

La Vie mode d'emploi : mode d'emploi de la vie ?

Life, A User's Manual: how Perec can change your life?

Raoul Delemazure



Pour citer cet article

Raoul Delemazure, « *La Vie mode d'emploi* : mode d'emploi de la vie ? », dans *Fabula-LhT*, n° 29, « Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action », dir. Adrien Chassain, Éléonore Devevey et Estelle Mouton-Rovira, Janvier 2023, URL : <https://fabula.org/lht/29/delemazure.html>, article mis en ligne le 30 Janvier 2023, consulté le 26 Avril 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.3632>

Raoul Delemazure, « *La Vie mode d'emploi* : mode d'emploi de la vie ? »

Résumé - Si le titre *La Vie mode d'emploi* semble inscrire de manière ironique le roman de Perec dans la crise de l'exemplarité qui caractérise les récits modernes, on peut néanmoins tenter d'évaluer la dimension éthique et la portée pratique de l'œuvre. D'un côté, les nombreuses histoires racontées dans le roman constituent en effet une sorte de catalogue de vies gâchées qui fonctionne à la manière d'un anti-mode d'emploi ; de l'autre, la forme même du roman propose une sorte de réflexion morale nous incitant à interroger la mémoire, le savoir et l'action, mais aussi à développer notre attention et notre empathie. Telle serait alors la sagesse propre, non à l'auteur, mais à *La Vie mode d'emploi*.

Mots-clés - Exemplarité, Moralisme, Perec (Georges), Roman

Raoul Delemazure, « *Life, A User's Manual: how Perec can change your life?* »

Summary - Even if the title, *Life, A User's Manual*, seems ironically to make Perec's novel a good example of the crisis of exemplarity that characterizes modern narratives, we can nevertheless try to explore the moral and ethical dimension of this complex novel. In one hand, those many characters and those many stories act as a catalog of wasted lives, a kind of anti-manual aimed to prevent us from being misled. And, in the other, considering not only the stories, but the form of the novel itself, we can see that Perec's novel makes the readers think about the value of human behaviors and makes them experience a new kind of perception, which would be the proper wisdom, not to Perec, but to the novel itself.

Keywords - Exemplarity, Moral Philosophy, Novel, Perec (Georges)

La Vie mode d'emploi : mode d'emploi de la vie ?

Life, A User's Manual: how Perec can change your life?

Raoul Delemazure

La Vie mode d'emploi (1978), un mode d'emploi de la vie ? La question fait sourire. Elle ne correspond pas à l'image que nous avons de Perec (formaliste virtuose, potache ludique ou observateur ironique) ni à une certaine critique littéraire de son époque qui valorise davantage l'élaboration du texte que l'interprétation de son sens¹. Et, quand on lui demande directement, lors d'un entretien, si son roman est une leçon pour vivre, Perec répond en disant, dans une forme de désengagement, que son œuvre est une simple représentation : « il ne s'agit pas d'une leçon de vie, non, plutôt d'une tentative de description [...] un peu l'image de la vie plutôt. » (Perec, 2019, p. 425)

Néanmoins, ces dernières décennies ont vu le retour de la réflexion éthique au sein de l'analyse littéraire, que ce soit au sein de la philosophie morale² ou de la théorie du roman, comme dans l'essai de Dominique Rabaté, *Le Roman ou le sens de la vie*, dans lequel il affirme :

Des décennies d'analyse formelle ou formaliste conduisent certainement à ce rééquilibrage nécessaire, puisqu'il faut bien réaffirmer aujourd'hui qu'un texte ne se contente pas de parler de sa propre fabrication, de ces seuls procédés d'engendrement comme la formule trop répétée de Jean Ricardou avait pu inciter à le croire, quand il déclarait que le roman n'était plus « l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture ». En vérité, les deux caractérisations ne s'opposent pas : un texte littéraire parle à la fois du monde et des manières dont il le constitue par et dans le langage. (Rabaté, 2010, p. 12)

Publié en 1978, après presque dix ans d'élaboration, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec est certes un roman qui tient le pari de répondre en même temps aux exigences de la modernité – il s'agit d'un récit non linéaire, résultat d'une expérimentation formelle qui repose sur un système combinatoire de contraintes

¹ Perec lui-même, dans les commentaires qu'il fait à propos de *La Vie mode d'emploi*, parle plus volontiers de la manière dont il a procédé que du sens du roman : c'est sans doute pour cette raison que la critique s'est surtout intéressée à la fabrique du texte, à son savant échafaudage de contraintes, et ce d'autant plus depuis la publication du *Cahier des charges* (Perec, 1993).

² On pense aux travaux d'Hilary Putnam, de Martha Nussbaum ou encore de Cora Diamond, mais aussi en France aux travaux de Sandra Laugier ou de Jacques Bouveresse, notamment dans son article « La littérature, la connaissance et la philosophie morale » (2006).

portant à la fois sur la structure d'ensemble et sur certains éléments de détail – et aux exigences de la lisibilité, puisqu'il recourt à tous les ingrédients du romanesque, avec ses nombreux personnages, ses intrigues à rebondissements ou encore ses récits enchâssés ; mais, le titre choisi par Perec nous engage aussi à explorer cette dimension éthique du roman et à nous demander quelle est la valeur de ce « mode d'emploi » qui, au premier abord, a tout d'une provocation. Il s'agit donc de prendre ce titre au sérieux et de voir dans quelle mesure il est tout de même possible de considérer ce roman, si ce n'est comme un mode d'emploi, du moins comme une piste dans notre réflexion éthique et dans notre quête du sens. Ainsi, même si au premier abord le roman de Perec semble s'inscrire pleinement dans la crise de l'exemplarité du récit moderne, nous verrons qu'il constitue néanmoins un catalogue de contre-exemples, qui propose aux lecteurs un grand nombre de vies gâchées qu'il s'agirait de ne pas imiter. Enfin, en nous focalisant sur la forme romanesque choisie par Perec, nous nous demanderons si, à défaut d'être un véritable mode d'emploi, *La Vie mode d'emploi* n'en est pas moins une interrogation sur l'existence, voire une expérience morale pour les lecteurs.

