

Où la machinerie de l'ascenseur conduit-elle dans *La Vie mode d'emploi* ?

C. CUSIMANO (Université Masaryk de Brno) et J. DUPUIS (Université Paris 8)

Résumé (Fr.) : Le chapitre 74 de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, intitulé « Machinerie de l'ascenseur 2 », se présente comme une rupture herméneutique dans l'ouvrage, par sa dimension onirique mais aussi par ce qu'il semble révéler sur l'immeuble lui-même. Ce texte échappant donc à la seule logique de la *contrainte*, nous l'envisageons selon trois axes de lecture, en référence à l'*enfer* dantesque, aux *villes invisibles* de Calvino, et à l'*holocauste*. Enfin, un raisonnement conclusif permet de tempérer la pertinence tant de l'analyse par la logique de la contrainte que selon ces axes et de montrer comment ce chapitre constitue ni plus ni moins qu'une des conditions de l'existence de l'immeuble.

Mots clés (Fr.) : Perec, *La Vie mode d'emploi*, machinerie de l'ascenseur, *Les Villes invisibles*, Calvino, immeuble, herméneutique, sémantique interprétative, impli-citation

Abstract (Eng.) : Chapter 74 of *Life – a user's manual* by Georges Perec, entitled “Lift machinery 2”, constitutes a hermeneutical break in the book, as it looks like a *dream*: in that way, it reveals more than we may first think about the building itself. This text is set beyond the only plan of writing constraints and we weigh up three main reading keys: Dante's *Inferno*, Calvino's *Invisible cities*, and the Holocaust. Finally, a conclusive reasoning mitigates the relevance of analysis by the formal constraints and along these three reading options. We thus try to show that this chapter may be seen as one of the conditions of the existence of the building.

Key words (Eng.) : Perec, *Life – a user's manual*, lift machinery, *Invisible cities*, Calvino, building, hermeneutics, interpretative semantics, impli-citation

La « Machinerie de l'ascenseur 2 » (chapitre 74) : un chapitre à part¹

Pour justifier l'intérêt de ce texte nous pourrions commencer par dire qu'il tient une place à part dans *La Vie mode d'emploi*, dans le sens où c'est le seul texte que l'on puisse rattacher au *récit onirique*, voire au *genre fantastique*. Cela n'a d'ailleurs pas échappé à de nombreux critiques comme C. Burgelin (2002 : 174) :

Quant à l'immeuble même, Valène-Perec rêve qu'il est soutenu par une infernale machinerie qui serait en elle-même une cité piranésienne et souterraine, vivante illustration de ce qu'est le « romans ».

Cette rêverie fait suite à la *Machinerie de l'ascenseur 1* où Perec narre la fin de la virée nocturne du 14 au 15 juillet 1925. Quatre locataires, après une soirée alcoolisée, ont la malchance de prendre l'ascenseur et d'y rester coincés en pleine nuit : s'y trouvent Flora Champigny qui épousera Raymond Albin aussi présent, monsieur Jérôme et Serge Valène. Ceux-ci sont rentrés semi-ivres du feu d'artifice et doivent faire passer le temps, en jouant aux cartes notamment. L'un d'eux ayant décidé de pousser la chansonnette, tous les locataires, dont Emile Gratiolet, le propriétaire de l'immeuble, sont réveillés. Dans un accès de clémence, Gratiolet débloque alors les portes de l'ascenseur et la fin du chapitre ne laisse pas entrevoir ce qui se passe ensuite. Serge Valène, dont Perec nous laisse pénétrer l'imagination, vient peut-être de se recoucher après avoir été réveillé ou se tient dans un état de semi-veille propice à une rêverie fantastique. Même si Perec est familier de l'exploration des réseaux souterrains, comme cela est le cas dans *Espèces d'espaces* (1974 : 74) par exemple,

S'efforcer de se représenter, avec le plus de précision possible, sous le réseau des rues, l'enchevêtrement des égouts, le passage des lignes de métro, la prolifération invisible et souterraine des conduits (électricité, gaz, lignes téléphoniques, conduites d'eau, réseau des pneumatiques) sans laquelle nulle vie ne serait possible à la surface.

ce texte reste particulier car il permet en quelque sorte de dépasser le corps de l'immeuble par l'imagination : Valène se plaît à croire que l'immeuble n'est pas *tout*, que quelque activité souterraine permettrait de mieux comprendre son fonctionnement. Dans le *Cahier des charges*, Perec a écrit avant de le hachurer le message suivant :

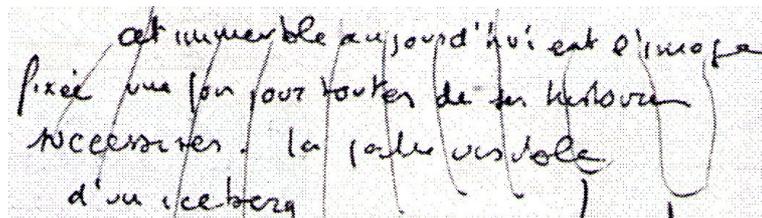


Figure 1 : Cahier des charges, chapitre 74 de *La Vie mode d'emploi*, éd. B. Magné, H. Hartje et J. Neefs, Cadeilhan-Paris, Zulma-Éditions du CNRS, 1993
© Éditions du CNRS. E. Bienefeld.

C'est d'ailleurs par cette image de l'iceberg que commence le chapitre.

¹ Le chapitre dont il est question dans cet article et les extraits de *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino sont disponibles en annexe.

Parfois il imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible. Au delà du premier niveau des caves auraient commencé les masses immergées ...

Par la suite, on verra que la métaphore est pleinement assumée par Perec dans le sens où la partie immergée semble comporter un nombre important de niveaux, comme autant de nouvelles villes. Et le saut du cavalier ne permet plus d'y accéder ; c'est par l'imagination du narrateur que l'on plonge dans ces sous-sols.

Nous voudrions donc dans cet article, sans nier la pertinence d'une interprétation de l'œuvre à la lumière de la seule *contrainte oulipienne*, montrer que ce texte semble échapper à ce genre de lecture et peut être décrit selon au moins trois axes de lecture qui ne s'appuient que ponctuellement sur le *Cahier des charges*. Puis nous essaierons de mesurer la pertinence de ces axes au regard d'une approche prenant en charge l'affect qui traverse le texte². Nous espérons ainsi détailler et ordonner cette longue description – moins énumérative qu'il n'y paraît. Il s'agit de dépasser ce sentiment selon lequel « les objets, désignés de manière aussi exacte qu'opaque, sont assignés à résidence, ne disent rien, à personne » (C. Burgelin, 2002 : 198). Mettre en route la « machine paresseuse » comme le dit U. Eco, puisque « le texte est incomplet, et sollicite donc la *coopération interprétative* du lecteur » (J. D. Bertharion, 1998 : 143).

