ESPACE DE LA TOILE/ ESPACE DU TEXTES CHEZ PEREC

Simona Şuta
Lecturer, PhD., University of Oradea

Abstract:Deeply captivated/enchanted/fascinated/by space, Perec discovers the generosity and the complexity/multiplicity of the esthetic space in two other of his novels – the pictorial/expressive/illustrated one and the textual one – and this is leading to the same obsessive way/movement of searching/seeking through the past, in his desire to find the marks of those who were present at his birth, but they aren`t now.

Keywords:Painting, picture/photography, past, space

Les toiles mentionnées dans *La Vie mode d'emploi* semblent illustrer d'une façon remarquable l'espace artistique, dans le roman *Un Cabinet d'amateur* (qui est considéré comme la continuation de la monumentale somme que représente le roman *La Vie mode d'emploi*). Presque chaque tableau qui décore soit les chambres des Altamont, soit celles du peintre Hutting que celles des habitants plus modestes, est repris et refait, et compose le cabinet d'amateur du richissime Hermann Raffke. Un cabinet d'amateur du peintre américain d'origine allemande Heinrich Kürz, fut montré au public pour la première fois en 1913, à Pittsburg, dans le cadre de la série de manifestations culturelles organisées par la communauté allemande de la ville à l'occasion des vingt - cinq ans de règne de l'empereur Guillaume II. A travers la description minutieuse d'un tableau et de son histoire sont démontés les mécanismes plutôt tortueux qui conduisirent une dizaine de musées américains à s'arracher à coups de milliers de dolars quelques Poussin, Van Eyck, Corot, Delacroix, Degas, Longhi, Bonnard et autres. L'image, pour Perec, c'est essentiellement la peinture. Et, comme telle, elle représente une certaine modalité du sens, à la fois « proche et éloignée du langage, muette et prolixe : proche, car elle ne peut être circonscrite, nommée et décrite que par les mots – elle est immergée dans le médium linguistique; mais éloignée, parce qu'elle fait appel à des procédures de production et de réception non linguistiques. C'est parce que les mots lui sont une médiation et un écran que la peinture, [chez Perec], n'est pas seulement le paradigme de l'image : elle est la pierre de touche au contact de laquelle le littéraire fait en soi l'épreuve de son altérite.»[1]

Il y a dans ce texte de Georges Perec d'autres types d'espace, cette fois de l'espace esthétique (l'espace pictural et l'espace du texte) qui sont en étroite liaison.

> « Ce qui fait de la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation, elle-même, s'acomplisse dans l'étendue, dans une autre étendue qui soit spécifiquement la sienne. Et l'art de l'espace par excellence, l'architecture [comme la peinture] ne parle pas de l'espace : il serait plus vrai de dire qu'elle fait parler l'espace, que c'est l'espace qui parle en elle, et (dans la mesure où tout art vise essentiellement là organiser sa propre représentation) qui parle d'elle.»[2]

On peut remarquer l'importance de la peinture dans les textes de Perec en suivant seulement les références picturales que l'on peut trouver dans son oeuvre, au fil des lectures.

[1] Vouilloux, Bernard, *De la peinture au texte*, Genève, Droz, 1989, p.15.
[2] Genette, Gérard, *Figures II*, op. cit., p.44

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

Déjà, dès son premier roman, *Les Choses*, c'est sous le signe du regard que s'ouvre cet univers fictionnel dans lequel les trois premiers objets décrits sont trois représentations plastiques.

> « *L'oeil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit. Les murs seraient des placards de bois clair, dont les ferrures de cuivre luiraient. Trois gravures, représentant l'une Thunderbird, vainqueur à Epsom, l'autre un navire à aubes, le Ville de Montereau, la troisième une locomotive de Stephenson, mèneraient à une teinture de cuir*.»[3]

Mais avant même cette première publication, écriture et peinture entretenaient de rapports privilégiés. Dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, Perec révèle en effet que son premier roman achevé, mais non publié, lui est inspiré par un tableau d'Antonello de Messine :

> « *Le Portrait d'un homme, dit le Condottière d'Antonello de Messine (...) 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 assassiner son commanditaire*.»[4]

Or Gaspard Winckler ce sera, en 1975, le nom du narrateur dans la partie fictive de W, et surtout, en 1978 celui du faiseur de puzzles dans *La Vie mode d'emploi*, le plus grand roman de Perec qui est fondé lui aussi – on l'a vu dans le chapitre dédié à l'espace clos – sur l'histoire d'un tableau fantôme et dont les deux autres personnages centraux sont un peintre, Serge Valène, et son élève, Bartlebooth. Ce milliardaire a le projet de passer 10 ans à apprendre l'aquarelle, 20 ans à peindre 500 marines que Gaspard Winckler transformera en puzzles, et 20 ans à reconstituer les puzzles ainsi obtenus avant de les recoller et de récupérer l'aquarelle originale pour la dissoudre et revenir à la feuille blanche.

