

La carte et le mode d'emploi

Dans ses *Leçons américaines*, Italo Calvino disait de la littérature qu'elle « ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre. Il faut que poètes et écrivains se lancent dans des entreprises que nul autre ne saurait imaginer, si l'on veut que la littérature continue d'avoir une fonction¹ ». C'est une de ces entreprises inimaginables que semble mener Diane Meur dans son dernier roman, *La Carte des Mendelssohn*² (2015), qui se propose d'explorer la généalogie de la famille Mendelssohn depuis Moses le philosophe des Lumières jusqu'à aujourd'hui, soit explorer 765 vies, traverser quatre continents et trois siècles d'histoire en 460 pages. Le roman, tout à la fois forêt, Toile et océan, apparaît ainsi comme un défi, à la fois pour l'auteur, pour le lecteur mais aussi pour le critique : comment sonder la démesure ? Par quel fil traverser le labyrinthe ? La quatrième de couverture du roman nous suggère une piste : le livre y est présenté comme « une sorte de *Vie mode d'emploi* » en référence au roman de Georges Perec qui connut un vif succès à sa sortie en 1978. *La Carte des Mendelssohn* paraît appeler cette comparaison, le roman de Perec y étant cité à au moins trois reprises³, comme programme de lecture de la narratrice ou comme objet de comparaison explicite. C'est sans doute que Georges Perec, avec ce roman qui décrit scrupuleusement la vie des locataires d'un immeuble parisien, a renouvelé le désir et le genre du roman-monde que le romantisme avait inaugurés, l'auteur ouvrant ainsi à la littérature contemporaine la voie de ce que Laurent Demanze a appelé « les fictions encyclopédiques⁴ ». Le roman de Diane Meur semble s'inscrire dans cette lignée-là et entretenir, par certains aspects, un dialogue serré avec l'œuvre de Perec : leurs récits, tous deux le fruit de projets colossaux, sont un assemblage de centaines de personnages et d'histoires où le lecteur est prié tout à la fois de se repérer et de se perdre. Mais *La Vie mode d'emploi*⁵ et *La Carte des Mendelssohn* sont les romans-mondes de deux mondes différents,

¹ CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, cité par DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, 2015, p. 93.

² Abréviation employée tout au long de cet article : CM, MEUR, Diane, *La Carte des Mendelssohn*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2015.

³ CM, p. 39 ; p. 420 ; p. 445.

⁴ DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, op. cit.

⁵ Abréviation employée tout au long de cet article : VME, PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2010 [1978].

Diane Meur interrogeant à nouveaux frais, plus de trente ans après Perec et son immeuble parisien, la place de l'écrivain dans l'organigramme des savoirs et la possibilité pour la littérature de se saisir de la totalité et de la profusion. Le roman de Georges Perec nous servira véritablement de mode d'emploi pour lire la carte que nous propose Diane Meur, non pas tant pour ajouter la multitude au foisonnement que pour resserrer l'analyse de son récit en observant le passage d'un roman à l'autre mais aussi d'un monde à l'autre, comme s'il était nécessaire, pour saisir cette œuvre, de faire dialoguer la démesure avec la démesure et d'éclairer le labyrinthe par la bibliothèque.

I. Une esthétique commune de la dispersion

La Vie mode d'emploi et *La Carte des Mendelssohn* sont deux romans d'un projet démesuré : décrire la vie d'un immeuble chez Perec, de ceux qui y vivent et y ont vécu ; décrire une généalogie, celle des Mendelssohn depuis Moses jusqu'à aujourd'hui, chez Diane Meur. Ces deux tentatives d'épuisement, d'un espace d'une part, d'une ligne temporelle, généalogique, de l'autre, semblent à première vue offrir des moyens de se repérer dans ce foisonnement. Les titres des deux ouvrages affichent cette ambition : à des référents vastes et généraux, « la Vie », « les Mendelssohn », sont associés des instruments d'orientation et de repérage : le « mode d'emploi » et la « carte ». L'organisation et la structure des deux livres confirment cette ambition : les chapitres sont équilibrés et souvent assez courts, des représentations graphiques de l'objet décrit sont proposées (le plan de l'immeuble chez Perec, un arbre généalogique chez Diane Meur, ainsi qu'une carte en ligne), on trouve également à la fin des deux livres les index des personnages, ou encore, chez Diane Meur, les sources documentaires, et chez Perec des repères chronologiques. Le chapitre « Sept, plus ou moins deux » de *La Carte des Mendelssohn* illustre bien cette volonté de baliser la profusion. La narratrice y propose au lecteur, sur un mode à la fois pédagogique et ludique, « une sorte d'aide-mémoire » (CM, p. 63) qui présente différents moyens mnémotechniques pour retenir le nom et l'histoire des fils de Moses et notamment des distiques consacrés à chacun d'eux.

