

KRZYSZTOF SOBCZYŃSKI
Lublin

L'OBJET ICONIQUE DANS *LA VIE MODE D'EMPLOI*
DE GEORGES PEREC*

La vie mode d'emploi: roman total, roman de romans, maison de romans, *opus magnum* – voilà quelques-unes seulement des formules éclairs apparues dans les comptes-rendus critiques au moment de la publication du livre. Plus tard, Italo Calvino l'appellera «hyper-roman» et déclarera qu'il s'agit du «dernier grand événement dans l'histoire du roman»¹. Sans vouloir à mon tour constituer un palmarès, je tiens à souligner ce caractère total du roman, relevé dès le début par la critique. En effet, si d'une part *La vie mode d'emploi* correspond au «quatrième horizon» de Perec et constitue le meilleur exemple de cette interrogation romanesque qui est «le goût des histoires et des péripéties qui se dévorent à plat ventre sur son lit», d'autre part ce roman fait partie, à des degrés moins importants, des trois autres horizons: sociologique, ludique, autobiographique². Selon Perec lui-même, convergent dans

* La présente étude est une version légèrement retouchée d'un des chapitres de ma thèse de doctorat, écrite sous la direction de Mme Ewa Barańska et présentée en juin 1996. La notion de l'objet iconique y était définie avec plus de précision dans un chapitre à part. Je tiens à signaler que ce terme, anglicisme fâcheux, n'a rien à faire avec la signification qui lui est attribuée par Peirce et ses disciples. Il s'agit, *grosso modo*, de tout objet qui peut être perçu comme image: tableau, photographie, affiche, mais également carte postale et dessous de plat illustré. D'autre part, je regrette de ne pas avoir pu prendre en considération une série de textes parus à peu près au moment de la soutenance de mon doctorat et qui concernent le même sujet, à savoir les articles réunis dans les *Cahiers Georges Perec* n° 6, *L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*. Je me promets d'en faire usage dans un texte ultérieur.

¹ I. CALVINO, *Les leçons américaines*, Paris, 1980, p. 190.

² G. PEREC, «Notes sur ce que je cherche», *Le Figaro*, 8 décembre 1978. Repris ensuite dans: G. PEREC, *Penser/Classer*, Paris: Hachette, 1985, p. 10. C'est dans ce même texte que l'on retrouve la définition des «quatre horizons»: «Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre

le roman toutes les expériences précédentes, la manie d'autoréférence³ étant d'ailleurs une constante de cette œuvre:

Dans *La vie mode d'emploi* c'est un peu comme si, au bout de vingt ans d'écriture, j'essayais de me colleter avec un travail où j'aurais à rendre compte de tout ce que j'ai fait depuis que j'ai commencé à écrire.⁴

La vie mode d'emploi n'est pas un bilan – une somme serait beaucoup dire – mais un peu le rassemblement de tout ce que j'ai fait depuis vingt ans, dans un roman qui va assouvir mon goût du romanesque, mon amour de Raymond Roussel, de Jules Verne, de Rabelais et, en même temps, concentrer, décrire le langage, le monde, vider une espèce de quotidienneté à travers ce langage, empiler des mots, avoir cette espèce de vocation encyclopédique [...] cette sorte de boulimie verbale [...] avec le plaisir qui en découle et, en même temps, en intégrant là-dedans des éléments autobiographiques qui sont cachés mais affleurent quand même tout le temps pour moi.⁵

une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent. Elle m'a valu la réputation d'être une sorte d'ordinateur, une machine à produire des textes. [...] Pour ma part, je me comparerais plutôt à un paysan qui cultiverait plusieurs champs; dans l'un il ferait des betteraves, dans un autre de la luzerne, dans un troisième du maïs, etc. De la même manière, les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire.

La première de ces interrogations peut être qualifiée de 'sociologique': comment regarder le quotidien [...] la seconde est d'ordre autobiographique, [...] la troisième, ludique, renvoie à mon goût pour les contraintes, les prouesses, les gammes, à tous les travaux dont les recherches de l'OuLiPo m'ont donné l'idée et les moyens [...] la quatrième, enfin, concerne le romanesque; le goût des histoires et des péripéties [...]

En fait, me semble-t-il, au-delà de ces quatre pôles qui définissent les quatre horizons de mon travail – le monde qui m'entoure, ma propre histoire, le langage, la fiction – mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire: des livres gros et des livres courts, des romans et des poèmes, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants...»

³ Perce disait dans son entretien avec J.-M. Le Sidaner: «[...] je crois qu'il s'agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre antérieur (ou même postérieur: d'un livre encore en projet ou en chantier); ces autoréférences commencent à apparaître dans *La Disparition* (qui commence comme une traduction sans E de *Un homme qui dort*); elles se développent plus ou moins sciemment dans *La boutique obscure*, *Espèces d'espaces*, *W*, et sont beaucoup plus manifestes dans *La vie mode d'emploi* qui utilise des éléments venus de presque tous mes autres textes.» (G. PEREC, J.-M. LE SIDANER, «Entretien», *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 5).

⁴ G. PEREC, Cl. ORIOL-BOYER, «Ce qui stimule ma racontouze», *Texte en Main*, n° 1, printemps 1984, p. 49.

⁵ G. PEREC, P. FARDEAU, «En dialogue avec l'époque», *France Nouvelle*, n° 1744, 14-20 avril 1979, p. 45.

Un livre de confluences dans lequel tout ce qui jusque-là était morcelé, discontinu, disjoint devient entier et continu, dans lequel ce qui semblait tâtonnement devient certitude. C'est en même temps un livre où, au nom de la même logique de continuité et de plénitude, la contrainte, jamais vraiment absente de l'œuvre perecquienne, se multiplie et s'étend pour aboutir à des dimensions et à un niveau de complexité vraiment vertigineux. Il est par conséquent indispensable de présenter les enjeux formels de l'œuvre, sans quoi il serait impossible de comprendre sa structure. Perec lui-même, d'abord décidé à brûler toute la documentation préliminaire de son livre, a fini par livrer quelques-uns de ses secrets⁶.

Le livre est né de la rencontre de quelques ébauches, dont les plus importantes sont:

- l'usage, à des fins littéraires, du bi-carré latin orthogonal d'ordre 10,
- l'image d'un immeuble dont on aurait enlevé la façade de façon à ce que l'on puisse voir tout ce qui se passe à l'intérieur,
- l'idée de puzzle et l'histoire d'un poseur de puzzles.

Le bi-carré latin orthogonal d'ordre dix est une formule mathématique que, sur la proposition de Claude Berge, les oulipiens envisageaient d'appliquer au roman. Berge pensait au départ à une structure plus simple, un bi-carré d'ordre 3, que Perec explique de la façon suivante:

Il (Berge) a proposé une histoire à trois personnages, trois objets (un chapeau melon, une casquette et un béret par exemple), trois éléments tenus à la main (un bouquet de roses, une canne et un chien au bout d'une laisse). Dans le premier chapitre celui qui a le béret a le chien, celui qui a le chapeau melon a la canne, celui qui a la casquette a les roses; dans le second chapitre celui qui a le béret a les roses, celui qui a le chapeau melon a le chien, celui qui a la casquette a la canne; dans le troisième chapitre, celui qui a la casquette tient le chien au bout de la laisse, celui qui a le chapeau melon a les roses et celui qui a le béret a la canne. L'idée de Berge était cependant un peu plus démente: au lieu qu'il y ait trois chapitres avec trois personnages, et trois séries de deux objets, il y avait dix personnages, et deux séries de dix objets.⁷

⁶ Cf. surtout G. PEREC, «Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*», *L'Arc*, n° 76, 1979. On trouve d'autres explications dans les interviews de Perec et, avant encore la publication du roman, dans *Espèces d'espaces* qui dévoile quelques-uns des secrets du chantier du roman. Je n'ai pas pu prendre en considération le document le plus complet puisqu'il n'était pas encore édité à l'époque de la rédaction de mon texte, à savoir les *Cahiers des charges de «La vie mode d'emploi»*, Paris 1993. D'autre part, les cahiers ne font que confirmer nombre d'intuitions surgies à la seule lecture des *Quatre figures...* et autre documents publiés du vivant de Perec.

⁷ PEREC, ORIOL-BOYER, *op. cit.*, pp. 49-50.

L'idée de Perec, lorsqu'en 1972 le projet de *La vie mode d'emploi* se précise, est infiniment plus démente encore: il y aura non pas dix, mais 115 personnages, non pas 10, mais 100 chapitres, non pas 10, mais 21 séries. On trouverait ainsi dans les 100 chapitres du roman des éléments inscrits selon un schéma déterminé (le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10), tandis que les chapitres et leur ordre obéissent à d'autres contraintes encore. C'est vers cette même année 1972 que les quelques idées de départ se rencontrent définitivement pour donner naissance au projet du roman. Il suffit d'abord d'imaginer que le bâtiment avec la façade enlevée (dont la source est un dessin de Steinberg⁸, *Le diable boiteux* et les maisons de poupées) se compose de 100 pièces, des caves jusqu'aux chambres de bonne en passant par les appartements et la cage d'escalier, pour que les deux schémas soient superposables: d'une part le plan de l'immeuble avec ses 100 pièces, d'autre part les cent chapitres auxquels sont attribués, selon le principe du bi-carré, les éléments réunis dans les 21 listes mentionnées. On aboutit ainsi à un livre dont les 100 chapitres racontent successivement ce qui se passe dans les 100 pièces de l'immeuble chacun des chapitres contenant, disposé selon un jeu savant de contraintes, un nombre déterminé d'éléments préalablement choisis.

Il est clair que la disposition des chapitres ou, autrement dit, la façon de parcourir les 100 pièces de l'immeuble, n'est pas vouée au hasard. C'est ici qu'intervient une contrainte supplémentaire qu'on appelle la *polygraphie du cavalier*, contrainte que tout joueur d'échecs connaît, mais que Perec doit appliquer (non sans mal, avouera-t-il par la suite) à un échiquier de 10×10. L'ordre des chapitres obéit donc au mouvement d'un cavalier qui parcourt tout l'échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. Le livre se divise, en plus, en 6 parties: chaque fois que le cavalier est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie.

Il est non moins clair, et tout lecteur de Perec ne pourra qu'acquiescer, qu'une telle structure pêche d'une régularité exagérée. C'est là qu'intervient ce que les oulipiens appellent le *clinamen*: l'exception. En réalité, le roman n'a que 99 chapitres parce que l'une des cases a disparu (la cave au coin inférieur gauche) faisant ainsi disparaître un chapitre (une pièce de l'immeuble) et fausser la numérotation à partir du chapitre 56.

L'échiquier doit être associé à une autre figure qui apparaît à différents niveaux et avec différentes fonctions dans le roman, celle de puzzle. Celui-ci est tout d'abord essentiel dans l'histoire de ce riche amateur, Bartlebooth,

⁸ Cf. G. PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée, 1985, p. 58.

qui occupe sa vie à réaliser un ambitieux projet dont les étapes sont les suivantes: apprendre l'aquarelle, peindre 500 marines dans 500 ports différents, en faire faire, par un artisan spécialement engagé à cet effet (Gaspard Winckler) des puzzles, les recomposer, les faire recoller et – étape finale – les faire disparaître en les trempant dans l'eau à l'endroit même où elles ont été exécutées. Le principal obstacle à la réussite de ce projet qui mène de la page blanche à la page blanche est le faiseur de puzzles dont l'art rend la recomposition des puzzles difficile, voire impossible. Le duel entre le faiseur et le poseur est au cœur du roman. Or, le roman avec ses 99 cases-chapitres pouvant être également considéré comme un puzzle, un puzzle d'histoires à recomposer, la métaphore du roman-objet, mais aussi lieu de jeu entre le poseur et le faiseur s'impose; le faiseur peut ainsi représenter celui qui écrit et le poseur celui qui lit:

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.⁹

Il n'est peut-être pas sans intérêt de juxtaposer à ce texte un autre, pris dans une interview de Perec:

[...] un livre, c'est-à-dire un objet que quelqu'un va prendre dans ses mains, un objet matériel, un pavé que quelqu'un va ouvrir et lire jusqu'au bout (s'il ne le lit pas jusqu'au bout c'est raté) [...] Une fois que c'est fini, on peut recommencer en se servant de l'index, en reconstituant des histoires, etc., mais, au bout du compte, il n'y a que cette espèce de lointain, très proche en même temps, entre les lecteurs et l'auteur, c'est un jeu qui se joue à deux (tous les autres, les personnages du livre, sont des fictions), il n'a pas d'au-delà.¹⁰

La métaphore de puzzle, même si elle a des limites évidentes¹¹, est à envisager dans un autre sens encore puisque c'est une métaphore que Perec promène depuis 1965, époque des *Choses*, à travers interviews et différents

⁹ *Ibid.*, p. 18. Désormais, pour ne pas multiplier inutilement les notes, je situerai les citations des textes de Perec directement dans le texte par les sigles suivants: VME pour *La vie mode d'emploi*, W pour *W ou le souvenir d'enfance* (Paris, 1975), et JMS pour *Je me souviens* (Paris, 1978).

¹⁰ PEREC, FARDEAU, *op. cit.*, p. 46.

¹¹ Je pense avant tout à la mise en garde qu'adresse au lecteur B. Magné en rappelant que tout texte est un «objet polyphonique» et, en tant que tel, ne se prête pas à une interprétation unique. Cf. B. MAGNÉ, «Lavis mode d'emploi», *Cahiers Georges Perec*, n° 1, 1985, p. 243.

textes critiques. Il s'agit de cette image empruntée à Butor, mais qu'il a fait sienne, au point d'en oublier l'origine («je crois que c'est du Butor, mais je l'ai tellement utilisée que j'ai fini par croire que c'était de moi»)¹²:

Butor a dit une chose qui m'a toujours beaucoup frappé. Il décrit son univers d'écrivains comme une espèce de puzzle avec des pièces qui manquent, ce sont ses propres œuvres. Moi aussi je suis entouré d'un certain nombre d'œuvres et d'écrivains. Et je ne les relie pas par une pensée critique homogène, ou tout au moins cohérente, pas du tout, c'est au niveau de ma sensibilité¹³.

