Cf. Annexe D: « diagramme de la nature humaine ».

⁴¹ “We engage each other’s attention [...] for the sake of holding an audience” (dans *The Literary Mind*, p.148).

⁴² Ma traduction : “The arts filled the gap. Early humans invented them in an attempt to express and control though magic the abundance of the environment, the power of solidarity, and other forces in their lives that mattered most to survival and reproduction. The arts were the means by which these forces could be ritualized and expressed in a new, simulated reality”(dans *The Literary Mind*, p.225).

Lorsqu'on se penche de plus près sur les productions narratives on remarque que raconter des histoires est un phénomène universel à toutes les cultures. Quel est donc le lien entre les cultures et les récits ? Il existe des encodages universaux tels que le tabou de l'inceste. Dans la culture orientale, tout un chacun sait que l'inceste est prohibé, c'est encodé, programmé en nous, c'est « une inhibition automatique qui se produit entre deux personnes qui vivent sous le même toit pendant les premiers 30 mois de la vie d'une personne ou des deux⁴³ » (Wilson, « Foreword from the Scientific Side », p. ix). Mais cet encodage ne suffit pas à transmettre les valeurs et les codes qui régissent la société, il faut les inscrire de manière permanente dans les esprits et il faut que ce soit accessible par n'importe qui, n'importe quand, n'importe où : voici comment la contribution des productions littéraires prend place. À l'instar des génomes de notre ADN qui transmettent des informations vitales et nécessaires à notre condition humaine, « les histoires comportent les mêmes propriétés héréditaires⁴⁴ » (David Sloan Wilson, « Evolutionary Social Constructivism », p. 29).

10.2.3. Pour une lecture évolutionniste des textes : Joseph Carroll et ses cinq concepts analytiques

Joseph Carroll, dans son ouvrage *Literary Darwinism* défend que tout texte littéraire peut être abordé via l'angle de la psychologie évolutionniste :

- (a) la nature humaine en tant que hiérarchie d'intentions structurée (dans laquelle l'intention de construction des représentations imaginaires détient une place éminente) ;
- (b) le « point de vue » ou la place du sens au sein de trois centres de conscience distincts : celui de l'auteur, des personnages et du lectorat pressenti ;
- (c) l'usage des universaux humains comme cadre commun de référence par rapport auquel les auteurs identifient leur propre individualité et leurs propres structures de

⁴³ Ma traduction : “an automatic inhibition that occurs between two people who live in domestic proximity during the first thirty months in the life of either one or both” (dans *The Literary Mind*, p. ix).

⁴⁴ Ma traduction : “Stories have these genelike properties” (dans *The Literary Mind*, p. 29).

sens distinctes ; (d) un ensemble de catégories pour analyser les différences individuelles dans l'identité ; (e) et la distribution de sens littéraire spécifique à trois dimensions majeures : (1) le thème (contenu conceptuel), (2) le ton (aspect émotionnel), et (3) l'organisation formelle (un concept qui regroupe tout de la macrostructure comme l'intrigue, la séquence narrative aux microstructures tels que la formulation, le choix de mots et les mesures sonores)⁴⁵ (p. 188).

Ce qui nous intéresse particulièrement c'est le point (b) de son développement, lorsqu'il regroupe sous la notion du « point de vue » la conscience de l'auteur, des personnages et du lecteur. À ce schéma, nous rajouterons la conscience du narrateur qui occupe une place toute aussi importante que celle des personnages. Il fut un temps où les critiques des différents mouvements littéraires avaient pris pour habitude de séparer nettement les trois pôles cités *supra*. Souvenons-nous de la critique historique avec Sainte-Beuve pour qui il s'agissait d'expliquer l'œuvre littéraire à travers l'écrivain uniquement, ou encore de Lanson qui rattachait l'œuvre par rapport à son auteur, son époque et ses influences. Ou encore, avec l'arrivée du structuralisme et les études menées par Saussure, l'attention n'était alors portée que sur le texte : tout ce qui contribuait ou avait contribué à la création du texte n'était pas pris en considération, seul le texte en tant que texte comptait. Puis, plus tard était réintroduit l'auteur dans l'analyse des textes avec les méthodes psychanalytiques de Freud (on va chercher les traces de l'inconscient de l'auteur). Et enfin, prendra place la sociocritique qui alliera les notions d'histoire, de sociologie,

⁴⁵ Ma traduction : “(a) human nature as a structured hierarchy of motives (within which the motive of constructing imaginative representations holds a prominent place); (b) “point of view”, or the location of meaning within three distinct centers of consciousness—that of the author, the characters, and the implied or projected audience; (c) the use of human universals as a common frame of reference in relation to which authors identify their own individual identities and their own distinct structures of meaning; (d) a set of categories for analyzing individual differences in identity; and (e) the distribution of specifically literary meaning into three chief dimensions: (i) theme (conceptual content), (ii) tone (emotional coloring), and (iii) formal organization (a concept that ranges all the way from macrostructures like plot and narrative sequencing to microstructures like phrasing, word choice, and sequences of sounds)” (p. 188).

d'idéologie et de culture dans l'interprétation textuelle⁴⁶ (Bergez, p. 153). Ainsi la psychologie évolutionniste vient s'ajouter à cette longue lignée de critique littéraire. Avec elle et notamment Joseph Carroll, l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur ne sont désormais plus considérés comme des entités à part entière mais comme faisant partie d'un réseau de connexion cognitif nécessaire à l'analyse du texte. Pour lui, le point de vue est le *locus* central du sens littéraire parce que c'est le lieu où se rencontrent les expériences mentales des quatre niveaux conceptuels mentionnés au-dessus : « Les seules personnes qui peuvent être impliquées dans une interaction sociale littéraire sont en effet, l'auteur, les personnages et le lectorat. Et ces trois ensembles de personnes sont toujours impliqués les uns avec les autres⁴⁷ » (« Human Nature and Literary Meaning », p. 216). Comme l'indique Lapprand : « Il ne s'agit certes pas de restituer ici des égalités simplistes du type auteur = narrateur, mais de faire intervenir tous ces pôles en harmonisant leurs relations dans la perspective des nécessités adaptatives. [...] on ne peut jamais épuiser la richesse d'interprétation des histoires auxquelles nous sommes confrontés. » (« Pour une approche bioculturelle des récits », p. 355).

En somme, du point de vue de la narration, la psychologie évolutionniste permet d'intégrer les différentes « consciences » en jeu. De plus, du point de vue de la lecture, cela aura pour effet de prendre le lecteur à partie : il ne sera plus considéré comme une entité passive mais active. Non seulement il va lire une histoire fictive mais à travers elle, il acquerra des connaissances, des stratégies et des outils lui permettant de mieux appréhender sa vie. Le réseau de connexions mentales dont parle Carroll s'applique

⁴⁶ Cf : *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (2002).

⁴⁷ Ma traduction : "The only people who can be involved in a literary social interaction are the author, the characters, and the audience, and those three sets of people *are* involved—all three sets—always" (dans *Literary Darwinism*, p. 216).

parfaitement à l'étude de *La Vie mode d'emploi*. En effet, au début de ce chapitre nous avons démontré que le narrateur était un narrateur extra-hétérodiégétique mais que la focalisation venait parfois du personnage Serge Valène. Nous avons aussi évoqué la forte présence de Perec lorsque la première personne du pluriel est employée. Afin d'illustrer ce réseau d'activité mentale qui prend place au sein de la narration, considérons ce passage du préambule :

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre (p. 20).

Le Grand Robert définit le préambule comme étant une « courte introduction par laquelle un auteur, un orateur expose ses intentions avant d'entrer dans le vif de son sujet ». Il convient de rappeler que ce préambule est repris mot pour mot au chapitre XLIV du livre. Il n'est pas nécessaire d'insister sur le fait qu'à ce moment-là, la paternité de ce texte revient tout naturellement au narrateur. Nous avons donc sous nos yeux l'illustration des activités cognitives de l'auteur, du narrateur, des personnages et du lecteur. Ainsi, au niveau narratif s'établit une forte similarité entre les personnes (Perec et son lecteur) et les personnages (Winckler et Bartlebooth). Nous avons un parallélisme relationnel suivant :

Réel	Personnes	Perec	Lecteur
Fiction	Personnages	Winckler	Bartlebooth

Ces deux couples de personnes/personnages comportent les mêmes propriétés d'interdépendance⁴⁸. Bartlebooth mourra en tenant dans sa main la pièce ayant la forme d'un W alors que la pièce manquante du puzzle requiert un X. Il manquera également une pièce au lecteur : celle qui a été omise pour répondre au besoin du clinamen. Il achèvera sa lecture en ne connaissant que 99 pièces des appartements de l'immeuble car la 100^e (correspondant à la cave en bas à gauche) a métaphoriquement été mangée par la petite fille des pages 284 « La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre LU⁴⁹ » et 380 : « [...] sur le couvercle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre ». À l'image de Bartlebooth qui mourra sans terminer son 439^e puzzle, le lecteur, lui, restera sur sa « fin » et ne pourra que s'inventer des histoires sur cette mystérieuse case.

11. Le lecteur

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre I, le lecteur sera mis à contribution dès les premiers instants. Une fois le pacte de lecture accepté, il devra jouer le jeu jusqu'au bout : recoller les pièces du puzzle des vies tourmentées de *La Vie mode d'emploi*. Toutefois, le travail nécessitera beaucoup de patience et de minutie car le chemin est parsemé d'embûches, de ruses et de pièges. Au fil de la lecture, la tâche devient de plus en plus complexe et de plus en plus ardue. Le test que le narrateur/auteur a préparé pour le lecteur est alors mis en place : arrivera-t-il à reconnaître les leurres de

⁴⁸ Jacques-Denis Bertharion utilise un tableau similaire à celui-ci dans son chapitre « De l'exhibition du code » dans son livre *Poétique de Georges Perec* pour illustrer la lecture perçue comme un jeu auquel Bartlebooth et Winckler sont déjà en train de jouer.

⁴⁹ 100^{ème} ligne du compendium. Stratagème ingénieux de la part de Perec de faire coïncider la 100^{ème} case à la 100^{ème} ligne du compendium pour justifier la disparation de la case sur l'échiquier-plan de l'immeuble.

l'écriture ? Réussira-t-il à les déchiffrer ? C'est ce que nous allons tenter de démontrer dans cette section.

Nous avons évoqué, en première partie de ce chapitre, le statut que tenaient l'auteur et le narrateur. Nous avons remarqué que ce dernier était un narrateur extra-hétérodiégétique. En principe, n'importe quel type de narrateur que nous avons listé précédemment s'adresse à une personne de même niveau diégétique que lui. Cette personne est le narrataire. Gérard Genette en donne la définition suivante : « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur » (*Figures III*, p. 265). En ce qui concerne *La Vie mode d'emploi*, puisque nous avons affaire à un narrateur extra-hétérodiégétique, le narrataire est par conséquent, extra-hétérodiégétique ; c'est donc ce que Genette appelle un « lecteur virtuel, [...] auquel chaque lecteur réel peut s'identifier » (p. 266). En somme, le lecteur, comme l'est tout un chacun lorsqu'il commence la lecture d'un roman. Dans notre schéma illustrant le parallélisme des relations entre les personnes et les personnages, nous avons mis en avant la similitude des situations dans lesquelles le lecteur et Bartlebooth se retrouvaient à cause de Perec et de Winckler. Dans le but de comprendre les tenants et aboutissants de la relation auteur-lecteur, intéressons-nous à présent au sort réservé au lecteur par Perec.

11.1. Les effets de réel

Il est parfois difficile de se représenter un immeuble avec tous ses appartements et ses habitants. La première de couverture du livre donne un aperçu de ce fameux immeuble sis au 11 rue Simon-Crubellier. Ensuite, le narrateur fait référence « au plan en

coupe d'un immeuble » par deux fois : la première au chapitre I lorsque l'adjointe de l'agence immobilière visite les appartements : « le second, en haut et à gauche, est un plan en coupe de l'immeuble indiquant schématiquement la disposition des appartements, précisant le nom de quelques occupants » (p. 22) ; la deuxième fois dans l'épilogue lorsque le narrateur décrit la chambre mortuaire de Valène : « La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter » (p. 580). À la page suivante, le lecteur aura la joie (ou la surprise) de trouver le plan de l'immeuble avec les noms de tous les habitants occupant ou ayant occupé les appartements. Un effet de réel qu'il n'est prêt d'oublier.

L'effet de réel est un terme inventé par Roland Barthes dans son article éponyme publié dans la revue *Communications* en 1968 :

C'est là que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*⁵⁰. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité (p. 88)

C'est une technique d'écriture qui permet au narrateur de décrire le réel (cela peut être un paysage, une scène de combat, une peinture, un objet, tout ce qui a rapport avec notre

⁵⁰ Cité par Barthes en note de bas de page: « Illusion clairement illustrée par le programme de THIERS assignait à l'historien ; « Être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles » (cité par C. JULLIAN, *Historiens Français du XIX^e siècle*, Hachette, sd, p. LXIII) ».

réalité). En l'utilisant, il se retire de la narration, il en est complètement absent : le lecteur aura alors l'impression que le texte décrit le réel. Toutefois, le réel ne peut être qu'imité, on ne peut le *montrer* véritablement. On restera toujours dans la représentation du réel, c'est-à-dire dans une tentative de rapprochement autant que possible du réel, du vrai. Dans un texte littéraire cela se vérifie de deux manières différentes notamment grâce au niveau des modes de récit de diégésis⁵¹ et mimésis. La diégésis, qui est la majorité du discours narratif, inscrit le lecteur dans ce que C. Jullian a nommé « l'illusion référentielle » où le référent est en l'occurrence le réel du lecteur. Genette propose la définition suivante basée sur *La République* de Platon : « selon que le poète “parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre qui parle”, (et c'est ce qu'il nomme récit pur) » (p. 184). Par récit pur, il entend « récit *non mêlé* d'éléments mimétiques : donc *pur* » (note de bas de page n° 2, p. 184). Quant à la mimésis, elle va imiter le réel : elle va se calquer à lui. Cela se retrouve le plus souvent dans les discours directs par exemple. Genette, une fois encore la définit en ces termes : « ou qu'au contraire « il s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle », mais tel personnage, s'il s'agit de paroles prononcées : et c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation, ou *mimésis* » (p. 184). On s'accordera donc sur le fait que le réel ne peut être *montré* à proprement parler mais qu'il peut être représenté car tout récit « ne peut que raconter [l'histoire] de façon détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter » (Genette, p. 185). Comme le précise Jacques-Denis Bertharion dans son livre *Poétique de Georges Perec* : « Le roman dit implicitement : je fais semblant

⁵¹ À ne pas confondre avec la diégèse qui est l'histoire racontée.

d'*être* le réel, en référence à un système de conventions, à un Code accepté par le lecteur » (p. 136).

L'emploi des effets de réel abonde dans *La Vie mode d'emploi*, nous en avons recensé plus d'une centaine allant de la lettre que reçoit Madame Beaumont à propos de la mort de sa fille (p. 182-192), aux cartes de visite humoristiques (p. 291), à la recette du docteur Dinteville (p. 259-260), à la partie de jeux d'échec (p. 395), au faire-part informant l'inhumation de Winckler (p. 148), à la nouvelle carte routière et administration de la France et des colonies (p. 250), aux dépenses journalières d'Adèle Plasseart (p. 306-307), ou encore à la liste succincte des mots supprimés par Cinoc (p. 351-352). Le recensement est encore long mais nous nous contenterons ici de n'en énumérer que quelques-uns.

Tout est mis en place pour perturber la lecture. En effet, plus il rencontre d'effet de réel plus la légitimité de ce qu'il lit est remise en question. Car au fur et à mesure des descriptions minutieuses des pièces des appartements, le lecteur se familiarise de plus en plus avec ces personnages. Il va commencer à les connaître personnellement, prenons par exemple de l'histoire la longue descendance de la famille Gratiolet qui est racontée aux chapitres LVIII, LXXXII (chapitres concernant leur appartement présent) mais aussi au chapitre XXI où elle est comparée à l'histoire du Marquis de Carabas. Un sentiment de familiarité s'établit entre le lecteur réel et les personnages fictifs, surtout lorsque celui-ci trouvera à sa disposition un index mais aussi et surtout, un repère chronologique à la fin du roman. Comment ne pas croire que ces personnages ont transcendé la fiction et ont existé ? Comment ne pas douter quand on peut lire dans la première épigraphe de Perec que « l'amitié, l'histoire et la littérature m'ont fourni quelques-uns des personnages de ce

livre » ? Certes, et peut-être pour se protéger de commentaires futurs, il affirme tout de suite après que « Toute autre ressemblance avec des individus vivants ou ayant réellement ou fictivement existé ne saurait être que coïncidence » mais nous relèverons l'emploi des deux adverbes : *réellement* et *fictivement*. Ce n'est pas le fruit du hasard si ces deux mots sont utilisés dans la même phrase pour qualifier l'existence d'*individus* (comme Perec se garde bien de rester neutre quant à la détermination des « personnages »⁵²). Ainsi, le repère chronologique, élément aussi fort que le plan de l'immeuble, tend à ancrer davantage le récit fictif de *La Vie mode d'emploi* dans le réel du lecteur. D'ordinaire, nous retrouvons les repères chronologiques dans les livres d'histoire : livres qui parlent de la réalité, de ce qui s'est passé, eux seuls décrivent notre réalité. Ils sont la représentation directe de ce qui a existé, de ce qui a été vrai. Par conséquent, en utilisant la même technique pour les personnages de son histoire, Perec fait de son livre un roman enclin au réel. Nous remarquerons qu'une transformation lente et assurée s'opère au cours de la narration.

11.2. Croire voir et croire lire.

La thématique du regard est aussi très présente dans l'œuvre de Georges Perec. Elle trouve racine tout d'abord dans son premier roman publié en 1965 et ayant reçu le prix Renaudot : *Les Choses*. Bernard Magné nous invite à nous souvenir du sous-titre de ce livre « Une histoire des années soixante » où l'on peut déjà « mesure[r] les métamorphoses d'une écriture romanesque qui, paradoxalement, trouve sa vérité en renonçant à la tentation d'un réalisme sociologique pour les délices du trompe-l'œil, de la ruse et des mises en abyme » (*Georges Perec*, p. 8). Et n'oublions pas non plus, *Un Cabinet d'amateur* publié un an après *La Vie mode d'emploi* qui use et abuse de la

⁵² Mot-valise créé pour l'illustration du propos soutenu.

représentation picturale. En effet, la collection d'Hermann Raffke fut rassemblée en 1913 lors de « manifestations culturelles organisées par la communauté allemande [...] à l'occasion des vingt-cinq ans de règne de l'empereur Guillaume II » (p. 11). La peinture *Un Cabinet d'amateur* du peintre américain Heinrich Kürz suscite la fascination de ses spectateurs car il représente le collectionneur en train d'admirer les toiles de sa vaste collection⁵³. Mais, la beauté de ce tableau ne s'arrête pas là puisqu'il répète à l'infini la première scène dans un tableau de plus petite taille. Nous avons ici l'illustration picturale du système de poupées russes dont nous avons parlé dans le chapitre I de cette étude. Toutefois, le lecteur découvrira à la fin l'ultime vérité de cette peinture : il ne s'agissait en réalité que d'un peintre peignant des faux de faux :

La clé de voûte de cette patiente mise en scène, dont chaque étape avait été très exactement calculée, avait été la réalisation du *Cabinet d'amateur*, où les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches, comme répliques, auraient tout naturellement l'air d'être les copies, les pastiches, les répliques, de tableaux *réels*. Le reste était affaire de faussaire, c'est-à-dire de vieux panneaux et de vieilles toiles, de copies d'atelier, d'œuvres mineures habilement maquillées, de pigments, d'enduits, de craquelures.

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant (p. 90).

11.2.1. Le trompe-l'œil

Perec se plaît à exploiter sous des formes différentes le thème du regard, en particulier celui du trompe-l'œil, cet art qui donne l'illusion de voir un paysage ou une scène réelle sous nos yeux. Cette technique joue des tours au spectateur car imaginons qu'il est dans une ruelle, sans issue, entourée par trois hauts murs de briques et qu'au fond de cette ruelle se trouve une porte entrouverte, une belle porte en bois qui donnerait

⁵³ À l'instar de Serge Valène qui se verrait en train de se peindre dans sa toile.

sur un champ. Si l'illusion est réussie, l'individu se dirigera automatiquement vers cette porte car il pensera qu'une sortie existe. Or ce n'est qu'un leurre.