Mais malgré cette architecture rassurante, c'est bien plutôt une esthétique de la dispersion qui se déploie chez Diane Meur et Georges Perec, l'impression de perte et de déroute venant souvent démentir chez le lecteur l'espoir de se repérer. Il s'agit tout d'abord d'une dispersion géographique et chronologique. *La Vie mode d'emploi* nous fait visiter presque chaque pièce de l'immeuble et ainsi découvrir la vie de ses habitants. À travers la

dissémination spatiale c'est toute une dispersion chronologique qui s'écrit. La visite de l'appartement de l'archéologue Fernand de Beaumont par exemple nous emmène au cœur de ses recherches sur « les traces de cette cité légendaire que les Arabes appelaient Lebtit » (VME, p. 30) durant le Moyen Âge. De façon inversée, la dispersion chronologique chez Diane Meur, qui nous fait traverser trois siècles d'histoire à travers les 765 personnages de la famille Mendelssohn, de l'histoire des Lumières, à travers la figure de Moses, au Romantisme, à travers le dialogue impossible entre Moses et sa fille Dorothea, ou encore au nazisme dans le chapitre « Là où l'on brûle des livres », engendre un éclatement géographique que décrit la narratrice :

Un personnage trottant en bottes de sept lieues dans un parc temporel de deux ou trois cents ans, bondissant en avant, en arrière ou en diagonale sur l'échiquier de la Terre car le Mendelssohn-Komplex couvre quatre des cinq continents. (CM, p. 143)

Chez Diane Meur, il semble que la poétique de la dispersion se double même d'une politique de la dispersion. Ainsi l'éclatement familial des Mendelssohn, que la narratrice met joyeusement en scène dans une « AG transgénérationnelle » (CM, p. 255) au chapitre 17, vient démentir une conception étriquée de la généalogie comme perpétuation et retour du même, précisément celle que le nazisme promeut⁶. Cette esthétique de la dispersion se manifeste également dans une narration dérivante. À l'échelle du livre d'abord, on passe, chez Perec, d'un appartement à l'autre et, chez Diane Meur, d'un Mendelssohn ou d'un bloc de la carte à un autre. Dans la narration même, on semble dériver d'objet en objet, de document en document, dans une narration à la fois énumérative et germinative, chacune de ces entités étant un récit potentiel que le narrateur détaillera plus ou moins. Au chapitre X de *La Vie mode d'emploi*, le narrateur décrit par exemple un tableau de liège sur lequel sont épinglés de nombreux objets dont trois photos. La troisième est décrite, représentant sans doute le salut final d'une pièce de théâtre, et donne ainsi lieu à l'exposé de son intrigue, l'histoire du Comte de Gleichen et de ses deux épouses. Ce modèle de narration dérivante et germinative, que dit bien le sous-titre « romans » au pluriel de *La Vie mode d'emploi*, explique sans doute la prédilection des deux ouvrages pour la digression et pour la liste. Chez Diane Meur, la propension à la liste apparaît ainsi comme une formidable ressource, car la liste, par sa plasticité fictionnelle, par sa potentialité narrative, est la matrice de l'exploration généalogique. Mais elle peut aussi apparaître comme un danger si, au lieu de se déployer

