



“ La rhétorique du projet dans l’œuvre de Georges Perec ”

Adrien Chassain

► To cite this version:

Adrien Chassain. “ La rhétorique du projet dans l’œuvre de Georges Perec ”. Christelle Reggiani. Relire Perec, Presses universitaires de Rennes, “ La Licorne ”, 2017, La Licorne. <hal-02076846>

HAL Id: hal-02076846

<https://hal.science/hal-02076846v1>

Submitted on 15 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

PEREC ET LA RHÉTORIQUE DU PROJET

Adrien CHASSAIN

Écrire qu'on voudrait écrire, c'est déjà écrire...
(Marcel Bénabou)

Perec était un écrivain à projets. Certes l'écriture implique toujours pour qui s'y livre une dimension prospective: faire des plans, des programmes, anticiper la forme du livre à venir, c'est à des titres et des degrés divers le lot de tous les écrivains, même de ceux qui n'ont jamais rien publié et s'en sont tenus à la procrastination¹. Aussi, si Perec mérite d'être tenu pour un écrivain à projets, c'est que sa démarche présente en la matière quelque chose de radical et de singulier. De la multiplication, de l'échelonnement et de la reconfiguration de ses projets d'écriture, l'auteur fait en effet le cœur de sa méthode de travail, affirmant par exemple lors d'un entretien avec Patrice Fardeau en 1979:

je travaille sur programme, c'est-à-dire que j'ai toujours une quinzaine de livres en train, des projets qui sont quelques fois complètement formés, parfois en train de se faire. Les livres se travaillent sur des périodes extrêmement longues².

Se fait ainsi jour autour de l'œuvre en marche une sorte de nuage virtuel, formé de tous les livres en cours ou à venir, des projets sûrs, possibles ou abandonnés, précis ou vagues. Or, Perec n'a pas seulement écrit *sur programme*, il a aussi écrit *sur ses programmes*, il a éprouvé autrement dit le besoin d'en faire l'annonce, besoin lui-même conscient et réfléchi: « Le projet – *L'Arbre, Lieux, W* – doit être annoncé »,

1. Comme en témoigne M. Bénabou dans son livre qui tout à la fois réfute et honore son propre titre: *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, [1986], PUF, 2002.

2. « En dialogue avec l'époque », *France Nouvelle*, n° 1744, 16-22 avril 1979, repris dans *Entretiens et conférences* (désormais *EC*), Nantes, Joseph K, 2003, t. II, p. 57.

lit-on dans un avant-texte non daté de *L'Âge*³, à côté des notations « métallivre », « rôle du projet ». On sait qu'une telle annonce fera l'objet de la lettre du 7 juillet 1969 à M. Nadeau, premier grand texte programmatique rédigé par Perec, qui inaugure une série poursuivie tout au long de l'œuvre. Un peu plus loin dans l'entretien cité plus haut, à propos d'*Espèces d'espaces* où apparaissent de même certains de ses projets en cours, Perec rend compte de cette pratique récurrente :

Tous les cinq ou six ans, je fais un texte comme ça, qui est une sorte de résumé de tout ce que j'ai en train, même si ce sont des choses très lointaines. Ça a commencé par une lettre à mon éditeur, qui était alors Maurice Nadeau ; je lui expliquais tout ce que j'étais en train de faire. J'ai refait un peu la même chose dans *Espèces d'espaces*⁴.

En vérité, la fréquence de ces textes « prospectus » – comme les nomme Barthes dans son autoportrait de 1975⁵ – est beaucoup plus élevée que ce qu'affirme ici l'auteur, et l'on se reportera pour inventaire à la part prospective du corpus autobiographique recensé et commenté par Eric Beaumatin dans les actes du premier colloque de Cerisy consacré à Perec en juillet 1984⁶. Dans le même lieu mais trente-et-un ans plus tard, je voudrais s'il est encore temps me saisir du caractère incitatif et introductif qu'il prêtait à son étude, et tâcher de prendre la mesure de ce « micro-genre littéraire⁷ » du projet, par lequel Perec construit son œuvre en la décrivant par anticipation, faisant de cette description la matière d'un texte non pas forcément publié, mais au moins *adressé*. C'est à explorer les formes et les enjeux d'un tel geste que cette étude est consacrée.

CONSTRUCTION ET AFFIRMATION D'UNE POSTURE D'AUTEUR

En 1952, lorsque Jacques Lederer fait la rencontre de Perec au collège d'Étampes, celui-ci se présente d'emblée à lui, du haut de ses seize ans, comme un véritable *écrivain*. Dans son témoignage sur la période, Lederer dit s'être plus tard rendu compte qu'en effet « Perec était devenu un écrivain reconnu bien avant d'avoir été publié⁸. » Le discours prospectif constitue à ce titre un espace privilégié-

3. Cet avant-texte de *L'Âge*, projet abandonné, est cité par P. Lejeune dans *La Mémoire et l'Oblique : Georges Perec autobiographe*, P.O.L., 1991, p. 25.