Il semble donc permis de donner à l'image de puzzle chez Perec au moins trois interprétations différentes: elle vient signaler le jeu entre le scripteur et le lecteur, elle symbolise le roman et enfin elle signale qu'il faut également penser au roman comme à une pièce de puzzle qui prendra une place jusque-là vide au milieu d'autres pièces déjà posées. Dans cette troisième optique, l'on est encouragé à considérer *La vie mode d'emploi* en relation avec les éléments extérieurs en tant qu'une œuvre qui se situe consciemment à l'intersection de différentes influences et de différents projets de l'auteur. Ceci nous fait revenir à une question fondamentale pour la compréhension du roman, à savoir de quoi sont constituées les listes préparatoires dressées dans le cahier des charges et comment le principe du bi-carré latin influe sur l'inscription des éléments de ces listes dans le roman.

On peut l'entrevoir notamment en analysant une page du manuscrit préparatoire reproduite dans *Quatre figures pour «La vie mode d'emploi»*.

Au terme de ces laborieuses permutations j'en arrivai ainsi à une sorte de «cahier des charges» dans lequel pour chaque chapitre était énumérée une liste de 42 thèmes qui devaient figurer dans le chapitre. Ainsi, dans le chapitre 23, il fallait utiliser une citation de Jules Verne et une de Joyce¹⁴.

Les permutations consistaient à croiser, toujours selon le principe du bi-carré latin, les 21 listes mentionnées de façon à faire intervenir, dans chaque chapitre, un nombre établi d'éléments hétéroclites (auteurs, œuvres, tableaux, activités etc.). Pour le chapitre 23, le résultat se présente comme suit:

¹² G. PEREC, B. NOËL, «Entretien», *Poésie ininterrompue*, 20 février 1977.

¹³ G. PEREC, J. DUVIGNAUD, «Entretien: le bonheur de la modernité», *Le Nouvel Observateur*, n° 57, 15-21 décembre 1965.

¹⁴ PEREC, «Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*», p. 52.

| | | |
|-----|--|-----------------------------|
| 8,4 | gd Appt au 1 ^{er} gauche (à côté du 20) | Moreau Ch.23 |
| | monter | |
| | classement | |
| | Verne | IM p. 224 VML 75 |
| | Joyce | 637 |
| | 2 personnes | |
| | occupants | |
| | agendas | |
| | faire un rêve | |
| | boiseries | |
| | tapis de laine | |
| | 19 ^o | Canal de Suez |
| | Moyen Orient | |
| | style chinois | |
| | Bibliothèque | |
| | ~ 10 pages | |
| | Physiologie en 1860 | |
| | Nouveau-né | |
| | Chat | |
| | Manteau | |
| | Uni | |
| | lame | |
| | rouge | |
| | bas, chaussettes | |
| | médailles | |
| | livre d'art | |
| | Musique classique | |
| | les Menines | Marie Marguerite d'Autriche |
| | Moby Dick | |
| | Thé | |
| | Zakouskis | |
| | Pendules horloges | |
| | Mots croisés | |
| | étonnement | |
| | affiches | |
| | triangle | |
| | parallélépipède | |
| | plante verte | |
| | cuiivre étain | |
| | manque au 4 | |
| | faux au 3 | |
| | Faucille | |
| | Châtiment ¹⁵ | |

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

On remarquera que le procédé est accessoirement compliqué par l'introduction d'un *clinamen* (faux, manque) qui entraîne la disparition de certains éléments prévus au départ. Pour bien expliquer le fonctionnement du procédé, il faudrait reproduire le chapitre tout entier; on se limitera ici à citer une partie du texte: la description de la bibliothèque aménagée dans l'appartement de Mme Moreau par Henry Fleury:

La pièce où nous nous trouvons maintenant – un fumoir bibliothèque – est assez représentative de son travail. C'était à l'origine une pièce rectangulaire d'environ six mètres sur quatre. Fleury a commencé par en faire une pièce ovale sur les murs de laquelle il a disposé huit panneaux de bois sculpté, de coloris sombre, qu'il est allé chercher en Espagne, et qui proviennent, paraît-il, du Palais du Prado. Entre ces boiseries, il a installé de hauts meubles en palissandre noir incrustés de cuivre, supportant sur leurs larges rayons un grand nombre de livres uniformément reliés en cuir havane, des livres d'art pour la plupart, rangés par ordre alphabétique. De vastes divans, capitonnés de cuir marron, sont disposés sous ces bibliothèques et en suivent exactement les courbures. Entre ces divans sont placés de fragiles guéridons en bois d'amarante tandis qu'au centre se dresse une lourde table à quatre-feuilles et à piétement central, couverte de journaux et de revues. Le parquet est presque entièrement dissimulé par un épais tapis de laine rouge sombre incrusté de motifs triangulaires d'un rouge encore plus foncé. Devant une des bibliothèques se trouve un escabeau en chêne à ferrures de cuivre, permettant d'accéder aux étagères supérieures, et dont un des montants a été entièrement clouté de pièces d'or.

En plusieurs endroits, les rayonnages de la bibliothèque ont été aménagés en vitrines d'exposition. Dans la première bibliothèque, à gauche, sont ainsi présentés des vieux calendriers, des almanachs, des agendas du Second Empire, ainsi que quelques petites affiches dont le *Normandie* de Cassandre et le *Grand Prix de l'Arc de Triomphe* de Paul Colin; dans la seconde – seul rappel des activités de la maîtresse de maison – quelques outils anciens: trois rabots, deux herminettes, une besaiguë, six ciseaux à froid, deux limes, trois marteaux, trois vrilles, deux tarières, portant tous le monogramme de la Compagnie de Suez et ayant servi lors des travaux de creusement du Canal, ainsi qu'un admirable *Multum in parvo* de Sheffield, offrant l'apparence d'un couteau de poche ordinaire – en plus épais toutefois – mais contenant non seulement des lames de tailles variées mais des tournevis, des tire-bouchons, des tenailles, des plumes, des limes à ongles et des poinçons; dans la troisième, divers objets ayant appartenu au physiologiste Flourens et, en particulier, le squelette entièrement coloré en rouge de ce jeune porc dont le savant avait nourri la mère, pendant les 84 derniers jours de la gestation, avec des aliments mêlés de garance, afin de vérifier expérimentalement qu'il existe une relation directe entre le fœtus et la mère [...]¹⁶

(VME 134-135)

La description continue encore sur une page entière pour montrer notamment le contenu de la quatrième vitrine: une maison de poupée, parallélépipédique et qui enferme une grande quantité d'objets, dont un tapis de haute laine, une

¹⁶ C'est moi qui souligne.

cheminée avec une garniture de cuivre, une pendule de précision, des bas et des chaussettes, des plantes vertes. Cette maison est de surcroît celle dont rêve Léopold Bloom dans *Ulysse*¹⁷.

Le passage cité permet de voir, ou d'entrevoir, de quelle manière les listes conçues dans le cahier des charges produisent du texte et de quelle façon la citation (en l'occurrence les passages de Verne pris dans *L'île mystérieuse* et dans *Vingt mille lieues sous les mers* et concernant respectivement la malle trouvée par les naufragés et la bibliothèque du capitaine Nemo) s'incrument dans le texte du roman. Pour certains éléments, le procédé d'inscription n'est pas très compliqué (bibliothèque, classement, agendas, affiches, lame, tapis de laine, triangle etc.), pour d'autres, comme ce nouveau-né devenu porc, les associations sont, avouons-le, quelque peu surprenantes. L'allusion est également difficile à déchiffrer et le mécanisme complexe dans le cas de *Ménines* qui, à travers une allusion à la Maison d'Autriche, donnent les panneaux que Fleury est allé chercher en Espagne, au palais du Prado.

L'objet iconique, sans être particulièrement fréquent dans le texte du chapitre, y est toutefois présent: tout d'abord directement, d'une façon lisible (visible?) lorsqu'il est question d'affiches et agendas, ensuite par allusion aux *Ménines*. Le cahier des charges contient trois listes qui donnent lieu à des citations prises dans le pictural. Tout d'abord, la liste des activités:

- | | | |
|---------------|------------------------|---|
| 1. peindre | 5. classer, ranger | 9. tenir un bâton ou un instrument de musique |
| 2. entretenir | 6. se servir d'un plan | 0. manger |
| 3. toilette | 7. réparer | |
| 4. érotique | 8. lire, écrire | |

dont le premier verbe est précisément PEINDRE. Ensuite, la liste qui décide de tout ce qui se retrouve sur les murs de l'immeuble:

- | | | |
|-----------------------|-----------------|--------------------|
| 1. murs nus | 5. tableau | 9. affiches |
| 2. dessin | 6. reproduction | 0. cartes postales |
| 3. gravure | 7. cartes, plan | |
| 4. aquarelle, gouache | 8. photo | |

Et enfin, la liste qui introduit 10 tableaux. Elle est rédigée d'une façon un peu étrange dans la mesure où elle mélange noms de peintres et titres de tableaux; c'est pourquoi je me permets de présenter la version originale et une version «revue et corrigée»:

¹⁷ Cf. PEREC, «Quatre figures pour *La vie mode d'emploi*», p. 52.

- | | |
|-----------------------------|--|
| 1. Le mariage des Arnolfini | 1. J. Van Eyck, <i>Le mariage des Arnolfini</i> |
| 2. Saint-Jérôme | 2. Antonello de Messine, <i>Saint-Jérôme dans son cabinet de travail</i> |
| 3. Les Ambassadeurs | 3. H. Holbein, <i>Les Ambassadeurs</i> |
| 4. La Chute d'Icare | 4. P. Bruegel, <i>Paysage avec la chute d'Icare</i> |
| 5. Les Ménines | 5. D. Velasquez, <i>Les Ménines</i> |
| 6. La Tempête | 6. Giorgione, <i>La Tempête</i> |
| 7. Metsys | 7. Q. Metsys, <i>Le banquier et sa femme</i> |
| 8. Carpaccio | 8. V. Carpaccio, <i>Le rêve de Sainte-Ursule</i> |
| 9. Bosch | 9. J. Bosch, <i>La charrette de foin</i> |
| 0. Baugin | 0. Baugin, <i>Nature morte à l'échiquier</i> |

Ainsi, faudra-t-il envisager la présence de l'objet iconique dans le texte sur deux plans: l'extradiégétique (les listes qui stimulent l'écriture et qui sont elles-mêmes constituées d'objets iconiques) qui peut produire du pictural et du non-pictural, et le diégétique, où l'objet iconique peut apparaître soit à la suite d'une opération par contrainte, soit d'une autre façon, par exemple par une opération appelée *cut off* et qui consiste à faire intervenir dans le texte un objet venu du quotidien observé au moment de l'écriture, opération dont Perec avoue s'être servi. Dès lors on peut s'attendre à une présence massive de l'objet iconique dans le texte. Bernard Magné, avec sa méticulosité habituelle, dresse, pour *La vie mode d'emploi*, la liste suivante:

- 508 aquarelles, dont une défraîchie, 500 peintes par Bartlebooth, une par Turner, une avec la bouche et les pieds,
- plus d'une centaine de toiles dont un paysage miniature, un paysage asiatique, une toile hyperréaliste, une pseudo-naïve, un tout petit portrait en pied, 2 toiles collectives réalisées sous la direction du peintre Vladislav, un fusain rehaussé de pastel, 24 portraits imaginaires, une descente de croix, 2 natures mortes, une scène mythologique, une scène champêtre;
- une peinture sur bois;
- une fresque;
- une étude sur carton;
- 13 buvards publicitaires;
- une soixantaine de gravures, dont plusieurs romantiques, une libertine, une toute piquée, une d'inspiration surréaliste;
- une gouache;
- un carton pour tapisserie;
- une trentaine de dessins, dont un exécuté entièrement à la machine à écrire, un paysage, une étude au pastel, une feuille de dessins d'enfants, plusieurs dessins à la plume dont un avec des encres de couleur;
- 2 trompe-l'œil muraux;
- une vingtaine de reproductions;
- une carte de France illustrée;
- 8 affiches;
- un parchemin enluminé;
- plusieurs miniatures;

- des images d'Epinal;
- 2 rébus;
- 4 caricatures;
- une estampe américaine;
- un emaki ou rouleau japonais;
- une estampe érotique chinoise;
- 75 titres de tableaux, imaginaires ou réels;
- 103 noms d'artistes-peintres, réels ou imaginaires.¹⁸

Cette liste, qui se concentre strictement sur le pictural, pourrait être complétée par un nombre non moins impressionnant d'objets iconiques d'autre genre: quelques dizaines de cartes postales et photos, papiers peints, toiles de Jouy, tapisseries, couvertures de livres et revues, pochettes de disques, dessous de plat et sous-verres, étiquettes d'hôtel, étiquettes de bouteilles, cartons à gâteaux, plats et assiettes décorés, bandes dessinées, calendriers et agendas, cartes à jouer, foulards imprimés, vases, camées, emballages et même une toupie peinte; tous des objets dont la fonction semble tout à fait analogue à celle des tableaux, dessins et gravures de la liste de Magné. Certains d'entre eux ont droit à une description détaillée, d'autres sont uniquement mentionnés et font quelquefois partie de longs inventaires qui ne sont pas sans rappeler d'une part les listes dressées par Jules Verne dans la plupart de ses romans, d'autre part le procédé de «tentative d'épuisement» utilisé par Perec dans quelques-uns de ses textes. Certains objets feront ciller le lecteur systématique de Perec, tel ce portulan dont il est question au chapitre 59 et qui vient directement de l'appartement de Sylvie et Jérôme (*Les choses*) et, plus directement encore, de l'appartement de l'écrivain rue Linné¹⁹, tel le *Saint-Jérôme* apparu dans *Les choses* et dans *Espèces d'espace*, petite confirmation, peut-être, d'un *cut-off* en œuvre. Mais il est évident qu'une bonne partie de ces objets viennent prendre leur place dans le texte par l'intermédiaire des trois listes citées ci-dessus.

Suivant la typologie proposée par Bernard Magné²⁰, on peut admettre que le passage de la liste au texte se fait à travers plusieurs opérations possibles. Tout d'abord, les deux premières listes (activités, peintures) «assurent une présence directe et immédiate de la peinture dans l'univers fictionnel du

¹⁸ MAGNÉ, *op. cit.*, pp. 232-233.

¹⁹ Le portulan apparaît dans nombre de textes perecquiens. Claude Burgelin reproduit dans son livre la photo d'un portulan longtemps accroché au-dessus du bureau de l'écrivain et dont l'inscription est exactement la même que celle qu'on retrouve dans *La vie mode d'emploi*. Cf. Cl. BURGELIN, *Georges Perec*, Paris: Seuil, 1988, p. 49.

