



Revista Diacrítica
ISSN: 0807-8967
ceh@ilch.uminho.pt
Universidade do Minho
Portugal

Joly, Jean-Luc
Une seconde musique du hasard: Georges Perec et Paul Auster
Revista Diacrítica, vol. 24, núm. 3, 2010, pp. 111-140
Universidade do Minho
Braga, Portugal

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=389642351009>

- How to cite
- Complete issue
- More information about this article
- Journal's homepage in redalyc.org

redalyc.org

Scientific Information System

Network of Scientific Journals from Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal
Non-profit academic project, developed under the open access initiative

Une seconde musique du hasard : Georges Perec et Paul Auster¹

Jean-Luc Joly

Dans les études perecquiennes se développe actuellement un courant comparatiste où il s'agit principalement d'étudier la réception ou la diffraction de l'œuvre de Perec par la création contemporaine. Il est vrai qu'une sorte de galaxie littéraire se constitue aujourd'hui autour de cette œuvre en voie de mythisation, galaxie dans laquelle la conjonction austérienne se révèle singulière parce qu'à la fois ménagée par la contemporanéité historique (Perec et Auster appartiennent tous deux à une époque qu'on pourrait sommairement qualifier de sortie de l'ère du soupçon ou de l'ère du vide — même si leur univers reste marqué par la dysphorie), et par un rapport désormais épидictique de l'œuvre de Paul Auster à celle de son aîné, c'est-à-dire un rapport largement marqué par des signes d'influence, des allusions conscientes, un dialogue avéré. L'œuvre de Patrick Modiano ou celle du plasticien Christian Boltanski par exemple entrent en résonance avec l'œuvre perecquienne d'une manière assez semblable (confluente puis influente), définissant pour celle-ci une sorte de statut de matrice de la « néo-modernité » (celle qui, ne se reconnaissant ni dans l'optimisme classique ou post-classique, ni dans le nihilisme déconstructeur, cherche à renouer avec un projet heuristique). Loin de se limiter cependant à l'hommage d'une époque

1 Ce travail fait suite à un article sur le même sujet (Jean-Luc Joly : « Georges Perec et Paul Auster : une musique du hasard », *Romanic Review*, Columbia University, New-York, Jan-Mar 2004, vol. 95, n° 1-2, p. 99-134) où il s'est agi tout d'abord, après un historique rapide des relations avérées ou forttement conjecturables entre Paul Auster et l'œuvre de Perec, de comparer la conception intertextuelle que ces deux auteurs se font de la littérature, moyen d'un gain progressif vers une totalité de l'œuvre, elle-même reflet d'une unité de la littérature et du monde (conception qui, en quelque sorte, prédispose ces auteurs l'un à l'autre, dessinant un emboîtement du puzzle), puis d'étudier la manière dont la réécriture de l'histoire de Bartlebooth dans *Le Livre des illusions* de Paul Auster (*The Book of Illusions*, Henry Holt Publishing, New York, 2002) permet de lire d'une manière euphorique la fin de *La Vie mode d'emploi*.

en recherche de « repères », cette résonance autorise surtout à relire l'œuvre perecquienne dans des sens peut-être laissés jusqu'ici en jachère et dans l'éclairage d'une histoire littéraire en cours de constitution.

La conjonction Percec-Auster est tout d'abord formée par certaines confluences objectives : les deux auteurs, pratiquement contemporains même si Percec se situe légèrement en amont, sont d'origine juive polonaise et leur histoire familiale est semblablement marquée par un exil où l'île d'Ellis Island joue un rôle historique ou symbolique particulièrement fort; ensuite, tous deux originent leur entreprise d'écriture dans la mort d'un proche (le père pour Paul Auster ; le père et surtout la mère pour Georges Percec). A cet égard, un travail de superposition de W et le souvenir d'enfance et de L'Invention de la solitude s'avèrerait particulièrement fécond. On se limitera pour l'instant à deux citations « programmatiques » voisines : « leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie » (W, explicit du chapitre VIII) ; « Cela fut. Ce ne sera jamais plus. Se souvenir » (explicit de L'Invention de la solitude).

Cette conjonction résulte ensuite de points de contacts effectifs. S'il est peu vraisemblable que Percec ait lu Paul Auster, la question se pose en revanche de savoir à partir de quand, précisément, Paul Auster cesse d'être « tangentiel » à Percec pour franchement croiser son chemin — ce qui ouvre alors la voie à l'étude des diverses mentions (articles consacrés à Percec) et allusions de plus en plus explicites que contiennent les livres d'Auster, de la litanie des « Il se souvient » qui clôt presque L'Invention de la solitude (1982) à l'apparition du nom d'Orlowska dans la reproduction en fac-similé d'une page d'annuaire polonais dans La Nuit de l'oracle (2003), en passant par exemple par les repas monochromes que la plasticienne Maria, inspirée de Sophie Calle (autre perecquienne notable) s'impose dans Léviathan (1992) et qui paraissent bien être le souvenir de ceux que Madame Moreau fait servir à ses invités de marque dans La Vie mode d'emploi. Surtout, le rapprochement Auster-Percec prend tout son sens littéraire dans une thématique transversale aux deux œuvres. Diverses figures peuvent être convoquées, mais c'est la notion de contrainte existentielle et l'actualisation qu'en réalise ce que Bernard Magné appelle l'« itinéraire réglé », qui principalement nous retiendront.



Un fort courant comparatiste se développe actuellement dans les études perecquiennes où il s'agit principalement d'étudier la réception ou la diffraction des textes de Percec par la création contemporaine. Dans l'intertextualité qui caractérise largement cette œuvre, ces travaux s'attachent à éclairer une relation hypotextuelle (quand les précédents avaient

surtout privilégié la relation hypertextuelle) et constituent un signe assez manifeste d'une mythisation en cours².

En effet, une sorte de galaxie littéraire et même plus généralement artistique se constitue aujourd'hui autour de Perec, galaxie dans laquelle la conjonction austérienne se révèle singulière parce qu'à la fois ménagée par la contemporanéité historique (Perec et Auster appartiennent tous deux à une époque qu'on pourrait sommairement qualifier de sortie de l'ère du soupçon ou de l'ère du vide — même si leur univers reste marqué par la dysphorie), et par un rapport désormais épидictique de l'œuvre de Paul Auster à celle de son aîné, c'est-à-dire un rapport largement marqué par un « dialogue » avéré. L'œuvre littéraire de Patrick Modiano ou celle du plasticien Christian Boltanski par exemple entrent en résonance avec l'œuvre perecquienne d'une manière assez semblable (confluente puis « dialogique »), définissant pour celle-ci une sorte de statut posthume de matrice de la « néo-modernité » (peut-être celle qui, ne se reconnaissant ni dans l'optimisme classique ou post-classique, ni dans le nihilisme déconstructionniste, cherche à renouer avec un projet heuristique). Loin de se limiter cependant à l'hommage d'une époque en recherche de « repères », cette résonance autorise surtout à relire l'œuvre perecquienne dans des sens peut-être laissés jusqu'ici en jachère et dans l'éclairage d'une histoire littéraire en cours de constitution. En d'autres termes, approcher l'œuvre perecquienne par ses reflets dans la création contemporaine est peut-être la voie d'une critique renouvelée.

Mise en relation

La conjonction Perec-Auster est tout d'abord formée par certaines confluences objectives³ : les deux auteurs, pratiquement contemporains même si Perec se situe légèrement en amont, sont d'origine juive polo-

2 Entre autres exemples, lors d'un colloque international consacré à Perec, organisé par l'Université de Cluj en Roumanie (actes parus sous le titre : *Georges Perec : inventivité, postérité*, Yvonne Goga et Mireille Ribière édts., Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006), figuraient au programme diverses études comparatistes à orientation hypotextuelle : Perec et Jean Echenoz (Isabelle Dangy), Perec et Martin Winckler (Marc Lapprand), Perec et François Bon (Manet Van Montfrans). Deux numéros des *Cahiers Georges Perec* actuellement en cours vont être consacrés à l'hypotextualité perecquienne, l'un chez les plasticiens contemporains du monde entier, l'autre chez les écrivains français contemporains.

3 Pour une étude détaillée de ce point, je renvoie au premier volet de ce travail (*loc. cit.*).

naïse et leur histoire familiale est semblablement marquée par un exil où l'îlot d'*Ellis Island* joue un rôle historique ou symbolique particulièrement fort ; ensuite, tous deux « originent » leur entreprise d'écriture dans la mort d'un proche (le père pour Paul Auster ; le père et surtout la mère pour Georges Perec). A cet égard, un travail de superposition de *W et le souvenir d'enfance* et de *L'Invention de la solitude* s'avèrerait particulièrement fécond. On se limitera ici, pour l'ouvrir, à deux citations « programmatiques » voisines : « leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie » (*W*, fin du chapitre VIII⁴) ; « Cela fut. Ce ne sera jamais plus. Se souvenir » (fin de *L'Invention de la solitude*⁵).

Cette conjonction résulte ensuite de points de contacts effectifs. S'il est peu vraisemblable que Perec ait lu Paul Auster, la question se pose en revanche de savoir à partir de quand, précisément, Paul Auster cesse d'être « tangentiel » à Perec pour franchement croiser son chemin — ce qui ouvre alors la voie à l'étude des diverses mentions (articles consacrés à Perec notamment) et allusions de plus en plus explicites que contiennent les livres d'Auster, de la litanie des « Il se souvient » qui clôt presque *L'Invention de la solitude* (1982) — où il est cependant difficile de démêler si c'est Perec ou Joe Brainard qui est « imité »⁶ — à l'apparition du nom polonais d'Orlowska (déjà présent dans *La Vie mode d'emploi*) dans la reproduction en fac-similé d'une page d'annuaire dans *La Nuit de l'oracle* (2003⁷), en passant par exemple par les repas monochromes que la plasticienne Maria, inspirée de Sophie Calle (autre perecquienne notable), s'impose dans *Léviathan* (1992)⁸ et qui semblent bien être le

4 Paris, Denoël, 1994 [1975], p. 59.

5 *The Invention of Solitude*, New York, Sun, 1982 ; traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1988.