4. *EC*, t. II, p. 65.

5. « Plus tard », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, repris dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Seuil, 2002, t. IV, p. 746.

6. E. Beaumatin, « L'autobiographie : notes préliminaires à l'étude d'un corpus et d'un genre », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, P.O.L., 1985, p. 281-287.

7. La formule est de P. Lejeune : « Perec lui-même a d'ailleurs fait du "projet" ou du "programme" une sorte de micro-genre littéraire, et il a placé au centre de *La Vie mode d'emploi* un projet inabouti » (*op. cit.*, p. 16).

8. J. Lederer, « Premières lectures, premiers romans », *Cahiers Georges Perec*, n° 4, *Mélanges*, Valence, Éd. du Limon, 1990, p. 47.

gié pour l'élaboration et la mise en scène anticipée d'une telle posture d'auteur⁹. De ceci, les lettres de Perec à Lederer de la fin des années 1950 témoignent de diverses manières, souvent avec beaucoup d'humour. Au bas de son article déjà cité, Lederer publie ainsi la fin d'une longue lettre de 1957 où Perec, au motif qu'il a « encore une demi-heure à tuer », improvise en quelques lignes l'argument d'une pièce de théâtre avant de conclure par ces mots :

Titre: *Les Amis Parfaits*.
Pourquoi pas.
J'en ai marre je m'arrête¹⁰.

Difficile de dire si l'interruption est simplement phatique ou si elle concerne aussi le projet lui-même; reste que les projets perecquiens de l'époque auront souvent cette brève existence qui conduit d'un *pourquoi pas* à un *j'en ai marre*, d'un « je désirai hier écrire... » à un « pis ça m'a semblé kon¹¹ » – rejoignant alors le rang de ces « œuvres inadvenues » dont J.-L. Jeannelle fait actuellement la théorie¹². À ces projets fugaces, qui manifestent une profusion imaginative en même temps qu'ils accusent une forme de dispersion, de dépense versatile et velléitaire, s'opposent les projets auxquels Perec s'attache, à propos desquels il fantasme et mise son entrée en littérature. C'est ainsi le cas de *La Nuit*, projet de roman qui l'occupe beaucoup en 1958 alors qu'il est à Pau pour son service militaire. Dans sa correspondance, le jeune parachutiste n'évoque pas seulement l'avancée de l'écriture, les joies et les doutes que celle-ci suscite alternativement, il anticipe aussi la forme du produit final, il se projette au futur antérieur, *ayant écrit ce livre*: le 10 février par exemple, Perec griffonne à gros traits sur sa feuille la première de couverture du livre dont il rêve la publication au Seuil; le 14 mars, il imagine le succès fulgurant que celui-ci rencontrerait dans le « Tout-Paris » :

Nadeau, après avoir lu le bouquin quinze jours de suite sans sortir de chez lui, loupe en main, me fera venir et me dira, essoufflé, épuisé: « Perec, ce livre est bon ». Après quoi Paris (Jean), bondira d'enthousiasme, en touchera à Wahl, qui sortira à 250 000 [exemplaires], avec en-tête en manchette :

9. Telle qu'elle est définie dans *Postures littéraires* (Genève, Slatkine, 2007) par J. Meizoz, la notion de *posture* n'est nullement péjorative et n'implique pas nécessairement de stratégie auctoriale consciente, elle est « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire » (p. 18).

10. J. Lederer, « Premières lectures, premiers romans », *op. cit.*, p. 50.

11. « Je désirai hier écrire des *Prolégomènes à l'étude descriptive d'une géographie sensorielle du Je* – Cinesthétique-Kinestétique-Phi (et foque!) – Pis, ça m'a semblé kon », « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* » *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer, 1956-1961*, Flammarion, 1997, p. 167.

12. Voir par exemple J.-L. Jeannelle, « « Toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits » : modalités de l'inadvenue au cinéma », *LHT Fabula*, novembre 2014, <http://www.fabula.org/lht/13/jeannelle.html>, page consultée le 24 juillet 2015.

- « Plus fort que Céline »
 « On a jamais vu ça » (*sic*)
 « Enfin un écrivain-choc », Robert Kemp¹³.

Suit un pastiche du concert d'éloges que suscitera *La Nuit* auprès de la critique – du journal *Le Monde* à la feuille des appelés en Algérie, *Le Bled*, en passant par la recension de Lederer lui-même – assurant du jour au lendemain gloire et prospérité à l'auteur :

Le Prix des critiques – Palm Beach – Synopsis à 200 000 balles la page – Tournée de conférences aux EU – iachte – Sports d'hiver – psychanalyse avec les meilleurs spécialistes – etc.

