



ARCHIVER LE PRÉSENT

Imaginaire de l'exhaustivité

Sous la direction de
BERTRAND GERVAIS
SOPHIE MARCOTTE

Collection



*Littérature et
imaginaire contemporain*



Le scepticisme de l'exhaustivité

En écoutant *Tentative de description
de choses vues au carrefour Mabillon
le 19 mai 1978*, de Georges Perec¹

CHARLOTTE BRADY-SAVIGNAC ET SERGE CARDINAL

«Eh bien, j'y vais, alors.» Il se lance, mais aussitôt hésite. Perec hésite, il cherche le mot «parapluie», et cette hésitation n'a pas été effacée au montage. Elle est la marque du défi qu'il doit relever. Pas de description en acte si les moyens de la description doivent être improvisés. Il ne faut pas

Dix-neuf mai 1978 : dans un studio aménagé à l'arrière d'une camionnette, Georges Perec entame la description des choses qu'il voit ce matin-là au carrefour Mabillon, situé au cœur de Saint-Germain-des-Prés, à Paris. L'ingénieur du son Michel Créis, qui l'accompagne, a installé un microphone et démarré l'enregistreur. «Eh bien, j'y vais alors, hein. Mabillon. 19 mai 1978. Il est dix heures moins 20. Le temps est pluvieux... La circulation est plutôt fluide. La plupart des gens... ont leur impermé, ont leur, euh, parapluie ouvert.» Assis derrière la fenêtre du hayon, Perec décrit le carrefour : les rues qui le dessinent, les commerces qui le

1. Ce texte s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation. Il prend le relais d'un essai sonore, *Épuiser l'ordinaire pour le sauver de la disparition. À propos de Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978, de Georges Perec*, et il accompagne une installation en cours de réalisation, *Cinq (auto)portraits sonores plus ou moins in situ de Georges Perec*, qui entend inscrire cette performance radiophonique dans l'ensemble de l'œuvre de Perec. La réalisation de ces travaux n'aurait pas été possible sans la consultation du Fonds Perec à la bibliothèque de l'Arsenal (Paris). Nous remercions madame Sylvia Richardson et monsieur Jean-Luc Joly d'avoir autorisé et facilité la consultation de ces archives.

chercher ses mots, ceux dont on se servira doivent déjà tous être là ; on n'épuisera un lieu qu'en épuisant la réserve de mots et formules qu'on s'est d'abord donnés : autobus 86, une DS, un homme avec un parapluie, jaune, noir, alternativement, rue de Buci, le feu est rouge boulevard Saint-Germain, etc. Perec peut se risquer à une description en acte parce qu'il a depuis des années éprouvé ses techniques de description, avec *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), notamment.

On ne peut décrire ce qui arrive à mesure que cela arrive que si on s'est donné des thèmes de description, des marques d'articulation temporelle, des objets privilégiés de dénotation, une technique de configuration éprouvée, etc. L'exhaustivité se mesure-t-elle aussi à l'épuisement de ces thèmes, marques, objets, techniques, toujours déjà donnés ?

ceinturent, la circulation qui le rythme. Pendant près de six heures, ponctuées d'une pause toutes les heures, l'écrivain décrit tandis que la machine grave : les voitures et les autobus, les couleurs ou les publicités qu'ils véhiculent ; les passants et les passantes, leur coiffure, le motif de leur parapluie, les animaux qui les accompagnent, le journal qu'elles tiennent, le panier à provisions qu'ils tirent, etc. – « on est tenté d'écrire etc., mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc.² ». Les minutes s'écoulent, le tempo de la parole s'accélère ; le carrefour devient plus dense d'activités, la description se gonfle de notations, cependant qu'elle est plus fréquemment trouée de silences, d'hésitations, de rires, de digressions, de jugements dérégulant la neutralité comptable ou sociologique. On l'entend : Perec se fatigue, il s'épuise, pour autant il persiste ; les temps morts s'accumulent, pour autant ils finissent par donner lieu à une relance de la description. L'enregistreur, lui, enregistre, sans jamais se fatiguer. Le montage de la performance radiophonique à laquelle Perec donnera le titre *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* est une réalisation de Marie Dominique Arrighi, avec l'aide de Michel Créis et de Nicole Pascot. Il est diffusé pour la première fois le 25 février 1979 sur les ondes de France-Culture, dans le cadre de l'Atelier de création radiophonique. Des six heures qu'aurait duré l'enregistrement³ n'ont été conservées que deux heures huit minutes. Pour atteindre à cette réduction, Arrighi aurait travaillé en complicité avec Perec et en recourant à une transcription écrite, qui aurait aussi permis à l'écrivain de préparer les 12 inventaires lus par Claude

2. Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », p. 22.

3. Les archives consultées permettent de penser que Perec a peut-être été sur les lieux pendant plus ou moins six heures, mais que l'enregistrement, lui, a été beaucoup plus court.

«Un producteur de l'ACR, peut-être Alain Trutat, avait loué une camionnette tolée, une Renault je crois, avec un hayon arrière, une camionnette vide [...]. On avait mis des tables dedans. C'était carrefour Mabillon, précisément au coin de la rue du Montfaucon.» (Michel Créis, cité par David Christoffel et Thomas Baumgartner, «“Les cocotiers sont arrivés” [...]», p. 146)

Mabillon, là, maintenant, en ce 19 mai 1978, dix ans tout juste après le célèbre mois de mai 1968. Selon l'algorithme, Perce devait se trouver à Mabillon ce jour-là pour une dénotation écrite, mais le projet *Lieux* ayant échoué...

Piéplu, lesquels ponctuent le montage, comptabilisent les choses vues au carrefour Mabillon, les structurent par catégories : «475 véhicules à deux roues, dont : 197 mobylettes, 128 motocyclettes, 97 vélos, 35 scooters, 18 vélos-solex, 16 tricycles et triporteurs.»

Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 s'inscrit dans un vaste projet de dénotation et de remémoration de 12 lieux parisiens liés à la vie de Georges Perec. Ce projet, lancé en janvier 1969 et portant alors le titre de *Lieux*, devait s'étendre sur 12 ans : il sera abandonné après six années d'engagement, trouées de quelques pauses et contractées par quelques rattrapages, puis prendra des formes de substitution⁴. C'est dans *Espèces d'espaces* (1974) que Perec décrit en détail la nature du projet *Lieux*. Il est nécessaire de citer longuement le programme qu'il s'impose, car tous les principes capables de produire les effets d'exhaustivité propres à ce projet y sont rassemblés :

En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers. J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions

4. Pour une présentation du projet *Lieux*, on consultera Philippe Lejeune, «Lieux», p. 139-209, et les exceptionnelles notes d'accompagnement rédigées par Jean-Luc Joly pour l'édition récente de ce projet (Georges Perec, *Lieux*, p. 457-543). Parmi les études consacrées en tout ou en partie au projet *Lieux*, voir entre autres Éléonore Devevey, «Penser/Classer – Archiver/Créer [...]», p. 17-36 ; Andrew Leak, «Paris [...]», p. 25-31 ; Pierre Macherey, «Perec chroniqueur de l'infra-ordinaire», p. 231-258 ; Derek Schilling, *Mémoires du quotidien [...]* ; Annelies Schulte Nordholt, «Perec, *Lieux* [...]», p. 289-303 ; Michael Sheringham, «Georges Perec [...]», p. 248-291 ; et Stefanie Elisabeth Sobelle, «The Novel Architecture of Georges Perec», p. 178-190. Sur *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, on consultera David Christoffel et Thomas Baumgartner, «“Les cocotiers sont arrivés” [...]», p. 142-153 ; Bernard Magné, «Tentative de description de choses vues dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, de Georges Perec», p. 173-182 ; Jean-Pierre Martin, «De la voix à l'oreille (pour big-band, solos de Sartre et Perec)», p. 185-227. Sur la pratique radiophonique de Perec, on consultera Hans Hartje, «Les pièces radiophoniques de Georges Perec», p. 15-24 et «Georges Perec et le “neues Hörspiel” allemand», p. 73-86.

[Silence.]

Sa description radiophonique débute de manière similaire à celles écrites depuis 1969, surtout à la première, assez exemplaire. Perec recourt à des critères qu'il connaît bien, qu'il reprend à la radio et dont j'essaie à mon tour de noter l'ordre depuis le début de mon écoute, en tâchant d'en cerner la logique :

Nom du lieu : «Mabillon» ;

Date : «le 19 mai 1978» ;

Heure : «Il est dix heures moins 20.» ;

Temps qu'il fait : «Le temps est pluvieux.» ;

État de la circulation : «La circulation est plutôt fluide.» ;

Accessoire de circonstance : «La plupart des gens... ont leur impermé, ont leur, euh, parapluie ouvert.» ;

Caractérisation du point de vue : «Je suis au carrefour

se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible : assis dans un café, ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches, et, d'une manière générale, tous les détails qui attirent mon regard. L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire, et d'évoquer à son propos tous les souvenirs qui me viennent, soit des événements qui s'y sont déroulés, soit des gens que j'y ai rencontrés. Lorsque ces descriptions sont terminées, je les glisse dans une enveloppe que je scelle à la cire. [...] Je recommence chaque année ces descriptions en prenant soin, grâce à un algorithme auquel j'ai déjà fait allusion (bi-carré latin orthogonal, celui-ci étant d'ordre 12), premièrement, de décrire chacun de ces lieux en un mois différent de l'année, deuxièmement, de ne jamais décrire le même mois le même couple de lieux. Cette entreprise, qui n'est pas sans rappeler les «bombes du temps», durera donc douze ans, jusqu'à ce que tous les lieux aient été décrits deux fois douze fois. [...] et c'est donc en 1981 que je serai en possession [...] des 288 textes issus de cette expérience. Je saurai alors si elle en valait la peine : ce que j'en attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture⁵.

On retrouve ici les quatre traits qui, selon Bertrand Gervais, définissent l'esthétique de l'épuisement⁶. Le premier de ces traits est la recherche d'une exhaustivité : Perec a l'ambition de décrire pendant 12 ans les mêmes maisons et les mêmes magasins, sans rien omettre de ce qui interpellera son regard à chaque passage dans chaque lieu. De même, il a l'ambition de noter tous les souvenirs que chacun de ces lieux fera remonter à la surface au fil du temps, ce qui doit le mener à produire 288 textes.

5. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 108-110.

6. Au sujet de cette définition, voir Bertrand Gervais, «Archiver le présent [...]», p. 7.

Mabillon. Je vois devant moi l'amorce de la rue du Four, la portion du boulevard Saint-Germain comprise entre Mabillon et Saint-Germain-des-Prés, et, en tournant un peu la tête, la rue de Buci.»;

Mouvements qui rythment le lieu, c'est-à-dire les passants et les passantes, les moyens de transport : «Une femme passe avec un imperméable rouge, une autre avec un cabas. Un autobus 86. Un camion de fruits et légumes Charles Prévoſt.»;

Choses comptées et catégorisées : «une camionnette blanche, un camion Citroën bâché vert, des taxis»;

Humains et animaux comptés et catégorisés (sexe, ethnie, âge, type) : «une vieille dame», «un Japonais», «une fille», «un Noir», «une dame», «un jeune homme», «deux chiens».

Un trait caractéristique prégnant pour qualifier

Le deuxième de ces traits est son caractère systématique. Évidemment, l'algorithme assure concrètement le caractère systématique du projet de Perec, et l'aura de scientificité dans laquelle il enveloppe son entreprise assure symboliquement de la rigueur de ce système. À cet algorithme, il faut ajouter le régulier battement entre ce que Perec appelle ses dénnotations (en référence à Barthes) et ses remémorations et l'adoption d'une neutralité. Le troisième trait commun entre l'esthétique de l'épuisement et le projet perecquien est relatif à l'épuisement de la forme choisie. Perec compte explicitement sur cet épuisement, et ce, sous la forme d'un triple vieillissement. Or cet épuisement viendra sous d'autres formes : destruction et modernisation de plusieurs des lieux, et donc des motifs de l'écriture ; dérèglement des dénnotations et des remémorations ; contamination de l'entreprise par sa propre méthodologie, etc. Un quatrième trait, enfin, rapproche sa démarche de celle privilégiée dans l'esthétique de l'épuisement, soit l'organisation des données en son sein : les enveloppes scellées à la cire distribuent en une disjonction exclusive les devenir et les souvenirs, suivant un ordre chronologique, tout comme elles doublent l'effet de scientificité du projet d'un effet administratif ou légal.

Les descriptions de Perec ne reproduisent évidemment pas l'intégralité de tel ou tel lieu, le carrefour Mabillon, par exemple. Elles produisent plutôt ce que Bertrand Gervais nomme une illusion d'exhaustivité ou un effet d'exhaustivité⁷. Le nombre d'éléments retenus dans la description, d'abord, est assez grand pour donner l'impression qu'il a décrit la quasi-totalité des aspects définissant la réalité matérielle et phénoménale d'un lieu : «deux taxis, une voiture bleue, un taxi, une voiture bleu foncé... encore un taxi». Ensuite,

7. Au sujet de cette notion et de ses composantes fondamentales, voir Bertrand Gervais, «Archiver le présent [...]», p. 3-15.

chacun de ces éléments est noté, généralement un seul par chose ou par humain, parfois plus d'un s'ils attirent l'attention de Perec, plus précisément une couleur («bleue»), une forme («arrondie»), un motif («fleuri»), une action («en courant»), une attitude («qui me tire la langue»), une stature («trois hommes très gros», «une fille très grande»), une marque de commerce («camion Yoplait»), un slogan («Les cocotiers sont arrivés.»), etc.

