

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

L'UT PICTURA POESIS D'UN PUZZLE TU
petit texte en prose regroupant des réflexions diverses
et traitant librement d'un réseau perecquien sans
prétendre l'épuiser*

David LEBLANC

Université Laval (Québec)

300, rue Cartier

Victoriaville, Québec, Canada

G6R 1G5

david.leblanc.2@ulaval.ca

Résumé

Génératrice de vraisemblance dans l'œuvre de Georges Perec, la référence picturale y passe pratiquement toujours par un médiateur textuel, d'où la mise en place d'une poétique de l'écart, tracé miroir de l'entre-deux, quelque part entre pensée iconoclaste et rhétorique « antitextuelle » (Reggiani, 1999). C'est en sillonnant ce prodigieux système de renvois que nous verrons se dessiner l'Image en tant que paradigme absent des montages textuels de Georges Perec, basculement de la peinture dans l'imagerie mentale (rêve, fable, fiction) qui fait signe vers un glissement sémantique de la Loi mosaïque, devenue chez Perec le legs rapiécé d'une tradition familiale en lambeaux, mosaïque de filiations littéraires dont l'imperceptible trace s'apparente dès lors à la *phantasia* aristotélicienne : image mentale du songe et, surtout, du souvenir.

Abstract

Generator of likelihood in his work of fiction, George Perec's pictorial references are almost systematically carried by a textual mediator, hence creating a poetics of the gap, somewhere between iconoclast thought and "antitextual" rhetoric (Reggiani, 1999). Going up and down this prodigious web of cross-references, we shall see the Image shaping up as

* Écrit en février 2005, dans le cadre du séminaire « Littérature et Arts visuels » de Monsieur Bernard Vouilloux. Université Michel de Montaigne (Bordeaux III, France).

the absent paradigm of George Perec's textual buildings (*Life A User's Manual*, 1978), a swing of painting into the mental imagery (dream, fable, fiction) which points towards a semantic transfer of the Mosaic Law, Perec's patched up inheritance of a family tradition in pieces, a mosaic of literary filiations whose imperceptible trace is akin to Aristotle's *Phantasia*: the dreamlike mental picture of this cultural treasure we call remembrance.

Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois¹.

- Merleau-Ponty

Cela pourrait commencer par une citation de Mallarmé : « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard². » Puis, l'œil s'habituant peu à peu à cette absence d'éclairage direct, nous pourrions poursuivre avec deux extraits en apparence très éloignés de notre sujet, c'est-à-dire parfaitement exemplaires de sa multiplicité ; le premier serait tiré d'un texte de réflexion : « Espace inventaire, espace inventé : l'espace commence avec cette carte modèle qui, dans les anciennes éditions du Petit Larousse Illustré, représentait, sur 60 cm², quelque chose comme 65 termes géographiques, miraculeusement rassemblés, délibérément abstraits³ », tandis que le second proviendrait d'un récit spéculaire fondé sur la notion oulipienne de plagiat par anticipation : « Le livre d'Hugo Vernier semblait n'être qu'une prodigieuse compilation des poètes de la fin du XIX^e siècle, un centon démesuré, une mosaïque dont presque chaque pièce était l'œuvre d'un autre⁴. » Inventaire, rassemblement, compilation, centon, mosaïque ; voilà autant de termes qui se réfléchissent l'un l'autre, de même que, sillonnant ce

-
1. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2003 [1960], p. 23.
 2. Stéphane Mallarmé, « Magie », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard (Poésie), 2003, p. 311.
 3. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée (L'espace critique), 1988 [1974], p. 21.
 4. Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*, Paris, Seuil (La Librairie du XXe siècle), 1993 [1980], p. 20.

prodigieux système de renvois, nous verrons se dessiner l'Image en tant que paradigme absent des montages textuels de Georges Perec. Aussi me suffira-t-il de préciser que le fameux livre d'Hugo Vernier a été « acheté aux enchères¹ » pour que la thématique d'*Un cabinet d'amateur*² apparaisse soudain comme une sorte de prisme à travers lequel se réfléchirait toute la poétique de cet auteur pour qui « un auteur » était précisément :

quelqu'un qui, cherchant avant tout à se comprendre et à comprendre le monde, s'efforce, dans un double mouvement contradictoire, de traduire en vision du monde la perception qu'il a du réel, par un dépassement continu de sa sensibilité en lucidité, en choisissant et en organisant le matériel sensible qui lui est donné (par exemple : ce qu'il voit), et en même temps de traduire en images sensibles la conscience ou l'expérience qu'il a de la réalité sociale (par exemple : ce qu'il veut voir) ; ce double mouvement nous semble caractériser le travail même de la création, cet aller-retour entre l'enthousiasme et le travail à froid, entre la trouvaille et la recherche, de même qu'il nous semble rendre compte de la démarche de l'œuvre tout entière, de ce cheminement progressif qui, d'image en image, accompagne le lecteur [...]³.