²⁰ MAGNÉ, *op. cit.*, pp. 233-235.

roman, en un simple effet de représentation: par le jeu de certaines contraintes, le texte produit des tableaux» tandis que la troisième liste propose un mouvement inverse – ce sont les tableaux qui produisent le texte. Magné insiste sur la complexité des opérations qui sont en jeu avec la troisième liste, les tableaux pouvant générer les textes selon 6 modèles différents:

1. le tableau fournit un générateur iconique et «la mise en récit consiste à transcrire ce non-verbal (telle portion de surface peinte) en verbal (telle section de l'énoncé)»;

2. le tableau fournit un générateur verbal (nom ou élément d'un savoir encyclopédique sur le tableau – cf. l'exemple de boiseries de Prado mentionné ci-dessus).

Ces deux types de générateurs, à leur tour, se situent différemment dans l'univers fictionnel du roman: ils peuvent produire des énoncés appartenant: 1. au diégétique, 2. au métadiégétique. Ainsi, les boiseries citées appartiennent au diégétique, tandis que la biographie de Carle Van Loorens qu'un enfant est en train de lire dans le *Journal de Tintin*, au métadiégétique. Enfin, les énoncés métadiégétiques peuvent être de deux types: 1. discursifs, 2. représentatifs.

On peut donc considérer que la troisième liste, celle dont le fonctionnement est le plus complexe, produit des énoncés selon six procédés différents. Il faut remarquer entre parenthèse que c'est en même temps celle qui permet le contrôle le plus strict et la description la plus détaillée des procédés en œuvre.

Un des dix tableaux de la troisième liste c'est *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail*, d'Antonello de Messine. Selon la documentation perecquienne, il fournit au texte: un chaudron de cuivre (chapitre 1), un coffre renaissance (chapitre 7), une calotte rouge (chapitre 21), une serviette (chapitre 25), un pot de romarin (chapitre 27), un homme presbyte lisant un livre (chapitre 33), un lion, Anton, Messine (chapitre 43), un oranger nain (chapitre 44), un lion de pierre (chapters 51 et 59), un paysage par la fenêtre (chapitre 53), un carrelage (chapitre 65), plusieurs livres enluminés et un paon (chapitre 66)²¹.

²¹ Georges Perec a communiqué cette liste à Bernard Magné qui la reproduit en annexe de son article. Je la reproduis à la fin de l'article en version originale et en version «réorganisée» par ordre des chapitres. Je crois qu'il est important de pouvoir la parcourir, ne fût-ce que pour pouvoir se rendre compte de la présence de l'iconique dans le roman qui nous intéresse ici.

Dans le premier chapitre, la femme qui, pour le compte d'une agence immobilière, vient visiter l'immeuble et l'appartement de Gaspard Winckler, porte en bandoulière un sac:

Un petit mouchoir en batiste est noué autour d'un des anneaux de métal chromé rattachant le sac à sa bretelle. Trois motifs imprimés comme au pochoir se répètent régulièrement sur toute la surface du sac: une grosse horloge à balancier, un pain de campagne coupé en son milieu, et une sorte de récipient en cuivre sans anses.

(VME 20)

Au 7^e chapitre, il est question d'un autre appartement vide, celui de Molleret, inventeur un peu fou et responsable de quelques catastrophes dans l'immeuble, et que, sur l'intervention de certains de ses voisins, on a fini par interner. L'appartement a été racheté et en partie meublé par le nouveau propriétaire:

Le voisin a déjà mis en place deux meubles: une table basse, faite d'une plaque de verre, et un coffre Renaissance.

(VME 46)

Chapitre 21 – un ouvrier est venu réparer la chaudière de l'immeuble:

Un homme est couché à plat ventre sur le sommet de la chaudière qui alimente tout l'immeuble. [...] Il s'est protégé la tête en la couvrant d'un mouchoir rouge noué aux quatre coins qui évoque vaguement une calotte de cardinal.

(VME 107)

Chapitre 25 – l'ethnologue Appenzell, revenu de son voyage vers les villages mystérieux du peuple Kubu, passe son temps dans sa chambre:

Quand sa mère pénétrait dans sa chambre, elle le trouvait le plus souvent, non à sa table de travail, mais assis sur le bord du lit, le buste droit, les mains sur les genoux, contemplant sans la voir une guêpe qui s'affairait près de la fenêtre, ou fixant comme pour y retrouver on ne sait quel fil perdu, la serviette de lin bise à franges, à double bordure bistre, pendue à un clou derrière la porte.

(VME 146)

Dans le chapitre 27, il est question de Gratiolet et de sa famille, immobilisés dans leur appartement dont nous apprenons par menu détail l'agencement:

[...] la cheminée avec, entre les deux pots à pieds coniques, décorés de chevrons noirs et blancs, plantés de touffes bleuâtres de romarin, la couronne de mariée sous son oblongue cloche de verre [...]

(VME 159)

Chapitre 33 – dans la cave de Gratiolet, un carton à chapeau contient plusieurs photos, vieilles et jaunies, dont celle-ci:

[...] cet homme manifestement presbyte, en train de lire un livre posé sur un pupitre incliné, c'est Gérard, le grand-père d'Olivier.

(VME 205)

Chapitre 43 – après l'arrestation de Paul Hébert, pendant l'occupation, la police venue fouiller sa chambre, trouve notamment:

[...] une enveloppe vierge contenant une feuille de papier pliée en quatre: en haut et à gauche de la feuille de papier était gravé un en-tête:

Anton
Tailor & Shirt-Maker
16 bis, avenue de Messine
Paris 8^e
EUROPE 21-45

surmontant une silhouette de lion qu'en termes héraldiques on aurait qualifié de passant ou de léopardé.

(VME 244)

Chapitre 44 – on est invité à se pencher sur les difficultés et les pièges qui attendent tout amateur de l'art difficile de puzzle:

[...] plusieurs pièces découpées de façon presque identique appartenant, les unes à un oranger nain posé sur une cheminée, les autres à son reflet à peine terni dans un miroir, sont des exemples classiques des embûches rencontrées par les amateurs.

(VME 251)

Dans les chapitres 51 et 59 on voit apparaître:

[...] l'antique lion de pierre trouvé par Hutting à Thurburbo Majus.

(VME 292)

Devant son chevalet, sa palette à la main, Hutting est assis sur un lion de pierre, imposante sculpture dont l'origine assyrienne ne fait de doute pour personne, mais qui posa pourtant de difficiles problèmes aux experts, car le peintre la trouva lui-même dans un champ, enfouie à moins d'un mètre de profondeur, à l'époque où, champion de «Mineral Art», il cherchait des cailloux dans les environs de Thurburbo Majus.

(VME 350)

Chapitre 53 – Marguerite Winckler décore, pour le compte d'un collectionneur, le couvercle d'une épipette avec deux portraits dont un représente:

[...] un jeune homme au visage un peu mièvre, vu de trois quarts, perruque poudrée, veste noire, gilet jaune, cravate de dentelle blanche, qui se tient, un coude appuyé sur une

cheminée de marbre, devant un grand rideau saumon à demi tiré, dévoilant partiellement une fenêtre par laquelle on distingue une grille [...]

(VME 312)

Chapitre 65 – dans l'hyper-moderne cuisine de Madame Moreau, l'équipement sophistiqué est dissimulé sous un décor à l'ancienne:

[...] on ne voyait pourtant en entrant que des murs couverts de carreaux de Delft à l'ancienne, des essuie-mains de coton écru [...]

(VME 393)

Chapitre 66 – dans le magasin d'antiquités de Madame Marcia, on trouve «quelques livres enluminés avec des reliures et des fermoirs de métal incrustés d'émaux» (VME 397), mais aussi un autre objet, destiné à attirer l'attention du client (du lecteur) ne fût-ce que par la façon dont il est exposé:

De l'autre côté, à droite des fauteuils, un strict pupitre à musique métallique, muni de deux longs bras articulés susceptibles de recevoir à leur extrémité des chandelles, supporte une étonnante gravure, vraisemblablement destinée à un ancien ouvrage de sciences naturelles, représentant à gauche un paon (peacock), vu de profil, épure sévère et rigide où le plumage se ramasse en une masse indistincte et presque terne et auquel seuls le grand œil bordé de blanc et l'aigrette en couronne donnent un frisson de vie, et à gauche, le même animal, vu de face, faisant la roue (peacock in his pride), exubérance de couleurs, chatouillements, scintillements, éclatements, flamboiements auprès desquels un vitrail gothique semble une pâle copie.

(VME 397)

Dans la série d'exemples cités, l'on peut observer comment l'intervention de l'ensemble pictural extradiégétique se fait selon les procédés définis par Magné, sans que pourtant l'on puisse parler d'une véritable suprématie de l'iconique. Il est par contre systématique que, à deux exceptions près, il se crée entre le pictural et l'énoncé un rapport qu'on pourrait qualifier de proportionnel (s'il est possible d'imaginer des proportions entre les deux modes d'expressions tellement différents que la peinture et l'écriture): en principe, un détail pris dans la peinture donne lieu à un énoncé «de détail». Les exceptions sont le lion (qui apparaît d'ailleurs trois fois) et le paon. Dans ces deux cas, un morceau relativement petit de surface peinte se transforme, à l'écrit, en un énoncé d'importance «disproportionnée». De plus, on remarque que les deux détails génèrent deux types de discours différents: description et narration. Si l'on analyse d'autres exemples encore, on verra que le pictural n'est pas nécessairement – ce à quoi l'on pourrait légitimement s'attendre – le prétexte à la description; il génère également des passages narratifs.

Dans *Espèces d'espace*, un livre qui, tout en restant une réflexion sociologique sur l'espace humain, est en même temps un chantier de réflexion sur *La vie mode d'emploi*, on peut lire notamment que «les tableaux effacent les murs»²². Il est évident que les tableaux ont cette fonction dans *La vie mode d'emploi*: ils sont un excellent prétexte à des passages descriptifs. Philippe Hamon observe comment, dans les romans classiques, l'on peut reconnaître un statut particulier au topos de la fenêtre²³; on pourrait accorder un statut analogue aux tableaux. Sauf que, chez Perec, le tableau n'est qu'en partie le correspondant de la fenêtre puisqu'il donne l'occasion à l'intervention tout aussi bien du descriptif que du narratif. On pourrait donc reconnaître aux tableaux deux fonctions fondamentales: d'une part ils sont ce que Magné appelle des «opérateurs de vraisemblance», d'autres part des embrayeurs du récit; opérateurs de vraisemblance puisqu'ils fournissent un prétexte excellent pour réunir des éléments disparates appartenant à l'extradiégétique, embrayeurs du récit puisqu'ils constituent, tout comme les fenêtres de Hamon, un lieu de passage, mais, cette fois-ci, vers la narration. Le plus souvent, c'est dans le passage vers la narration que l'on aura des cas de «disproportion» dont on vient de parler.

A côté de ces interventions, somme toute minuscules, du pictural dans l'univers du roman, il y en a de plus globales, celles qui s'introduisent dans le plan général du roman, à commencer par la présence de la figure du peintre. Plusieurs personnages qui, en amateur et occasionnellement, s'adonnent au dessin ou à la peinture. Plusieurs peintres, personnages fictifs, ou artistes réels. Le peintre Vladislav, personnages du roman, vedette d'une saison chez Hutting. Hutting, auteur de peintures qui sont, dans un certain sens, littéraires ou même oulipiennes, puisque exécutées à partir d'une contrainte du type littéraire. Deux histoires surtout qui s'inscrivent au cœur du roman: celle de Bartlebooth, aquarelliste fou, auteur et acteur d'un projet qui préfigure celui de *La vie mode d'emploi* en visant de représenter une multitude d'histoires à travers la peinture pour ensuite les faire disparaître, celle de Valène, maître de Bartlebooth dont l'ambition est de faire tenir toute la vie, toute l'histoire de l'immeuble et de ses habitants dans un seul tableau.

Le problème de Hutting, «comme pour ses autres entreprises picturales, était de mettre au point un protocole original, de trouver, comme il le disait lui-même, une recette qui lui permettrait de bien faire sa cuisine» (VME 351-

²² PEREC, *Espèces d'espaces*, p. 55.

²³ Ph. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette, 1981, p. 224 et ss.

352). «Il s'agissait de choisir les couleurs d'un portrait à partir d'une séquence inamovible de onze teintes et de trois chiffres-clés fournis, le premier par la date et l'heure de la naissance du tableau [...], le second par la phase de la lune au moment de la 'conception' du tableau [...], et le troisième par le prix demandé» (VME 352). En somme, un pari qui ressemble en tout et pour tout aux contraintes chères aux oulipiens et, qui plus est, une contrainte absolument nécessaire à la création de l'œuvre, nécessaire pour que les engrenages se mettent en marche, pour qu'on commence à peindre/écrire. Puisque, lorsqu'on parle dans *La vie mode d'emploi*, de la peinture, c'est à l'écriture qu'il faut penser. Cette identité est présente de différentes façons; c'est ce qu'on voit notamment dans l'histoire de Hutting lorsque, après avoir appris le mécanisme selon lequel s'organise le travail sur ses portraits, nous lisons la liste qui est, de surcroît, «une apparition hypographique de l'Oulipo» puisque, dans chacun des 24 titres de portraits l'on retrouve encrypté le nom d'un membre de l'Oulipo²⁴.

On est tenté d'entrevoir le même type d'association entre la peinture et l'écriture dans l'histoire de Valène, le peintre qui est le plus ancien habitant de l'immeuble et qui compte le représenter dans un tableau. Raconter la vie de l'immeuble de la façon dont l'envisage Perec dans tous les écrits préparatoires qui définissent le projet du roman, et représenter l'immeuble en tableau sont finalement deux projets spéculaires. Pourtant, qui voudrait mettre un signe d'égalité rassurant entre le peintre et l'écrivain, considérer Valène comme porte-parole de l'écrivain et l'activité du peintre comme image de l'écriture, se heurte dès le départ à quelques difficultés. Un Valène, ça trompe.

Il trompe, tout d'abord, par le statut continuellement embrouillé et dénié de son tableau. En commençant la lecture de *La vie mode d'emploi* on se croit confronté, jusqu'au chapitre VII, à la représentation d'une réalité au premier degré: c'est un immeuble réel qu'on est en train de décrire. A la fin du chapitre, une petite phrase vient renverser cet ordre: «Sur le tableau, la chambre est comme elle est aujourd'hui» (VME 46). Il s'agirait donc non pas d'une représentation verbale du réel, mais bien d'une représentation verbale d'une représentation picturale du réel, et donc du métadiégétique. Ainsi, le passage cité ci-dessus et parlant du coffre Renaissance appartiendrait en réalité au pictural, tout comme les passages concernant le pictural appartiennent

²⁴ C'est encore un de ces «secrets» que Perec a livré à son public. Cf. G. PEREC, *Apparition hypographique de l'Oulipo dans «La vie mode d'emploi»*, dans: *Oulipo. Atlas de littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1981, pp. 394-395.

draient à un pictural au second degré, tableaux dans le tableau. Le lecteur croira ensuite assister à la description d'un tableau en train de se faire: en effet, la description du portrait des Gratiolet commence par cette phrase: «Ce sera quelque chose comme un souvenir pétrifié, comme un de ces tableaux de Magritte [...]» (VME 159).