Ainsi le livre se trouve-t-il fantasmé jusque dans sa forme matérielle, ses conditions d'édition et de diffusion, sa réception critique et ses conséquences (économiques, symboliques) pour l'auteur... Mise à distance, ironisée, une telle anticipation relève bien sûr d'un divertissement potache, mais n'en participe pas moins à la formation d'un éthos d'auteur : par les voies du pastiche, Perec figure son désir de reconnaissance, s'invente comme écrivain et fait aussi de la projection du livre à venir matière à fiction, occasion ludique d'exercer sa plume et de manifester son désir (et son plaisir) d'écrire.

Plus tard, dans les deux grands textes programmatiques de 1969 et de 1976 adressés respectivement aux éditeurs M. Nadeau et P. Otchakovsky-Laurens, cette affirmation d'une posture d'auteur s'accompagne d'une dimension économique. On sait en effet que depuis *Les Choses* Perec est un écrivain reconnu et récompensé, mais aussi que ses livres suivants n'ont pas reconduit le succès de 1965 en sorte que l'auteur ne peut vivre complètement de sa plume et se trouve contraint à différents travaux alimentaires. Au moment de conclure sa lettre à Nadeau, Perec résume ainsi sa situation en se présentant « sur le point de commencer un nouveau livre et nanti d'un programme assez chargé pour les années à venir¹⁴ » ; de même dans la « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » rédigée à l'intention de P. Otchakovsky-Laurens s'agit-il de « donner l'idée d'un travail aboutissant à un livre achevé – et publié – chaque année¹⁵ » : mis en scène de manière à susciter un effet de *copia*, le programme de travail est tout à la fois le moyen d'affirmer une intention d'écriture et celui d'obtenir de quoi la mener à bien dans les meilleures conditions matérielles (avances sur recette, mensualisation). S'il ne tient sans doute qu'à l'auteur d'écrire, il n'est pas en son seul

13. « Cher, très cher, admirable et charmant ami... », *op. cit.*, p. 138-139.

14. Lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, dans *Je suis né*, Seuil, 1990 (désormais *JSN*), p. 65.

15. « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », tapuscrit de décembre 1976, *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *op. cit.*, « pièce originale » n° 5.

pouvoir de *publier*, en sorte que paradoxalement, cela même que le projet affirme, il le demande aussi bien – ou pour le dire d'un mot : il le *propose*.

TROIS FONCTIONS DU PROJET

Faire le point, mettre de l'ordre

Les deux projets de 1969 et 1976 ne sauraient bien sûr être réduits à leur dimension économique ni même au portrait d'écrivain qui s'y négocie, tant il est vrai qu'annoncer un programme d'écriture suppose aussi d'en travailler et d'en affiner pour soi-même la composition – ce en quoi Perec, en ouverture de sa lettre à Nadeau, situe précisément l'intérêt de sa démarche :

je vous écris cette lettre à la fois pour vous tenir au courant de mes projets actuels et pour, les exposant avec un peu plus de détails qu'à l'accoutumée, les clarifier et les mettre en ordre¹⁶.

Exprimée sous forme développée et narrativisée dans la lettre de 1969, cette mise en ordre se présentera sous forme de liste bibliographique numérotée et commentée dans « Tentative de description... ». Chacun à leur manière, ces deux programmes de travail donnent à voir une tension entre un geste de systématisation d'une part, et d'autre part une tendance à la dispersion ou à la mise en série des projets d'écriture. En 1969, Perec produit ainsi une typologie qui rend compte d'une œuvre déjà fort diverse dans ses thèmes et ses formats, sinon encore dans ses genres, distinguant une *mise au point sur l'époque* (*Les Choses*), une *mise au point sur l'écriture* (*La Disparition*) et une *mise au point sur l'auteur* (inaugurée par *Un homme qui dort*) qui l'occupe à présent :

Ce plan d'ensemble et ces trois mises au point subsistent, même si je n'y ajoute plus cette remise à jour qu'aurait peut-être été *L'Âge* ; en fait, il faut surtout y voir le désir de savoir un peu mieux où j'en suis et de développer mes projets selon un axe d'ensemble où la quasi-totalité de mes productions passées n'est qu'une suite d'échelons permettant d'aborder, enfin, quelque chose d'un peu plus ambitieux : Le Livre, qu'il soit *Recherche du temps perdu*, ou *Règle du jeu* (il faudrait dire ceci avec ironie, sans doute, mais, d'un autre côté, dans la mesure (pour moi évidente) où *La Disparition* m'a débloqué et fait faire quelques pas en avant, c'est maintenant ou jamais que je peux envisager sans trop de frayeur un projet de quelque envergure)¹⁷.