1. Un voyage jusqu'à l'Enfer dantesque

En premier lieu, on pourrait dire que le terme du voyage ressemble de près à l'Enfer chrétien tel qu'imaginé par Dante et où l'on trouve « un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des ramasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson » : cet Enfer est matérialisé par le dernier paragraphe, où l'on trouve aussi des « Cyclopes hébétés, vêtus de tabliers de cuir noir, leur œil unique protégé par un verre bleu serti dans du métal, martelant de leurs masses d'airain des boucliers étincelants »³.

Mais avant d'y parvenir, le lecteur passe par d'autres enfers » en suivant celui de l'univers industriel tout d'abord. Se trouvent mis en scène dans cette isotopie spécifique les traits /profusion/, /grandeur/, /entremêlement/ mais aussi /entassement/ qui forment donc un faisceau d'isotopies que F. Rastier traite comme un type particulier de poly-isotopie, puisque celles-ci se complètent et se renforcent (1987 : 116). On pourrait toutefois objecter que l'isotopie /profusion/ est déjà une combinaison de traits, le *produit* des deux dernières. Pour une raison supplémentaire, nous en ferons l'économie dans le tableau suivant : en effet, celle-ci est en partie produite par la suite d'éléments juxtaposés ou coordonnés, comme par le fait que Perec ne détermine aucune de ces unités par l'article défini singulier mais par le pluriel 'des'. La profusion est en bref tout autant contenue dans l'extrême diversité lexicale du chapitre que dans son uniformité grammaticale.

² Nous avons déjà ponctuellement défendu, à propos de *l'erreur* notamment, cette lecture par le biais de l'affect (C. Cusimano & J. Dupuis, 2011 : 230) : « C'est un non-sens de ne se contenter que de suivre des règles pour comprendre un texte de G. Perec puisque ce qui prime c'est d'abord dans le récit l'épreuve qu'il va nous faire endurer. Chez G. Perec l'affect est lié à la perte, à la mélancolie. Lire, c'est expérimenter ce qui échappe d'emblée à l'entendement ».

³ On pourrait aussi davantage penser, avec le cyclope, à Ulysse ou la mythologie grecque que chrétienne.

UNITES SEMANTIQUES	Isotopies spécifiques		
	/GRANDEUR/	/ENTREMELEMENT/	/ENTASSEMENT/
'(hélices) énormes', 'gros (comme des troncs d'arbre), 'd'un mètre de diamètre' [§1]; '(salles) immenses', 'hauts comme des cathédrales', '(échafaudages) gigantesques' [§2]; 'hangars', 'plate-formes' [§3]; 'montagnes (de sable, ...)', 'centrales (thermiques)', 'pylônes (de haute tension)' [§4]; 'passerelles', 'grues' [§5].	+		
'en tournant sur eux-mêmes', 'branchés (sur des vannes jaunes)', 'creusés', 'percés de place en place' [§1]; '(carcasses) en tubes et en profilés' [§2]; '(chaudières) hérissées de tubulures, de manettes et de compteurs' [§4]; 'grouillant (de passerelles) ...', 'systèmes (d'écluse et de bassins)' [§6]; 'enchevêtrements (de conduites...)', '(géographie) labyrinthique...' [§7].		+	
'(voûtes) surchargées (de chaînes, de poulies...)' [§2]; '(marchandises) entassées', 'piles de (bois)', 'pyramides (de briques)', 'barils et barriques' [§3]; 'montagnes (de sable)' [§4]; 'sacs (d'engrais)', 'caisses (de savon)', 'tonneaux (de bitume)' [§5]; '(péniches) chargées (de blé)', 'corals pleins de...', 'colonnes (de meules)', 'enfilades (de demi-bêtes)', 'amoncellements (de vases)', 'des milliers (de pains aux raisins)' [§6]; 'lestés (de tonneaux)', 'surchargés (de créatures...)', '(bacs) remplis' [§6]; 'entassements (de cuirs)', 'les entrepôts', 'amoncellements', 'carcasses', 'ballots', 'stocks', 'montagnes (de bonbonnes)' [§7].			+

Figure 2 : Isotopies spécifiques de l'« enfer » industriel

Les machines et objets en tous genres regroupés par Perec sont animés par la vie des hommes, *machinalement* serait-on tenté de dire : l'activité se fait dans un /grouillement/ (le terme est même donné par Perec à deux reprises) mais aussi et surtout selon un aspect /imperfectif/, isotopie spécifique qui indexe : 'halètements (de machines)', 'sillonées (de camions de marchandises)', 'tirant (des wagonnets)', '(lentes) processions', 'navigueraient', 'charriés'. Des adverbes comme 'inlassablement' ou 'sans fin' donnent à voir un univers d'activités sempiternelles, même si certaines « courroies fatiguées » révèlent l'usure des machines. Bien sûr, l'omniprésence du conditionnel, cet imparfait combiné au futur, tout comme la faible densité de prédicats dans le texte, participent de ce sentiment. Même les verbes perfectifs, couplés au contexte, produisent un effet /itératif/ : en effet, lorsque les mitrons 'sortent' des pains du four, c'est par « milliers », et les « portions de ragoût » sont 'versées' « par centaines ». En outre, on pourrait voir dans l'article « des » dont nous avons déjà parlé plus haut une marque imperfective, dans le sens où celui-ci n'implique pas de *borne*. On devrait enfin, sans doute, considérer l'effet de profusion comme une combinaison d'isotopies de taille inférieure : cette /multiplicité/ exprimée dans le tableau ci-dessus et le /dépassement de seuil/ (amplifié par l'itération) que nous abordons à présent.

Car ce qui est remarquable ici, c'est la mise en commun de ces activités produite par l'énonciation mais encore leur *empilement* sous terre et à différents niveaux. En effet, les « plus bas » successifs marquant le début de chaque paragraphe (sauf le quatrième où Perec choisit « plus loin ») laissent bien entendre que l'imagination de Valène s'enfonce vers les profondeurs. Mais cette descente graduelle ne semble pas correspondre à une intensité infernale croissante⁴. Preuve en est donnée par Perec lui-même lorsqu'il écrit au début du huitième paragraphe, « plus bas *recommenceraient* les

⁴ De nettes ressemblances sont à voir ici avec la série des prisons imaginaires de G. Piranesi, des planches gravées intitulées *Invenzioni di carceri* (littéralement « inventions de prisons ») dans lesquelles celui-ci met en œuvre une spatialité et une géométrie indéçises, rythmées par des escaliers et des ponts.

enchevêtrements ... » : dans ce paragraphe, il s'agit ainsi du *même* enfer. D'ailleurs, la ville administrative évoquée vers la fin, si tel n'était pas le cas, n'aurait sans doute rien à faire juste avant l'enfer dantesque.