«Il ne lit pas du tout, il est là comme un commentateur sportif [...]. Il est derrière ce hayon fermé, comme devant un écran.» (Michel Créis, cité par David Christoffel et Thomas Baumgartner, «“Les cocotiers sont arrivés” [...]», p. 146)

Perec se racle la gorge.

Effets d'exhaustivité : voitures jaunes, rouges, orange, bleues, vertes, grises, noires, blanches.

cette description est menée ou donne l'impression d'être menée de manière systématique, ordonnée, organisée, suivant des protocoles capables de transformer n'importe quel phénomène en données et d'organiser ces données en catégories appartenant à un savoir (sociologique, ethnologique, anthropologique, statistique) : «Le feu passe au vert, boulevard Saint-Germain. [...] Le feu redevient rouge, boulevard Saint-Germain. [...] Le feu est vert, boulevard Saint-Germain.» Enfin, Perec sort physiquement et mentalement épuisé de cette entreprise de description : ses silences, ses soupirs, ses cafouillages, sa voix traînante, ses bâillements en témoignent. Si le sujet abandonne son imagination poétique au profit de protocoles d'archivage et d'une neutralité de la description, il conserve un corps sensible, un corps capable de ressentir la durée, la lassitude, la fatigue, l'épuisement. Il doit donc exprimer ces états, les inclure dans la pratique d'exhaustivité elle-même pour en garantir les effets, ce qu'il fait sous la forme de ratés, de défaillances, avant d'abandonner l'entreprise, sous peine de s'y abîmer.

Les descriptions à effets d'exhaustivité pratiquées par Perec visent ce que les pratiques numériques d'exhaustivité recherchent encore de nos jours : elles visent le quotidien⁸ ; elles cherchent à le rendre présent, tout en nous rendant présents et présentes à lui⁹. Pour le dire autrement, les effets d'exhaustivité n'ont pas seulement une valeur cognitive, ils ont aussi une valeur curative, car chercher à donner accès au monde suppose qu'on l'ait perdu, et c'est cette perte qu'il s'agit de pallier. Les pratiques descriptives à effets d'exhaustivité cherchent à nous redonner le monde, à nous redonner notre vie ordinaire et quotidienne : elles sont une tentative de soigner notre scepticisme, de

8. Voir Bertrand Gervais, «Archiver le présent [...]», p. 4.

9. Voir Bertrand Gervais, «Archiver le présent [...]», p. 4.

Le caractère direct de la dénotation radiophonique systématise à un... euh... nouveau degré la description. Perec parle et voit simultanément ce qui se passe. Dans ses dénotations écrites, il peut se permettre des descriptions plus fines des bâtiments, s'attarder à ce qui demeure, à ce qui est fixe en ces lieux : «au croisement de la rue du Four et du boulevard, une banque, la "BNP", à peine éclairée, rez-de-chaussée d'une maison grise. Deux fenêtres sont allumées au premier, deux au quatrième. Plus loin, la carotte d'un tabac ("Le Saint-Claude") dont on distingue vaguement la terrasse couverte.» (Perec, *Lieux*, p. 61) Mais il tend aussi rapidement à divaguer («La plupart des consommateurs ont des têtes qui me semblent familières. Je bois un coca-cola.» [Perec, *Lieux*, p. 64]), à se laisser aller à des déambulations («J'ai

«réduire l'angoisse liée à notre *soif de réalité*, à tous ces liens précarisés entre le sujet et le monde¹⁰». «Infra-ordinaire» est le nom que Perec donne à cette rédemption de la réalité. Dans son court texte programmatique «Approches de quoi?» (1973), il oppose l'infra-ordinaire à l'extraordinaire, c'est-à-dire à l'articulation de l'événement et des moyens de communication. Cette articulation est selon lui si fine que ces derniers apparaissent comme les conditions d'existence de l'événement¹¹ et garantissent que cet événement fera disparaître de l'expérience individuelle et collective «le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel¹²». Parmi ces moyens de communication, on compte notamment la radio, qui fonde une complicité entre événement et média durant la Deuxième Guerre mondiale, scelle leur rapport durant les luttes postcoloniales en Afrique et continue ce travail jusqu'aux événements de mai 1968¹³, dont le carrefour Mabillon est l'un des principaux théâtres. Quand Perec décrit sur les ondes de France-Culture les répétitions banales et quotidiennes qui rythment la vie de ceux et celles qui traversent le carrefour Mabillon le 19 mai 1978, c'est au rapport devenu presque inséparable entre événement massif et média de masse qu'il s'oppose, et ce, en recourant, tout en lui donnant un tour singulier, au régime de répétition même grâce auquel les médias alimentent la faim d'événements et en préparent l'émergence¹⁴. La redondance des faits divers devient chez Perec répétitions, retours et reprises de l'infra-ordinaire (couleurs des imperméables ou des parapluies, passages des autobus et des taxis, etc.), qui ne préparent plus aucun événement – sinon la chute

10. Bertrand Gervais, «Archiver le présent [...]», p. 6, l'auteur souligne.

11. Voir à ce propos Pierre Nora, «L'événement monstre», p. 162.

12. Georges Perec, «Approches de quoi?», p. 11.

13. Voir à ce propos Pierre Nora, «L'événement monstre», p. 163.

14. Voir Pierre Nora, «L'événement monstre», p. 164.

traversé le boulevard (venant du “Mabillon”) en me fauflant entre les voitures.» [Perec, *Lieux*, p. 64]), à raconter de petits épisodes de sa vie («J’y trouve une invitation pour Bourgeois-Girodias chez “Castel” ; y vais, y reste une heure ; trois vodkas ! Cause (?) à Pilhes, à une amie de Judith (Helga ?), à Guitaut, à peine à C[hristian] B[ourgeois], à Michel Bercoff.» [Perec, *Lieux*, p. 178]). Il se permet des contractions («Il y a des débuts d’embouteillages.» [Perec, *Lieux*, p. 64]), contrairement à ce qui, dans Mabillon radio, se déplie en nous au fil de la description (ce sont les passages des autobus 63, 86, 87, 96 remarquables les uns après les autres, mais aussi des taxis, des camionnettes, des cyclistes, des passants et passantes, etc., qui me donnent l’indice d’une densité nouvelle au carrefour). Il laisse monter des souvenirs («L’immeuble “Taride” est toujours en travaux.» [Perec, *Lieux*, p. 412, l’auteur souligne] ;

d’une dame sur le trottoir – parce qu’ils échappent aux conventions sociales et aux logiques causales qui soutiennent encore le fait divers.

Le grand paradoxe de ces pratiques d’exhaustivité, c’est que, pour nous redonner le réel ou l’ordinaire et le quotidien, elles adoptent un rapport au monde qui entraîne sa perte, qui mène à toutes les formes de la généralisation : elles génèrent la transformation de tous les phénomènes en données, lesquelles peuvent alors être organisées ou distribuées suivant les catégories de la connaissance¹⁵. Les principes d’exhaustivité qui fondent et structurent une part des pratiques artistiques et littéraires contemporaines sont, à nos yeux, inséparables d’une forme de scepticisme, lequel doit être à la fois compris en tant que problème philosophique et en tant que dimension inhérente à la condition humaine. Ce scepticisme de l’exhaustivité peut être défini en fonction de quatre traits : il présente, dans un premier temps, une soif de réel, laquelle se trouve articulée, dans un deuxième temps, à un désir de présence ; puis, dans un troisième temps, il procède au remplacement du drame par le design, ce qui, en un quatrième temps, entraîne un rapport trouble entre les pratiques artistiques et la société de contrôle continu. Les principes d’exhaustivité et leurs dernières techniques répondent d’une manière particulière au désir d’échapper à la subjectivité qui s’est interposée entre le moi et le monde, au désir de rejoindre le réel et d’assurer la présence du monde et notre présence au monde. Ces principes et leurs techniques fabriquent l’illusion de pouvoir éliminer les limites de la perception par la surveillance, les limites de la mémoire par l’enregistrement, les limites de l’entendement par les moteurs de recherche, les Idées de la Raison (Dieu, le monde, l’âme) par l’archive-monstre. Ce faisant,

15. Voir à ce sujet Bertrand Gervais, «Archiver le présent [...]», p. 15.

«Les *habituels* couillons krishnamurtiques ou leurs émules défilent en face.» [Perec, *Lieux*, p. 343, l'auteur souligne]. Avoir les yeux rivés sur la feuille de papier : est-ce que cela appelle nécessairement l'imagination ? Lorsqu'il a les yeux rivés sur la fenêtre à l'arrière de la camionnette, il n'en est rien : son regard est absorbé par les activités visibles et audibles, il s'articule à l'automatisme de la prise de voix plutôt que d'être en proie à la fictionnalisation du quotidien. Il appartient au présent, se laisse porter par son mouvement incessant. Se rapprocherait-il ainsi du «réel» ?

[Silence.]

J'entends quelques voix vite disparues dans le fond sonore, rumeur urbaine à peine ridée par les moteurs des voitures ou des mobylettes : on pourrait croire que ce paysage sonore a été ajouté après coup à la description de Perec, et

les principes d'exhaustivité tout à la fois achèvent de disqualifier le drame en tant que schème de compréhension de la réalité sociale et politique et donnent au design le plein pouvoir auquel il aspirait : le calcul total, continu et intime de chaque élément social et de chaque relation personnelle, un calcul dont tout un chacun doit tirer un plaisir esthétique. C'est à ces principes d'exhaustivité et à leur scepticisme que Georges Perec adhère, pratiquant un mimétisme qui cependant entraîne inévitablement leur déplacement, leur renversement : partant de l'intuition que le véritable inconscient, c'est notre présent social, il met les principes d'exhaustivité au service d'une clinique du design urbain et d'une critique des pouvoirs de contrôle continu des espaces sociaux. Ce sont ces déplacements et ces renversements que nous entendons mesurer.

1. MODERNISME : D'UN SCEPTICISME À L'AUTRE

En 1962, aux yeux de Georges Perec, la caractéristique fondamentale de la culture française, c'est le «refus du réel¹⁶». Ce refus «apparaît particulièrement en ce qui concerne la peinture et la littérature¹⁷» et, de tous les mouvements littéraires, c'est le Nouveau Roman qui le met en œuvre de la manière la plus cohérente. Comment en arrive-t-on là ? Tout commence par une crise des moyens de la représentation, qui entraîne une perte du réel : perte du réel dans les conventions littéraires auxquelles il n'est plus possible de croire, qui n'emportent plus la conviction, qui ne sont plus que clichés à travers lesquels «le monde perd toute réalité¹⁸». Comme d'autres entreprises littéraires, y

16. Georges Perec, «Le Nouveau Roman et le refus du réel», p. 25.

17. Georges Perec, «Le Nouveau Roman et le refus du réel», p. 25.

18. Georges Perec, «Le Nouveau Roman et le refus du réel», p. 31.

donc neutralisé pour laisser ses mots seuls composer le carrefour Mabillon. Ce qui me frappe d'abord, ce sont les silences qui creusent ses « dénotations » : je me trouve en situation d'attente, une attente dans le vide ; ce qui va surgir ne surgira pas sur fond de présence immobile, architecturale ou urbaine, mais sur fond d'une durée silencieuse tendue vers la prochaine occurrence vocale.

Une sirène retentit.

La deuxième chose qui me frappe, et qui est liée à la première, c'est que, s'il épuise un lieu, c'est en tant qu'espace-temps pour des mouvements d'apparition et de disparition, en tant que cadre ou scène pour des actions, des gestes, des mouvements, toujours les mêmes, qui passent, qui entrent dans ce cadre pour aussitôt en sortir, dénotés entre deux réserves, réserves d'où ces actions,

compris celle de Perec, le Nouveau Roman critique et rejette la psychologie des caractères héritée de Balzac, qui « ne donne plus qu'une image falsifiée de l'homme » ; il critique et rejette le temps linéaire, qui « ne renvoie qu'à une réalité fausse » ; il critique et rejette la figure démiurgique de l'auteur, « parce qu'elle implique une saisie mystifiante du monde¹⁹ ». Ironiquement, une fois débarrassé de ces conventions, le Nouveau Roman ne trouve rien de mieux à faire, selon Perec, que d'imposer des « conventions nouvelles » et de remplacer la réalité sclérosée par « l'irrationnel²⁰ » : « L'inexprimable est une valeur. L'indicible est un dogme. Les gestes quotidiens, à peine sont-ils décrits, qu'ils deviennent des mensonges. Les mots sont des traîtres. On nous invite à lire entre les lignes cette inaccessible fin vers laquelle tout écrivain authentique se doit de tendre : le silence²¹. » La perte du réel débouche sur un refus du réel : un scepticisme en remplace un autre. Cette dernière forme de scepticisme est d'autant plus délétère qu'elle s'accompagne de fâcheux effets politiques que seul le mythe de l'avant-garde permet de voiler : la « dichotomie fondamentale entre l'homme et les choses » devient abandon du politique ou politique réactionnaire ; le refus du réel se prolonge en un refus d'accorder à la littérature le projet politique de changer ou de transformer le monde sous le fallacieux prétexte que, une fois débarrassé des clichés qui le configuraient, le monde est essentiellement sans signification²².

Les différentes tentatives en fonction desquelles Perec cherche à décrire l'infra-ordinaire s'inscrivent dans ce projet moderniste visant à « décrasser » les sensibilités de leur trop-plein d'images et de signes « dépourvus aujourd'hui de tout contenu » et qui

19. Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », p. 31-32.

20. Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », p. 33.

21. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 111-112.

22. Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », p. 34-35.

ces gestes, ces mouvements sortent et retournent après un bref passage sur la scène d'une description. Bref, ce n'est pas tant le lieu qu'il cherche à décrire un tant soit peu systématiquement, mais ce qui a lieu. Le moindre changement est noté : «Le feu passe au rouge boulevard Saint-Germain.» ; mais aussi le moindre défaut d'altération : «il n'y a pas de voitures rue du Four». Ce qui a lieu, et ce qui n'a pas lieu. Même ce qui est fixé dans ce lieu devient pour Perec une apparition, un surgissement : une affiche d'exposition, des publicités de la BNP. L'enseigne de la pizzeria est à ce titre exemplaire : «allumée, éteinte, allumée, éteinte, allumée».

Un chien aboie.

Les extraits où on entend le passage des automobiles sont caractéristiques de la faible ambiance sonore du lieu, qui s'intensifie

«continuent d'encombrer notre vision du monde²³». Elles ne s'éloignent cependant pas des objectifs premiers de la littérature réaliste, qui sont ceux d'une mise en ordre de l'illusoire anarchie quotidienne, du dévoilement de sa cohérence secrète, et donc d'une mise en forme de la réalité²⁴. Il s'agit encore et toujours pour Perec de «[plonger dans la réalité] pour lui donner forme²⁵» : la description ou la dénotation reste un geste politique, qui doit «exprimer le monde dans la totalité de son devenir», qui doit «faire émerger de manière sensible les lois qui commandent son évolution²⁶», qui doit inscrire l'actualité présente du monde dans l'histoire, «le décrire tel qu'il bouge²⁷». En un mot, les protocoles d'expérimentation adoptés par Perec doivent arracher l'écriture aux conventions rhétoriques ou poétiques ayant perdu leur force de conviction sans toutefois tomber dans le formalisme. Ils ne sont pas des moyens d'explorer l'écriture jusqu'au silence : ce sont des protocoles d'expérimentation *du réel par* l'écriture. Dans *Lieux*, par exemple, le battement entre dénotations et remémorations est une tentative d'échapper aux conventions psychologiques (qui gonflent la description d'imagination), sans tomber ni dans la dé-subjectivation ni dans la négation de la conscience, de la volonté, de la liberté²⁸. Et si la performance radiophonique *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* remplit bien un désir de présence, l'intensité de son présent ne fait sens que dans le dégagement d'une époque : «paniers à provisions sur roulettes», «jeune homme avec des chaussures de tennis», «camion Barclay Disques Cassettes».

23. Georges Perec, «Le Nouveau Roman et le refus du réel», p. 34.

24. Georges Perec, «Pour une littérature réaliste», p. 51.

25. Georges Perec, «Pour une littérature réaliste», p. 51.

26. Georges Perec, «Pour une littérature réaliste», p. 52.

27. Georges Perec, «Pour une littérature réaliste», p. 56.

28. Georges Perec, «Le Nouveau Roman et le refus du réel», p. 37.

en l'absence de voix. Ces passages dynamisent mon écoute, l'entraînent dans des mouvements sonores latéraux, au volume variable. Perec poursuit. Je porte attention à sa voix, neutre, parfois hésitante mais posée, assurée même, ponctuée de respirations éreintées et, rarement, d'éruclations. Ce n'est pas sa première dénotation. Le vocabulaire vient d'instinct. Des pauses permettent de tendre l'oreille à l'ambiance sonore du carrefour Mabillon : frottement des pneus sur la chaussée mouillée, roulement des moteurs, klaxons par secousses. C'est que tous les parapluies sont ouverts en cette matinée pluvieuse. La rumeur s'éloigne, s'estompe aussitôt la parole prise, reprise.

«... un camion jaune, un taxi jaune, un taxi blanc, un autre taxi d'un autre jaune, un cycliste, un autre cycliste qui vient de la rue où nous nous trouvons, plusieurs taxis, une Renault...»

Le projet de Perec trouve son origine dans un doute généralisé : au moment où aucun style littéraire ne semble plus avoir un accès privilégié à la réalité, au moment aussi où les sciences humaines n'arrivent toujours pas à suturer par l'interdisciplinarité les découpes disciplinaires de cette même réalité et au moment où cette réalité est saturée par la société du spectacle et de la consommation, comment l'écriture peut-elle nous redonner cette réalité ? Comment peut-elle découvrir et configurer ses dimensions signifiantes alors même que la doxa l'a saturée de significations²⁹ ? Refuser cette doxa et en contester le régime de vérité, ce ne sont pas des gestes suffisants à l'entreprise d'écriture. Il faut encore que cette écriture trouve les moyens de guider son attention vers les éléments qui composent l'ordinaire et le quotidien et les moyens d'en encadrer la description. Ces choix esthétiques ou rhétoriques seront-ils suffisants à cette description rédemptrice du réel – comme Barthes en diagnostiquait l'efficacité économique et référentielle chez Flaubert³⁰ ? Ou bien faudrait-il que Perec rende ses choix esthétiques et rhétoriques inséparables de raisons éthiques et politiques – des raisons que les protocoles d'expérimentation à effets d'exhaustivité permettraient d'exprimer et, plus encore, de rendre efficaces ? Il se pourrait bien que les conventions de la représentation littéraire ayant mené à la disparition du réel aient été adoptées aussi par la psychologie, la sociologie, les sciences de la santé, les professionnels du loisir et les sociétés de sondage, si bien que l'infra-ordinaire ne désignerait plus seulement cette part du réel échappant à ces représentations, mais aussi et surtout l'espace d'exercice propre de l'écriture (littéraire ou radiophonique), un exercice nécessairement politique de contestation de la littérature, des sciences

29. Voir à ce propos Ben Highmore, « Georges Perec and the Significance of the Insignificant », p. 105-106.

30. Roland Barthes, « L'effet de réel », p. 87.

On dit que Perec a décrit durant six heures le carrefour Mabillon, jusqu'à en épuiser la description. Permettez-moi d'en douter. La performance montée à l'ACR totalise un peu plus de deux heures. Où sont passées les quatre autres heures d'enregistrement? La durée rapportée à droite à gauche est-elle exacte? Perec prenait-il des pauses? Les dessous de cette performance *in situ* sont si mystérieux... Le montage laisse entendre suffisamment d'hésitations, de toussotements, de silences, de rires, de digressions pour que l'on croie au direct, ce qui accentue la nature improvisée de cette *Tentative de description*... Où se trouvent ces bobines, ces morceaux retranchés?

C'est curieux: dans son exercice de description, Perec me semble accorder plus d'importance à des véhicules (mobylettes, vélos, automobiles,

humaines et des dispositifs de contrôle continu de la réalité.

Ceci ne garde pas Perec de se heurter au paradoxe des pratiques d'exhaustivité: les protocoles d'expérimentation qu'il a adoptés, au même titre que leur caractère systématique maintenu sur une longue durée, entretiennent une dangereuse proximité avec les dispositifs de contrôle continu de l'ordinaire et du quotidien. Cette proximité ne peut pas échapper à Perec. Rappelons qu'il a, à une certaine époque, gagné sa vie en menant des études de marché pour Philips et pour L'Oréal. Il a aussi montré dans *Les choses* (1965) combien l'étude de marché est une science sociale flexible qui, bien loin de se borner à découvrir les tendances sociales, les produit, et ce, au niveau le plus moléculaire du quotidien ou de l'ordinaire³¹:

Et pendant quatre ans, peut-être plus, ils explorèrent, interviewèrent, analysèrent. Pourquoi les aspirateurs-traîneaux se vendent-ils si mal? Que pense-t-on, dans les milieux de modeste extraction, de la chicorée? Aime-t-on la purée toute faite, et pourquoi? Parce qu'elle est légère? Parce qu'elle est onctueuse? Parce qu'elle est si facile à faire: un geste et hop? Trouve-t-on vraiment que les voitures pour enfant sont chères? N'est-on pas toujours prêt à faire un sacrifice pour le confort des petits? Comment votera la Française? Aime-t-on le fromage en tube? Est-on pour ou contre les transports en commun? À quoi fait-on d'abord attention en mangeant un yaourt: à la couleur? à la consistance? au goût? au parfum naturel? Lisez-vous beaucoup, un peu, pas du tout? Allez-vous au restaurant? Aimeriez-vous, Madame, donner en location votre chambre à un Noir³²?

31. Voir Ben Highmore, «Georges Perec and the Significance of the Insignificant», p. 112.

32. Georges Perec, *Les choses*, p. 29.

camions, camionnettes, taxis, autobus, etc.) qu'aux êtres humains. Est-ce parce qu'ils sont tout simplement plus nombreux, parce qu'ils saturent le visible et l'audible ? *Tentative de description de « choses vues » au carrefour Mabillon... Les choses passent-elles avant les êtres ? Ou alors les êtres sont-ils des choses ?* Perec se limite-t-il uniquement à ce qu'il voit ? Il se laisse sans doute influencer et même distraire par ce qu'il entend. Ces sons viennent peut-être, d'une part, orienter son regard sur les choses visibles et, d'autre part, l'interpeller par leur invisibilité même. Il décrit une sirène à laquelle il ne peut attribuer de source visuelle. Où sont les êtres que rejoint cette sirène ?

« Il fait très beau, très doux. La terrasse du café (celui que j'appelle "L'Aquarium") est presque bondée. Plein de gens dans les rues. » (Perec, *Lieux*, p. 61)

[Silence.]

Toute la question est de savoir en quoi et comment les effets d'exhaustivité produits par les différentes opérations de dénotation participent encore ou ne participent plus de la littérature réaliste – ou ne peuvent plus y participer parce que le réalisme serait devenu un rapport au monde sans nécessité. En quoi et comment les effets d'exhaustivité expriment-ils le monde dans la totalité de son devenir ? Que devient ce tout ? Que devient ce devenir ? En quoi et comment l'exhaustivité des dénotations permet-elle la mise en ordre du quotidien et le dévoilement de sa cohérence secrète ? En quoi et comment leur caractère systématique assure-t-il la mise en forme du réel ? Et pourquoi ces dénotations ou ces descriptions engagées dans une esthétique de l'épuisement doivent-elles d'abord et avant tout s'attacher aux espaces ou aux lieux ? En quoi et comment se trouvent-elles rattachées au projet politique de la littérature réaliste ?

Perec trouve certaines de ces réponses dans *L'espèce humaine* (1957). Les premières leçons qu'il tire du livre de Robert Antelme sont les suivantes. D'abord, « il n'est pas possible d'éviter le monde ». Il est sans doute plus immédiat « de voir dans les camps un monde horrible dont on ne parvient jamais très bien à comprendre comment il a pu exister. Mais il a existé. » Il est sans doute plus immédiat et plus rassurant « de voir dans le monde d'aujourd'hui quelque chose que l'on ne peut maîtriser. Mais ce monde existe³³. » Si, pour Perec, les difficultés à rendre compte du monde peuvent entraîner l'écrivain dans un doute généralisé sur la littérature, reconnaître cette impuissance n'entraîne pas nécessairement la rupture définitive de tous les liens avec le monde. Si on ne peut peut-être pas ou plus être présents et présentes au monde, sous le mode de la compréhension ou

33. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 112.

Des repères s'inscrivent peu à peu dans son geste de perception et de description, et donc dans ma mémoire, qui rythme l'épuisement, c'est-à-dire qu'ils en tracent les limites. Perec n'épuise pas un lieu parce qu'il dénote tout ce qu'il y a à y voir ou à y entendre, mais parce qu'il rapporte la répétition du même et les différences qui s'y insèrent à une articulation plus large : « Les cocotiers sont arrivés. » ; « une publicité pour Véronique Samson » ; « une camionnette jaune des postes » ; « le feu est rouge boulevard Saint-Germain ». Il cherche à épuiser par resserrement sur le même, et non par addition des différences ; non pas par illimitation, mais par enfermement. Épuiser, c'est raréfier par concentration sur une série limitée de répétitions. L'exhaustivité n'est pas pensée en extension, mais en intensité : elle est une musique répétitive.

de la maîtrise, le monde est présent pour nous, il existe, il impose son existence, il nous attend, obstinément.

Une autre leçon qu'il tire de sa lecture du livre d'Antelme est ensuite que le drame ne pourra pas permettre de configurer ce monde : « [I]es photos, les souvenirs, les stèles ne nous disent rien » ; la scénographie des lieux, non plus, « les baraques sont vides et propres, le gazon pousse³⁴ ». Perec dira la même chose d'Ellis Island : il s'agit pour lui d'un lieu de mémoire où la scénographie, la mise en scène, le discours muséal déterminent la relation à l'histoire, et, par cela même, rendent impossible l'écriture : « Comment décrire ? Comment raconter ? Comment regarder ? » ; c'est-à-dire comment traverser les anecdotes, les statistiques, notre savoir et ses représentations « pour retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours³⁵ » ?

La dramatisation n'assure plus de façon immédiate notre croyance en la réalité. Si le drame a longtemps permis à la gestuelle et aux postures dépeintes, aux actions et aux situations racontées, de prendre une signification individuelle (et non pas hiératique ni symbolique) et, par cela même, humaine, la crise des conventions littéraires signale l'effondrement de la dramaturgie qui garantissait notre présence au monde. Elle témoigne de notre incapacité à désormais considérer la réalité comme immédiatement dramatique³⁶. Ce phénomène entraîne plusieurs conséquences. La première d'entre elles est qu'une fois le schème dramatique effondré, tout devient potentiellement significatif : il faut tout enregistrer, tout conserver, tout classer, tout interpréter³⁷. La deuxième conséquence

34. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 92.