Organisée, classée plutôt que déniée ou artificiellement unifiée, la diversité des projets passés est envisagée rétrospectivement comme un ensemble de jalons sur un itinéraire d'apprentissage. Avec le temps, ce n'est pas seulement le contenu des projets qui se transforme, c'est aussi leur échelle, leur degré de composition et la manière dont ils supposent de réorganiser le système entier de l'œuvre. Néanmoins,

16. Lettre à Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 51.

17. *Ibid.*, p. 57-58.

tout en se réclamant du modèle « architectural et prémédité » du Livre mallarméen et des grandes sommes de Proust et Leiris, le « vaste ensemble autobiographique » alors annoncé par Perec, formé de quatre pièces de nature et de dimensions fort diverses (*L'Arbre*, *Chambres où j'ai dormi*, *W*, *Lieux*), présente un aspect composite qui résiste au geste fédérateur de l'épistolier¹⁸.

Dans le texte de 1976, ce grand projet autobiographique est abandonné comme tel et ne survit plus que par morceaux dont certains, moyennant transformation, ont déjà été écrits et publiés. Plutôt que de raconter comme en 1969 l'évolution de ses projets dans un récit lié menant à la formulation d'un plan structuré pour les travaux à venir, Perec juxtapose deux manières concurrentes de concevoir son travail, toutes deux rendues étrangères au régime de l'apprentissage. Dans un bref chapeau introductif qu'il reprendra et développera en 1979 dans « Notes sur ce que je cherche¹⁹ », l'auteur distingue quatre « directions » ou « courants » empruntés par son œuvre et qui souvent se confondent – *autobiographique*, *romanesque*, *quotidien*, *oulipien*. À cette typologie qui rappelle les trois « mises au point » de 1969, succède la série ouverte des ouvrages à venir, au sein de laquelle les projets définis (pourvus d'un titre, déjà organisés en série dans le cas de *Choses communes*) côtoient de simples mentions de genres à investir, ou encore des projets anthologiques de regroupement et republication de travaux antérieurs. Il faut souligner à ce titre que *La Vie mode d'emploi*, alors même qu'elle réalise (dans l'ordre du roman) le souhait d'un grand livre somme formé en 1969 (dans l'ordre de l'autobiographie), ne fait ici l'objet d'aucune dramatisation ou valorisation particulière : sur le point d'être accompli, le grand *Livre* de naguère est devenu « gros livre », résumé en quelques mots à peine et ouvrant la liste non hiérarchisée des projets futurs²⁰.

Parler de l'écriture sans en faire la théorie

Pour différents qu'ils soient, ces deux modes d'organisation et de présentation de l'œuvre à venir – typologique et sériel – ont ceci de commun qu'ils opposent à toute tentation unificatrice une tendance extensive à la totalisation et à l'épuisement :

18. Voir P. Lejeune, *op. cit.*, p. 35.

19. « Notes sur ce que je cherche », *Le Figaro*, 8 décembre 1978, repris dans *Penser/Classer*, Seuil, 2003 (désormais *PC*), p. 9-12.

20. Cette dimension sérielle est encore accentuée dans une autre autobibliographie prospective que Perec rédige en 1980 pour un questionnaire d'*Action poétique*. Non plus numérotée mais scandée par une suite de « puis » répétés en anaphore, la liste des projets est interrompue par un « etc. » qui en accuse le caractère ouvert (« Questions/Réponses », *Action poétique*, n° 81, *Qu'est-ce qu'ils fabriquent ?*, 1980 ; repris dans *EC*, t. II, p. 121-124).

Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarcher dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire : des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures²¹...

Tout se passe comme si l'auteur appliquait à lui-même, à son propre parcours dans la littérature, cette polygraphie du cavalier mobilisée dans *La Vie mode d'emploi* pour y organiser la succession des chapitres : semblable au narrateur qui arpente l'immeuble de la rue Simon-Crubellier en opérant des sauts entre pièces non contiguës, Perec évolue d'un genre à l'autre, d'un format à l'autre dans l'espoir de parcourir toutes les cases sans jamais « remarcher dans [s]es propres traces ». Cet épuisement des possibles de la littérature, cette ambition poly- voire omnigraphique en quoi Perec voyait son « projet d'ensemble²² » participe d'un évitement, sinon d'une dénonciation du métadiscours théorique :

Je n'ai jamais été à l'aise pour parler d'une manière abstraite, théorique, de mon travail ; même si ce que je produis semble venir d'un programme depuis longtemps élaboré, d'un projet de longue date, je crois plutôt trouver – et prouver – mon mouvement en marchant : de la succession de mes livres naît pour moi le sentiment, parfois réconfortant, parfois inconfortable (parce que toujours suspendu à un « livre à venir », à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire), qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent un itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le « pourquoi » mais seulement le « comment »²³...