Inexemplarité du récit moderne : un mode d'emploi nécessairement ironique

Dans son essai *Le Conteur* (1936), Walter Benjamin oppose ce qu'il appelle le récit traditionnel, fondé sur la tradition orale de l'anecdote exemplaire, et le roman moderne en des termes moraux, en considérant leurs rapports respectifs à l'expérience et à la transmission de cette expérience. Ainsi, le récit du conteur « présente toujours, ouvertement ou tacitement, un aspect utilitaire. Celui-ci se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie – dans tous les cas le conteur est un homme de bon conseil pour son public ». Cela ne serait pas le cas du roman :

Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant. (Benjamin, [1936] 2000, p. 119 et 121)

Nombre de critiques s'accordent sur ce diagnostic d'une crise de l'exemplarité, au point de mobiliser le concept d'inexemplaire pour caractériser le récit moderne³.

C'est ce que Perec revendique, en refusant à plusieurs reprises l'étiquette de moraliste :

Je ne suis pas un moraliste, je suis un écrivain [...]. Si j'avais été un moraliste, par exemple, je pense que j'aurais ou bien trouvé une solution pour ces personnages [des *Choses*], ou bien condamné fermement leur attitude. (Perec, 2019, p. 127)

L'auteur rejette cette catégorie, qu'il identifie au caractère univoque et prescriptif de la littérature engagée : « si vous voulez voir l'exemple d'un livre moraliste sur un sujet proche [de celui des *Choses*], je vous conseille de lire *Les Belles Images*, de Simone de Beauvoir » (p. 127). Interrogé sur la « morale » de *La Vie mode d'emploi*, il oppose à l'attitude du moraliste qui tient un discours de vérité celle de l'écrivain qui interroge le réel :

[...] on parle d'une maison à Paris, on parle de la vie telle qu'on la vit maintenant, d'une certaine manière, mais je veux dire qu'on ne peut pas chercher une vérité dans ce livre. Je crois qu'on ne peut le faire dans aucun livre. Roland Barthes a dit, il y a longtemps, que le problème de la vocation de l'écrivain n'est pas de donner des réponses mais de poser des questions⁴. (Perec, 2019, p. 415)

Dès lors, difficile de ne pas considérer que le titre choisi par Perec est ironique, à l'image d'autres titres reprenant et parodiant ceux de manuels pratiques comme *L'Art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation* ou encore « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres », dans lesquels nous n'apprendrons ni à obtenir une augmentation ni à trouver de solution définitive pour ranger sa bibliothèque⁵. Jean-Luc Joly a étudié les différentes implications du titre du célèbre roman de Perec dans son article « Là, vis mode d'emploi » :

[...] l'ambition de donner un mode d'emploi à la vie apparaît d'emblée ou comme insensée ou comme nécessairement ironique (et Perec étant considéré comme un « moderne » [...] nul ne le soupçon[n]e de songer sérieusement à remplir pareil programme) [...]. Grande est alors la tentation de clore le débat ouvert par le titre en une rapide et ironique exclamation : c'est un anti-titre ! (Joly, 2012, p. 144-145)

En effet, l'imaginaire technique du mode d'emploi entre en opposition avec l'idée de vie, que l'on ne peut maîtriser par un ensemble de procédures :

³ Voir notamment Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et Exemplarité*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2007.

⁴ Perec se réfère ici à l'article de Roland Barthes « Le point sur Robbe-Grillet » : « Qu'est-ce que les choses signifient, qu'est-ce que le monde signifie ? Toute littérature est cette question, mais il faut tout de suite ajouter, car c'est ce qui fait sa spécialité : *c'est cette question, moins sa réponse.* » (Barthes [1964] 2002, p. 457)

⁵ Malgré la proximité parodique de ces titres, l'ironie ne fonctionne pas de la même façon : d'un côté, *La Vie mode d'emploi* n'est pas un véritable mode d'emploi et c'est donc uniquement l'expression qui est employée ironiquement, quand, de l'autre, les deux textes intitulés « l'art et la manière » sont bien des textes qui emploient une forme prescriptive en la détournant de façon déceptive.

[...] semblable assertion ne peut effectivement que prêter à rire puisqu'elle identifie la « vie » à quelque objet en kit et le roman a une clownesque opération de bricolage [...], sans compter que les connotations [...] pratiques ou platement utilitaires de l'expression « mode d'emploi » entrent en collision stylistique avec la dignité philosophique du référent de « vie ». (Joly, 2012, p. 145)

Pour montrer à ses lecteurs que son titre est volontairement déceptif, Perec a placé, dans l'un des derniers chapitres, une phrase qui se rapproche d'un mode d'emploi de la vie, mais qui est mise à distance par divers procédés. Il s'agit d'un discours tenu par un personnage tout à fait secondaire, un homme rencontré dans un pub, qui « d'une voix presque tonitruante », s'exclame en fin de soirée :

La vie, jeune homme, est une femme étendue, avec des seins rapprochés et gonflés, avec un grand ventre lisse et mou entre les hanches saillantes, avec des bras minces, des cuisses rebondies et des yeux mi-clos, qui dans sa provocation magnifique et moqueuse exige notre ferveur la plus haute. (Perec, [1978] 2017, p. 508)

Non seulement Perec place cette phrase dans la bouche d'un gros buveur, mais il s'agit encore d'une citation de la *Montagne magique* de Thomas Mann : la métaphore y est énoncée par Mynheer Peeperkorn, représentant dans le roman de la vitalité nietzschéenne, de l'hédonisme dionysiaque, qui est tourné en dérision par Mann. Cette prétendue leçon de vie est à son tour discréditée par Perec : puisque son personnage est marié à une femme qui ne l'aime pas et qui se refuse à lui, on comprend que la recherche de la jouissance n'est pas la solution à la quête du bonheur et du sens de la vie.