Lieux rhétoriques

Georges Perec : « L'idée d'un tableau qui est en lui-même un musée, qui est l'image, la représentation d'une série de tableaux [...] c'est quelque chose qui me plaisait beaucoup⁴. » Espace propice à ces « tentatives d'épuisements » si chères à Perec⁵, d'où sa fascination pour l'exhaustivité miraculeuse de la carte modèle du *Petit Larousse Illustré*, le tableau-musée d'*Un cabinet d'amateur* donne donc à réfléchir le livre-bibliothèque du *Voyage d'hiver*, de même que l'immeuble-tableau de *La Vie mode d'emploi*⁶, rapport architectural à l'écriture en tant que lieu-objet qui dépasse chez lui

1. *Ibid.*, p. 24.

2. Georges Perec, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Seuil (Points), 2001 [1979]. Désormais : (CA, folio), dans le corps du texte.

3. Georges Perec, « Pour une littérature réaliste » [1962], dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil (La Librairie du XXe siècle), 1992, p. 62.

4. Georges Perec, entretien cité dans Manet van Montfrans, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Atlanta/Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 287.

5. Notamment : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

6. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi : romans*, Paris, Hachette (Le Livre de poche), 2001 [1978]. Désormais : (VME, folio), dans le corps du texte.

les lieux communs de l'art pour l'art, l'écriture et l'écrit étant pour Perec à la fois lieux de contemplation, d'autoréflexion, lieux de projection sociale et lieux de vie.

La fiction d'art surdétermine l'art en tant que sujet de réflexion : « Spéculer, réfléchir : toute activité de pensée me renvoie infailliblement aux miroirs¹. » L'artiste n'y vit qu'à l'intérieur du cadre qu'il se donne ; son œuvre n'encadre pas la vie, elle devient la vie même de celui qui s'y emploie, sa vie durant. Il suffit de rappeler que c'est un dessin de Saül Steinberg paru dans *The Art of Living* en 1952 qui inspira à Perec l'une des figures de base de *La Vie mode d'emploi*² pour comprendre les liens qui s'y tissent entre « l'art de vivre » et son double ironique : la mort programmée. La plupart des livres de Perec représentent en effet des cénotaphes ; tombeaux vides au niveau perceptif, lieux de mémoire au niveau réflexif ; et c'est ainsi que nous pouvons rapprocher le tableau éponyme du *Cabinet d'amateur*, « cette œuvre [qui] était une image de la mort de l'art » (CA, 27), représentant « une vaste pièce rectangulaire, sans portes ni fenêtres apparentes, dont les trois murs visibles sont entièrement couverts de tableaux » (CA, 15), de cette bibliothèque borgésienne que Perec avait décrite dans *Les Choses* : « Il y avait une salle octogonale, sans autres ouvertures qu'une petite porte et deux étroites meurtrières, aux murs épais entièrement couverts de livres, sombre et fraîche comme un tombeau³ », la comparaison prenant tout son sens avec les obsèques d'Hermann Raffke, inhumé avec le tableau de ses tableaux dans un caveau parfaitement hermétique.

-
1. Italo Calvino, « Dans un réseau de lignes entrecroisés », dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil (Points), 2002 [1979], p. 181. Nous retrouvons ici l'une des sources dont Perec s'est servi pour composer *Le Voyage d'hiver* d'Hugo Vernier, auteur miroir obtenu en jouant sur le double V de Jules Verne et Victor Hugo. C'est d'ailleurs à l'article « W » de « Penser / Classer » [1982] que Perec nous révèle (*Penser / Classer*, Paris, Hachette (Textes du XXe siècle), 1985, p. 176) que le classement alphabétique apparemment aléatoire de ses paragraphes respecte en fait « l'ordre d'apparition des lettres de l'alphabet dans la traduction française du 7e récit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino », c'est-à-dire : « Dans un réseau de lignes entrecroisés ».
 2. Voir Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 58.
 3. Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard (Pocket), 1995 [1965], p. 145.