6 Paul Auster est l'auteur d'une préface à *I Remember* de Joe Brainard, l'« inventeur » de la « formule » *Je me souviens*...

7 New-York, Henry Holt and company, 2003 ; traduction française par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2004.

8 New York, Viking Penguin Inc., 1992 ; traduction française par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1993. Il est en outre possible que Paul Auster s'inspire de *La Vie mode d'emploi* pour décrire dans ce livre le roman supposé écrit par le personnage principal de l'histoire, Benjamin Sachs (« Les folies Bartlebooth », l'article de critique littéraire que Paul Auster publie dans *The New York Review of Books* le 15 novembre 1987 à l'occasion de la parution de la traduction de *La Vie mode d'emploi* en anglais par David Bellos, montre de façon certaine qu'il a lu le « romans » perecquien au moment où il rédige *Léviathan*). Le roman de Benjamin Sachs, intitulé *Le Nouveau Colosse*, est en effet un montage d'éléments empruntés à la réalité historique et surtout à d'autres romans

souvenir de ceux que Madame Moreau fait servir à ses invités de marque dans *La Vie mode d'emploi*⁹, etc.

Contraintes existentielles

Sur le plan thématique, l'un des indéniables traits d'union entre l'œuvre de Georges Perec et celle de Paul Auster est l'importance qu'y acquièrent les contraintes existentielles. Il y a naturellement beaucoup d'autres points communs, des plus vastes ou des plus fondamentaux et structurels (la question de la totalité, les coïncidences et le rôle du hasard, la relation dialectique entre vide et plein, le vacillement identitaire...) aux plus circonscrits ou anecdotiques (la référence au roman policier, l'espace de la chambre, le goût du jeu...); mais la question des contraintes existentielles possède le mérite de mettre en exergue ce qui se joue dans ces deux œuvres quant au problème du sens, source de leur position singulière dans la modernité puisque à rebours d'une *doxa* de l'a-

(p. 70) ; « (...) Sachs désarçonne sans cesse le lecteur en mêlant dans la conduite de son récit tant de genres et de styles que le livre finit par ressembler à un jeu électronique, une de ces fabuleuses machines avec des lumières clignotantes et quatre-vingt-dix-huit effets sonores différents. D'un chapitre à l'autre, il saute de la narration traditionnelle, rédigée à la troisième personne, aux pages de journal intime et aux lettres, des tableaux chronologiques aux petites anecdotes, des articles de journaux aux essais ou aux dialogues dramatiques » (p. 71) ; enfin, dans la critique qu'il fait de ce texte, le narrateur souligne qu'« il y a des endroits où le roman paraît trop construit, trop mécanique dans l'orchestration des événements, et les personnages n'atteignent que rarement à une vie véritable » (p. 74). On notera que le livre de Sachs comporte quatre-vingt-dix-huit chapitres, soit le même nombre que *La Vie mode d'emploi* en tenant compte d'un inévitable clinamen, et que la métaphore pour le désigner se réfère probablement au « billard électrique » (ou *flipper*), « machine » notablement perecquienne en même temps qu'austérienne.

- 9 Paris, Hachette, 1994 [1978], p. 423-425. Là encore, je renvoie, pour plus de détails, au premier volet de ce travail (*loc. cit.*). J'ajoute cet élément nouveau porté à ma connaissance par Gilles Esposito-Farèse : dans « Le visiteur du soir » de Paul Fournel, extrait des *Moments oulipiens* (Paris, Le Castor Astral, 2004, p. 58), on peut lire : « Un après-midi où nous nous préparions à lire des textes oulipiens à l'Université de New York, nous avons vu arriver, pendant notre réception, un beau jeune homme sombre vêtu de noir. Il nous a demandé l'autorisation de lire une page de Georges Perec avec nous. Il nous a dit toute l'admiration qu'il avait pour lui, toute l'importance que cette œuvre avait dans sa vie et tout ce qu'il attachait à la possibilité de lui rendre publiquement hommage avec nous. Son français était impeccable et son désir bien grand, nous n'avions aucune raison de lui refuser ce plaisir. Il lut donc avec nous. Il se nommait Paul Auster et rêvait de faire traduire en français un roman sur New York qu'il venait de publier. » Interrogé par mes soins, Paul Fournel a confirmé l'authenticité de l'anecdote ; selon Marcel Bénabou, secrétaire général de l'Oulipo, elle s'est déroulée à l'occasion de l'*Oulipo Colloquium* organisé par Lanie Goodman à la City University of New York en octobre 1983. Gilles Esposito-Farèse remarque que *Cité de verre*, le « roman sur New York » que Paul Auster mentionne dans sa rencontre avec les Oulipiens, n'a été publié qu'en 1985 ; peut-être fallait-il alors comprendre : « qu'il venait d'écrire ».

signifiante, Georges Perec et Paul Auster semblent plutôt appartenir à cette ère de l'épilogue, de l'après-mot, que George Steiner définit dans *Réelles Présences* comme un temps postérieur à la déconstruction nihiliste contemporaine où il s'agit pour l'essentiel de refonder le sens par la recherche et l'affirmation d'un sens du sens qui ne cède par ailleurs rien de la lucidité sémiologique acquise¹⁰.

Pour définir ce que peut être une contrainte existentielle, le mieux est sans nul doute de dresser un parallèle avec la contrainte d'écriture. Tout comme la contrainte d'écriture impose de restreindre le champ des possibles linguistiques, de choisir, dans la multiplicité des potentiels du langage ou de l'écriture, ceux qui répondent à une définition préalablement imposée, qu'elle soit arbitraire ou motivée, diminuant ainsi la surface du domaine de référence et permettant même parfois son épuisement, la contrainte d'existence impose de choisir, dans la multiplicité des possibles d'un acte de vie, généralement « infra-ordinaire » (se déplacer, manger, avoir des activités quotidiennes...), ceux qui ont été « définis » au préalable (ne manger que des aliments d'une couleur donnée ; se déplacer en fonction d'itinéraires réglés non par l'utile ou la nécessité, voire la pure et simple fantaisie ou l'inconscient urbain de la *dérive*, mais bel et bien conformément à une contrainte — comme dans l'idéal perecquien de parvenir à traverser Paris en empruntant des rues dans l'ordre alphabétique par exemple).

La contrainte existentielle possède un socle anthropologique ou psychique évident. Les enfants paraissent la connaître spontanément et ludiquement lorsqu'ils s'imposent certains rites comportementaux (comme de grimper un escalier en comptant scrupuleusement le nombre de marches ou de se déplacer sur un pavement en posant les pieds exclusivement sur les joints, etc.). Les adultes ne l'ignorent pas non plus : sous des formes légères (être fidèle à un restaurant sur un trajet donné ; manger des raviolis le lundi), elle constitue un repère, un point fixe de la vie qu'elle aide ainsi à se structurer et peut-être à signifier. Car, de magma hasardeux où tout est indifférent ou réversible, fondamentalement immotivé, le quotidien devient alors espace rythmé, orthonormé ; s'imposer des contraintes de vie, en dehors de toute notion de discipline sociale ou hygiénique naturellement, c'est en quelque sorte devancer

10 *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1991 (rééd. Coll. « Folio essais », 2002) ; traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw.

l'appel du sens, présupposer un formatage certes crypté ou secret du réel mais néanmoins présent. D'où, naturellement, l'importance que les comportements systémiques, réglés ou non par des contraintes ésotériques, acquièrent dans les pratiques religieuses ; d'où, encore, la relation patente qui unit contrainte existentielle et recherche d'exhaustion ou de totalité, le respect scrupuleux et intégral d'un « programme » étant seul capable de le rendre probant, éventuellement efficace. Sous des formes dérégées et névrotiques, de telles contraintes aboutissent aux troubles obsessionnels du comportement par lesquels l'individu, fortement culpabilisé, angoissé ou craignant la punition, soumet son quotidien à d'épuisantes cérémonies, d'éreintantes obligations qui sont autant de tentatives désespérées de conférer un sens à ce qui n'en a pas ou ne doit pas forcément en avoir. Bref, quel que soit son degré ou sa forme, la contrainte existentielle est fondamentalement liée à la question du sens ; d'où le caractère révélateur de sa présence chez de nombreux créateurs contemporains¹¹ et tout particulièrement chez Georges Perec et Paul Auster.