Il semblerait donc que le titre de Perec n'ait qu'une valeur ironique, portant avant tout sur le geste de prescription : bien risible en effet serait celui qui présenterait avec sincérité un mode d'emploi de la vie. Néanmoins, cela n'empêche pas le titre d'être présent à l'esprit du lecteur tout au long de la lecture de ce long roman. Jean-Luc Joly, soucieux de proposer une lecture moins dysphorique de l'œuvre de Perec, conclut son analyse en soulignant l'aspect positif du titre choisi par l'auteur :

[...] l'ambition de Perec [...] ne paraîtra sans doute étrange que si nous persistons à ignorer qu'il n'a guère cessé, tout au long de sa carrière d'écrivain, de célébrer tout autant les « pouvoirs » que les « limites » de la littérature⁶ [...]. (Joly, 2012, p. 151)

En effet, telle qu'elle a été imaginée par Perec pour l'édition originale, la couverture de l'œuvre annonce un titre et un sous-titre qui font office de manifeste : *La Vie mode d'emploi*, « romans ». S'affiche ici une forme de foi dans les pouvoirs de la littérature romanesque, dont la portée éthique est l'occasion d'une mise en

⁶ Ces termes font allusion à la conférence que Perec a donnée à l'Université de Warwick en 1967 : « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », repris dans Perec, 2019, p. 115-127.

pratique, ou du moins d'une réflexion critique sur l'existence : pour Perec, c'est bien dans les « romans » que semble se trouver le mode d'emploi de la vie.

Un catalogue de vies gâchées : un anti-mode d'emploi

Même s'il refuse, dès son premier roman publié, l'étiquette de moraliste, Perec nuance sa position et précise : « cela dit, mon projet de départ est un projet réaliste, un projet critique, donc un projet moral » (Perec, 2019, p. 127).

En choisissant d'écrire un roman au pluriel, un « entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables » (Perec, [1978] 2017, p. 151) concernant les divers habitants rassemblés sous le toit d'un immeuble haussmannien, Perec multiplie les personnages et présente aux lecteurs de nombreuses trajectoires de vie⁷, ce qui fait de son roman un recueil d'exemples, à défaut d'être un recueil d'*exempla*⁸. Cette attention aux trajectoires de vie est d'ailleurs soulignée par la structure narrative du roman qui, de manière assez traditionnelle, est construite en fonction de la mort des protagonistes : la mort de Winckler est annoncée dès le premier chapitre, celle de Bartlebooth est détaillée dans le dernier et celle de Valène est mentionnée dans l'épilogue. En choisissant de mettre en valeur la mort des personnages principaux de son récit, Perec attire notre attention sur la signification et sur les conséquences de leurs actes. Comme le note Walter Benjamin :

Seule [la] mort [du personnage] révèle le « sens » de sa vie. Or le lecteur de roman cherche précisément des personnages en qui il puisse déchiffrer « le sens de la vie ». Il faut donc que, d'une manière ou d'une autre, il soit d'emblée assuré de vivre avec eux l'expérience de leur mort. (Benjamin, [1936] 2000, p. 139)

Or, ces nombreuses vies sont presque toutes des vies manquées, comme le remarque Perec dans différents entretiens :

Les histoires sont différentes mais elles se ressemblent ; c'est le même genre d'aventures inutiles, à l'image de la vie : aller vers quelque chose d'inutile, se perdre avec passion... on rencontre rarement le bonheur, la réussite. (Perec, 2019, p. 426)

⁷ « Pour Perec, qui est sensible à l'unicité et à la part de mystère de toute vie, même la plus simple, ce cadre de logements réunis par dizaines dans un immeuble [...] a le mérite d'offrir par lui-même un éventail de vies toutes diverses. » (Godard, 2006, p. 468)

⁸ Dans la tradition rhétorique, et en particulier dans la prédication, l'*exemplum* est un récit bref inséré dans une réflexion morale qui, à la manière des paraboles bibliques, en est une illustration concrète.

Le roman semble ainsi la mise en récit de la locution « c'est la vie ! », de la résignation face aux aléas de l'existence, dans un mouvement déceptif qui va de l'idéal à la désillusion : « j'ai voulu décrire cet appel vers quelque chose qui retombe. C'est l'image de la vie » (Perec, 2019, p. 320). Et, en effet, le roman est peuplé de personnages qui se démènent en vain pour faire aboutir leurs « projets grandioses et illusoire » (Perec, [1978] 2017, p. 318) : ainsi, Valène laissera son projet de tableau à l'état de toile presque blanche et Bartlebooth son puzzle inachevé, Cinoc n'en finira jamais de sauver des mots de l'oubli, pas plus que Gratiolet n'achèvera l'inventaire des imperfections humaines. Dans une forme de malédiction, et en dépit des conditions économiques (car l'argent dont on hérite ou que l'on gagne est toujours bêtement dépensé), aucun destin ne semble échapper à cet échec en apparence inéluctable : « ni ceux qui eurent presque tout, ni ceux qui n'eurent presque rien ne réussirent » (p. 93).

Néanmoins, il n'y a là aucune fatalité : le roman ne présente pas, de façon résignée, un état du monde imparfait qu'on ne pourrait que décrire, mais souligne l'écart parfois subtil qui existe entre un projet réussi et un échec. Ainsi « la vie de Rémi Rorschach [...] présente un douloureux mélange d'audace et de méprises » et la construction d'un village de vacances en Tunisie est, pour David Marcia, « de toutes ces entreprises [...] la seule qui aurait pu réussir » (Perec, [1978] 2017, p. 56 et p. 417). Le roman se plait ainsi à mettre en avant ces choix décisifs, ces points de bascule de l'existence, présentés comme des erreurs :

[...] l'erreur [que Stanley Blunt] commit fut alors de désert, non pas à l'occasion d'une permission [...] mais alors qu'il commandait une patrouille [...] les condamnant à une mort certaine (p. 355).

[Albert Massy] commit alors une grave erreur : à peine libéré de son service militaire, au lieu de se chercher une occupation loin de la foule déchaînée des vélodromes, il devint pacemaker (p. 404).

C'est que, comme l'affirme Perec : « Dans *La Vie mode d'emploi*, il y a pleins de gens qui auraient pu avoir des vies beaucoup plus intéressantes et beaucoup moins gâchées » (Perec, 2019, p. 585). À partir du moment où les « gens [...] auraient pu avoir » une autre vie, c'est donc que le roman nous demande de mesurer cet écart et d'évaluer ce gâchis. Perec emploie d'ailleurs ici le mot « gens » à la place de celui de « personnages », ce qui montre bien que, dans son esprit, le monde et le livre, s'ils ne sont pas superposables, sont au moins analogues.