⁶ « On s'étonne que l'origine exacte d'une aïeule née dans les premières années du XIXe siècle puisse revêtir une telle importance ? On a tort de s'étonner. Au sein de la SS, c'est encore plus strict. Pour le recrutement de ses hommes, Himmler envisage un moment d'exiger un arbre généalogique pur jusqu'en 1650, avant de revenir à plus de réalisme en s'en tenant à 1800. » (CM, p. 435)

comme puissance de fictions multiples, elle se racornit en énumération sèche. Au chapitre 26, la narratrice nous propose ainsi, tout en semblant le déplorer, « un kaléidoscope, un assemblage de petits aperçus partiels, sans contexte et parfois sans explication, que je livre tel quel à partir de ma Chronologie » (CM, p. 434). L'esthétique de la dispersion se manifeste également au niveau textuel : par une dispersion stylistique et une hétérogénéité scripturale. Les deux ouvrages ont en effet des airs de palimpsestes et accueillent typographiquement la disparité du monde et de ses textes. Ce bricolage textuel défait l'illusion d'unité du livre et du monde, offrant à lire par exemple chez Perec des notices de dictionnaire, des écriteaux (VME, p. 127), une grille de mots croisés (VME, p. 159), un arbre généalogique (VME, p. 123) ou, sur cinq pages, le catalogue d'une société de décoration et d'industrie au chapitre 20. Chez Diane Meur, on trouvera en particulier des correspondances (CM, p. 56-58) et des poèmes (CM, p. 151 ; p. 460-461). La dispersion est aussi stylistique, le livre se faisant bibliothèque de Babel, patchwork de modes narratifs et d'écritures diverses par une pratique du pastiche qui fait craquer l'assignation générique. Chez Diane Meur, le chapitre deux, racontant le voyage de Moses vers Berlin et son étrange rencontre avec un homme souhaitant lui acheter son ombre, offre un pastiche saisissant, à l'entrée du livre, des contes du romantisme allemand, de Goethe ou d'Hoffmann. Le chapitre « Signes apparents de la mort » a également quelque chose des essais de Montaigne, déployant une pensée qui se mêle aux citations d'autres auteurs, les compile et les évalue, progressant ainsi dans sa réflexion sur la mort. Le titre du chapitre 20, « le journal de Berlin », indique bien également cette capacité de métamorphose qui donne au roman une forme de monstruosité générique.

La Vie mode d'emploi et *La Carte des Mendelssohn* sont des textes d'une rare hospitalité : accueillant la profusion du monde et de ses récits, ils présentent une tension saisissante entre un désir d'orientation, grâce à une structure et une organisation du livre assez nettes, et une esthétique de la dissémination et du foisonnement, tension que le projet de Diane Meur, faire une « cartographie de la dispersion » (CM, p. 315), exprime parfaitement. C'est sans doute que ces textes, qui offrent à première vue toutes les garanties au lecteur pour qu'il se repère mais ne cessent pourtant de l'égarer et de le perdre, ambitionnent de dire et de contenir la totalité du monde.

II. L'ambition de la totalité et la nécessité de son échec

L'ambition d'un roman-monde n'est pas nouvelle. D'après Tiphaine Samoyault dans *Excès du roman*, elle date du romantisme :

[...] entre encyclopédie et Bible, le grand projet romantique fait du livre total le moderne avatar de la Bible, qui viendrait se substituer à la métaphore ancienne de l'image du monde comme narration divine.⁷

La Vie mode d'emploi, *La Carte des Mendelssohn* ou encore *L'Invention du monde* d'Olivier Rolin témoignent du désir renouvelé d'un roman-monde à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle. Ils s'inscrivent dans le sillage de ce que Laurent Demanze a appelé les « fictions encyclopédiques » à travers lesquelles, sous le patronage de Bouvard et de Pécuchet, « la littérature contemporaine se construit comme l'espace d'un dialogue renouvelé entre les champs éclatés du savoir⁸ » qui vient contester le champ clos de l'expertise.