Les contraintes existentielles abondent effectivement dans l'œuvre de ces deux auteurs, à travers des programmes, rituels ou protocoles de vie auxquels se vouent ponctuellement ou durablement certains personnages. Pour se limiter ici à un exemple pour chaque auteur, on peut mentionner, chez Perec, la contrainte existentielle fictionnelle complexe élaborée par Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi* et chez Paul Auster, les expériences artistiques du personnage de Maria dans *Léviathan* (nous avons déjà mentionné les repas monochromes mais il y en a beaucoup d'autres car ce personnage vit « sa vie en fonction d'un ensem-

11 On pourrait d'ailleurs distinguer, dans la création contemporaine, une famille de « plasticiens » dont l'œuvre et sporadiquement la vie sont réglées par de telles contraintes existentielles : outre Sophie Calle et Christian Boltanski déjà mentionnés, Roman Opalka par exemple, qui a entrepris de peindre, selon un programme ritualisé très précis, la suite des nombres, de zéro vers l'infini. Il semble que le développement et la mise à disposition de nouveaux media, tel internet, ait encouragé ce type de production où la contrainte existentielle est mesure et enregistrement signifiant du temps : citons ici l'exemple de plasticiens qui publient chaque jour une photo d'eux-mêmes sur leur site et rappelons que dans *Smoke*, un film dont le scénario est de Paul Auster, le personnage principal prend tous les jours, à la même heure et selon le même angle, une photographie du même lieu urbain (Arles, Actes Sud, traduction de Christine Le Bœuf et Marie-Catherine Vacher, 1995, p. 72). Du côté de la littérature, les *Poèmes de métro* de l'Oulipien Jacques Jouet fournissent un excellent exemple de contrainte existentielle qui soit en même temps une contrainte d'écriture (l'idéal du système étant là aussi « garanti » ou fourni par un projet d'exhaustion possible : parcourir l'ensemble du métro parisien en une journée avec un minimum de répétitions par stations).

ble de rites bizarres et personnels¹² » ; par exemple : conservation des cadeaux d'anniversaire encore emballés et dîners d'anniversaire où le nombre de convives correspond à l'âge — rite venant de Sophie Calle). En ce qui concerne Perec, nous pourrions ajouter à ses personnages l'auteur lui-même dans certaines des plus célèbres de ses expériences infra-ordinaires (*Carrefour Mabillon*, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou surtout *Lieux*) ou dans des projets exposés au gré des pages d'*Espèces d'espaces*¹³, de *Perec/rinations*¹⁴, ou bien encore dans certains textes comme « Approches de quoi » (recueilli dans *L'Infra-ordinaire*¹⁵), ou « Quelques unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir » (recueilli dans *Je suis né*¹⁶). Car l'écriture de l'infra-ordinaire est fréquemment une tentative pour révéler par l'imitation certaines contraintes existentielles inaperçues des hommes (d'où la vertu supposée déconditionnante de cette écriture).

Une telle homologie ou proximité entre écriture et vie nous invite à ne pas nous limiter à voir dans ces contraintes existentielles d'aimables excentricités, des marques de snobisme, des canulars, des indices de névrose obsessionnelle ou des fables à portée strictement symbolique (ce qu'elles peuvent cependant être également en partie). Leur mise en application dans la vie de Perec, ne fût-ce que le temps d'une expérience d'écriture un peu semblable à une « performance » littéraire, est en quelque sorte garante de leur *portée* voire de leur *portance* artistique ; et non seulement ce prolongement autobiographique d'ailleurs, mais aussi, comme nous l'avons vu, la contemporanéité ou la postérité

12 *Op. cit.*, p. 105.

13 Par exemple : « Décrire les opérations que l'on effectue lorsque l'on prend le métro avec la même minutie que Baedeker pour le métro de Londres en 1907 » (Paris, Galilée, 1974, p. 91) ; « On pourrait s'imposer de suivre une latitude donnée (Jules Verne, *Les Enfants du Capitaine Grant*), ou parcourir les Etats-Unis d'Amérique en respectant l'ordre alphabétique (Jules Verne, *Le testament d'un excentrique*) ou en liant le passage d'un état à un autre à l'existence de deux villes homonymes (Michel Butor, *Mobiles*) » (*idem*, p. 103) ; « Jouer avec les distances : préparer un voyage qui vous permettra de visiter ou de parcourir tous les lieux se trouvant à 314,60 km de votre domicile ; / Regarder sur des plans, sur des cartes d'état-major le chemin que l'on a parcouru » (*ibid.*, p. 114) ; voir aussi le projet de *Lieux où j'ai dormi* (exposé p. 31-35), les « Choses que, de temps à autre, on devrait faire systématiquement » (p. 62-63), les « Travaux pratiques » sur la rue proposés p. 70-74 et qui préludent aux expériences de Mabillon et de Saint Sulpice.

14 Titre sous lequel Bernard Magné a réuni les jeux sur les arrondissements de Paris composés par Perec pour l'hebdomadaire *Télérama* au cours des années 1980 et 1981 (Paris, Zulma, 1997).

15 Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1989, p. 9-13.

16 Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », p. 105-109.

de telles pratiques dans le domaine des arts plastiques par exemple qui lui confèrent une signification historique (voir à cet égard les travaux du plasticien américain d'origine japonaise On Kawara où les contraintes existentielles forment l'œuvre — comme de noter chaque soir sur un plan ses itinéraires de la journée par exemple, ou de faire tout aussi quotidiennement la liste des personnes que l'on a rencontrées, de ce qu'on a lu, etc.).

En ce qui concerne Paul Auster, on peut considérer que la tenue, par l'écrivain, d'un « petit carnet rouge » où il s'agit de consigner toutes les coïncidences extraordinaires arrivées à soi-même ou des récits de telles conjonctions authentiques ressortit en partie à la catégorie de contrainte existentielle qu'on pourrait qualifier de réelle¹⁷ (par opposition à celle de contrainte existentielle fictionnelle).

Naturellement, le débordement du domaine de la fiction dans celui de la vie se fait ici par l'entremise de l'expérience de l'écriture car, en dehors de toute approche à teneur psychologique ou psychanalytique, c'est uniquement cette dernière qui nous intéresse ici (et la question d'un éventuel développement, par Georges Perec ou Paul Auster, de certains comportements obsessionnels privés n'est évidemment pas du domaine de notre interrogation dans ce travail¹⁸). Le point le plus important demeure néanmoins, dans cette proximité artistico-existentielle, l'enjeu *vital* de l'écriture : la contrainte existentielle, avons-nous dit, est un moyen oblique de donner sens ; or, c'est précisément l'écriture qui, chez Perec comme chez Auster, est la meilleure médiation de cette production de sens. Ceci n'implique pas vraiment, comme l'avance souvent Bernard Magné, qu'il n'y a au fond que des contraintes d'écriture chez Perec (car *Lieux*, par exemple, a bel et bien donné voie à un

17 Dans un va-et-vient complexe entre vie, édition et fiction, ce petit carnet rouge (sur lequel nous allons revenir) fait une apparition romanesque dans divers textes de Paul Auster (dont *Moon Palace* [Viking Penguin Inc., 1989 ; traduit en français par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1990] où le narrateur ambitionne d'écrire un ouvrage sur les coïncidences — et ressemble donc en cela à l'auteur), puis se trouve lui-même publié (*The Red Notebook*, London, Faber and faber, 1995 ; traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1993).

18 En ce qui concerne les itinéraires réglés, on peut néanmoins, pour Perec, signaler ce fait, rapporté par son biographe : « L'analyse commença un peu avant la mi-juin 1956 et se poursuivit pendant une bonne année. Trois fois par semaine, Perec empruntait l'un ou l'autre de ses itinéraires méticuleusement repérés sur la carte, passant soit par Montparnasse, soit par la place d'Italie pour se rendre à pied villa Seurat, où de M'Uzan avait son cabinet de consultation (...) » (David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1993 [traduit de l'anglais par Françoise Cartano et l'auteur], p. 172).

programme éprouvé dans l'ici et le maintenant d'une vie), mais qu'en dernier ressort, c'est l'écriture qui constitue le meilleur moyen d'ordonner le réel et sa vie : ainsi, la traversée totalisante de Paris cherche à se faire dans l'ordre alphabétique et seul le genre de l'inventaire permet de contenir le désordre et l'entassement descriptifs de *Carrefour Mabillon* ; Maria, dans *Léviathan*, s'impose de vivre certaines journées sous « le signe du *b*, du *c* ou du *w*¹⁹».

Les itinéraires réglés

Dans l'ensemble des contraintes existentielles développées fictionnellement ou réellement par Georges Perec et Paul Auster, nous allons nous arrêter plus longuement à celle des « itinéraires réglés ». Nous empruntons cette dernière expression (en germe chez Perec) à Bernard Magné qui écrit dans sa préface à *Perec/rinations*²⁰ que les itinéraires réglés « sont à la géographie parisienne ce que (l)es textes à contraintes sont à la littérature », comme par exemple les « parcours tautogrammatiques (les noms de rues doivent commencer par la même lettre) ou monothématiques (rues à noms d'oiseaux, de villes, de musiciens) » ou bien encore ce trajet alphabétique idéal qui permettrait de parcourir Paris en empruntant successivement des rues dans l'ordre alphabétique. Perec lui-même, dans le dialogue qui suit sa conférence « A propos de la description », explique que dans cette démarche « [il] essaie de composer des itinéraires sous contrainte. C'est-à-dire qu'[il] demande à des gens de faire un itinéraire qui passe par les rues commençant par les lettres A, B, C, D, E, F... ou bien commençant toutes par les lettres M, etc. Ceci pour les déconditionner. C'est un peu un exercice oulipien, de la même manière que l'on demande à des gens d'écrire sans "r", ou sans "e", ou sans "f", ou sans quoi que ce soit, pour les habituer à une certaine pression, à une certaine perte de sens : alors que les gens vont de la Bastille à la Nation toujours en prenant le faubourg Saint-Antoine, là, [il] leur propose, [il] les invite, [il] les oblige, s'ils veulent bien [le]

19 *Op. cit.*, p. 107.

20 *Op. cit.*, p. 5-6.

suivre, à prendre des itinéraires très compliqués qui vont simplement les faire dériver (...)»²¹.