Mais, quelques pages plus loin à peine, l'on voit qu'il s'agit d'un tableau que Valène «projetait de faire» (VME 168) et, au chapitre 51, cela devient définitivement de la peinture au conditionnel: «Il serait lui-même dans le tableau [...] Il serait debout à côté de son tableau [...] Il se peindrait en train de se peindre [...]» (VME 290-291). Suit la liste des 179 histoires qui, elles aussi, seraient dans le tableau et qui, elles aussi, passent ainsi au conditionnel. Enfin, à quelques lignes du mot «FIN», on apprend que le tableau n'existe pas, qu'il n'y a que la toile blanche:

La toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter.

(VME 601)

Ainsi, le tableau s'achève-t-il dans le blanc, dans le vide, tout comme devaient s'achever les aquarelles-puzzles de Bartlebooth. Il n'est qu'un leurre²⁵.

Ce même mécanisme – celui d'un leurre qui se dénonce – se répète dans plusieurs descriptions picturales de *La vie mode d'emploi*. L'on peut constituer une liste de thèmes dont la récurrence est frappante et qui contribuent d'une part à établir l'identité peinture/écriture, d'autre part à mettre continuellement cette construction en doute. L'une de ces figures dont la fréquence semble significative, c'est celle d'incomplet, d'inachevé.

Posé directement sur le parquet de bois clair, un peu en avant du fauteuil, se trouve un puzzle de bois dont pratiquement toute la bordure a été reconstituée. Dans le tiers inférieur droit du puzzle, quelques pièces supplémentaires ont été réunies: elles représentent le visage ovale d'une jeune fille endormie [...]

(VME 23)

Contre le mur de gauche [...] se trouve un grand bureau Louis XVI à cylindre, de facture plutôt épaisse; le cylindre est relevé laissant voir un plan de travail gainé de cuir vert sur lequel est posé, en partie déroulé, un emaki (rouleau peint) représentant une scène célèbre de la littérature japonaise: le Prince Genji s'est introduit dans le palais du gouverneur Yo No Kami et, caché derrière une tenture, regarde l'épouse de celui-ci, la belle

²⁵ B. Magné observe: «La peinture n'est plus le masque réaliste (de l'écriture) mais la marque textuelle» (MAGNÉ, *op. cit.*, p. 239).

Utsusemi, dont il est éperdument amoureux, en train de jouer au go avec son amie Nokiba No Ogi.

(VME 139)

Plus loin, le long du mur, six chaises en bois peint, couleur vert céladon, sur lesquelles sont posés des rouleaux de toiles de Jouy. Celui du dessus représente un décor champêtre où alternent un paysan labourant son champs et un berger [...]

(VME 139)

[...] maintenu par un élastique, un lot d'images d'Epinal telles qu'on en distribue à l'école primaire lorsqu'on avait obtenu un nombre suffisant de bons points: celle du dessus représente la rencontre sur un vaisseau de guerre du Czar et du Président de la République française.

(VME 205)

Mais, peut-être par superstition, Hutting y a laissé un abondant matériel et, sur un chevalet d'acier éclairé par quatre projecteurs tombant du plafond, une grande toile, intitulée Eurydice, dont il se plaît à dire qu'elle est et demeurera inachevée.

(VME 585)

Au centre de la pièce, un scialytique, suspendu par tout un jeu de filins et de poulies qui répartissent sa masse énorme sur toute la surface du plafond, éclaire de sa lumière infaillible une grande table carrée recouverte d'un drap noir, au milieu de laquelle s'étale un puzzle presque achevé. Il représente un petit port des Dardanelles près de l'embouchure de ce fleuve que les Anciens appelaient Meandros, le Méandre.

(VME 596)

Inachevé, incomplet, partiellement exposé à la vue: c'est le même principe qui présidait à l'écriture du roman et au projet de Valène. Le contraste entre l'exposition de l'objet iconique (le cadre du puzzle met en relief les quelques morceaux reconstitués, le beau bureau Louis XVI sert à exposer d'autant mieux l'emaki en partie déroulé, le tas de toiles de Jouy, d'images d'Epinal et surtout le scialytique sont là pour exposer) et la façon incomplète dont il est perçu n'a rien d'aléatoire. A partir de ces quelques exemples on pourrait avancer qu'une des figures les plus diffuses dans *La vie mode d'emploi* consiste justement en ce jeu, plus ou moins compliqué, plus ou moins prolongé, entre l'exposition et la dissimulation. Dans d'autres passages, c'est la dissimulation qui apparaît d'une manière plus insistante:

A gauche du puzzle, un plateau décoré supporte une verreuse à café, une tasse et sa soucoupe, et un sucrier en métal anglais. La scène peinte sur le plateau est partiellement masquée par ces trois objets; on en distingue cependant deux détails [...] (VME 23-24)

Il y a quatre tableaux sur les murs.

Le premier est une nature morte [...] sur une table sont disposés un cendrier dans lequel fume un havane, un livre dont on peut lire le titre et le sous-titre – *La Symphonie inachevée, roman* – mais dont le nom de l'auteur reste caché [...] (VME 32)

Ethel Rogers fait sa toilette, à demi dissimulée par un paravent en papier de riz décoré de motifs floraux, sur lequel est jeté un grand châle, à impression cachemire. (VME 57)

Quelques disques sont empilés sur la table basse. L'un d'eux, sorti de sa pochette, est posé verticalement contre le bord du lit: c'est un disque de jazz – *Gerry Mulligan Far East Tour* – et la pochette représente les temples d'Angkor Vat noyés dans un brouillard matinal. (VME 61)

Sur un rail fixé à peu près à deux mètres cinquante du sol, coulisent plusieurs tringles métalliques sur lesquelles le peintre a accroché une vingtaine de ses toiles, la plupart de petits formats: elles appartiennent presque toutes à une ancienne manière de l'artiste, celle qu'il appelle lui-même sa période brouillard [...] il s'agit généralement de copies finement exécutées de tableaux réputés [...] sur lesquelles il a ensuite peint des effets plus ou moins prononcés de brume, aboutissant à une grisaille imprécise dont émergent à peine les silhouettes de ses prestigieux modèles. (VME 63)

La renommée de ces bonbons [...] fut proclamée par un slogan devenu fameux «*Sherwoods' put you in the mood*» et illustrée par des vignettes hexagonales représentant un chevalier en armure pourfendant de sa lance le spectre de la grippe personnifié par un vieillard grincheux à plat ventre dans un paysage nappé de brume [...] (VME 116)

Les murs sont presque entièrement couverts de tableaux, de gravures et de reproductions diverses. La plupart, dans la pénombre de la pièce, n'offrent au regard qu'une grisaille imprécise dont se détachent parfois une signature – Pellerin –, un titre gravé sur une plaque au bas du cadre – *L'Ambition, A Day at the Races, La première ascension du Mont Cervin* –, ou un détail [...] (VME 140)

L'on retrouve le même effet de dissimulation dans les gravures sur la serpe d'or de Grifalconi (VME 162), dans les grands paysages sombres d'un peintre alsacien (VME 200), dans l'estampe américaine représentant un paysage nocturne avec fumées (VME 227), dans une des cartes postales de Mme Albin montrant une femme au sein à moitié dénudé (VME 273) (collection qui reste d'ailleurs à moitié secrète et que Mme Albin ne dévoile que partiellement à ses voisins suivant une clé connue d'elle seule), dans le portrait exécuté par Marguerite Winckler et qui montre «partiellement une fenêtre par laquelle se distingue une grille» (VME 312), l'assiette décorée avec deux garnements cachés au milieu d'un bosquet (VME 317), dans les gravures représentant le suicide de Roland (VME 432) etc.

A ce genre de figures s'apparente celle de déguisement. En effet, plusieurs personnages représentés sur les tableaux, estampes, photos sont soit déguisés, soit habillés d'une façon insolite, à commencer par les photos de Jane Sutton:

Sur la première photographie, Jane Sutton apparaît en page, debout, avec une culotte de brocart rouge à parements d'or, les bas rouges clair, une chemise blanche, et un pourpoint court, sans col, de couleur rouge, à manches légèrement bouffantes, à rebords de soie jaune effrangée.

Sur la seconde, elle est la princesse Béryl, agenouillée au chevet de son grand-père, le roi Utherpandragon [...] La troisième photo montre quatorze jeunes filles alignées. [...] C'est la scène finale du Comte de Gleichen, de Yorick. Une quatrième photographie [...] représente un homme tout petit déguisé en mousquetaire.

(VME 59-60)

Une multitude d'autres objets iconiques appartiennent à la même famille: la couverture du livre *La vie amoureuses des Stuart* avec un homme vêtu d'un costume Louis XIII (p. 101), la carte postale représentant un singe coiffé d'une casquette au volant d'une camionnette (VME 100), la mandore de Philippe Marquiseaux décorée d'une peinture représentant un Arlequin et une Colombine en dominos (VME 179), la couverture d'*Historia* avec deux adolescents déguisés l'un en Louis XIII, l'autre en l'Aiglon (VME 204), une broderie à canevass avec deux nains déguisés (VME 215), un buvard publicitaire qui montre un petit garçon déguisé en papa (VME 256), un tableau représentant divers personnages déguisés (quarteresse, bouffon du Moyen Age, bébé) (VME 248), la photo d'un marmot en costume marin (VME 303), une affiche avec clown (VME 335), le portrait réalisé par Hutting et qui représente trois hommes dont un vêtu d'une tenue de pêche sous-marine, un autre (un Japonais) d'une longue robe noire et le troisième coiffé d'une de ces toques portées dans les universités anglo-saxonnes lors de la remise des diplômes (VME 351), une série de calendriers avec des photos en quadrichromie (gauchos, un orchestre composé de bambins de six ans, un couple de singes déguisés lui en acrobate, elle en dame) (VME 453), une photo des grands-parents de Bartlebooth en tenue de cérémonie (VME 480), une photo d'Olivia Rorschach en cow-boy (VME 484), un paravent avec singes «costumés à la manière de Gillot» (VME 515), une boîte à biscuits avec une fête vénitienne (VME 556), une série de gravures représentant notamment trois femmes habillées d'une manière assez particulière, deux hommes en frac, un brigand albanais et une vamp, un astrologue coiffé d'un chapeau pointu, une vieille dame vêtue à la mode des années 1880 (VME 561-562), une série de photos d'Olivia Rorschach déguisée en marin et en princesse de la Renaissance (VME 568).

Tous ces objets sont là pour dire ce qu'ils font: montrer tout en cachant. Il suffit de rappeler que, en tant qu'opérateurs de vraisemblance, ils introduisent des allusions aux tableaux prévues dans la liste n° 3; ainsi, la mandore vient du tableau de Baugin, Jane déguisée du tableau de Giorgione, l'homme Renaissance du tableau de Van Eyck, la naine de Velasquez, tandis que la disposition des personnages dans le tableau de Hutting reproduit celle des *Ambassadeurs* de Holbein.

Il semble que ce même type de métaphore servant à cacher et en même temps à dénoncer la citation est à retrouver dans d'autres figures encore. Plusieurs personnages s'adonnent à la copie: Hutting avec sa période brouillard, Marguerite Winckler. Ce sont des copies retouchées, comme la photo retouchée que Marguerite offre à Valène, comme les tableaux de Hutting où

la copie est dissimulée par l'effet du brouillard. Une des copies de Hutting est même une copie double: en imitant *Le Bain turc* d'Ingres, elle imite le style de Turner et rappelle son aquarelle *Harbour near Tintagel* (VME 64). Mais cela peut être également une copie méticuleuse, comme cette *Entrée des croisés à Constantinople* par Florentin Dufay, élève méconnu de Delacroix (VME 572), ou même un trompe-l'œil, copie probable des cartons anciens représentant la vie aux Indes (VME 97). Le trompe-l'œil s'inscrit d'ailleurs tout naturellement dans cette logique générale de rencontre entre l'écrit et le pictural et les exemples sont abondants dans le texte, le trompe-l'œil dont le sens même est d'induire en erreur, de faire semblant, de rendre le spectateur incertain si ce qu'il croit voir est effectivement ce qui est représenté. C'est, une fois de plus, l'image de cette écriture qui reste suspendue, comme dans un jeu d'enfant, entre la volonté de rester caché et d'être découvert²⁶.

La présence des objets iconiques permet d'autres formes encore de métaphore textuelle, mais qui appartiennent toujours à la même famille. L'une d'elles c'est la mise en abîme qui apparaît ici sous des formes plus ou moins complexes. Tout d'abord, une mise en abîme simple et classique, comme dans cette affiche qui représente:

[...] quatre moines à la mine gourmande attablés autour d'un camembert sur l'étiquette duquel quatre moines à la mine gourmande – les mêmes – sont de nouveau attablés. La scène se répète, distinctement, jusqu'à la quatrième fois.

(VME 24)

ou dans cette étiquette de whisky qui montre:

[...] un explorateur de race blanche, coiffé d'un casque colonial, mais vêtu de costume national des Ecosais (et qui) avance à la tête d'une colonne de 9 Noirs portant chacun sur la tête une caisse de Stanley's Delight dont l'étiquette reproduit la même scène

(VME 554)

²⁶ La formule apparaît dans *W ou le souvenir d'enfance* pour expliquer la genèse de ce texte autobiographique: «A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait 'W' et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance.

En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes: la vie d'une société exclusivement pré-occupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu.

Une fois de plus, 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 ou désire le plus: rester caché, être découvert.» (PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, p. 14).

Mais cela peut être également une mise en abîme «retouchée», comme dans ce poster nostalgique qui représente un barman en train de se servir un verre de genièvre tandis qu'une affichette, derrière lui, le montre en train de se préparer à boire (VME 175), ou comme dans cette gravure faisant partie d'un ensemble de 21 pièces et qui représente deux hommes jouant aux cartes et où «un examen attentif montrerait que sur ces cartes sont reproduites les mêmes scènes que celles qui figurent sur les gravures» (VME 562). A côté, nombreux «tableaux dans le tableau» prolongeant à l'infini la profondeur de l'espace peint et figurant en même temps une citation possible.