... et la ville administrative, avec ses quartiers généraux grouillant de militaires aux chemises impeccablement repassées déplaçant des petits drapeaux sur des cartes du monde (...); avec ses salles d'archives remplies de fonctionnaires en blouse grise compulsant à longueur de journée des fiches d'état civil; avec ses centraux téléphoniques alignant sur des kilomètres des standardistes polyglottes, avec des salles des machines aux téléscripteurs crépitants, aux ordinateurs débitant à la seconde des liasses de statistiques, des feuilles de paye, des fiches de stock, des bilans, des relevés, de quittances, des états néants; avec ses mange-papier et ses incinérateurs engloutissant sans fin des monceaux de formulaires périmés, des coupures de presse entassées dans des chemises brunes, des registres reliés, de toile noire couverts d'une fine écriture violette;

Cette fin de chapitre reprend à peu près les mêmes traits que ceux évoqués précédemment : nous avons bien un /entassement/ qui indexe les lexies 'salles d'archives', 'remplies', 'centraux (téléphoniques)', 'alignant (sur des kilomètres)', 'liasses', 'monceaux', 'entassées'. On peut aussi y noter un /ordre/ certain : '(impeccablement) repassées', 'blouse (grise)', 'mange-papier', 'chemises (brunes)', 'registres (reliés)'. Mais l'activité développée est plutôt *itérative* : les militaires 'déplacent' des drapeaux, les fonctionnaires 'compulsent', les téléscripteurs 'crépitent', les ordinateurs 'débitent', les incinérateurs 'engloutissent', et ceci 'à longueur de journée', 'sans fin'.

La première lecture que nous venons de détailler et qui s'appuie sur des interprétants presque exclusivement co-textuels rend compte d'un parcours depuis un empire mythologique jusqu'à l'empire technologique. A notre sens, elle doit à présent être complétée par une seconde couche interprétative, basée sur l'hommage, inscrit explicitement dans ce texte, de Perec à l'un des auteurs qu'il tenait en haute estime.

2. ... ou vers les Villes Invisibles d'Italo Calvino

En effet, cette image de l'iceberg dont nous avons parlé plus haut n'est sans doute qu'une projection de Bersabée, cette ville *invisible* dont les habitants pensent qu'une autre ville souterraine, infernale, recueille selon leurs désirs tous les déchets.

Credono pure, questi abitanti, che un'altra Bersabea esista sottoterra, ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e d'ingegno, ed è costante loro cura cancellare dalla Bersabea emersa ogni legame o somiglianza con la gemella bassa⁵.

Car il est bien connu que « parmi les textes de Calvino que Perec a mis à contribution, *Les Villes invisibles* (1972, ou plutôt leur traduction française de 1974) occupent en effet une place de choix : avec douze emprunts il l'emporte de loin sur les cinq autres cités » (M. Van Montfrans, 2007 : 116). A propos du chapitre LXXIV de *La Vie Mode d'emploi*, qui concerne la porte gauche (et donc 2) de la machinerie de l'ascenseur, *Le cahier des charges de La vie mode d'emploi* ne laisse planer aucune ambiguïté avec pas moins de trois allusions aux carnets de voyages imaginaires de Marco Polo :

⁵ « Ils croient pourtant, ces habitants, qu'une autre Bersabée existe sous terre, réceptacle de tout ce qui leur arrive de méprisable et d'indigne, et c'est pour eux un soin constant que d'effacer de la Bersabée visible tout lien ou ressemblance avec la jumelle d'en-bas » (traduction de Jean Thibaudeau).

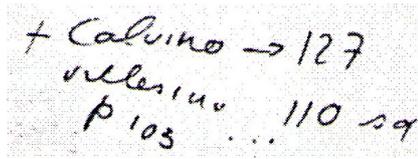


Figure 3 : Cahier des charges, chapitre 74 de *La Vie mode d'emploi*, éd. B. Magné, H. Hartje et J. Neefs, Cadeilhan-Paris, Zulma-Éditions du CNRS, 1993
 © Éditions du CNRS. E. Bienenfeld.

Lorsqu'on se réfère à ces pages dans l'édition traduite en français de 1974, on obtient les numéros de chapitre placés en gras dans le tableau suivant :

<i>La Vie mode d'emploi</i>			<i>Les Villes invisibles</i>			
chapitres	pages	lieux	emprunts	chapitres	pages	noms des villes
XLIV	242	Winckler, 2	Les villes et les signes 5	IV	75	Olivia
L	272, 274	Foulerot, 3	Les villes et le regard 1	III	66	Valdrade
LXXIII	415, 417	Marcia, 5	Les villes et le désir 1	I	13	Dorothee
			Les villes et les morts 3	VII	127	Eusapie
LXXIV	428, 429	Machinerie de l'ascenseur, 2	Les villes et le ciel 2	VII	130,13	Bersabée
			Les villes et le nom 3	VI	110	Pirra
			Les villes et les morts 3	VII	127	Eusapie
LXXVIII	444	Escaliers, 10	Les villes et la mémoire 1	I	11	Diomira
			Les villes effilées 1	I	27	Isaura
			Les villes et les échanges 5	VI	106	Sméraldine
			Les villes et le regard 5	VII	123	Moriane
XCVI	558	Dinteville, 3	Les villes et les signes 4	III	59, 60	Ipazie

Figure 4 : Tableau des emprunts (M. Van Montfrans, 2007 : 121)

Dans le cadre de ce texte, il convient ainsi, en prenant appui sur les textes dans ce tableau, d'essayer de comprendre quelle réalité sémantique se cache sous le terme d'*emprunt* ou comme le dirait D. Bertelli (1998), à la suite de B. Magné (1989 : 74) d'*impli-citation* :

Le mécanisme de l'impli-citation peut se résumer ainsi, s'agissant du discours fonctionnel : le scripteur L0 introduit 'clandestinement' dans les énoncés du narrateur L1 des énoncés empruntés à un autre locuteur L2 qui est l'auteur cité. [...] La caractéristique majeure d'une impli-citation, c'est... son implicitation, c'est-à-dire son aptitude à s'intégrer au discours du narrateur sans que soit perceptible la rupture d'isotopie énonciative : une suture invisible, voilà l'opération que doit réussir le scripteur.

B. Magné distingue aussi impli-citation *simple* (sans trace énonciative marquée) et *complexe* (avec trace du changement d'énonciateur). Ces distinctions ne sont pas sans rappeler celles qui sont à l'œuvre dans les différents types de discours rapporté. Au niveau interprétatif, il n'y a d'autre outil de détection que la connaissance du texte impli-cité couplé de soupçon. Mais au-delà de ces considérations, notre souci est de démontrer comment, par ces impli-citations, Perec importe aussi le thème des textes dont celles-ci sont extraites car, comme le rappelle D. Bellos (1994 : 645), « son roman est là pour les honorer, pour honorer l'OuLiPo et les livres que Perec aimait – et désira non seulement citer mais *incorporer* dans son œuvre maîtresse ». Comment les thématiques de *Les Villes invisibles* se trouvent-elles représentées et développées dans le chapitre en question ?