Chez Paul Auster, l'itinéraire réglé trouve vraisemblablement sa source dans un passage du « Livre de la mémoire », la seconde partie de *L'invention de la solitude*, où une réflexion sur la déambulation urbaine amène au constat d'une signifiante inaperçue dont la maîtrise implique peut-être que cette déambulation au départ apparemment hasardeuse soit refaite en sens inverse, soit alors suscitée, de manière à espérer en voir apparaître les lois : « (...) de même qu'un pas entraîne inmanquablement le pas suivant, une pensée est la conséquence inévitable de la précédente et dans le cas où une pensée en engendrerait plus d'une autre (disons deux ou trois, équivalentes quant à toutes leurs implications), il sera non seulement nécessaire de suivre la première jusqu'à sa conclusion mais aussi de revenir sur ses pas jusqu'à son point d'origine, de manière à reprendre la deuxième de bout en bout, puis la troisième, et ainsi de suite, et si l'on devait essayer de se figurer mentalement l'image de ce processus, on verrait apparaître un réseau de sentiers, telle la représentation de l'appareil circulatoire humain (cœur, artères, veines, capillaires), ou telle une carte (le plan des rues d'une ville, une grande ville de préférence, ou même une carte routière, comme celles des stations-service, où les routes s'allongent, se croisent et tracent des méandres à travers un continent entier), de sorte qu'en réalité, ce qu'on fait quand on marche dans une ville, c'est penser, et on pense de telle façon que nos réflexions composent un parcours, parcours qui n'est ni plus ni moins que les pas accomplis, si bien qu'à la fin on pourrait sans risque affirmer avoir voyagé et, même si l'on ne quitte pas sa chambre, il s'agit bien d'un voyage, on pourrait sans risque affirmer avoir été quelque part, même si on ne sait pas où»²².

Comme toute chose ou presque dans l'univers fréquemment duel des œuvres de Georges Perec et de Paul Auster, l'itinéraire réglé possède un double négatif, d'ailleurs lui-même divisible : d'une part l'errance ou la dérive, qui sont, au contraire de l'itinéraire réglé, des parcours sans itinéraire préconçu ou formalisable *avant coup* ; d'autre part, le laby-

21 Cette conférence fut prononcée au colloque d'Albi *Espace et représentation* des 20-24 juillet 1981 ; première publication dans les actes de ce colloque, Paris, Editions de la Villette, 1982 ; repris dans : Dominique Bertelli et Mireille Ribière eds., *Georges Perec. Entretien et conférences*, vol. II, Nantes, Joseph K., 2003, p. 227-243 (citation p. 242).

22 *Op. cit.*, [rééd. coll. « Babel, 1992], p. 191-192.

rinthe qui est généralement un itinéraire réglé imposé par un « tiers » dont la forme et le sens échappent à toute perception et à toute maîtrise. Cette dernière figure, capitale chez Paul Auster mais relativement rare chez Perec, mériterait un autre article à soi seule ; disons simplement ici que l'itinéraire réglé peut en maintes occasions apparaître comme une tentative de conjuration du labyrinthe, une manière de régler un sens dans ce qui semble en avoir mais se dérober sans cesse à sa poursuite : notre réel le plus quotidien, l'Histoire dans sa marche, le monde dans son fonctionnement détaillé.

Cartographie perecquienne

La figure de l'itinéraire réglé apparaît en bien des points de l'œuvre de Georges Perec, dont elle peut finalement presque apparaître comme une métaphore obsédante. Déjà dans *Les Barques*, une nouvelle écrite en 1954²³ qui constitue le premier texte connu écrit par l'auteur, l'importance du thème se révèle avec évidence car le début du deuxième paragraphe dit précisément la familiarité et la certitude de l'itinéraire, figure de stabilité fondatrice dans l'univers perecquien : « Pourtant je connais mon chemin dans ses moindres détails. Je l'observe, je le dissèque. A force d'y passer, c'est un peu comme si j'en étais devenu propriétaire. Il m'absorbe au moins vingt minutes par jour, dix à l'aller, dix au retour. J'en connais les palissades et les affiches, les magasins, les cafés. Je connais le rythme des feux rouges. J'en sais toutes les pierres. Il a ses étapes journalières : le bureau de tabac (il est fermé le mercredi mais il y en a un autre de l'autre côté du pont) la papeterie où je m'arrête un instant pour voir les manchettes des journaux ». Un peu plus tard, dans une note pour *Le Portulan*, un projet inabouti du début des années soixante, Perec décrit ainsi son entreprise :

C'est d'abord une histoire très simple. Deux individus se promènent dans Paris, de 6 h du soir à 6 h du matin. Cette simple proposition oblige aussitôt à déterminer un certain nombre de choses, chacune ensuite se développant et visant peut-être à donner les cadres principaux du livre.

²³ Tapuscrit inédit de 3 feuilles ; première feuille reproduite en fac-similé dans : Mireille Ribière éd., *Parcours Perec*, Colloque de Londres (mars 1988), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 18.

On peut, en essayant déjà de hiérarchiser, indiquer les différents tenants et aboutissants de la proposition initiale.

– L'itinéraire suivi : c'est-à-dire, en gros, le spectacle extérieur, tout ce qui frappe la sensibilité : les lumières, les lettres (affiches lumineuses et autres, les manchettes de journaux, les indications topographiques), les monuments, les habitations, les lieux (cafés, bouches de métro, coins de rues), les gens rencontrés (voisins de tables, garçons, passants, flics, etc...) ²⁴

Tout comme les événements narratifs, l'Histoire concomitante, les personnages (autres éléments d'organisation ou d'exploitation de la situation de base envisagés par Perec dans son projet), l'itinéraire est donc une figure organisatrice de la multiplicité, un moyen d'explorer et de comprendre le réel proliférant ; d'ailleurs, Perec décrit plus loin son livre comme un « chemin du fragmentaire au général, de la sensibilité la plus immédiate à la compréhension de ce que le paysage implique, des signes à ce qu'ils recouvrent, des événements à ce qui les fait et défait, les amène et les pousse » ; et conclut : « Si la réalité est mystifiante, est anarchique, elle peut se découvrir. Soi-même itou. Les autres avec. Il suffit des lignes de force, des chemins tracés, visibles de haut et pas d'en bas ²⁵. » Naturellement, il ne s'agit pas encore, ni dans *Les Barques* ni dans *Le Portulan*, d'itinéraires réglés ; mais plutôt de l'étude de ce qui règle inconsciemment des itinéraires donnés ou de l'exploitation scripturale du caractère architectonique de ceux-ci. Semblablement, dans *Les Choses*, Perec mentionne les parcours préférés de ses personnages dans Paris pour en extraire un enseignement sociologique, tirer des constantes sinon des lois de ce qui est ordinairement délaissé par l'étude comme purement hasardeux. Il se peut d'ailleurs qu'un des catalyseurs de ce goût cartographique pereccien soit l'intérêt situationniste pour l'« urbanisme unitaire » et les « cartes de vie » ²⁶.

L'évolution du thème, chez Perec, le fera ensuite passer de l'étude de ces réglages réels à la définition de réglages préalables susceptibles de

24 Fonds Georges Perec, Association Georges Perec, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris ; document microfilmé 119, 21, 22.

25 119, 21, 27.

26 Voir dans le numéro 1 d'*Internationale Situationniste* la reproduction (p. 28) d'une carte « relevé de tous les trajets effectués en un an par une étudiante habitant le XVI^e arrondissement. Publié par Chombart de Lauwe dans "Paris et l'agglomération parisienne". (P.U.F.) ». (Plus précisément, pour cette dernière référence : coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1952.)

reconstituer de façon expérimentale ce que la réalité paraît spontanément fournir : des déplacements signifiants, révélateurs de lois du réel infra-ordinaire, c'est-à-dire des itinéraires, des trajets ou des parcours et non de simples agitations humaines dépourvues de formes et purement contingentes. Cette évolution est parallèle à ou incluse dans un schéma général de développement du réalisme perecquien qui, de l'étude immédiate et toujours difficile du réel donné (dans *Les Choses* par exemple), c'est-à-dire d'une étude toujours insuffisamment totalisante, passe à la reconstitution, dans le laboratoire littéraire, d'un réel médiatisé dont les éléments constitutifs sont déterminés au préalable, listés, combinés, comme dans une sorte de « soupe primitive » dont on attend de voir ensuite ce que la reproduction miniaturisée du réel qu'elle offre donnera, produira ou révélera (*La Vie mode d'emploi*).

C'est, semble-t-il, dans *Un homme qui dort*, publié en 1967, deux ans après *Les Choses*, que cette évolution significative se marque. En outre, *Un homme qui dort* présente la particularité d'offrir ce thème de l'itinéraire réglé d'une part de manière répétitive et d'autre part en situation d'insertion dans un réseau qui aide à en faire percevoir le sens. C'est pourquoi ce texte va retenir désormais toute notre attention.

Un homme qui dort

Le troisième roman publié de Perec, bien loin de se limiter à n'être qu'un roman de la dépression, est sans nul doute tout autant voire avant tout le récit d'une recherche de sens. Dans l'expérience de la vie et du réel que fait l'homme qui dort, il y a tout d'abord le rejet d'une multiplicité inacceptable car impensable :

Cette chaudière, cette fournaise, ce gril qu'est la vie, ces milliards de sommations, d'incitations, de mises en garde, d'exaltations, de désespoirs, ce bain de contraintes qui n'en finit jamais, cette éternelle machine à produire, à broyer, à engoutir, à triompher des embûches, à recommencer encore et sans cesse, cette douce terreur qui veut régir chaque jour, chaque heure de ta mince existence²⁷.

27 *Un homme qui dort*, Denoël, 1967 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio », p. 43.