Bien qu'il n'y soit pas revenu par la suite, Perec revendique cette dimension pragmatique de la littérature au début de sa carrière d'écrivain. Dans les notes qu'il prend en 1966 à propos de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Perec écrit :

La seule chose dont je sois à peu près sûr, c'est qu'il est impossible de dire la vérité ; elle ne passe pas ; j'appelle vérité l'ensemble des choses que je voudrais exprimer, signifier, dire : mettons : mieux me comprendre, dénoncer certaines erreurs, faire réfléchir : une littérature on ne peut plus fonctionnelle en somme. (Perec, 1966, cité par Bellos, 1994, p. 383)

Sans doute déçu par l'échec du projet de revue *La Ligne générale*, revue d'esthétique inspirée de Lukács imaginée par Perec et ses amis à la fin des années 1950, mais qui n'a jamais vu le jour, Perec transforme la matière théorique, cette vérité qui « ne passe pas », en un court récit qui met à distance l'engagement politique et intellectuel d'un groupe de jeunes Parisiens pendant la guerre d'Algérie. Pour Perec, la littérature est donc « fonctionnelle » dans le sens où elle répond à la fois à un besoin du lecteur – se confronter à une expérience – et à un besoin de l'écrivain : mieux comprendre son expérience, une fois celle-ci mise en forme dans un récit. Ce serait là le privilège du roman sur le discours : si le discours de vérité ne passe pas, soit que son autorité ne soit pas établie, soit que son contenu soit perçu comme banal, sa mise en récit lui donne une nouvelle dimension critique⁹.

À bien des égards, *La Vie mode d'emploi* apparaît comme un catalogue de vies gâchées qui présente en sous-main aux lecteurs ce qu'il ne faut pas faire dans la vie. Fidèle en cela à une tradition du roman remontant à *Don Quichotte*, Perec présente dans son œuvre des contre-exemples qui mettent en doute les prétendues leçons morales de leurs temps. Si les personnages se trompent et commettent des erreurs, le roman n'est donc pas tant inexemplaire que contre-exemplaire, présentant des situations qu'il ne faut pas imiter. En effet, loin de proposer une simple et prétendument objective « image de la vie », le narrateur de *La Vie mode d'emploi* multiplie les jugements de valeur par l'emploi d'un vocabulaire fortement axiologique : le voisin qui écoute de la musique hitlérienne est qualifié de « débile » (Perec, [1978], 2017, p. 254), Didi est « incontestablement un sale type » (p. 339), l'avarice des Plassaert est telle qu'elle « les pousse à commettre des larcins innommables » (p. 291), Beaumont est « trop confiant dans les légendes » (p. 643) et Marcel Gougenheim « trop perfectionniste » (p. 270), c'est là son « terrible défaut » (p. 417).

Cette prise de position du narrateur et donc du roman ne devrait pas nous étonner outre mesure, si on se rappelle ce que Harry Mathews, ami de Perec, confie dans son ouvrage *Le Verger* :

⁹ « Le roman ne se substitue pas à une formulation affirmative qui pourrait être celle de la philosophie ou de la morale (ou de la religion). Il transforme la question en une mise en récit particulière, où le non-sens de la vie peut aussi bien apparaître. Il fait l'effort d'une mise en intrigue où se montre quelque chose du sens de la vie, sa réalisation ou son impossibilité. » (Rabaté, 2010, p. 19)

Je me souviens de l'admiration sans borne que Georges Perec portait aux romans fondés sur une vision dominante du monde et de la vie : *La Montagne magique*, *Doktor Faustus*, *Au-dessous du volcan* (Mathews, 1986, p. 19).

Loin d'une simple représentation du monde, cette « vision dominante » renvoie à la capacité du roman d'engager une interprétation de l'homme et de la société. Reste alors à déterminer quelle serait cette vision du monde et de la vie proposée par *La Vie mode d'emploi*. Si l'on regarde les rares commentaires que Perec a livrés à propos de la signification de son roman, on remarque qu'ils se résument tous à une même idée : si ces vies sont gâchées, c'est d'un côté parce que les individus sont guidés par la « passion » et, de l'autre, parce que cette passion se heurte à des « institutions ». Commençons par voir ce que Perec dit des institutions :

S'il y a une morale à mes histoires, c'est qu'il y a toujours conflit entre les hommes et les institutions et que le rôle de celles-ci est toujours néfaste.

Dans *La Vie mode d'emploi*, si la politique intervient, c'est au niveau d'un refus des institutions : les trois quarts des personnages sont lancés en général dans des aventures qui sont cassées par la bureaucratie ou par des mécanismes de pouvoir. (Perec, 2019, p. 312 et 418)

Ce que l'auteur appelle « institutions » renvoie d'un côté à des règles et des lois (« la bureaucratie ») qui, appliquées de manière systématique, deviennent absurdes : dans le roman, le cycliste Albert Massy ne peut remporter le Tour de France, car le règlement interdit de changer de vélo, et les Réol ne peuvent bénéficier de l'aide financière aux jeunes ménages, car, surendettés, ils sortent du cadre de la loi sur l'endettement des ménages. De l'autre, cela renvoie à l'abus de pouvoir des supérieurs hiérarchiques (les « mécanismes de pouvoir ») : dans le roman, le docteur Dinteville, chercheur amateur, se fait voler son travail de recherche par un professeur membre de l'Académie de médecine et Grégoire Simpson perd son emploi à la bibliothèque en raison d'un supérieur soucieux de plaire à sa direction. Et quand ce ne sont pas des logiques de pouvoir entre les individus, ce sont les guerres entre les nations qui viennent briser leurs rêves, ce dont témoigne le personnage Olivier Gratiolet, empêché à deux reprises de mener la vie qu'il voulait vivre en raison d'un conflit armé. Dès lors, en présentant l'exercice du pouvoir comme néfaste – les supérieurs hiérarchiques ne manquant jamais d'opprimer leurs subordonnés ni les États leurs voisins – Perec semble donner à son roman une discrète coloration anarchiste, selon laquelle l'autorité est toujours un obstacle à l'épanouissement de l'individu.

Néanmoins, il ne faudrait pas pour autant lire dans le roman un plaidoyer individualiste, car, quand ils ne font face à aucun obstacle, ce sont les rêves des personnages qui les mènent à leur perte :

[...] les gens ne peuvent rêver leur histoire jusqu'au bout et j'ai envie de leur laisser vivre leur folie. J'ai laissé le trapéziste sur le trapèze d'où il ne voulait pas descendre... jusqu'à ce qu'il tombe... (Perec, 2019, p. 320).