Éludons *Les villes et le nom. 3* (et donc Pirra) qui ne donne lieu qu'à une courte impli-citation (« pompes hydrauliques »). Perec convoque *Les villes et les morts. 3* par le biais de « cadavres séchés, squelettes revêtus d'une peau jaunâtre »⁶ mais, en réalité, en impli-citant ce passage de Calvino, Perec fait bien plus que parler de ces cadavres. Il fait ni plus ni moins apparaître l'immeuble 11 rue Simon-Crubellier comme la partie de Bersabée qui se trouve à la surface, quand avec la machinerie de l'ascenseur commencerait la ville des morts qui conditionne la ville des vivants. Comme le dit M. van Montfrans,

La copie souterraine, sépulcrale de la ville évoquée dans le chapitre LXXIV doit beaucoup aux villes calviniennes, impli-citées, de Bersabée et d'Eusapie. Les consonances bibliques de Bersabée, lieu d'Abraham et d'Isaac, font apparaître le thème de la judéité, et identifient cette descente au sous-sol à une visite au royaume des ombres.

La judéité de Perec se trouve ainsi littéralement *mise sous terre*. En outre, les deux projections de Bersabée dont parle Calvino, « l'une céleste et l'autre infernale » (celle-ci), viennent se projeter sur l'immeuble en le posant comme une ville miniature dont les habitants seraient engagés dans une course vaine⁷, cette « obsession de remplir le vase vide qu'elle est », celle de copier la ville céleste qu'ils imaginent se trouver au-dessus de la leur.

Les villes et le ciel. 2, qui sont rappelées à travers « ses poubelles renversées laissant s'échapper des croûtes de fromage, des papiers gras, des arêtes de poisson, des eaux de vaisselle, des restes de spaghetti, des vieux bandages »⁸, permet d'affiner cette intuition. La situation à Eusapie est encore plus troublante que la vanité d'effacer toute trace « des choses qu'on a mises au rebut » : en effet, le double d'Eusapie sous terre se caractérise par sa *vie*, pourrait-on dire, à laquelle seule une « confrérie des cagouleurs » a accès. Or ceux-ci peuvent se rendre compte que les choses évoluent, que les objets sont déplacés et que ces changements sont le « fruit(s) d'une réflexion pondérée ». Enfin, chose plus surprenante encore, la ville des morts, censée n'être que le pendant ou le miroir d'Eusapie, serait peut-être le modèle et non la copie. Aussi évoquer ces cités invisibles est-il un moyen pour Perec de rattraper dans le spectre onirique du peintre les habitants de l'immeuble, pris dans le reflet du miroir : Valène, dans sa rêverie, arpente tel un cagouleur d'Eusapie la ville invisible souterraine à l'image de l'immeuble, comme une projection de la vie d'errance des locataires dont lui-même : il suffit de penser au destin de Bartlebooth. Mais par ailleurs, sous la machinerie de l'ascenseur se passe-t-il vraiment autre chose que dans nos villes contemporaines ?

3. Une porte vers l'univers concentrationnaire

Une troisième et dernière interprétation, plutôt d'ordre biographique, s'avère nécessaire pour compléter le tableau. Il faut alors en chercher l'interprétation dans la vie de Perec : en effet, nous savons que son enfance est littéralement tragique puisqu'il perdit son père très tôt, mort au combat en 1940, et que sa mère mourut à Auschwitz en 1943. De ces absences, il puise la nécessité impérieuse d'écrire pour recréer le foyer familial. Ceci est écrit on ne peut plus clairement dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975 : 59) :

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.

⁶ « I cadaveri, seccati in modo che ne resti lo scheletro rivestito di pelle gialla » (*Le città e i morti. 3*).

⁷ C. Burgelin n'écrit-il pas (2002 : 217) : « Toutes ces quêtes auxquelles on s'affaire autour de la rue Simon-Crubellier sont oiseuses et futiles ».

⁸ « Al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende » (*Le città e il cielo. 2*).

Sans vouloir revenir en détails sur ces éléments, nous pourrions toutefois soupçonner des traces d'un ancrage biographique dans ce chapitre. Cette longue description laisse même transparaître l'entrée du monde des ombres, la cité souterraine, comme comportant de nettes similitudes avec celles des *camps de concentration* :

... des escaliers aux marches sonores qui descendraient en tournant sur eux-mêmes, de longs corridors carrelés avec des globes lumineux protégés par des treillis métalliques et des portes de fer marquées de têtes de mort et d'inscriptions au pochoir ...

En écho à ces lignes, on pourrait rappeler que les camps étaient souvent munis de portes monumentales, que tous étaient entourés de barbelés. D'autres lexies comme 'usine à gaz' peuvent être perçues comme indexées par la même isotopie /holocauste/. Mais certains passages sont peut-être des allusions plus équivoques, en tout cas moins claires et tout ceci laisserait donc entendre que c'est surtout l'entrée vers ce monde souterrain qui est marquée par la Shoah. Une clé qui ouvre le royaume des ombres, et donc suggère l'indicible absence du père et surtout de la mère dont certains n'ont pas hésité à voir la trace dans le fameux *W* renversé (D. Bellos : 1994 : 649) :

Plus profondément, la mort de Méandre est aussi l'ultime retour du fleuve à la Mère : la mystérieuse dernière pièce en forme de W que Bartlebooth ne parvient pas à poser dans le seul espace vide qui subsiste, et qui a la forme d'un X, est donc l'image inversée de la lettre initiale des trois clés du puzzle : *Méandre, Mort et Mère*.

L'absence *maternelle* donne dans ce cadre une dimension émotionnelle particulière au premier paragraphe du chapitre, car elle donne à voir les « portes de fer marquées de têtes de mort » comme un passage obligé, une entrée bien gardée.

Tout compte fait, ce qui produit la richesse de ce texte, de prime abord exclusivement énumératif, c'est certes qu'il permet de plonger vers l'enfer judéo-chrétien, mais aussi de le faire habité de l'absence du sourire maternel et en traversant des cités chères à un ami. Si nous disons juste, le texte est certes parcouru de *contrainte* mais aussi *d'émotion*, comme le sont les réflexions que se fait Valène – sans doute l'auteur dans le roman, lorsqu'il descend les escaliers de l'immeuble (p. 91) : « les escaliers étaient à chaque étage un souvenir, une émotion, quelque chose qui palpait quelque part à la flamme vacillante de sa mémoire, un geste, un parfum, un bruit, un miroitement ... ».

4. Contraintes, clinamen, affects

Toutefois, si ce chapitre est un *rêve* et si nous évoluons bien dans un registre *fantastique*, ces axes interprétatifs font difficulté. Il y a bien des aspects qui nous les font postuler mais ceux-ci ne peuvent se poser comme des axes de lecture sûrs. Ce serait même plutôt la marque de leur échec. On ne peut pas les déduire et la profusion polysémique empêche en quelque sorte l'élection d'un *sens* du texte. On pourrait dire que c'est peut-être le seul chapitre des quatre-vingt-dix-neuf que compte l'œuvre qui fonctionne ainsi. On assiste à une véritable rupture, ou le germe d'une excroissance qui trouve sa place au prix d'un changement local de perspective herméneutique : en un mot, une perturbation interprétative dans l'ouvrage. On entre dans les profondeurs de l'immeuble par un rêve. Cela implique au moins deux points de rupture : une rupture avec le système des cases du livre, ou si l'on préfère avec une logique des contraintes ; et une rupture avec le récit, nous glissons dans un rêve, un affect. Voyons ces deux points : (i) le premier : que tout ne peut être envisagé sous l'angle des contraintes ; (ii) le second : que Perec déroge à la logique « psychanalytique », que l'on assimile d'ailleurs souvent à la biographie.