Face à l'inextricable multiplicité du monde, la question fondamentale que pose alors le personnage est la suivante : « Quel fil ? Quelle Loi²⁸ ? » ; autrement dit : peut-on accepter du réel qu'il nous échappe, même et surtout dans ses aspects insignifiants ? Le héros en vient alors à s'interroger sur les lois du multiple d'une manière assez semblable à celle qui guidera Perec, plus tard, lorsqu'il se postera dans un café de la place Saint Sulpice :

Des dépanneurs passent en trombe, appelés pour quelles urgences ? Tu ne sais rien des lois qui font se rassembler ces gens qui ne se connaissent pas, que tu ne connais pas, dans cette rue où tu viens pour la première fois de ta vie, et où tu n'as rien à faire, sinon regarder cette foule qui va et vient, se précipite, s'arrête : ces pieds sur les trottoirs, ces roues sur les chaussées, que font-ils tous ? Où vont-ils tous ? Qui les appelle ? Qui les fait revenir ? (...) Des milliers d'actions inutiles se rassemblent au même instant dans le champ trop étroit de ton regard presque neutre²⁹.

Une première tentative de réaction suit ce constat pessimiste : sans doute convient-il, pour dépasser ce stade angoissant d'incompréhension du réel, d'enrichir notre langage de nouvelles catégories susceptibles de mieux le décrire ou de faire varier l'angle d'approche :

Tu traînes. Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles : les quartiers fous, les quartiers morts, les rues-marché, les rues-dortoir, les rues cimetièrre, les façades pelées, les façades rongées, les façades rouillées, les façades masquées³⁰.

Mais surtout, pour résoudre cette « névrose » de la multiplicité, « névrose » ontologique tout autant qu'esthétique (la liste ou la description exhaustive constituant par exemple une réponse stylistique possible de l'écriture à ce problème), l'homme qui dort entreprend également de limiter et de contraindre sa vie :

28 *Idem*, p. 32.

29 *Ibid.*, p. 58.

30 *Ibid.*, p. 59. Là encore, la démarche est nettement d'inspiration situationniste.

- Limiter : car ce qu'on a souvent pris pour une pathologie de l'indifférence et du repliement (en s'appuyant, il est vrai, sur certaines déclarations de l'auteur) n'est peut-être, au fond, qu'une tentative de résolution d'un « complexe du sens » par l'épuration de sa propre existence :

Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crise, sans désordre : nulle aspérité, nul déséquilibre. Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n'aura jamais de fin : ta vie végétale, ta vie annulée³¹.

- Contraindre : car, bien loin de n'être que des indices névrotiques, des marques d'absurdité, les comportements systématiques de l'homme qui dort sont peut-être eux aussi, une fois replacés dans cette problématique de la multiplicité, des vecteurs de maîtrise, des moyens du sens. À côté de la lecture extensive (du *Monde* ou des cartes de visite affichées à la devanture d'un graveur), une des grandes catégories de ces contraintes existentielles est cartographique ; en d'autres termes, il s'agit alors pour le personnage du roman (et un peu à l'inverse de la dérive situationniste, que Perec a par ailleurs également pratiquée, et qui est, comme son nom l'indique, une pratique libératoire et déconditionnante par l'abandon au hasard ou à l'inconscient³²), il s'agit donc pour l'homme qui dort de se déplacer dans la ville comme sur un plan, forme de réel dominé par la topologie :

Tu inventes des périple compliqués, hérissés d'interdits qui t'obligent à de longs détours. Tu vas voir les monuments. Tu dénombre les églises, les statues équestres, les pissotières, les restaurants russes³³.

31 *Ibid.*, p. 52.

32 Dans *Espèces d'espaces*, Perec évoque cependant comme équivalents ces deux modes d'être à la ville (comme on est *au monde*), puisque l'un et l'autre visent à découpler le marcheur d'habitudes où le sens n'apparaît pas pour des pratiques où il peut éventuellement prendre place : « J'aime marcher dans Paris. Parfois pendant tout un après-midi, sans but précis, pas vraiment au hasard, ni à l'aventure, mais en essayant de me laisser porter. Parfois en prenant le premier autobus qui s'arrête (on ne peut plus prendre les autobus au vol). Ou bien en préparant soigneusement, systématiquement, un itinéraire. Si j'en avais le temps, j'aimerais concevoir et résoudre des problèmes analogues à celui des ponts de Königsberg, ou, par exemple, trouver un trajet qui, traversant Paris de part en part, n'emprunterait que des rues commençant par la lettre C » (*op. cit.*, p. 87).

33 *Ibid.*, p. 69.

Et plus loin, peut-être pour mieux répondre à l'indifférence qui a cru dans sa vie, le narrateur renchérit en avançant la pratique de l'itinéraire réglé :

Tu règles ta vie comme une montre, comme si le meilleur moyen de ne pas te perdre, de ne pas sombrer tout à fait, était de te livrer à des tâches dérisoires, de tout décider à l'avance, de ne rien laisser au hasard. Que ta vie soit close, lisse, ronde comme un œuf, que tes gestes soient fixés par un ordre immuable qui décide tout pour toi, qui te protège malgré toi.

Avec une rigueur louable, tu règles tes itinéraires. Tu explores Paris rue par rue, du parc Montsouris aux Buttes-Chaumont, du Palais de la Défense au Ministère de la Guerre, de la Tour Eiffel aux Catacombes. Tu manges chaque jour, à la même heure, le même repas. Tu visites les gares, les musées. Tu bois ton café dans le même café. Tu lis *le Monde* de cinq à sept³⁴.

Si bien qu'au bout du compte, un certain soulagement advient parfois : à la sensation d'être écrasé par le réel informe et multiple succède le sentiment d'une maîtrise de ses manifestations les plus énigmatiques :

Parfois, maître du temps, maître du monde, petite araignée attentive au centre de la toile, tu règnes sur Paris : tu gouvernes le nord par l'avenue de l'Opéra, le sud par les guichets du Louvre, l'est et l'ouest par la rue Saint-Honoré³⁵ (...).

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien

On peut, pour mieux les comprendre encore, comparer sur ce point explicatif, sur le soubassement cognitif de la pratique de l'itinéraire réglé, *Un homme qui dort* avec certains textes où Perec a pratiqué ou interrogé lui-même, à titre de performance scripturale, ce mode d'être à la ville, comme *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Le texte de *Tentative d'épuisement* laisse lui aussi tout d'abord apparaître un même désarroi face à la multiplicité du réel :

³⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

³⁵ *Ibid.*, p. 53.

(...) pourquoi compter les autobus ? sans doute parce qu'ils sont reconnaissables et réguliers : ils découpent le temps, ils rythment le bruit de fond ; à la limite ils sont prévisibles.

Le reste semble aléatoire, improbable, anarchique ; les autobus passent parce qu'ils doivent passer, mais rien ne veut qu'une voiture fasse marche arrière, ou qu'un homme ait un sac marqué du grand "M" de Monoprix, ou qu'une voiture soit bleue ou vert pomme, ou qu'un consommateur commande un café plutôt qu'un demi³⁶...

Ces interrogations sur la possibilité de sens du réel multiple de l'infra-ordinaire (car, même si le constat est négatif, il révèle en creux l'attente perecquienne) n'empêchent toutefois pas l'auteur de tenter de décrire cette multiplicité et cette complexité (parfois en la classant, parfois en s'abandonnant aux hasards du regard), sans doute avec l'espoir que de cette tentative d'épuisement (c'est-à-dire de saisie de la totalité) surgira un début de compréhension :

(...) plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements dont chacun implique des postures, des actes moteurs, des dépenses d'énergie spécifiques :

discussions à deux, discussions à trois, discussions à plusieurs : le mouvement des lèvres, les gestes, les mimiques expressives

modes de locomotion : marche, véhicule à deux roues (sans moteur, à moteur), automobiles (voitures privées, voitures de firmes, voitures de louage, auto-école), véhicules utilitaires, services publics, transports en communs, cars de touristes³⁷ (...)

Ainsi, dans ce déluge descriptif surgissent régulièrement des moments de stabilité, des points fixes, certes dérisoires, mais non moins révélateurs, eux aussi, du sens de cette tentative (l'auteur voulût-il le plus souvent ramener ses textes de l'infra-ordinaire à de la sociologie descriptive quand ils sont le plus souvent une tentative — inavouable dans son ambition ? — de sauvetage de portions du réel abandonnées au non-sens ou à l'impossibilité du sens) :

36 Paris, Christian Bourgois, 1990 [1975], p. 34.

37 *Idem*, p. 18-19.

Beaucoup de choses n'ont pas changé, n'ont apparemment pas bougé (les lettres, les symboles, la fontaine, le terre-plein, les bancs, l'église, etc.); moi-même je me suis assis à la même table.

Les cars de touristes n'adoptent pas tous la même stratégie : tous viennent du Luxembourg par la rue Bonaparte ; certains continuent dans la rue Bonaparte ; d'autres tournent dans la rue du Vieux-Colombier : cette différence ne correspond pas toujours à la nationalité des touristes.

D'une façon purement abstraite, on pourrait proposer le théorème suivant : en un même laps de temps, davantage d'individus marchent dans la direction Saint-Sulpice / rue de Rennes que dans la direction rue de Rennes / Saint-Sulpice.

(...) rareté des accalmies totales : il y a toujours un passant au loin, ou une voiture qui passe³⁸.