Après *La Vie mode d'emploi*, Perec publie le court récit *Un Cabinet d'amateur* qui porte un sous-titre significatif : « histoire d'un tableau ».

Le texte perecquien évoque des tableaux en prêtant une attention particulière à la terminologie de la critique d'art, pour mieux manipuler la confiance du lecteur. Perec présente les tableaux de cette collection privée de Hermann Raffke, avec leur génèse et leur histoire enrichie de dates précises concernant les acquisitions et les ventes, la description des recherches menées pour l'établissement de paternité de certaines oeuvres. Les détails concernant les genres et les techniques de la peinture appartiennent à la contrainte linguistique qui est le jeu textuel de ce livre.

L'écrivain donne une grande importance au portrait (et dans d'autres textes à la photographie), parce que le portrait se trouve deux fois lié à l'écriture : en tant que relation et en tant que graphie : l'équivalent du portrait peint serait la description – dans cette variante répertoriée par les traités de rhétorique : le « portrait ». Le portrait est capital pour Perec parce qu'il enregistre les traits des disparus : il donne l'équivalence de leur présence; il est source de trouble et de fascination qui peut témoigner sur le passé.

En effet, la fascination qu'exerce le portrait peint dépend parfois, tout autant que du modèle, du peintre, parce que Perec sait que le portrait peut être un piège. Chez le peintre le plus méticuleux, le portrait suscite des sortilèges dont la photographie (par exemple) est incapable. Et ce piège est double : pour le modèle, sa figure peinte, son double, sont-ils lui-même? Ses caractéristiques lui appartiennent – elles en propre? Le double n'acquiert-il pas une existence indépendante? Et pour le peintre – peut-il être « fidèle » au réel, « rendre » les

[3] Perec, Georges, *Les Choses*, op. cit., p. 5.
[4] Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 142.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

traits essentiels, ou l'être du modèle sans se mettre lui-même dans le tableau? Et le peintre sert de modèle à imiter à l'écrivain.

La liaison du fabuleux et du figuré est évidente : « l'image plastique, dès lors qu'on la nomme ou qu'on la décrit, n'est accessible, comme la figure analogique, qu'à travers le médium verbal. Toutefois, ce serait s'abuser sur la nature du langage que de le réduire à un milieu translucide réflechissant fidèlement et de manière normative (le degré zéro) la réalité qu'il dénote. Le mot, propre ou figuré, ne comprend le tableau que dans la mesure où il produit un reste qui, réciproquement, le rend posible : on le sait, il n'y aurait pas de langage sans la négation qui supporte le rapport de désignation.»[5]

Ecriture et peinture se trouvent réunies chez Perec sur un même plan : d'abord parce qu'elles sont subordonnées à une idéologie de la représentation (« rendre » la réalité, ou ce qu'on en voit), ensuite parce qu'elles sont pareillement impuissantes à remplir leur contrat. Cette référence livre bien elle aussi, d'une certaine manière, les limites du pictural, dans le texte perecquien, le pictural comme limite, tout aussi comme l'écriture. Ni la peinture, ni l'écriture ne peuvent chez Perec combler le vide des disparitions, ne peuvent rendre l'indicible.

Ce goût de l'ornement que manifeste Perec (il décrit chaque fois des tableaux, des photos, des cartes postales, d'affiches, des calendriers) dévoile aussi les traits du collectionneur qui en accumulant des objets cherche de combler le vide des absences de son passé, mais aussi un penchant narcissique de l'écrivain qui veut livrer le reflet de sa figure.