Enfin, deux types d'objets iconiques offrant cette même opposition entre le caché et le découvert: de très nombreuses couvertures de livres et revues et pochettes de disques (que d'autre fait une couverture sinon de cacher par ce qu'elle montre?)²⁷ et des boîtes peintes qui jouent sur la même ambiguïté²⁸.

Quand on parle de la peinture, c'est de l'écriture qu'il s'agit. Quand on parle de la peinture dans *La vie mode d'emploi*, c'est souvent d'une façon provocatrice, de façon à inquiéter le lecteur, de lui mettre la puce à l'oreille. C'est pour montrer et cacher. Quand on parle de peinture, c'est ensemble le signe d'un travail d'implication à l'œuvre dans le texte et un leurre possible. Mais les limites entre le peint et l'écrit existent et rien ne saurait les effacer complètement.

Une des limites (un des défis) de la représentation picturale semble être de vouloir se confondre avec l'objet qu'elle désigne (l'autre serait de se dégager à jamais de la notion même de modèle, de produire un inimitable qui serait la garantie même de l'art). Quelques dizaines d'anecdotes et de légendes nourrissent cette relation exacerbée de la peinture et du réel. Dans l'une, un peintre peint des chevaux si vrais que de vrais chevaux hennissent en les apercevant; dans une autre, ce sont des oiseaux qui viennent picorer des grains de raisins fictifs [...] Dans la plus belle de toutes ces histoires [...], c'est le peintre lui-même qui entre dans son tableau, s'enfonce le long du petit sentier qu'il vient de peindre, jusqu'à disparaître là où le petit sentier disparaît²⁹.

Or, les défis (les limites) de l'écriture ne sont pas les mêmes: la description n'est pas un trompe-l'œil, la description d'un tableau ne l'est pas non plus et la description d'un trompe-l'œil ne peut concurrencer son objet. «Aucun oiseau n'est venu picorer la description du quartier de tomate dans *Les gommes*, ce qui, dans une axiologie mimétique, consacrerait l'infériorité défi-

²⁷ Cf. notamment pp. 39, 98, 101, 199, 204, 214, 219, 403, 448, 533.

²⁸ Cf. notamment pp. 46, 91, 100, 367, 394, 412, 422, 556.

²⁹ G. PEREC, C. WHITE, *L'œil ébloui*, Paris: Chêne, 1981.

nitivité de Robbe-Grillet par rapport à Zeuxis»³⁰. Ce que l'écriture peut, par contre, c'est confondre: soit confondre l'image et l'écrit comme cela survient dans la bande dessinée, soit confondre la description de l'iconique avec la description, la citation, la reproduction d'un écrit, soit encore confondre la description d'un iconique avec l'écrit par une juxtaposition où l'extradiégétique est repris de deux façons différentes: d'une part la description d'un objet iconique, d'autre part la narration d'un événement dont l'iconique est l'origine. Si *La vie mode d'emploi* ne se sert pas de bande dessinée ni d'autres solutions similaires³¹, on y retrouve par contre couramment les deux autres modes de confusion qui, sans réellement concilier l'inconciliable, en donnent au moins l'illusion.

Pour réaliser cette semi-conciliation, Perec recourt à plusieurs stratégies textuelles. La plus courante, c'est celle qui consiste à confronter l'iconique et l'écrit, c'est-à-dire à mettre de l'écrit dans l'image. Ce seront tantôt des tableaux ou des gravures dont nous ne connaissons que les titres gravés «sur une plaque au bas du cadre – *L'Ambition, A Day at the Races, La première ascension du Mont-Cervin*» (VME 140), tantôt des descriptions qui mettent le lecteur devant une énigme, telle cette série d'assiettes décorées:

[...] Une mauvaise farce: un homme fait la sieste dans un jardin; un autre, qui s'est approché subrepticement, lui verse un liquide dans l'oreille; ou bien, au milieu d'un groupe d'arbres dans lesquels sont cachés deux figurines de garnements ricaneurs, un garde champêtre à l'air furieux: *Où sont passés les deux Polichinelles?*; ou encore un tout jeune avaleur de sabre en costume marin, avec, en légende: *l'Avaleur n'attend pas le nombre des années.*

(VME 317)

³⁰ A. ROCHE, «Ceci n'est pas un trompe-l'œil. Les pièges de la représentation dans l'œuvre de Georges Perec», *Sociologie du Sud-Est*, n° 35-36, janvier-juin 1983, p. 188.

³¹ La bande dessinée proprement dite a été pendant longtemps classée par les critiques dans le domaine paralittéraire avant d'acquiescer ses lettres de noblesse. C'est dans cette logique qu'elle est très étudiée dans les années 70, avec le roman policier, le roman-photo et d'autres genres mineurs. Vers la même époque (et dans la même logique) on a essayé de lui donner un caractère plus littéraire; je pense avant tout à Dino Buzzati. D'autre part, des œuvres comme *La vuelta al día en ochenta mundos* de Cortázar (qui cherche notamment à faire revivre la poésie du livre illustré dans la tradition des Verne aux éditions Hetzel), *Écoutez-voir* d'Elsa Triolet (roman médiocre, mais intéressant par son ambition de faire coexister l'image et le texte dans un mariage que l'auteur appelle «roman imagée») et *Le château des destins croisés* de Calvino (histoires racontées avec des cartes de tarot – les séquences de tarots étant représentées en marge du livre) font preuve d'un même intérêt pour la rencontre entre les deux modes de représentation, l'iconique et le scriptural. Quant à ce dernier livre, cf. notamment mon article: «Italo Calvino. Romanzo del bosco, città e cavaliere», *Roczniki Humanistyczne*, XXX, 5, 1982, pp. 67-86.

Tantôt il s'agira d'autres textes qui accompagnent l'image décrite et qui sont cités: le texte d'une bande dessinée qu'un petit garçon est en train de lire (VME 69), commentaire d'une caricature (VME 459), inscription sur un badge (VME 459), inscription accompagnant l'enseigne humoristique d'un pub anglais (VME 542). Tantôt il s'agira d'un objet textuel représenté en peinture, ainsi ce «grand folio relié en rouge sur lequel on lit 'Einddringer fra en Reise i Scotland' que tient à la main un personnage représenté sur une espèce d'image d'Epinal» (VME 85), ou ce livre faisant partie d'une nature morte et «dont on peut lire le titre et le sous-titre [...] mais dont le nom de l'auteur reste caché» (VME 32).

Dans tous les cas, la partie scripturale de l'objet iconique est citée. Mais il y en a d'autres où la partie écrite de l'espace peint est reproduite. Non content de décrire, l'auteur cherche à montrer et à effacer ainsi les limites entre l'écrit et l'iconique d'une part, entre le lecteur et le personnage de l'autre. Sinon, comment expliquer cet effort constant de faire voir? Dans l'impossibilité de faire voir l'image, de la reproduire, l'on reproduit et fait voir la partie écrite. L'on verra ainsi en fac-similé la légende d'une carte de France illustrée (VME 259), l'inscription placée sur la porte d'un bistrot représenté lui-même dans un tableau (VME 268), le texte d'un menu fin-de-siècle (VME 350), l'inscription d'une affiche (VME 457), l'inscription en caractères gothiques allemands sur la lingerie qu'est en train de broder une femme sur une gravure d'inspiration surréaliste (VME 512), l'inscription sur un portulan (VME 408)³².

Dans les quelques exemples cités, ne s'agit-il pas en définitive de constituer un trompe-l'œil scriptural, de tromper le lecteur en en faisant un spectateur? De renforcer, par ces moyens, la vraisemblance du récit et de la description en question? Cela semble très clair, en tout cas, dans l'histoire du portulan. On trouve, dans le chapitre 80, la reproduction en fac-similé du titre d'une carte géographique, titre incomplet et donnant lieu à plusieurs interprétations que l'on connaîtra (avec d'autres fac-similés) dans les pages suivantes. Il est évident que, dans ce cas, la reproduction (au lieu de la transcription) contribue à la lisibilité de l'histoire et en constitue un des opérateurs de vraisemblance.

Ces associations entre l'écrit et l'iconique vont aussi dans un autre sens. Une fois, cela semble être une mise à découvert des procédés utilisés par

³² Il serait impossible de reproduire ici tous les jeux typographiques auxquels se livre Perec dans *La vie mode d'emploi*. Je renvoie mon lecteur au texte du roman.

l'auteur lorsqu'il fait intervenir les tableaux prévus dans le cahier des charges. On parle (VME 313) d'une broche offerte par Gaspard Winckler à sa femme, Marguerite, broche qui représente justement trois marguerites. N'est-ce pas le même procédé dont on a parlé ci-dessus et qui faisait parler d'Anton et d'avenue de Messine pour introduire ainsi dans le texte Antonello de Messine? Il en est ainsi dans d'autres cas lorsque l'iconique est associé au littéraire et notamment lorsque les tableaux s'inspirent de la littérature:

[...] l'autre (gravure) est une illustration de *Vingt ans après*, représentant l'évasion du duc de Beaufort: le duc vient de sortir du faux pâté en croûte deux poignards, une échelle de corde et une poire d'angoisse que Grimaud enfonce dans la bouche de la Ramée.

(VME 449)

[Le tableau] s'intitule *Robinson cherchant à s'installer aussi commodément que possible dans son île solitaire*. Au-dessus de ce titre écrit sur deux lignes en petites capitales blanches, on voit, assez naïvement représenté, Robinson Crusoé, bonnet pointu, camisole en poil de chèvre, assis sur une pierre; il trace sur l'arbre qui lui sert à mesurer l'écoulement du temps, une barre de dimanche.

(VME 572)

Le même procédé régent l'histoire des gravures vendues sous le titre de *Neuf muses* et dont Léon Marcia découvre le véritable sens: il s'agit en réalité de neuf héroïnes de Shakespeare (Cressida, Desdémone, Juliette, Lady Macbeth, Ophélie, Portia, Rosalinda, Titania et Viola) (VME 274). Deux autres objets iconiques ont des origines littéraires: un tableau inachevé de Hutting *Eurydice* (VME 585) et une gravure représentant une scène de *l'Île mystérieuse*. Ce qui est intéressant ici, c'est le renversement qui se produit par rapport aux procédés qui faisaient passer du pictural (liste des tableaux) au scriptural: cette fois-ci, c'est la littérature qui engendre un simulacre fictionnel de la peinture et qui redevient, par l'intermédiaire du pictural, de la littérature. Ce renversement peut se produire également dans un sens opposé: lorsqu'on voit apparaître (VME 471) un dessin représentant les époux, exécuté uniquement avec des caractères de machine à écrire, il s'agit en fait du même rêve, du même défi impossible: effacer les limites entre l'écrit et le peint.

Ce même rêve préside à d'autres procédés qui méritent d'être mentionnés avec un peu plus de détails. C'est notamment le tableau qui orne le mur de la chambre de Geneviève Foulerot (VME, chapitre 50). Le chapitre s'ouvre sur la description de la chambre et continue par une description très minutieuse occupant plus d'une page du tableau en question, avec toute une multitude de détails. On apprend par la suite que l'auteur du tableau est le grand-père de Geneviève (ce qui ouvre la voie à un récit présentant la bio-

graphie de celui-ci) et qu'il est inspiré d'un roman policier (ce qui ouvre la voie à un résumé du roman policier). La boucle est ainsi bouclée: le littéraire produit du pictural qui produit du littéraire. Un autre pari, de surcroît, se réalise dans ce passage, celui de confronter la narration à la description, dans la mesure où le même objet fictionnel est représenté dans le texte deux fois: une fois par la description, une autre fois par la narration. La narration constitue un décryptage de la description puisque les détails qu'on voit sur le tableau s'avèrent par la suite d'une importance capitale pour la narration. Si, dans d'autres cas la description d'un objet iconique n'était qu'un prétexte à la narration, ici elle est plus qu'une amorce – elle constitue plutôt un brouillon ou, si l'on préfère, l'esquisse de la narration.

Quelques-uns des micro-textes s'inspirant de l'objet iconique pourraient être cités ici: les dessins des métiers de Paris (VME 320), une planche d'anatomie (VME 343), deux rébus (VME 347, 453), un parchemin (VME 398), une gravure toute piquée (VME 501). Ils auraient pu être classés avec les tableaux/gravures qui citent le titre, la différence, c'est qu'il s'agit ici d'assez importants passages de texte qui sont donnés au lecteur sous forme de citation. Ainsi, pour les métiers de Paris, aucune description n'est donnée et les assiettes sont désignées uniquement sous forme d'un cri caractéristique pour chacun des métiers représentés («Ah le bigorneau, deux sous le bigorneau!, Habits, marchand d'habits» etc.). La gravure (VME 501) s'intitule *la Culbute* et s'accompagne d'un sizain, assez énigmatique d'ailleurs. Quant à la planche anatomique, c'est le texte de François Beroalde de Berville qui nous la fait imaginer, texte qui est censé provenir d'un ouvrage intitulé *Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans l'Hypnerotomachia Poliphili*. Le parchemin, à son tour, contient ces six lignes «élégamment calligraphiées» et dont l'auteur serait un certain Ibn Zaydûn:

Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir
 Si le Maître de ma Destinée
 Moins indulgent que le Sultan Sheriar
 Le matin quand j'interromprai mon récit
 Voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort
 Et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir.

(VME 398)

Or, si l'on ouvre le tome III du *Temps retrouvé*, l'on pourra lire, mot pour mot, la même phrase. Dans *La vie mode d'emploi*, la phrase qui suit est: «Le dernier objet est une armure espagnole du XV^e siècle dont la rouille a défini-

tivement soudé les éléments». Souder est bien le mot: voilà qu'un passage de Proust est venu prendre sa place dans le texte de Perec, définitivement soudé. La dernière figure de ce jeu citationnel est ici: du texte dans le peint, encadré par le peint; d'une part partie «soudée» du texte cible, d'autre part une façon de plus de montrer en cachant, la façon la plus impressionnante peut-être dans ce jeu entre l'auteur et le lecteur. Ajoutons que l'affiche fin-de-siècle (VME 350) s'inspire de Queneau, qu'un des rébus (VME 347) est copié chez Butor et qu'un nombre impressionnant d'éléments visibles dans le tableau s'inspirant du roman policier viennent de *l'Education sentimentale*. L'exemple le plus vertigineux pourtant de cette activité de citation (copie, dissimulation, exposition), c'est cette planche de Zorzi de Castelfranco (allusion à Giorgione, né à Castelfranco) où le texte qui l'accompagne est emprunté à Jacques Roubaud qui l'avait emprunté à Denis Roche qui l'avait emprunté dans un rapport d'autopsie.