Ainsi, Perec emploie les mêmes techniques dans sa narration. Il donne l'impression au lecteur de voir les choses (ou tout du moins, croit-il les voir). Tout comme les effets de réel abondent tout au long de l'œuvre, la description de tableaux est tout aussi prolifique. En outre, on notera l'entrée n° 9 « peinture » dans son « tableau général des listes⁵⁴ » qui indique les possibilités suivantes : « mur nu », « dessin », « gravure », « aquarelle, gouache », « tableau », « reproduction », « cartes et plan », « photos », « affiches » et enfin « cartes postales » (*Cahier des charges*, p. 42). Ainsi presque toutes les pièces de l'immeuble ont des tableaux accrochés aux murs. Il y a aussi Valène et Hutting, les deux peintres de l'immeuble, sans oublier l'apprenti de Valène : Bartlebooth. Certains personnages s'exercent à la peinture : tel est le cas de Marguerite Winckler ou de la jeune femme du chapitre XLIII, Geneviève, qui suit des cours d'art. Afin d'apporter plus de précisions quant à la description des tableaux qui tapissent les murs des appartements, le narrateur n'hésite pas à expliciter là où le regard du lecteur devrait se poser s'il était dans la pièce : « Le premier, le plus à gauche par rapport à notre regard, est une *pietà* médiévale » (p. 383).

Le chapitre LXX est sans doute celui qui fait le plus référence aux ruses disposées par Gaspard Winckler dans ses puzzles. L'isotopie du piège et de l'illusion est omniprésente tout au long du chapitre. On peut y lire par exemple que : « 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 [...] » (p. 400) ou encore qu'« il était illusoire de vouloir s'appuyer sur eux » (p. 401), en

⁵⁴ CF. Annexe E : « structure standard d'un chapitre ».

référence aux signes privilégiés que Bartlebooth tentait de déceler lorsqu'il examinait une pièce de puzzle. De plus, nous apprenons que « les ruses de Winckler commençaient avec les bords » (p. 401) mais qu'il en existait bien d'autres que Bartlebooth pensait avoir réussi à déjouer « mais c'est là précisément que Gaspard Winckler lui tendait des pièges » (p. 399). En somme tout a été minutieusement préparé par Winckler de sorte que la reconstitution des puzzles soit une tâche assez complexe tout en étant réalisable. Le lecteur retrouvera les mêmes intentions laissées par Perec au cours de la lecture. Finalement, comme le disait Guy de Maupassant dans sa préface de *Pierre et Jean* en 1887, un auteur est bien plus qu'un écrivain, il est un « illusionniste » ; il ne fait que donner l'impression de la réalité d'une histoire, tel est donc son talent.

11.2.2. Les leurre de la narration

Nous l'aurons compris, Perec est passé maître dans l'art de la tromperie d'autant plus lorsqu'il pervertit l'ordre chronologique des chapitres concernant Madame de Beaumont. Elle possède 3 pièces dans son appartement ce qui, logiquement, nous donnerait les chapitres 1, 2, 3. Or, nous remarquons que le numéro 2 a été remplacé par le 3 et le 3 par le 4. Nous ne pouvons que supposer la malice subtile de Perec s'amusant à jouer sur l'homophonie de la préposition « de » (utilisé dans le nom : Madame *de* Beaumont) et du chiffre « deux ». Ensuite, il permute l'orientation de l'immeuble : tout au long de la narration, les appartements sont décrits selon le plan en coupe fourni à la fin de l'épilogue avec, en haut à droite, l'appartement des Plasseart et à gauche, les appartements de Hutting. Cependant, l'incipit du chapitre XI (qui sur le plan se trouve dans la deuxième case de la deuxième ligne en partant du haut) s'ouvre en ces termes : « À l'extrême droite des deux derniers étages de l'immeuble, le peintre Hutting a réuni

huit chambres de bonne, un *morceau de couloir* et les *faux greniers* correspondants pour en faire un immense atelier qu'une vaste loggia menant à plusieurs chambres ceinture sur trois de ses côtés⁵⁵ » (p. 63). Tous les termes ici soulignés par nos soins sont faux. Il n'a pas rassemblé « huit chambres de bonne » et encore moins un « morceau de couloir » et des « faux greniers » pour créer son atelier, mais tout au plus quatre chambres de bonne. Une simple vérification sur le plan de l'immeuble confirme nos déclarations. De plus, lorsque nous nous reportons au *Cahier des charges*, Perec mentionnait la partie VII être fausse, c'est-à-dire là où il a noté : « 3^e secteur ; musique militaire F : opéra (boîtes à musique) ; ~~Degas~~ Bosch » (p. 102), à aucun moment il ne mentionne l'orientation de l'immeuble ou le nombre de pièces que Hutting a utilisé pour l'élaboration de son atelier. Dans la même logique de changement d'orientation, le chapitre XLII qui correspond à une case de l'escalier, nous informe que : « deux hommes se rencontrent sur le palier du quatrième étage », or encore une fois, il ne s'agit pas du quatrième étage mais du troisième. Autre particularité relevée dans la narration concerne la dénomination particulière des appartements de Monsieur Foureau : « Troisième droite ». Cela reflète sûrement l'aspect fantomatique du lieu puisqu'on nous dit dès le départ qu'« il n'y a personne au troisième droite [...] ». Personne ne semble l'avoir jamais vu. Aucun nom n'est écrit sur la porte palière, ni sur la liste affichée sur la porte vitrée de la loge. Les volets sont toujours fermés » (p. 33) ; et à la fin que : « la troisième partie de cet appartement fantôme est vide. Les murs, le plafond, le plancher, les plinthes et les portes sont peints en laque noire. Il n'y a aucun meuble » (p. 541). Enfin, un dernier leurre que nous avons relevé concerne la dénomination des chambres de bonne ; tantôt le numéro est

⁵⁵ Je souligne.

suivi du nom de l'occupant, tantôt il ne l'est pas. Ainsi, Morellet, Smautf, Mademoiselle Crespi, Monsieur Jérôme, Madame Albin, Valène et Madame Orłowska ont la chance d'avoir leur nom écrit à la suite du numéro de la chambre de bonne qu'ils occupent. Tandis que Breidel, Nieto et Rogers, Jane Sutton et enfin Fresnel se voient refuser ce privilège. Bizarrement, dans la table des matières l'ordre est rétabli : tout le monde est décrit. Peut-être que Georges Perec par mesure de commodité pour son lecteur a préféré les rajouter dans sa table des matières, mais alors, pourquoi ne pas l'avoir fait pour le titre de ses chapitres ? Toutes ces ruses, ces leurres et ces petits pièges que sème Perec tout au long de son écriture, ne servent qu'un seul et unique but : désorienter le lecteur. À travers ces techniques, il continue de jouer avec son lecteur et par là même, il teste son attention : croit-il à tout ce qu'il lit ? Lit-il de façon passive ou active ? Car souvenons-nous que Perec attend de lui une lecture des plus attentives. *La Vie mode d'emploi* regorge de petits trésors cachés que plusieurs (re)lectures ne cesseront de dévoiler.

12. La temporalité de la diégèse

La temporalité de ce récit joue un rôle très important pour la compréhension du déroulement des événements de l'histoire. Généralement, l'emploi du temps du récit suit les règles grammaticales traditionnelles à savoir qu'on utilise le passé simple comme le temps de la narration, exprimant des faits ponctuels, révolus et l'imparfait comme le temps de la description, de la durée et de l'habitude. Dans son chapitre intitulé « Passé simple et imparfait : du ternaire ou binaire⁵⁶ », Adamczewski démontre que ces deux temps du passé établissent un lien avec le sujet de la phrase. Ce lien met en valeur soit la relation entre le sujet et son prédicat (propriété du temps de l'imparfait, où souvent la

⁵⁶ Adamczewski, Henri. *Français déchiffré : clé du langage et des langues*. Paris: Armand Colin, 1991.

phrase connote le commentaire), soit l'agentivité du sujet (propriété du passé simple), c'est-à-dire sa prise de position dans l'énoncé, l'énonciateur ne souhaitant qu'exposer un fait passé, aucun commentaire n'étant ajouté. Isabelle Dangy dans son chapitre « Les verbes mode d'emploi⁵⁷ » résume bien l'emploi des différents temps verbaux dans *La Vie mode d'emploi* :

Globalement, l'emploi des temps du récit est assez conforme aux normes traditionnelles, c'est-à-dire qu'on voit apparaître principalement le passé simple comme temps de la mise en relief et l'imparfait comme temps de la contextualisation, de l'arrière-plan. [...] Le passage du conditionnel au futur puis à d'autres temps de l'indicatif mime le fonctionnement de l'imagination lorsqu'elle s'ébranle, la création de scènes fictionnelles qui sont les premiers rudiments de l'univers romanesque, comme si l'écriture devait accommoder à la manière d'une rétine pour discerner progressivement l'univers qu'elle élabore. [...] De plus, la relative fréquence de la tournure conjonctive « comme si », suivie du plus-que-parfait, correspondant à des comparaisons hypothétiques, contribue elle aussi à projeter le lecteur dans les méandres d'une imagination en plein travail. Le texte, au moins par certains aspects, affiche donc explicitement le choix de la fiction (p. 44).

Le point que défend Isabelle Dangy par rapport à l'utilisation du conditionnel se vérifie dès l'incipit de *La Vie mode d'emploi*, lorsque le narrateur se demande où pourrait commencer son histoire. Le « oui » phatique est en fait la représentation graphique de la réflexion qu'il a avec lui-même. C'est comme s'il pensait à voix haute ; sauf qu'ici il partage ce moment avec son lecteur. Après s'être fixé l'endroit où débiterait son histoire, il lui faut à présent déterminer l'époque.

12.1. Difficulté à situer l'époque

Il faudra un certain temps au lecteur pour s'assurer de l'époque dans laquelle se déroule l'histoire. Une première indication temporelle est donnée dans le premier chapitre

⁵⁷ Cf. Chapitre extrait de l'ouvrage de Véronique Montémont et Christelle Reggiani *Georges Perec : artisan de la langue*, 2012.

quand la jeune femme de l'agence immobilière visite l'appartement de Gaspard Winckler mort il y a « presque deux ans » (p. 23). Ce sera au premier chapitre consacré à ce même personnage qu'on aura une indication temporelle plus précise : « il y a vingt ans, en mille neuf cent cinquante-cinq, Winckler acheva, comme prévu, le dernier des puzzles que Bartlebooth lui avait commandés » (p. 51). Un rapide calcul permet au lecteur de connaître l'année exacte dans laquelle vivent les personnages de *La Vie mode d'emploi* : 1975, c'est-à-dire tout juste trois ans avant la publication du roman. Au fil de la lecture, les dates se confirment un peu plus, notamment grâce à l'effet de réel produit par l'insertion du faire-part annonçant la mort de Winckler. Le lecteur peut y lire : « décédé à Paris le 29 octobre 1973 dans sa 63^e année » (p. 148). Et enfin, il connaîtra la date exacte de la narration avec en prime, l'heure de la mort de Bartlebooth, au chapitre XCIX : « c'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir » (p. 576-578).

12.1.1. La fixation du temps

À présent, le lecteur sait que l'histoire se passe en 1975 mais il ne connaît pas encore la date et l'heure précise de ce présent. En effet, le récit laisse transparaître que l'histoire a été suspendue, interrompue comme si le bouton pause avait été actionné. Une fois que le narrateur a décidé le point de départ de son histoire : « Oui, ça commencera ici : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubbellier » (p. 22), il nous décrit sans attendre une seconde de plus ce que « la femme d'une quarantaine d'années *est en train*⁵⁸ » de faire, à savoir : monter l'escalier (p. 22). Nous l'aurons compris, à partir de cet instant la narration est en pause. Mais nous apprenons également qu'il y a un événement festif qui se prépare chez les Altamont : « au second, chez les Altamont, on

⁵⁸ Je souligne

prépare la traditionnelle réception annuelle. Il y aura un buffet dans chacune des cinq pièces en façade de l'appartement » (p. 96). De plus, Serge Valène sera le seul personnage à se rendre compte de la fixation du temps : « Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé autour d'il ne savait quelle attente » (p. 164). La fixation du temps se fait aussi ressentir dans les descriptions des appartements ou des activités des personnages :

La portion droite du hall d'entrée de l'immeuble. Au fond, le départ de l'escalier ; au premier plan, à droite, la porte de l'appartement des Marcia. Au second plan, au-dessous d'une grande place encadrée de moulures dorées dans laquelle se reflète imparfaitement la silhouette, vue de dos, d'Ursula Sobieski debout devant la loge de la concierge, un grand coffre de bois dont le couvercle capitonné de velours jaunes fait office de siège (p. 530).

Nous avons l'impression d'observer un tableau. Le narrateur utilise ici les mêmes termes techniques pour décrire une peinture : « au premier plan » et « au second plan ». Cet instant qui a été interrompu se retrouve décrit à la fin du chapitre 99, quand le temps commence tout doucement à se remettre en route : « [...] dans le hall Ursula Sobieski cherche le nom de Bartlebooth sur la liste des locataires, et Gertrude, revenue faire une visite à son ancienne patronne, s'arrête un instant pour saluer Madame Albin et la femme de ménage de Madame de Beaumont » (p. 578). Ainsi, c'est comme si on avait fait un arrêt sur image de la vie de ces habitants, le temps de décrire leur appartement et leur vie ; et cela prend du temps (presque 600 pages rappelons-le). Le bouton « pause » a été enclenché dès le chapitre I et on le réactive à la fin du chapitre XCIX où le narrateur fait le décompte des six dernières minutes : « [...] il n'est pas loin de huit heures du soir », « [...] il sera bientôt huit heures du soir », « [...] il est près de huit heures du soir », « [...] il est presque huit heures du soir », « [...] il sera dans un instant huit heures du

soir », « [...] il va être huit heures du soir » (p. 576-578), pour les six paragraphes correspondants. Donc on peut supposer que l'histoire commence à 19 h 53 : au moment où la femme de l'agence immobilière vient visiter l'appartement de Winckler « tardivement » (p. 577), les Altamont sont presque prêts à recevoir leurs invités, dans le salon du docteur Dinteville « deux clients attendent encore » (p. 577) et « les ouvriers qui aménagent l'ancienne chambre de Morellet ont fini leur journée⁵⁹ » (p. 578). En conclusion, la vie des habitants de *La Vie mode d'emploi* se remet en marche en l'espace de 6 petites minutes.

12.1.2. Les sauts dans le temps : du présent au passé vers le futur

Cependant, cette vie qui anime l'immeuble sera de temps en temps interrompue par quelques sauts dans le passé et le futur. Le futur, comme le conditionnel, s'associe plus aux pensées du narrateur. Il projette les récits futurs ; il se demande comment les habitants (et parfois même les appartements) seront lorsque l'heure fatidique de la mort de Bartlebooth aura sonné : « les Réol seront dans leur salle à manger et viendront de finir de dîner » (p. 26) et au moment venu on apprend qu'« ils viennent juste de finir de dîner » (p. 577). Dans cette projection, il arrive même que certains personnages, non-résidents de l'immeuble, soient en avance pour la réception des Altamont, comme c'est le cas d'Herman Fugger (p. 210). N'oublions pas non plus, l'utilisation du conditionnel au chapitre LI, le seul d'ailleurs, déterminé par l'article défini « le » qui gouverne toute la narration jusqu'au compendium. C'est l'instant où Valène imagine le résultat final du tableau qu'il projette de peindre : « il serait lui-même dans son tableau [...], debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même

⁵⁹ Au chapitre VII, correspondant à la chambre de bonne de Morellet, nous pouvons lire que : « trois ouvriers sont en train de sortir de la pièce » (p. 48).

[...] » (p. 280). Ce n'est pas sans raison que le conditionnel est en force dans ce chapitre, surtout lorsqu'on sait que le compendium⁶⁰ est un poème de 179 vers, répartis en trois strophes et « soumis à deux règles dont une se vérifie aisément : chaque « vers » comporte soixante signes typographiques, une espace entre deux mots comptant pour un signe⁶¹ » (p. 98) et que les trois lettres utilisées forment le mot « âme ». On pourrait alors penser à l'âme du roman, de ce livre qui prend vie au moment où on commence la lecture. Une vie ainsi que des vies qui s'achèveront lorsque nous aurons terminé. De plus, au chapitre XXVIII, nous apprenons que l'immeuble disparaîtra : « un jour surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entier qui mourront » (p. 165). Certes, cet endroit est fictif mais on ne peut s'empêcher, à la fin de la lecture, de rassembler toutes ces fameuses « pièces » du puzzle et de conclure que finalement, ce tableau que Valène voulait peindre, ce plan de l'immeuble que la femme de l'agence immobilière tenait dans ses mains, ce même plan que nous retrouvons à la fin de l'épilogue, ce projet que Bartlebooth avait de reconstituer 500 puzzles, cette pièce qu'il lui manquait et qui manque à la narration, tous ces éléments mis bout à bout, reconstituent le livre lui-même, le projet de Perec d'écrire sous contraintes. Tout converge vers la propre mort, fin et disparition du livre que nous tenons dans les mains : car, en somme, toute histoire qui commence finit par se terminer ; et elle se termine lorsque nous refermons le livre.

⁶⁰ Cf. Annexe F : « feuillet n°51 ». À noter son rappel : « résumé général y compris de ce qui va suivre ».

⁶¹ Perec, Georges. *Entretiens et Conférences*. Ed. Dominique Bertelli et Mireille Ribière. Vol. 2. Nantes : Joseph K, 2003.

12.2. Le temps présent

Dans son livre *Figures III*, Gérard Genette cite le théoricien français Christian Metz et son ouvrage *Essais sur la signification au cinéma*⁶² pour distinguer deux « temps » : le temps du récit et le temps de l'histoire :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps (p. 77).

Dans son introduction, il rappelle les trois sens du mot récit pour ensuite donner trois nouvelles appellations afin d'éviter toute confusion. En premier, le sens du mot *récit* « désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'évènements » (p. 71). En second, il « désigne la succession d'évènements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. » (p. 71). Et enfin, il « désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même » (p. 71). En résumé, le terme *récit* a toujours un lien avec *événement*, selon le point de vue adopté. Il propose donc de nommer « *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (p. 72). Les distinctions étant clairement établies, il poursuit

⁶² Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 1968, p. 27.

avec la *vitesse* que le récit peut adopter, c'est-à-dire : à quelle allure sont décrits les événements ? Calque-t-on le nombre de mots à l'écoulement des secondes ? Il en dénombre quatre qu'il appelle « mouvements narratifs » (p. 129) et ils vont de l'instance la plus rapide à la plus lente : la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse. Jean Milly résume ces quatre notions de la manière suivante :

La pause est un arrêt du mouvement narratif ne correspondant à aucun événement nouveau. Elle est généralement utilisée pour la description ou le commentaire. La scène correspond à une action et à des paroles reproduites en détail, approximativement en temps réel, le cas le plus net étant la scène de théâtre. Le sommaire comprend, de façon très variable, toutes les allures accélérées par rapport à la scène. Dans l'ellipse, une absence (ou degré zéro) de récit correspond à une durée quelconque de l'histoire (p. 134-135).

Il schématise ensuite ces valeurs temporelles en reproduisant le schéma que Gérard Genette a utilisé dans son ouvrage :

Pause : $TR = n, TH = 0$. Donc : $TR \infty > TH$ ⁶³
 Scène : $TR = TH$
 Sommaire : $TR < TH$
 Ellipse : $TR = 0, TH = n$. Donc : $TR < \infty TH$
 (p. 129)

Si nous nous reportons à ce schéma, il semblerait que pour la majeure partie de l'histoire nous sommes dans la *pause* puisque comme nous l'avons démontré auparavant, le narrateur nous décrit les appartements et les activités des personnages comme si le temps avait été suspendu. Et en effet, le temps du récit, c'est-à-dire le temps que met le narrateur à raconter cette histoire est nettement supérieur à l'histoire. En somme, le récit dure 600 pages alors que l'histoire ne dure que 6 minutes.

⁶³ TR = temps récit ; TH = temps histoire et n = valeur indéterminée.