Pour dire la totalité, *La Vie mode d'emploi* et *La Carte des Mendelssohn* adoptent un cheminement métaphorique et métonymique⁹ assez similaire. Chez Perec, le plan de l'immeuble, représenté à la fin du livre et évoqué dès le premier chapitre où la femme qui vient inspecter l'appartement de Gaspard Winckler le porte avec elle, est l'image matricielle du roman à partir duquel se déploie toute la fiction et tous les récits de l'immeuble. Et l'immeuble se fait métonymie du monde, chaque appartement, chaque personnage, chaque objet indiquant un dehors qui tend à faire du roman un recueil exhaustif de la totalité. De la même façon, chez Diane Meur, un élément matériel, la carte que la narratrice construit au fil du récit, est l'image de la famille Mendelssohn, elle-même métonymie du monde pour le lecteur et pour la narratrice qui se dit constamment rattrapée par « le Tout-monde » (CM, p. 339) et perçoit « l'histoire des Mendelssohn comme une histoire du monde » (CM, p. 446). Les coupes que Georges Perec et Diane Meur ont opérées dans l'espace (l'immeuble) et dans le temps (la généalogie des Mendelssohn) s'ouvrent et débordent sur le monde qu'elles tentent d'avalier. On retrouve à de nombreuses reprises dans *La Carte des Mendelssohn* la métaphorisation de ce défi à travers tout un réseau d'images duales. Le foisonnement de la forêt, « forêt obscure [de] l'Histoire » (CM, p. 48) notamment, est compensé et surmonté par les bottes de sept lieues (CM, p. 43 ; p. 49 ; p. 143) de la narratrice qui lui permettent comme au Petit Poucet de ne pas se perdre et d'essayer de dominer la profusion. L'image de la « mer » (CM, p. 165), autre image de l'abondance et représentation traditionnelle du passage du temps, est là aussi opposée à une autre métaphore, le filet, « filet à envelopper le monde »

⁷ SAMOYVAULT, Tiphaine, *L'Excès du roman*, cité par DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, op. cit., p. 96.

⁸ DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques : de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, op. cit., p. 16.

⁹ Nous entendons métonymie au sens (large) qu'en donne Dominique Rabaté, à savoir « la possibilité qu'un fragment du monde appelle le tout par un mécanisme de contiguïté », RABATÉ, Dominique, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Librairie José Corti, 2006, p. 47.

(CM, p. 424) avec lequel la narratrice tente de retenir le monde et le temps « pour que jamais plus rien ne se perde » (CM, *ibid.*). Ces images duales viennent exprimer cette volonté de saisir le monde par le livre, de le capturer vivant, empruntant à l'ambition encyclopédique dont la forêt et l'océan sont deux images traditionnelles.

Mais si ces romans s'essaient à dire la totalité, ils s'attachent aussi à défaire et mettre en échec cette ambition, comme s'ils craignaient que le roman total ne devienne roman totalitaire. C'est aussi sans doute que « l'âge de la métonymie heureuse¹⁰ », selon l'expression de Dominique Rabaté, est révolu. Ce moment, qu'il identifie à « l'âge du roman moderne, de Balzac à Proust¹¹ », de la « machine causaliste¹² » du premier à la « remémoration sans reste¹³ » du second, se fonde sur une croyance de l'écrivain « en une traduction totale » selon laquelle rien ne peut « échapper par principe au dépliement infini du réel par le langage¹⁴ ». La littérature contemporaine, selon Dominique Rabaté, n'a pas perdu cette ambition de la totalité mais a perdu confiance dans la possibilité de la rejoindre sans reste. Chez Georges Perec et Diane Meur différents dispositifs sont mis en place pour dire l'échec salutaire de cette quête de la totalité. Dans *La Vie mode d'emploi*, c'est la mise en abyme qui vient figurer cet échec. Dans l'ultime chapitre, Bartlebooth échoue ainsi à achever son dernier puzzle, la dernière pièce qu'il tient entre ses mains au moment de mourir dessinant un W au lieu d'un X. Le puzzle, image d'un roman éparpillé que le lecteur construit et compose petit à petit, demeure inachevé, tout comme le roman composé de 99 chapitres au lieu de 100 qui laisse ainsi une place à la pièce manquante. Le chapitre LI qu'analyse Dominique Rabaté témoigne également de ce tout irréprésentable : le peintre Valène, figure de l'auteur, entend reproduire dans son tableau l'immeuble que décrit le livre. L'interminable liste des 179 personnages qu'il souhaite figurer à l'intérieur de la toile fonde ce que Dominique Rabaté appelle une « métonymie proliférante » qui « fait exploser la folie de vouloir représenter le tout¹⁵ ». Chez Diane Meur, cette mise en demeure de la totalité se déplace vers la question de l'énonciation. Au contraire de *La Vie mode d'emploi*, la narratrice est intra-diégétique et constitue le véritable personnage du roman. La quête déçue de la totalité est ainsi visible dans l'épreuve à la fois physique et spirituelle que le projet du roman impose à la narratrice. Dans le chapitre

¹⁰ *Id.*, p. 48.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Id.*, p. 49.