Pour fixer (i), il faut se souvenir de l'aphorisme de Klee : « *le génie, c'est l'erreur dans le système* ». Dans leur édition des textes de Perec, D. Bertelli et M. Ribière (2003 : 242) rappellent la trajectoire de cet aphorisme au sein de l'œuvre. Après avoir considéré sévèrement cet aphorisme, Perec y voit un moyen de parler de la dimension langagière de son œuvre. Il indique, dès 1967, que le génie d'une machine – ici un texte, est d'établir un système à partir de l'erreur. Or malgré ce qu'en disent D. Bertelli et M. Ribière, il ne s'agit pas seulement de penser le couple *liberté-contrainte*, même s'il arrivait à Perec de le dire⁹. Il ne s'agit pas seulement de penser la déviation dans la contrainte, le *clinamen* par rapport aux agencements atomiques du système, d'autant plus que la citation invoquée plus loin dans la même note le dément clairement. La citation se rapporte à *Die Maschine* qui est une pièce radiophonique. D'abord, cette pièce se présente comme une pièce stéréophonique, c'est-à-dire comme un texte vocal joué à la radio. C'est ainsi un texte qu'on ne peut se représenter visuellement. La pièce est une chambre d'échos qui se déroule dans le temps. Il s'agit pour Perec d'activer une machine selon quatre voix : une voix féminine, Erato, qui est le système-contrôle de la machine textuelle ; et les trois autres voix masculines qui sont trois processeurs *esclaves*, comme dit D. Bellos (1994 : 403). Il y a ainsi deux gestes : un geste d'agression de la poésie et un geste de retournement, d'annulation du premier geste par « l'orchestration d'une poésie mondiale » (1994 : 405). Un poème de Goethe est en effet d'abord analysé sous l'angle de la syntaxe, de la sémantique, puis il est recréé poétiquement par une sorte de polyphonie des langues. La machine est décomposée pièce par pièce et ensuite redonnée sous la forme de multiples langues. Double mouvement d'expansion (anatomie) et d'explosion (poésie mondiale). Ce double mouvement correspond d'abord à l'intégration d'un *clinamen* dans les contraintes, un certain *jen*, puis l'on passe à la fin à une sorte de nouveau poème qui n'est plus simplement l'écart ou l'exception d'un système, mais ce qui va conditionner le système autrement et le recréer. A ce moment là, Perec modifie son rapport au système, mais ce n'est plus lui qui ordonne le poème ; ce dernier est animé par une *case vide*, un *premier moteur*, qui n'est pas au même niveau que ce qu'il anime. Ce point, nous semble-t-il, a échappé aux perecquiens, sauf peut-être à D. Bellos qui en a précisé l'intuition avec l'idée de *geste*. On aurait donc en considérant toute la pièce radiophonique : les *cases du système* (qui fonctionnent selon des contraintes), un *clinamen* (variations) et une *case vide* (geste de création qui l'anime en profondeur). Soit à la fois les contraintes, les variations, et l'erreur qui fait bouger le système autrement en le recréant *totale*ment. Les Oulipiens envisagent surtout les structures et restent finalement peu sensibles à la logique des *forces* et des *tensions*, qui peuvent s'inscrire dans une logique contrapunctique.

⁹ Il en parle lors de ses invitations à l'étranger et notamment à propos des contraintes en poésie. Le *clinamen* lui sert dans ce cas à souligner les écarts ou libertés qu'il a pu prendre dans l'écriture, sens que retiennent D. Bertelli et M. Ribière.

Or ce dernier point (ii) appelle des éclaircissements. Cet aspect de l'affect pourrait faire songer à des sensations ou des émotions d'un sujet. Dans notre passage on ne peut que postuler que c'est un rêve de Valène, mais nous ne pouvons pour autant nous focaliser sur le personnage. On ne peut pas non plus vraiment évoquer la biographie de Perec comme clef pour comprendre ce qui est en jeu ici, même si Perec encode dans son œuvre des éléments biographiques. Il nous serait bien difficile de les y retrouver tous, et on peut souligner le caractère interminable de cette tâche. L'essentiel est peut-être donc être ailleurs, il est à chercher dans ce qui est *lisible*, mais *du côté de ce qui nous échappe dans le lisible*. Or les dernières œuvres de Perec, comme ce chapitre que nous avons étudié, sont justement liées à des situations affectives : l'affect est central dans ce passage de *La Vie mode d'emploi* et aussi dans ces nouvelles fascinantes qu'il nous a laissées. Que ce soit le geste fou qui arrache à la vue le tableau aux infinies variations du *Cabinet d'amateur* ou que ce soit l'étrange fin du *Voyage d'hiver*, on sent que Perec perçoit comme essentiels ces moments où le récit se trouve. Car l'affect n'est pas un manque, mais une case vide qui travaille la dernière partie de son œuvre. De plus, il n'est pas possible de réduire l'affect à l'affect inconscient de la psychanalyse. La principale raison en est que Perec lui-même ironisait sur la psychanalyse. On atteint un sommet avec la description de la séance de psychanalyse, qui est à lire dans le sillon laissé par d'autres œuvres et qui montre que tout vient du travail du texte, des zébrures sur le plafond et non d'un soi-disant travail de cure. Dans *La Disparition*, où il est question de se moquer du signifiant. Dans *Les Revenentes*, Perec s'en prend à la prohibition de l'inceste. Et dans *La boutique obscure* qui traite des rêves, Perec présente les rêves selon des contraintes d'écriture plutôt que selon les principes de la psychanalyse. Les oulipiens tendent à y voir surtout des contraintes et à en retenir la *ligne biographique* qui inclut le rapport à la mère et au père, dans les termes de l'Édipe, et aussi d'y inclure la *grande Hache de l'histoire* qu'est la Shoah, sans voir que la psychanalyse explique essentiellement les choses par le familisme. Nous ne nions pas que Perec ait pu écrire sur cette idée de la perte (c'est évident pour *W ou le souvenir d'enfance*), mais l'erreur est de tout ramener à cette hypothèse. Or ce chapitre nous plonge dans une relativité restreinte : localement, il crée un effondrement et une dilatation, un nouvel immeuble.