Ce rêve ou cette folie, c'est ce que Perec appelle la « passion » : « tous mes personnages sont animés par une passion dévorante et, tous, cette passion les mène à la catastrophe » (Perec, 2019 : p. 311). La passion, ce n'est pas tant la passion amoureuse que la libido¹⁰, cette énergie qui anime les personnages et qui est toujours présentée négativement dans le roman : c'est une force qui les saisit, les entraîne à commettre des erreurs, puis les pousse au crime ou à des états dépressifs. Le roman expose dans quasiment chacun de ses chapitres « les ravages que la passion peut exercer sur les individus les plus sensés » (Perec, [1978] 2017, p. 493). La passion est insensée, car elle conduit les personnages au déni de la réalité, quand ils s'obstinent dans leur manie, ou à la démesure, qui guette toute entreprise humaine dans le roman. En effet, qu'elle aboutisse au suicide, à la ruine ou tout simplement au constat de leur échec, l'ambition mène toujours les personnages à la catastrophe : l'archéologue Fernand de Beaumont, « dont l'ambition égala celle de Schliemann », se suicide, tout comme le trapéziste, « poussé d'abord par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique », et comme le danseur Riccetti qui « brûlait de donner au monde la preuve de son exceptionnel talent » (p. 16, 58 et 500). L'« ambition sans limites » de Marvel Houses ou encore celle de Bartlebooth, que l'on peut « mesurer dans toute son ampleur » (p. 488 et 140), aboutissent également à des échecs. Ces ambitieux relèvent de la catégorie grecque de l'*hybris*, qu'Henri Godard est l'un des rares à avoir vue à l'œuvre dans le roman¹¹. Nul châtement divin dans *La Vie mode d'emploi*, mais des monomaniaques qui pèchent par l'intérêt exclusif qu'ils portent à quelque chose : le domestique amoureux, par exemple, veut tellement protéger les montres de sa maîtresse qu'il finit par casser la plus belle (et se pend), le trapéziste refuse si catégoriquement de mettre pied à terre pour rester dans les airs qu'il finit par s'écraser.

Perec retrouve ainsi une sagesse traditionnelle qui relève de la critique des passions du moralisme classique, de la critique de la démesure et de l'accent mis sur les revers de fortune qui sont caractéristiques de la réflexion morale grecque, et enfin de la critique de l'idéalisme, telle qu'on la trouve sous la plume des romanciers modernes, comme Flaubert ou Thomas Mann. Se gardant bien de proposer un quelconque mode d'emploi prescriptif, le roman de Perec se présente comme un

¹⁰ « C'est un livre qui parle beaucoup de la passion, de la passion des gens pour les choses inutiles [...]. Je crois que ce sont des histoires d'amour mais qui sont un peu décalées, dont l'objet du désir n'est pas toujours immédiat. » (Perec, 2019, p. 575)

¹¹ « Il y a de la démesure dans une programmation à si long terme et d'une si grande rigidité [...]. Les héros de la tragédie grecque avaient leurs dieux pour tenter de se mesurer à eux, même vainement. Pour Bartlebooth, tout ce passe comme si cet excès, que les Grecs nommaient *hybris*, trouvait en lui-même son châtement. » (Godard, 2006, p. 474)

ensemble de contre-exemples, résultat de l'observation de l'auteur, mais aussi d'une sagesse morale héritée d'une culture humaniste.

La sagesse du roman : un mode d'emploi implicite ?

Pourtant, au-delà de cette perspective critique, il y a aussi une morale positive de l'œuvre qui ne correspond pas à la moralité d'un discours, mais qui tient à la vision du monde produite par la forme du roman et par ses procédés. Comme le rappelle Martha Nussbaum dans *La Connaissance de l'amour* :

[...] la forme et le style ne sont pas des éléments accidentels. Une vision du monde doit être *racontée*. Cette narration même – le choix d'un genre, de structures formelles, de phrases, d'un vocabulaire, de la manière même de s'adresser au sens de la vie du lecteur – exprime un sens de la vie et de la valeur [...]. La vie n'est jamais *présentée* par un texte : elle est toujours *représentée comme* quelque chose. (Nussbaum, [1991] 2010, p. 18)

Tout d'abord, on peut remarquer que le roman de Perec est structurellement une leçon de modestie : à l'orgueil des personnages, à leurs ambitions et à leurs projets, répond la présence silencieuse et poussiéreuse des objets de chacune des pièces minutieusement décrites dans chaque chapitre du roman.

[Les] histoires, je le reconnais, ressemblent assez à ce qu'est pour moi la vie, c'est-à-dire une énergie considérable... pour rien... qui va s'achever dans la mort. Et après, qu'est-ce qui en reste ? Il reste les objets. Finalement, c'est ce qui survit, et à travers eux, je dirais qu'il y a quelque chose qui est très émouvant. (Perec, 2019, p. 575)

Ce n'est pas sans raison que Perec a choisi une vanité, la *Nature morte à l'échiquier* de Baugin, parmi les dix tableaux qui font partie des contraintes du roman, car c'est le roman tout entier qui peut être considéré comme une vanité. À deux reprises, les chapitres consacrés aux escaliers, qui déploient le point de vue du narrateur Valène, se concluent sur l'évocation de la poussière : « un jour surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra » pour finir en « poussières » (p. 153 et 155) ; « tout retomberait en poussière » (p. 256). La répétition de ce terme, mis en valeur à la conclusion du chapitre, ne peut manquer d'évoquer les mots de la Genèse qui sont au fondement de l'art des vanités : « Souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu redeviendras poussière » (Gn 3, 19).