Au discours de la théorie, discours du *pourquoi*, Perec oppose et préfère donc le discours du *comment* qui chez lui est par excellence celui du projet. Tout se passe comme si la méthode programmatique et le discours qui l'accompagne offraient à l'écrivain une forme de réflexivité heureuse, habitable, un moyen autrement dit de parler de *son* écriture sans parler de *l'*écriture. Affirmée dès la fin des années 1950²⁴, cette distinction franche entre discours du projet et discours théorique ne va pourtant pas de soi : dans *À la recherche du temps perdu* par exemple, sous l'aspect donc de la fiction, on sait que la révélation finale du *Temps retrouvé* consiste dans le même temps en la formulation d'un projet d'œuvre et en celle d'une théorie de l'écriture. Plus proche de Perec, le projet formé par Roubaud en 1961 et annoncé en 1979 dans *Description du projet*²⁵ confère également à la théorie un rôle de premier plan, conditionnant la possibilité et la forme du grand

21. « Notes sur ce que je cherche », *PC*, p. 11-12.

22. « En dialogue avec l'époque », *EC*, t. II, p. 57.

23. « Notes sur ce que je cherche », *PC*, p. 11-12.

24. Voir par exemple « *Cher, très cher, admirable et charmant ami* », *op. cit.*, p. 54, 332.

25. J. Roubaud, *Description du projet* [1979], éd. J.-J. Poucel, Caen, Nous, 2014.

livre de poésie alors envisagé par l'auteur. Là où Roubaud place la théorie au cœur de son futur ouvrage et considère celle-ci comme le moyen d'en articuler et d'en unifier les diverses parties, Perec fait au contraire du programme un substitut au métadiscours et renonce à fédérer ses projets dans un système unifié – les envisageant sous le double aspect typologique et sériel qu'on a observé.

Établir des protocoles

La démarche projective de Perec contribue au moins deux fois à faciliter l'écriture : parce que d'une part elle met en suspens la question du sens, substituant aux questions « qu'est-ce que la littérature ? » ou « qu'est-ce qui me fait écrire ? » celle de savoir « où j'en suis dans mon programme²⁶ » ; parce que d'autre part elle soumet cette écriture à un ensemble de contraintes, de protocoles qui placent le scripteur dans une situation désinhibante vis-à-vis de celle-ci. Analysant le projet des *Lieux* (au côté des travaux de R. Opalka et de J.-B. Puech), Dominique Rabaté²⁷ a souligné la manière dont la forme projet faisait passer l'écrivain d'une position de *sujet* à une position d'*opérateur*. Le programme de l'œuvre déterminant à l'avance les lieux (douze lieux parisiens liés à son histoire personnelle), le rythme (deux fois par mois pendant douze ans) et les méthodes de l'écriture (une description sur place, une autre de mémoire²⁸), le scripteur s'en remet à cet ensemble d'instructions qu'il s'est adressé à lui-même et s'épargne, ce faisant, l'embarras des commencements. Dans *Mémoires du quotidien*, Derek Schilling compare pour sa part la démarche perecquienne à celle des artistes conceptuels du tournant des années 1970, l'écrivain insistant comme ces derniers « sur l'idée génératrice de l'œuvre, plutôt que sur l'éventualité de son achèvement ou sa forme finale²⁹ ». Si comme on le voit ils insistent tous deux sur la dimension procédurale du programmatisme perecquien et mettent celui-ci en dialogue avec certaines pratiques de l'art contemporain, D. Rabaté et D. Schilling proposent en fait deux lectures fort différentes, le premier observant surtout la contrainte du point de vue de l'opérateur qui la performe, le second du point de vue de l'idée potentiellement

26. « Questions/Réponses », *op. cit.*, p. 121.

27. D. Rabaté, « Programming and Play: Life Drive and Death Drive in the Work of G. Perec, R. Opalka and J.-B. Puech », dans *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture* (dir. J. Gratton et M. Sheringham), Oxford-New York, Berghahn Books, 2005, p. 87 sq.

28. Pour le détail de ce projet, voir la « Lettre à Maurice Nadeau » dans *JSN*, et *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p. 76-77.

29. Voir D. Schilling, *Mémoires du quotidien, les lieux de Perec*, Villeneuve-d'Ascq, PU du Septentrion, 2006, p. 148. Là ne se limite toutefois pas le propos du critique, qui analyse minutieusement la reprise, après l'abandon du projet initial, de certaines descriptions « réelles » dans *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, suivant le titre donné par Perec dans son programme de 1976.

autosuffisante en quoi elle consiste. Dans un cas, le programme facilite l'écriture et institue un nouveau type de scripteur, dans l'autre le programme rend cette écriture comme facultative, l'essentiel de l'œuvre se situant dans son intention, ou ce que les artistes conceptuels ont pu nommer sa *proposition*.

