

« Une machine à raconter des histoires »

On commencera par une constatation : **les textes de Georges Perec, dans leurs états préparatoires aussi bien que finaux, sont « mangés de listes ».** L'habitude, la passion énumérative est visible partout (et elle s'étendait même, on le sait, jusqu'aux chapitres pré-préparatoires de l'œuvre que sont les activités ordinaires de la vie). » Ainsi Jacques Roubaud décrit-il l'un des traits les plus frappants de l'écriture de Georges Perec'.

Nous présentons ici un de ces univers de « listes », très certainement l'un des plus importants dans l'œuvre de Perec, celui qui a régi la conception, la construction et la rédaction de *la Vie mode d'emploi*.

Ce roman (ou plus exactement « romans », comme l'indique la page de titre), publié en 1978 (il a obtenu alors le prix Médicis), a une structure remarquable, on le sait : **il coordonne dans le temps d'un instant (vers vingt heures, le 23 juin 1975) et dans l'espace parfaitement circonscrit d'un immeuble parisien (à l'adresse du 11, rue Simon-Crubellier), une pluralité fabuleuse d'histoires, de personnages, d'époques, de mondes.**

#### Une technique consciente du roman

Pour aboutir à ce résultat, **Georges Perec s'est donné les règles de composition et les formules de distribution qui lui permettaient de définir, en les faisant varier toujours à partir d'un ensemble pourtant limité, les contenus, les traits et la coexistence de ces mondes aussi bien que la longueur des chapitres et des parties de son livre.** Il portait ainsi à un degré extrême la tâche qu'indiquait déjà en 1937 Raymond Queneau, quand celui-ci souhaitait répondre par « une technique consciente du roman » au « laisser-aller » du genre.

Georges Perec a décrit, à plusieurs reprises, les modalités d'élaboration de *la Vie mode d'emploi*. Il en a publié le « projet » dans *Espèces d'espaces* en 1974 (Perec y travaille alors depuis au moins deux ans) : « *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 les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.* » Cette première présentation indique également **les principaux « processus formels »** qui commandent la description des pièces, processus « dont, ajoute Perec, 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-quenine d'ordre 10, bi-carré latin orthogonal d'ordre 10.** » Nous reviendrons plus loin sur ces « alléchantes » combinatoires, dont nous reproduisons les figures.

Georges Perec expose à nouveau, en 1976, les structures qui président à la rédaction, en cours, de son roman, dans un entretien télévisé avec Viviane Forrester (*Fenêtre sur Georges Perec*), et y revient au moment de la publication du livre (dans le Magazine littéraire, en octobre 1978, par exemple). Et en 1979 Georges Perec publie « *Quatre figures pour la Vie mode d'emploi* », dans le n° 76 de L'Arc (numéro qui lui est consacré).

[...]

La construction de l'œuvre n'est pas l'œuvre. Mais il y avait là une singularité assez extraordinaire pour qu'elle soit en elle-même un objet d'intérêt, d'explications, de commentaires. En effet, Georges Perec expérimentait ainsi, de manière radicale, une alliance nouvelle dans l'art d'écrire des romans, entre un système « mathématique » de

structuration et de composition et l'impulsion imitative et narrative. Le très complexe ensemble de règles que Perec se donne (une combinaison de formules de transformations et de variations greffées les unes sur les autres) est étranger à toute fonction mimétique, et pourtant il devient le moyen de produire et d'organiser une multitude de descriptions et de récits parfaitement identifiables et, à leur manière, parfaitement « réalistes ».

En exposant les « figures » qui ont présidé à la rédaction de son livre, Georges Perec manifestait que l'invention narrative pouvait être renouvelée de manière spectaculaire en s'ordonnant non plus sur la logique interne d'un récit (quels qu'en pussent être la complexité ou le traitement) mais sur une structuration algorithmique indépendante de toute mimesis. La Vie mode d'emploi, « romans », accomplit ainsi un tour décisif dans l'histoire du roman.