12.2.1. La coexistence de deux temps présents

Nous avons donc deux instances narratives qui se présentent devant nous : celle de l'auteur et celle du narrateur. Cela est à mettre en parallèle avec la partie traitant du narrateur où nous avons démontré que parfois Perec s'insérait dans l'histoire en utilisant le pronom personnel « nous ». De plus, il semblerait que la fiabilité du narrateur soit remise en question. Au chapitre XVIII, ce dernier témoigne de son incertitude quant à la carrière de Rémi Rorschach : « il est difficile d'établir la part de vérité qu'il y a dans ces explications » ou bien « rien n'empêche effectivement d'imaginer qu'il ait pu lancer, au cours de ces réunions [...] » ou encore « mais il est plus probable qu'il passa son temps à préparer [...] » (p. 93). Ainsi, en remettant en cause la légitimité de son narrateur, Perec intensifie la confusion dans l'esprit du lecteur. En procédant de la sorte, il estompe la limite entre le réel et la fiction, il fait en sorte que le lecteur soit le plus possible déconcerté. Une nouvelle fois, il joue avec les règles de la narratologie. Véronique Montémont et Christelle Reggiani ont elles aussi soulevé ce problème de temps présent :

Mais cette valeur de point d'origine qui distribue le temps entre passé, présent et avenir pose problème. Tout d'abord, elle sépare le temps romanesque du temps de la réalité tout en cherchant à donner l'impression, par cette date précise, qu'elle fusionne. L'instant-clé du 23 juin 1975 n'a pas la souplesse fugace du véritable présent tel que chacun peut en faire l'expérience : notre présent glisse constamment, il se déplace sur un axe, nous ne pouvons pas le saisir et dès que nous en parlons il appartient déjà au passé, tandis que celui qui cimente *La Vie mode d'emploi* est fixé une fois pour toutes, c'est un présent éternel, un point de repère conventionnel comme l'an 0. De plus, le temps de la lecture est forcément distinct de ce repère, non seulement parce que nul n'a lu *La Vie mode d'emploi* le 23 juin 1975, ce qui est évident, mais aussi surtout parce que la durée nécessaire pour lire le roman excède forcément, et largement, les quelques minutes qu'il décrit et raconte. Ce présent est une pure illusion romanesque. [...] Mais l'ambiguïté du présent ne se limite pas à cela. En effet, il crée, chapitre après chapitre, un temps suspendu dans une sorte d'arrêt sur image, où de nombreuses périphrases

verbales telles qu'« est sur le point de », « s'apprête à », « vient juste de » ont pour mission de rendre perceptible, par contiguïté, le passage insaisissable de l'instant fatal (p. 48-49).

Il est intéressant de noter que lorsqu'elles font référence à notre temps présent (celui de la réalité), celui-ci est presque instantanément lié au passé : nous ne pouvons retenir le temps qui s'écoule. Un temps qui défile rapidement, trop rapidement parfois. Il est impossible de le fixer, de le figer, de l'arrêter. C'est peut-être l'une des choses de la nature que l'Homme n'a pas réussi à maîtriser. Or il semblerait que Perec ait tenté l'impossible : étirer ce temps jusqu'à son maximum. En cela réside tout son génie car il a réussi à étirer le plus possible le moment d'arrêt de la vie des habitants de *La Vie mode d'emploi*. C'est comme s'il était devant une maison de poupées géante et qu'il était en train de raconter les histoires des uns et des autres, de décrire pièce par pièce, et avec une précision incroyable, les appartements, les vêtements, les objets et autres accessoires de cet immeuble. Et cet arrêt sur image prend des heures de lecture pour le lecteur, jusqu'au moment où, à la fin, tout est révélé, l'horloge se remet à tourner et annonce le coup final et dramatique : la mort de Percival Bartlebooth. Le lecteur en sera crédule et aura du mal à croire que tout ce qu'il vient de lire ne correspondait en réalité qu'à quelques minutes de ce qu'il se passait réellement ce fameux 23 juin 1975. Perec a poussé jusqu'au bout la ruse en faisant des bonds dans le temps (celui de l'histoire), mais aussi en décidant d'invertir l'écriture des années : tantôt en chiffres, tantôt en lettres. Par exemple, nous pouvons lire que Bartlebooth meurt le « vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze » (p. 576) mais que « lors du troisième congrès de l'Union internationale des Sciences historiques qui se tint à Édimbourg en octobre 1887 [...], deux communications secouèrent formidablement la communauté scientifique internationale [...] » (p. 454).

Selon nous, ce choix traduit cette volonté d'induire le lecteur en erreur et surtout d'estomper la limite qui sépare la fiction du réel, mais également, d'insister sur ce qui est *dans* la diégèse de ce qui est *hors* de la diégèse. En d'autres termes, les années écrites en lettres se reporteraient au passé et présent des personnages tandis que les années écrites en chiffres, seraient la représentation du passé et présent du narrateur, in extenso de Perec. Une double mise à distance s'opère ici. Perec détacherait le temps présent de l'histoire du présent du récit. Cela rajoute donc, à la lecture, une donnée de plus à prendre en considération car le présent du lecteur n'équivaut pas au présent de Perec qui n'égale pas celui du narrateur et le présent du narrateur égale encore moins celui des personnages. Afin d'illustrer nos propos nous proposons le schéma suivant :

Présent du lecteur (année X) > Présent de l'écriture de Perec (1968-1978) > Présent du narrateur (1975) > Présent des personnages (23 juin 1975).

En tout, il y a donc quatre présents à prendre en considération lorsque nous lisons *La Vie mode d'emploi*. À travers son œuvre, Perec a voulu capter l'essence du moment et l'étirer au maximum : il a voulu donner l'impression de l'infinité du moment, de l'infinité du présent.

13. Conclusion du chapitre II

Dans cette deuxième partie nous avons tenté d'explicitier les liens qui unissaient l'auteur, le narrateur, les personnages et le lecteur entre eux. Grâce aux avancées de la psychologie évolutionniste en littérature et notamment aux travaux de Joseph Carroll, les quatre instances ci-présentes se retrouvent réunies pour la compréhension du texte littéraire ; auparavant séparées. Il semble que le texte requiert leur union afin d'exploiter

toutes les ressources diverses et variées qu'il met à la disposition de tout un chacun. Le narrateur est cet individu hybride entre la personne et le personnage ; car, en effet, il est celui qui se place entre le réel du lecteur et la fiction des personnages. C'est lui qui permet la connexion entre les deux mondes. Une connexion qui ne pourrait s'établir si au préalable l'auteur n'existait pas. C'est pour ces raisons que Gérard Genette a distingué quatre propriétés du narrateur, en tenant compte de sa présence ou pas dans la diégèse.

Depuis les premiers hommes, la transmission des récits, qu'elle soit orale ou picturale, relève d'une propriété indispensable au développement des facultés intellectuelles cognitives de l'être humain. En ces temps-là, il était nécessaire de transmettre aux générations futures les règles de vie. Au fur et à mesure, nous avons gardé cette tradition narrative tout en nous détachant du réel pour aller vers la fiction : pour s'évader. Or, cette évasion n'est autre que le reflet imaginé du réel, un autre monde où l'on affronte peur, joie, tristesse, amour, combat, angoisse, bonheur, ou tout autre sentiment. À travers ces récits, nous n'apprenons plus les bases de la survie (c'est-à-dire, chercher un abri, chasser pour se nourrir et se vêtir, faire du feu, se reproduire, etc.) mais les fondements de l'être humain : qu'est-ce qui rend l'Homme l'espèce la plus évoluée de la planète ? Nous apprenons les codes qui régissent les sociétés d'aujourd'hui et d'antan. Et enfin, nous apprenons sur nous-mêmes : le récit fictif peut apporter des réponses auxquelles le monde réel ne peut (parfois) répondre.

C'est en cela que les études de la psychologie évolutionniste aident à comprendre le fonctionnement de *La Vie mode d'emploi*. Bien plus qu'un roman à propos de romans, ce récit exploite à travers 1475 personnages les caractéristiques communes de l'Homme mais également son individualité, car nous sommes tous différents. Nous évoluons tous

différemment selon le chemin de vie nous avons décidé de prendre et selon notre environnement, éducation, fréquentation, et expérience de vie. Pour Georges Perec, la littérature sera tout pour lui, il apprendra tout de ses auteurs préférés et s'inspirera d'eux pour devenir à son tour une personne illustre. Ne sait-il peut-être pas encore lorsqu'il rejoint les membres de l'Oulipo, qu'il inscrira son nom aux côtés des plus grands de la littérature française. Il commence alors le début de sa transformation professionnelle, c'est-à-dire qu'il devient plus qu'un individu, il devient auteur. Une transformation qui semble anodine à première vue mais qui a toute son importance lorsqu'on repense à notre développement sur la coexistence des deux temps présents dans le roman. En effet, Perec s'amuse à s'insérer dans l'histoire, comme s'il voulait faire partie de ce monde qu'il a créé de sa propre imagination. Un peu comme si les habitants de l'immeuble 11 rue Simon-Crubellier faisaient partie de sa vie, comme s'ils avaient *existé*. Car rappelons-le, à la fin du livre se trouve un repère chronologique où nous pouvons lire la date de naissance et de mort de plusieurs personnages. Pourquoi Perec a-t-il procédé de la sorte ? Quel est le but recherché de cette technique ? En créant un repère chronologique historique de ses personnages, ne les inscrirait-il pas dans la réalité ? Nous tenterons de répondre à toutes ces questions dans la troisième et dernière partie de cette étude.

Chapitre III. La transformation

« *Un jour surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront. Cela prendra du temps. Au début cela aura l'air d'une légende, d'une rumeur à peine plausible [...]* » (G. Perec. *La Vie mode d'emploi*, p. 165)

Créer, innover, jouer avec les mots, la langue et le lecteur, toutes ces notions sont des éléments essentiellement ancrés dans l'œuvre de Perec. Dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, il avoue ne jamais écrire deux fois le même texte : « en suivant ces fils conducteurs, je m'efforce de réaliser un projet d'écriture dans lequel je ne ré-écrirai jamais deux fois le même livre, ou, plutôt, dans lequel, ré-écrivant chaque fois le même livre, je l'éclairerai chaque fois d'une lumière nouvelle » (*L'Arc*, p. 3). Considéré sous un autre angle, il s'agit là d'une contrainte supplémentaire à ses choix d'écriture : faire en sorte que son œuvre soit la plus unique possible. Or, n'est-ce pas le but de tout écrivain : écrire ce qui n'a pas encore été écrit ? Écrire selon sa propre perspective du monde et par conséquent, contribuer à la mémoire universelle⁶⁴ ? Il est vrai que chaque texte apporte une touche particulière au monde littéraire mais également à notre façon de l'appréhender. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de cette étude, les romans participent, à des degrés variés, à notre survie : ils nous font « nous [...] sentir en vie » (Lapprand, « Appliquer la psychologie évolutionniste... », p. 42). À cet égard, la

⁶⁴ La mémoire collective que nous partageons tous les uns avec les autres, peu importe le milieu social, démographique ou culturel.

psychologie évolutionniste donne des éléments clés à la compréhension de notre condition humaine ; la lecture, bien plus qu'un passe-temps, enseigne à l'individu des techniques comportementales et intellectuelles. Dans son livre *On the Origin of Stories*, Brian Boyd se demande pourquoi, après plus de 3 000 années, nous continuons à lire *L'Odyssée* de l'écrivain grec Homère⁶⁵. Une première partie de la réponse repose sur le fait que ce classique de la littérature occidentale ne cesse de dévoiler et surtout d'enseigner des faits et vérités universels, tels que faire face aux obstacles de la vie⁶⁶ (p. 226). Il continue également à faire (re)naître des émotions auxquelles nous pouvons être confrontés au quotidien⁶⁷ (p. 228). En effet, ces enseignements, d'abord transmis à l'oral, sont désormais inscrits sur papier et peuvent être accessibles à tout moment par n'importe quel individu. Par conséquent, le livre n'est autre que le connecteur de ces deux mondes : ce sera le moyen par lequel les quatre niveaux conceptuels (auteur, narrateur, personnages et lecteur) vont se rencontrer. Il peut être considéré comme un « monde » (ou un univers) à part entière. Il est la transition du réel à la fiction ou de la fiction au réel ; et cette transition n'est possible que grâce à l'imaginaire de l'homme : il est un endroit unique où convergent les quatre niveaux. En outre, l'imaginaire appartient tout autant au réel – puisque faisant partie de l'homme – qu'à la fiction – puisque se trouvant dans le cerveau de l'homme et « est une faculté que possède l'esprit de se représenter des images » (*Le Grand Robert*). Ainsi, lorsque nous lisons *La Vie mode d'emploi*, quel rapport entretenons-nous avec le réel ? Quelle expérience allons-nous

⁶⁵ “How can a classic remain alive over millennia of change?” (p. 219).

⁶⁶ “Story is not only the pursuit of goals, but the interaction of goals and obstacles—often, obstacles arising from the competing goals of others” (p. 226).

⁶⁷ “The likelihood of change in the fortunes of characters we care for raises our expectations and rouses our emotions. Feelings evolved as a guide to behavior: an appraisal of the positive or negative value of current conditions and of actions to be taken in response to them. In real life we naturally prefer a positive emotional outcome [...] but the negative emotions, like fear and anger, are more powerful, because more critical” (p.228).

retirer de cette lecture ? Perec va construire son œuvre autour de cette question philosophique. En effet, nous n'appréhendons pas tous la réalité de la même manière. Le lien que nous établissons avec le réel est unique car nous sommes uniques ; chaque situation ou événement ne sera jamais perçu de la même manière selon la personne qui la vit. En d'autres termes, rien n'est objectif dans la réalité, tout n'est qu'inféodé au subjectif : tout passe constamment à travers le filtre des sentiments et des émotions divers et variés.

14. L'écoulement du temps

L'exploration et l'exploitation du temps dans *La Vie mode d'emploi* sont un aspect très intéressant. Nous avons vu que l'histoire se déroulait à l'instant précis où Bartlebooth était en train de mourir. Une mort qui est cependant très lente à se produire car entre-temps, une vie, voire, des vies⁶⁸ tout entières se sont déroulées. Le présent du roman est ambigu puisqu'il fait se recouper deux images opposées : l'immortalité et l'infini. Immortelle semble la narration puisque nous contemplons la vie des locataires dont la façade de l'immeuble a été retirée. L'insistance mise sur la description des pièces des appartements ou des objets telle que la longue liste des nécessaires à outillage de Madame Moreau aux pages 101 à 105 ; ou encore la description très méticuleuse d'un tableau accroché au mur du Docteur Dinteville accentue cet effet de cristallisation du moment :

Il y a plusieurs tableaux sur les murs. L'un d'eux attire particulièrement l'attention, moins par sa facture pseudo « naïve » que par sa taille – presque trois mètres sur deux – et son sujet : l'intérieur minutieusement, presque laborieusement, traité d'un

⁶⁸ Celles des personnages de *La Vie mode d'emploi*.

bistrot : au centre, accoudé devant un comptoir, un jeune homme à lunettes mord dans un sandwich au jambon (avec du beurre et beaucoup de moutarde) tout en buvant un demi de bière (p. 258)

En outre, l'infinité est exprimée grâce aux bonds dans le passé et le futur, ainsi qu'aux allusions récurrentes à l'instant T de la narration. Nous savons que la femme de l'agence immobilière vient visiter l'appartement de Gaspard Winckler (p. 23) mais qu'en même temps, la réception annuelle des Altamont se prépare (p. 96) et qu'au même instant (quelques minutes plus tard) Bartlebooth meurt (p. 578). Comme l'explique Ye Young Chung dans son article « L'immeuble, la case vide, le roman » : « L'immeuble est comme une immense partition sur laquelle cet instant marquerait le point d'orgue de l'avant-dernier accord, attendant intensément sa résolution. Et lorsque le tour est fait, et qu'on revient à la chambre de Bartlebooth, *il n'est toujours pas huit heures du soir*, mais celui-ci vient de mourir » (p. 71). Ainsi, le 23 juin 1975, dans cet immeuble, on a ralenti le temps jusqu'à son extrême limite. Six minutes avant 20 h 00 ont été étirées au maximum, faisant de cet instant T, un présent infiniment durable. En réalité, on a égrainé ces six *petites* minutes comme si la narration avait été soumise à une contrainte non encore découverte : celle du sablier.

14.1. La métaphore du sablier.

L'histoire de *La Vie mode d'emploi* serait donc soumise à cette autre contrainte invisible qui est celle du sablier. En effet, nous avons vu que le temps était étiré jusqu'à son maximum pour donner une impression de cristallisation du moment. Alors que le lecteur pense que l'histoire qu'il lit s'est déroulée bien avant 1975 (si on se réfère aux « repères chronologiques » du livre, elle commencerait en 1833 avec la naissance de James Sherwood, l'oncle de Percival Bartlebooth), en réalité, il ne s'agit que d'un

moment clé dans la vie de nos locataires qui a été choisi pour créer l'histoire contée par le narrateur. Si l'on observe de plus près le récit, il commence par la fin puisque la femme de l'agence immobilière vient visiter l'appartement de Gaspard Winckler — mort depuis presque deux ans à ce moment-là — (p. 23), et il se termine, quelques minutes plus tard, au moment précis au Bartlebooth rend son dernier souffle (p. 578). En d'autres termes, le récit opère une boucle : nous débutons par la fin qui a été ralentie pour revenir, seconde après seconde, page après page, à l'instant fatidique de l'histoire.

Cependant, lorsque le lecteur ouvre le livre pour la première fois, il ne sait pas qu'il va activer tout un système technique qui a été mis en place. En effet, en commençant par la fin, ou quelques minutes avant la fin, il est le seul responsable du décès de Bartlebooth puisque métaphoriquement, il a enclenché le sablier invisible de *La Vie mode d'emploi* où les six dernières minutes de la vie de Percival sont décomptées grain après grain. L'histoire semble interminable car justement elle représente la longue et douce vengeance de Gaspard Winckler énoncée dès la fin du chapitre I : « Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieuse ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir » (p. 24). Cette vengeance équivaut donc au temps que mettra le lecteur pour finir de lire le roman. Voilà pourquoi elle est longue et minutieuse car derrière tous ces artifices se cache le créateur de ce jeu incroyablement complexe : Georges Perec.

Nous avons vu dans le deuxième chapitre de notre étude que les couples Perec-Lecteur et Winckler-Bartlebooth fonctionnaient sur le même schéma dans le réel et la fiction, c'est-à-dire un faiseur de puzzle et un poseur de puzzle. De fait, bien que nous ne pensions pas que Perec ait planifié une « vengeance » en tant que telle contre son lecteur,

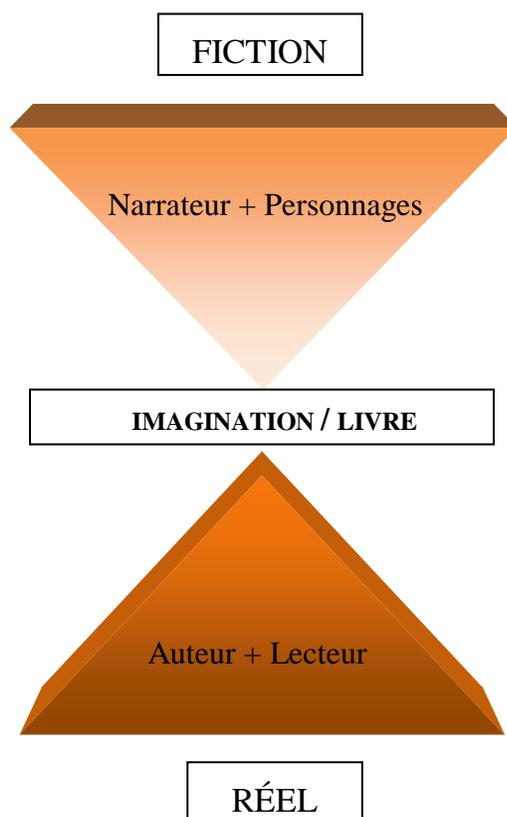
il est tout à fait plausible qu'il ait reporté la responsabilité de venger Winckler sur le lecteur. Il est vrai que Winckler ne pouvait pas savoir quand cela tomberait, puisque : 1) il est mort deux ans avant Bartlebooth, 2) il avait accompli sa part du marché, c'est-à-dire transformer toutes les aquarelles en puzzles et 3) il pouvait encore moins prédire que Bartlebooth allait mourir au 439^e puzzle. Son seul recours était de compliquer de plus en plus la découpe des puzzles et d'attendre patiemment que le poseur de puzzle échoue dans son projet utopique. Mais en réalité, le vrai élément déclencheur de cette vengeance n'est autre que le lecteur car c'est lui qui, en commençant la lecture, va l'activer. Perec a été très ingénieux de faire commencer son histoire par la fin, car tout lecteur est un être curieux. Lorsqu'il commence à lire un roman, il veut toujours savoir ce qui va se passer, et dans le cas de *La Vie mode d'emploi*, il veut connaître la nature de la vengeance de Winckler. Ainsi, il lira tout le livre jusqu'à la fin pour découvrir les raisons qui l'ont poussé à se venger de Bartlebooth, mais ce ne sera qu'à la dernière ligne qu'il comprendra l'ampleur du projet : il était la pièce manquante de cette vengeance. Il est cette inconnue, ce « X » que forme le trou dans le puzzle. Dans une ironie extrême, Bartlebooth tient entre ses doigts une pièce formant un « W⁶⁹ » (p. 578). En définitive, on ne peut qu'y voir la signature du faiseur de puzzle : Gaspard Winckler.