¹³ *Id.*, p. 50.

¹⁴ *Id.*, p. 51.

¹⁵ *Id.*, p. 63.

central, qui porte le nom du roman, la narratrice décrit la fabrication de la carte généalogique des Mendelssohn et le mal-être qu'elle provoque chez elle :

Car je me sens de plus en plus mal, après trois semaines passées en sa compagnie. Certains soirs, cela va jusqu'à la nausée et aux étourdissements. (CM, p. 201)

Mais aussi le malaise qu'elle provoque chez ses proches, à l'image d'Henri à qui elle montre la carte dans une ambiance assez glauque qui semble parodier certains films d'angoisse :

Tandis que le silence se prolonge, un malaise palpable se répand dans le salon. L'ampoule de 400 watts grésille, le gros chat roux des voisins est pris de hoquets et vomit sous la table. (CM, p. 203)

La narratrice en vient à s'identifier totalement à son roman et à son esthétique de la dispersion, devenant ainsi « centrifugeuse propulsant loin d'elle tout ce qui entre dans son orbe » (CM, p. 344). Cette épreuve du corps et de l'esprit envahit son existence et la narration, provoquant les « enlisements » multiples de l'enquêtrice, selon le titre du chapitre 23, qui figurent l'impasse de la totalisation.

III. Le corail et l'échiquier : les deux imaginaires de la profusion

La Vie mode d'emploi et *La Carte des Mendelssohn* ont en commun une esthétique de la dispersion et une ambition de totalité démentie qui les rangent tous deux dans la catégorie des romans-mondes. Mais les mondes qu'ils décrivent et dans lesquels ils se placent diffèrent, et par suite les romans qui les englobent. Trente-sept ans séparent ces deux ouvrages et le passage d'un roman à l'autre témoigne sans doute des changements de conception et de représentation du monde lui-même.

Les deux ouvrages s'inscrivent tout d'abord dans deux temporalités d'écriture différentes. Le projet est planifié à l'avance par Perec, à travers la question de la contrainte que l'Oulipo a mise à l'honneur. Le roman ou plutôt les romans suivent ainsi un cahier des charges très précis, annexe de l'œuvre publiée qui dévoile sa genèse. Chez Diane Meur au contraire, la mise au point et l'évolution du projet est interne à l'œuvre, elle est même l'objet du roman, ce qui explique sans doute que le sous-titre « roman » soit au singulier et non au pluriel comme chez Perec. Le projet initial, s'attacher à décrire la vie d'Abraham Mendelssohn, ce « néant » (CM, p. 141) niché entre deux génies est ainsi remplacé par celui de décrire l'ensemble de la généalogie puis en fin de compte d'écrire non pas « le roman des Mendelssohn mais le roman vécu de ma recherche sur les Mendelssohn » (CM, p. 143). Tout

se passe comme si Diane Meur écrivait à la fois le roman et son cahier des charges dans un imaginaire du projet plutôt que de la contrainte. C'est sans doute que de Georges Perec à Diane Meur nous sommes passés de la figure du collectionneur à celle de l'enquêteur. « Il y a plusieurs collectionneurs dans cet immeuble » (VME, p. 40) nous avertit le narrateur au début du roman où se côtoient les collectionneurs de puzzles, de cartes postales, de mots, de nombres, d'instruments de musique anciens, de buvards, de timbres etc. Le roman même pourrait être considéré comme le geste de monstration, d'exposition d'une collection par son détenteur. L'image de la maison de poupée, souvent utilisée pour décrire le roman, est précieuse et correspond bien à l'expérience de lecture que nous faisons : le collectionneur ouvre devant nous la façade, nous montre un à un tous les appartements ainsi que les objets, les petits accessoires que l'on trouve dans chaque pièce. L'abondance des présentatifs, l'usage du présent de l'indicatif confirment cette impression et donnent notamment aux personnages, décrits dans la continuité des objets et sans différence de traitement stylistique, des allures de mannequins ou de figurines. *La Carte des Mendelssohn* suit une autre logique : l'ouvrage ne se présente pas comme l'exposition d'une collection constituée, mais comme le roman d'une enquête en train de se faire. Si la collection se présente comme une somme d'objets organisés dans l'espace, l'enquête propose un trajet et produit un récit. C'est sans doute qu'entre les deux romans, entre 1978 et 2015, deux imaginaires de la profusion se sont succédé. Chez Georges Perec, il est lié au foisonnement des objets que l'on retrouve dans de nombreuses listes, qui ouvrent généralement la description des appartements et semblent contaminer la description des personnages eux-mêmes. La société de consommation, en plein essor, semble capter et cristalliser cet imaginaire de la profusion dans le roman. Trente-sept ans plus tard, c'est internet et le numérique qui prennent le relais. L'enquêtrice écume les bibliothèques, les musées, épuise les archives, mais surtout elle navigue de site en site, de lien en lien dans la forêt ou l'océan de la Toile. L'inépuisable du réseau en vient à modifier la façon même de penser de la narratrice et sans doute de son lecteur :