Car c'est bien face au « grand ancêtre infranchissable qu'est le roman mégalomane, boulimique, universel, paralysant du XIX<sup>e</sup> siècle », comme l'écrivait Jacques Roubaud dans sa « *Préparation d'un portrait formel de Georges Perec* », que ce livre ironiquement se dresse : pour atteindre ce « roman » devenu impossible « [...] le seul « moyen » dont on pourrait rêver est celui (ruse) de la contrainte, **le jeu axiomatique des contraintes, le puzzle**, ainsi, à travers lequel le roman qui ne peut s'écrire, qui ne se peut, pourtant s'écrirait, et en viendrait à se redécouvrir identique [...] ». Le genre sera donc pulvérisé pour renaître.

Le programme est « oulipien », au plus haut point. Georges Perec était devenu, dès 1967, membre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau : « L'activité de l'OuLiPo et la mission dont il se considère investi pose le(s) problème(s) de l'efficacité et de la viabilité des structures littéraires (et, plus généralement, artistiques) artificielles », déclarait le « Second manifeste » de François Le Lionnais. Les contraintes et les règles de production des textes et des œuvres doivent être hautement concertées, en particulier par un recours aux mathématiques (« plus particulièrement les structures abstraites des mathématiques contemporaines », dit le « Premier manifeste » de Le Lionnais) – mais pas exclusivement –, à la fois pour analyser et utiliser (en les détournant) les structures existantes de la littérature et pour en étendre considérablement les formes possibles. Dans sa « Petite histoire de l'Oulipo », Jean Lescure rappelle la définition que donnait Raymond Queneau de la « potentialité » : « Le mot "potentiel" porte sur la nature même de la littérature, c'est-à-dire qu'au fond, il s'agit peut-être moins de littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira. » La Vie mode d'emploi apparaît bien comme un extraordinaire exercice des potentialités romanesques, passées et à venir.

Georges Perec a publié un nombre considérable de ce qu'il appelait lui-même ses « exercices oulipiens », palindromes (en particulier un « grand palindrome », record en son genre, de plus de cinq mille lettres), poèmes hétérogrammatiques bis, boules de neige, etc. Dans l'ordre du roman, il avait déjà donné une étonnante version du genre avec *la Disparition*, en 1969, roman de 320 pages où n'apparaît jamais la voyelle e (« lipogramme en e »), roman orphelin de la langue, où le nombre des mots disponibles est réduit de façon draconienne (« Disons, grosso modo, qu'à la fin tu n'auras à ta disposition qu'un mot sur trois »), où l'histoire d'une disparition s'engouffre jusque dans la lettre du texte. Et l'on trouve dans les manuscrits préparatoires de longues listes des mots survivants : priver la langue d'une grande partie d'elle-même conduisait a contrario à explorer toutes les possibilités de la zone « autorisée ». Le projet est commenté dans le texte lui-même, en application de la règle qui le régit : « [...] il y assouvissait, jusqu'à

plus soif, un instinct aussi constant qu'enfantin (ou infantile) : **son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation** » Mais avec la Vie mode d'emploi, version entièrement programmée de l'invention narrative, c'est la structure romanesque tout entière qui dérive d'un système préalablement construit de règles et de contraintes.

**Les « programmes » préparatoires (ou « directeurs », si le terme pouvait être utilisé avec humour) de la Vie mode d'emploi occupent la place exacte qu'occupaient plans et scénarios chez Flaubert ou Zola**, par exemple. Aussi peut-on mesurer le déplacement accompli par Georges Perec. Dans les plans et scénarios, c'est la matière narrative elle-même : équilibre des « scènes », découpage des « intrigues », organisation des « épisodes », disposition des « descriptions », définition des « contenus » de décors ou de pensées (les scénarios et plans de Flaubert sont en ce sens exemplaires), qui est progressivement disposée pour aboutir dans la forme juste, efficace, qui sera celle du roman. Concevoir l'œuvre, son rythme, ses divisions internes, son volume même, c'est organiser l'équilibre interne de la fiction par rapport à la présence et à la cohérence mimétiques que le récit vise, et par rapport aux développements narratifs que l'histoire ou les histoires envisagées peuvent offrir.