14.2. De personnages en personnes

Le sablier possède une autre fonction que celle de l'écoulement de l'histoire. Non seulement il représente cette autre contrainte que Perec s'est imposée : raconter la vie des

⁶⁹ Ce même « W » que nous retrouverons dans le titre éponyme : *W ou le souvenir d'enfance*, où Georges Perec alterne récit fictionnel et récit autobiographique. Une fois de plus, un parallèle se juxtapose entre les deux récits puisqu'à la fin le lecteur se rendra compte que le récit fictionnel n'était autre que l'histoire de la déportation de milliers de juifs, y compris celle de ses parents. Ce « W » est l'île fictionnelle où se déroule l'histoire mais il est aussi la représentation de l'indicible, du non-racontable comme Stella Béhar démontrera dans son ouvrage *Écrire pour ne pas dire* (1995).

habitants d'un immeuble parisien en un temps limité ; mais aussi, il opère ce que nous appellerons la métamorphose⁷⁰ des personnages en personnes. Au fur et à mesure que les grains de sable s'écoulent d'un compartiment à un autre, le passage étroit qui relie les deux aurait pour fonction de créer cette transformation d'un état premier à un état second. Une décantation des caractéristiques des personnages se produirait au passage des deux compartiments. Afin d'illustrer nos propos, nous avons créé le schéma suivant :



Dans la *Poétique des textes*, Jean Milly propose la définition suivante du personnage :

C'est un être de fiction anthropomorphe, auquel sont attribués des traits plus ou moins nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, c'est-à-dire à un être humain de la réalité. Mais personne réelle et personnage fictif ne coïncident pas, même lorsqu'il arrive que le personnage reçoive le nom d'un être réel

⁷⁰ À considérer dans le troisième sens figuré du mot : « changement complet (d'une personne ou d'une chose) dans son état, ses caractères... » (*Le Grand Robert*).

(personnage historique, par exemple). Le premier est toujours construit dans le cadre de la fiction et comme effet de lecture : c'est « un être de papier ». Mais, traditionnellement, cet être fictif est traité comme s'il s'agissait d'un humain réel : il est représenté parlant, pensant, agissant, et il suscite des réactions affectives (sympathie, répulsion) et même pratiques (imitation). Cette illusion de vie réelle du personnage fait partie du pacte de lecture (p. 157).

En effet, le personnage fait partie de la fiction et, la personne, du réel. Nous n'avons encore jamais vu un personnage sortir de la fiction pour venir interagir avec des personnes réelles, dans le monde réel⁷¹. La limite existe et nous sommes conscients qu'elle ne pourra jamais être franchie. Malgré des caractéristiques très similaires à celle d'une personne, un personnage n'est autre que cet « être de papier » que mentionne Jean Milly. Il a été créé par un(e) auteur(e) à des fins romanesques.

Le terme « personnage » vient du latin *persona* qui signifie le masque de l'acteur (Milly, p. 159). À l'époque de la Grèce antique, les acteurs portaient des masques représentatifs des comportements ou caractéristiques des traits humains afin de représenter les « grands types de comportements humains (Milly, p. 158). Nul besoin de rappeler ici les vertus que le théâtre apportait en ce temps-là, et continue d'apporter, mais seulement souvenons-nous de ce terme évoqué par Aristote dans sa *Poétique*⁷² : la catharsis (*Katharsis* en grec). Ce dernier écrit que :

La tragédie est la représentation (*mimèsis*) d'une action noble, menée jusqu'à son terme, et ayant une certaine étendue, au moyen

⁷¹ Cependant, la mini série télévisée britannique *Lost in Austen* (2008) de la chaîne ITV et le film *Stranger than Fiction* (2006) de Marc Forster proposent une approche différente et divertissante de la fiction. Dans le premier exemple, la jeune londonienne, Amanda Price, fan éperdument amoureuse de *Pride and Prejudice*, découvrira un jour qu'une porte secrète de sa salle de bain peut la faire passer dans le monde, à priori, fictionnel de Jane Austen. Dans *Stranger than Fiction*, nous avons affaire à une auteure en panne d'inspiration pour son prochain roman. Elle finira par trouver matière à écrire et commencera à raconter l'histoire de Harold Crick, inspecteur des impôts. Or, il s'avère qu'Harold Crick n'est pas un personnage mais une personne. Il existe réellement et malheureusement tout ce que l'auteure écrit a un impact sur sa vie.

⁷² Aristote. *La Poétique*. Trans. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980, p. 53.

d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une *katharsis* de ce genre d'émotions (p. 53).

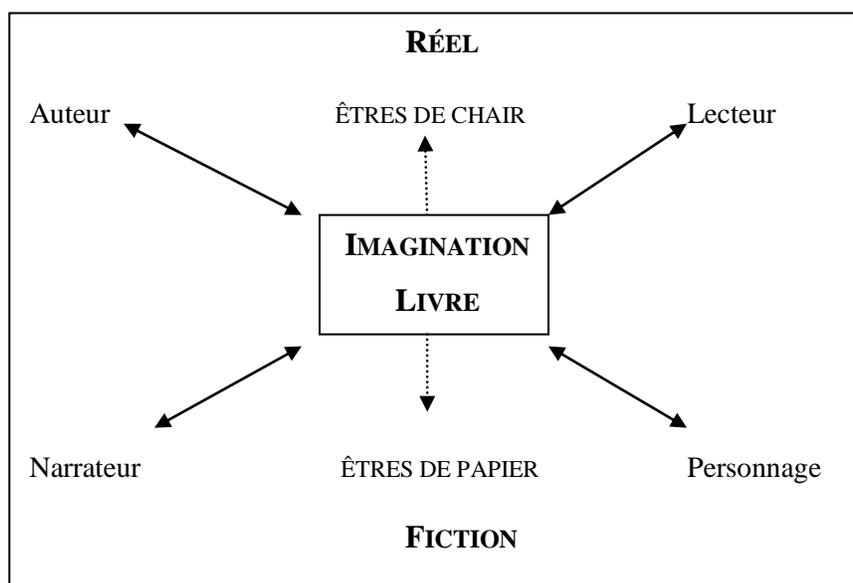
En d'autres termes, la catharsis est la purgation des sentiments qu'effectue le spectateur. Il projette sur l'acteur portant le masque ses propres sentiments et passions, en le voyant combattre, défier puis vaincre les dieux ou les obstacles auxquels il fait face. En somme, le spectateur réussit à résoudre ses propres conflits. Il purge son esprit et panses ses blessures psychologiques grâce au théâtre et aux personnages. Ainsi, de tout temps personnes et personnages ont été liés : que ce soit via le théâtre ou via la littérature. Le personnage dépend de la personne pour exister, mais la personne a besoin du personnage pour purger, voire, purifier son esprit.

14.3. Aux portes de l'imagination

À présent, si nous prenons en considération les théories de la psychologie évolutionniste et notamment les travaux menés par Joseph Carroll à propos des niveaux conceptuels⁷³, ne serait-il pas possible de réunir sous un même « toit » personne et personnage ? N'existerait-il pas un endroit où toutes ces consciences, réelles comme fictives, se rencontrent ? Le livre que nous tenons dans les mains, ne serait-il pas le lien qui permettrait de faire se rencontrer personnes et personnages ? Car nous l'avons vu dans l'introduction de ce troisième chapitre, le livre est la représentation physique de l'imagination de l'être humain, car sans elle, les personnages n'existeraient pas. C'est dans l'imagination qui fait partie à la fois du réel (parce que l'imagination est « localisée » dans le cerveau de l'Homme), et de la fiction (parce que cette localisation ne

⁷³ Cf. « Human Nature and Literary Meaning » dans *Literary Darwinism*, p. 187-216.

peut être physiquement entrée) que les niveaux conceptuels se rencontrent. C'est dans cette partie du cerveau de l'homme que le lecteur se projettera pour venir à la rencontre des personnages ; et les personnages se dématérialiseront pour rejoindre le lecteur. Pour illustrer notre propos, nous avons créé un autre schéma représentant le point de rencontre (c'est-à-dire l'imagination et donc son vecteur le livre) entre ces quatre niveaux :



L'idée que développe Joseph Carroll dans son article est que sous la notion de « point de vue » il regroupe l'auteur, le narrateur et le lecteur (p. 188) dans lequel ces trois niveaux interagissent les uns avec les autres, et où chacun se retrouvera bénéficiaire de cette relation. Ce point de vue ou « locus » comme il l'appelle aussi, est le centre névralgique de toutes les activités cognitives en jeu. Leur relation, mise en perspective avec les besoins adaptatifs, permet au lecteur de mieux anticiper les événements potentiels de la vie, qu'ils soient bons ou mauvais. De plus, comme le démontre Michelle Scalise Sugiyama dans son article intitulé : « Reverse-Engineering Narrative Evidence of Special Design » : « Ainsi, la fonction du personnage est d'éclairer les esprits de nos

semblables les êtres humains⁷⁴ » (p. 186). Elle poursuit en tirant des conclusions sur ce qui a été précédemment développé :

Revoyons ce que nous avons appris à propos de la fonction des parties d’histoire individuelles. Nous savons que raconter des histoires est un acte verbal et interactif : il implique un échange entre le conteur et l’audience. Nous savons également que, presque sans aucune exception, les personnages sont la représentation de la psyché humaine. De plus, ils nous donnent accès à une partie de la psyché humaine qui nous est inatteignable dans le monde réel. [...] La fonction de la narration semblerait être la représentation des problèmes que l’Homme rencontre dans sa vie et les contraintes auxquelles les individus luttent pour les résoudre. Comme Humphrey l’a brièvement démontré, le conteur façonne le comportement humain⁷⁵ (p. 186).

En effet, la narration donne accès, à l’Homme, à cette partie de la psyché (ou comme nous souhaitons l’appeler, la conscience). Parfois, c’est un endroit que seule la littérature arrive à atteindre et elle permet, consciemment ou inconsciemment, de résoudre des problèmes auxquels l’individu fait face. De plus, Michelle Scalise Sugiyama soutient qu’en :

simulant une variété de relations, comportements et conséquences sociaux, la narration nous donne également une opportunité d’obtenir des informations sur notre environnement social. Les êtres humains sont très grégaires : la plupart de nos buts fondamentaux (l’amitié, l’alliance, le statut, l’échange, le mariage, l’éducation des enfants) par définition impliquent les autres⁷⁶ (p. 188).

⁷⁴ “The function of character, then, is to illuminate the minds of our fellow human beings” (dans *The Literary Animal*, p. 186).

⁷⁵ Ma traduction : “Let’s review what we have learned about the function of individual story parts. We know that storytelling is verbal and interactive: it involves an exchange between storyteller and audience. We also know that, almost without exception, characters are representations of the human psyche ; furthermore, characters gives us special access to the human psyche that is not available to us in the real world. [...]. The function of narrative, then, would appear to be the representation of the problems humans encounter in their lives and the constraints individuals struggle against their efforts to solve them. As Humphrey succinctly puts it, the storyteller models human behavior” (dans *The Literary Animal*, p. 186).

⁷⁶ Ma traduction : “By simulating a variety of social relationships, behaviors, and consequences, narrative also provides us with an opportunity to gain information about our social environment. Humans are highly gregarious: many of our most fundamental goals (friendship, alliance, status, trade, marriage, child rearing) by definition involve others” (dans *The Literary Animal*, p. 188).

Ainsi, bien plus que des êtres de fiction, les personnages peuvent être considérés comme nos pairs. Ils nous aident à surmonter les difficultés quotidiennes, voire, à résoudre toutes sortes de problèmes sociaux ou psychologiques. En ce qui concerne donc *La Vie mode d'emploi*, ces personnages vont nous aider à remettre en question notre perception du réel. Nous allons questionner notre relation avec lui.

15. Réflexion sur le réel

Au fur et à mesure que nous tournons les pages, nous transformons les personnages en personnes. À cause de la métaphore du sablier, elles se rapprochent de plus en plus de nous, à tel point qu'à la fin de la lecture, le lecteur se demande si ce qu'il vient de lire était réellement une œuvre de fiction, ou si cela avait vraiment existé. La désorientation que cherchait Perec est à son climax. Son but a été atteint : le lecteur rassemblera toutes les pièces du puzzle qu'il aura collectionnées au cours de la lecture et tentera de reconstituer l'image finale que Perec a voulu donner. Des nombreuses interprétations qu'offrent la (re)lecture de *La Vie mode d'emploi*, une seule attirera notre attention dans le cadre de notre étude : le rapport que le lecteur entretient avec le réel. En effet, les personnages transcendent les règles généralement établies pour venir prendre « vie » dans notre imagination. C'est le lieu où les quatre niveaux de conscience se rencontrent et peuvent interagir ensemble. Mais lorsque nous terminons la lecture du roman de Perec et que nous « retournons » dans le monde réel, quel sera notre comportement face à lui ? Comment allons-nous le considérer ?

15.1. La potentialité du réel⁷⁷.

La désorientation que nous avons plusieurs fois mentionnée au cours de notre étude n'est que l'un des multiples résultats causés par la lecture de notre roman. Mais comprendre sa fonction est capital car elle va apporter une valeur considérable pour le lecteur.

D'ordinaire retranché dans un rôle de lecteur passif, Perec fera de lui une personne activement présente tout au long de la lecture du roman. Il en sera d'ailleurs l'élément clé de l'aboutissement de la vengeance wincklerienne. Cette technique de déstabilisation n'est pas nouvelle puisqu'elle se pratiquait régulièrement à l'époque du Nouveau Roman. Mais avant d'en arriver à ce mouvement littéraire, une gradation a eu lieu. En effet, rappelons-nous du dadaïsme (ou aussi Dada), mouvement littéraire et artistique international initié, en outre, par Tristan Tzara, en réponse aux atrocités de la Première Guerre mondiale. Les esprits français ressortent bouleversés et choqués par ces événements, et Dada sera l'illustration du dégoût ressenti par les artistes. Cependant, le mouvement prendra fin en 1919 pour laisser place au surréalisme, dont André Breton établira les grands principes dans son manifeste écrit en 1924. Comme il le définira lui-même, le surréalisme est un : « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (p. 12). Le surréalisme repose donc sur la volonté de libérer l'esprit de l'homme de tout contrôle. Une totale liberté lui est ainsi allouée. Un travail conséquent s'effectue donc sur le rêve, l'imaginaire et aussi

⁷⁷ Il est intéressant de noter que le terme de « potentialité » est repris dans le nom de l'organisme Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Il s'agit en effet pour les oulipiens, d'explorer les possibilités, les potentialités infinies qu'un texte littéraire offre.

l'inconscient afin de les laisser s'exprimer à travers les techniques de l'écriture automatique.

En ce qui concerne Georges Perec, écrivain du début des années 1960, ayant perdu ses parents dès sa plus jeune enfance, il baignera dans cet esprit. Toutefois, ce sera grâce aux travaux de l'Oulipo qu'il développera tout son potentiel d'écrivain. *La Vie mode d'emploi* sera d'ailleurs considéré comme « le chantier par excellence des grands travaux oulipiens » (Montfrans, *La Contrainte du réel*, p. 255⁷⁸). Son travail d'écriture ne cessera d'illustrer son exploration des parties inconscientes de sa psyché. Mais ce qui marquera le plus son écriture sera son raisonnement par rapport au réel. Quel sens lui donner quand on vient de tout perdre et quand l'Homme est capable du meilleur comme du pire ? Ce sera dans la littérature que Perec puisera son inspiration pour, à son tour, apporter des réponses potentielles à son lecteur. Steen Bille Jørgensen propose une approche nouvelle quant au rapport que Perec entretient avec le réel dans son article « Approches conceptuelles du roman et appropriation du réel chez Georges Perec », publié dans l'ouvrage *50 ans d'Oulipo de la contrainte à l'œuvre* en 2012. En effet, la déstabilisation que nous avons mentionnée supra est reprise par Jørgensen en ces termes-ci :

Le trouble profond que connaît le lecteur de Perec est donc lié au mode d'interrogation du réel chez cet écrivain. Celui-ci dépend des mots et des récits fictifs qui sont interrogés à leur tour. Chacun des livres de Perec entre dans le projet qui consiste, par le biais de l'écriture, à s'approprier le réel. Pour le lecteur, il ne suffit pas de traverser les mots pour retenir le contenu d'une histoire fictive. On est constamment amené à examiner son propre rapport au langage et aux mots pour mieux cerner ce qui dans un livre retient notre intérêt (p. 125).

⁷⁸ Montfrans, Manet van. *La Contrainte du réel*. Amsterdam: Rodopi B. V. 1999.

En effet, c'est parce qu'un lien s'est établi entre les quatre niveaux de conscience que le lecteur pourra questionner la valeur du récit fictif dans son réel. Le raisonnement que la fiction fait développer chez le lecteur, entrera en lien direct avec sa perception du réel ainsi que son appropriation. En outre, il est aussi important de relever, dans la deuxième dédicace, les allusions de Perec à la littérature et aux individus fictifs ou réels : « l'amitié, l'histoire et la littérature m'ont fourni quelques-uns des personnages de ce livre. Toute autre ressemblance avec des individus vivants ou ayant réellement ou fictivement existé ne saurait être que coïncidence ». D'ores et déjà, ces deux phrases pour le moins contradictoires amènent le lecteur à se poser des questions. Perec nous dit que trois domaines l'ont inspiré pour lui donner ses personnages mais qu'en même temps, ils ne ressemblent à aucune personne ou aucun personnage vivant ou ayant vécu. N'ayant pas bénéficié de guide parental, il s'est nourri et enrichi de ces textes fictifs pour construire son propre chemin de vie, ses propres règles de conduites. Steen Bille Jørgensen affirme que : « À ce niveau, l'ancrage dans le réel recherché par Perec et l'approche du réel qu'on doit se proposer de cerner dans ses romans concernent de près le jeu entre nos acquis et nos illusions. Le réel n'a rien de donné, mais est constamment à reconstruire selon un point de vue donné » (p. 116). L'appropriation du réel que chacun d'entre nous fera sera automatiquement différente de celle de Perec et de celle de notre voisin. En lisant *La Vie mode d'emploi*, le lecteur est donc constamment en train de remettre en question ses considérations par rapport au réel, notamment quand on soutient l'idée que les quatre niveaux conceptuels se regroupent dans un seul et même endroit : l'imagination. Non pas que le lecteur remette en question la notion de réel mais simplement les liens qu'il entretient avec lui et, par conséquent, ses liens avec autrui. C'est ce que tente d'illustrer

les quelques mille quatre cent soixante-sept personnages de *La Vie mode d'emploi* (p. 7), dans cet instant où le temps a été figé et où Bartlebooth est lentement en train de mourir. Perec propose également de revoir notre conception du temps, c'est-à-dire, de revoir comment nous inscrivons notre personne dans l'instant présent. Il est rare que nous nous arrêtions pour contempler ou admirer notre condition de vie, si tant est qu'elle soit agréable. En effet, il semblerait que nous perdions toujours ces précieuses minutes, ou ces précieux moments qui ne durent qu'un instant. Le temps défile, comme on peut souvent l'entendre dans notre société. À cette pseudo-perte de temps, Georges Perec propose au lecteur de s'arrêter un instant et d'observer ce qu'il se passe à chaque minute de la vie d'un habitant d'un immeuble parisien quelconque. Voilà pourquoi, la façade de l'immeuble a été retirée, pour permettre au lecteur de venir voir ce qu'il se passe à tout moment de la vie d'un ou plusieurs habitants. Il veut que nous regardions de « tous nos yeux » (« épigraphe ») et que nous nous rendions compte qu'en l'espace de six minutes, beaucoup de choses peuvent se produire telle que la perte d'un être cher.