Je commençais à m'en rendre compte : ce qui me fascinait dans cette généalogie des Moses, c'était l'aspect de réseau, de rhizome, de maillage, et même ma façon de réfléchir en était contaminée. Au lieu de suivre linéairement un individu ou un thème, je le rattachais à tous les autres individus ou thèmes qu'il m'évoquait, je ne pensais que grille, trame, arborescence, entrelacement de nœuds et de liens... Et je me demandais si j'aurais raisonné ainsi quinze ans plus tôt, quand Internet n'avait pas encore à ce point envahi notre vie. (CM, p. 188)

L’emblème de la généalogie n’est plus l’arbre, ses ramifications centralisées, mais le « réseau », voire le « rhizome¹⁶ » qui démultiplie les connexions et les trajets possibles d’une figure à l’autre, à rebours des nécessités chronologiques :

Oui, si la chose avait été chronologiquement et idéologiquement possible, j’aurais beaucoup misé sur une relation amoureuse entre Ferdinand Lassalle et Dorothea Schlegel. (CM, p. 360)

Sans commencement, sans fin, sans centre mais infiniment relié, telle est l’image d’internet et, dans une certaine mesure, celle du roman pris dans une tension entre cet imaginaire de la Toile qui l’anime et le souhait de permettre au lecteur de se repérer. Cette pensée rayonnante, la narratrice l’exprime à la fin du roman dans une réplique qui sonne comme sa sentence :

- Mais non, lui ai-je répondu même pas fâchée. Bien sûr que dans le monde tout est lié. La seule folie, c’est de se croire au centre. (CM, p. 456)

La carte elle-même, telle que la narratrice la décrit dans son processus de fabrication, dit quelque chose de cette irréprésentabilité du réseau et de l’infinité des trajets possibles : la carte déborde de la table sur les chaises et la narratrice tente de défaire les rigidités de la ramification généalogique par des fils qui complexifient le nombre et la nature des liens.

Vers la fin du roman, la narratrice de *La Carte des Mendelssohn* thématise elle-même ce qui sépare son projet de celui de *La Vie mode d’emploi* :

C’est alors que j’ai pensé à *La Vie mode d’emploi*, et non sans inquiétude. Car, si Perec y avait exploré l’infiniment petit d’un immeuble haussmannien, de ses habitants et de son mobilier [...], ces détails étaient fictifs, donc finis, s’arrêtant là où s’arrêtait la fantaisie de l’auteur. Et son exploration suivait un rigoureux itinéraire algorithmique, celui d’un cavalier parcourant successivement les 64 cases d’un jeu d’échecs.

Le territoire que j’avais choisi, moi, n’avait pas les contours nets d’un échiquier ni d’un immeuble haussmannien. Fait de vies réelles, il tenait plus du massif corallien, proliférant en tous sens et continuant de s’agrandir année après année [...]. Et je m’y étais lancée à la sauvage, sans la moindre idée de but à atteindre ou de cap à tenir. (CM, p. 420-421)

À la rigueur du projet perecquien, la narratrice oppose son improvisation. À la clôture de la fiction, elle oppose l’impossible épuisement du réel. L’image de l’échiquier dans *La Vie mode d’emploi* suppose des possibilités limitées et des contraintes de déplacement, plutôt que l’infinité des circulations et de ses modes. Surtout, elle suppose une règle du jeu c’est-à-dire

¹⁶ Le terme fait écho aux travaux de Felix Guattari et de Gilles Deleuze sur le concept de rhizome, souvent associé à celui de cartographie : « le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. » DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 20. Il semble d’une certaine façon que la carte et le roman de Diane Meur oscillent constamment entre le modèle du « livre-racine » (p. 11) et celui du « système-radicelle » (p. 12).