Au contraire, **les « programmes » de la Vie mode d'emploi permettent et imposent (ou imposent et permettent, comme l'on voudra), dans le cadre parfaitement établi dès le départ, de constituer la matière de la fiction en suivant des parcours déterminés et de pulvériser la logique des histoires dans la structure qui l'effectue. Il s'agit de dissocier explicitement et radicalement les règles de production et de construction du roman de ce qui pourrait être conçu comme les lois internes « naturelles » de la fiction racontée. La trame narrative est alors la résultante, pour le lecteur, d'une sorte d'immense puzzle composé de tous les récits ainsi produits à partir des règles de passage et de distribution.** La logique de la structure est première, parfaitement indifférente aux déterminations imaginables de la fiction.

**Et pourtant un univers de récits, de personnages, de temps, de drames, s'y trouve bien rassemblé, mais flottant, parcellaire, comme disposé en une constellation dont les lois ne lui appartiennent pas.**

Le tour que Perec fait prendre au roman n'est bien sûr pas sans précédents. Les exemples sont connus. En ce qui concerne la production d'histoires à partir de termes donnés, il y a celui de Raymond Roussel, qui expliquait, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, les chemins d'une invention narrative reliant des syntagmes voisins : **des « lettres du blanc sur les bandes du vieux billard » aux « lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard »**, une histoire peut courir. Et en ce qui concerne la régularité d'une composition extérieure à l'histoire elle-même, Raymond Queneau en proposait une remarquable illustration, quand il déclarait, en 1937, dans « *Technique du roman* » : « Il m'a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de [mes] romans. C'est ainsi que le Chiendent se compose de 91 (7 x 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa "somme" étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence [...]. »

Il n'est pas sans voisins non plus : Italo Calvino, par exemple, a pu exposer dans *Comment j'ai écrit un de mes livres* « certaines des contraintes à l'œuvre dans le roman dont le titre français est *Si par une nuit d'hiver un voyageur* », une « adaptation personnelle des formulations de sémiologie structurale de A.J. Greimas ».

Enfin, d'une manière générale, la négociation concertée entre l'organisation d'une matière narrative et une structuration formelle non mimétique caractérise très largement le roman moderne : critères spatiaux et dispositions taxinomiques chez Arno Schmidt, «

bricolage analogique » et « plans de montage » chez Claude Simon, dispositions et retours réglés chez Butor, les exemples sont nombreux, et témoignent de contraintes esthétiques qui appartiennent à la possibilité même du genre et de son renouvellement.

Pourtant, les « programmes » de *la Vie mode d'emploi* ont une ampleur, une rigueur et une richesse qui les distinguent absolument, et les rendent esthétiquement et historiquement exemplaires – et parfaitement inimitables.

### **Les programmes de la Vie mode d'emploi**

Les manuscrits préparatoires de la *Vie mode d'emploi* se répartissent en deux ensembles : d'une part les programmes, comprenant tableaux, algorithmes et listes, où s'élabore le système général des contraintes, d'autre part les manuscrits de rédaction, comprenant des brouillons, le manuscrit définitif (deux grands cahiers noirs reliés) et une version dactylographiée corrigée par Perec. Nous publions ici les documents du premier ensemble.

Les programmes comprennent eux-mêmes deux grands sous-ensembles : d'abord ce que nous nommerons des outils et des repères, ensuite ce que Perec appelle « une sorte de cahier des charges ». Parmi les outils et repères, on trouve les modèles mathématiques de trois processus formels, les listes d'éléments constituant une sorte de répertoire de matériaux narratifs et fictionnels et enfin des plans et des tableaux récapitulatifs. Le « cahier des charges » proprement dit est composé de 99 feuillets correspondant aux 99 chapitres du roman : sur chaque feuillet figure la liste des éléments à partir desquels le chapitre sera rédigé. On a donc d'un côté l'ensemble des données générales et leurs règles de distribution, de l'autre, chapitre par chapitre, les données particulières distribuées selon les règles.