Ces minutes, extrêmement effilées dans le récit, représenteront les derniers grains de sable se trouvant dans le sablier et faisant le décompte de la mort de Bartlebooth dans le chapitre XCIX. Nous pouvons supposer qu'il meurt à 19 h 59 puisqu'à six reprises on nous dit qu'il « n'est pas loin de huit heures du soir » (p. 576), qu'il « sera bientôt huit heures du soir », qu'il « est près de huit heures du soir », qu'il « est presque huit heures du soir » (p. 577), qu'il « sera dans un instant huit heures du soir », et enfin qu'il « va être huit heures du soir » (p. 578). Ce décompte rapproche Bartlebooth de plus en plus de notre réel puisqu'il va mourir, et nous en sommes les seuls témoins. Nous pouvons même supposer que nous l'accompagnons tout au long de ce moment puisque aucun habitant ne

remarque son décès, même pas ses domestiques : « Kléber fait une réussite, et Hélène recoud la manche droite de la veste de Smautf » (p. 577). Ainsi, Perec insiste sur cet ancrage dans le présent à travers la mort. La mort qui, malheureusement, peut être le seul élément capable de nous faire sentir réellement en vie.

15.2. Le rapport entre le langage et le réel.

Dans son ouvrage *Poétique de Georges Perec* «... une trace, une marque ou quelques signes », Jacques-Denis Bertharion se demande si les mots pour Perec « ont définitivement perdu leur capacité de révélation ? Le double du réel que l'écriture offre dans son miroir se réduit-il fatalement à un mirage ? (p 187). Car comme il le démontre en reprenant les citations de Clément Rosset⁷⁹ : « “parler le réel, c'est le manque” ; “parler est inévitablement déborder le réel” » (p. 187). Ces mots que l'Homme a développés au cours des siècles pour définir et parler de sa réalité. Une réalité qui varie selon les sociétés de notre planète car chacune d'entre elles a dû s'adapter aux différents changements sociaux, climatiques, démographiques, ou historiques. C'est pour cette raison que le travail de traduction est toujours délicat car certains mots de la langue A ne peuvent trouver de correspondance exacte dans la langue B. On doit alors avoir recours à des substituts ou équivalents pour tenter de reproduire le sens du texte.

Georges Perec est un fervent amateur du jeu sur le langage et du jeu avec les mots. En outre, on retrouve cet engouement pour les mots à travers le personnage de Cinoc aux chapitres LX et LXXXIV. Le premier chapitre le concernant ouvre sur une question délicate à laquelle tous les habitants de l'immeuble ont été confrontée : « comment devrait-on prononcer son nom » (p. 346). Or, comme il le précisera lui-même

⁷⁹ Citation extraite du livre *Le Réel*, à la page 82.

par la suite, il ne sait pas plus que ses chers voisins comment prononcer son nom qui, au fil des années, a subi moult changements graphiques et phonétiques. De plus, nous apprenons que son travail ironiquement consiste à supprimer « tous les mots et tous les sens tombés en désuétude » (p. 347). Ainsi Cinoc est comme il aime s'appeler « un tueur de mots » (p. 347). Ces mots qui, pendant un temps, furent nécessaires à l'expression d'une réalité et qui désormais, semblent ne plus l'être. Le réel est donc constamment soumis aux changements produits par la société mais cela se répercute également sur le langage puisqu'il est la représentation directe de cette réalité qui nous entoure. Ainsi, si le réel change perpétuellement, il devient évident que son double – la fiction – soit lui aussi soumis aux mêmes effets et Perec aura remarqué l'impact que le réel a sur la fiction dans son entretien avec Jean-Marie Le Sidaner⁸⁰ :

Je pense que cette notion de pseudo-érudit répond, au moins partiellement, à votre question : le texte n'est pas le producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction de savoir, de savoir-fiction. Quand je dis que je voudrais que mes textes soient informés par les savoirs contemporains comme les romans de Jules Verne le furent par la science de son époque, cela veut dire que je voudrais qu'ils interviennent dans l'élaboration de mes fictions, non pas en tant que vérité, mais en tant que matériel, ou machinerie, de l'imaginaire : le Nautilus n'est ni plus vrai ni plus plausible que la machine à peindre des Montalescot, et ce n'est certainement pas pour « sa science » (le plus souvent simplement recopiée de dictionnaires et d'encyclopédies) que Jules Verne me fascine (p. 27).

Ses textes sont pour lui le moyen par lequel il propose au lecteur de considérer les influences qu'opèrent autant le réel sur la fiction, que la fiction sur le réel. En effet, une relation de dépendance s'établit entre ces deux mondes. Et comme nous l'avons remarqué, c'est d'autant plus évident lorsque nous considérons que ces influences sont

⁸⁰ Collectif Essai. *Georges Perec*. Paris: Éditions incultes, 2005.

réalisables grâce et dans l'imagination de l'homme. John Pedersen dans son livre *Perec ou les textes croisés* parle de modelage produit par le texte sur l'Homme : « Nous ne saurions nous exprimer qu'en dialoguant avec la masse texte qui nous a littéralement formés ; nous sommes, pour ainsi dire, programmés par les textes que nous avons lus, et la catégorie *texte* se trouve donc responsable d'une partie considérable de notre univers mental » (p. 25).

En conclusion, bien que le langage soit un des moyens par lequel nous communiquons avec nos pairs, il n'est et ne restera qu'une représentation du réel. Les mots ne peuvent qu'imiter les mots. Les « effets de réel » dont parle Roland Barthes ne sont que des « effets », et ne peuvent par conséquent que *représenter* le réel. Ils tendront à se rapprocher au maximum de lui mais ne pourront jamais pleinement l'atteindre. Seuls les arts picturaux peuvent prétendre de se rapprocher du réel. À travers la métaphore du sablier, Perec se contraint à raconter une histoire en un espace et un temps limité, mais il exerce aussi une pression sur le langage et l'utilisation des mots. Les descriptions minutieuses de chaque pièce des appartements de l'immeuble ne sont pas tant un ancrage dans la narration qu'une tentative de représentation du réel à cet instant-T de la vie des habitants. Comme le démontre Steen Bille Jørgensen :

Si Perec interroge l'art dans la perspective marxiste au moment de la *Ligne Générale* (Lukàcs), l'aspect qu'il va garder de ce positionnement est justement le statut du réel et l'approche artistique la plus à même de rendre compte de la réalité. Il s'agit moins d'une réflexion abstraite touchant le sens de l'histoire que d'une posture, plutôt ironique, concernant *l'infra-ordinaire* ou notre aveuglement devant les choses les plus proches de la vie quotidienne ; et cette posture se fonde sur la réalité, tout matérielle, des lettres et des mots (p.114).

Il est évident que le manque de guide parental a perpétuellement affecté Perec, notamment dans son roman *W ou le souvenir d'enfance* (1975). Il ne cessera d'explorer les tentatives d'appropriation du réel que l'être humain peut faire. Son travail sur les mots et la langue est d'autant plus important lorsqu'on prend en considération qu'ils ne pourront pleinement capturer l'essence du réel. *La Vie mode d'emploi* est donc un livre qui rassemble plusieurs histoires, plusieurs « romans » afin de tenter de retranscrire ce rapport entre le réel et le lecteur. La fiction n'est autre que le vecteur de ce réel perpétuellement et vainement représenté.

16. La feuille blanche

Tout commence à partir de cet instant où tout artiste – peintre comme écrivain – assis devant une feuille blanche, y projette les mots ou les dessins futurs. Le blanc, résultat du spectre de toutes les couleurs mélangées, a souvent une connotation de pureté ou de neutralité. C'est à partir de cette neutralité de la feuille blanche que naîtront les histoires fictionnelles de nos écrivains. Mireille Ribière et Dominique Bertelli décrivent ce phénomène dans *Georges Perec, en dialogue avec l'époque*: « C'est la phrase de Grucho Marx : partir de rien pour arriver à pas grand-chose. C'est le schéma idéal, partir de rien pour arriver nulle part ; mais entre-temps, une vie entière s'est déroulée, la vie conçue comme une œuvre d'art comme un néant, comme le disait Flaubert. C'est aussi l'histoire du livre » (p. 80). Effectivement, comme nous l'avons expliqué auparavant, Perec commence son histoire par la fin, et cette fin va s'avérer inachevée, car ironiquement, le tableau que prévoyait de peindre Valène présente : « quelques traits au fusain, soigneusement tracés, [...] esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune

figure, désormais, ne viendrait habiter » (p. 580). Un plan que le lecteur retrouvera mystérieusement à la page suivante du livre, avec le nom des habitants y figurant. Mais alors, *La Vie mode d'emploi* n'aurait-elle été qu'une projection d'une histoire potentielle ? Nous laissons le soin à chaque lecteur de répondre à cette question comme il l'entend. Toutefois, on ne peut pas nier le fait que le récit termine là où il a commencé, c'est-à-dire au début de la construction du livre. John Pedersen y voit l'illustration des projets inachevés de Valène et Bartlebooth :

À la mort de Valène, qui clôt le roman, on apprend que « la toile était pratiquement vierge » (602⁸¹). Aucune figure n'a été inscrite sur la toile ; or, en fermant le livre, le lecteur idéal, remémorant les quelque six cents pages qu'il vient de lire, verra devant lui l'équivalent de cette toile ! Le projet aurait-il donc été réalisé ? Si tant est, il est certain que la 'réalisation' est vouée à disparaître de nouveau, ce qui nous fait rejoindre le projet de Bartlebooth. Serait-ce le coup de maître de Perec de réaliser, en illustrant les deux échecs, ce qu'il nous raconte être impossible ? Ne nous fions pourtant pas trop aux apparences ; la dernière pièce du puzzle pourrait avoir une autre forme que prévue (p. 85).

Il est vrai que Perec ne cesse de surprendre son lecteur. Alors que ce dernier pense avoir résolu l'énigme de ce roman-puzzle, le voilà confronté à un nouveau mystère : quelles conclusions tirées de ce roman(s) ? Il est évident que le défi que Perec s'était lancé était de taille, car il consacra près de 10 années de sa vie à l'écriture de ce roman. Certes, entre-temps il publiera d'autres romans et ouvrages tous aussi foisonnants que celui-ci, mais *La Vie mode d'emploi*, prix Médicis de 1978, s'inscrit désormais parmi les grands chefs-d'œuvre de la littérature française moderne. Ainsi puisqu'il paraît être un roman en construction perpétuelle, le lecteur est contraint à le considérer comme une prolongation d'un présent qui semble ne jamais finir. Et le lecteur de se sentir figé, capturé, lui aussi,

⁸¹ Cette page correspond à la page 580 de notre édition.

dans cette narration aux nombreux artifices. À l'image du sablier qui représente l'écoulement et la fixation du temps du 23 juin 1975 à 19 h 59, au moment où il accepte de pénétrer dans l'immeuble sis 11 rue Simon-Crubbier, le temps s'est également arrêté pour lui. Il ne s'arrête pas « réellement » lorsque il commence la lecture (car lire 600 pages ne se fait pas en six minutes) mais il s'est arrêté dans cet espace où les quatre consciences, les quatre niveaux conceptuels se rencontrent : dans l'imagination. Lorsque nous avons « pénétré » dans l'immeuble, métaphoriquement, nous avons observé, pris parti, traversé les pièces, regardé ce qui se présentait devant nos yeux. L'instant du récit, nous avons fait partie de l'histoire. Nous aussi, nous étions dans ce tableau que Valène comptait peindre ; nous aussi nous faisons partie de cette « longue cohorte » de personnages (p. 281). Nous étions cette pièce manquante au puzzle de Bartlebooth : ce fameux X formé par le trou des pièces. En somme, nous étions la dernière ligne⁸², non existante, du compendium : « Et le lecteur tenant dans ses mains le livre de toute une vie ».

16.1. Le tableau de Serge Valène

Plusieurs critiques s'accordent sur le fait que le roman que nous tenons dans les mains est effectivement le tableau que Valène prévoyait de peindre : « le roman que l'on tient est le tableau de Valène⁸³ » (p. 141). De plus, Serge Valène occupe une place prépondérante dans la narration car il est celui qui voit tout ce qui se passe dans l'immeuble. Ce sera grâce à lui que le lecteur se déplacera de pièces en pièces dans les appartements des habitants. Il est aussi celui où le temps du conditionnel est à son

⁸² En respect avec la règle que Perec s'était donnée, cette phrase comporte 60 signes espaces et finit d'achever le mot « âme » écrit en diagonale par le compendium puisque la dernière-première lettre de notre ligne 180 commence par un « e ».

⁸³ Bourgeois, Bertrand et Raphaël Trantoul. « Perec et l'art du simulacre : jouer avec les codes réalistes *mode d'emploi* ». *Australian Journal of French Studies* 49.2 (2012): 130-141.

paroxysme⁸⁴. Il y a également une mise-en-abyme de la scène déclenchée par la description du fantôme de Valène. Il est important de noter que les quatre premiers paragraphes ne sont d'ailleurs qu'une seule et même phrase. Seul le dernier paragraphe, avant le compendium, est constitué de deux très longues phrases. Le premier paragraphe commence donc par « il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule [...] » (p. 279), puis, le deuxième paragraphe reprend avec : « il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite⁸⁵, comme une petite araignée attentive [...] » (p. 280), le troisième poursuit par : « il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même [...] » (p. 280), le quatrième : « il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la toile carrée, tout serait déjà en place [...] » (p. 280), et enfin le cinquième termine par : « il se peindrait en train de se peindre et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumoières, les boutons de porte, les livres, les journaux, les carafes [...] » (p. 280). À chaque début de paragraphe, le narrateur reprend là où la première phrase s'est terminée pour venir y ajouter un élément, une précision de plus. C'est comme si nous nous rapprochions de plus en plus de la peinture qui est en train de se dessiner sous nos yeux ; nous démultiplions le tableau à l'infini. Rappelons que dans *Un cabinet d'amateur*, Perec développe la technique de la mise-en-abyme en peignant une version plus petite du tableau originel dans le tableau et ainsi de suite.

Ainsi, le tableau que peindrait Valène serait le livre que nous sommes en train de lire et puisque c'est grâce à Valène que nous avons pu avoir accès aux appartements de

⁸⁴ Cf. « Le Chapitre LI » (p. 279-286).

⁸⁵ Sur le plan en coupe, la chambre de bonne est située à l'avant-dernier étage de l'immeuble, à droite.

l'immeuble, ne pourrions-nous pas conclure qu'ils n'étaient qu'une esquisse de tableaux de Valène ? Néanmoins, c'est l'idée que défend John Pedersen dans son livre *Perec ou les textes croisés* (1985) :

En fin de compte, le projet de Valène est de la plus grande importance pour la présentation de tous les personnages : c'est en vertu de cette idée initiale que les chapitres constituent une série de *tableaux*, où souvent tout mouvement semble être suspendu, comme sur une photo instantanée. Dans tous les cas, les actions ne se *déroulent* pas, à proprement parler ; elles sont *sur le point* d'avoir lieu, ou bien elles ont été 'gelées' pendant que les personnages sont en train de les accomplir. « Trois ouvriers sont en train de sortir de la pièce » (46) ; « Gilbert Berger descend les escaliers à cloche-pied. Il est presque arrivé sur le palier du premier étage » (p. 89-90).

Une fois de plus, l'impression de fixation de temps est abordée ici. Comme il le démontre, nous avons toujours l'impression que les événements vont se produire, qu'ils sont au bord de l'accomplissement. Or, rien ne sera accompli, rien ne sera terminé puisque le livre lui-même ne se termine pas réellement. Valène mourra en laissant une toile « pratiquement vierge » (p. 580), c'est-à-dire blanche. Après y avoir projeté la peinture qu'il prévoyait de faire, les couleurs imaginaires que ce tableau allait absorber convergent toutes vers le blanc, tel le spectre de la lumière.

16.2. L'inaccomplissement du projet de Percival Bartlebooth

L'épigraphe au chapitre XCIX « je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère » représente parfaitement le projet et la personne de Bartlebooth. Empreint de cet héritage lourd de sens que son nom-valise comporte, Percival Bartlebooth est voué à errer inlassablement entre la quête de l'absolu et son inaccomplissement. De plus, une surdétermination de l'extrême opposition est donnée dans l'association de ces deux noms Bartlebooth et de Bartleby, car chacun de ses personnages représente un extrême. Ainsi,

nous nous remémorerons que l'un cherche à atteindre un idéal, l'autre, le rien. C'est ce que Giorgio Agamben démontre dans son article intitulé « Bartleby, or On Contingency » (1999) : « comme le scribe qui s'est arrêté d'écrire, Bartleby est la figure extrême du Rien à partir de laquelle toute création découle. En même temps, il continue d'incarner la justification la plus irréfutable de ce Rien en tant que potentialité absolue et pure⁸⁶ » (p. 253-254). Cela signifie que le destin de Bartlebooth était scellé dès le départ : il ne pouvait achever son projet utopique de par l'héritage de ces deux noms de famille. Il est en lui-même l'incarnation de la contradiction, de la potentialité du pouvoir et du non pouvoir. Le narrateur reste d'ailleurs sceptique quant à la réalisation du projet : « il est difficile de dire si le projet était réalisable, si l'on pouvait en mener à bien l'accomplissement sans le faire tôt ou tard s'écrouler sous le poids des contractions internes ou sous la seule usure de ses éléments constitutifs » (p. 462-463). C'est l'idée de contradiction que John Pedersen reprendra dans son ouvrage : « un “ réseau de contradictions ”, c'est la caractéristique de l'extraordinaire projet de Bartlebooth et de son sort au bout de quarante ans » (p. 93).

La deuxième partie du chapitre LXXX, consacrée à la troisième pièce de l'appartement de Bartlebooth est dédiée à son échec. Le point de vue du narrateur se fait d'ailleurs très présent dans les phrases suivantes : « il serait fastidieux de dresser la liste des failles et des contradictions qui se révélèrent dans le projet de Bartlebooth. Si, pour finir, comme nous le verrons désormais bientôt [...], c'est d'abord à la propre incapacité où se trouve alors Bartlebooth de répondre à ces attaques qu'il faut imputer cet échec » (p. 461) ; ou bien : « si l'on peut parler d'un échec global [...] » (p. 462) ; ou encore

⁸⁶ Ma traduction : “ As a scribe who has stopped writing, Bartleby is the extreme figure of the Nothing from which all creation derives; and at the same time, he continues the most implacable vindication of this nothing as pure, absolute potentiality” (p. 253-254).

lorsqu'il donne son avis concernant le nombre d'aquarelles qu'il avait choisi de peindre : « il aurait mieux valu choisir quatre cent quatre-vingt, ce qui aurait donné deux aquarelles chaque mois, ou, à la rigueur, cinq cent vingt, c'est-à-dire une toutes les deux semaines » (p. 462). Le narrateur se permet donc de donner son opinion quant au projet de Bartlebooth. Il est peut-être le plus à même de le faire car, après tout, c'est lui qui, après Perec, connaît le mieux ses personnages. Mais le choix des mots qu'il emploie pour décrire le projet irréalisable de Bartlebooth est assez fort ; il apparaît comme quelqu'un de médisant. En effet, il va jusqu'à critiquer les règles que Bartlebooth s'était imposées :

Bartlebooth ne parvint pas à mener à terme sa tentative en respectant les règles qu'il s'était données : il voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme une mer d'huile qui se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument rien n'en subsiste, qu'il n'en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l'inutile, mais s'il peignit cinq cents marines en vingt ans, et si toutes ces marines furent découpées par Gaspard Winckler en puzzles de sept cent cinquante pièces chacun, tous les puzzles ne furent pas reconstitués, et tous les puzzles reconstitués ne furent pas détruits à l'endroit même où, à peu près vingt ans plus tôt, les aquarelles avaient été peintes (p. 462).