Presque chaque description est axée sur la beauté du souvenir, de certain endroit, et « la beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer (…). Il ne reste plus alors au discours qu'à asserter la perfection de chaque détail et à renvoyer le reste au code qui fonde toute beauté : l'Art ».[6]

A cette présence systématique de la peinture dans la fiction, il faut ajouter que Perec réalise plusieurs textes de présentation pour des peintres – Pierre Getzler, Paolo Boni, Jacques Poli, Stamfli – , pour des photos de peintures murales en trompe-l'oeil, qu'il décrit minutieusement dans *Espèces d'espaces* et que même dans les textes dits de « circonstances », les références à la peinture sont quasi systématiques, par exemple dans les « considérations sur les lunettes» où Perec énumère, avec mention précise des musées où ils se trouvent, quatorze portraits « *d'individus représentés alors qu'ils sont en train de lire ou d'écrire* ».[7]

Cette dernière formule n'est pas gratuite, selon Bernard Magné, elle laisse deviner que l'intérêt pour la peinture « réside sans doute dans le rapport qu'elle entretient avec la lecture et l'écriture, c'est-à-dire avec le texte ».[8] Et que ce rapprochement se fasse à propos des lunettes, doit attirer notre attention sur une évidence, trop oubliée : avant d'être lieu d'émergence du sens, le texte est d'abord surface offerte à l'un des cinq sens – le regard. Si on se rappelle le début des *Choses* : « L'oeil, d'abord, glisserait … », l'oeil avant tout, l'oeil en premier, l'oeil est le premier mot du texte, du premier roman perecquien, donc de l'oeuvre perecquienne tout entière. Ce début des *Choses* « fait système », selon la remarque de Bernard Magné avec les deux exergues de *La Vie mode d'emploi,* l'un emprunté à *Michel Strogoff* de Jules Verne : « Regarde de tous tes yeux, regarde », l'autre à Paul Klee : « L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre », règle de pédagogie picturalle à laquelle correspond cette remarque de Perec : « *On lit avec les yeux* ».[9]

[5] Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 120.
[6] Barthes, Roland, *S/Z*, op. cit., p .40.
[7] Perec, Georges, Considérations sur les lunettes, in *Penser / Classer*, op. cit., p.133
[8] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, Université de Toulouse – Le Mirail, Service des Publications, Transpositions, 1986, p. 80.
[9] Perec, Georges, Lire: esquisse socio-psychologique, *Penser /Classer*, op.cit., p. 112.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

Les deux espèces d'espaces de la toile et du texte, sont étroitement liés parce que : dans *Le Condottiere*, le premier roman rédigé, le peintre Gaspard Winckler est un faussaire. Dans *Un Cabinet d'amateur*, dernier récit publié, le peintre Heinrich Kurz est un faussaire et l'histoire s'achève sur cet épilogue :

> « *Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire semblant* ».[10]

Ce qui fonde la similitude des deux espaces, pictural et textuel, c'est qu'ils constituent, selon Bernard Magné, « les lieux d'une ruse».[11] Bescherelle nous dit: peindre se conjugue comme feindre, est c'est pourquoi, chez Perec, la peinture occupe tant de place dans une écriture qui ne saurait se réduire à un jeu solitaire.

La peinture (l'image, le tableau) est entourée par le langage – comme le souvenir du manoir de la Guérinière (c'est une image onirique) l'est par les vers de Nerval. La parole prend en charge le tableau : elle le désigne, le décrit, le commente. Différents types de discours sont produits sur ou autour de la peinture, qui, auront pour objets la peinture, ses procédés, le contenu de ses tableaux, etc. La peinture est prise dans le texte inépuisable de la langue : avant que la première touche n'ait effleuré la surface, la parole est déjà là qui nomme instruments, gestes, couleurs et formes – la parole des maîtres. La langue inserre la peinture dans un reseau de structures lexicales, sémantiques, rhétoriques, disponibles pour l'écriture : « L'intertexte pictural peut, sur cette base, établir des rapports plus complexes avec la langue, et notamment avec d'autres textes », affirme Bernard Vouilloux[12] : ceux que le segment référentiel met en relation avec l'intertexte pictural; ceux auxquels la peinture emprunte ses « sujets »; ceux, antérieurs au texte référentiel, qui partent sur le même référent (pictural ou non) et auxquels le segment peut se rapporter plus ou moins précisément.