On peut se demander jusqu'à quel point la négation est efficace, opérante, et si l'œuvre d'art, détruisant la convention dont elle est l'héritière, ne se détruit pas du même coup et ne tend pas à devenir l'unique expression de ce moment de destruction. Il semble que c'est ce qui est arrivé à Joyce, dont la trajectoire aboutit à l'impossibilité absolue du langage, et à la peinture non figurative qui, se détruisant en tant que peinture, ne survit plus qu'en tant qu'acte de peindre [allusion à l'*action painting* de Jackson Pollock], comme témoignage d'un accomplissement impossible. Il y a donc ainsi un type de contestation qui, s'autodévorant, proclame en même temps la mort d'un monde [...] et la mort de l'art¹.

Génératrice de vraisemblance dans l'œuvre de Georges Perec, la référence picturale y passe pratiquement toujours par un médiateur textuel, d'où la mise en place d'un réalisme par textes et tableaux interposés aux deuxième et troisième degrés, l'idée du tableau-musée d'*Un cabinet d'amateur* étant elle-même une façon détournée d'arriver au livre-bibliothèque que Perec décrira plus tard dans *Le Voyage d'hiver* : « La collusion du texte et de l'image opérée par l'écriture contrainte part ici du texte pour produire un autre texte, suggérant au passage la présence d'un visible qui reste virtuel — une image de fiction². » Le principe de la production de faux originaux ainsi instauré par la collection fictive du cabinet d'amateur, Perec propose une réflexion ironique sur l'éternelle confusion entre l'admiration de la beauté et celle de la ressemblance : « on pourra se demander longtemps ce qu'il faut ici admirer le plus, du génie du peintre français, ou de l'impeccable "rendu" que Kürz a réussi à en faire » (CA, 18), réflexion d'autant plus ironique que le dénouement de l'affaire Raffke viendra confirmer la réponse de Pascal : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration pour la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux³ ! »

1. Georges Perec, « *Wozzeck* ou la méthode de l'apocalypse » [1964], dans *L.G., op. cit.*, p. 170-171. Référence indispensable pour déchiffrer l'épilogue de *La Vie mode d'emploi*, où s'entrecroisent les motifs de mémoire, de mort et de création, par l'entremise surdéterminée d'un « festival Alban Berg donné à Berlin pour commémorer tout à la fois le 90e anniversaire de naissance du compositeur, le 40e de sa mort (et du *Concerto à la mémoire d'un ange*) et le 50e de la première mondiale de *Wozzeck* » (VME, 579). Ajoutons enfin qu'Alban [Berg] est un dérivé du latin *albus*, blanc, couleur perecquienne par excellence.
2. Christelle Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, InterUniversitaires/Eurédit, 1999, p. 447.
3. Pascal, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Paris, Gallimard (Folio classique), 2003, p. 75-76.

Un cabinet d'amateur n'est pas seulement la représentation anecdotique d'un musée particulier ; par un jeu de reflets successifs, par le charme quasi magique qu'opèrent ces répétitions de plus en plus minuscules, c'est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini, et où la précision exacerbée de la matière picturale, loin d'être sa propre fin, débouche tout à coup sur la Spiritualité de l'Éternel Retour. (CA, 19-20)

« Tout tableau, explique Hutting, et surtout tout portrait, se situe au confluent d'un rêve et d'une réalité. » (VME, 340) C'est par ce basculement de la peinture dans l'imagerie mentale du rêve, de la fable et de la fiction que Perec nous dit le mieux ce qu'est pour lui le passage de l'image au texte :

La clé de voûte de cette patiente mise en scène [...] avait été la réalisation du *Cabinet d'amateur*, où les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches, comme répliques, auraient tout naturellement l'air d'être les copies, les pastiches, les répliques, de tableaux réels. (CA, 84)

« Toute œuvre est le miroir d'une autre » (CA, 24), avance Lester K. Nowak dans « Art and Reflexion », article fictif dont le titre révèle lui-même le mécanisme de réflexion qui l'a vu naître, la modification instaurée par Perec renvoyant au texte source qu'elle feint de masquer, soit l'ouvrage réel d'Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion* (1960). Ainsi, *Un cabinet d'amateur* est le miroir de *La Vie mode d'emploi*¹, mise en récit d'un tableau qui ne restera qu'au stade de projet, le roman pluriel de Perec (sous-titré *romans*) réussissant précisément parce qu'il raconte l'échec du peintre à représenter la façade du 11 rue Simon-Crubellier dans sa totalité. Le trompe-l'œil (synonyme de façade) y est d'autant plus efficace qu'il rend avec une précision *apparemment* réaliste des détails qui n'ont eux-mêmes de réalité concrète qu'à travers la représentation mentale que s'en fait Serge Valène avant de mourir, le peintre laissant derrière lui : « Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté [...] pratiquement vierge » (VME, 580 ; je souligne).