LE PROJET A L'ESSAI

Suivant D. Rabaté, pour participer d'un geste euphorique où se joue une certaine projection ou invention de soi dans l'avenir, la mue de l'écrivain-sujet en un écrivain-opérateur ne va pas sans risque, car à faciliter l'écriture, elle risque aussi bien de l'automatiser et de la dévitaliser en retour³⁰. Or, à considérer le projet depuis le lieu où il s'énonce, la situation n'est pas encore celle-ci : le projet institue sans doute la figure tout à la fois désinhibée et hétéronome de l'opérateur, mais cette institution relève d'un geste d'écriture qui, par statut, échappe quant à lui au domaine de la contrainte. L'énonciation du programme ne saurait être elle-même programmée : elle est le fait d'un sujet, non d'un opérateur. Aussi gagne-t-on à insister sur la dimension discursive des programmes perecquiens, car en amont de l'écriture qu'il prémédite et soumet à contraintes, en-deçà même de l'idée qu'il propose, le projet est lui-même texte, discours, acte d'énonciation. Loin d'avoir encore cette consistance qui fera de lui un ensemble de consignes à suivre ou une idée susceptible de valoir pour œuvre d'art, le prospectus perecquien s'offre alors comme un espace de délibération où s'expose et se négocie le rapport affectif qui lie le sujet à ses propositions : parce que le programme est décrit, mis en liste ou narré dans un discours de première personne, il peut dire quelque chose non plus seulement de ce qu'il organise mais aussi de celui qui l'organise, d'un geste et de ses circonstances.

Comme on le sait, Perec ne s'est pas contenté de faire l'annonce de ses projets dans ses lettres ou lors d'entretiens, il l'a aussi fait dans ses propres textes publiés, et il n'est pas jusqu'à ses romans et textes oulipiens qui ne gardent trace des livres écrits ou à venir³¹. C'est ici la présence du discours programmatique dans le corpus essayistique qui m'intéressera plus particulièrement : Perec y expose ses projets de manière directe, sans passer par la fiction ou l'encryptage, et sans non plus que le contexte pragmatique appelle ou justifie sa démarche. Faire part de ses

30. Dans les termes psychanalytiques mobilisés par D. Rabaté, cette figure d'opérateur est le siège complexe de pulsions de vie et de pulsions de mort (*op. cit.*, p. 90 et suiv.).

31. Perec a fait de ses projets de livres matière à fiction et à jeux d'écriture : ainsi emblématiquement de *La Vie mode d'emploi*, roman construit autour du projet démesuré et négateur de Bartlebooth, et dont chaque chapitre recèle une référence à la bibliographie rétrospective ou prospective de l'auteur.

projets de livres à ses amis, à ceux qui les publieront ou feront leur promotion, cela s'entend, mais quel sens donner à cette habitude adoptée par Perec de les annoncer publiquement ? Quel contrat de lecture spécifique cela implique-t-il ? Il aurait fallu produire ici le relevé systématique de tels énoncés programmatiques et distinguer leurs nombreux modes d'occurrence. Faute de temps, je me contenterai de présenter deux cas emblématiques dont j'essayerai de tirer leçon, dans l'idée qu'il y a là quelque chose de central pour la compréhension de la poétique essayistique pratiquée par Perec dans les années 1970.

À la fin de son essai sur la mode publié dans la revue *Traverses* en 1976, « Douze regards obliques », Perec conclut son texte par une sorte de palinodie où il remet en cause le sens et l'intérêt de la question qu'il vient de traiter :

Ou bien, enfin :

Au lieu de tenter de cerner cet objet improbable, j'aurais préféré commencer à raconter, sous la tutelle suave de cette dame d'honneur morte aux environs de l'an mil, l'histoire de quelques-uns des objets qui se trouvent sur ma table de travail [...].

De telles histoires auraient sans doute été traversées par la mode. Elles ne s'y seraient pas épuisées³².

Tout se passe comme si le projet servait ici à annuler le texte qui s'achève, à s'y substituer pour affirmer contre lui le désir d'écrire autre chose, autrement. Renversant le modèle ancien de l'*excusatio* rhétorique qui consiste, au moment d'entrer en matière, à reconnaître son incompetence dans le but d'attirer la bienveillance de l'auditoire, Perec dit son insatisfaction à la toute fin de son texte et se justifie moins d'une incompetence que d'un désintérêt à l'endroit de ce thème auquel il a accepté de se confronter. Dans l'espace même de cet article écrit sur commande, au moment donc où son écriture est contrainte *de l'extérieur*, Perec se met en scène comme un écrivain à projet, assumant le désir d'écrire selon sa préférence et de s'inscrire librement dans une filiation littéraire elle-même évoquée sous l'aspect du désir : la « tutelle suave » de Sei Shônagon. Cette palinodie en forme de projet est la marque d'un éthos paradoxal sensible dans de nombreux essais perecquiens : d'un côté l'auteur s'avance sous le signe d'une certaine hétéronomie – celle de la commande, celle d'une incapacité à épuiser le sujet, à se conformer aux codes de la dissertation – mais d'un autre il revendique dans le même temps une forme d'indépendance – celle de son goût, de ses choix d'écriture – liberté qui commence sur le champ de se manifester, ne serait-ce que par l'énoncé de cette conclusion désinvolte. Alors qu'on lui demande de « cerner » un sujet général, Perec déclare avec désinvolture sa prédilection pour la description, la narration... et l'écriture de soi. Cette situation de porte-à-faux, celle d'un écrivain exilé dans les terres du discours