Conclusion

La Vie mode d'emploi peut donc se lire selon les contraintes habituelles oulipiennes et les autres (autobiographie, fiction, infraordinaire) mais ce chapitre contient ces dimensions repliées et enchevêtrées. La vraie case vide du livre est donc cet affaissement dans les profondeurs du rêve, elle n'est pas le *clinamen*, mais ce qui explique qu'il y ait *clinamen*. Si les références à Calvino sont incontestables, elles se mêlent à d'autres et la construction ne permet pas de tirer ici une sorte de signification du passage, c'est même plutôt par rapport à des références mythiques que se construit ce chapitre. On est pris dans un vertige qui mêle les références du temps, passé et présent, mythes modernes et modernités miteuses. C'est comme si nous étions arrivés à une sorte de neutralité, un point où les régimes du texte narratifs s'abolissaient un temps. Ainsi on comprend mieux en quoi l'aphorisme de Klee a été déterminant pour Perec : si le niveau des contraintes (du *système*) peut être considéré en lien avec la logique du *clinamen* (de la *variation*, de l'*exception*), Perec va plus loin dans les années 70 et envisage même l'expression de Klee, « le génie c'est l'erreur dans le système », comme ce qui conditionne le système par l'erreur. Ici cette case vide recrée l'immeuble comme son image virtuelle : il s'agit d'une chambre d'écho, comme celle que donne à entendre, après l'analyse du poème, la polyphonie poétique du Hörspiel.

Ce passage doit donc bien recevoir un sort différent des autres chapitres, dans le sens où il est nécessaire à l'édification de l'immeuble : il faut bien que l'erreur soit marquée dans le système de manière flagrante, à l'échelle d'un chapitre, il faut bien qu'il y ait une case vide. Or celle-ci n'est pas la place vide apparente de la cave, même si Perec a aussi besoin de marquer cette défaillance

dans le système lui-même¹⁰. La saisie de la case vide ne peut se faire que dans le trou que Perec s'efforce de ménager dans les lignes de l'œuvre, pour paraphraser la citation de Klee qui commence la *Vie Mode d'emploi*. Il faut alors errer dans des lieux que l'on ne reconnaît pas en tant que vivants, comme lors de ce voyage onirique dans la machinerie de l'ascenseur.

Indications bibliographiques

- D. Bertelli (1998) « Petite revue d'un scrutateur (les impli-citations d'Italo Calvino dans *La Vie mode d'emploi*) » (pp. 265-277) [in] *Perec et l'Image, Le Cabinet d'amateur, Revue d'études perecquiennes*, n° 7-8, décembre 1998.
- D. Bellos (1994) *Georges Perec, une vie dans les mots*. Paris : Seuil.
- D. Bertelli et M. Ribière (éd.) (2003) *Georges Perec : Entretiens et conférences*, T.1 : 1965 : 1978. Joseph K.
- J.-D. Bertharion (1998) *Poétique de Georges Perec*. Paris : Nizet.
- C. Burgelin (2002) *Georges Perec*. Paris : Seuil.
- C. Cusimano (2012) *La sémantique contemporaine du sème au thème*. Paris : PUPS.
- C. Cusimano & J. Dupuis (2011) « La notion de petite erreur chez Daniil Harms et ses correspondances dans l'œuvre de Georges Perec » (pp. 217-234) [in] *Ianua – Revista Philologica Romanica [en ligne] Volume XI (2011)*. <http://www.romaniaminor.net/ianua/>
- J. Dupuis (2012) *Gilles Deleuze, Félix Guattari et Gilles Châtelet : de l'expérience diagrammatique*. Paris : L'Harmattan.
- M. Heck (2012) *Georges Perec – Le corps à la lettre*. José Corti.
- E. Jongeneel (2006) « *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino : entre Utopie et Dytopie » (pp. 591-612) [in] M. Jansen et P. Jordão (éd.) *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*.
- B. Magné (1989) *Perecollages 1981-1986*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail-Toulouse.
- F. Rastier (1987) *Sémantique interprétative*. Paris : PUF, coll. Formes Sémiotiques.
- M. van Montfrans (1999) *Georges Perec - La contrainte du Réel*. Rodopi : Amsterdam/Atlanta.
- _ (2007) « L'enchâssement des énigmes : Les villes invisibles d'Italo Calvino dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec » (pp. 115-127) [in] B. Magné & C. Reggiani (éd.), *Ecrire l'énigme*. Paris : PUPS.

¹⁰ Voire de la répéter par des images de surface, au sein de l'immeuble, comme celle de la jeune fille qui mord dans le coin d'un biscuit Lu.

Annexes

1. Le texte de Perec

CHAPITRE LXXIV

Machinerie de l'ascenseur, 2

Parfois il imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible. Au delà du premier niveau des caves auraient commencé les masses immergées : des escaliers aux marches sonores qui descendraient en tournant sur eux-mêmes, de longs corridors carrelés avec des globes lumineux protégés par des treillis métalliques et des portes de fer marquées de têtes de mort et d'inscriptions au pochoir, des monte-charges aux parois rivetées, des bouches d'aération équipées d'hélices énormes et immobiles, des tuyaux d'incendie en toile métallisée, gros comme des troncs d'arbres, branchés sur des vannes jaunes d'un mètre de diamètre, des puits cylindriques creusés à même le roc, des galeries bétonnées percées de place en place de lucarnes en verre dépoli, des réduits, des soutes, des casemates, des salles de coffres équipées de portes blindées.

Plus bas il y aurait comme des halètements de machines et des fonds éclairés par instants de lueurs rougeoyantes. Des conduits étroits s'ouvriraient sur des salles immenses, des halls souterrains hauts comme des cathédrales, aux voûtes surchargées de chaînes, de poulies, de câbles, de tuyaux, de canalisations, de poutrelles, avec des plates-formes mobiles fixées sur des vérins d'acier luisants de graisse, et des carcasses en tubes et en profilés dessinant des échafaudages gigantesques au sommet desquels des hommes en costume d'amiante, le visage recouvert de grands masques trapézoïdaux feraient jaillir d'intenses éclairs d'arcs électriques.

Plus bas encore il y aurait des silos et des hangars, des chambres froides, des mûrisseries, des centres de tri postaux, et des gares de triage avec des postes d'aiguillage et des locomotives à vapeur tirant des trucks et des plates-formes, des wagons plombés, des containers, des wagons-citernes, et des quais couverts de marchandises entassées, des piles de bois tropicaux, des ballots de thé, des sacs de riz, des pyramides de briques et de parpaings, des rouleaux de barbelés, des tréfilés, des cornières, des lingots, des sacs de ciment, des barils et des barriques, des cordages, des jerrycans, des bonbonnes de gaz butane.