35. Georges Perec, *Ellis Island*, p. 43.

36. Voir à ce sujet Stanley Cavell, *The World Viewed [...]*, p. 89-91.

37. Stanley Cavell, *The World Viewed [...]*, p. 60-61.

D'où l'impression que, à Paris, ce 19 mai 1978, il n'y a que des taxis, des motos, des bus, des parapluies : un monde gris de conformité, la science-fiction d'un régime communiste en plein 5^e arrondissement.

Je découvre une forme de minimalisme dans le rapport que Perec entretient au présent (de la description) et, dans la méthode qui est la sienne, celle d'une recherche d'exhaustivité par une accumulation du même. J'y reconnais aussi une musique répétitive, les éléments descriptifs de la vie quotidienne énumérés au carrefour prenant le relais des cellules mélodico-rythmiques qui forment le noyau compositionnel des «répétitifs». Au carrefour, tout circule, puisque s'y croisent plusieurs voies. L'affluence s'y mesure en intensité, se densifie ou s'épure au fil des passages décrits par Perec : la circulation constitue l'identité, définit l'espace de Mabillon. Ici

est liée au fait qu'un design intégral et continu se propose de répondre à ce potentiel monstre de signification ; il propose d'assurer la production des décors et des mises en scène des cultures, une production à laquelle la complicité des médias et de l'événement participe. L'ironie, cruelle cette fois-ci, est que ce design intégral et continu n'entraînera aucun changement de société, bien qu'il n'y ait aucune raison théorique ni technique expliquant que le «règne des fins», comme le disait Kant, ne soit pas encore réalisé. La troisième conséquence est alors que cet échec historique de l'alliance entre les savoirs et les techniques se présente comme une impuissance, si bien que l'explication dramatique devient d'autant plus nécessaire qu'elle doit être illimitée, cependant qu'elle est défailante. Si tout peut être changé, et si tout change sans pourtant fondamentalement changer, alors tout, incluant ce dernier fait, exige une interprétation – qu'une dramatique ne peut plus fournir³⁸. On est au carrefour de l'histoire, sans plus savoir quelle direction prendre. C'est alors qu'une forme d'écriture doit découvrir quelque chose d'essentiel à la littérature (ou à l'art radiophonique), tout en répondant au même problème historique : c'est la naissance d'une tentative d'atteindre à une pleine présence au potentiel signifiant monstre, au carrefour Mabillon ; c'est la visée, aussi, des principes d'exhaustivité animant certaines pratiques littéraires et artistiques contemporaines.

Accumuler des faits, multiplier «les descriptions exhaustives d'épisodes», nous dit Perec, cela ne suffira malheureusement pas à configurer ce monde³⁹, à assurer cette pleine présence. C'est là la troisième leçon que Perec tire de *L'espèce humaine*. Il fera encore une fois le même constat à propos d'Ellis Island : accumuler statistiques et anecdotes, objets

38. Stanley Cavell, *The World Viewed* [...], p. 92.

39. Georges Perec, «Robert Antelme ou la vérité de la littérature», p. 93.

encore, le carrefour urbain et la cellule compositionnelle partagent une même structure, une structure circulaire, et aussi une perception temporelle qui, par séries d'accumulations, hypnotise, épaissit le temps dans un mouvement plus vertical qu'horizontal ou orienté. C'est qu'on ne sait pas quelle ligne d'autobus passera bientôt devant nos yeux. Ou alors sera-ce une dame avec un parapluie à fleurs, non rouge, ou encore une Volkswagen bleu poudre ?

«[U]ne camionnette l'hygiène de... l'hygiène dans les collectivités et sss... ses industries.»

Sa propre mémoire lui fait défaut. Il s'épuise. L'épuisement ou l'exhaustion sont d'abord et avant tout des catégories subjectives : si la description en acte permet des recoupements et des résonances, elle produit en même temps ses propres limites d'observation et de rétention. L'homme

et photographies, arpenter sans relâche toutes les pièces de ce lieu d'immigration et d'errance, halls, bureaux, chambres, buanderies, toilettes, cagibis, débarras, toutes ces actions mènent inévitablement à l'indifférenciation. « [R]ien ne ressemble plus à un lieu abandonné qu'un autre lieu abandonné⁴⁰ », écrit-il. Une quatrième leçon en découle : il faut que l'expérience particulière dont témoigne celui ou celle qui écrit « s'épuise dans la nôtre » ; pour ce faire, il lui faut s'engager dans une élaboration et une transformation littéraires du quotidien, de l'ordinaire, dans l'organisation de la matière sensible, dans l'invention d'un style⁴¹. Toute la question, alors, est de savoir comment faire de l'exhaustivité un style. C'est la dernière leçon offerte à Perec par Robert Antelme : cette élaboration et cette transformation du quotidien et de l'ordinaire doivent répondre de la résistance des choses et des lieux au pouvoir. Comme l'écrit Perec, « [l]e SS ne peut pas tout. Le déporté découvre vite qu'il n'a de pouvoir réel que sur lui, déporté ; il reste sans pouvoir sur la nature, sur les choses. Le wagon lui échappe, et l'écorce des arbres et les nuages⁴². »

Cette dernière leçon met au jour la raison fondamentale pour laquelle Georges Perec a accordé dans son œuvre une si grande importance à la description ou à la dénotation des choses et surtout des lieux – et pourquoi il importait pour lui de les décrire de manière exhaustive et jusqu'à l'épuisement. Parmi beaucoup d'autres choses qui ont pu évidemment interpeller intimement Perec, *L'espèce humaine* présente une pédagogie de la perception et de l'interprétation de l'espace qui a pu jouer un rôle dans sa poétique – et qui donne aux résurgences répétées des symboles de la Shoah dans le projet *Lieux* et dans les textes qui

40. Georges Perec, *Ellis Island*, p. 44 et 48.

41. Voir Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 94-96.

42. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », p. 105.

au béret assis au café Mabillon est-il le même que celui aperçu tout à l'heure? Il pleut toujours: on l'avait oublié, ça aussi.

«Passe un 86. Les cocotiers sont arrivés.»

La description de chaque chose se limite essentiellement à un élément, rarement deux. Qu'est-ce qui explique cette pauvreté? Le temps limité pour décrire? Le temps qu'il faut ponctuer? Est-ce une règle que Perec s'est donnée? Ou bien un régime qui s'impose à lui? Ce phénomène relève-t-il de son intuition d'écrivain? Ou bien participe-t-il du caractère improvisé de sa performance?

La description en train de se faire comporte son lot d'hésitations («violet... ou rouge»), de répétitions («Un taxi, un autre taxi, encore un taxi.»), de mises à jour («quatre avec des parapluies ouverts»), de temps morts («Plus

en ont été tirés une valeur complémentaire à leur valeur autobiographique. «La mort était ici de plain-pied avec la vie, mais à toutes les secondes. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine⁴³.» Ce qu'il faut percevoir, c'est que l'espace quotidien n'est pas le lieu de répartitions ou de disjonctions exclusives entre la vie et la mort: il est enveloppement des pouvoirs mortifères dans la vie ordinaire et quotidienne. Cet enveloppement est le lieu d'une lutte entre disparition et persistance, entre destruction et résistance, c'est-à-dire entre la configuration de l'espace par le pouvoir de mort et la résistance matérielle et vitale de ce même espace: «[O]n part bien de Buchenwald et pas pour n'importe où. Les embranchements ne seront pas ratés, on restera dans la bonne direction, les SS peuvent dormir, ça se passera bien»; néanmoins, un «wagon qui est un wagon, un cheval qui est un cheval, les nuages qui viennent de l'ouest, toutes les choses que le SS ne peut pas contester sont royales» – elles témoignent du fait que les pouvoirs mortifères «ne règnent pas sur l'espace⁴⁴», du moins pas entièrement. Cet enveloppement est le lieu du voilement et de l'évidence, c'est-à-dire du pleinement visible qu'on ne voit pourtant pas, l'infra-ordinaire:

Le train a roulé toute la journée. On a mangé le pain qu'on avait touché hier dans le block. On s'est levé de sa place, on s'est approché de la porte, et, par l'entrebâillement, on a regardé la campagne: de la terre, des champs, des petits hommes au milieu, courbés. L'espace voulait être innocent, les enfants aussi dans les rues des villages, une petite lampe au-dessus de la table à l'intérieur d'une maison, la figure d'un garde-barrière, la façade des maisons et cette intimité paisible que l'on surprenait de l'Allemagne [...].

43. Robert Antelme, *L'espèce humaine*, p. 22.

44. Robert Antelme, *L'espèce humaine*, p. 29 et 50.

personne à la terrasse. »), d'ignorance (« Je ne sais pas comment s'appellent ces chiens. »). Les catégories données ne suffisent pas. Il faudrait en créer, mais les chiens sont déjà partis. La dénotation n'est pas filtrée par l'écriture qui semble, dans le projet *Lieux*, limiter ce genre d'occurrences. Ici, elles se multiplient au fil des éléments repérés et vocalisés. À mesure, aussi, la fatigue se fait ressentir, celle de Perec, la mienne.

[Rires.]

« Un parapluie à fleurs » : il ne reste que l'objet, qui se rapporte à tous les autres de la même catégorie, comptabilisable. Deux niveaux de description se déploient peu à peu. Le premier est celui qui domine. C'est celui des catégories d'objets, de mouvements, des qualités générales : parapluies, imperméables, démarrer, tourner, couleurs, etc. Le deuxième est moins prégnant (alors qu'on pourrait s'attendre à ce

Mais un maquillage invisible était partout, dont nous seuls avons la clef, la parfaite conscience⁴⁵.

Cet enveloppement entre disparition et persistance, entre destruction et résistance, devient pleinement visible à condition d'interroger l'espace dans sa surface, et non dans ses profondeurs ; à condition qu'un état, qu'un statut, qu'une situation, transforment le regard, imposent leur perspective existentielle et lui permettent enfin de voir ce qui est donné à voir – l'orphelin survivant, c'est le nom que nous donnerons bientôt à cette perspective existentielle. « Les choses pour nous ne sont plus inertes. Tout parle, et l'on entend tout, tout a un pouvoir ; le vent qui apporte l'ouest sur la figure trahit le SS, les quatre lettres de SNCF qu'il n'a même pas remarquées, également. On est en pleine clandestinité. [...] On n'arrête pas de provoquer, d'interroger l'espace⁴⁶. »

Espèces d'espaces va tirer toutes les conséquences de cette posture éthique et politique, qui donnera aux principes d'exhaustivité leur gravitation singulière. Le livre se clôt sur deux sections dont la singularité frappe souvent le lectorat – « L'inhabitable » et « L'espace (suite et fin) » –, avant de tout reprendre sous la forme d'un répertoire ou d'un index, et surtout en fonction d'une autre logique. En effet, le répertoire ne rassemble ni n'ordonne les espaces ; il classe des noms propres, des œuvres, des objets, des outils, des techniques, des métiers, des arbres, des fruits, des légumes, des viandes, des plats, des animaux, des météores, etc., c'est-à-dire cet immense bric-à-brac au sein duquel tout est potentiellement significatif et qui compose une vie ordinaire en ce monde-ci. La section « L'inhabitable » rassemble tous les lieux (et quelquefois les formules qui permettent d'en faire la promotion) qui, aux yeux de Perec, posent des problèmes

45. Robert Antelme, *L'espèce humaine*, p. 33. Voir aussi p. 153-154 et 198.

46. Robert Antelme, *L'espèce humaine*, p. 50. Voir aussi p. 245-246.

qu'un écrivain lui porte la plus grande attention). C'est celui du singulier : un homme descend du bus 63 alors qu'il est encore en marche, « une queue de cheval dans une voiture ».

Une rapidité nouvelle dans le débit de Perec attire mon attention, qui divaguait jusque-là. Cette rapidité s'accompagne d'un essoufflement : l'enchaînement des occurrences, là maintenant, est trop rapide. Comme s'il fallait qu'il ne manque rien, de peur qu'on lui reproche de ne pas favoriser notre production d'images mentales. Quelle heure est-il à présent ? L'heure du déjeuner approcherait-elle ?

« Il est bientôt dix heures et quart. »

Puis, Perec en vient à dénoter non pas ce qui se répète, mais la fréquence des répétitions, ou l'accumulation de ce qui se répète : « le feu redevient vert » ; « une voiture, deux

d'habitation, qui s'opposent à la transformation d'un espace en un milieu de vie, permanent ou éphémère. Une même formule expose cette expérience négative de l'espace : paragraphe par paragraphe, l'inhabitable se définit suivant une nouvelle énumération. On y trouve d'abord des lieux que le sens commun inclurait dans la catégorie des espaces inhabitables (« les villes nauséabondes », « les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres », « les bidonvilles »⁴⁷) ; on y trouve aussi d'autres lieux que le sens commun aurait au contraire classés dans la catégorie des habitations de confort, de luxe, de rêve, tous ces espaces qui sont les produits de programmes d'architecture, de design ou d'aménagement (« les greniers aménagés, les superbes garçonnières, les coquets studios dans leur nid de verdure, les élégants pied-à-terre, les triples réceptions, les vastes séjours en plein ciel, vue imprenable, double exposition, arbres, poutres, caractère, luxueusement aménagé par décorateur⁴⁸ ») ; on y trouve enfin des façons de configurer n'importe quel lieu pour le rendre volontairement inhabitable, soit suivant une logique économique (« l'étriqué, l'irrespirable, le petit, le mesquin, le rétréci, le calculé au plus juste »), soit suivant une logique policière (« le parqué, l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de tessons de bouteilles, les judas, les blindages »)⁴⁹. Ces lieux inhabitables et leurs pratiques d'espace sont implicitement les contrepoints des milieux naturels devenus espaces de mort (« la mer dépotoir, les côtes hérissées de fils de fer barbelés, la terre pelée, la terre charnier, les monceaux de carcasses, les fleuves bourniers⁵⁰ ») et des désormais célèbres espaces de la société disciplinaire (« les fabriques, les casernes, les prisons, les asiles, les hospices, les lycées, les cours d'assises,

47. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 176.

48. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 177.

49. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 176.

50. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 176.

voitures, trois voitures». Il décrit, il énumère, il compte, il somme. Si on ajoute à ces descriptions, énumérations, comptabilisations, sommations, des effets d'accélération (comme si l'ordinaire dégorgeait tout à coup une pléthore trop riche pour le descripteur) et des effets de décélération (comme si l'ordinaire n'avait plus rien à donner, ou comme si le descripteur n'avait plus la force de l'épuiser), alors on obtient un épuisement et une exhaustion modulés : c'est le retour de la musique répétitive.

Perec revient au début de sa description : l'heure, le temps qu'il fait (« Il a l'air de moins pleuvoir. »).

C'est l'époque des molybdes et l'époque où le mot « Volkswagen » veut dire : « coccinelle ». Véronique Samson : est-ce déjà l'époque de la chanson française pour Perec ? Un trait d'époque :

les cours d'école⁵¹»), où le contrôle continu le plus fin émerge : « On est prié de dire son nom après dix heures du soir⁵². »

Que l'inhabitable se définisse par énumérations, que ces énumérations trouvent une force épistémologique par répétition, par accumulation et par ressemblance syntaxique, que des effets d'exhaustivité finissent par être ainsi produits et par contribuer à la validité de cette définition de l'inhabitable, tout cela laisse entendre qu'une analogie anime la diversité et l'hétérogénéité des lieux rassemblés sous ce concept. Cette analogie trouve son paradigme dans l'ordre d'aménagement paysager d'Auschwitz, qui s'ajoute à côté de toutes les autres configurations d'espace énumérées : « Conformément à une ordonnance du SS-Obersturmbannführer Höss, commandant du camp, les fours crématoires I et II seront pourvus d'une bande verte servant de limite naturelle au camp. Voici la liste des plantes qui devront être prises dans nos réserves forestières⁵³. » Quelque chose d'essentiel à la pratique d'exhaustivité de Perec est peut-être ici en jeu : l'effet d'exhaustivité le plus important qu'il recherche n'est-il pas de produire le tout comme une partie, comme un morceau d'une série capable de circuler d'une série à l'autre et de déterminer entre elles une communication aberrante ou transversale ; de dégager un objet singulier (un mot d'ordre assurant le design d'un camp de concentration) qui, en valant pour tous les autres objets hétéroclites rassemblés par la force d'énumérations à effets d'exhaustivité, définit l'intelligibilité de toutes ces séries dont il fait partie en même temps qu'il les constitue⁵⁴ ? Il nous semble que toutes les dénnotations à effets d'exhaustivité

51. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 177.

52. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 177.

53. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 178.

54. Sur cette logique, voir Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, p. 152 et 164 ; et Giorgio Agamben, « Qu'est-ce qu'un paradigme ? », p. 18.

«une femme marche en mangeant un sandwich». Quel rapport entre le geste d'archiver le présent et une anthropologie de l'endotique?

«Uncle Ben's, le riz qui ne colle jamais!»

«Une jeune femme, euh non, un jeune homme met un journal sur sa tête pour se protéger de la pluie.» Une catégorie servant à la dénotation lui a échappé. De catégoriser les humains par leur sexe, leur origine et leur tranche d'âge s'imposait comme une évidence pour Perec. On est bien en 1978.

«Il n'y a plus personne à la terrasse du café de Mabillon.»

Pourquoi et comment ai-je la certitude que Perec est bel et bien au carrefour Mabillon ce 19 mai 1978? Pourquoi cette question? Elle ne provient pas d'un doute sur la bonne foi de Perec. Mais de quoi, alors?

de Perec reposent sur cette logique irrationnelle de la connexion locale – «et puis... et puis... et puis...» – où le tout ne surplombe plus les parties parce qu'il est produit comme une partie adjacente pouvant elle-même être recombinaisonnée avec toutes les autres. C'est pourquoi ses tentatives de classement ou de description, ses inventaires comme ses dénominations, tout en reprenant des traits de l'anthropologie ou de la statistique, échappent à l'épistémologie des sciences humaines et sociales, qui cherchent toujours à dégager par abduction ou induction une ressemblance, une relation ou une affinité entre les parties capable de caractériser toute une culture⁵⁵. Si la pratique d'exhaustivité de Perec peut contribuer au projet politique de la littérature réaliste, ce n'est pas parce qu'elle atteint au dévoilement intégral d'une cohérence secrète jouant le rôle de principe expliquant la totalité d'un champ social ou d'une culture. Si la pratique d'exhaustivité de Perec est politique, c'est parce qu'elle en vient, au fil d'un épuisement des combinaisons d'un grand nombre d'objets hétéroclites, à trouver et à imposer l'objet singulier, l'exemple paradigmatique, nomade et critique. Elle est en cela une manière d'offrir une réponse à la résistance des lieux au pouvoir; une tentative de ré-enchaîner avec cette résistance. «Les cocotiers sont arrivés aux Galeries Lafayette»: l'autobus 86 ne peut évidemment pas valoir pour la totalité de la culture française en 1978. Or cela ne lui enlève rien de sa valeur clinique et critique: c'est une transversale circulant de la rénovation urbaine d'Hausmann à la nostalgie des colonies en passant par les mythes révolutionnaires américain et français rejoués au carrefour Mabillon en mai 1968. Voilà la première raison fondamentale pour laquelle il faut décrire

55. Voir à ce propos Howard Becker, «Georges Perec's Experiments in Social Description», p. 74.

Et qu'est-ce que cette question peut m'apprendre sur le sens de l'exhaustivité et de l'épuisement dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*? Deux hypothèses mériteraient peut-être, à cet égard, d'être mises à l'épreuve.

1) L'impossibilité objective et subjective d'épuiser le réel pourrait être rendue d'autant plus sensible qu'il est impossible pour l'auditoire de mesurer a) ce que Perec retient et ce qu'il lâche; et b) le degré de précision et d'exhaustion de ses descriptions (l'auditoire peut simplement objecter que le carrefour Mabillon est beaucoup plus riche en corps, formes, figures, objets, météores, etc., que la description de Perec).

2) L'invisible pourrait être ici le régime de sensibilité du procédé, soit celui d'une tentative. L'exhaustivité et

un lieu de manière exhaustive et jusqu'à l'épuisement. Il en existe une deuxième.

2. OÙ SONT LES ÊTRES HUMAINS?

La première dénotation du carrefour Mabillon par Perec⁵⁶, le 31 janvier 1969, à 18 heures, rassemble plusieurs des traits qui définiront sa démarche au fil des années et des textes – publiés de son vivant ou non – et encore sa performance radiophonique : précisions sur sa position physique ; précisions sur son point de vue et sur la perspective ou la profondeur qu'il ouvre ou bloque ; précisions sur l'atmosphère qui règne là où il se trouve ; priorité accordée au repérage des commerces, des publicités et à l'évaluation du débit de la circulation automobile ou piétonnière ; attention particulière accordée à la langue des publicités ou aux slogans commerciaux apparaissant sur les camions, les autobus ; changements de position, qui marquent le passage du temps ; notes sur l'état physique ou psychologique de l'observateur.

De dénotation en dénotation du carrefour Mabillon, et de dénotation en remémoration des 11 autres lieux du projet *Lieux*, ce qui frappe le lectorat, c'est l'absence quasi complète de la vie humaine⁵⁷ – contrairement, par exemple, à ce qui se produit dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) : aucun geste, aucune action, aucune activité, aucune parole, aucune attitude ou posture ne retient vraiment l'attention de Perec. Les quelques très rares notes portant sur une passante

56. Georges Perec, *Lieux*, p. 61-64. Voir aussi Georges Perec, « Stations Mabillon », p. 30-37.

57. Comme le remarque Stefanie Elisabeth Sobelle, le sujet humain est souvent absent ou porté disparu dans les œuvres de Perec : l'histoire humaine est pour lui une base de données rassemblant les traces laissées par les hommes et les femmes dans leurs milieux de vie, publics ou privés. Voir Stefanie Elisabeth Sobelle, « The Novel Architecture of Georges Perec », p. 186.

l'épuisement ne peuvent être que des tensions de la description, jamais sa réalisation, et l'invisible comme réserve absolue d'événements pour l'auditoire en serait la réalité esthétique.

«Il y a tout un groupe de pigeons qui se pose à côté de l'avertisseur de police devant la BNP, au coin de la rue du Four/boulevard Saint-Germain.»

[Rires.]

Encore une fois ces rires, quand il se rend compte qu'il offre une publicité gratuite à une entreprise de déménagement pour en avoir donné le nom et le numéro de téléphone à la radio.

Quels sont les rapports entre l'épuisement et l'exhaustion de l'ordinaire et les techniques de la société de contrôle continu ? Le médium choisi par Perec a été instrumentalisé pour exercer ce contrôle continu. À quel point cette

ou le client d'un café apparaissent comme des effractions à son protocole de description des lieux – qui, par conséquent, ressemblent très peu à des milieux de vie, à des espaces habités ou traversés par des vies actuelles et agissantes. Le présent et la présence ne sont marqués que par le point de vue de l'observateur et par son acte de description, sans mention à l'activité des hommes et des femmes. Le drame a définitivement disparu de la réalité. Les rares dénotations s'attachant à des vies humaines (ici, un vieil homme ou une très jeune fille ; là, une musique jazz ou un coup de marteau⁵⁸) en font des figures isolées et intermittentes à l'égard desquelles les immeubles, les places, les moyens de transport sont indifférents. La neutralisation de l'environnement sonore durant la performance radiophonique peut donner l'expérience sensible de ce recul à la limite de la disparition des hommes et des femmes, et précisément de leur présence vivante.

Quand la vie humaine apparaît, elle apparaît généralement sous la forme d'une catégorie perceptuelle, générique, sociologique, ethnique. En témoigne cette dénotation exemplaire, parce qu'accompagnée d'un graphique qui lui donne l'apparence d'un repérage strictement objectif à la géopolitique douteuse : «Je suis en A. Il y a un consommateur en B et deux vieilles Russes (ou Polonaises, Serbes ou Roumaines) qui se lamentent en C ; puis une jeune fille qui arrive et s'installe en D. Au comptoir, plus de monde. Un tilt *Big Chief* où personne ne joue⁵⁹.» Lorsque les dénotations se résument à la liste des commerces s'alignant de chaque côté d'une rue ou d'un passage («Entrée par la rue de Choiseul, à gauche : La Garopull (fermé), Solea chaussures ; à droite : Café Bar, A. Lecoq (?), Photo Ciné Choiseul Kodak, Bas Mouchoirs Fourrures Verne ; à gauche : Parapluies

58. Georges Perec, *Lieux*, p. 69-70 et 72.

59. Georges Perec, *Lieux*, p. 79.

compromission est-elle réfléchie ?

Il se pourrait que la radio joue un rôle dans la découverte de protocoles d'expérimentation de la réalité par l'écriture : comme l'écrit Perec, «la recherche de solutions nouvelles pour l'écriture [...] a de fortes chances de passer nécessairement par la connaissance, la maîtrise et l'adaptation des formes élaborées à l'intérieur des arts de masse » (Perec, «Écriture et mass-media», p. 97).

On entend une sirène : «C'est un car de police.», précise Perec, pour un auditoire français à qui cela ne fait certainement aucun doute.

Perec cherche... à mon avis, il cherche, euh, la source sonore. C'est un réflexe commun face à toute occurrence sonore invisible. La sirène aurait tout aussi bien pu provenir

Marie-Louise, Les Bas Mireille, Pédicure⁶⁰) ou à des inventaires rapidement établis ou télégraphiques («Circulation fluide. Une dame bat son chien. Des enfants passent cartables sur l'épaule. Des ménagères reviennent du marché. Quelques solex au pied des arbres encore verts⁶¹.»), l'absence (ou la disparition ?) de toute vie humaine singulière ou individualisée du lieu public suscite la même interrogation que celle soulevée par le sceptique face à l'automate : celui qui décrit est-il le dernier des êtres humains vivants ?

À cette troublante absence de vies humaines répond la présence toujours plus soutenue dans les dénnotations d'une entreprise de rénovation ou de modernisation de la ville de Paris, qui passe d'abord par des destructions partielles ou complètes de plusieurs des lieux retenus par Perec. Car, contrairement à ce que Perec dit vouloir faire, c'est moins le vieillissement des lieux qu'il enregistre (l'usure normale du temps laissant des traces sur les immeubles ou les places ; la transformation graduelle et naturelle de leur usage) que leur reconfiguration imposée, planifiée, idéalisée. Avec Andrew Leak, nous dirons que Perec a saisi «la capitalisation effrénée de l'espace⁶²». La rue Vilin est évidemment le lieu du plein exercice de cet aménagement étatique du territoire, d'une politique de modernisation de l'espace d'autant plus cruelle pour Perec que ce design du loisir urbain (il s'agit d'y construire un espace de détente) effacera le lieu d'un drame tout à la fois historique et personnel, un effacement matériel qui s'ajoutera aux incertitudes mémorielles de l'écrivain⁶³.