32. « Douze regards obliques », *Traverses*, n° 3, 1976, repris dans *PC*, p. 57.

intellectuel, me semble une marque caractéristique de l'essayisme perecquien : loin pour autant de valoir comme un refus du genre, elle conduit bien plutôt Perec à l'investir de manière novatrice, à en faire un espace d'expérimentation formelle dont le discours prospectif fournit un exemple emblématique³³.

J'évoquerai pour finir le cas d'*Espèces d'espaces*, qui sans doute mériterait à lui seul une étude entière, puisqu'il constitue à la fois l'expérimentation perecquienne la plus aboutie en matière d'essai et qu'il est aussi, parmi les textes publiés par l'auteur, le plus mangé de projets qui soit. On se souvient en effet que Perec y fait référence à trois projets alors en cours (dont seul le second verra le jour : *Lieux où j'ai dormi*, *La Vie mode d'emploi*, *Lieux*). N'ayant pas le temps d'entrer dans leur détail pourtant riche, je me contenterai ici de mesurer les enjeux propres à l'inscription de ces trois prospectus dans l'essai perecquien – respectivement dans les chapitres « La chambre », « L'immeuble » et « La rue ». De fait, la simple présence de ces textes dans l'ouvrage de 1974 est source d'ambivalence : si les lecteurs et spécialistes de Perec y recourent volontiers comme à des documents utiles renseignant sur les projets en question – ils ont raison de le faire ! –, ils s'y arrêtent plus rarement lorsqu'il s'agit de considérer l'économie du livre lui-même. Ainsi D. Moncond'huy, dans le présent volume, au moment même de plaider pour une certaine *centralité* d'*Espèces d'espaces* dans le corpus perecquien, concentre sa démonstration sur les seuils du livre (dont les archives montrent en effet que Perec les a soigneusement travaillés) et cite les trois projets évoqués comme des éléments qui plaideraient plutôt contre sa propre lecture : prêtant au livre un air de vitrine, suspectés d'être mobilisés pour faire du remplissage, grossir le volume de cette commande de P. Virilio que Perec dit avoir eu tant de mal à honorer, les trois prospectus seraient les signes possibles d'un statut mineur de l'œuvre : si l'ouvrage est important, central, ce sera, ce serait donc *malgré eux*.

Je voudrais soutenir une hypothèse différente. On a en effet vu que Perec, dans l'entretien de 1979 avec P. Fardeau, répondait par la positive lorsque celui-ci lui demandait si *Espèces d'espaces* était un « livre programmatique », au point de mettre son ouvrage sur le même plan que sa lettre à M. Nadeau de 1969. La dimension programmatique d'*Espèces d'espaces* est donc à ses yeux au cœur du dispositif du livre, aussi en confirmerait-elle la centralité plutôt qu'elle ne la récuserait. On retrouve ici la situation qui sera celle de l'essayiste dans son texte sur la mode : Perec se saisit du texte à commande pour en faire le lieu d'un portrait paradoxal de l'essayiste en écrivain, et en en écrivain *à projet*. Loin de

33. La même année, ce projet dont parle ici Perec donne lieu à un essai publié dans *Les Nouvelles littéraires* (n° 2521, 26 février 1976), « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », réalisation toutefois partielle, inaboutie, puisque l'essai se termine à son tour par la reconduction du même projet (PC, p. 17-24).

valoir comme des passages secondaires, relevant plus du paratexte que du texte proprement dit, les trois prospectus d'*Espèces d'espaces* sont au contraire des pages cruciales pour apprécier la dimension autoportraitiste du livre : en parlant de ses projets en cours, Perec met en scène son rapport à l'écriture, découvre son atelier d'écrivain et expose la manière dont il investit affectivement, éthiquement ou encore politiquement ses projets d'écriture.