Et plus loin encore des montagnes de sable, de gravier, de coke, de scories, de ballast, des bétonneuses, des crassiers, et des puits de mine éclairés par des projecteurs à la lumière orange, des réservoirs, des usines à gaz, des centrales thermiques, des derricks, des pompes, des pylônes de haute tension, des transformateurs, des cuves, des chaudières hérissées de tubulures, de manettes et de compteurs ;

et des docks grouillant de passerelles, de ponts roulants et de grues, des treuils aux filins tendus comme des nerfs transportant des bois de placage, des moteurs d'avion, des pianos de concerts, des sacs d'engrais, des balles de foin, des billards, des moissonneuses-batteuses, des roulements à billes, des caisses de savon, des tonneaux de bitume, des meubles de bureau, des machines à écrire, des bicyclettes ;

et plus bas encore des systèmes d'écluses et de bassins, des canaux parcourus par des trains de péniches chargées de blé et de coton, et des gares routières sillonnées de camions de marchandises, des corrals pleins de chevaux noirs piaffant, des parcs de brebis bêlantes et de vaches grasses, des montagnes de cageots gonflés de fruits et légumes, des colonnes de meules de gruyère et de port-salut, des enfilades de demi-bêtes aux yeux vitreux, pendues à des crocs de bouchers, des amoncellements de vases, de poteries et de fiasques clissées, des cargaisons de pastèques, des bidons d'huile d'olive, des tonneaux de saumure, et des boulangeries géantes avec des mitrons torse nu, en pantalon blanc, sortant des fours des plaques brûlantes garnies de milliers de pains aux raisins, et des cuisines démesurées avec des bassines grosses comme des machines à vapeur débitant par centaines des portions de ragoût grasses versées dans des grands plats rectangulaires ;

et plus bas encore des galeries de mine avec de vieux chevaux aveugles tirant des wagonnets de minerai et les lentes processions des mineurs casqués ; et des boyaux suintants étayés de madriers gonflés d'eau qui mèneraient vers des marches luisantes au bas desquelles clapoterait une eau noirâtre ; des barques à fond plat, des bachots lestés de tonneaux vides, navigueraient sur ce lac sans lumière, surchargés de créatures phosphorescentes transportant inlassablement d'une rive à l'autre des paniers de linge sale, des lots de vaisselle, des sacs à dos, des paquets de carton fermés avec des bouts de ficelle ; des bacs emplis de plantes vertes malingres, de bas-reliefs d'albâtre, des moulages de Beethoven, des fauteuils Louis XIII, des potiches chinoises, des cartons à tapisserie représentant Henri III et ses mignons en train de jouer au bilboquet, des suspensions encore garnies de leurs papiers tue-mouches, des meubles de jardins, des couffins d'oranges, des cages à oiseaux vides, des descentes de lit, des bouteilles thermos ;

plus bas recommenceraient les enchevêtrements de conduites, de tuyaux et de gaines, les dédales des égouts, des collecteurs et des ruelles, les étroits canaux bordés de parapets de pierres noires, les escaliers sans garde-fou

surplombant le vide, toute une géographie labyrinthique d'échoppes et d'arrière-cours, de porches et de trottoirs, d'impasses et de passages, toute une organisation urbaine verticale et souterraine avec ses quartiers, ses districts et ses zones : la cité des tanneurs avec leurs ateliers aux odeurs infectes, leurs machines souffreteuses aux courroies fatiguées, leurs entassements de cuirs et de peaux, leurs bacs remplis de substances brunâtres ; les entrepôts des démolisseurs avec leurs cheminées de marbre et de stuc, leurs bidets, leurs baignoires, leurs radiateurs rouillés, leurs statues de nymphes effarouchées, leurs lampadaires, leurs bancs publics ; la ville des ferrailleurs, des chiffonniers et des puciers, avec leurs amoncellements de guenilles, leurs carcasses de voitures d'enfant, leurs ballots de battle-dresses, de chemises défraîchies, de ceinturons et de rangers, leurs fauteuils de dentiste, leurs stocks de vieux journaux, de montures de lunettes, de porte-clés, de bretelles, de dessous-de-plat à musique, d'ampoules électriques, de laryngoscopes, de cornues, de flacons à tubulure latérale et de verreries variées ; la halle aux vins avec ses montagnes de bonbonnes et de bouteilles cassées, ses foudres effondrés, ses citernes, ses cuves, ses casiers ; la ville des éboueurs avec ses poubelles renversées laissant s'échapper des croûtes de fromage, des papiers gras, des arêtes de poisson, des eaux de vaisselle, des restes de spaghetti, des vieux bandages, avec ses monceaux d'immondices charriés sans fin par des bulldozers gluants, ses squelettes de machines à laver, ses pompes hydrauliques, ses tubes cathodiques, ses vieux appareils de T.S.F., pli canapés perdant leur crin ; et la ville administrative, avec ses quartiers généraux grouillant de militaires aux chemises impeccablement repassées déplaçant des petits drapeaux sur des cartes du monde ; avec ses morgues de céramique peuplées de gangsters nostalgiques et de noyées blanches aux yeux grands ouverts ; avec ses salles d'archives remplies de fonctionnaires en blouse grise compulsant à longueur de journée des fiches d'état civil ; avec ses centraux téléphoniques alignant sur des kilomètres des standardistes polyglottes, avec des salles des machines aux téléscripteurs crépitants, aux ordinateurs débitant à la seconde des liasses de statistiques, des feuilles de paye, des fiches de stock, des bilans, des relevés, de quittances, des états néants ; avec ses mange-papier et ses incinérateurs engloutissant sans fin des monceaux de formulaires périmés, des coupures de presse entassées dans des chemises brunes, des registres reliés, de toile noire couverts d'une fine écriture violette ;

et, tout en bas, un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de bourbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des ramasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson, et des cadavres séchés, squelettes revêtus d'une peau jaunâtre, figés dans une pose de vivants, et des forges peuplées de Cyclopes hébétés, vêtus de tabliers de cuir noir, leur œil unique protégé par un verre bleu serti dans du métal, martelant de leurs masses d'airain des boucliers étincelants.

2. Les textes de Calvino

Les villes et le nom. 3.

Longtemps, Pirra a été pour moi une ville enchâssée sur les pentes d'un golfe, avec de hautes fenêtres et des tours, fermée comme une coupe, avec au milieu une place profonde comme un puits et avec un puits au milieu. Je ne l'avais jamais vue. C'était une de ces nombreuses villes où je ne suis jamais allé, que je m'imagine seulement à travers leurs noms : Euphrasie, Odile, Margara, Gétullie. Pirra avait sa place parmi elles, distincte de toutes les autres, comme chacune des autres unique aux yeux de l'esprit.

Vint le jour où mes voyages me conduisirent à Pirra. A peine y avais-je mis les pieds que tout ce que j'imaginai était oublié ; Pirra était devenue ce qu'est Pirra ; et je croyais avoir toujours su que de la ville on ne voit pas la mer, cachée par une dune sur la Côte basse et ondulée ; que les rues sont longues et droites ; que les maisons sont groupées de loin en loin, qu'elles ne sont pas hautes et que les séparent des dépôts de bois de charpente et des scieries ; que le vent fait tourner les moulins des pompes hydrauliques. Désormais le nom de Pirra me remet en l'esprit cette vue, cette lumière, ce bourdonnement, cet air dans lequel vole une poussière jaune : il est évident qu'il ne signifie et ne pouvait rien signifier d'autre que cela.