Nous pouvons nous demander si cette critique sournoise ne serait pas également adressée à son auteur, Perec ? Lui aussi, s'est imposé des contraintes pour écrire son roman et au vu de son résultat, il semblerait que le projet se termine sur le rien. Nous n'avons pas face à nous un livre dont les mots disparaîtraient sous nos yeux ; par contre, nous avons le plan en coupe de l'immeuble juste après l'épilogue, un plan qui ressemble très fortement aux traits de fusain sur le tableau de Valène. Le projet de Bartlebooth ne reposait que sur trois principes : moral, logique et esthétique (p. 153). On apprend que pour l'esthétique cela serait « inutile » et qu'il représenterait « 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 » (p. 153). De nouveau, nous sommes face au désir du « rien », de la disparition de toute trace de l'existence d'une idée. Il semblerait que derrière cette notion de retour au rien se dessine en filigrane, un raisonnement philosophique de la vie. En effet, un jour nous allons tous disparaître de la Terre, de ce réel. Et lorsque nous partirons, tour à tour, qu'allons-nous laisser de notre passage ? Quelles traces subsisteront de notre existence ? Que laissons-nous derrière nous : quelque chose ou rien ? Bartlebooth voulait ne rien laisser de son projet, il désirait accomplir une tâche qui n'avait jamais été faite auparavant, et ce, pour son unique plaisir. Or, comme nous le savons, il n'atteindra pas ce but suprême puisque le critique d'art Beyssandre entreprendra de sauver cet art considéré comme « le joyau le plus précieux de la collection la plus rare du monde » (p. 507), et aussi, il trouvera la mort à l'âge de 75 ans.

Est-ce que Perec, à l'instar de ses personnages, Valène et Bartlebooth, voulait ne rien laisser du projet qu'il avait entrepris ? Il est très peu probable que cela soit le cas, mais nous pouvons spéculer sur l'idée qu'il voulait faire en sorte de terminer son roman sur la même image de pseudo-inachèvement que ses personnages. Car lorsque le lecteur finit sa lecture, il semblerait qu'il soit retourné à la case départ, un peu comme dans un jeu de société. Lorsqu'on commence à jouer, on se met à construire une tactique de jeu pour finir le jeu et éventuellement le remporter. Ce dernier varie beaucoup sur l'échelle du temps mais le final reste le même : il y a un gagnant et un perdant. Dans notre cas et celui du puzzle, le joueur joue contre lui-même et s'impose son propre défi. Bartlebooth n'est rien d'autre qu'un personnage qui s'était imposé un défi unique et difficile à réaliser. Perec a lui aussi voulu jouer ; il a voulu jouer contre lui-même mais aussi avec le lecteur. Seulement, le jeu auquel il joue se passe dans l'imaginaire collectif, cet endroit

où tous les niveaux conceptuels vont se rencontrer. Les règles restent assez simples : il suffit de lire et de se laisser porter par le flot des mots. Au bout du compte, Perec ne propose qu'une solution à son jeu : le droit de rejouer, c'est-à-dire de relire le roman.

17. *La Vie mode d'emploi* : un éternel recommencement.

Le livre qu'écrivit Perec se termine sur la potentialité d'une nouvelle lecture. Il reste ouvert à ce principe qu'a fort justement développé Agamben en expliquant que tout n'est que sujet à l'infini possibilité de la chose: « car si la potentialité n'était toujours que le potentiel de faire ou d'être quelque chose, nous n'aurions pas la même expérience [...] Une expérience de la potentialité en tant que telle est possible uniquement si la potentialité inclut également le potentiel de ne pas faire ou penser quelque chose [...]»⁸⁷ (p. 250). En effet, une lecture tout aussi unique qu'elle puisse être, reste sujette à une contingence. Chaque lecture n'est que le reflet d'une interprétation subjective de la part du lecteur. En somme, pour chaque (re)lecture d'un livre, le lecteur active une possibilité de lecture ou d'interprétation, en d'autres termes, il active une expérience du possible. C'est ce que l'œuvre de Georges Perec fait lorsqu'il termine sur l'image du tableau en préparation de Serge Valène. Cette même peinture dont « aucune figure, désormais, ne viendrait habiter » l'immeuble (p. 580) mais qui, secrètement, attend que cet espace soit rempli. En somme, ce canevas vierge invite le lecteur à investir cet espace et à faire de *La Vie mode d'emploi*, son histoire. À présent le lecteur est maître de cette œuvre et on lui offre la possibilité de commencer l'histoire où bon lui semble. Il est libre de choisir quel appartement il va visiter, ou quelle histoire il va lire.

⁸⁷ Ma traduction : "For if potentiality were always only the potential to do or to be something, we would never experience it as such; [...] An experience of potentiality as such is possible only if potentiality is always also potential not to (do or think something) [...]" (p.250).

En définitive, ce livre se referme sans réellement se refermer. Certes, il opère une boucle en commençant par la fin pour arriver à la fin mais il ne fait rien d'autre que d'offrir la possibilité de recommencer. Si nous gardons en tête l'image du sablier que nous avons développée au début de ce chapitre, que reste-t-il à faire lorsque tous les grains du compartiment supérieur ont été vidés dans le compartiment inférieur ? Le retourner et recommencer. En effet, une fois que nous terminons la lecture de *La Vie mode d'emploi*, nous avons l'impression de ne l'avoir jamais réellement commencée puisque nous sommes partis de la fin pour arriver à la fin. De plus, toutes les histoires ne sont pas finies, il y en a même qui ne sont jamais complètement développées : « C'est pourquoi j'ai mis « romans », au pluriel. C'est un roman qui raconte des romans, des romans potentiels, qui ne seront pas tous forcément développés. Un seul l'est vraiment, c'est l'histoire de Bartlebooth et de son jumeau Winckler » (propos recueillis par Dominique Bertelli, et Mireille Ribière dans *Georges Perec, en dialogue avec l'époque*, p. 82).

Perec perpétue l'image de l'inachèvement tout au long de son œuvre et la représente à travers ses personnages. Cette impression que rien ne se passe quand tout est en train de se passer. Il suffit seulement d'y prêter attention. Dans le chapitre « Ceci n'est pas un puzzle⁸⁸ », Bernard Pingaud explique que : « tout puzzle, par définition, forme un ensemble fini. Nous devons donc comprendre que le “jamais achevé” de la littérature est ce qui, *du dedans*, ruine la prouesse formelle, interdit au texte de se prendre lui-même pour “fin” (aux deux sens du mot) » (p. 20). Il reprend aussi les propos de Perec concernant le choix de la métaphore du puzzle : « ou si l'on préfère, l'image d'un livre

⁸⁸ Collectif Essai. *Georges Perec*. Paris: Éditions inculte, 2005.

inachevé, d'une « œuvre » inachevée à l'intérieur d'une littérature jamais achevée » (p. 20). Ainsi, Perec propose d'apporter sa « pièce de puzzle » à la culture littéraire qui ne cesse de croître au fil des années. La littérature est vouée à une croissance exponentielle tant qu'il y aura des êtres humains sur Terre pour écrire et raconter des histoires. Perec n'en est qu'un parmi des milliers avant lui et ceux après lui. C'est cette continuité infinie que, lui aussi, tente d'expérimenter et d'exploiter à travers ses écrits. Dans *Penser/Classer*, il s'exprime en ces termes : « [...] un « pourquoi j'écris » auquel je ne peux répondre qu'en écrivant, différant sans cesse l'instant même où, cessant d'écrire, cette image deviendrait visible, comme un puzzle inexorablement achevé » (p. 12). En somme, l'écriture est pour lui, une source intarissable de possibilités.

18. Conclusion du chapitre III

Étonné, perplexe, ébahi ou encore surpris peuvent faire partie de la longue liste d'adjectifs qualifiant les sensations qu'éprouve le lecteur à la fin de sa lecture. Le pacte de lecture l'avait pourtant mis en garde, mais sa curiosité aura eu raison de lui ; car tout lecteur est par essence, curieux. C'est cette curiosité qui le pousse à explorer les divers romans ainsi que leurs histoires. Grâce à elles, et pendant cet instant unique de la lecture, il va rejoindre les consciences de l'auteur, du narrateur et des personnages pour exploiter les « leçons de vie » qu'apporte tout œuvre de fiction. C'est dans cet espace clos qui fait à la fois partie du réel et de la fiction que ce produit la magie. L'imagination contient des ressources illimitées et intarissables que l'Homme ne cessera de parcourir au cours des siècles. *La Vie mode d'emploi* s'inscrit dans cette même volonté et tente d'y apporter sa contribution. Les histoires des personnages ne sont pas complètement développées mais

le temps imparti était limité. Le sablier invisible ne servait qu'à un seul but : délimiter l'espace-temps du roman et rapprocher les personnages de notre réel. Ainsi, cette transformation découlant de l'égrainage des grains de sable, permet au lecteur (une fois sa lecture achevée) de questionner la relation qu'il entretient avec le réel. Perec propose donc à tout un chacun de se servir de la fiction afin de mieux appréhender le réel dans lequel nous nous trouvons ; de s'arrêter, ne serait-ce que quelques minutes et de simplement observer, prêter attention à ce qui se passe autour de nous. Bien que nous puissions avoir l'impression qu'il ne se passe rien ou que le temps défile trop vite, la valeur d'une minute reste une minute, seule notre perception change. Et c'est sur ces raisonnements que Georges Perec tente de rendre son lecteur plus actif à la lecture de *La Vie mode d'emploi*. Sa participation toute entière est requise car rappelons-le, il est ce trou (ce X) formé dans le 439^e puzzle de Bartlebooth ; il est la dernière histoire du roman inachevé, cette dernière ligne invisible au compendium. Winckler et Bartlebooth ont développé une relation de dépendance particulière à cause du projet de Bartlebooth. 20 années de l'un comme de l'autre ont été consacrées à l'élaboration d'aquarelles et à leur transformation. Nous retrouvons le même type de relation entre Perec et son lecteur : une fois qu'il décide de s'aventurer dans cet immeuble-roman-puzzle, il se doit de jouer le jeu jusqu'au bout. Il se doit de découvrir pourquoi Winckler décide de se venger et cela n'est possible qu'avec l'accord absolu du lecteur.

Ainsi, lire *La Vie mode d'emploi* ne consiste pas en une simple lecture d'histoires, c'est aussi et surtout y prendre part et plonger dans cet univers romanesque. C'est considérer cette lecture comme un jeu transcendant les limites du réel et de la fiction, de la vie et de la mort ; car Perec subsiste à travers ce roman, il revit à chaque fois que nous

décidons d'entamer la lecture. Il est de nouveau présent à chaque (re)lecture, impatient de dévoiler ses multiples mystères. En somme, dès que les premiers instants avec le livre, il nous invite à le rejoindre et ce, grâce à son titre si énigmatique. Cependant, le lecteur reste libre de choisir de s'aventurer dans cette histoire car il ne le sait pas encore mais *La Vie mode d'emploi* sera le début de la fin d'une nouvelle vie.

Conclusion

« *Et peut-être alors se rendrait-on compte de ce qu'il y avait toujours eu d'un peu particulier dans ce petit personnage...* » (G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, p. 279)

Roman(s) à lire, jeu(x) à jouer, énigme(s) à résoudre, voici donc toute la diversité qu'offre *La Vie mode d'emploi*. Georges Perec a consacré 10 années de sa vie à écrire ce livre. À l'instar de son personnage Percival Bartlebooth, lui aussi s'est lancé dans un projet inouï; seulement, au lieu de le détruire, il a choisi de le partager avec ses lecteurs. Ce chef-d'œuvre de la littérature française ne cessera de dévoiler ces secrets tellement il recèle de trésors non encore découverts. Certes, les contraintes qu'il s'est fixées sont désormais connues et comprises de tous. La polygraphie de cavalier est une technique très originale pour faire découvrir les pièces des appartements de manière programmée. Le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 et la pseudo-queenine sont des outils intéressants pour permettre d'agencer les appartements et les décrire sans jamais se répéter. Ainsi, chaque pièce est unique; tout comme l'est le roman : une œuvre unique de la littérature⁸⁹.

Dans notre étude, nous nous sommes concentrés sur trois personnages qui étaient sans conteste les plus captivants de l'histoire. En effet, concernant Percival Bartlebooth et Gaspard Winckler, ce sont les deux seuls de *La Vie mode d'emploi* ayant leur histoire

⁸⁹ Dans l'ouvrage de Frédéric Beigbeder, *Dernier inventaire avant liquidation* (2001), *La Vie mode d'emploi* figure dans le classement officiel des « 50 livres du siècle » lancé par la FNAC et *Le Monde* à 6 000 français en 1999 (p.12). Il se classe à la 43^e place (p.47-50).

développée au complet. De plus, leur date de naissance et de mort figure dans le repère chronologique (p. 625-632). Leur destin est scellé dans le contrat que Bartlebooth crée pour son projet : consacrer la moitié de sa vie à peindre des aquarelles, les transformer en puzzles pour ensuite, une fois les puzzles reconstitués, les détruire. Cependant, malgré l'inestimable valeur du projet, à aucun moment Bartlebooth ne s'est soucié du bien-être des personnes travaillant pour lui. Il est, en fin de compte, une personne solitaire et égoïste voulant atteindre un idéal qui malheureusement ne peut être atteint. La vengeance que cultive Winckler tout au long de ses années est peut-être le résultat du dénigrement de son travail : Bartlebooth ne savait profiter de l'instant présent, de la valeur des choses et des gens. Finalement, la mort aura eu raison de lui et il ne pourra achever son projet. De par l'héritage de son nom, on peut y voir le signe ironique de la fatalité de son destin auquel il ne pouvait éviter.

À plusieurs reprises, Georges Perec s'immiscera dans l'histoire, déroutant ainsi son lecteur, car le livre que ce dernier tient entre ses mains n'est pas simplement le résultat de ses longues années d'écriture, il est aussi, le vecteur par lequel le lecteur ira à la rencontre des « consciences » de l'auteur, du narrateur et des personnages. En effet, bien que les études sur la psychologie évolutionniste soient récentes, elles offrent à la lecture des perspectives nouvelles qui ne peuvent être réfutées. La transmission des savoirs et des connaissances s'est toujours déroulée de génération en génération, que ce soit à l'oral ou à l'écrit, et ce depuis le temps de l'Homo erectus. À cette époque, les besoins vitaux de nos ancêtres étaient de perpétuer l'espèce et cela passait par la reproduction, le développement des stratégies de survie et l'adaptation aux environnements géographiques et climatiques (ces trois principes ayant été développés et

analysés par Charles Darwin au XIX^e siècle). Aujourd'hui, les théoriciens de la psychologie évolutionniste se basent sur ces grands principes pour observer et analyser leurs répercussions dans la littérature. Brian Boyd fut l'un des pionniers, aux côtés de Joseph Carroll, à démontrer que nous opérons toujours de la même façon, c'est-à-dire que nous continuons de perpétrer la survie de l'espèce humaine. La majorité s'effectue grâce à notre code génétique : nous avons, en nous, des gènes programmés pour notre survie, mais la psychologie évolutionniste apporte un élément de plus à la compréhension de notre condition : les œuvres de fiction sont bien plus que le fruit de l'imagination exponentielle de l'homme, elles sont l'une des clés de notre évolution. Avec elles, nous apprenons les codes, les us et coutumes, les traditions ou encore les comportements des sociétés diverses du monde. Elles servent de guides dans nos vies.

Une image que Georges Perec reprendra dans le titre de son livre : *La Vie mode d'emploi*, car qu'est-ce que qu'un mode d'emploi si ce n'est un guide? À travers la pluralité de vies de ces personnages et de leurs histoires, le lecteur se voit offrir non pas un exemple de chemin de vie, mais plusieurs. Toutes les histoires ne sont pas développées pour deux raisons : la première est qu'il est impossible de faire contenir toute une vie dans un seul livre (il faudrait des années et une quantité incommensurable de papier pour le faire); la deuxième, en lien direct avec la première, est que Perec a limité l'espace-temps de son histoire. Elle se passe dans un immeuble parisien sis au 11 rue Simon-Crubellier, le 23 juin 1975 entre 19 h 53 et 19 h 59. Ainsi en six minutes, il est tout à fait envisageable de raconter de manière très précise et ordonnée, une partie de la vie de ses locataires. On peut même y faire des sauts dans le temps pour expliquer des faits ou des événements les concernant. Toutefois, le lecteur n'apprendra qu'à la toute fin

la ruse de Perec. La lecture sera une enquête en elle-même, car le lecteur devra recoller les morceaux d'histoire qu'il aura collectés au fur et à mesure pour ensuite rétablir l'ordre chronologique. La tâche n'est pas facile puisque Perec utilise de nombreux effets comme le trompe-l'œil ou encore les effets de réel, rendant le récit encore plus troublant qu'il ne l'est déjà à cause de sa structure. Tantôt plongé dans le passé des personnages, tantôt présent dans l'immeuble, le lecteur perdra tout sens de l'orientation et du temps. Le leurre, poussé à son paroxysme, désoriente le lecteur dans ses croyances : lit-il une œuvre fictionnelle ou réelle? Les personnages ont-ils réellement existé? Les épigraphes, les annexes, le repère chronologique, et l'index transcendent les règles généralement établies pour une œuvre de fiction. De par cette limite de temps que Perec s'est imposée et de l'image du sablier invisible dont nous avons parlé dans le troisième chapitre, la narration transformerait les personnages en personnes. Car, puisque la littérature nous offre des outils pour mieux comprendre et appréhender notre quotidien, à mesure que le temps s'égraine dans le sablier perecquien, la transformation des personnages se produit. En passant d'un compartiment à un autre, ils se rapprocheraient de notre réel. Tout cela est à prendre en considération avec les théories de la psychologie évolutionniste, car le phénomène qui se produit sous nos yeux n'est possible que parce que les quatre niveaux conceptuels (auteur, narrateur, personnages et lecteur) se rencontrent dans « cet endroit qui est à tous et à personne, où les gens se croisent sans presque se voir » (p. 21) : l'imagination. Ainsi, le livre est la représentation physique et directe de ce lieu.

Au fil de la lecture, les personnages de Georges Perec ne cessent de se dévoiler à tel point qu'on finit par les connaître *personnellement*. De là en découle un sentiment de proximité, de familiarité qui, parfois, peut sembler déroutant puisqu'ils ne sont que des

êtres de papier. Mais, après tout ne pouvons-nous pas considérer ces personnages-personnes comme étant la famille de Perec, lui qui a confié dans son épigraphe que : « l'amitié, l'histoire et la littérature m'ont fourni quelques-uns des personnages de ce livre ». La littérature a été pour lui un refuge, ce lieu empreint et ouvert à la potentialité de la création. Elle lui a sûrement apporté des réponses auxquelles des personnes de son entourage ne pouvaient y répondre. Un lien spécial et spatial s'est développé entre elle et lui, et où lui seul est capable de le décrire. Ce sera justement à travers l'écriture qu'il tentera de le (d)écrire, de faire partager cette relation avec son lecteur. Comme lui, nous développons tous un sentiment de proximité avec les romans et les personnages; et après tout, eux aussi sont des êtres, seulement ils sont des êtres de papier.

En filigrane de *La Vie mode d'emploi* se dissimule une question plus profonde pour tout un chacun : pourquoi la fiction ne serait-elle pas un autre « réel » que le réel dans lequel nous vivons? L'imagination qui permet de créer ces mondes dans lesquels nous nous plongeons de temps en temps, n'est-elle pas aussi réelle que les gens avec qui nous interagissons? À travers son roman, Georges Perec propose de réfléchir sur notre propre perception du réel, sur la valeur que nous lui attribuons. Cette valeur diverge selon les individus, nous n'entretiens pas tous le même rapport avec le réel. Comme nous l'avons dit, Perec a perdu sa famille très tôt et la littérature, en un sens, le sauvera. Les histoires qu'il a lues sont « son réel », elles font partie de son quotidien. *La Vie mode d'emploi* n'est autre que le reflet de cette relation qu'il a entretenue tout au long de sa vie avec les œuvres de fiction. Il offre au lecteur la possibilité de pénétrer dans ce monde dans lequel il vivait, un endroit rempli de lettres et de mots. Un monde avec lequel il ne cessera de chercher les explications manquantes à l'autre, là où il a été à jamais

traumatisé par la perte de ses parents et surtout par celle de sa mère. Son œuvre romanesque illustre cette quête de compréhension du monde afin de tenter d'en donner un sens.