Les trois projets évoqués, bien sûr, font d'*Espèces d'espaces* un ouvrage pour partie vassal et virtuel, puisqu'il se tisse au fil de textes non encore publiés ni même écrits. Mais on gagne tout aussi bien à renverser la perspective, en observant que l'essai de Perec ne dit pas sa dépendance envers ces trois livres en cours sans les annexer en retour, sans les contenir et les impliquer dans son propre dispositif : tel que Perec en formule conjointement le projet, tout se passe comme si *Lieux où j'ai dormi*, *La Vie mode d'emploi* et *Lieux* étaient autant de chapitres potentiels d'*Espèces d'espaces*. Par ce dispositif de mise en abyme, Perec, de manière contingente et située, dans les limites de son essai, implique ses différents travaux en cours dans une perspective cohérente : intégrés dans *Espèces d'espaces*, les trois projets perequiens ne valent pas seulement pour eux-mêmes, ils participent au mouvement du livre, à l'exploration des espaces de la chambre, de l'immeuble, de la rue, et appartiennent partant de plein droit à ce « journal d'un usager de l'espace » que Perec évoque dans son prière d'insérer pour en faire la métaphore de son livre. Voilà qui amène à réviser le lien biunivoque que j'établissais tout à l'heure entre écriture à projet d'une part, et affirmation distinctive d'une posture auctoriale de l'autre. Pour l'auteur d'*Espèces d'espaces*, énoncer un projet d'écriture, ce n'est pas tant se *distinguer* que *s'intégrer* comme écrivain à la communauté ordinaire des usagers de l'espace. Vitrine de l'œuvre en cours, l'ouvrage est aussi le lieu d'un certain effort pour placer celle-ci en continuité avec l'expérience commune.

*

Au terme de ce rapide parcours dans les énoncés programmatiques de Perec, je voudrais insister sur un point qui distingue nettement l'auteur d'autres écrivains du projet comme Mallarmé, Roland Barthes ou Jacques Roubaud. Si l'on observe la lettre publique à Verlaine de 1885, où Mallarmé expose son projet de grand Livre unique, « persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par qui-conque a écrit³⁴... », si l'on observe les grands projets que Barthes et Roubaud

34. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2003, coll. « La Pléiade », p. 788.

exposent en 1978 et 1979, projet de roman pour l'un³⁵, de poésie pour l'autre, tous deux placés sous l'enseigne dantesque de la *vita nova*, il apparaît que dans chacun de ces cas, la rhétorique du projet se décline électivement au singulier et qu'elle participe d'une forme de sacralisation de la littérature, du livre à venir et de la vie que l'écrivain consacre à sa réalisation. À preuve de ceci l'antonomase du nom commun que mobilisent les trois auteurs pour qualifier leur projet : Livre, Roman, Projet, ces majuscules en disent long sur la volonté d'unifier une vie et une œuvre, une vie par cette œuvre et réciproquement. J'espère avoir rendu sensible tout ce qui sépare Perec de cet imaginaire conversionnel, malgré la profusion du discours programmatique qu'on trouve chez lui, malgré l'investissement de ce discours dans une problématique existentielle, et malgré encore la référence incidente à la figure mallarméenne et blanchotienne du *livre à venir* que l'on a par deux fois rencontrée sous sa plume. Là même où Roubaud, dans la longue « Description du projet » qu'il publie en 1979, se revendique de Perec en caractérisant sa démarche comme une « tentative de description³⁶ », Perec, lui, dans son autobiographie prospective de 1976, présente la « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » (je souligne). L'usage de l'article indéfini me semble ici déterminant : même quand il totalise, résume, rassemble, Perec n'élève jamais son projet au statut de nom propre ; il est, résolument, un écrivain du projet petit *p*³⁷.

Enfin, si D. Rabaté remarquait à propos de *Lieux* que l'énoncé programmatique scindait la personne de l'auteur en deux instances distinctes – le sujet et l'opérateur –, le discours de Perec sur ses projets, outre qu'il donne à entendre la voix d'un sujet plutôt que celle d'un opérateur, mobilise encore une troisième instance, celle-ci lectoriale. En faisant l'annonce d'un projet, tout se passe comme si Perec se faisait commande à lui-même en présence d'un tiers témoin, en sorte qu'une fois publié, déclaré, le projet cesse d'être une intention individuelle et devient une décision publique, quelque chose donc comme une *promesse* : promesses fragiles, sans cesse reformulées, abandonnées et reprises, mais qui sont autant de manières pour Perec de renouveler et de renégocier face aux lecteurs son engagement d'écrivain.

35. Voir R. Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », conférence au Collège de France, 19 octobre 1978, publiée en 1982 dans la collection « Les Inédits du Collège de France » ; repris dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. V, p. 459-470.

36. J. Roubaud, *op. cit.*, p. 26.

37. À la différence des trois projets à grand *P* évoqués plus haut, tous abandonnés ou inaboutis, les projets à minuscule évoqués par Perec sont, sinon tous réalisés, du moins *réalisables*. S'il est, comme le déclare Perec dans « Notes sur ce que je cherche », un « "livre à venir", [...] un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire », ce *livre à venir* n'a précisément pas la forme d'un (projet de) livre : il est un idéal informulable vers quoi tend la « succession [des] livres », une image émanant de l'œuvre une fois celle-ci achevée ou interrompue, image dont l'écrivain n'est ni le maître ni le dépositaire.