Bernard Magné envisage six manières principales dont les stratagèmes textuels s'apparentent à des stratégies picturales.Tout d'abord, les trompe – l'oeil textuels imaginés par Perec dont on va citer seulement trois :

- le pastiche d'article scientifique et dans une première variente le pastiche se donne à lire comme tel, le faux s'y présente comme faux. Et nous allons reprendre l'exemple donné par Bernard Magné[13] – Experimental Demonstration of the tomatopic organization in the soprano (Cantatrix sopranica L) (selon Perec, ce pastiche d'article de neurophysiologie circule dans les milieux scientifiques sous forme de photocopies de plus en plus pâles) où le titre et surtout la bibliographie constituent des indices très massifs, puisque les deux premiers ouvrages cités en référence ont pour auteurs respectivement Alka-Seltzer et Attou et Ratathou.

Dans une deuxième variente le faux est beaucoup plus difficile à déceler et le texte offre, imperturbablement, toutes les garanties apparentes du sérieux, comme l'article qui, sous la rubrique « Cartographie et entomologie », figure dans « Cartes et figures de la terre » édité par le centre Beaubourg et décrit très scientifiquement les migrations saisonnières de plusieurs variétés de papillon du type Coscinoscera dans l'île d'Iputupi.[14]

[10] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit, p. 125.
[11] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, art. cit., p. 81.
[12] Vouilloux, Bernard, *De la peinture au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*, op. cit., p. 132.
[13] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, art. cit., p. 81.
[14] Cartographie et entomologie. Distribution spatio/temporelle de Coscinoscera Victoria, Coscinoscera tigrata carpenteri, Coscinoscera punctada Barton & Coscinoscera migrastriada d'Iputupi par Pogy O'Brien et Johann Wolfluss, in *Cartes et figures de la terre*, p.394-397, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

- les trompe – l'oeil linguistiques, des textes rédigés en « français », c'est-à-dire avec des mots dont la graphie est identique mais le sens différent en français et en anglais. Par exemple :

« *COIN A CHAT IRONS NOUS COMMENT?*
CHOSE L AURA BORNE »[15]

- les trompe – l'oeil référentiels, c'est-à-dire des références à des tableaux imaginaires fabriqués, à partir de générateurs textuels. *Un Cabinet d'amateur* fonctionne d'un bout à l'autre selon ce principe, puisque la plupart des tableaux évoqués renvoient à des éléments empruntés à la *Vie Mode d'emploi*. Par exemple, dans le catalogue de la première vente Raffke, on lit

« *N°76 : La Squaw, de Walker Greentale* ».[16]

Dans le chapitre 76 de *La Vie Mode d'emploi*, voici les séquences génératrices :

« *livres d'enfants aux pages manquantes, aux couvertures arrachées : Les Contes verts de ma Mère-grand* » (contes verts = en anglais green tale) .[17]

« *Isabelle Gratiolet, vêtue en squaw* »[18]

« *en train de laver (...) la grosse Chenard et Walker bicolore* ».[19]

Une deuxième parenté entre les stratégies textuels et celles picturales serait la « *mise en scène paradoxale* ».[20]

Dans le dernier chapitre de *La Vie Mode d'emploi*, on trouve la description d'une image d'Epinal. C'est « *une version peu scrupuleuse de La Depêche d'Ems où l'artiste, rassemblant dans un même décor, au mépris de toute vraissemblance, les principaux protagonistes de l'affaire, montre Bismarck, ses molosses couchés à ses pieds, tailladant à coups de ciseaux le message que lui a remis le conseiller Abeken, cependant qu'à l'autre bout de la pièce l'Empereur Guillaume Ier, un sourire insolent aux lèvres, signifie à l'Ambassadeur Benedetti, lequel baisse la tête sous l'affront, que l'audience qu'il lui a accordée vient de prendre fin* ».[21]

L'image peinte permet donc la production d'un espace spécifique déjouant les lois de la pure et simple reproduction et finalement indépendant du référent spatio-temporel. De même que l'espace pictural, l'espace textuel échappe, malgré les apparences et quoi qu'en pensent « les adeptes des miroirs promenés le long des routes, aux fonctionnements réalistes, lors même qu'il prétend apporter un témoignage historique ».[22] Le texte n'est que cet espace paradoxal où la logique du réel n'a plus de cours ou en tout cas n'existe que comme effet d'écriture.