«Parfois, le copiage s'affiche», écrit Claude Burgelin³³ en pensant à tous ces passages de *La vie mode d'emploi* où le texte est non seulement donné comme cité, mais en plus imprimé en caractères différents pour marquer qu'il s'agit d'un corps étranger. Parfois? Je dirais volontiers que parfois le copiage ne s'affiche pas, le tout étant la question de profondeur de la lecture. Bien sûr, le lecteur n'est jamais certain d'avoir trouvé, mais il est souvent en état d'alerte puisqu'on lui montre du doigt le lieu où le copiage s'est niché.

Lieu de passage privilégié pour la citation – qu'elle soit littéraire ou picturale – l'objet iconique sert également à l'introduction d'autres éléments. C'est ainsi que les seules apparitions de l'érotisme dans *La vie mode d'emploi* sont associées à l'iconique. Perec, on le sait, n'est pas un auteur particulièrement tenté par l'érotisme, bien au contraire, il serait vraiment difficile de trouver dans toutes ses œuvres des passages qui fassent allusion au domaine sexuel. La seule exception – *La boutique obscure* – qui est un livre de rêves dans lequel, voulant garder la sincérité, l'auteur pouvait difficilement éviter de parler de la sexualité – traite de ce sujet d'une façon extrêmement discrète, voire pudique. Or, dans *La vie mode d'emploi*, autant le texte reste réservé dans son ensemble, autant les descriptions de l'iconique ne se refusent pas les détails. On trouve une carte postale représentant une femme arabe au sein découvert (VME 273), un jeu de cartes érotiques «avec des pin-up hypermamelues» (VME 303), une photo de la directrice d'un camping dépravée vêtue d'un «manteau blanc sous lequel il n'est pas interdit de supposer

³³ *Op. cit.*, p. 212.

qu'elle est entièrement nue» (VME 275), une estampe chinoise («une femme couchée sur le dos honorée par six petits gnomes aux visages tout ridés») (VME 273), une gravure qui s'intitule *Les Domestiques* et qui montre une scène assez osée avec cinq personnages dont un vieillard qui «assiste, manifestement indifférent, à la scène» (VME 141). A l'exception de la dernière gravure dont le caractère pornographique ne fait pas de doute, la description est toujours étonnamment limitée et discrète. De plus, l'estampe chinoise et la carte postale font partie de la collection secrète de Madame Albin, collection que celle-ci montre rarement, qu'elle ne déballe jamais tout entière et dont elle ne fait voir que deux ou trois pièces à la personne de son choix. L'érotique n'est donc dévoilé qu'à contrecœur, en cachette et seulement par objet interposé, comme si l'objet devait cautionner et justifier cet exhibitionnisme furtif.

La même discrétion semble être assurée par l'iconique lorsqu'il s'agit de l'autobiographie. Perec déclarait qu'il y avait de l'autobiographique, plus exactement des touches de l'autobiographique dans *La vie mode d'emploi*³⁴. Tout comme dans le cas de l'érotique, il ne faut pas entendre par l'autobiographique des effusions sur le vécu, mais bien plutôt des choses de la vie, plutôt vues que vécues, et que l'on peut de temps à l'autre découvrir dans le texte. Nous en avons déjà signalé une: ce portulan, objet fétiche revenant dans *Les choses* et dans *La vie mode d'emploi*. Dans un certain sens, est également autobiographique l'énumération des tableaux de Hutting dans laquelle se cache la liste des membres de l'Oulipo, hommes en chair et en os et non pas personnages littéraires, et que Perec a côtoyés des années durant. Semble autobiographique aussi ce petit passage qui parle de Valène (l'association simpliste Valène – Perec, peintre – écrivain étant d'ailleurs difficile à éviter; Claude Burgelin par exemple n'y échappe pas³⁵):

Une ou deux fois, Valène lui envoya une de ces petites gravures sur linoléum qu'il tirait à l'intention de ses amis pour ses vœux de nouvel an.

(VME 163)

Il semble autorisé d'associer les gravures sur linoléum avec les vœux – jeux littéraires consistant en des histoires à clé encryptant les noms de compositeurs, d'auteurs de romans policiers, des proverbes latins etc. que Perec envoyait assez régulièrement à la fin de l'année à ses amis entre 1969 et

³⁴ Cf. notamment la note 3.

³⁵ Cf. BURGELIN, *op. cit.*, chap. 10.

1981³⁶. Une façon encore de conjuguer l'écrit et l'iconique, la gravure d'une part, les textes à contrainte de l'autre.

Enfin, un passage très clairement marqué par l'autobiographie, c'est la fin du chapitre 52 qui raconte l'histoire de Gregory Simpson, version abrégé du roman de Perec *Un homme qui dort*. Lorsque le gérant fait ouvrir la chambre après la disparition de Gregory, il y trouve notamment «une banquette étroite à peine assez longue pour servir de lit, une bassine de matière plastique rose» (objet venu directement d' *Un homme qui dort*) et «la reproduction d'un portrait du Quattrocento, un homme au visage à la fois énergique et gras, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure» (VME 306). L'importance du tableau et l'origine de la cicatrice se comprennent mieux lorsqu'on relit cette page de *W ou le souvenir d'enfance*:

Nous rangions nos skis dans un couloir bétonné, long et étroit, garni de râteliers de bois (je l'ai revu, inchangé, en 1970). Un jour, un de mes skis m'échappa des mains et vint frôler le visage du garçon qui était en train de ranger ses skis à côté de moi et qui, ivre de fureur, prit un de ses bâtons de ski et m'en porta un coup au visage, pointe en avant, m'ouvrant la lèvre supérieure. Je suppose qu'il me cassa aussi une ou deux dents (ce n'étaient encore que des dents de lait, mais ça n'arrangea pas la croissance des autres). La cicatrice qui résulte de cette agression est encore aujourd'hui parfaitement marquée. Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale: elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif (elle n'est pourtant pas considérée comme un «signe particulier» sur ma carte d'identité, mais seulement sur mon livret militaire, et je crois bien que c'est parce que j'avais moi-même pris soin de le signaler): c'est peut-être à cause de cette cicatrice que je porte la barbe, mais c'est vraisemblablement pour ne pas la dissimuler que je ne porte pas de moustaches (au contraire d'un de mes plus anciens camarades de classe – que j'ai perdu de vue depuis bientôt vingt ans – qui, affligé, c'est le cas de le dire, d'un signe labial qu'il jugeait trop caractéristique, en l'occurrence, me semble-t-il, non pas une cicatrice mais plutôt une verrue, s'est trop tôt laissé pousser une moustache pour le cacher); c'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite «des sept mètres», le *Portrait d'un homme, dit le Condottiere* d'Antonello de Messine, qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire: il s'appela d'abord «Gaspard pas mort», puis «Le Condottiere»; dans la version finale, le héros, Gaspard Winckler, est un faussaire de génie qui ne parvient pas à fabriquer un Antonello de Messine et qui est amené, à la suite de cet échec, à assassiner son commanditaire. Le Condottiere et sa cicatrice jouèrent également un rôle prépondérant dans *Un homme qui dort* (par exemple, p. 105: «... le portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi...») et jusque dans le film que j'en ai tiré avec Bernard Queysanne en 1973 et dont l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre

³⁶ Depuis, ces textes ont été édités en un volume: G. PEREC, *Vœux*, Paris: Seuil, 1989.

supérieure une cicatrice presque exactement identique à la mienne: c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant.

(W 141-143)

La page ci-dessus est sans doute la seule où l'écrivain ait expliqué ses débuts littéraires, son chemin vers l'écriture, où il ait raconté si directement les liens compliqués et secrets entre la biographie et l'écriture. Ce chemin, fait de petites choses «secrètement déterminantes» et qui «pour des raisons mal déterminées» ont «une importance capitale». Ce chemin qui part de l'absence de biographie («Je n'ai pas de souvenirs d'enfance»), d'un vide marqué par les cendres d'Auschwitz et autour duquel se créent les architectures les plus rigoureuses comme les plus fantaisistes. La confrontation entre *La vie mode d'emploi* et *W ou le souvenir d'enfance* montre le mécanisme suivant lequel l'autobiographique intervient dans le texte fictionnel. Plutôt que d'une transcription dans l'ordre fictionnel du vécu, il s'agit ici d'un procédé qu'on pourrait appeler l'inscription de la pièce de l'auteur, signe minuscule, clin d'œil à l'intention du lecteur.

Il en est de même dans d'autres passages, comme cette apparition du laboureur dans nombre d'objets iconiques décrits dans le roman. D'une part, on le sait, c'est le laboureur pris dans le *Paysage avec la chute d'Icare* de Bruegel, tableau qui fait partie des dix œuvres picturales du cahier des charges. D'autre part, sa présence est dictée par la nécessité d'introduire, selon le même cahier des charges, du couple «labourage et pâturage». Mais il est sans doute une autre raison encore qu'on élucide en lisant *Je me souviens*:

Je me souviens que j'ai été très surpris d'apprendre que mon prénom voulait dire «travailleur de la terre».

(JMS 45)

Il est permis de supposer que, ici aussi, la tension de l'autobiographique accompagne les exigences du cahier des charges. Nombre d'autres représentations iconographiques semblent être provoquées par la même pression de l'autobiographique. Citons un dernier exemple, celui de la photo qui représente Olivia Rorschach:

[...] chemise à carreaux, gilet de cuir à franges, pantalon de cheval, bottes à hauts talons, chapeau de cow-boy, juchée sur une barrière de bois [...]

(VME 489)

Cette photo présente des ressemblances curieuses avec la photo du petit Perec, prise à l'époque de son séjour à Villard-de-Lans où il se retrouve

pendant l'occupation après la disparition de ses parents. Il existe une série de photos faites sans doute le même jour; l'une d'elles est décrite dans *W ou le souvenir d'enfance* (W 107), on peut en voir une autre reproduite dans le livre de Claude Burgelin: un petit garçon juché sur une barrière de bois³⁷. D'autre part, on peut lire quelques pages plus loin, un souvenir se rapportant à la même époque et parlant du cadeau de Noël que l'enfant Perec a trouvé sous le sapin:

C'était un cadeau que m'envoyait ma tante Esther: deux chemises à carreaux, genre cow-boy. Elles piquaient. Je ne les aimais pas.

(W 154)

Ainsi, l'objet iconique serait également le lieu privilégié de l'autobiographique, et c'est sans doute pour deux raisons précises. Premièrement, l'intermédiaire de l'objet iconique dans le roman assure une espèce de garantie rassurante de l'anonymat, de discrétion: l'autobiographique passe ainsi à travers un objet censé exister réellement et par là se détachant du discours du narrateur. Le soupçon de l'autobiographie qui pouvait naître dans la tête du lecteur est ainsi éloigné. Deuxièmement, on assiste probablement ici à l'application d'un stratagème semblable à celui que l'on retrouve dans *W ou le souvenir d'enfance*, stratagème enfantin qui consiste à se servir d'images pour donner à ce que l'on raconte la caution de réalité. C'est ainsi que l'enfant Perec s'est servi de quelques cadres des films représentant le désert, les palmiers, les oasis pour convaincre ses camarades d'école de son départ imminent pour la Palestine. Réalisme naïf: puisque l'image existe, la réalité, elle, existe aussi. Quand on connaît l'extrême discrétion de Perec sur sa vie privée d'une part, et l'importance qu'il attachait à certains épisodes de sa vie dans l'écriture (cf. *W ou le souvenir d'enfance*, *La boutique obscure*), ces deux éléments – anonymat et caution de la véracité – ne sont pas à négliger.

[...] sur la couverture de l'*American Journal* est reproduite une ancienne et splendide estampe américaine, éblouissante d'or et de rouge, de vert et d'indigo: une locomotive à la cheminée gigantesque, avec de grosses lanternes de style baroque et un formidable chasse bestiaux, hâlant ses wagons mauves à travers la nuit de la Prairie fouaillée par la tempête, mêlant ses volutes de fumée noire constellée d'étincelles à la sombre fourrure des nuages prêts à crever.

(VME 227)

³⁷ BURGELIN, *op. cit.*, p. 163.

Tout auteur de manuel de composition pour enfants ferait sa joie d'incorporer cette description dans ses exemples à imiter, tout enseignant l'aurait montrée en exemple à ses élèves. Dynamisme, mouvement, vocabulaire recherché et approprié... Or, *La vie mode d'emploi*, livre à descriptions, offre peu de fragments pouvant faire partie d'anthologies; bien au contraire, le mode de description est dans la plupart des cas peu élaboré et, comme le remarque justement Claude Burgelin, fait plutôt penser à tout ce qu'un bon professeur de français déconseillerait à ses élèves³⁸. Les verbes qui reviennent le plus souvent sont *se trouver, il y a, représenter, être posé*; lorsqu'il y a plusieurs objets du même genre, ils sont décrits chacun à leur tour (*le premier, le deuxième ... et enfin le cinquième*); les adjectifs définissant les couleurs sont ordinaires jusqu'à banalité; la description multiplie inutilement les précisions du lieu (*à gauche, à droite, au centre, au fond*), quelquefois jusqu'à atteindre une minutie bizarre (*un peu en avant du fauteuil*). Dans la plupart des cas, les chapitres s'ouvrent sur une espèce de titre provisoire (*Caves, Une salle de bains*) qui mène directement à la description de la pièce avec peu de variété dans l'ordre de présentation: sol, plafond, mur, ce qu'il y a sur les murs, ce que représente ce qui est sur les murs. Comble de négligence de la part de l'écrivain, ces descriptions inachevées qui s'arrêtent sur un *etc.* Enfin, avec une fréquence étonnamment importante, apparaissent des descriptions saturées où le nombre de détails alignés est presque intenable.

Comment expliquer ce phénomène chez un auteur qui cite parmi ses maîtres des écrivains réputés pour la qualité de leurs descriptions? Il faudrait sans doute y voir plusieurs raisons, mais qui sont toutes le résultat de la motivation générale du livre. Ce qui étonne le moins, c'est la saturation: avec les *Tentatives d'épuisement* Perec en a fait presque une figure de style; il a d'ailleurs un maître en la personne de Jules Verne dont les listes d'objets et outils divers ont fait rêver des générations entières de lecteurs, un autre en la personne de Flaubert: la fameuse chapska de Charles Bovary, morceau d'anthologie, était un de ses modèles. Décrire l'espace, c'est l'épuiser: tel est l'enseignement d' *Espèces d'espaces*. Décrire, c'est épuiser, tel est l'enseignement général.