La Vie mode d'emploi n'offre qu'une partie de la réponse à cette question existentielle. Une question qui ne sera peut-être jamais résolue puisque l'œuvre elle-même n'est pas achevée. La seule solution qu'elle donne est de continuer de lire, continuer de chercher des réponses dans la littérature. En somme, la règle du jeu est simple : retourner le sablier et commencer une nouvelle lecture.

Bibliographie

Œuvre à l'étude

Perec, Georges. *La Vie mode d'emploi : romans*. Paris: Fayard, 1980. Imprimé.

Sources secondaires

Escarbille. *Georges Perec : La Vie mode d'emploi : cahier des charges*. Free, 2011. Web. 12 Nov. 2014.

Perec, Georges. *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Ed. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs. Paris: CNRS éditions, 1995. Imprimé.

Bibliographie de Georges Perec

Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. 1974. Paris: Galilée, 2000. Imprimé.

—. *Les Choses : une histoire des années soixante*. Paris: Julliard, 1965. Imprimé.

—. *Penser/Classer*. Paris: Seuil, 2003. Imprimé.

—. *Un Homme qui dort*. Paris: Gallimard, 1990. Imprimé.

—. *Un Cabinet d'amateur : histoire d'un tableau*. Paris: Balland, 1979. Imprimé.

—. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975. Imprimé.

Biographies de l'auteur

Bellos, David. *Georges Perec : une vie dans les mots : biographie*. Paris: Seuil, 1994. Imprimé.

Burgelin, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988. Imprimé.

Magné, Bernard. *Georges Perec*. Paris: Nathan, 1999. Imprimé.

Perec, Paulette. *Portrait(s) de Georges Perec*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001.

Imprimé.

Perec et son œuvre

Association Georges Perec. *Association Georges Perec*. SPIP, 2014. Web. 12 Novembre. 2014.

Béhar, Stella. *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*. Paris: Peter Lang, 1995. Imprimé.

Bellos, David. "Literary Quotations in Perec's *La Vie mode d'emploi*". *French Studies* 51 (1987): 181-93. Imprimé.

Bertharion, Jacques-Denis. *Poétique de Georges Perec : « ... une trace, une marque ou quelques signes »*. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 1998. Imprimé.

Bertelli, Dominique et Mireille Ribière. *Georges Perec, en dialogue avec l'époque, 1965-1981*. Nantes: Joseph K, 2011. Imprimé.

Bourgeois, Bertrand et Raphaël Trantoul. « Perec et l'art du simulacre : jouer avec les codes réalistes *mode d'emploi* ». *Australian Journal of French Studies* 49.2 (2012): 130-141. Imprimé.

Chassay, Jean-François. *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*. Montréal: Hurtubise HMH Ltée, 1992. Imprimé.

Chung, Ye Young. « L'Immeuble, la case vide, le roman ». *Littérature* 139 (2005): 62-77. Imprimé.

Collectif Essai. *Georges Perec*. Paris: Éditions incultes, 2005. Imprimé.

Constantin, Danielle. « La Rédaction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : la pièce de la mémoire ». *Item*. Lodel, 2008. Web. 12 Nov. 2014.

- Dangy, Isabelle. « L'Arbre des Gratiolet ou les déboires du marquis de Carabas (étude sur la famille Gratiolet dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec) ». *Littérature* 131 (2003): 37-58. Imprimé.
- David, Isabelle V. « Georges Perec - *La Vie mode d'emploi* - Comment lire dans le labyrinthe perecquien ? ». *Sur un livre perchée*. WordPress, 2010. Web. 12 Nov. 2014.
- Gascoigne, David. "Georges Perec's *La Vie mode d'emploi*; or, How to Take on Painting and Win". *Nottingham French Studies* 51.3 (2012): 286-297. Imprimé.
- James, Alison. "Fear of Falling: The Myth of Icarus in *La Vie mode d'emploi*". *Romanic Review* 91.4 (2000): 509-522. Imprimé.
- Jullien, Dominique. « Portrait de l'artiste en mille morceaux : les avatars du roman d'artiste dans *La Vie mode d'emploi* ». *Romanic Review* 83 (1992): 389-404. Imprimé.
- Keating, Maria Eduarda. « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque ». *Echinox Journal* 16 (2009): 156-165. Imprimé.
- Kerjan, Daniel. « Mode d'emploi de *La Vie mode d'emploi* ». *À la littérature*. Free, 2010. Web. 12 Nov. 2014.
- Lejeune, Philippe. *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*. Paris: POL, 1991. Imprimé.
- Magné, Bernard, Christelle Reggiani et Mireille Ribière. *Écrire l'énigme*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007. Imprimé.
- Magné, Bernard. « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte ». *Études littéraires* 23.1-2, (1990): 9-26. Imprimé.
- . « Ironies péréquiennes ». *Fabula*. 2008. Web. 12 Nov. 2014.

- . « Le cahier de charges de *La Vie mode d'emploi* : pragmatique d'une archive puzzle ». *Protée* 35.3 (2007): 69-85. Imprimé.
- . *Perecollages (1981-1988)*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989. Imprimé.
- . *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec : bibliographie*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1993. Imprimé.
- Maudet, Clothilde. « La contrainte dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec ». *SymCity* 2 (2008): 1-8. Imprimé.
- Montfrans, Manet van. *La Contrainte du réel*. Amsterdam: Rodopi B. V. 1999. Imprimé.
- Neefs, Jacques et Hans Hartje. *Georges Perec, images*. Paris: Seuil, 1993. Imprimé.
- Niftanidou, Théocharoula. *Georges Perec et Nikos-Gabriel Pentzikis : une poétique du minimal*. Paris: L'Harmattan, 2004. Imprimé.
- Paulson, William. "The Possibilities of Literature: Georges Perec's *La Vie mode d'emploi*". *French Forum* 14.3 (1989): 323-337. Imprimé.
- Perec, Georges. « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* ». *L'Arc* 79 (1979): 50-53. Imprimé.
- Ribaupierre, Claire de. *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*. Bruxelles: Part de l'œil, 2002. Imprimé.
- Rivière, Mireille. « En marge de *La Vie mode d'emploi* ». *Remue.net Littérature*. 2010. Web. 12 Nov. 2014.
- Rosienski-Pellerin, Sylvie. *Peregrinations ludiques : étude de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*. Toronto: Éditions du Gref, 1995. Imprimé.
- Zalmanski, Alain. « *Vie Mode d'emploi* : Introduction ». *Fatrazie.com*. 2006. Web. 24 Juin 2014.

Articles et ouvrages savants

- Adamczewski, Henri. *Français déchiffré : clé du langage et des langues*. Paris: Armand Colin, 1991. Imprimé.
- Agamben, Giorgio. “Bartleby, or On Contingency”. *Potentialities*. California: Stanford University Press, 1999. 243-271. Imprimé.
- Audin, Michèle. « Mathématique et littérature, un article avec des mathématiques et de la littérature ». *Math. & Sci. hum. / Mathematical Social Sciences* 178 (2007): 63–86. Imprimé.
- Beigbeder, Frédéric. *Dernier inventaire avant liquidation*. Paris: Bernard Grasset, 2001. Imprimé.
- Bold, Stephen C. “Labyrinths of Invention from the New Novel to Oulipo”. *Neophilologus* 82 (1998): 543-557. Imprimé.
- Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966. (11-64). Imprimé.
- Busch, Frederick. Intro. *Billy Budd and Other Stories*. By Herman Melville. London: Penguin Classic. 1986. Imprimé.
- Darwin, Charles. *The Origin of Species [On the Origin of Species]*. New York: P. F. Collier & son, 1909. Imprimé.
- Declercq, Gilles et Michel Murat. *Le romanesque*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2004. Imprimé.
- Laffont, Robert et Valentino Bompiani. *Le Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*. Paris: Robert Laffont, 1999. Imprimé.
- Larbaud, Valéry. A. *O. Barnabooth. Son journal intime*. Paris: Gallimard, 1922. Imprimé.
- Maupassant, Guy de. *Pierre et Jean*. 1887. Paris: L. Conrad, 1929. Imprimé.

Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968. Imprimé.

Sigmund, Freud. « Rattachement à une action traumatique, l'inconscient ». *Introduction à la psychanalyse*. Trad. Samuel Jankélévitch. Paris: Payot et Cie, 1922. 296-309. Imprimé.

L'Ouvroir de littérature potentielle

Laprand, Marc. *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam: Rodopi B.V., 1998. Imprimé.

Oulipo. *Atlas de la littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1988. Imprimé.

—. *La Littérature potentielle*. Créations re-crétions récrétions. Paris: Gallimard, 1973. Imprimé.

—. *Oulipo : Ouvroir de littérature potentielle*. Oulipo, 2005. Web. 12 Nov. 2014.

L'évolutionnisme littéraire

Barrett, Dunbar. *Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*. Ed. R. I. M. Dunbar and Louise Barrett. New York: Oxford University Press, 2007. Imprimé.

Boyd, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009. Imprimé.

Carroll, Joseph. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. London: Taylor and Francis Books, 2004. Imprimé.

—. *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*. Albany: State University of New York, 2011. Imprimé.

Crawford, Charles et Dennis Krebs. *Foundations of Evolutionary Psychology*. New York: Lawrence Erlbaum Associates/Taylor & Francis Group, 2008. Imprimé.

Gottschall, Jonathan et David Sloan Wilson. *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Illinois: Northwestern University Press, 2005. Imprimé.

Lapprand, Marc. « Autour du darwinisme littéraire ». *Revue @analyses* 9.2 (2014): 1-5. Imprimé.

—. « Comment appliquer la psychologie évolutionniste à l'étude des textes littéraires ? ». *Revue @analyses* 9.2 (2014): 39-56. Imprimé.

—. « Pour une approche bioculturelle des récits ». *Revue @analyses* 7.3 (2012): 342-364. Imprimé.

—. *Trois pour un : une lecture évolutionniste de l'œuvre de Martin Winckler*. Québec: Presses de l'Université de Québec, 2012. Imprimé.

Posthumus, Stéphanie. « Portraits de l'homo litteratus dans le darwinisme littéraire et La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq ». *Revue @analyses* 9.2 (2014): 70-95. Imprimé.

Salmon, Catherine et Charles Crawford. "Evolutionary Psychology: The Historical Context". *Foundations of Evolutionary Psychology*. Ed. Charles Crawford and Dennis Krebs. New York: Lawrence Erlbaum Associates, Taylor & Francis Group, 2008. Imprimé.

Winckler, Martin. « Darwin, Éros et moi, ou comment la psychologie évolutionniste m'a incité à lire et invité écrire les histoires d'amour ». *Revue @analyses* 9.2 (2014): 96-115. Imprimé.

Workman, Lance et Will Reader. *Evolution Psychology: An Introduction*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2008. Imprimé.

La narratologie

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1968): 84-89. Imprimé.

—. *Poétique du Récit*. Paris VIe: Edition du Seuil, 1977. Imprimé.

Bergez, Daniel, Pierre Barbéris et Pierre-Marc De Biasi. *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Nathan, 2002. Imprimé.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Edition du Seuil, 1972. Imprimé.

—. *Nouveau Discours du récit*. Paris VIe: Edition du Seuil, 1983. Imprimé.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris VIe: Les éditions de Minuit, 1963.

Milly, Jean. *Poétique des textes*. 2010. Paris: Armand Colin, 2014. Imprimé.

Les mathématiques

Dechaume-Moncharmont, François-Xavier. « Le cavalier polygraphe ». *Procrastin*. 2006. Web.

12 Nov. 2014.

Hubaut, Xavier. « La peur du zéro et le tabou de l'infini ». *Mathématiques du secondaire*.

GFDL, 2014. Web. 12 Nov. 2014.

Marty, Pascal. « La polygraphie du cavalier ». *Le Visorion*. FM consulting informatique, 2011.

Web. 12 Nov. 2014.

Sources audiovisuelles

« Georges Perec ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.

« Georges Perec à propos de *Un Homme qui dort* ». *Lectures pour tous*. Dir. Office national de radiodiffusion télévision française. Georges Perec et Pierre Desgraupes. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1967. Web. 12 Nov. 2014.

« Georges Perec et Jules Verne ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.

« Georges Perec et la contrainte ». *Actualités littéraire*. Dir. Office national de radiodiffusion télévision française. Perfs. Georges Perec et Roger Grenier. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1969. Web. 12 Nov. 2014.

- « Georges Perec et la matière romanesque ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.
- « Georges Perec et la méthode de travail ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.
- « Georges Perec et la recherche ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.
- « Georges Perec et l'écrivain ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.
- « Georges Perec présente *La Vie mode d'emploi* ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.
- « Georges Perec présente *Les Lieux* ». *Chemins*. Dir. Antenne2. Perfs. Georges Perec et Viviane Forrester. Ina - Institut national de l'audiovisuel, 1976. Web. 12 Nov. 2014.

Mémoires et thèses non publiés

- Fouchault, Christine. « Analyse postmoderne de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec ». Diss. Université Laval, 2000. Web.
- Virta, Sanna. « Une lecture de l'inachèvement par le blanc dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec et sa traduction finnoise *Elämä Käyttöohje* ». Diss. Université de Jyväskylä, 2009. Web.

Annexes

Annexe A

Plan en coupe de l'immeuble

HUTTING	<i>Honoré</i>	SMAUTF	SUTTON	ORLOW- SKA	ALBIN	Morellet	Simpson	Troyan	Troquet
		GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Fresnel	BREIDEL	VALÈNE
<i>Brodin-Gratiolet</i>	Docteur DINTEVILLE				ESCALIERS	Jérôme			
CINOC						WINCKLER			
<i>Hourcade</i>	<i>Gratiolet</i>					Hébert			
RÉOL	RORSCHASH					FOULEROT			
<i>Speiss</i>						Échard			
BERGER	<i>Grifalconi</i>					MARQUISEAUX			
Danglars				Colomb					
BARTLEBOOTH				FOUREAU					
Appenzell				DE BEAUMONT					
ALTAMONT				LOUVET					
MOREAU									
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITÉS	Claveau LOGE NOCHÈRE	HALL D'ENTRÉE		Massy MARCIA			
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR		CAVES	CAVES	CAVES	

Plan de l'immeuble
les noms en italique sont ceux des anciens occupants.

Annexe B

Tableau des contraintes

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
1	position	agenouilli	des quatre	à plat ventre	assis	debout	marlé	entrec	soûlé	coûlé	un bras en l'air	
	activité	péindre	autreux	toilette	érotique	clatement	se servir à l'usage	upéer	lire à voix	humourner à	manger	
1	citation	1	Flaubert	Stevie	Proust	Kafka	Léon	Roussel	Queneau	Verne	Borges	Rathenau
		2	Flaubert	Nabokov	Proust	Buboe	Rabelais	Fevre	Stendhal	Joyce	Lowry	Calvino
2	nombre	1	2	3	4	5	+5	1	2	3	0	
	rôle	OCCUPANT	OCCUPANT	OCCUPANTS	démarcheur	ouvrier	autre	client	fourneau	douanier	ami	
3	secteur	Fait divers	Biblio.	adulte-duc.	Faire Part	rectable	resp. pharm.	agence	professeur	diplomate	modèle d'usage	
	ressort ?	zouave de voyage	reconnu	châles	appel du gain	bagues dans	faire un	"orces"	croquer un	"maître"	ovale	
3	MURS	peindre	travaux	boiserie	lège	parquet	plafond	plafond	plafond	plafond	plafond	
	SOLS	parquet	p. à fond	p. à balais	p. mosaïque	carrelage	moquette	plafond	plafond	plafond	plafond	
3	époque	ANTIQUITE	MOYEN AGE	RENAISSANCE	17	18	19	20	21	22	23	
	lieu	Allemagne	Italie	île Belgique	Espagne	Russie	Stak	Extrem	Afrique	Amérique	Asie	
4	style	chinoise	contemporain	Louis XV	Empire	Regency	Napoleon III	Louis XIV	"Elysée"	"Canning"	modern style	
	meubles	Table	Chaise	Fauteuil	Bahut, Armoire	Lit	Bibliothèque	Garderobe	Commode	Divan, canapé	Bureau	
4	longueur	quelqu'un	~ 1 p.	~ 2 p.	~ 3 p.	~ 4 p.	~ 5 p.	~ 6 p.	~ 8 p.	~ 10 p.	~ 12 p.	
	DIVERS	armes	argent	maladie	plume	militaire	littéraire	clergé	coiffeur	Physicien	littéraire	
5	age & sexe	Femme 35-60	Homme 35-60	vieillard	vieillesse	jeune femme	jeune homme	jeune femme	jeune homme	jeune femme	jeune homme	
	animaux	Chat	chien	Oiseau	Poisson	Reptile	Amphibien	Chouette	Araignée	Insecte	Autre	
5	Vêtements	costume, manteau	manteau	veste d'intérieur	Robe	jean	chemise	chemise	chemise	chemise	chemise	
	Timon (noms)	Un	à rayure	à pois	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux	
6	Tissus (noms)	soie 1	laine 2	cashmere 3	soie 4	nylon 5	cuir 6	lin 7	coton 8	velours 9	laine 10	
	Couleurs	blanc	vert	bleu	noir	jaune	orange	gris	rouge	violet	bleu ciel	
6	Accessoires	chapeau	cravate	écharpe	gants	chaussures	manteau	braclets	ceinture	calos	bas de laine	
	bijoux	collier	bague	bracelet	canne	lunettes	montre	montre	montre	Sac à main	éponge	
7	Lectures	Voltaire	romans	héros	lettre	5 ^e siècle	œuvre	Johann, SF	essai	livre d'art	jeune	
	Musiques	antienne	clavier	romantique	nocturne	contemporain	jeune	jeune	jeune	militaire	Opéra	
7	Tableaux	Amalfini	St Jerome	Amsterdam	Club d'Heure	Nemus	Vignettes	Netys	Confaccio	St Jean	Baigne	
	Livres	10 jours	Despatches	Grandes	Roby	Convergen	Pennet	100 ans	Hamlet	4 ^e Jean	Ubu	
8	Boissons	Eau	Vin	Alcool	Bière, cidre	The	Café	Mulsion	Jus de fruits	Lait	coca etc...	
	nourriture	Pain	Charcuterie	Oufs, crêpes	Viande, fruits	Poisson	légumes, fruits	fromages	fruit	gâteaux	zabouk	
8	Pelits meubles	Banquettes	chaises	Canapés	sofa	Reposoir	placard	lits	tableaux	radios, etc.	boîtes	
	Jeux de société	Cartes	Jeux	dominos	Solitaire	Je, échecs, etc.	Jaguet	jeu de société	PUZZLE	automate	boîtes, etc.	
9	Sentiments	Indifférence	Joue	Douleur	amour	colère	amour	dévolement	haine	amour	ambition	
	Peintures	mur nu	dessin	gravure	affiche	Tableau	reproduction	Calendrier	photos	affiche	Carte postale	
9	SURFACES	carre	rectangle	triangle	hexagone	octogone	trapèze	cône	ovale	en l'air	étoile	
	VOLUMES	cube	parallélep.	pyramide	cylindre	sphère	coûlé	polyèdre	cône	hélice	tonneau	
0	flours	Fleurs	minéraux	Arbres	pl. vertes	épices	bon	bon	bon	bon	bon	
	bibelots	marbre	porcelaine	bronze	cuivre, étain	or, argent	noir, blanc	noir, blanc	noir, blanc	noir, blanc	noir, blanc	
0	manque	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	
	FAUX	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	
A c COUPLES		Lauré Hardy	Famille	Racine	Proust	Orme	Orme	N. J.	Orme	laboratoire	Belle	

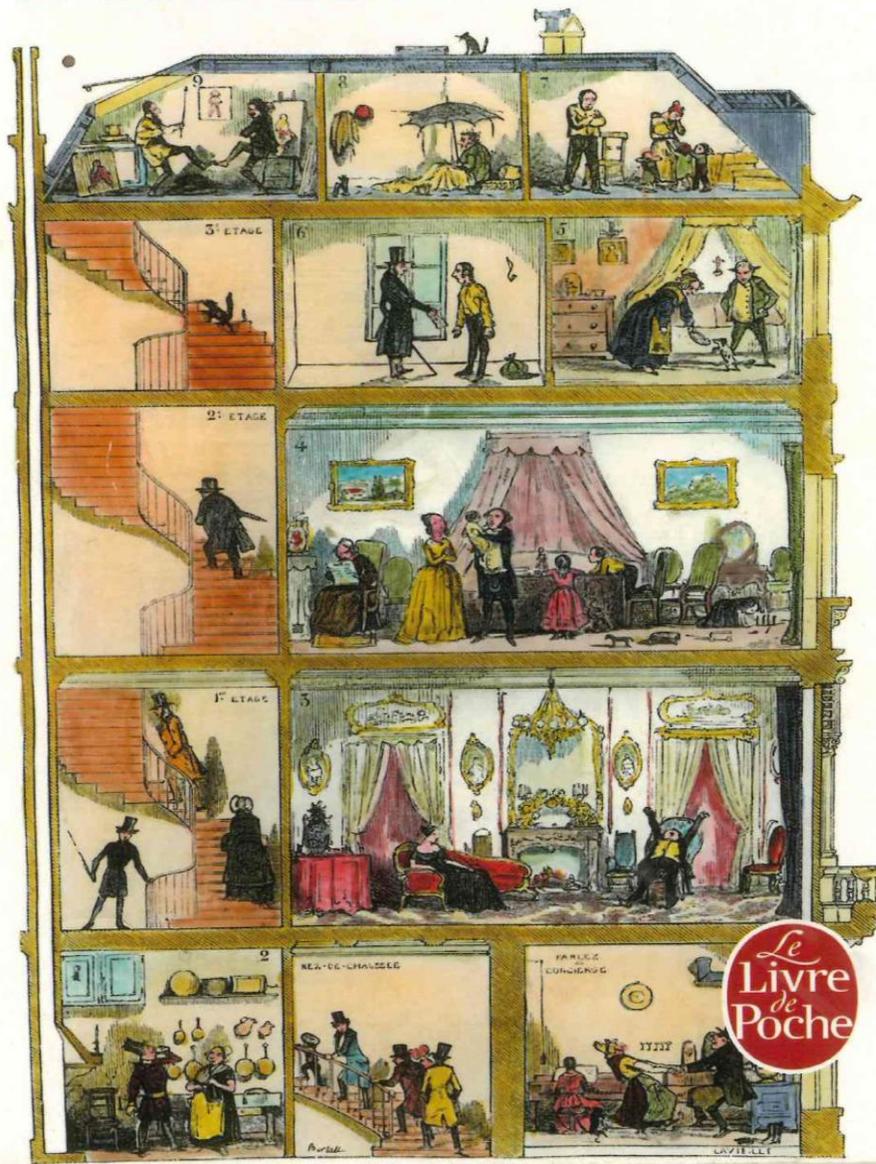
Tableau général des listes.