Poétique perecquienne de l'itinéraire réglé

Que déduire de la présence de cette contrainte existentielle de l'itinéraire réglé dans les textes de fiction de Perec et dans ses pratiques infra-ordinaires ? D'une part qu'elle est l'expression d'un projet de maîtrise du réel³⁹, lui-même relié à une volonté de donner sens : en n'abandonnant pas au hasard ses déplacements mais en tentant d'en régler certains (et naturellement pas tous), sans doute s'agit-il, d'une manière échantillonnaire et provisoirement satisfaisante, de donner voie à cette ambition ou à ce fantasme de contrôle de l'insignifiant, du multiple, de mesurer ce qui habituellement ne se mesure pas, demeure inconnu, non su, non repéré pour éventuellement y trouver du sens⁴⁰. On peut d'ailleurs dire

38 *Ibid*, p. 40, p. 43, p. 47 et p. 60.

39 Dont une première expression se trouve déjà clairement affichée dans les articles de l'époque de *La Ligne générale*, même si elle a alors une coloration lukácsienne dont il est devenu habituel de se défier sous prétexte qu'elle relèverait d'un marxisme naïf et potentiellement totalitaire (quand ce n'est sans doute qu'une première actualisation dans l'œuvre d'une « volonté de totalité » générale, perecquienne donc et non seulement marxisante) ; par exemple, dans « Pour une littérature réaliste » : « Le réalisme est, d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l'expliquer » (première publication dans *Partisans*, n° 4, avril-mai 1962, p. 121-130 ; repris dans *L.G.*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXe siècle », 1992, p. 47-66 ; citation p. 53).

40 Nouvelle conjonction entre Perec et la création contemporaine : on rapprochera sur ce point la tentative perecquienne du projet de Philippe Vasset, dans *Un livre blanc* (Paris, Fayard, 2007) où le narrateur se donne pour projet d'explorer systématiquement les blancs d'une carte de Paris et de sa banlieue : « Qu'y a-t-il dans ces lieux théoriquement vides ? Quels phénomènes ont été jugés trop vagues ou trop complexes pour être représentés sur une carte ? Pourquoi ces occulta-

que c'est toute la pratique de l'infra-ordinaire qui est, chez Perec, traversée par cette attente ; ou que cette attente se retrouve dans sa perception de l'espace (par exemple dans *Espèces d'espaces*). D'autre part, que cette pratique perecquienne, naturellement incompatible avec les lois communes de la vie, qui supposent l'abandon au hasard ou à l'ignorance de certaines « lois » du réel, qui obligent à une part d'oubli ou d'incomplétude (sauf à tomber dans une névrose mélancolique), est l'expression d'une ambition constitutive de l'humain qui nous fait régulièrement vouloir dénombrer ou connaître en totalité ou qui nous fait régulièrement vouloir trouver des lois au réel, même lorsque aucune application concrète n'est impliquée. Aussi peut-on dire en ce sens que l'écriture perecquienne est fondamentalement *scientifique*, car elle participe de cette dynamique heuristique qui caractérise toute étude du réel. Une bonne partie de l'efficacité pragmatique des textes de Perec (y compris, voire surtout, de ceux qui défient la lecture) vient peut-être d'ailleurs de là : en nous rappelant ces ambitions fondamentales de l'espèce dans des formes infra-ordinaires, c'est-à-dire éprouvées et observables par tous, Perec nous place dans une situation de reconnaissance plaisante, comme si nous apercevions là des images de nous oubliées ou enfouies. Se conjuguent alors, dans ce plaisir lectoral, un sentiment de familiarité (Perec ne parle jamais que de notre environnement immédiat ou simple et en partant de désirs qui nous constituent ou nous ont constitués⁴¹) et d'étrangeté (car il faut une patience immense, un inlassable effort de systématisation, pour construire ce sens du multiple ; il faut même, pour l'exprimer autrement que par la fable ou la désignation, commencer à le faire exister en étendue, effectivement déployé dans sa réalisation — songeons ici aux textes où Perec, se donnant une combinatoire comme moyen d'atteinte d'une exhaustivité, en parcourt toutes les combinaisons : « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables » par exemple, dans *L'Infra-ordinaire*, ou « 81 fiches-cuisine à l'usage des

tions suspectes ? Autant de questions nécessitant un examen approfondi. Pendant un an, j'ai donc entrepris d'explorer la cinquantaine de zones blanches figurant sur la carte n° 2314 OT de l'Institut géographique national, qui couvre Paris et sa banlieue. Au cours de cette quête, j'espérais, comme les héros de mes livres d'enfant, mettre au jour le double fond qui manquait à mon monde » (p. 7). Ou bien de celle de Thomas Clerc, dans *Paris, musée du XXI^e siècle* (Paris, Gallimard, 2007), où l'auteur a pour ambition d'explorer méthodiquement, rue par rue, chaque arrondissement de Paris, en commençant, dans ce premier volume, par le Xe arrondissement où il habite.

41 Se reporter par exemple au programme de l'infra-ordinaire tel qu'il est exposé dans « Approches de quoi », le texte qui ouvre *L'Infra-ordinaire* (*op. cit.*, p. 9-13).

débutants » dans *Penser / Classer*, mais aussi, d'une certaine manière, *Alphabets*).

Cette ambition est naturellement assortie de son double ironique, hygiénique, sans quoi Perec eut probablement basculé dans quelque forme de folie : savoir tout d'abord que la totalité est inaccessible (ce qui n'amène pas pour autant à s'accommoder du fragmentaire, l'exhaustivité, forme de totalité partielle, étant comme un reflet perceptible et accessible, une effectuation de l'idée de totalité totale — conférer le programme de Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*⁴²) ; savoir ensuite que s'il est impossible de ne pas tendre vers la totalité ou la connaissance des lois, la vie, le monde ou le réel outrepassent toujours cette connaissance ou ces lois — ce qui, d'une certaine façon, garantit d'ailleurs le mouvement, l'avancement, la recherche, la curiosité, au fond la vie elle-même. Perec résume ainsi pour Frank Venaille à la fois son ambition et son hygiène littéraires :

De toute façon, je sais que si je classe, si j'inventorie, quelque part ailleurs il y aura des événements qui vont intervenir et brouiller cet ordre. (...) Cela fait partie de cette opposition entre la vie et le mode d'emploi, entre la règle du jeu que l'on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement ce travail de mise en ordre, et heureusement d'ailleurs⁴³.

Le travail perecquien de classement ou d'inventaire de portions délimitées du réel n'est pas qu'une pratique critique ou ironique pour autant ; sinon, comment justifier non seulement la patience et l'obstination de l'auteur mais même nombre de ses déclarations « optimistes » ? D'ailleurs, n'allons pas trop vite imaginer que Perec séparait parfaitement la littérature du réel, réservant à l'espace fictionnel des programmes ou des ambitions sans effet sur l'espace réel ; car sinon, comment comprendre par exemple que cette contrainte existentielle de l'itinéraire réglé soit si facilement passée de la fiction à la performance existentielle et particu-

42 Où il est question « de saisir, de décrire, d'épuiser, non la totalité du monde — projet que son seul énoncé suffit à ruiner — mais un fragment constitué de celui-ci : face à l'inextricable incohérence du monde, il s'agira alors d'accomplir jusqu'au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible » (*La Vie mode d'emploi*, chapitre XXVI).

43 « Le travail de la mémoire. Entretien avec Frank Venaille », repris dans *Je suis né*, op. cit., p. 90-91 (première publication sous le titre « Perec le contraire de l'oubli » dans *Monsieur Bloom*, n° 3, mars 1979, p. 72-75).

lièrement à la performance existentielle à forte résonance autobiographique (comme dans *Lieux* par exemple, projet en grande partie sous-tendu par un programme d'itinéraires réels réglés sur douze ans) ?

Écriture austérienne de la marche

Comment l'apparition et le traitement du thème de l'itinéraire réglé chez Paul Auster confirment-ils la lecture que nous venons d'en faire chez Perec ?

Cité de verre, le premier récit de la *Trilogie new-yorkaise*⁴⁴, présente un épisode où apparaît cette figure de l'itinéraire réglé que nous avons choisie comme exemple de la catégorie plus générale des contraintes existentielles chez les deux écrivains⁴⁵. Dans ce texte, à la suite d'une erreur téléphonique, un auteur de romans policiers du nom de Quinn endosse par jeu l'identité d'un détective nommé Paul Auster et en vient même à se charger de la filature d'un certain Peter Stillman, vieillard apparemment dément qui a tenu son fils enfermé dans une chambre pendant des années à seule fin de lui faire retrouver la langue originelle, la langue du divin, et qui, pour cela, a été condamné. Craignant que le vieillard, dont la sortie de prison est imminente, ne s'en prenne de nouveau à son fils, la femme de ce dernier a engagé Quinn / Auster pour surveiller son beau-père. Tout le début de la filature est consacré à suivre le vieillard dans d'immenses pérégrinations new-yorkaises, apparemment sans but ni itinéraire précis et au cours desquelles Stillman ramasse inlassablement des objets cassés ou des rebuts de la vie citadine qu'il ramène ensuite à son hôtel et prend des notes dans un petit carnet rouge. Coïncidence qui n'en est pas tout à fait une, Quinn prend lui-même des notes sur le comportement de Stillman dans un petit carnet rouge, notes tout d'abord éparses et maigres puis bientôt plus abondan-

44 *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber, 1987 ; *Trilogie new-yorkaise*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1988.