L'importance du thème et de la forme de la vanité, qui fait du roman tout entier une sorte d'accumulation, d'entassement de souvenirs, de connaissances et d'histoires,

affecte le rapport de l'œuvre à la mémoire, au savoir et à l'action. Le roman affirme qu'il faut savoir se souvenir par le biais de personnages qui ne s'en sortent que grâce à leur mémoire, comme Léon Marcia ou Lino Margay, mais, de façon plus paradoxale, il affirme aussi qu'il faut savoir oublier, en mettant en scène des personnages improductifs, entièrement tournés vers le passé, tels Madame Albin qui, depuis trente ans, va tous les jours au cimetière et contemple ses souvenirs emballés dans de vieux journaux, ou Valène, qui cherche à se remémorer chaque détail de l'immeuble dans lequel il a vécu, mais qui ne parvient pas à faire œuvre de ce travail de remémoration. Perec semble ainsi présenter comme vaine l'entreprise humaine de conservation systématique du passé, comme lorsqu'il affirme à propos des archives :

Nous vivons dans un monde qui est hanté par sa propre disparition, qui passe donc son temps à accumuler les preuves de notre existence. Pensons aux systèmes d'archives, aux bibliothèques [...]. C'est d'une inutilité colossale. Avec cette idée que derrière tout ça se cache le mode d'emploi ! Moi, je pense qu'on ne l'a pas, le mode d'emploi. (Perec, 2019, p. 431)¹²

De même, ce n'est pas sans raison que le roman est émaillé de bribes de connaissances (fragment d'une équation extraite de la thèse de mathématiques de Jacques Roubaud, sommaire d'un bulletin de linguistique ou encore carte géographique incomplète) : c'est l'entreprise humaine de constitution d'un savoir total qui est également frappée de vanité. D'un côté, il n'y a pas de vérité dernière, parce que le savoir, fragmentaire et incertain, n'est qu'un commentaire de commentaire dans une fuite infinie du langage¹³, comme le montre dans le roman l'histoire de l'archéologue qui ne parvient pas, malgré ses sources, à retrouver de traces concrètes du passé ; de l'autre, il ne peut pas y avoir de savoir total, car il y a toujours quelque chose qui échappe à la connaissance de l'homme, comme le montre dans le roman l'histoire de l'ethnologue Appenzell, qui s'obstine à vouloir comprendre une tribu le fuyant précisément pour ne pas être comprise. Comme le fait dire Perec à son personnage d'ethnologue, si l'humain échappe toujours à l'humain, on ne peut « aspirer à rien de plus que mettre à jour des vérités relatives (l'atteinte d'une vérité dernière étant un espoir illusoire¹⁴) » (p. 134). Cela est d'une certaine façon représenté dans le roman par le dernier puzzle auquel il manque une

¹² Les œuvres ou les projets de Perec en rapport avec les archives (*W ou le souvenir d'enfance*, *Je me souviens*, *L'Herbier des villes*, *Récits d'Ellis Island*) montrent d'une part que ces traces du passé sont toujours lacunaires, et d'autre part qu'elles n'ont de sens qu'à partir du moment où elles sont élaborées et inscrites dans une forme.

¹³ Perec affirme dans un entretien : « tout discours, quel qu'il soit – poétique, amoureux, romanesque, littéraire, etc. – ne sera jamais que le prétexte d'un autre discours puis d'un autre... Finalement, il y aura une poursuite de la "vérité" qui changera au fur et à mesure que l'on parlera. Le discours ne s'arrêtera jamais. Et la vérité ne sera jamais atteinte. » (Perec, 2019, p. 432)

¹⁴ On peut d'ailleurs noter que cette phrase est une reprise d'un texte de Michel Leiris qui commente Lévi-Strauss. Pour plus d'informations sur les pratiques intertextuelles de Georges Perec, on peut se reporter à notre ouvrage *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel de Georges Perec* (Delemazure, 2019).

pièce, en forme de X, signe de l'inconnu, et par le fait qu'il manque la description d'une pièce de l'immeuble, le coin inférieur gauche, faisant de l'immeuble une réalité incomplète.

La vanité caractérise encore les projets inachevés de ceux qui veulent trop en faire, mais ne font les choses qu'à moitié, comme l'illustre l'histoire de Carel Van Loorens :

[...] très touche-à-tout, apparemment incapable de s'adonner pendant plus de deux ans à une même discipline, il exerça au cours de sa vie les activités les plus différentes [...]. Il résulta de cette versatilité systématique que Carel Van Loorens se posa au cours de sa vie plusieurs questions intéressantes [...] mais négligea presque chaque fois de rédiger d'une façon à peu près compréhensible ses résultats (Perec, [1978] 2017, p. 426).

Le roman réduit à néant l'agitation de cet homme qui ne mène aucun projet à son terme : ni ses projets scientifiques, ni sa mission politique, ni sa quête amoureuse (il ne parvient pas à faire libérer la femme qu'il aime). Mais, sauvé d'une mort certaine dans le désert puis soigné par des Berbères, Carel Van Loorens décide de changer de vie et devient copiste dans une bibliothèque : ce n'est que lorsqu'il s'applique modestement à « transcrire les poètes de la cour de Cordoue » (p. 435), c'est-à-dire à transmettre par écrit ce qu'il faut retenir du passé, qu'apparaît dans le chapitre la devise « *non frustra vixi* » : je n'ai pas vécu en vain¹⁵.

Ainsi *La Vie mode d'emploi* est-elle une œuvre qui, tant par ses personnages que par la manière dont elle a été écrite, questionne la valeur de l'action et la possibilité d'agir. En effet, l'un des problèmes centraux que pose le roman est celui du besoin que nous avons d'un cadre pour l'action ou la création : pour être efficace, ce cadre ne doit pas être trop rigide, ni trop lâche. Perec sait d'expérience et défend par conviction, depuis sa cooptation à l'Oulipo en 1967, que la contrainte peut être libératrice quand celle-ci est consciemment choisie. Néanmoins, il sait aussi d'expérience qu'un programme trop ambitieux et trop rigide, comme celui qu'il s'était imposé pour l'écriture de *Lieux* (décrire chaque mois pendant douze ans deux lieux parmi les douze qu'il avait choisis dans Paris) est voué à l'inachèvement¹⁶. C'est cette sagesse pratique qu'il choisit de représenter dans le roman : Bartlebooth, le personnage central du roman, veut pendant dix ans apprendre l'aquarelle, pendant vingt ans peindre des marines à l'aquarelle, puis pendant vingt ans encore reconstituer les puzzles créés à partir de ces marines, et enfin les détruire à l'endroit

¹⁵ La trajectoire de Carel Van Loorens semble rejouer celle de Perec, très touche-à-tout lui-même, qui, entre la publication de *La Disparition* (1969) et celle de *La Vie mode d'emploi* (1978), a connu une période marquée par des projets inachevés (comme *Lieux* ou *L'Arbre*) et par une relative dispersion (adaptation cinématographique de son roman *Un homme qui dort*, pièces radiophoniques ou pièces de théâtre comme *La Poche Parmentier*, contributions à des projets collectifs comme le *Petit traité invitant à l'art subtil du go* ou les exercices oulipiens), avant de s'appliquer à mener à terme le projet au long cours qu'a été *La Vie mode d'emploi*.