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	position	agenouillé	descendre ou accroupi	à plat ventre	assis	debout	monter ou + haut que le sol	entrer	sortir	couché sur le dos	un bras en l'air
	activité	peindre	entretien	toilette	érotique	classement ranger	se servir d'un plan	réparer	lire ou écrire	tenir un morceau de bois	manger
	citation 1 2	Flaubert	Sterne	Proust	Kafka	Leiris	Roussel	Queneau	Verne	Borges	Mathews
2	nombre	1	2	3	4	5	+5	1	2	3	0
	rôle	OCCUPANT	OCCUPANT	OCCUPANT	démarcheur	ouvrier	autre (enquêteur, facteur)	client	fournisseur	domestique	ami
	3 ^e secteur	Fait divers	Biblio.	article diction. Règlements	Faire-part	recette cuisine	prosp. pharmacie	agendas calendriers	programme	dictionnaire règlements admettre	modos d'emploi guide vademec
3	ressort ?	poursuivre une chimère revenir de voyage	recevoir une lettre	établir une filiation	appât du gain	baigner dans la nostalgie	faire un rêve	"créer"	résoudre une énigme	revenir de voyage poursuivre une chimère	ouïr une vengeance
	MURS	peinture mate	tissu ou de jute autre	boiseries	liège	panneaux métal	papier uni ou géométrique	peinture brillante	toile de Jouy	papier à motifs	cuir ou vinyile
	SOLS	parquet à l'anglaise	p. à point de Hongrie	p. à bâtons rompus	p. mosaïque ou compartiments	carrelage rectangul.	moquette	tapis de laine ou soie	lino	tomettes	tapis de corde sisal, raïa
3	époque	ANTIQUITE	MOYEN-AGE	RENAISSANCE	17 ^e	18 ^e	Révolution et Empire	19 ^e	→ 39	39-45	l'après-guerre
	lieu	Allemagne	Italie	Gde-Bretagne	Espagne	Russie, URSS	Etats-Unis	Extrême-Orient	Afrique du Nord	Amérique du Sud	Moyen-Orient
	style	chinois	contemporain	Louis XV Louis XVI	Empire	Regency bateau etc...	Napoléon III	Louis XIII	"rustique"	"camping"	modern style 1900, nouille
4	meubles	Table	chaise	Fauteuil	Bahut, Armoire, Maie...	Lit	Bibliothèque	Guéridon etc...	commode chiffonniers	divan, canapé	Bureau
	longueur DIVERS	≤ quelques lignes armes	~ 1 p. argent (billets)	~ 2 p. maladie	~ 3 p. flamme	~ 4 p. militaires	~ 5 p. Institutions	~ 6 p. clergé	~ 8 p. couteau	~ 10 p. Physiologie 1860	12 + p. littérature danoise
	âge & sexe animaux	Femme 40/35-60 Chat	Homme 40/35-60 Chien	vieillard ♂ Oiseau	vieillard ♀ Poisson	jeune femme 18-40/35 Rat Souris	jeune homme 18-40/35 Mouche	♂ → 17 ans Guêpe Abeilles	♀ → 17 ans Araignée	jeune enfant → 10 ans Insectes, bestioles	nouveau-né → 1 an Autres
5	Vêtements	costume, ensemble	manteau	veste d'intérieur	Pantalon ou jupe	gilet	chemise...	chandail...	Uniforme Imperméable	Imperméable Uniforme	blouson...
	TISSUS (nature)	Uni	à rayures	à pois	à carreaux	écossais	patchwork	à rames	à fleurs	imprimé, à motifs	broché
	TISSUS (matière)	Soie 1	laine 2	cashmere 3	flanelle 4 ou feutre	nylon 5	cuir 6	fil 7	coton 8	velours 9	lin 0
6	Couleurs	blanc	vert	brun	noir	jaune	orange	gris	rouge	violet	bleu ciel
	Accessoires	chapeau	cravate, foulard	écharpe, cache-col	gants	chaussures	mouchoirs	bretelles	ceintures	caleçons sous-vêtements	bas et chaussettes
	bijoux	collier	bague	bracelet	canne	lunettes	médailles décorations	montre	sac à main briquet	briquet sac à main	épingle de crav. broche
7	Lectures	Quotidien	roman, essai	hebdo	lettre	3 ^e secteur	revue	policier, SF	rapport technique ou livre de classe	livre d'art	porno
	Musiques	ancienne	classique	romantique	sérielle	contemporaine	jazz	pop et folk	rengaines tubes	militaires	Opéras
	Tableaux	Arnolfini	S Jérôme	Ambassadeurs	Chute d'Icare	Ménines	Leçon d'Anatomie La Tempête	Metsys	Carpaccio	Doges Bosch	Beugon Chardin
8	Livres	10 petits nègres	Disparition	Cristal qui songe	Moby Dick	Conversions	Pierrot	100 ans de solitude	Hamlet	Le Graal	Ubu
	BOISSONS nourriture	Eau	Vin	Alcool	Bière, cidre	Thé	Café	Infusion	jus de fruits	lait	coca etc...
	Pain	charcuteries	Œufs, crudités, salades	Viandes, abats Gibier	Poissons et crustacés	Légumes, Féculents	fromages	fruits	gâteaux sucreries	zakouskis	
9	Petits meubles	Pendules horloges	cendriers	lampes ou chandeliers	sculptures mobiles	Miroirs	pianos	lustres	téléphone	radio, hifi, etc...	boîtes
	Jeux et jouets	Cartes	dés osselets	puzzle dominos	Solitaire	Go, échecs, dames	Jaquet	dominos mots croisés	mots croisés puzzle	automates	toupies, bilboquets
	Sentiments	Indifférence	joie	Douleur	ennui	colère	angoisse	étonnement	haine	amour	ambition
9	Peintures	mur nu	dessin	gravure	aquarelle gouache	Tableau	reproduction	Cartes et Plan	photos	affiches	cartes postales
	SURFACES	carré	rectangle	triangle	hexagone	octogone	en-étoile Trapèze	rond	ovale	en losange	en-étoile étoile
	VOLUMES	cube	parallépip. rectangle	pyramide	cylindre	sphère	œuf	polyèdre	cône	hémisphère	tonneau
0	fleurs bibelots	Fleurs	immortelles chardons, etc...	Arbustes	pl. vertes	épices	bois flotté	fl. sous verre fl. artificielles	fruits séchés	jardins japonais arbres nains	pl. grasses
	manque FAUX	marbre	pierres semi-précieuses	minéral de métal	cuivre, étain	or, argent	ivoire, nacre	cristal verre taillé	albâtre	bronze	acier, alu
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	
1c	COUPLES	Laurel U...L...	Faucille M...eau	Racine Sh...en...e	Philemon Baucis	Crime Chârimont	Orgueil Préjugé	Nuit Brouillard	cendres diamants	Labourage Pâturage	Belle Bête

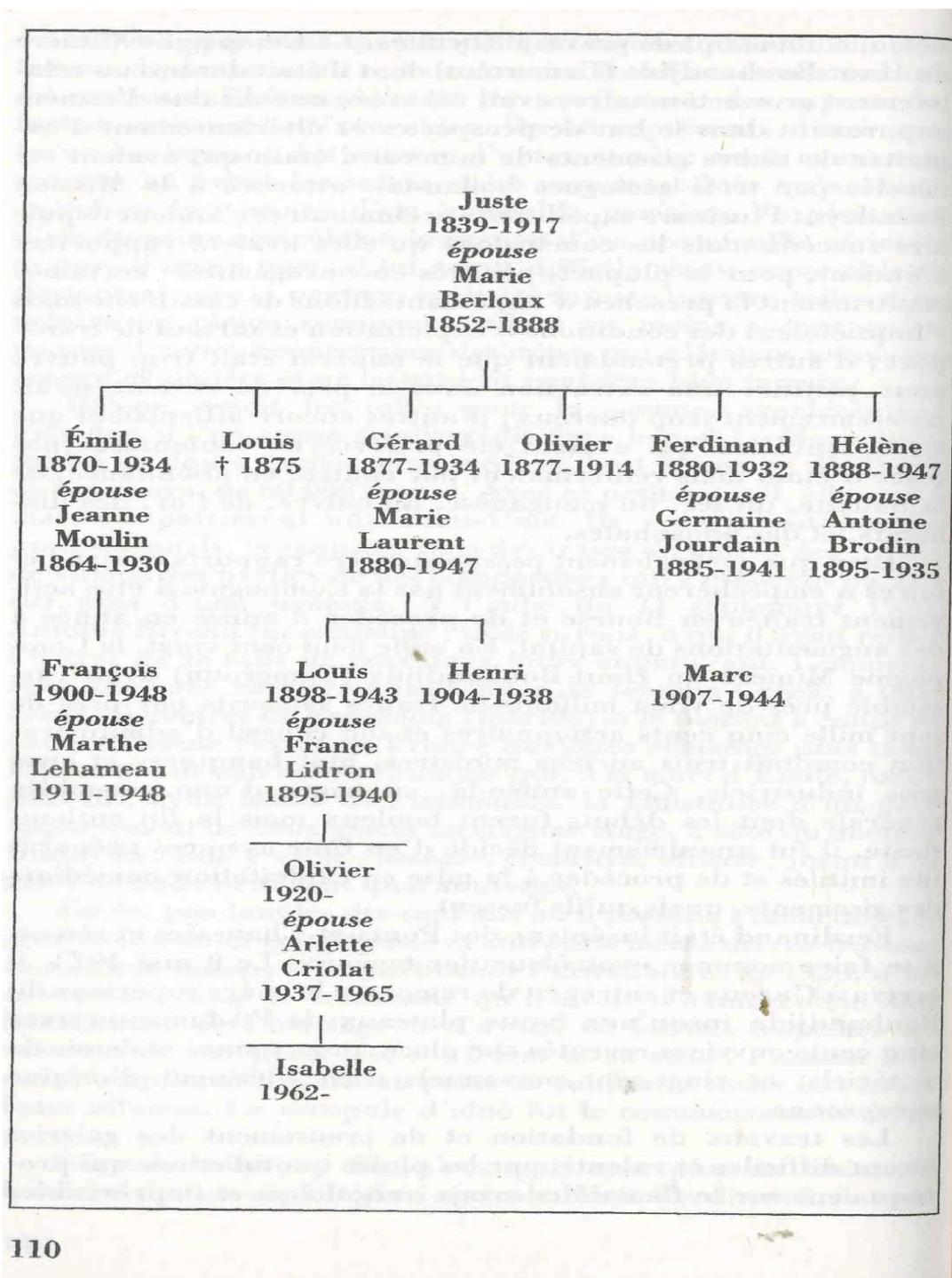
Annexe C
Première de couverture

LA VIE MODE D'EMPLOI

Georges
Perec



Annexe D

Généalogie de la famille Gratiolet

Annexe E

Diagramme de la nature humaine

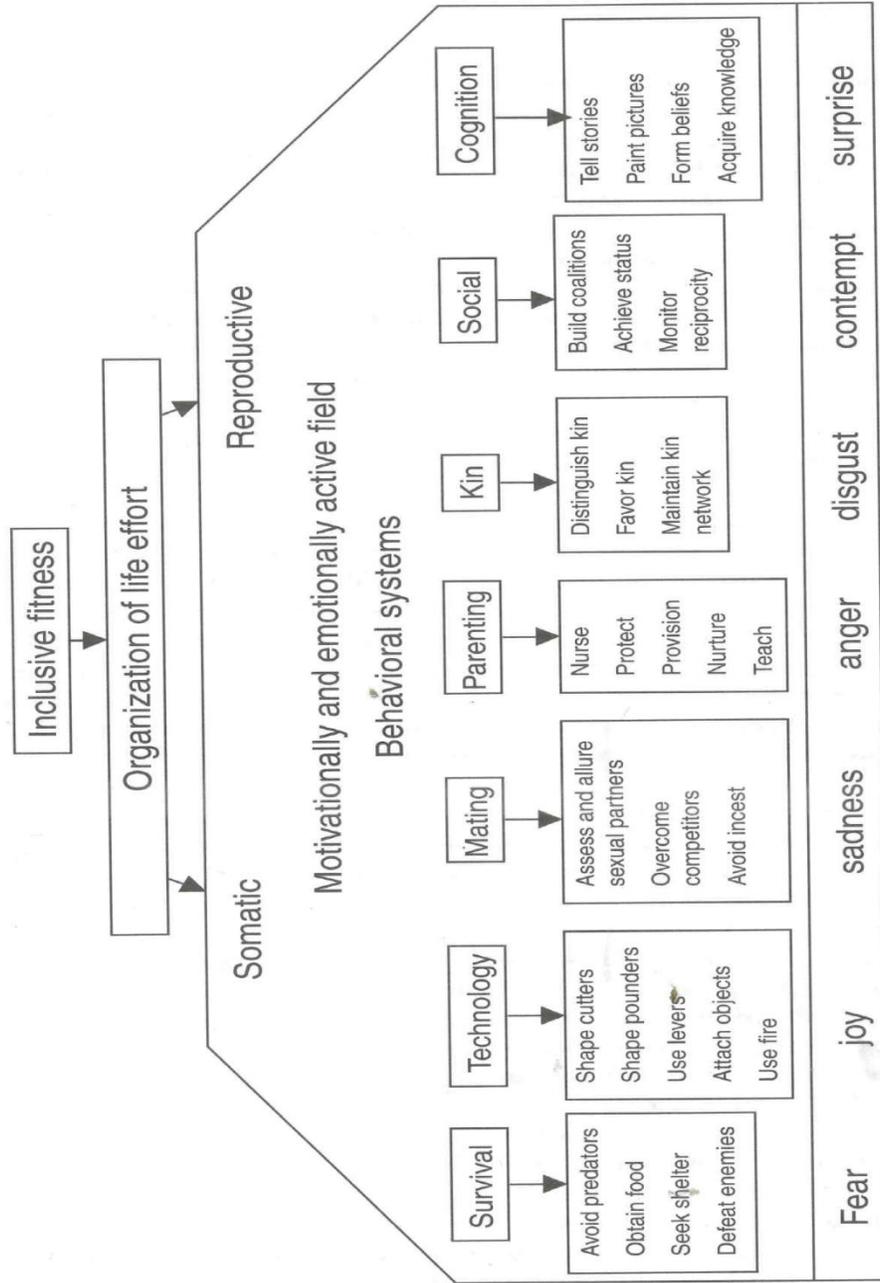


Fig. 1 A Diagram of Human Nature

Annexe F

Structure standard d'un chapitre

coordonnées du chapitre	localisation dans l'immeuble		numéro du chapitre
	élément de la liste		POSITION
	”	”	ACTIVITÉ
	”	”	CITATION 1
	”	”	CITATION 2
	”	”	NOMBRE
manque	”	”	RÔLE
(place variable)	”	”	3 ^e SECTEUR
	”	”	RESSORT ?
	”	”	MURS
	”	”	SOLS
	”	”	ÉPOQUE
	”	”	LIEU
	”	”	STYLE
	”	”	MEUBLES
faux	”	”	LONGUEUR
(place variable)	”	”	DIVERS
	”	”	ÂGE & SEXE
	”	”	ANIMAUX
	”	”	VÊTEMENTS
	”	”	TISSUS (nature)
	”	”	TISSUS (matière)
	”	”	COULEURS
	”	”	ACCESSOIRES
	”	”	BIJOUX
	”	”	LECTURES
	”	”	MUSIQUES
	”	”	TABLEAUX
	”	”	LIVRES
	”	”	BOISSONS
	”	”	NOURRITURE
	”	”	PETITS MEUBLES
	”	”	JEUX ET JOUETS
	”	”	SENTIMENTS
	”	”	PEINTURES
	”	”	SURFACES
	”	”	VOLUMES
	”	”	FLEURS ?
	”	”	BIBELOTS
	”	”	MANQUE
	”	”	FAUX
élément de la liste			COUPLES
			COUPLES

résumé général y compris de ce qui
va suivre !!

2, 0 Pièce unique au 7^e : le peintre qui peint le tableau (Serge Valène)

Ch. 51

Debout
 Peindre
 Kafka
 Freud 5 leçon p. 11 + 109 (Twain) et 89 (Robinson)
 1 personne
 occupant
 dictionnaire : résumé (compendium)
 Nostalgie
 cuir ou vinyle
 tapis de corde sisal... (cf 78)
 Antiquité
 Afrique du Nord
 Style chinois
 Bahut...
 + 12 pages
 maladie
 jeune enfant faux c'est un vieillard.
 araignée
 imperméable
 à ramages
 coton
 violet
 écharpe
 briquet
 hebdo réf : courrier sur la table de la loge
 Jazz
 St Jérôme : un lion
 Disparition
 Café
 Charcuteries cf citation de Kafka
 lustres
 automates
 joie
 tableau
 triangle
 cylindre
 plantes vertes
 cristal
 manque in 6
 faux in 10 il est faux que le faux soit dans le 10 : le faux est ds le 5

la petite fille en train de mordre
dans le coin de son petit beurre

ils seraient tous
là avec leur
propre histoire,
leur passé, leurs
légendes.

manque ?

ils seraient tous là sur la
gde table, carré avec les
étagères et les chaises, les paliers,
les salons les y d b les cuisines
la cage muette de l'ascenseur. la loge de
la concierge. la boutique
de Mrs Marcia, les caves

ODR
ADE
K

faux

Philémon et
Châtiment cf 29

Au verso :

la petite fille qui mord dans un coin de son petit beurre
 le petit garçon qui descend les ordures
 la jeune anglaise qui a enfin reçu une lettre de son boy friend
 le vieil autodidacte perdu dans ses souvenirs

et lui, lui le petit peintre au gd tableau