45 Ce n'en est bien sûr pas la seule occurrence ; on trouve par exemple, dans *Moon Palace*, un personnage nommé Effing (un vieil homme riche, excentrique et aveugle — assez semblable, donc, au Bartlebooth de *La Vie mode d'emploi*) qui, entre autres choses, accorde aux itinéraires réglés une grande importance (voir par exemple le passage où il décrit minutieusement au narrateur, qu'il a engagé comme factotum et lecteur, le parcours qu'il devra effectuer en métro pour aller de chez lui à un musée de Brooklyn [*op. cit.*, p. 210 sqq. ; p. 216, ce parcours est décrit comme un voyage « élaboré »]).

tes et suivies, ce journal de filature aidant Quinn à supporter patiemment les déambulations erratiques du vieillard :

Au lieu de se contenter d'y inscrire quelques commentaires détachés, comme il l'avait fait les premiers jours, il décida d'enregistrer autant de détails concernant Stillman qu'il lui était possible de noter. A l'aide du stylo qu'il avait acheté au sourd-muet, il se mit à ce travail avec zèle. Ne se contentant pas de relever chaque geste de Stillman, de décrire tout objet qu'il choisissait pour son sac ou qu'il rejetait, de consigner l'heure exacte de chaque événement, il coucha aussi sur le papier avec un soin méticuleux l'itinéraire exact des errances de Stillman, marquant toute rue suivie, tout changement de direction, toute pause effectuée⁴⁶.

Nonobstant l'utilité policière de l'exercice, mais en considérant également ces deux faits que d'une part Quinn est écrivain et non policier et d'autre part que sa pratique va bien au-delà de l'utilitaire de l'enquête, on ne peut manquer de songer ici aux pratiques infra-ordinaire de Perec. D'ailleurs, la justification profonde apportée plus loin à la démarche, quoique toujours marquée par le contexte policier, se superpose aisément elle aussi aux explications perecquiennes :

Il (Quinn) s'était toujours imaginé que la clé d'un bon travail de détective était une observation minutieuse des détails. Plus l'examen était précis, plus les résultats seraient probants. L'hypothèse sous-jacente était que le comportement humain devait être accessible à l'entendement, que sous la façade infinie des gestes, des tics et des silences, il y avait en fin de compte une cohérence, un ordre, une source de motivation⁴⁷.

Or, c'est précisément au moment où Quinn désespère de jamais comprendre Stillman par ce recours à la consignation de son infra-ordinaire que la vérité apparaît. En effet, grâce à ce détour par l'écrit, Quinn ne tarde pas à remarquer que les déplacements de Stillman ne sont pas tout à fait livrés au hasard, que ses itinéraires ont un sens. En les reportant sur une carte, apparaissent bientôt des lettres qui ne tardent pas à reconstituer une expression : *The Tower of Babel*. Ainsi, ce qui paraissait ne pas avoir de loi, se révèle être en fin de compte une

46 *Cité de verre*, dans *Trilogie new-yorkaise*, Actes Sud, coll. « Babel », 1991, p. 94.

47 *Idem*, p. 99.

écriture vivante, une écriture de la marche, une inscription par le corps donnant voie au sens, une domestication du hasard. Nous n'entrerons pas ici dans le détail de la « métaphysique » de Stillman exposée par le personnage au narrateur quelques pages plus loin ; remarquons cependant que, quoique présentée comme pensée d'un dément, certaines de ses composantes ne sont pas sans rappeler le soubassement théorisable des pratiques scripturales austériennes ou perequiennes, notamment les questions de la fragmentation et de l'unité, du sens et du non-sens, de l'infra-ordinaire, de la maîtrise du langage ou de l'abandon aux caprices de l'inspiration :

Voyez-vous, le monde est en fragments, monsieur. Non seulement nous avons perdu la capacité de vouloir atteindre quelque chose, mais nous avons aussi perdu le langage nous permettant d'en parler. Il s'agit certes là de problèmes spirituels, mais ils ont leur contrepartie, dans le monde matériel. Mon coup de génie a consisté à me limiter aux choses physiques, à l'immédiat et au tangible. Mes motivations sont élevées, mais mon travail a lieu maintenant dans le champ du quotidien⁴⁸.

Voyez-vous, je suis en train d'inventer un nouveau langage. (...) Car les mots que nous employons ne correspondent plus au monde. Lorsque les choses avaient encore leur intégrité, nous ne doutions pas que nos mots puissent les exprimer. Mais, petit à petit, ces choses se sont cassées, fragmentées, elles ont sombré dans le chaos. Et malgré cela nos mots sont restés les mêmes. Ils ne se sont pas adaptés à la nouvelle réalité⁴⁹.

Mon travail est très simple. Je suis venu à New York parce que c'est le plus désespéré, le plus abandonné de tous les lieux, le plus abject. Ici tout est cassé et le désarroi est universel. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir tout cela. Les gens brisés, les choses brisées, les pensées brisées. Toute la ville n'est qu'un vaste dépotoir. Et cela me sert à merveille. Je trouve que les rues sont une mine infinie de matériaux, un réservoir inépuisable de choses cassées. Chaque jour je sors avec mon sac et je recueille les objets qui me semblent mériter d'être étudiés. Mes échantillons se comptent à présent par centaines — des ébréchés aux fracassés, des cabossés aux écrasés, des pulvérisés aux putréfiés.

— Que faites-vous de ces objets ?

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

— Je leur donne un nom⁵⁰.

(...) la clé de notre salut : c'est de devenir les maîtres des mots que nous prononçons, de forcer le langage à répondre à nos besoins⁵¹.

Quoi qu'il en soit de cette philosophie ou de cette religion, retenons que c'est la figure de l'itinéraire réglé qui actualise ici, tout comme chez Perec, une volonté de donner sens en donnant lettre ou en donnant mot à ce qui jusqu'alors en était privé dans un réel pourtant quotidien ou infra-ordinaire. La question qui se pose alors est bien entendu celle de la lisibilité de ce langage, de sa réception, de sa pragmatique. Car pour qui Stillman écrit-il sur le cadastre de la ville ? Le roman de Paul Auster propose une amorce de réponse :

Les pensées de Quinn s'envolèrent fugitivement vers les dernières pages du récit de Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, et vers la découverte des étranges hiéroglyphes sur le mur intérieur du gouffre — des lettres inscrites dans la terre même comme si elles essayaient de dire quelque chose qui ne pouvait plus être compris. Mais, en y repensant, cette comparaison boitait. Car Stillman n'avait laissé de message nulle part. Il avait certes créé les lettres par le mouvement de ses pas, mais elles n'avaient pas été inscrites quelque part. C'était comme dessiner dans l'air avec un doigt. L'image disparaît au fur et à mesure qu'on la constitue. Il n'y a pas de résultat, pas de trace qui marque ce qu'on a fait.

Pourtant les dessins existaient : pas dans les rues où ils avaient été exécutés mais dans le cahier rouge de Quinn⁵².

Cette proposition peut tout d'abord nous frapper par sa « prudence » : la pratique de Stillman n'a d'équivalent premier que dans une fiction fantastique, ce qui nous renvoie bien évidemment au statut fictionnel du texte lui-même. Par ailleurs, le narrateur semble poser la question suivante : le sens des déplacements de Stillman est-il encore un sens s'il n'est destiné à personne ou s'il n'est perçu par personne ? On peut naturellement objecter que Stillman a finalement raison de faire ce qu'il fait, que sa pratique n'est pas absurde puisqu'elle finit par trouver en Quinn

50 *Ibid.*, p. 115.

51 *Ibid.*, p. 119.

52 *Ibid.*, p. 105.

son destinataire (même hasardeux), voire que le sens est indépendant de sa réception (vieuse question philosophique que Paul Auster aborde à propos de l'œuvre d'art dans *Le Livre des illusions*) ; mais là encore, le texte semble nous mettre en garde contre toute tentation d'actualiser la fable, de la faire passer de « l'espace fictionnel » (pour reprendre les termes de Perec) symbolisé par le cahier rouge de Quinn, à l'espace réel. Autrement dit : ce qui existe par l'écriture n'est pas le réel. D'ailleurs, *Cité de verre* est un récit sans fin, comme souvent chez Paul Auster, sans élucidation conclusive, Stillman et les personnages qui lui sont liés disparaissant à un moment du récit sans qu'il soit vraiment possible de construire leur histoire. Il ne s'agit donc pas de fournir ici quelque secret qui pourrait éventuellement devenir efficace dans le domaine du réel, de prétendre instaurer une nouvelle religion ou de révéler quoi que ce soit. Mais la vertu de cette histoire, justement, est de se constituer en interrogation, non d'apporter un sens : l'écriture a-t-elle des pouvoirs ? l'écrivain peut-il se constituer en herméneute ? Question certainement peu moderne, au point de ne pouvoir se poser, dans un contexte « moderne » hostile à la transcendance artistique, que de manière particulièrement oblique, mais question difficile à ne pas poser à la lecture de semblables lignes. Or si, dans *Cité de verre*, la diégèse ne débouche sur rien de compréhensible, un sens symbolique se fait tout de même voie : de cette aventure énigmatique procède une vocation renouvelée d'écrivain pour Quinn. Et c'est évidemment cette mission qui fait sens.

Cela commence avec un nouvel usage du cahier rouge :

Pour la première fois depuis qu'il avait acheté le cahier rouge, ce qu'il écrivit ce jour-là n'avait rien à voir avec l'affaire Stillman. Au lieu de cela, il se concentra sur ce qu'il avait vu en marchant. Il ne s'arrêta pas pour réfléchir à ce qu'il faisait, il n'analysa pas non plus les implications possibles de cette action inhabituelle. Il sentait en lui l'envie de noter certains faits, il voulait les coucher sur papier avant de les avoir oubliés⁵³.

Ce nouvel écrivain que devient Quinn est ce qu'il faut bien appeler un écrivain de l'infra-ordinaire qui note ce qui se passe pour ne pas oublier — et sans s'interroger d'emblée sur le sens de sa pratique⁵⁴.