une loi qui permet sans doute de distinguer le rapport des deux auteurs à la fiction. Chez Georges Perec, l'embrayeur de la fiction est précisément la règle du jeu, la contrainte, qui programme un certain nombre de récits et leur développement. Elle apparaît ainsi comme un tremplin fictionnel mais aussi, par sa précision et sa rigueur, comme un principe de clôture qui encadre les romans et le roman. Chez Diane Meur, l'embrayeur de la fiction, c'est le document, *La Carte des Mendelssohn* offrant ainsi en fin de compte une épopée dans les archives. Le document vient lancer le processus d'élaboration fictionnelle et d'imagination par ses lacunes notamment, mais, trop complet, trop prolix, il peut aussi bloquer ce processus :

Comment faire un roman, là où aucune marge n'est laissée à l'imagination ? (CM, p. 28)

L'embrayeur de la fiction est donc le réel lui-même, or le surgissement constant de nouveaux documents témoigne du fait que le réel ne s'arrête jamais. La monstruosité du projet de Diane Meur, son caractère inachevable sont le produit de cette ambition documentaire dont dépend la fiction. À l'image du massif corallien, vivant, en constante évolution, insaisissable, sans maître ni possesseur contrairement à la figure du joueur d'échecs manipulant ses pièces, la narratrice de *La Carte des Mendelssohn* court après un réel interminable : à la fois la vie des Mendelssohn, foisonnante car toujours en mouvement par les documents qui surviennent, par les nouvelles naissances également des membres de la famille, et sa propre vie qu'elle tente vainement de rattraper par le roman :

Jamais je n'atteindrais dans mon récit un point où je pourrais me dire : Me voilà arrivée.
(CM, p. 458)

C'est pourquoi les mises en abyme du roman qui sont proposées chez Diane Meur sont bien différentes, dans leur fonction, de celles de Georges Perec. Chez ce dernier, elles viennent sauvegarder la vie que le titre affiche : par la pièce vide, celle du puzzle ou de l'appartement, le roman garde du jeu, préserve une fenêtre ouverte sur l'insaisissabilité du monde que le programme parfaitement huilé de Perec risquait d'étouffer. Chez Diane Meur, elles sont l'issue salutaire que trouve la narratrice pour sortir de son roman. En fin de course, la vie des Mendelssohn se trouve résorbée dans ce « résumé du monde » (CM, p. 451) qu'est la fresque inattendue de Jérusalem et qui apparaît peut-être comme la véritable carte des Mendelssohn, tandis que la vie de la narratrice durant cette période se trouve résorbée elle aussi à la toute fin du récit par le poème qui, à l'orée du projet, contient déjà « Un monde / De roman » (CM, p. 461) et la nostalgie de la narratrice au moment de quitter Berlin. Ces mises en abyme résolvent les deux vies après lesquelles courait la narratrice et viennent apaiser la

frénésie de l'enquête en la repliant momentanément sur elle-même. Elles viennent non pas clôturer le roman, tâche impossible, mais stopper les débordements du réel par une figuration métaphorique (la fresque) et métonymique (le poème) qui vise non pas, comme chez Perec, à sauvegarder la vie, mais, pour la narratrice, à préserver sa vie en ouvrant une issue qui n'est pas une fin.

La Carte des Mendelssohn est bien « une sorte de *Vie mode d'emploi* » comme l'annonce la quatrième de couverture. Ces deux romans de la totalité partagent en effet de nombreuses caractéristiques : un projet démesuré, une esthétique de la dispersion, une traversée métonymique et une narration dérivante, ou encore une prédilection pour la mise en abyme. Mais des « romans » de Perec au « roman » de Diane Meur où la narratrice est le personnage principal, du collectionneur à l'enquêtrice, de l'échiquier au massif corallien, le passage d'un livre à l'autre nous révèle autant sur l'évolution du monde que sur l'évolution du roman. S'ils diffèrent, c'est sans doute également que les deux puzzles que nous proposons de construire Diane Meur et Georges Perec dessinent, en fin de compte, deux autoportraits en forme d'encyclopédie.

Jean-Marc Baud, ENS Lyon