Mon esprit contient toujours un grand nombre de villes que je n'ai pas vues et ne verrai pas, des noms qui portent avec eux une image ou un fragment ou un reflet d'image imaginée : Gétullie, Odile, Euphrasie, Margara. La ville haute sur le golfe est toujours là, elle aussi, avec sa place fermée autour du puits mais je ne peux plus l'appeler par un nom, ni me rappeler comment j'ai pu lui donner ce nom qui signifie tout autre chose.

Les villes et les morts. 3.

Aucune ville plus qu'Eusapie n'est portée à jouir de la vie et à fuir les problèmes. Et pour que le saut de la vie à la mort soit moins brutal, ses habitants ont construit sous terre une copie exacte de leur ville. Les cadavres, séchés de manière qu'il en reste le squelette revêtu d'une peau jaunâtre, sont portés là-dessous pour continuer leurs occupations d'avant. De celles-ci, ce sont les moments d'insouciance qui ont la préférence : la plupart sont assis autour de tables servis, ou disposés dans l'attitude de qui danse ou joue de la trompette. Mais pourtant tous les commerces et métiers de l'Eusapie des vivants sont en activité sous terre, ou du moins tous ceux que les vivants ont tenus avec plus de

satisfaction que d'ennui : l'horloger, au milieu de toutes les horloges, arrêtées dans sa boutique, approche une oreille parcheminée d'une pendule désaccordée ; un barbier savonne d'un blaireau sec l'os des pommettes d'un acteur, tandis que celui-ci repasse son rôle en fixant le manuscrit de ses orbites vides ; une jeune fille au crâne souriant trait une carcasse de génisse.

Sans doute les vivants sont-ils nombreux qui demandent pour après leur mort un destin différent de celui qui fut le leur : la nécropole est envahie de chasseurs de lions, de mezzo-sopranos, de banquiers, de violonistes, de duchesses, de filles entretenues, de généraux, en plus grand nombre qu'en comptait jamais ville vivante.

La mission d'accompagner en bas les morts et de les arranger à l'endroit voulu est confiée à une confrérie de cagouleurs. Personne d'autre n'a accès à l'Eusapie des morts et tout ce que l'on sait de là-bas se sait par eux.

Ils disent que la même confrérie existe parmi les morts, et qu'elle ne manque pas de leur donner un coup de main ; les cagouleurs après la mort continueront de remplir leur office dans l'autre Eusapie ; ils laissent même croire que quelques-uns d'entre eux, déjà morts, continuent de se promener en haut et en bas. Sans aucun doute, l'autorité de cette congrégation sur l'Eusapie des vivants est-elle très étendue.

Ils disent qu'à chaque fois qu'ils y descendent, ils trouvent quelque chose de changé dans l'Eusapie d'en dessous ; les morts apportent des innovations dans leur ville ; pas très nombreuses, mais fruits sûrement d'une réflexion pondérée, non de caprices passagers. D'une année sur l'autre, disent-ils, on ne reconnaît plus l'Eusapie des morts. Et les vivants, pour ne pas être en reste, tout ce que les cagouleurs leur racontent des nouveautés des morts, ils veulent le faire eux aussi. Ainsi, l'Eusapie des vivants s'est-elle mise à copier sa copie souterraine.

Ils disent que ce n'est pas d'aujourd'hui que cela se fait : en réalité, ce seraient les morts qui auraient construit l'Eusapie de dessus à la ressemblance de leur ville. Ils disent que dans les deux villes jumelles, il n'y a plus moyen de savoir lesquels sont les vivants et lesquels les morts.

Les villes et le ciel. 2.

A Bersabée se transmet cette croyance : qu'il existe, suspendue dans le ciel, une autre Bersabée, où flottent les vertus et les sentiments les plus élevés la ville, et que si la Bersabée terrestre prend pour modèle la Bersabée céleste elle ne fera plus qu'une avec elle. L'image que la tradition en donne est celle d'une ville en or massif, avec des boulons d'argent et des portes en diamant, une ville-joyau, toute en incrustations et enchâssements, telle qu'un maximum d'étude et de labeur peut la produire en s'appliquant aux matériaux les plus précieux. Fidèles à cette croyance, les habitants de Bersabée tiennent en honneur tout ce qui évoque leur ville céleste : ils accumulent les métaux nobles et les pierres rares, ils rejettent les effusions passagères, ils élaborent des formes composées rigoureusement.

Ils croient pourtant, ces habitants, qu'une autre Bersabée existe sous terre, réceptacle de tout ce qui leur arrive de méprisable et d'indigne, et c'est pour eux un soin constant que d'effacer de la Bersabée visible tout lien ou ressemblance avec la jumelle d'en-bas. A la place des toits on imagine que la ville inférieure a des poubelles renversées, desquelles s'échappent des croûtes de fromage, papiers gras, arêtes de poisson, eau de vaisselle, restes de spaghettis, vieux bandages. Ou tout simplement que sa matière est celle-là même, sombre, souple et dense comme la poix, qui tombe dans les cloaques prolongeant le parcours des viscères humains, d'un trou noir dans un trou noir, jusqu'à ce qu'elle s'écrase sur l'ultime fond souterrain et que précisément à partir de bols paresseux lovés là-bas s'élèvent tour après tour les édifices d'une ville fécale, aux flèches torsadées.

Dans les croyances de Bersabée il y a une part de vérité et une part d'erreur. Il est vrai que deux projections d'elle-même accompagnent la ville, l'une céleste et l'autre infernale ; mais pour ce qui est de consistance, on se trompe. L'enfer qui couve dans le plus profond sous-sol de Bersabée est une ville dessinée par les architectes les plus autorisés, construite avec les matériaux les plus chers sur la place ; elle fonctionne dans chacun de ses mécanismes, mouvements d'horlogerie, engrenages, elle est décorée de glands, de franges et de volants suspendus à chaque tube et chaque bielle.

Appliquée à accumuler les carats de sa perfection, Bersabée prend pour de la vertu ce qui n'est désormais que sombre obsession de remplir le vase vide qu'elle est ; elle ne sait pas que ses seuls moments d'abandon généreux sont ceux où elle détache de soi, laisse tomber, répand. Cependant, au zénith de Bersabée, gravite un corps céleste qui respire de tout le bien de la ville, renfermé dans les trésors des choses qu'on a mises au rebut : une planète flottant au vent d'épluchures de pommes de terre, parapluies percés, bas filés, étincelante de morceaux de verre, boutons perdus, papiers de chocolat, pavée de tickets de tram, rognures d'ongle et de durillons, coquilles d'œuf. Telle est la ville céleste, et dans son ciel roulent des planètes à longue queue, qu'a envoyées rouler dans l'espace le seul acte libre et heureux dont soient capables les habitants de Bersabée, la ville qui cesse d'être avare/calculatrice, intéressée, seulement quand elle chie.