La troisième manière envisagée par Magné se réfère toujours à un tableau de *La Vie mode d'emploi* et modifie l'image initiale. C'est le tableau préféré de Gaspard Winkler : « *Ce n'est pas une peinture, mais une photographie retouchée, découpée dans la Petite Illustration ou dans La Semaine théâtrale. Elle representait la scène I de l'acte 3 des Ambitions perdues, mélodrame sombre d'un imitateur médiocre d'Henry Bernstein nommé Paulin-Alfort (...).*

C'est Marguerite qui avait découvert cette photographie au fond d'une de ces caisses de livres d'occasion qu'il y avait encore à l'époque sous les arcades du Théâtre de l'Odéon :

[15] Perec, Georges, *Trompe l'oeil*, six poèmes "franglais" accompagnés de six photographies en couleurs de Cuchi White, Paris, Patrick Guérard, 1978.
[16] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p.71.
[17] Perec, Georges, *La Vie Mode d'emploi*, op. cit., p. 453.
[18] Perec, Georges, *La Vie Mode d'emploi*, op. cit., p. 453.
[19] Perec, Georges, *La Vie Mode d'emploi*, op. cit., p. 453.
[20] Perec, Georges, *La Vie Mode d'emploi*, op. cit., p. 454
[21] Perec, Georges, *La Vie Mode d'emploi*, op. cit., p. 598.
[22] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, art. cit., p. 82.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

elle l'avait collée sur une toile, arrangée, coloriée, encardrée, et en avait fait cadeau à Gaspard à l'occasion de leur installation rue Simon Crubellier.»[23]

Sur l'unique surface plane du tableau se trouve donc installée non plus comme tout à l'heure une juxtaposition d'éléments référentiellement disjoints, mais une superposition de niveaux représentatifs : les pièces de Bernstein, le mélodrame de Paulin-Alfort imitant ces pièces, la représentation théâtrale de ce mélodrame, la photographie de cette représentation, les transformations de cette photographie par Marguerite Winkler qui aboutissent par un effet de nappage à supprimer toute rupture ou discontinuité entre les représentations. Cela est caractéristique au texte perecquien où « la réduction des niveaux intervient au moins dans deux domaines».[24] Au plan de l'énoncé fictionnel, c'est la mise en cause de la traditionnelle hiérarchie des personnages par des dispositifs comme la liste des 179 personnages, dans le chapitre 50 de *La Vie mode d'emploi*, qui attribue à l'évocation de chacun d'eux un espace littéral strictement identique de 60 signes-espaces, quelle que soit l'importance dans l'histoire et à quelque niveau de la diégèse qu'il appartienne. Et, très symboliquement, cette liste correspond à la description du tableau que Valène – lui-même présent dans la liste, au dernier vers, comme « le vieux peintre faisant tenir toute sa maison dans sa toile » – projette de faire. Au plan de l'énonciation, c'est notamment le procédé systématique de la citation implicite où disparaissent les délimiteurs habituels, où le texte cité se fond dans le texte d'accueil. Et une fois de plus, c'est très souvent « la description d'un tableau qui réussit cette intégration et ce travail de dissimulation des sutures ».[25] Par exemple, toujours, à propos du tableau préféré de Winkler et dès le premier chapitre :

> « *il représentait une antichambre dans laquelle se tenaient trois hommes. Deux étaient debout, en redingote, pâles et gras, et surmontés de hauts-de-forme qui semblaient vissés sur leur crâne. Le troisième, vêtu de noir, lui aussi, était assis près de la porte dans l'attitude de monsieur qui attend quelqu'un et s'occupait à enfiler des gants neufs dont les doigts se moulaient sur les siens* ».[26]