Le 11 novembre 1977, Perec fait paraître dans le quotidien *L'Humanité*, qui est alors encore

60. Georges Perec, *Lieux*, p. 85.

61. Georges Perec, *Lieux*, p. 209. Voir aussi p. 284-285.

62. Andrew Leak, «Paris [...]», p. 28, notre traduction.

63. Voir Georges Perec, *Lieux*, p. 114-119.

d'une ambulance ou d'un camion de pompiers dont il recense également les occurrences, si l'on se fie aux inventaires de Piéplu. J'y vois un jeu de reconnaissance: il faut attribuer le type de sirène entendu au véhicule qui l'émet. Je me plais étonnement à y jouer aussi, en promenade urbaine.

«Des gens qui traversent, à quelques centimètres de moi.»

Quel rôle joue son extrême sensibilité aux couleurs des vêtements, des parapluies, des chiens, des voitures? Cette attention aux couleurs ne produit-elle pas un effet d'épuisement, une simulation d'exhaustivité? Accorder une attention aux couleurs, est-ce que cela ne présuppose pas qu'on a d'abord épuisé toutes les formes?

[Silence.]

La redondance de la description rend l'écoute

étroitement lié au Parti communiste français, un court texte ayant pour titre «La rue Vilin». Ce texte reprend presque intégralement les notes qu'il a prises au fil de ses dénотations du lieu entre février 1969 et septembre 1975. Chacune de ses dénотations consiste en un repérage toujours aussi rigoureux et ordonné des immeubles d'habitation et des commerces, suivant une remontée pas-à-pas de la rue: «Au 9, Restaurant-Bar Marcel. Au 6, Plomberie Sanitaire. Au 6, Coiffeur Soprani. Aux 9 et 11, deux boutiques fermées. Au 11, Vilin Laverie. Une palissade de béton, après le 11, fait le coin de la rue Julien-Lacroix. Au 10, Parage de peaux à façon⁶⁴.» Ce relevé systématique, de remontée en remontée, année après année, a la puissance poétique de révélation de la part négative de l'entreprise étatique de reconfiguration urbaine à laquelle est soumise la rue Vilin, laquelle donnera lieu au parc de Belleville. Chacune des dénотations de Perce ne manque évidemment pas de désigner ici un immeuble ravalé, là des immeubles couverts de palissades ou murés, là encore des immeubles détruits ou de nouveaux immeubles qui paraissent déjà vieux. Chacune de ses dénотations relève la disparition des activités commerciales qui caractérisaient la rue («à travers une vitre sale, on peut identifier une machine à coudre, mais nul artisan⁶⁵») ou la présence fantomatique des quelques rares habitants et habitantes en attente d'un départ («Au 49, une dame tousse à la fenêtre. Le 51 est une maison condamnée⁶⁶.»). Chacune de ses dénотations fait le compte des inscriptions en voie d'effacement («encore visibles, des signes hébraïques et les mots MOHEL, CHOJET, LIBRAIRIE PAPETERIE, ARTICLES DE CULTE, JOUETS sur une façade d'un bleu délavé⁶⁷»), des signes d'usure, de décrépitude

64. Georges Perce, «La rue Vilin», p. 17.

65. Georges Perce, «La rue Vilin», p. 19.

66. Georges Perce, «La rue Vilin», p. 28.

67. Georges Perce, «La rue Vilin», p. 19-20.

difficile à supporter. Des véhicules, encore des vélos, toujours des voitures. Elle est un trait d'exhaustivité dans la description perecquienne : ces passages multiples et multipliés des véhicules de toutes sortes reviennent inlassablement.

Soudain, «une petite fille qui me tire la langue». Tiens donc, une réelle interaction survient, en dehors des rares échanges de regards remarquables par Perec, la première qui retient mon attention. Une singularité fortuite parmi toutes ces catégories qui deviennent vite prévisibles. «Une fille les doigts dans le nez, une autre qui bâille.» ; «Une fille qui se marre en me regardant.» ; «Quelqu'un qui me prend en photo. Merci!» Perec, qui semblait oublier sa posture, rend compte de quelques interactions. Il se détache progressivement d'une observation

ou de la destruction en cours des bâtiments («Des traces de chambres à papiers peints jaunes et jaunies sont visibles sur le flanc du 31⁶⁸.»), le compte des commerces fermés, des fenêtres aveugles, des publicités défraîchies superposées au fil du temps, des «pigeons, des chats, des carcasses de voitures⁶⁹», des tas d'ordures non ramassées, des soldats qui remplacent les éboueurs⁷⁰.

Évidemment, le soin que Perec attache à la description répétée de la maison de son enfance («un bâtiment à un étage, avec, au rez-de-chaussée, une porte (condamnée); tout autour, encore des traces de peintures et au-dessus, pas encore tout à fait effacée, l'inscription COIFFURE DAMES⁷¹»), son allusion à la déportation de sa mère dans un camp de concentration («elle se souvient très bien de la coiffeuse du 24 : – Elle n'est pas restée très longtemps⁷².»), son impression que la rue Vilin a «l'allure générale d'un S très allongé (comme dans le sigle SS)⁷³», la rencontre de son double, un enfant de dix ans né au 16 qui «part dans son pays, Israël, dans huit semaines⁷⁴», et sa dernière note jamais prise à l'occasion du projet *Lieux* : «TRAVAIL = TORTURE», un graffiti laissé sur une palissade qui renverse évidemment le *Arbeit Macht Frei* (le travail rend libre) à la porte des camps, tout cela, après que les dénations ont eu configuré la rue Vilin comme un théâtre de ruines au terme d'un conflit armé ou d'une guerre civile («Un peu plus loin sur le boulevard, des cars de CRS (incidents récents entre Juifs et Arabes)⁷⁵.»), finit de transformer la rénovation urbaine de Paris par l'État français en une entreprise de rature, d'effacement

68. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 20.

69. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 29.

70. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 30.

71. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 18.

72. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 27-28.

73. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 20-21.

74. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 29.

75. Georges Perec, «La rue Vilin», p. 23.

«sérieuse» : est-ce là l'un des effets de l'épuisement progressif entraîné par l'exhaustivité visée? Perdre son sérieux, rire, interagir.

«Une voiture bleue, un taxi, une voiture bleu foncé... encore un taxi.»

Comme dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, les passages des autobus sont les repères temporels les plus forts, mais, ici, on dirait que ces passages servent aussi de thèmes à Perec, au sens musical du terme. Ils sont non seulement les marques de régularité dans la dynamique d'une ville, mais les formes pour une reprise dans la partition du descripteur.

«... un papier à la main, le feu est rouge boulevard St-Germain». Le poète se permet un rire : «Une mobylette avec une dame et un chapeau.»

Les rires se multiplient, les écarts aussi, entre les moments de description, mais aussi dans les

d'un monde ordinaire et d'une certaine vie quotidienne. Le drame n'est pas disparu de la réalité : il a été raturé et effacé par le design.

Voilà qui donne aux dénnotations de Perec et aux principes d'exhaustivité qui les animent un caractère politique, un caractère trop peu souvent souligné par les études consacrées au projet *Lieux*. Plusieurs des lieux retenus par Perec sont l'objet de dénnotations comparables à celles de la rue Vilin, des dénnotations sensibles à la modernisation de Paris. «Guettées» (1977) s'attache à un quartier qui sera soumis à «une transformation radicale dans les années à venir», marquée par l'élévation de la tour Montparnasse et l'apparition d'une nouvelle autoroute qui «annulera toute la rue Vercingétorix⁷⁶». «Vues d'Italie» (1977) décrit une place en profonde rénovation (on y construit un parking, à l'horizon se dresse déjà un «immeuble blanc, neuf, “préfabriqué”», tout un «pâté de maisons, tous les magasins [...] sont condamnés à court terme», alors qu'on installe un nouveau gadget de contrôle, la fermeture automatique de la porte des immeubles⁷⁷). «Allées et venues rue de l'Assomption» (1979) fait le relevé méthodique d'un chantier perpétuel au caractère paradoxal puisqu'on ne peut savoir, par exemple, si un petit hôtel particulier est «en réfection ou en démolition⁷⁸». Si le projet de dénnotation et de remémoration de 12 lieux parisiens liés à la vie de l'écrivain Georges Perec doit être comparé à des bombes du temps, c'est que, comme il le précise lui-même, il s'agit de laisser «quelque chose d'un passé supposé annulé par une catastrophe», tout en renseignant le lectorat sur «la pensée de ceux qui ont suffisamment cru au temps pour concevoir l'idée d'une bombe du temps⁷⁹», tout en renseignant sans doute

76. Georges Perec, «Guettées», p. 61 et 66.

77. Georges Perec, «Vues d'Italie», p. 242-243 et 246.

78. Georges Perec, «Allées et venues rue de l'Assomption», p. 30.

79. Georges Perec, *Lieux*, p. 104.

moments descriptifs eux-mêmes. «Un connard avec une voiture Rallye, [...] deux filles, assez jolies.» : il les remarquait aussi dans ses dénnotations écrites.

Le descripteur remarque, lorsqu'il décrit les figures, quels sont ses doubles, et ces doubles prolifèrent (les remarquer, ce serait une autre façon de s'épuiser soi-même) : une petite fille qui lui tire la langue, les chaises vides à la terrasse du café Mabillon, un touriste japonais, «une dame conduit un aveugle juste devant moi», une femme qui bâille dans une voiture, «quelqu'un me prend en photo [rires] Merci!», etc.

La phrase qui clôt cette tentative de description est la plus exemplaire de cet épuisement du sujet : «Un Américain noir qui m'insulte [rires].» Cette singularité dénotée pourrait être l'occasion pour Perec de raconter la raison de cette insulte, de nous

aussi sur la pensée de ceux et celles qui ont planifié la catastrophe.

De fait, comme le précise Douglas Smith, *Espaces d'espaces*, par exemple, doit être considéré comme une réponse politique à la planification de l'espace menée par le gaullisme, de 1958 à son apogée en 1974 – avec la finalisation de l'aéroport de Roissy et du boulevard périphérique ceinturant Paris. Plusieurs des travaux de Perec, y compris le projet *Lieux*, proposent une vision de l'espace critique de l'aménagement du territoire. En somme, l'attention de Perec à l'infra-ordinaire doit elle-même être considérée comme un geste politique : il s'oppose par elle aux grands projets architecturaux et urbains qui marquent les années 1960 et 1970, tout comme il recueille, grâce à elle, les effets concrets sur la vie quotidienne de la planification du territoire par l'État. Le changement d'échelle imposé par l'infra-ordinaire est une politique du sensible, qui s'oppose à la politique de la grandeur soutenue par de Gaulle et dont l'effectivité est assurée depuis 1963 par la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'action régionale⁸⁰ : cette modernisation de la vie quotidienne française et de ses espaces domestiques et publics est donc amorcée, soutenue et organisée par l'État. Comme l'a bien montré Kristin Ross, l'État français s'emploie à canaliser, à diriger, à imposer ses formes au désir d'après-guerre pour un autre mode de vie : c'est le grand design total. Cette modernisation se réalise au prix d'un démantèlement ininterrompu des agencements spatiaux antérieurs, particulièrement à Paris. La capitale française traverse à cette période une ère de démolitions et de rénovations comparable à celle de Haussmann, alors même que l'empire français s'écroule et, ironiquement, qu'il libère les forces

80. À ce propos, voir Douglas Smith, «*Species of Spaces and the Politics of Scale* [...]», p. 65-69.

donner un indice de ce qui aurait été l'amorce de cette altercation. Il n'en est rien. Ça tombe à plat... La performance s'épuise d'elle-même et entraîne l'énonciateur et l'auditoire avec elle. Ça ne fera pas événement. Qu'est-il advenu de cette femme tombée dans la rue ?

Dans son texte « Georges Perec's Experiments in Social Description », l'ethnologue Howard Becker a bien montré à quel point les stratégies de dénotation de Perec entretenaient des ressemblances avec les descriptions ethnographiques ou anthropologiques d'une culture ou d'un mode de vie et comment l'écrivain pouvait tout à fait légitimement revendiquer pour l'avenir immédiat une anthropologie du propre, « celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. » (Perec, « Approches de quoi ? », p. 11-12) Ces ressemblances tiennent d'abord

d'un contrôle continu sur les populations de ses colonies et les met au service d'une « colonisation du quotidien ». Les pratiques colonialistes survivent à la fin des colonies et se poursuivent sous d'autres formes, en un colonialisme de l'intérieur : leurs techniques d'administration rationnelles et leurs capitaux spéculatifs, associés aux innovations techniques et communicationnelles, sont mis au service d'une réorganisation des espaces urbains et d'un contrôle continu de la vie quotidienne des citoyens et citoyennes⁸¹.