¹⁶ « Le propre des plans et des programmes, c'est de ne jamais les respecter (*rires*). » (Perec, 2019, p. 548)

où il les avait peintes, mais il « ne parvint pas à mener à terme sa tentative en respectant les règles qu'il s'était données » (Perec, [1978] 2017, p. 448).

À l'inverse, Perec montre qu'un cadre est nécessaire pour canaliser l'énergie de la passion, qu'il s'agisse de contraintes formelles, dans le domaine esthétique, ou de contraintes matérielles, en particulier celles d'un travail. En effet, le roman présente de nombreux personnages qui souffrent de ne pas avoir suffisamment d'activités : Morellet, à partir du moment où il travaille pour Bartlebooth, « n'avait pas grand-chose à faire » et « cette oisiveté forcée eut de fâcheuses conséquences » (Perec, [1978] 2017, p. 33-34). Grégoire Simpson, de son côté, « obtint une bourse dont le montant, bien que peu élevé, lui permettait au moins de survivre sans avoir absolument besoin de se trouver du travail. Mais au lieu de se consacrer à ses études et de finir sa licence, il tomba alors dans une sorte de neurasthénie » (p. 275). David Marcia devient, après son accident de moto, « un velléitaire, un songe-creux se nourrissant de projets chimériques dans lesquels il engloutit tout l'argent que les assurances lui avaient versé, soit près de cent millions » (p. 416).

La solution à ce balancement entre un cadre trop rigide et un manque de cadre est donnée par le roman lui-même, qui est le résultat d'un programme d'écriture complexe laissant néanmoins une place au hasard et à l'improvisation. Si chaque chapitre est le résultat d'au moins quarante-deux éléments contraints (qui président tout aussi bien à la longueur du chapitre qu'à la présence de telle couleur ou qu'à l'emploi de telle citation), Perec a non seulement déterminé une place pour le hasard objectif dans son système¹⁷, mais, en outre, les éléments contraints des chapitres peuvent être respectés de différentes manières, à la discrétion de l'auteur, et ne constituent souvent que les cadres descriptifs des différents chapitres, permettant ensuite d'y faire entrer librement n'importe quelle histoire¹⁸. Certes, un lecteur non averti de ce cahier des charges ne peut pas savoir comment a été fabriqué le roman, mais Perec, dans les nombreux entretiens qu'il accorde après l'obtention du prix Médicis en 1978, n'a pas été avare d'informations à ce sujet. Quoi qu'il en soit, c'est bien le roman lui-même qui, par son existence et sa réussite, constitue une issue à l'impasse dans laquelle semblent pris les personnages.

Cette place laissée au hasard et à l'improvisation, bien qu'ancrée dans des considérations esthétiques, a également une portée morale : improviser signifie ne pas faire reposer la sagesse pratique sur un système général de règles, mais donner la priorité au particulier, sans passer à côté de ce qu'il y a à percevoir de spécifique

¹⁷ Il s'agit des contraintes « manque » et « faux », deux méta-contraintes structurelles qui font que, dans chaque chapitre, certains des éléments contraints sont manquants, et peuvent donc ne pas être respectés par l'auteur, ou faux, et doivent alors être remplacés par un autre élément contraint prévu par le cahier des charges. Ce dérèglement de la règle a été promu au sein du groupe Oulipo sous le nom de *clinamen*.

¹⁸ « Au départ d'un chapitre, il y a des histoires qu'on m'a racontées ou que j'ai inventées et la nécessité de les faire entrer dans ce cadre que je me suis imposé. » (Perec, 2019, p. 532)

dans une situation donnée. Ainsi, en nous présentant l'intérieur d'un immeuble qu'il nous invite à observer dans ses moindres détails, le roman nous demande-t-il d'apprendre à regarder. Interrogé lors d'un entretien dans la revue *France Nouvelle* sur la « volonté morale » de son roman, « au sens d'appel à une pratique », Perec répond :

S'il y a une vocation morale, comme vous dites – enfin une pratique –, c'est de donner à voir, de demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir (Perec, 2019, p. 415).

Dans le roman, « ne pas voir » signifie souvent être tout entier tourné vers soi : c'est une négation de l'espace, du temps et des autres qui s'oppose à une éthique de la présence et de l'attention.

Dans le livre, le personnage central qui, lui, a passé son temps à parcourir le monde sans le regarder, peint des aquarelles. Mais il ne faisait pas des aquarelles pour voir quelque chose. Il faisait des aquarelles pour les faire découper et recomposer. Lui il devient aveugle [...]. Ce qui est important c'est cette idée : « Regarde de tous tes yeux... ». Là, il y a quelque chose qui est peut-être un jugement que je porte sur le personnage de Bartlebooth qui est, pour moi, un personnage très ambigu. (Perec, 2019, p. 583)

Perec fait ici référence à l'épigraphe de son roman, empruntée à Jules Verne : « Regarde de tous tes yeux, regarde », qui s'applique tout autant au faiseur de puzzle, qui doit apprendre à voir différemment les pièces pour trouver la solution, qu'au lecteur, qui doit observer les différentes pièces de l'immeuble.

Si le roman demande cet effort d'observation, c'est sans doute parce que les personnages ne savent pas se regarder les uns les autres. Dès l'incipit, Perec fait le constat d'une vie coupée de la communauté :

De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l'on appelle les « parties communes » [...], ces embryons de vie communautaire qui s'arrêtent toujours aux paliers. Les habitants d'un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres [...]. Ils se barricadent dans leurs parties privatives – puisque c'est comme ça que ça s'appelle – et ils aimeraient bien que rien n'en sorte. (Perec, [1978] 2017, p. 11)

Telles des monades vivant les unes à côtés des autres, portes fermées, les habitants du 11 rue Simon-Crubellier n'écoutent pas les conseils qu'on leur donne et s'obstinent dans de mauvaises directions : « le malheureux Beaumont s'obstina à chercher les vestiges d'une improbable capitale arabe d'Espagne », mais il « affirmait une hypothèse que tous ses collègues s'accordaient à juger comme la plus improbable de toutes » (p. 67 et 422) ; Morellet « bien que sévèrement sermonné

par Smautf, par Winckler et par Valène [...] persévéra dans des expériences qui pour la plupart se révélèrent inefficaces » (p. 34) ; Smautf, à son tour, n'écoute pas Morellet :

[...] il y a quelques années Morellet a essayé de le décourager [...]. Mais Smautf n'en continue pas moins à aligner sur des dos d'enveloppes, des marges de carnets, des papiers de bouchers, des colonnes et des colonnes de chiffres (p. 72).