1. Je souligne au passage que Perec reconstituait, au moment de la publication de *La Vie mode d'emploi*, un puzzle Ravensburger du *Cabinet d'amateur* de *Corneille van der Geest* de Guillaume van Haecht. Voir Manet van Montfrans, *op. cit.*, p. 294.

Vingt mille lieux sans la mère (*Tacens opus*)

On saisira mieux la double portée de l'épigraphe d'*Un cabinet d' amateur* en replaçant dans son contexte le « Regarde de tous tes yeux, regarde » de *La Vie mode d'emploi*, épigraphe, encore une fois, empruntée à l'œuvre de Jules Verne, et dont le caractère programmatique ne se situe pas au seul niveau de la perception visuelle, ainsi que le laisse habilement croire la citation de Paul Klee : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre » (*VME*, 17), qui la suit justement aussitôt en tête du Préambule. Ainsi, « Regarde de tous tes yeux, regarde ! » est à la fois le titre et le leitmotiv d'un chapitre de *Michel Strogoff*¹ dans lequel le héros éponyme apprend que les Tartares, qui l'ont surpris en train de les espionner pour le compte des Russes, s'appêtent à le rendre aveugle en passant devant ses yeux coupables un sabre chauffé à *blanc*, d'où l'ironie de leur incessante incantation : « Regarde de tous tes yeux, regarde ! »

D'abord envahi par « le sentiment d'une vengeance à accomplir », Michel Strogoff se tourne finalement vers sa mère : « Ma mère ! s'écria-t-il. Oui ! oui ! à toi mon suprême regard, et non à ce misérable ! Reste là, devant moi ! Que je voie encore ta figure bien-aimée ! Que mes yeux se ferment en te regardant² !... » « Plus rien n'existait à ses yeux que sa mère, qu'il dévorait alors du regard ! Toute sa vie était dans cette dernière vision³ ! » Aussi pouvons-nous retracer, au-delà des vengeances patiemment ourdies par Gaspard Winckler et Hermann Raffke, ce soucis que Perec avait d'entretenir le souvenir de ses parents, d'autant que la mère de Michel Strogoff perd la vie au moment même où celui-ci perd la vue (destin analogue à celui de Bartlebooth, qui perdra la vue devant l'image morcelée de ses ports de *mer*), la dernière image qu'il garde du monde étant précisément celle de la disparition de sa mère.

Dès l'*incipit*, Perec plonge le lecteur de son *Histoire d'un tableau* dans un contexte ouvertement allemand : « *Un cabinet d' amateur*, du peintre américain d'origine allemande Heinrich Kürz, fut montré

1. Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, Hachette (Le Livre de Poche), 1966 [1880], p. 333-346.

2. *Ibid.*, p. 342.

3. *Ibid.*, p. 343.

au public [...] dans le cadre de la série de manifestations culturelles organisée par la communauté allemande de la ville » (CA, 11). Il s'agit évidemment d'une « ombre exprès », puisque les références à la Seconde Guerre seront toutes encryptées, quoique pour la plupart parfaitement repérables à l'œil nu, comme le montre cette habile transposition de l'irreprésentabilité des camps de concentration et de l'intérieur des chambres à gaz :

Nowak n'avait évidemment pas pu revoir le tableau lui-même, inhumé pour l'éternité en même temps que son propriétaire, et la seule reproduction d'ensemble qu'il pouvait en donner provenait d'une photographie médiocre, prise clandestinement par un des gardiens de la salle où le tableau avait été exposé. (CA, 58)