⁵³ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁴ On pourrait naturellement se rappeler ici à propos des dernières lignes du texte « Approches de quoi » qui ouvre *L'Infra-ordinaire* de Perec : « Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le

Puis, c'est toute la vie de Quinn qui se retrouve dédiée à cette recherche de signes devant éclairer le sens de l'informe, du hasard, à cette étude exhaustive de l'insignifiant dont on ignore encore les lois. Parfois, les projets de l'écrivain sont pour ainsi dire réalistes, infra-ordinaires justement, comme l'observation des nuages :

Il passa de nombreuses heures à regarder le ciel. (...) Il remarqua surtout que le ciel n'était jamais immobile. Même les jours sans nuages, lorsque le bleu semblait être partout, d'incessants changements avaient lieu, des dérèglements progressifs lorsque le ciel s'amincissait ou s'alourdissait, l'intrusion soudaine du blanc des avions, des oiseaux, des papiers flottant dans l'air. Les nuages compliquaient la situation et Quinn passa bien des après-midi à les étudier, s'efforçant d'apprendre leur façon d'être, essayant de prédire ce qu'ils allaient devenir. Il se familiarisa avec les cirrus, les cumulus, les stratus, les nimbus et toutes leurs combinaisons, observant tour à tour chacune d'entre elles et remarquant la façon dont le ciel changeait sous leur influence. Les nuages introduisaient aussi la question de la couleur et c'était tout un domaine à maîtriser, depuis le blanc jusqu'au noir en passant par une infinité de gris. Il fallait toutes les examiner, les mesurer, les déchiffrer⁵⁵.

Parfois, Quinn se laisse aller tout au contraire à quelque rêverie utopique de la totalité d'inspiration nettement borgésienne mais que Perec n'eut sans doute pas désavouée :

Il chercha à quoi ressemblait la carte retraçant tous les pas qu'il avait faits au cours de sa vie et quel serait le mot qu'elle dessinerait⁵⁶.

béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. Nous vivons, certes, nous respirons, certes ; nous marchons, nous ouvrons des portes, nous descendons des escaliers, nous nous asseyons à une table pour manger, nous nous couchons dans un lit pour dormir. Comment ? Où ? Quand ? Pourquoi ? (...) / Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus d'un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité » (*op. cit.*, p. 12-13).

55 *Cité de verre*, *op. cit.*, p. 166.

56 *Idem*, p. 183. On peut penser ici, en effet, à la fin du court texte de Borgès intitulé « Epilogue » (dans *L'Auteur*, un recueil de 1960 — *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 61) : « Un homme se fixe la tâche de dessiner le monde. Tout au long des années, il peuple l'espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de vaisseaux, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Peu avant de mourir il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son visage. »

Enfin, l'écriture de Quinn s'autonomise, s'objective et devient élément du réel tout comme n'importe quel objet ou vivant (position qui la rapproche alors de la conception de la littérature que se fait Perec dans sa conférence de Warwick et qui justifie la pratique du « réalisme citationnel »⁵⁷) :

Cette affaire [Stillman] avait servi de pont vers un autre lieu de sa vie, et maintenant qu'il l'avait franchi Quinn en avait aussi perdu le sens. Il ne s'intéressait d'ailleurs plus à lui-même. Il parlait des étoiles, de la terre, de ses espérances pour l'humanité. Il avait l'impression que ses mots avaient été détachés de lui et qu'ils appartenaient maintenant au monde en général, qu'ils étaient aussi réels et spécifiques qu'une pierre, un lac, une fleur. Ils n'avaient plus rien à faire avec lui⁵⁸.

On pourra arguer que tout ceci est de l'ordre de la fable, de l'arrangement fictionnel et qu'il serait malvenu de sortir de cet espace du livre pour imaginer quelque prolongement existentiel ou pragmatique aux pratiques de Stillman. Certes, un personnage d'écrivain portant le nom de Paul Auster existe bien dans *Cité de verre*, à côté du Paul Auster détective à l'origine de l'aventure de Quinn, mais le surcroît d'ambiguïté narrative que ce fait introduit dans la fiction paraît davantage destiné à nous mettre en garde contre des rapprochements hâtifs ou hasardeux qu'à indiquer un prolongement autobiographique de l'histoire. Pourtant, ce dernier existe bel et bien, attesté non par l'homologie onomastique, mais par cet autre *Cahier rouge* de Paul Auster où ce dernier a consigné les coïncidences extraordinaires qui lui sont arrivées ou dont il a eu connaissance autour de lui⁵⁹.

57 Conférence donnée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », et où Perec avance que la littérature fait partie intégrante du réel : « Si entre le langage et le monde il y a la culture, c'est que pour parler, enfin, pour écrire, il faut passer par quelque chose qui est culturel. Et par une espèce de métaphore, j'en arrive à ceci que tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez, quand on dit "le réel", on appelle "réels" les objets qui nous entourent. On n'appelle pas réel un livre : un livre, on l'appelle culture. Mais néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyés, ont déjà été passés, ont déjà été traversés par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé » (Mireille Ribière éd., *Parcours Perec, op. cit.*, p. 35).

58 *Cité de verre, op. cit.*, p. 184.

59 L'édition à part de ce texte (publiée en 1993, à tirage limité, chez Actes Sud) précise sur la quatrième de couverture : « Le carnet rouge existe bel et bien. Depuis des années, Paul Auster y consigne des événements bizarres, coïncidences, étrangetés et autres invraisemblances dont il fut

Ainsi, tout comme l'infra-ordinaire est pour Perec à la fois une pratique scripturale et un exercice existentiel, le cahier rouge est un mode d'interrogation du sens du hasard dans la fiction et dans la vie de Paul Auster. Et chez ces deux écrivains, la figure commune de l'itinéraire réglé apparaît finalement comme une tentative d'interprétation par l'écriture de parts encore inconnues du réel parce que non consignées, non décrites ou non répertoriées dans leur totalité. Du sens latent est contenu dans les plus humbles de nos comportements journaliers, les plus modestes de nos activités quotidiennes, les plus dérisoires en apparences de nos comportements ordinaires, *infra-ordinaires*, comme le fait de se déplacer, et ce sens figure peut-être la « chambre dérobée » (autre figure commune aux deux auteurs) où l'une ou l'autre clef du mystère attend patiemment qu'on vienne la trouver. Régler un itinéraire, c'est tenter de reproduire ce sens échappé dans le laboratoire de la « performance » littéraire, d'en modéliser le fonctionnement pour espérer mieux en comprendre les manifestations spontanées. Avec la prescience qui le caractérise souvent, Perec a proposé très tôt dans l'histoire une pratique qui n'a pu se théoriser que plus tard, chez d'autres, et notamment chez Paul Auster, dessinant ainsi l'une de ces contiguïtés du puzzle de la littérature qui tenait tant à l'auteur de *La Vie mode d'emploi*. On peut alors lire ces lignes du « Livre de la mémoire », dans *L'Invention de la solitude*, comme un commentaire en apparence involontaire mais en réalité « rimé » de cette singulière conjonction que l'itinéraire réglé trace entre les œuvres de Georges Perec et Paul Auster : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. Jouer avec les mots c'est simplement examiner les modes de fonctionnement de l'esprit, refléter une particule de l'univers telle que l'esprit la perçoit. De même, l'univers n'est pas seulement la somme de ce qu'il contient. Il est le réseau infiniment complexe des relations entre les choses. De même que les mots, les choses ne prennent un sens que les unes par rapport

un jour victime, confident ou témoin. » Naturellement, *Le Cahier rouge* n'est pas le seul texte de Paul Auster où les singularités du hasard jouent un rôle important (par exemple, *Le Livre de la mémoire*, deuxième partie de *L'Invention de la solitude*, consigne lui aussi les coïncidences extraordinaires, et ces dernières jouent un rôle important dans la plupart des grands romans de Paul Auster, à commencer, naturellement, par *La Musique du hasard*) mais son intérêt tient ici à son appartenance au genre autobiographique. Perec s'intéressait lui aussi à ces partitions de la « musique du hasard » dans sa vie et son œuvre. Sur ce point, je renvoie à : Jean-Luc Joly, « Pièges de sens. Contrainte et révélation dans l'œuvre de Georges Perec », dans : Christelle Reggiani et Bernard Magné éd., *Ecrire l'énigme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 289-304.

aux autres. (...) De même que deux objets matériels, si on les rapproche l'un de l'autre, dégagent des forces électromagnétiques qui affectent non seulement la structure moléculaire de chacun mais aussi l'espace entre eux, modifiant, pourrait-on dire, jusqu'à l'environnement, ainsi la rime advenue entre deux (ou plusieurs) événements établit un contact dans l'univers, une synapse de plus à acheminer dans le grand plein de l'expérience. / De telles connexions sont monnaie courante en littérature (...) mais on a tendance à ne pas les voir dans la réalité — car celle-ci est trop vaste et nos vies sont trop étriquées. Ce n'est qu'en ces rares instants où on a la chance d'apercevoir une rime dans l'univers que l'esprit peut s'évader de lui-même, jeter comme une passerelle à travers le temps et l'espace, le regard et la mémoire. Mais il ne s'agit pas seulement de rime. La grammaire de l'existence comporte tous les aspects du langage : comparaison, métaphore, métonymie, synecdoque — de sorte que tout ce que l'on peut rencontrer dans le monde est en réalité multiple et cède à son tour la place à de multiples autres choses, cela dépend de ce dont celles-ci sont proches, ou éloignées, ou de ce qui les contient⁶⁰. »

60 *Op. cit.*, p. 254-255.