On peut néanmoins remarquer dans le roman la présence de sociabilités positives, incarnées par des personnages qui passent entre les appartements et les étages : la jeune Véronique Altamont aide Bartlebooth aveugle ; Célia Crespi apporte du bouillon au vieux Valène malade ; le libraire Troyan entre chez Grégoire Simpson pour vérifier s'il va bien ; et Gertrude, l'ancienne cuisinière de Madame Moreau, revient une fois par semaine discuter avec ses anciennes voisines. Si la réalité des relations de voisinage est souvent marquée par la mesquinerie, l'espace du roman, qui ouvre les portes des uns et des autres, est au contraire celui de la communauté et de la mise en relation.

Cette rencontre avec l'autre passe notamment par la polyphonie romanesque qui permet au lecteur, par le biais des personnages, de se déprendre partiellement de soi et de son expérience pour se mettre à la place de l'autre. C'est particulièrement sensible dans le chapitre consacré à la vengeance de Sven Ericsson, car le récit enchâssé à la première personne permet à Perec de donner voix à cette passion triste du Suédois qu'est le désir de vengeance, dont les lecteurs peuvent suivre les différentes étapes : « cette année-là je commençai, je crois, à perdre la raison », puis « ma longue chasse m'avait fait oublier au nom de quel serment je l'avais entreprise », enfin « la certitude qu'Elizabeth m'attendait [...] parfois m'emplissait d'une ivresse vengeresse, une sensation d'exaltation mauvaise, omnipotente, omniprésente, parfois me plongeait dans un abattement sans bornes » (Perec, [1978] 2017, p. 174, 177 et 179).

Entièrement tournés vers eux-mêmes, comme Bartlebooth ou Grégoire Simpson, ou entièrement préoccupés par l'objet de leur vengeance, comme Ericsson ou Winckler, les personnages de *La Vie mode d'emploi* passent selon Perec à côté de leur existence : incapables de voir, ou incapables de pardonner, ils ne parviennent jamais à se mettre à la place de l'autre. *La Vie mode d'emploi*, roman centré sur la mort de trois vieillards qui sont autant de vies gâchées, témoigne donc aussi de la nécessité d'une vie nouvelle, d'une déprise de soi et d'une ouverture aux autres, d'une forme d'attention que le roman entend éveiller.

« Des modes d'emploi de tout, mais pas pour la vie »

D'après son ami Jacques Lederer, Perec, « bien avant d'avoir commencé son *opus majorem*, avait coutume de dire "il y a des modes d'emploi de tout, des rasoirs électriques, des cafetières, des presse-citrons, etc., mais pas pour la vie¹⁹" ». De façon ironique, mais peut-être aussi par modestie, car personne ne le prend alors au sérieux, Perec choisit de présenter aux lecteurs cet objet impossible : un mode d'emploi de la vie qui, sans surprise, n'est en rien un véritable mode d'emploi, ne comportant ni recette ni programme que l'on puisse appliquer. Le roman de Perec semble n'être qu'une exploration de l'existence qui ne pourra communiquer sa sagesse ou sa puissance critique qu'aux lecteurs qui voudront bien l'entendre. Toutefois, malgré cette expression technique de « mode d'emploi », c'est peut-être davantage les traités de sagesse ou les manuels d'amélioration de soi que Perec vise : si, dans le roman, suivre un programme ou appliquer des recettes mène toujours les personnages à la catastrophe, ce sont ces manuels de maîtrise de la vie qui, par ricochet, se trouvent disqualifiés. Tout en ruinant ces discours prescriptifs de l'épanouissement, qui se développeront par la suite sous le nom de développement personnel, Perec réaffirme la possibilité d'une forme de pensée critique sur soi et d'attention à l'autre : c'est bien là le pouvoir du roman que d'être à la fois une force critique minant les discours d'autorité, leurs catégories et leur langage, et l'occasion d'une réflexion sur la manière de mener sa vie.

¹⁹ Nous remercions Jacques Lederer de nous avoir confié ce souvenir dans un échange récent.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes Roland, « Le point sur Robbe-Grillet », *Essais critiques* (1964), dans *Œuvres complètes ii*, éd. Éric Marty, 2002, p. 452-459.

Bellos David, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 1994.

Benjamin Walter, *Le Conteur* (1936), trad. Pierre Rusch, dans *Œuvres iii*, Paris, coll. « Folio », 2000, p. 114-151.

Bouju Emmanuel, Gefen Alexandre, Hautcœur Guiomar et Macé Marielle (dir.), *Littérature et Exemplarité*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2007.

Bouveresse Jacques, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », dans Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, coll. « Éthique et philosophie morale », 2006, p. 95-145.

Delemazure Raoul, *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des xx^e et xxi^e siècles », 2019.

Godard Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

Joly Jean-Luc, « Là, vis mode d'emploi », *Europe*, n° 993-994, 2012, p. 142-157.

Mathews Harry, *Le Verger*, Paris, P.O.L., 1986.

Nussbaum Martha, *La Connaissance de l'amour* (1991), trad. Solange Chavel, Paris, Cerf, 2010.

Perec Georges, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, Nantes, Joseph K, 2019.

Perec Georges, *La Vie mode d'emploi* (1978), dans *Œuvres*, t. ii, éd. Christelle Reggiani, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 1-647.

Perec Georges, *L'Art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation* (1968), Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2008.

Perec Georges, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris, CNRS / Zulma, manuscrits, 1993.

Perec Georges, « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres » (1978), repris dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 31-42.

Rabaté Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010.

PLAN

- Inexemplarité du récit moderne : un mode d'emploi nécessairement ironique
- Un catalogue de vies gâchées : un anti-mode d'emploi
- La sagesse du roman : un mode d'emploi implicite ?
- « Des modes d'emploi de tout, mais pas pour la vie »

AUTEUR

Raoul Delemazure

[Voir ses autres contributions](#)

University of Tokyo ; raoul.delemazure@gmail.com