C'est donc en répondant à cet appel du texte que l'on pourra retrouver le tableau par-dessus lequel l'auteur a trompeusement « peint » son propre cabinet d'amateur : « l'espace organisé, cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de significations, mais en éléments falsifiés, porteurs d'informations fausses » (VME, 19 ; repris p. 241). Ainsi, dans sa description du *Cabinet d'amateur* de Guillaume van Haecht (CA, 25-26), Percec ne mentionne pas la *Vierge à l'enfant*, tableau de Quentin Metsys et « perle » de la collection de van Haecht. Cette omission pourrait évidemment se lire comme une sorte d'hommage, forcément indirect, au « zèle silencieux » de Corneille van der Geest refusant l'offre d'achat des Habsbourg, « plus passionné d'œuvres d'art que de bénéfices matériels¹ ». Or, la résonance de cette première omission dans la description du premier des trente-neuf tableaux vendus lors des deux dernières journées de la deuxième vente Raffke nous oblige à y voir encore autre chose, d'autant que les six autres tableaux vendus sans être décrits font passer le nombre de trente-neuf à quarante-cinq, ce qui est une autre façon pour Percec de souligner le rôle joué par la Seconde Guerre mondiale dans sa démarche scripturale, liée, comme le montre ce très beau passage de *Wou le souvenir d'enfance*, au souvenir de la disparition de ses parents : « 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 ;

1. S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIIe siècle*, source de Percec citée dans Manet van Montfrans, *op. cit.*, p. 305.

l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie¹ ». Voici donc la notice dudit tableau dans le catalogue anonyme de la collection Raffke :

Le Changeur et sa femme (une copie d'époque du célèbre tableau de Quentin Metsys ; son intérêt principal provient des toutes petites modifications que le copieur [parent péjoratif de « copiste »] y a introduites ; ainsi personne ne se reflète dans le miroir au premier plan [alors que l'original y représente quelqu'un qui est en train de lire] ; la miniature du livre que regarde la femme du banquier ne représente pas une Vierge à l'Enfant, mais une mise au tombeau, etc.²)

Encore une fois, Perec nous montre ce qu'il cache : « d'une copie à l'autre, des personnages, des détails, disparaissaient, ou changeaient de place, ou étaient remplacés par d'autres » (CA, 22). La mise au tombeau rappelle évidemment celle d'Hermann Raffke, mais il faut voir cette évidence comme une autre « ombre exprès », car derrière ce voile rhétorique, c'est bien de la mise au tombeau de la mère par l'enfant qu'il est ici question. La fascination de Perec pour le *Saint Jérôme dans son cabinet de travail* d'Antonello de Messine — c'est-à-dire sa fascination pour un cabinet de maître (et non d'amateur) — permet en effet d'y voir une influence de ce dernier sur l'inscription renversée des marques autobiographiques

-
1. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 2003 [1975], p. 64.
 2. CA, 75. Je souligne un autre passage miroir de *La Vie mode d'emploi* où ce détail du tableau de Metsys est repris dans la description d'un assortiment de bibelots : « un livre enluminé ouvert sur une miniature représentant une Vierge à l'Enfant » (VME, 415), passage d'autant plus significatif qu'on peut voir apparaître aux lignes 4, 5 et 6 de cette même page une diagonale sénestro-descendante formée des lettres majuscules E, W et X, alors que *W (ou le souvenir d'enfance)* est précisément dédié à « E » (pour eux : ses parents), et que la toute fin du dernier chapitre de *La Vie mode d'emploi* nous apprend ce qui lie le X et le W à l'assouvissement de la vengeance « si patiemment, si minutieusement ourdie » par Gaspard Winckler, telle qu'annoncée à la toute fin du premier chapitre (VME, 24). Notons au passage que Winckler, après avoir achevé le dernier des puzzles commandés par Bartlebooth, se mit à fabriquer des « anneaux du Diable » (VME, 52), puis des « miroirs de sorcières » (VME, 53) similaires à celui qui se trouve au premier plan du *Changeur et sa femme*, alors que son maître, Monsieur Gouttman, « fabriquait des articles de piété » (VME, 57), formule en trompe-l'œil pour parties de texte (« articles ») et piété, au sens littéraire de « Piété filiale, attachement, fait de tendresse et de respect, des enfants pour leurs parents » (*Petit Robert*).

de Perec, pour qui l'auteur de la Vulgate représentait précisément celui qui a « besoin de se reporter souvent à des portions antérieures de sa lecture¹ ». En outre, passant toujours d'un texte à l'autre, on découvrira dans *Espèce d'espace* cette petite observation : « Mère Patrie — en allemand *Vaterland*² », qui donne une tout autre résonance au rôle tenu par le quotidien *Das Vaterland* dans la visibilité médiatique du tableau de Kürz, d'autant que Mère Patrie ne pouvait, pour un « enchanteur de lettres » tel que Perec, se comprendre autrement qu'au troisième degré, à savoir cette absence autrement inexprimable qu'est la mère *partie*. Aussi arrive-t-il, parfois, qu'un cabinet d'amateur « comporte la seule trace qui nous reste d'un tableau disparu³ », fût-il « pratiquement vierge ».