En d'autres termes, les effets d'exhaustivité produits par les dénotations de l'écrivain Perec doivent rivaliser avec les conséquences concrètes de la planification urbaine par l'État ; le caractère systématique de l'entreprise littéraire, avec le caractère organisé de l'aménagement du territoire ; l'enregistrement de l'écriture littéraire (ou radiophonique), avec la disparition programmée par les plans d'urbanisme ; le dénoté, avec le rénové, le reconstruit, le démoli, le rasé ; les dénotations, avec les détonations. Épuiser l'ordinaire qu'on abolit, c'est un moyen d'étirer la fin. Par conséquent, l'échec ou l'abandon du projet *Lieux* par Perec ne s'explique peut-être pas uniquement en fonction de raisons personnelles (ennui, fatigue, désintérêt) ou de raisons logistiques généralement propres aux pratiques artistiques fondées sur des principes d'exhaustivité. Il a peut-être aussi des raisons politiques : ce qui peut entraîner dans le scepticisme, ce n'est pas l'incapacité de la littérature à participer à la transformation du monde, c'est son impuissance à s'opposer à la transformation du monde. L'écrivain ne peut peut-être plus mettre ses protocoles d'expérimentation au service d'une mise en ordre de l'illusoire anarchie quotidienne, d'un dévoilement de sa cohérence secrète, et donc d'une mise en forme de la réalité. Il ne lui

81. Voir Krištin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies* [...], p. 4-6.

aux modes temporels employés par Perec dans certains de ses romans ou certains de ses textes, qui transforment les actions et les événements en banales répétitions constituant le tissu du quotidien, les affaires courantes, les routines, la part essentielle à un style de vie ou une forme de vie. Si le mode temporel privilégié par Perec dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978* est évidemment l'indicatif présent, la transformation des actions en affaires courantes ou en routines passe par d'autres moyens, tels que la répétition, le retour, la reprise d'un nombre limité de motifs. Ces ressemblances tiennent ensuite à l'intérêt de Perec pour la culture matérielle, les relations familiales et sociales, le travail, les techniques, les croyances et les valeurs. Dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, seule une attention soutenue à la culture matérielle donne à

reste peut-être plus qu'à les mettre au service d'une appropriation et d'un renversement systématique des stratégies grâce auxquelles, par exemple, les administrations publiques soumettent les milieux de vie à un programme de modernisation. En ce qu'il entre dans un rapport étroit avec ces stratégies, Perec est d'ailleurs confondu avec un fonctionnaire de l'État : « La marchande du magasin de couleurs me prend pour un officier : – Alors, vous venez nous détruire⁸² ? »

Il faut être en désaccord avec la marchande de couleurs : on ne peut pas ou on ne peut plus reprocher à un écrivain de ne pas pouvoir s'opposer à la destruction de l'ordinaire. On doit au contraire reconnaître tous les efforts qu'il fait pour en conserver les traces ; et reconnaître entre autres les efforts qu'il fait pour ne pas succomber au scepticisme. Ce scepticisme n'est pas celui qui s'empare de nous lorsqu'on constate l'incapacité de l'écriture à tout décrire ; c'est plutôt celui qui monte parce qu'on a l'impression d'avoir tout conservé pour rien. De dénotation en dénotation, Perec enregistre une réalité abandonnée par les hommes et les femmes, ou bien une réalité hantée par des hommes et des femmes se moulant trop parfaitement dans des catégories ou des représentations. Comme un orphelin survivant, il est seul à décrire une réalité désertée et sur le point d'être effacée. Quelle est la visée de celui « qui [a] suffisamment cru au temps pour concevoir l'idée d'une bombe du temps », lorsqu'il s'engage dans une telle pratique d'exhaustivité ? N'a-t-il pas voulu tout simplement conserver l'ordinaire en attendant le retour des êtres humains ? Dans l'attente des hommes et des femmes qui reviendront un jour l'habiter, n'a-t-il pas voulu absolument ou follement tout conserver de l'ordinaire ? C'est là, pensons-nous, la deuxième

82. Georges Perec, « La rue Vilin », p. 24.

la description une tonalité ethnographique, notamment parce qu'elle saisit l'espace urbain, les attitudes et les comportements des habitants et habitantes de Paris, la vie sociale du carrefour Mabillon, par l'intermédiaire des objets, des techniques, des formes, qui donnent à cette culture matérielle sa contemporanéité. Ces ressemblances tiennent enfin à l'intérêt de Perec pour tous ces éléments qui composent non seulement la vie ordinaire et quotidienne, mais qui composent plus précisément la vie ordinaire et quotidienne d'une génération à Paris, en Europe, après la Deuxième Guerre mondiale, à tout le moins des hommes et des femmes d'une certaine classe sociale et d'une certaine génération. Il décrit ou se souvient de ce que, en droit, tout le monde peut voir ou rappeler. Cela s'affirme avec force dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le*

raison fondamentale pour laquelle Perec décrit un lieu de manière exhaustive et jusqu'à l'épuisement.

3. L'ORPHELIN SURVIVANT

L'entrelacement des dimensions autobiographiques et historiques dans le projet *Lieux* a un sens. Il s'agit d'un dégagement par Perec de ce que, après Deleuze, on pourrait qualifier de figure esthétique (celle de l'orphelin survivant), laquelle contre-effectue l'état de choses historiques et le vécu du petit enfant Perec pour en faire les traits d'un regard sur le plan de composition qu'il trace – l'infra-ordinaire – et sous les percepts qu'il crée – l'exhaustivité et la neutralité des dénnotations⁸³. Ce dégagement est alors l'occasion d'une transmutation ou d'un renversement : l'orphelin survivant n'est plus seulement un statut historique ou une matière biographique, il devient une manière de voir. L'impuissance à se rappeler un passé et une culture volés par la Shoah (« Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ; quelque part, je suis "différent", mais non pas différent des autres, différent des "miens". [...] Je n'ai pas le sentiment d'avoir oublié, mais celui de n'avoir jamais pu apprendre⁸⁴. ») devient le moyen de voir le visible que cachent nos habitudes, de montrer la disparition et la résistance visibles de l'ordinaire aujourd'hui. Elle est le moyen « de ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance qu'on verrait⁸⁵ ».

À ce compte, les effets d'exhaustivité prennent un sens particulier : l'exhaustivité n'est pas extensive, elle est intensive. De même qu'il ne s'agit pas de lire tous les livres, mais plutôt de relire

83. Sur la figure esthétique (ou le personnage conceptuel qui lui est associé), voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 60-81.

84. Georges Perec, *Ellis Island*, p. 63.

85. Georges Perec, *Ellis Island*, p. 43.

19 mai 1978, notamment lorsque Perec recourt à des catégories sociales ou ethniques témoignant d'une posture sociale et générique qu'il partage avec toute la culture française de cette époque. Mais ces ressemblances ne réduisent évidemment pas l'écriture de Perec à l'ethnographie, pour une raison qui a tout à voir avec les effets d'exhaustivité que son écriture ou sa performance radiophonique produisent : ses dénотations reposent sur une logique irrationnelle de connexion locale – « et puis... et puis... et puis... » – où le tout ne surplombe plus les parties, mais est produit comme une partie adjacente pouvant elle-même être recombinaée avec toutes les autres.

« Les cocotiers sont arrivés. »

[Rires.]

Quelle heure est-il ?

« De l'autre côté de la rue de Buci, il y a... un poteau

toujours les mêmes (« je lis peu mais je relis sans cesse⁸⁶ »), l'orphelin survivant revient sans cesse vers les mêmes lieux pour les (re)décrire. De même qu'aucun renseignement supplémentaire ne lui permet d'écrire à nouveau sur ses parents, qu'il a peu connus (« Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble toujours que je ne pourrais que les répéter⁸⁷. »), c'est la répétition du même jusqu'à l'épuisement, le « ressassement sans issue⁸⁸ » qui anime les dénотations répétées des lieux par l'orphelin survivant. Les dénотations ne constituent pas vraiment des tableaux toujours plus complets de ce qui disparaît ; elles enregistrent plutôt la disparition et la résistance elles-mêmes : « l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie⁸⁹ ». Regard d'un orphelin *et* d'un survivant.

L'épuisement prend lui aussi, dans cette perspective, un sens particulier : si l'expérience singulière dont témoigne celui ou celle qui décrit *doit s'épuiser* dans l'expérience du lectorat (ou de l'auditoire), c'est dire qu'elle doit trouver chez lui son accomplissement. C'est dire également que cette expérience ne s'accomplit qu'à s'affaiblir, à se détraquer, à échouer ; elle ne s'accomplit que dans l'impuissance. L'impossibilité d'atteindre à l'exhaustivité ne doit pas seulement être postulée, elle doit effondrer de manière effective le projet lui-même. Cet effondrement est d'autant plus important que les principes d'exhaustivité animant l'entreprise de dénотation des lieux entretiennent une parenté avec les opérations de contrôle continu de l'espace. Perec est extrêmement sensible au fait que l'acte de description puisse être confondu avec autre chose : avec une action publicitaire (dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*) ; avec une entreprise de démolition

86. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 195.

87. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 62.

88. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 62.

89. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 64.

d'affichage avec une affiche pour l'exposition "Cézanne, les dernières années". Il est bientôt dix heures et quart.»

«Onze heures 20. Passe un laveur de carreaux... sur une mobylette, un homme avec un imperméable, une barbe, des lunettes et un paquet enveloppé dans du papier kraft.»

«Midi dix. Passe un 63, un 86, un camion qui transporte je ne sais quoi, des trucs compliqués, un 96... il pleut de plus en plus fort, il fait de plus en plus sombre.»

«Il est à peu près deux heures moins cinq. Il pleut beaucoup moins... Une fille en pantalons orange passe à vélo boulevard Saint-Germain.»

La pratique d'exhaustivité et d'épuisement n'est pas sans m'engager dans une pédagogie de la perception, dans un raffinement

d'un quartier (dans «Rue Vilin»); avec un service policier de surveillance («Peut-être ai-je seulement aujourd'hui découvert ma vocation : contrôleur de lignes à la RATP⁹⁰.»); avec un geste de délinquance ou de violation de la propriété privée («À peine ai-je commencé à dénombrer les magasins que quelqu'un comme la concierge ou gardienne du passage est venue me demander ce que j'écrivais, pourquoi je notais les numéros⁹¹.»). Entre le projet *Lieux* et les machines sociales et techniques d'aménagement du territoire, il n'y a pas de différence de nature, il n'y a que des distinctions de régime, dont la suivante : si, d'un côté, les machines sociales et techniques ne fonctionnent qu'à condition de n'être pas détraquées, le projet *Lieux*, de l'autre, ne cesse de se détraquer en marchant, il ne marche que détraqué. Perce constate qu'il se trouve à un mauvais poste d'observation («Installé non à la terrasse, mais dans la salle ; c'est à peine si je distingue la rue⁹².»), qu'il a fait un mauvais choix de lieu («Boutiques moches. Quartier con. [...] Mon expédition aura duré en tout et pour tout une dizaine de minutes⁹³.»), qu'il n'y a rien d'intéressant à y décrire («Décris en dix minutes la place de la Contrescarpe dont il n'y avait rien à dire⁹⁴.»); il y a une superposition graduelle des dénominations et des remémorations qu'il cherchait à distinguer; le projet mène à la réalisation d'un film plutôt qu'à des dénominations annuelles; on ouvre avant l'heure les enveloppes, dont Perce va tirer de courts textes, etc.

Si le projet *Lieux* participe d'une pulsion archivistique, c'est parce que Perce tire de la culture de masse et de la vie ordinaire un savoir alternatif

90. Georges Perce, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, p. 32.

91. Georges Perce, *Lieux*, p. 334.

92. Georges Perce, *Lieux*, p. 63.

93. Georges Perce, *Lieux*, p. 145.

94. Georges Perce, *Lieux*, p. 173.

graduel de mon écoute. J'ai pu m'étonner de mon doute, illégitime, non fondé : Perce est-il bien au carrefour Mabillon ? J'ai pu croire qu'il se contentait de repérer des types de voitures et des catégories sociales. Et j'ai pu en tirer une forme de déception, être déçu par la pauvreté de la description, au point de douter de la réalité décrite. C'est ce sentiment sceptique qu'il faut expliquer. Ce sentiment n'est pas nouveau. Il a déjà teinté ma lecture de « Tout autour de Beaubourg » (1981), qui porte d'abord son attention sur celles et ceux qui occupent le parvis et les abords du Centre Georges-Pompidou. On a affaire à des types pittoresques ou à des stéréotypes sociologiques : cracheurs de feu, briseurs de chaînes, jongleurs, monocyclistes, mimes, joueurs d'orgue de Barbarie, saxophonistes, dessinateurs, marchands

ou une contre-mémoire⁹⁵ : l'infra-ordinaire. Ce savoir alternatif ou cette contre-mémoire trouvent leur condition matérielle dans le rassemblement ou l'inventaire d'un certain nombre d'éléments hétéroclites (archives trouvées et produites, factuelles et fictives, publiques et privées) assurés par un algorithme. Ce savoir alternatif ou cette contre-mémoire ne trouvent pas pour autant leur condition d'exercice dans cet algorithme : ils exigent un ou une interprète, un sujet humain situé dans l'histoire, le seul à être capable d'une interprétation politique de l'archive. Et c'est entre autres pour garantir ce geste interprétatif que l'entreprise d'exhaustivité doit se briser sur ses limites matérielles, techniques, humaines⁹⁶, suivant des tonalités affectives de l'ordre du vertige, de l'incomplétude et surtout de la mélancolie⁹⁷. Dans ce cas de figure, c'est comme si le désir d'exhaustivité était d'abord et avant tout un désir de se redonner une culture commune après l'effondrement de la mémoire culturelle⁹⁸, comme si cette culture devait se fonder sur l'impuissance de la connaissance, sur les ratés inhérents, intérieurs, essentiels aux entreprises d'exhaustivité. Il y a là renversement du scepticisme par lui-même : « [notre] relation au monde comme un tout, et aux autres en général, [n'en est plus] une de connaissance où l'acte de connaître se [conçoit] lui-même comme certain⁹⁹ ». On souligne souvent que les pratiques d'exhaustivité rencontrent nécessairement une limite : quelque chose échappera toujours à l'attention du descripteur ou de la descriptrice, un autobus 86, une publicité pour Véronique Samson. Les ratés intérieurs à la pratique d'exhaustivité de Perce changent le sens de cette limite : la connaissance n'y est plus limitée au sens où des choses lui