Cette description est en réalité fabriquée à l'aide d'une citation du *Procès* de Kafka (Début du dernier chapitre : « L'avant - veille de son trente- et -unième anniversaire de naissance – c'était neuf heures du soir, l'heure du calme dans les rues – deux messieurs se présentèrent chez K. *En redingote, pâles et gras, et surmontés de hauts-de-forme qui semblaient vissés sur leur crâne* (…) Bien qu'on ne lui eût pas annoncé la visite de K., *vêtu de noir lui aussi, s'était assis près de sa porte dans l'attitude d'un monsieur qui attend quelqu'un et s'occupait d'enfiler des gants neufs dont les doigts se moulaient petit à petit sur les siens*» (j'ai souligné les fragments cités par Perec) dont la fin constitue en outre ce que j'appelle une métaphore métatextuelle, puisque l'image des gants neufs se moulant sur les doigts désigne par connotation l'opération de masquage citationnel par laquelle le texte original, neuf, se moule sur l'emprunt. Si l'on admet que tout texte fictionnel connait un dédoublement de ses instances énonciatives, derrière le discours unique d'un locuteur ce ne sont pas moins de quatre énonciateurs qui se dissimulent : le scripteur du *Procès,* le narrateur du *Procès*, le scripteur de *La Vie mode d'emploi* (énonciateur de la métaphore métatextuelle), le narrateur de *La Vie mode d'emploi* (descripteur du tableau et seul locuteur de la séquence).

La toile peinte peut aussi être le lieu d'une stratégie inverse de celle qu'on vient d'évoquer, et ce serait le quatrième point commun entre le texte et la peinture : au lieu de masquer les niveaux de la représentation, elle peut au contraire les multiplier, selon le procédé désormais bien connu de la mise en abyme. « On dit qu'une figure est en abyme quand elle est

[23] Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi,* op.cit., p. 308.
[24] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, art.cit., p. 83
[25] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, art.cit., p. 83.
[26] Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 22.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures ».[27] L'écriture organise« l'imbrication des deux espaces, figural et textuel ».[28] Dans *La Vie mode d'emploi* et dans *Le Cabinet d'amateur*, les exemples abondent de tableaux, de gravures, d'affiches offrant de telles constructions spéculaires. Par exemple, dans le tableau de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* qu'il projette de faire, le peintre Valène

> « *serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infirme d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini* »[29].

Mais c'est dans *Un Cabinet d'amateur* qu'on recontre l'exemple le plus caractéristique, puisque le tableau qui donne son titre au récit reprend non seulement la structure classique de ce genre de peinture – toile représentant d'autres toiles (Dällenbach) – mais multiplie en s'incluant lui-même parmi les tableaux accrochés aux murs du cabinet :

> « *le peintre a mis son tableau dans le tableau, et le collectionneur assis dans son cabinet voit sur le mur du fond, dans l'axe de son regard, le tableau qui le représente en train de regarder sa collection de tableaux, et tous ces tableaux à nouveau reproduits, et ainsi de suite sans rien perdre de leur précision dans la première, dans la seconde, dans la troisième réflexion ...* »[30].

Mieux encore : la pièce dans laquelle est exposé le tableau «*avait été aménagée de façon à reconstituer le plus fidèlement possible le cabinet d'Hermann Raffke. Un Cabinet d'amateur en occupait tout le mur du fond (...) les seules autres oeuvres exposées dans la salle étaient celles qui provenaient également de la collection Raffke et elles étaient disposées sur les murs à des emplacements correspondant à ceux qu'elles occupaient sur le tableau de Kurz.*»[31]

La toile est construite sur un savant montage de structures spéculaires. La notion de mise en abyme est illustrée ici jusque dans la valeur première du mot abyme, c'est-à-dire un « gouffre dont la profondeur est insondable » (Le Robert): la ligne de perspective creuse l'espace de la toile en sa profondeur, suggérant un travail réflexif infini.

Plus encore. La construction spéculaire déborde du strict cadre de la toile, ajoutant aux multiples réflexions picturales une mise en abyme supplémentaire, dont le statut mérite un commentaire : « *Par un raffinement supplémentaire, la pièce [où le tableau était exposé] avait été aménagé de façon à reconstituer le plus fidèlement possible le cabinet d'Hermann Raffke* ».[32] La salle semble être elle-même un reflet du tableau, à tel point que l'on se demande si c'est le tableau qui « imite », reproduit la réalité, ou bien s'il s'impose sa loi au réel en dictant la mise en scène de l'exposition. De plus, cette organisation de l'espace met les visiteurs de l'exposition dans une position analogue à celle de Hermann Raffke admirant sa collection, particularité qui n'est pas sans conséquence, comme nous allons pouvoir le constater. A un premier niveau, la mise en abyme fonctionne donc comme une donnée de l'histoire racontée, comme l'attribut d'un objet décrit par le récit – un récit dès lors entraîné dans un véritable vertige spéculaire.