L'image perecquienne échappe donc aux crises de la pensée classique (beau ou non ?) et de la pensée moderne (art ou non ?), précisément parce qu'elle demeure au niveau de la *phantasia* aristotélicienne : image mentale du rêve, et surtout, du souvenir. Comme la musique dans la réflexion poétique de Mallarmé, la peinture est ici un point de repère qu'il s'agit de dépasser : « Essences et existences, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture, écrivait Merleau-Ponty, brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces et de significations muettes⁴. » Dans cette perspective, le recours à la peinture, même dans un texte aussi près de la fiction d'art qu'*Un cabinet d'amateur*, demeure pour Georges Perec un échafaudage pré-textuel (« La clé de voûte de cette patiente mise en scène ») dont le rôle est d'enclencher la construction de ces lieux rhétoriques aux trompeuses façades, « *fenêtres semblables à des yeux sans pensée* » (*VME*, 167) qui, « sous la tranquillité factice de ces photographies figées une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur noir et blanc⁵ », invitent à « voir *autrement* [...] cette espèce de tremblement du

1. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 118.

2. *Ibid.*, p. 101.

3. Manet van Montfrans, *op. cit.*, p. 289.

4. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 35.

5. Georges Perec, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, P.O.L., 1994 [1979], p. 37.

sens¹ », « le lieu fragile et unique où il sera à la fois révélé et caché² ». C'est ainsi que pourrait se dessiner la vision du monde de notre « enchanteur de lettres », « par des mots allusifs, jamais directs », jusqu'à ce qu'éclate enfin « quelque illusion égale au regard », le tout pouvant à la fin ressembler, maintenant que nous savons « voir *autrement* », à ces propos rassemblés sur une page manuscrite des *Récits d'Ellis Island* :

Cela ne veut rien dire, de vouloir
 faire parler ces images, de les
 forcer à dire ce qu'elles ne
 sauraient dire.
 Au début, on ne peut qu'essayer
 de nommer les choses, une
 à une, platement,
 les énumérer, les dénombrer,
 de la manière la plus
 banale possible,
 de la manière la plus précise
 possible,
 en essayant de ne rien
 oublier³.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Georges Perec :

Perec, Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard (Pocket), 1995 [1965].

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée (L'espace critique), 1988 [1974].

Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 2003 [1975].

Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi : romans*, Paris, Hachette (Le Livre de Poche), 2001 [1978].

Perec, Georges, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Seuil (Points), 2001 [1979].

-
1. Georges Perec, *Les Mots croisés, précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, Paris, P.O.L., 1999 [1979], p. 15.
 2. *Ibid.*, p. 9-10. « Une fois de plus, écrivait Perec dans *le souvenir d'enfance* (*op. cit.*, p. 18.), les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint le plus : rester caché, être découvert. »
 3. Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, *op. cit.*, p. 41.

Perec, Georges, *Les Mots croisés, précédés de considérations de l'auteur sur l'art et la manière de croiser les mots*, Paris, P.O.L., 1999 [1979].

Perec, Georges, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L., 1994 [1979].

Perec, Georges, *Le Voyage d'hiver*, Paris, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1993 [1980].

Perec, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Hachette (Textes du XX^e siècle), 1985.

Autres :

Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil (Points), 2002 [1979].

Mallarmé, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard (Poésie), 2003.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2003 [1960].

Montfrans, Manet van, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Atlanta/Amsterdam, Rodopi, 1999.

Pascal, Blaise *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Paris, Gallimard (Folio classique), 2003.

Perec, Georges, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1992 [articles, parfois collectifs, parus entre 1960 et 1964].

Reggiani, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Pèrec — l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, InterUniversitaires / Eurédit, 1999.

Verne, Jules, *Michel Strogoff*, Paris, Hachette (Le Livre de Poche), 1966 [1880].