D'autre part, si le lecteur a parfois l'impression de suivre un guide (*à droite, à gauche, le tableau représente*), c'est parce que l'image centrale du roman c'est un immeuble à façade enlevée que l'on est en train de regarder, ici et maintenant; peu importe s'il s'agit d'un vrai immeuble ou de

³⁸ *Ibid.*, pp. 198-199.

sa représentation sur la toile conditionnelle de Valène; c'est qu'on demande au lecteur, c'est de regarder. «Regarde de tous tes yeux, regarde» – dit la phrase mise en exergue du roman (n'oublions pas que cette phrase est dite à Michel Strogoff juste avant qu'on ne l'aveugle avec un fer chauffé au rouge). Il ne faut donc pas que le lecteur oublie – ce qui pourrait facilement arriver si la description se faisait plus travaillée, plus élaborée, plus littéraire – qu'il est en train de visiter un immeuble, en train de regarder. Ou, plutôt, il faut qu'il s'en souvienne de temps en temps puisque de toute façon les aventures vécues par les personnages le lui feront oublier continuellement. Il faut à ce livre un lecteur qui collabore, qui témoigne, qui regarde avec, un lecteur capable de réagir à tous les *etc.*, qui jubile à la lecture des inventaires et se réjouisse en découvrant ces petits paysages qu'on fait entrer «dans un cadre long de quatre centimètres et large de trois» (VME 309), exploit dont était capable Marguerite Winckler. C'est que tout objet iconique contribue à l'élaboration d'un pacte de lecture, il contribue à la formation d'un lecteur sur mesure, chose que l'on a pu entrevoir dans la métaphore du faiseur et du poseur de puzzle.

Le pacte entre le lecteur et le scripteur a déjà fait objet d'études avec des conclusions variées³⁹. Ce qui doit frapper tout exégète, c'est tout d'abord l'ambiguïté de ce rapport, parallèle sans doute à celle dont nous avons parlé à propos du statut de la toile de Valène, à tour de rôle donnée à voir et effacée pour s'avérer, à la fin du roman, être à peine marquée par quelques traits au fusain. La question de savoir qui parle, la question de l'identité du narrateur reste sans réponse, le statut de celui-ci étant tout aussi vacillant et incertain que celui de la toile. On a parlé, à ce propos, d'un «simulacre d'acte énonciatif» puisque rien ne permet d'identifier véritablement l'énonciateur. Plusieurs indices contribuent à rendre identifiable l'énonciateur et en même temps à rendre singulier le statut du lecteur – complice. Nombre de ces indices sont liés à l'apparition de l'objet iconique.

Le premier chapitre s'ouvre sur cette phrase: «Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne [...]» (VME 19). Ce «oui» dont on

³⁹ J'entends par le pacte un contrat de lecture tel que l'imagine notamment Ph. Lejeune pour le domaine autobiographique. Cf. Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975. La question de pacte de lecture par rapport à l'œuvre perecquienne a été posée notamment par B. PEETERS («Echafaudages», *Cahiers Georges Perec*, n° 1, pp. 178-192) et par M.-O. MARTIN («L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La vie mode d'emploi*», *Cahiers Georges Perec*, n° 1, pp. 247-264).

ne peut pas préciser à qui il s'adresse est, dans l'ordre chronologique, le premier élément d'une ambiguïté qui ne cessera de grandir à travers tout le texte. D'autres déictiques contribuent à installer l'ambiguïté:

Forbes, dont c'est une œuvre de jeunesse encore mal dégagée de l'influence de Bonnat, s'est inspiré très librement de ce fait divers. Il nous montre la pièce aux murs couverts de montres.

(VME 35)

Une photo de l'époque nous le (Rémi Rorschach) montre avec son orchestre, Albert Préfleury et ses joyeux pioupious, assez crâne, le képi fantaisie penché sur l'oreille [...]

(VME 70)

Ces «nous» apparaissant fréquemment et se conjuguant avec des «on» dont le statut est souvent similaire (*on distingue, on voyait, on découvrait, on se rendait compte* etc.) constituent d'autres éléments du même jeu qui fait peu à peu du lecteur un narrataire. C'est le cas, également, des démonstratifs qui, comme le remarque M.-O. Martin⁴⁰, jouent rarement dans *La vie mode d'emploi* la classique fonction anaphorique se référant à une partie du discours antérieure:

Il y a quatre tableaux sur les murs.

Le premier est une nature morte qui, malgré sa facture moderne, évoque assez bien ces compositions ordonnées autour du thème des cinq sens, si répandues dans toute l'Europe de la Renaissance [...] (VME 32)

Sur la tablette inférieure de la table de nuit sont empilés quelques livres. Celui du dessus s'intitule *La vie amoureuse des Stuart* et sa couverture représente un homme en costume Louis XIII [...] c'est une compilation suspecte, relatant avec complaisance les débauches et les turpitudes attribuées à Charles I^{er}, un de ces livres sans nom d'auteur, vendus scellés avec la mention «strictement réservé aux adultes [...]» (VME 101)

Un livre d'art de grand format, intitulé *Ars Vanitatis*, est ouvert sur ses genoux, montrant une reproduction en pleine page d'une de ces célèbres *Vanités* de l'Ecole strasbourgeoise [...] (VME 181).

Ce genre de déictiques, qui engagent le lecteur, font partie de tout un ensemble de moyens (p.ex. adverbess ou adjectifs comme *manifestement, visiblement, sans doute, très certainement* qui laissent en suspens les informations qu'ils accompagnent) qui visent à contraindre le lecteur à prendre la décision. Cela peut être également un adjectif possessif détourné de sa fonction ordinaire, ou encore l'article défini qui joue une fonction analogue à celle du démonstratif:

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 249 et ss.

Où étaient-elles les boîtes de cacao Van Houten, les boîtes de Banania avec leur tirailleur hilare, les boîtes de madeleines de Commercy en bois déroulé? Où étaient-ils les garde-manger sous les fenêtres, les paquets de Saponite la bonne lessive avec sa fameuse Madame Sans-Gêne, les paquets de ouate thermogène avec son diable cracheur de feu dessiné par Capiello, les sachets de lithinés du bon docteur Gustin? (VME 91)

Tous ces procédés semblent avoir deux fonctions principales: d'abord, prendre le lecteur à témoin, l'engager en tant que complice, mettre à l'épreuve ses connaissances, ensuite, renvoyer du lisible au visible. Les connaissances: l'iconique est un lieu privilégié par lequel passe une importante charge d'érudition, de savoir encyclopédique. Contrairement à une certaine tradition, *La vie mode d'emploi* est bien plus un livre qui demande des connaissances qu'un livre qui en donne. Lorsqu'on parle de «ces célèbres Vanités strasbourgeoises», ou de «ces compositions ordonnées autour du thème de cinq sens», on demande en même temps une participation de la part du lecteur. Le résultat peut être gratifiant (JE CONNAIS!) ou déceptif (JE NE CONNAIS PAS!), mais ce qui est impossible, c'est l'indifférence. Le jeu est plus compliqué encore puisque le lecteur ne sait jamais s'il s'agit là d'une vraie ou fausse érudition⁴¹. Pas de doute pour les peintures de Hutting, même si sa biographie s'accompagne d'une abondante bibliographie consacrée à son œuvre, mais ce Huffing que Hutting égale en célébrité, le maître de Arte brutta, a-t-il effectivement existé? Et Le Meriadec', Owen, Hill, Silberserber? Or, la question, pour Perec, ne se pose pas. L'érudition n'est pour lui qu'un moteur de la fiction et, s'il s'inscrit dans la lignée qui va de Rabelais à travers Flaubert, Verne, Roussel à Queneau, il ne s'intéresse au bout du compte qu'au potentiel fictionnel du savoir. Si l'on peut donc parler dans son cas de «rencontre entre l'érudition et la littérature»⁴², il semble assez vain de se demander quelles en sont les origines. Il faut s'en tenir à sa petite phrase selon laquelle «le texte n'est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction»⁴³. Dans le même texte, il s'en expliquera d'une façon plus complète:

⁴¹ Perec parle, quant à lui, de la pseudo-érudition. Cf. G. PEREC, *LE SIDANER*, *op. cit.*, p. 4. M. Bénabou consacre à cette question un article dans lequel il se pose la question de la place de l'érudition dans l'œuvre de Perec et confronte l'attitude de l'écrivain à la tradition littéraire. Cf. M. BÉNABOU, *Vraie et fausse érudition*, dans: *Parcours Perec. Colloque de Londres, mars 1988*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 41-48. Remarquons en passant que ces questions paraissent encore plus indispensables par rapport à un autre texte de Perec, *Un cabinet d'amateur*.

⁴² BÉNABOU, *op. cit.*, p. 42.

⁴³ PEREC, *LE SIDANER*, *op. cit.*, p. 4.

Quand je dis que je voudrais que mes textes soient informés par les savoirs contemporains comme les romans de Jules Verne le furent par la science de son époque, cela veut dire que je voudrais qu'ils interviennent dans l'élaboration de mes fictions, non pas en tant que vérités, mais en tant que matériel, ou machinerie, de l'imaginaire [...]⁴⁴

En plus, ce terme d'érudition, très important pour l'univers fictionnel de *La vie mode d'emploi*, n'est pas tout à fait satisfaisant: il faut revenir aux connaissances, vu que la participation du lecteur est sollicitée également par rapport à toutes ces boîtes – référence à un vécu commun, tout comme dans cette série de *Je me souviens* qui ne prenaient leur sens que «des choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées» et qui suscitent «pendant quelques secondes une impalpable petite nostalgie»⁴⁵.

Du lisible au visible: autant que «ces célèbres vanités strasbourgeoises» renvoient à l'érudition, ou, en tout cas, à un certain savoir qui est de l'ordre de l'écrit, autant les boîtes que l'on vient de citer, tout aussi bien que les «photos racornies» ou cette photo de Mme Marcia où:

[...] elle est au volant d'une fausse voiture – un de ces panneaux peints parfois percés de trous pour les têtes tels qu'en utilisaient les photographes de fêtes foraines [...]

(VME 200)

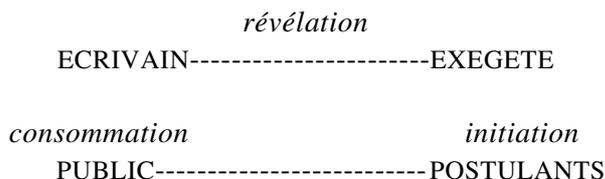
renvoient au visible. Il n'y a pas grand-chose à y ajouter au titre du commentaire: nous voilà revenus à une autre tentative d'effacer les limites entre l'iconique et l'écriture, entre le vu et l'écrit.

Ce contrat avec le lecteur est considéré par certains comme décevant. Décevant par son côté érudit, décevant parce qu'il demande de l'effort de la part du lecteur lorsque la part d'érudition (vraie ou fausse) n'est pas donnée directement à celui qui s'attelle à la lecture. Le livre, on le sait, se termine sur une longue liste des auteurs dont les citations, «parfois légèrement modifiées», se cachent dans le texte, et c'est le seul signe qui peut inviter à une «autre» lecture, celle qui consisterait à décortiquer le texte, à y chercher des implications etc. Tous les commentaires d'auteur (*Quatre figures pour «La Vie mode d'emploi»*, les cahiers de charges etc.) ont été publiés postérieurement, dans des revues spécialisées ou des éditions rares.. En somme, contrairement à *La Disparition* et aux *Alphabets* où la contrainte s'affiche, *La vie mode d'emploi* est un texte à contrainte(s) dissimulée(s).

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Postface de *Je me souviens*.

C'est précisément ce que Benoît Peeters reproche au livre⁴⁶, considérant qu'il donne lieu à deux lectures possibles, fondamentalement différentes et qui pourraient être, à son avis, représentées comme suit:



Autrement dit, d'une part une lecture pour les doctes, éventuellement guidés par l'exégèse d'encore plus doctes et par les commentaires critiques de l'auteur de plus en plus nombreux, d'autre part une lecture pour le commun des mortels. D'où le postulat de Peeters: publier le texte avec les commentaires (*Quatre figures* etc.), ce qui permettrait une lecture différente, une «stratégie à spirales» où les différents niveaux seraient indissociablement liés.

Il me semble qu'une telle interprétation pêche par quelques inexacitudes et *a priori*. Premièrement, quel que soit le texte, il existera toujours une lecture faite par un lecteur moyen et une autre, exégétique: la distance entre ces deux types de lecture est toujours plus ou moins abyssale, indépendamment du caractère du texte. Deuxièmement, prévoir deux lectures possibles (même s'il ne s'agit que d'un schéma) signifie succomber à l'interprétation un peu trop simple de la métaphore du faiseur/poseur de puzzle qui supposerait une lecture unique. Or, si le faiseur est unique, les poseurs sont légion. Si le puzzle a l'avantage de proposer une solution unique, le livre se prête à toute une multitude de lectures: c'est là que s'achève l'analogie entre le puzzle et le livre. La lecture est toujours multiple. Ne pas succomber à l'illusion de cette phrase de Klee mise traîtreusement en exergue du livre: «L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre». Si l'œil ne suit pas tous les chemins qui lui ont été ménagés, il en trouve aussi quelques autres⁴⁷. Bref, l'abîme entre les deux types de lecture n'est pas aussi grand qu'on le croit: entre consommation et initiation il existe bien une lecture faite d'intérêt et d'interrogation, à condition, bien sûr, (pour se servir d'une citation de Peeters même) «que l'on appelle lire autre chose que le rapide feuil-

⁴⁶ PEETERS, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁷ Cette remarque, particulièrement pertinente, a été faite par Bernard Magné. Cf. MAGNÉ, *op. cit.*, p. 243.

letage, dans le coin d'une librairie, d'un volume que l'on s'empresse de reposer»⁴⁸.

Publier *La vie mode d'emploi* avec, justement, son mode d'emploi, signifierait donc imposer au lecteur un parcours unique à suivre, avec interdiction de toute transgression. Ce serait détruire tout ce jeu savant qu'on essayait de montrer à travers l'histoire de l'objet iconique et qui consistait en une incertitude constante – un des plaisirs de ce livre, et sûrement pas le mineur.