95. Voir à ce propos Hal Foster, « The Archival Impulse », p. 4.

96. Voir Hal Foster, « The Archival Impulse », p. 5.

97. Voir Hal Foster, « The Archival Impulse », p. 12.

98. Voir Hal Foster, « The Archival Impulse », p. 21-22.

99. Stanley Cavell, *The Claim of Reason* [...], p. 45, notre traduction.

de posters ou de caricatures, de popcorn ou de glaces, distributeurs de tracts ou de publicités, étudiants désargentés, amoureux échangeant des projets d'avenir, badauds, passants, quidams, retraités nostalgiques, femmes faisant du crochet, classes de cinquième, spécialistes en colloque (Perec, «Tout autour de Beaubourg», p. 69-71). Cette longue série de portraits finement articulée en une galerie de types et de stéréotypes n'est pas sans semer, par ses effets d'exhaustivité même, un doute sémiotique sur la valeur de réalité et de vérité de cette exposition presque fellinienne. Plus encore, et pour la même raison, elle n'est pas sans semer un doute sceptique sur la valeur de réalité et de vérité de la vie à l'ombre de Beaubourg. Parce qu'il donne l'impression de n'avoir rien oublié et d'avoir tout décrit, Perec laisse planer un doute sur la réalité ou la vérité de son

échapperaient; elle rencontre ses limites parce que les capacités, les responsabilités et les désirs humains qui révèlent le monde «ne sont pas épuisés par la capacité de connaître les choses¹⁰⁰». Si, chez Perec, l'algorithme sert à produire l'archive du présent, c'est à un sujet situé dans l'histoire, un sujet inscrit dans une durée, et non à cet algorithme qu'il revient de l'interpréter. On assiste à «un triple vieillissement» – celui des lieux publics, celui des souvenirs personnels, celui d'une poésie littéraire – et à la programmation d'un avenir assuré par le design du passé et du quotidien, un avenir auquel le sujet qui décrit ou se rappelle oppose le devenir de ses dénnotations et remémorations – ratages, escamotages, substitutions, transformations, etc. – (à ne pas confondre avec le virus informatique, qui n'est qu'une interruption temporaire d'un savoir certain de lui-même). L'orphelin survivant doit bégayer: «La plupart des gens... ont leur impermé, ont leur, euh, parapluie ouvert.» C'est dans ce bégaiement que son interprétation peut s'inscrire dans la connaissance intégrale des lieux et la déborder: fabulation d'un souvenir rattaché au rond-point Franklin-Roosevelt, qui devient fugue filmique¹⁰¹; fabulation du personnage de Bartlebooth, qui devient la figure même des principes d'exhaustivité¹⁰².

4. MABILLON, LÀ, MAINTENANT

Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 part d'une double disjonction inclusive: disjonction entre un sujet qui décrit et ce qu'il décrit; entre ce sujet qui décrit ce qu'il voit à un auditoire et cet auditoire, qu'il ne voit pas et qui est incapable de voir le sujet qui décrit et ce

100. Stanley Cavell, *The Claim of Reason* [...], p. 54, notre traduction.

101. Georges Perec, *Les lieux d'une fugue*.

102. Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, p. 80-82.

observation. Ne s'agit-il pas simplement d'un inventaire imaginaire, quelque chose comme le rassemblement systématique de toutes les figures attendues en un lieu touristique ? Si on lui accorde qu'il a bien vu tout ce qu'il décrit, c'est que la vie ordinaire semble exhiber sur une scène toutes les représentations sans exception qu'elle peut remplir. N'est-ce pas cette dernière impression qu'impose d'abord la performance radiophonique ? Le carrefour Mabillon n'est que répétition nue du passage des autobus et des taxis, des trois mêmes publicités, des parapluies et des imperméables. Oui, sans doute. Mais la description en acte n'en reste pas là. Elle dégage de cette répétition des occurrences singulières, qui marquent du sceau de la différence l'actualité et la réalité, et en assure ainsi la présence et la vérité : « une dame qui boite légèrement » ; « à une fenêtre au-dessus de la brasserie L'Apollinaire, une dame vient de secouer... un chiffon... de ménage » ; « une femme traverse, ferme

qu'il décrit. Cette double disjonction inclusive est inhérente à toutes les entreprises de dénotation de Perec. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, par exemple, les différents cafés et leurs vitrines jouent le rôle de postes d'observation à distance intérieure de la place Saint-Sulpice et le lectorat doit évidemment négocier avec les médiations du texte. Dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, c'est cette disjonction elle-même qui devient sensible : c'est dans l'espace même de cette double disjonction inclusive, dans l'espace sonore de la voix et de la parole, que la réalité présente du lieu et la présence à ce lieu doivent se rendre sensibles. La voix et la parole doivent assurer leur présence au lieu décrit là, maintenant ; pourtant, la solution acoustique la plus simple est écartée : la voix de Perec n'est pas entremêlée à l'environnement sonore. Au contraire, cet environnement est largement neutralisé, et la voix se trouve en quelque sorte à une distance intérieure de l'espace qu'elle doit décrire. La relation directe et immédiate au lieu étant en partie bloquée, la présence au lieu ne pouvant pas être immédiatement perçue, elle doit être attestée. C'est depuis cette distance intérieure que Perec se charge de situer son corps dans l'espace, de situer sa performance dans le temps au départ de sa description et tout au long de celle-ci : en recourant à des coordonnées spatiotemporelles et en insistant sur les répétitions (d'un certain nombre de mouvements ou d'actions), sur les retours (d'objets, de gestes ou de slogans publicitaires), sur les reprises (de son attention, qui ne cesse de s'attacher aux mêmes motifs) ; en instaurant ce régime du même et en insistant sur les quelques événements singuliers ; en laissant entendre les intermittences ou les ellipses silencieuses de son observation, qui structurent son expérience du lieu et en garantissent l'actualité. Les effets d'exhaustivité sont produits par ces répétitions, ces retours et ces reprises, tandis qu'ils sont soutenus par quelques occurrences singulières et par les silences. Les effets d'exhaustivité

son parapluie en traversant»; «passe un laveur de carreaux, qui n'a pas l'air gai»; «un autocar avec de très grands essuie-glace qui marchent lentement»; «un couple, tous les deux en salopettes»; «un livreur de journaux à mobylette avec une cigarette aux lèvres»; «une petite fille qui rit toute seule en traversant»; «un homme qui met ses lunettes en marchant»; «un homme qui passe, marchant à pas comptés, comme on dit»; «un camion avec des fauteuils sur le toit»; «un homme qui secoue la cendre de sa cigarette par la portière»; «un critique d'art avec *Le Monde* sous le bras»; «un homme qui a un stylo-bille à la main»; «une dame qui a un briquet pendu à son cou»; «un rayon de soleil».

n'ont pas pour cause la comptabilisation d'une abondance et d'une diversité d'éléments, ils ont pour cause un resserrement obstiné sur un nombre réduit d'éléments inscrits dans un cycle ininterrompu dont l'actualité est attestée par quelques ponctualités (une dame qui glisse sur le trottoir ou les silences de la voix). Par conséquent, la figure de l'exhaustivité entretient moins de ressemblances avec la liste ou l'inventaire qu'elle n'entretient de ressemblances avec la litanie. C'est essentiellement de cette durée et du rythme de cette litanie que l'écoute tire l'expérience d'une exhaustivité, au point où l'auditoire entend la tentative d'épuisement d'un lieu par sa description jusque dans les silences de la voix. C'est l'actualité présente de la performance vocale qui est cause première de l'effet d'exhaustivité : l'auditoire est présent à la voix de Perec de la même manière que Perec est présent au carrefour Mabillon ; l'auditoire structure là, maintenant, son écoute avec les répétitions, retours et reprises qui permettent à Perec de structurer sa description en acte comme une litanie, et c'est ce redoublement qui assure au moins en partie l'effet de présence pleine et entière à un lieu. Dans l'attente des êtres humains qui pourront l'habiter, cette litanie conserve dans ses répétitions un ordinaire réduit à presque rien. Paraphrasant Stanley Cavell, on dira que, par cette litanie, l'orphelin survivant ne fabrique pas des représentations du monde. Il fait tout autre chose : il chante au monde des dénotations, il chante des dénotations au monde, pour un monde (à venir)¹⁰³.

103. Voir Stanley Cavell, *The World Viewed* [...], p. 114.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio, «Qu'est-ce qu'un paradigme?», dans *Signatura rerum. Sur la méthode*, Paris, J. Vrin, 2014.
- Antelme, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.
- Barthes, Roland, «L'effet de réel», *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- Becker, Howard, «Georges Perec's Experiments in Social Description», *Ethnography*, vol. 2, n° 1, 2001, p. 63-76.
- Cardinal, Serge, *Épuiser l'ordinaire pour le sauver de la disparition. À propos de Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978, de Georges Perec*, 2018, 32 minutes. <<http://www.creationsonore.ca/creations/>>
- Cavell, Stanley, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Christoffel, David et Thomas Baumgartner, «“Les cocotiers sont arrivés”. Radio Perec», *Cahiers de l'Herne*, n° 116, 2016, p. 142-153.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
- Devevey, Éléonore, «Penser/Classer – Archiver/Créer: Georges Perec, un cas témoin?», dans Vincent Debaene, Éléonore Devevey et Nathalie Piégay (dir.), *Archiver/Créer (1980-2020)*, Genève, Droz, 2021.
- Foster, Hal, «The Archival Impulse», *October*, n° 110, 2004, p. 3-22.
- Gervais, Bertrand, «Archiver le présent: le quotidien et ses tentatives d'épuisement», *Sens public*, 2016, p. 2-16. <<https://doi.org/10.7202/1044388ar>>
- Hartje, Hans, «Les pièces radiophoniques de Georges Perec», dans Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2004.
- Hartje, Hans, «Georges Perec et le “neues hörspiel” allemand», dans Isabelle Chol et Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, 1997.
- Highmore, Ben, «Georges Perec and the Significance of the Insignificant», dans Rowan Wilken et Justin Clemens (dir.), *The Afterlives of Georges Perec*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017.
- Leak, Andrew, «Paris. Created and Destroyed», *AA Files*, n° 45-46, 2001, p. 25-31.
- Lejeune, Philippe, «Lieux», dans *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

- Macherey, Pierre, «Percé chroniqueur de l'infra-ordinaire», dans *Petits riens. Ornières et dérivés du quotidien*, Lormont, Bord de l'eau, 2009.
- Magné, Bernard, «Tentative de description de choses vues dans *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, de Georges Percé», dans Isabelle Chol et Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, 1997, p. 173-182.
- Martin, Jean-Pierre, «De la voix à l'oreille (pour big-band, solos de Sartre et Percé)», dans *La bande sonore*, Paris, José Corti, 1998.
- Nora, Pierre, «L'événement monstre», *Communications*, n° 18, 1972, p. 162-172.
- Percé, Georges, *Lieux*, Paris, Seuil, 2022.
- Percé, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 2022.
- Percé, Georges, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 2019.
- Percé, Georges, «Écriture et mass-media», dans *Entretiens et conférences, volume I (1965-1978)*, Nantes, Joseph K., 2003.
- Percé, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.
- Percé, Georges, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, dans *Georges Percé*, coffret de 4 CD, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1997.
- Percé, Georges, «Le Nouveau Roman et le refus du réel», dans *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.
- Percé, Georges, «Pour une littérature réaliste», dans *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.
- Percé, Georges, «Robert Antelme ou la vérité de la littérature», dans *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.
- Percé, Georges, «Approches de quoi?», dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- Percé, Georges, «La rue Vilin», dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- Percé, Georges, «Tout autour de Beaubourg», dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- Percé, Georges, «Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail», dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.
- Percé, Georges, «Stations Mabillon», *Action poétique*, n° 81, 1980, p. 30-37.
- Percé, Georges, «Allées et venues rue de l'Assomption», *L'arc*, n° 76, 1979, p. 28-34.
- Percé, Georges, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.
- Percé, Georges, *Les lieux d'une fugue*, INA, 1978, 41 minutes.
- Percé, Georges, «Guettées», *Les lettres nouvelles*, n° 1, 1977, p. 61-71.

- Perec, Georges, «Vues d'Italie», *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 16, 1977, p. 239-246.
- Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975.
- Perec, Georges, *Les choses*, Paris, Julliard, 1965.
- Ross, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- Schilling, Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- Schulte Nordholt, Annelies, «Perec, *Lieux*. Joie et mélancolie d'une archive urbaine», dans Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot (dir.), *Malaise dans la ville*, Bruxelles, Peter Lang, 2014.
- Sheringham, Michael, «Georges Perec. Uncovering the Infra-Ordinary», dans *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Smith, Douglas, «*Species of Spaces* and the Politics of Scale. Perec, Gaulism and the Geography After Lefebvre», dans Charles Forsdick *et al.* (dir.), *Georges Perec' Geographies. Material, Performative and Textual Spaces*, Londres, University College London, 2019.
- Sobelle, Stefanie Elisabeth, «The Novel Architecture of Georges Perec», dans Sarah Edward et Jonathan Charley (dir.), *Writing the Modern City. Literature, Architecture, Modernity*, New York, Routledge, 2012.