Sont reproduits et transcrits ici l'essentiel des outils, certains tableaux récapitulatifs et de repérage, et la totalité du « cahier des charges ».

### **1 - Les outils et repères**

**Le système de contraintes qui sous-tend la Vie mode d'emploi suppose une réduction, ou, si l'on préfère, une mise à plat : l'immeuble dont la description, pièce après pièce, va constituer la trame du roman est réduit, on l'a vu, à son plan en coupe, un carré lui-même assimilable à un damier de 10 cases sur 10.** Chaque case de ce plan-damier équivaut à une pièce de l'immeuble (ou à une portion des parties communes : hall d'entrée, escalier, machinerie de l'ascenseur, chaufferie). Si, dans quelques rares passages du roman, l'immeuble est évoqué dans son épaisseur et avec son côté cour, seules les pièces de la façade sont concernées par le système des contraintes.

L'organisation de ce plan repose sur les trois processus, formels mentionnés dans *Espèces d'espaces* : la polygraphie du cavalier, le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, la pseudoquene d'ordre 10.

### **La polygraphie du cavalier**

S'étant fixé comme cadre la description d'un immeuble, Perec rencontre un premier problème : dans quel ordre en décrire les pièces ? La réponse, d'ordre esthétique, suppose d'abord un double refus : la solution ne sera ni réaliste ni aléatoire. L'option réaliste consisterait à imaginer un visiteur se déplaçant dans l'immeuble et un narrateur prenant en charge, par le biais d'une focalisation interne, ce que voit le visiteur. Exemple type de ce parcours naturaliste : le début de *Pot-Bouille* de Zola, où l'architecte Campardon guide Octave

Mouret dans le grand escalier de l'immeuble de la rue de Choiseul en lui indiquant, étage par étage, la disposition des lieux et le nom des occupants. **L'option aléatoire consisterait à tirer au sort le numéro d'ordre des cent pièces à décrire. Mais Perec est oulipien, et les oulipiens, on le sait, refusent le hasard auquel ils préfèrent le calculable.** Il s'agira donc d'obtenir un parcours de l'immeuble soumis non à une imitation de déplacement « réel » mais à un modèle formel : ce sera la polygraphie du cavalier.

Énigme mathématique, le problème consiste, « en partant avec un cavalier d'échecs d'une case désignée, à lui faire parcourir les 63 autres cases par 63 sauts consécutifs, donc sans répétition ni omissions ». Adapté aux 100 cases du plan-damier, ce parcours détermine l'ordre dans lequel seront décrites les 100 pièces de l'immeuble et fixe du même coup l'ordre des chapitres du roman, puisque chaque chapitre correspond à la description d'une pièce. Accessoirement, ce même parcours règle la division du roman en six parties : « chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie ».

Ce principe est soumis à un « clinamen », c'est-à-dire à un dérèglement local : lors de son 66e déplacement, le cheval s'arrête dans la case située à l'angle inférieur gauche du plan-damier, correspondant à une cave. Cet arrêt n'est pas pris en compte dans le livre : le chapitre 66 ne décrit pas une cave, mais la pièce qui correspond au 67e déplacement du cheval : la boutique d'antiquités de Mme Marcia. Le roman n'aura donc que 99 chapitres, au lieu des 100 que laissait prévoir la structure du plan-damier. Comme dans l'ultime puzzle de Bartlebooth, une pièce ne trouvera pas sa place. C'est pourquoi, à partir du chapitre 66, chaque feuillet du cahier des charges comporte toujours, en haut à droite, une double numérotation : la première indique le numéro du déplacement du cavalier, la seconde, inférieure d'une unité, le numéro du chapitre