*

A l'origine de cette étude se trouvait l'observation que dans l'œuvre de Georges Perec le motif de l'objet iconique avait une place tout à fait particulière; observation nullement originale car d'autres avant moi ont été frappés par ce phénomène. Ce qui a ensuite attiré mon attention, c'est que je croyais percevoir, à travers les œuvres de Perec, une certaine évolution qui semblait être le résultat d'une réflexion systématique sur la place de l'objet iconique dans les textes fictionnels. Cette réflexion se résume sans doute le mieux dans deux œuvres de l'écrivain: la série de textes intitulés *Lieux* qui sont, à mon avis, la transcription d'un apprentissage du regard, et l'essai *Espèces d'espaces* qui amène Perec à formuler sa propre théorie de l'espace fragmenté et à supprimer les frontières entre les différents types d'espace, voire à effacer les limites entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. C'est dans ces textes que l'on voit naître une idée que l'auteur finit par exploiter et illustrer au point d'en faire un élément de sa poétique personnelle: au lieu de la description directe de la réalité, au premier degré, l'on aura, dans ses textes fictionnels, une description au second degré.

Il m'a semblé particulièrement gratifiant d'analyser la place qu'a l'objet iconique dans l'œuvre perecquienne à travers trois livres: *W ou le souvenir d'enfance*, *La vie mode d'emploi* et *Un cabinet d'amateur*. La présence de l'objet iconique dans ce premier livre s'explique avant tout par ce que j'ai appelé le *réalisme enfantin*: l'objet est là en tant que étai, la seule garantie possible de l'existence d'une enfance, la seule preuve d'appartenance. Il témoigne du statut du personnage – un rescapé qui parle de Shoah sans jamais utiliser ce mot et qui fonde la certitude d'être véritablement un rescapé (une fois de plus selon les principes du réalisme naïf) sur la présence de l'objet.

⁴⁸ PEETERS, *op. cit.*, p. 189.

Les deux textes suivants se servent de l'objet iconique d'une façon beaucoup plus réfléchie et beaucoup moins dramatique. Tout d'abord, il y a une part de jeu (jamais vraiment absent de l'écriture perecquienne). Le jeu avec le lecteur tel qu'il se dessine à travers *Un cabinet d'amateur* et qui consiste à installer un pacte de lecture tout à fait particulier, fondé sur le soupçon. Ce type de jeu intervient également, d'une façon plus discrète, dans *La vie mode d'emploi*. Mais ce qui est bien plus passionnant, c'est la tentative de fusion entre les deux types d'expression, le pictural et le scriptural, que l'on peut observer à travers les deux textes; tentative qui correspond sans doute d'une part à un rêve très ancien, mais qui reflète peut-être également les préoccupations de toute une génération d'écrivains contemporains de Perec qui ont cru à la mort d'un certain roman et qui se sont posé des questions sur l'avenir du texte dans lequel les proportions traditionnelles (par exemple les rapports entre la narration et la description) semblaient appartenir à une époque révolue.

Jeu et expérience novatrice au départ, l'usage que fait Perec de l'objet iconique aboutit à une écriture très particulière où l'objet iconique intervient non seulement en tant qu'élément d'une réalité représentée, mais également comme élément producteur du texte (par exemple à travers les objets iconiques du cahier des charges de *La vie mode d'emploi*). C'est très certainement dans ce domaine que Perec parvient à élargir le spectre des procédés littéraires et que son écriture devient la plus personnelle. Par conséquent, l'on pourrait considérer la présence de l'objet iconique dans l'univers de l'écrivain comme une caractéristique encore – à côté des «quatre horizons» plusieurs fois mentionnés – qui définissent son écriture.

PIECES ANNEXES

PIECE N° 1

LA VIE MODE D'EMPLOI: LES PEINTURES
APPARITION DES PEINTURES PREVUES DANS LE *CAHIER DES CHARGES*
(d'après la liste publiée dans *Cahiers Georges Perec* n° 1)

Antonello de Messine, *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*

1. chaudron de cuivre
7. coffre Renaissance
21. calotte rouge
25. serviette
27. pot (de romarin)
33. homme presbyte lisant un livre
43. le lion, Anton, Messine
44. l'oranger nain
51. un lion de pierre (cf. aussi 59)
53. le paysage par la fenêtre
65. le carrelage
66. plusieurs livres enluminés, le paon

Baugin, *Nature morte à l'échiquier*

15. partition de musique
30. la mandore
31. la «vanité aux cinq sens»
38. le valet de trèfle sur le sommet du jeu de cartes
55. le pain (pan bagnat) + allusion à Pithiviers
60. trois œillets dans un vase
63. l'aumônière
80. une assiette octogonale en étain
95. verre de cristal

Bosch, *La charrette de foin*

11. personnage du moine à droite du panneau central
18. la mort sur le boeuf
47. le mat
52. maçons en train de construire un château d'eau
71. arracheurs de dents, cornemuse
74. monstres démoniaques
88. «faux» remplacé par un autre Bosch: l'autoportrait (?) de l'Epiphanie
90. emblème du charlatan

Bruegel, *Paysage avec la chute d'Icare*

- 4. le navire (papier peint)
- 24. le laboureur et le berger
- 48. le laboureur (avec «labourage» du couple «labourage et pâturage»)
- 49. un groupe de moutons avec au milieu une brebis sombre (avec «pâturage»)
- 50. la perdrix et l'arbuste sec
- 64. le port (sur le fauteuil)
- 69. «Icarus»
- 87. l'île (mystérieuse)
- 97. un paysage avec un coucher de soleil

Carpaccio, *Le songe de Sainte Ursule*

- 2. son visage en puzzle
- 16. «l'annonceur» debout en face de Mlle Crespi endormie rêvant
- 22. remplacé par Saint Georges et le Dragon
- 26. le tabouret
- 34. tête de l'ange
- 41. l'ange (les «Proud Angels»)
- 44. la table
- 83. le myrte
- 86. la statuette au-dessus de la porte de gauche (jeune Atlas portant un petit globe)

Giorgione, *La tempête*

- 10. le personnage de droite (Jane déguisée en)
- 12. la cigogne sur le toit
- 19. cheval ailé rouge
- 32. atmosphère d'orage
- 56. porte-parapluie en plâtre peint imitant une colonne
- 58. Zorzi de Castelfranco
- 72. «la tempête» fait faire naufrage à B.
- 77. la nymphe Io allaitant Epaphos sous la surveillance de Mercure (une des interprétations du tableau)
- 94. la «tempête» de Shakespeare

Holbein, *Les Ambassadeurs* (cf. Butor)

- 3. Lord Radnor, Longford Castle, 1890
- 14. Dinteville
- 36. Fugger
- 44. partition musicale, chorals de Luther
- 46. le globe
- 59. le carrelage
- 75. le cinéma «Les Ambassadeurs» et le Seigneur de Polisy
- 81. la médaille de l'ordre de Saint Michel

- 85. John Leland et Thomas Wyatt
- 89. le luth
- 91. le goniomètre, dans le chapitre 59, la disposition des trois personnages dans le portrait de Gomoku (p. 351) reproduit celle des «Ambassadeurs», le 3^e personnage (La Joie jeune émoulu) occupant la place du crâne anamorphosé

Metsys, *Le banquier et sa femme*

- 6. les perles sur le coussin de soie noire
- 8. le miroir «de sorcière»
- 17. boîte en bois déroulé
- 20. le col de fourrure de la veste de l'homme
- 42. maxime latine au bas du tableau (trouvé dans un article de Verschaeren (?))
- 54. disposition d'A. et J. Plassaert: la femme en robe rouge à col de fourrure assise à côté de son mari lève les yeux de son livre pour regarder ce qu'il lui montre, etc.
- 61. pomme rouge et assiette d'étain
- 62. boîte à poids
- 67. ferronnier de Louvain
- 73. a) étagères garnies de tissu vert gainé d'un ruban de cuir rouge fixé avec des clous de cuivre à tête ronde, b) Massy (une des orthographes de Metsys) de Saint-Quentin, un horloger, un serrurier

Van Eyck, *Le mariage des Arnolfini*

- 37. alcôve à rideaux rouges
- 39. Jeanne de Chenany (nom de la femme d'après le Baedeker's de Londres)
- 57. le lustre
- 76. «photo de mariage»
- 78. socques de bois
- 79. «très riches heures», jeune Italien à Bruges (Jean de Bruges), petit chien barbet
- 82. une orange sur l'appui de la fenêtre
- 96. les mules de bois rouges
- 99. portrait de l'homme

Velasquez, *Les Ménines*

- 9. Joseph Nieto
- 13. portrait de Velasquez (statue sur le bureau)
- 23. allusion aux boiseries du Prado
- 28. miroir rectangulaire entre deux portes
- 35. la naine
- 40. l'archipel Margarita-Teresa
- 70. un homme en cape, se retournant à moitié
- 84. le nain Nicholas Pertusano

PIECE N° 2
PEINTURES DU *CAHIER DES CHARGES* PAR ORDRE DES CHAPITRES

1. chaudron de cuivre
2. le visage de Sainte-Ursule en puzzle
3. Lord Radnor, Longford Castle, 1890
4. le navire (papier peint)
6. les perles sur le coussin de soie noire
7. coffre Renaissance
8. le miroir «de sorcière»
9. Joseph Nieto
10. le personnage de droite (Jane déguisée en)
11. personnage du moine à droite du panneau central
12. la cigogne sur le toit
13. portrait de Velasquez (statue sur le bureau)
14. Dinteville
15. partition de musique
16. «l'annonceur» debout en face de Mlle Crespi endormie rêvant
17. boîte en bois déroulé
18. la mort sur le boeuf
19. cheval ailé rouge
20. le col de fourrure de la veste de l'homme
21. calotte rouge
22. remplacé par Saint Georges et le Dragon
23. allusion aux boiseries du Prado
24. le laboureur et le berger
25. serviette
26. le tabouret
27. pot (de romarin)
28. miroir rectangulaire entre deux portes
30. la mandore
31. la «vanité aux cinq sens»
32. atmosphère d'orage
33. homme presbyte lisant un livre
34. tête de l'ange
35. la naine
36. Fugger
37. alcôve à rideaux rouges
38. le valet de trèfle sur le sommet du jeu de cartes
39. Jeanne de Chenany (nom de la femme d'après le Baedeker's de Londres)
40. l'archipel Margarita-Teresa
41. l'ange (les «Proud Angels»)
42. maxime latine au bas du tableau (trouvé dans un article de Verschaeren (?))
43. le lion, Anton, Messine
44. l'oranger nain
44. la table
44. partition musicale, chorals de Luther
46. le globe
47. le mat

48. le laboureur (avec «labourage» du couple «labourage et pâturage»)
49. un groupe de moutons avec au milieu une brebis sombre (avec «pâturage»)
50. la perdrix et l'arbuste sec
51. un lion de pierre (cf. aussi 59)
52. maçons en train de construire un château d'eau
53. le paysage par la fenêtre
54. disposition d'A. et J. Plassaert: la femme en robe rouge à col de fourrure assise à côté de son mari lève les yeux de son livre pour regarder ce qu'il lui montre, etc.
55. le pain (pan bagnat) + allusion à Pithiviers
56. porte-parapluie en plâtre peint imitant une colonne
57. le lustre
58. Zorzi de Castelfranco
59. le carrelage
60. trois œillets dans un vase
61. pomme rouge et assiette d'étain
62. boîte à poids
63. l'aumônier
64. le port (sur le fauteuil)
65. le carrelage
66. plusieurs livres enluminés, le paon
67. ferronnier de Louvain
69. «Icarus»
70. un homme en cape, se retournant à moitié
71. arracheurs de dents, cornemuse
72. «la tempête» fait faire naufrage à B.
73. a) étagères garnies de tissu vert gainé d'un ruban de cuir rouge fixé avec des clous de cuivre à tête ronde, b) Massy (une des orthographes de Metsys) de Saint-Quentin, un horloger, un serrurier
74. monstres démoniaques
75. le cinéma «Les Ambassadeurs» et le Seigneur de Polisy
76. «photo de mariage»
77. la nymphe Io allaitant Epaphos sous la surveillance de Mercure (une des interprétations du tableau)
78. socques de bois
79. «très riches heures», jeune Italien à Bruges (Jean de Bruges), petit chien barbet
80. une assiette octogonale en étain
81. la médaille de l'ordre de Saint Michel
83. le myrte
84. le nain Nicholas Pertusano
85. John Leland et Thomas Wyatt
86. la statuette au-dessus de la porte de gauche (jeune Atlas portant un petit globe)
87. l'île (mystérieuse)
88. «faux» remplacé par un autre Bosch: l'autoportrait (?) de l'Epiphanie
89. le luth
90. emblème du charlatan
91. le goniomètre, dans le chapitre 59, la disposition des trois personnages dans le portrait de Gomoku (p. 351) reproduit celle des «Ambassadeurs», le 3^e personnage (La Joie jeune émoulu) occupant la place du crâne anamorphosé
94. la «tempête» de Shakespeare

- 95. verre de cristal
- 96. les mules de bois rouges
- 97. un paysage avec un coucher de soleil
- 99. portrait de l'homme

PRZEDMIOT IKONICZNY
W *LA VIE MODE D'EMPLOI* GEORGES'A PERECA

S t r e s z c z e n i e

Opublikowana w roku 1976 powieść Pereca *La vie mode d'emploi* zdaje się w jego twórczości zajmować miejsce szczególne, miejsce *opus magnum*, w którym autor zawarł sumę swoich przemyśleń o literaturze i w którym spotykają się wszystkie tendencje obecne w jego różnorodnym dziele. Najpełniej realizuje ona postulat „czterech horyzontów”, o których wspominał Perec w wielu wywiadach i autokomentarzach. Powieść ta jest także znakomitą okazją do prześledzenia, jaką rolę odgrywa w tym pisarstwie przedmiot ikoniczny. Termin ten określa wszelkiego rodzaju przedmioty przedstawiające, od obrazu znanego malarza po kartkę pocztową i fotografię. Przedmiot ikoniczny stanowi w pisarstwie Pereca punkt wyjścia do „produkowania” tekstu (poprzez bardzo skomplikowany system *contraintes*), ale jest też bezpośrednio obecny w tekście, zastępując niejako klasyczny opis. Można go również traktować jako jeden z zasadniczych *topoi* Pereca, poprzez które pisarz wypowiada się najpełniej i najbardziej bezpośrednio. W niniejszym artykule (będącym jednym z rozdziałów rozprawy doktorskiej zatytułowanej *L'objet iconique dans l'œuvre de Georges Perec*) starałem się ukazać tę właśnie złożoną funkcję przedmiotu ikonicznego.