---

[27] Foras, André de, *Le Blason, dictionnaire et remarques*, Grenoble, 1883, p.6, cité par Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 17.
[28] Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, op.cit., p. 402.
[29] Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, op.cit., p. 291.
[30] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p. 23.
[31] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p. 24.
[32] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p. 24.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

Car le titre même du Cabinet suggère une construction en miroir d'un niveau supérieur. *Un Cabinet d'amateur* est à la fois, on le sait, le titre du tableau et celui de l'histoire de ce tableau.

Ce dédoublement suggère donc que le texte possèderait les mêmes caractéristiques que la toile, ce qui, nous le verrons, engage une réflexion sur la création artistique. Le tableau de Kurz serait comme une mise en abyme du texte dans sa dimension d'objet fabriqué. On remarque que le texte *d'Un Cabinet d'amateur*, par l'intermediaire du texte de Lester Nowak, comporte une analyse détaillée du tableau de Kurz. Cette analyse ne manque pas de rappeler les exemples canoniques de mise en abyme picturale comme *Les Ménines* de Vélasquez. Or, cette comparaison avec *Les Ménines* n'est pas innocente. Elle suggère un axe de lecture, assure la lisibilité du texte, oriente sa réception en proposant un guidage interprétatif. Le miroir, dans *Les Ménines*, permet de voir ce qui se situe en avant de la toile, projetant par là le spectateur, qui occupe la place du modèle du peintre, dans la toile, en son premier plan. Ce dispositif rejoint celui du *Cabinet d'amateur*, qui semble brouiller la lisibilité de la distinction réel / peinture : dans son célèbre commentaire du tableau de Vélasquez, Michel Foucault souligne que « le miroir, en faisant voir, au-delà même des murs de l'atelier, ce qui se passe en avant du tableau, fait osciller, dans sa dimension sagittale, l'intérieur et l'exteriéur ».[33] Il possède alors une vertu révélatrice : il fait voir ce qui sans lui serait irrémédiablement exclu de l'espace de la toile, du jeu de la représentation; il ne répète pas le sujet du tableau qui le contient. Cette référence canonique nous indique une voie de lecture de la spécularité. Les miroirs sont l'indice d'un secret, d'une énigme. Toute mise en abyme est une interrogation sur le mécanisme de la représentation: métaphoriquement transposée, dans l'aire linguistique, la mise en abyme questionne la mimesis, l'imitation du réel, l'illusion référentielle (qui repose sur la confusion des plans du réel et du texte).

Le récit de Perec réalise cette fonction antireprésentative de l'écriture, typique d'un certain Nouveau Roman: la toile d'Heinrich Kurz révélerait quelque chose du fonctionnement du texte qui la contient.

Les notions de réflexion et de mise en abyme, ponctuent le texte, comme pour affirmer l'importance du mécanisme de trompe l'oeil. Lucien Dällenbach remarque que le texte narratif met son origine aussi « en abyme » et institue ainsi un véritable mirage. Il fait aussi la distinction entre « la mise en abyme du code, ou la mise abyme textuelle, et les citations de contenu, ou la mise en abyme fictionnelle avec un aspect énonciatif ». Selon Dällenbach, « si la reflexion du texte se dépasse, en réfléchissant ses origines et ses fins, elle devient une nouvelle espèce élémentaire: la mise en abyme transcendantale»[34] Ainsi le narrateur décrit-il longuement un tableau appartenant à Raffke qui montre simultanément « *le devant, le dos, et les deux côtés en profil d'une seule figure* » grâce à de savants « *effets de surfaces réflechissantes* ».[35] Plus loin, il est également question, avec humour, de la copie d'un tableau de l'école flamande dans lequel, contrairement au modèle, « *personne ne se reflète dans le petit miroir de sorcière au premier plan* ».[36] Cette fois-ci la mise en abyme ne fonctionne pas, alors que la peinture hollandaise est associée à l'idée de spécularité comme répétition du même. Le thème du regard, qu'on peut intérpréter comme une métaphore de l'acte de lecture, est évidemment associé à l'idée de reflet, de réflexion, de spécularité. Ceci apparaîtra plus nettement si l'on fait un rapprochement entre cet extrait d'*Un Cabinet d'amateur* :

[33] Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 45.
[34] Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, op. cit., p. 120.
[35] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p. 92-93.
[36] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p. 106

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

> « *entre le Anch'io son' pittore de Correge et le J'apprends à regarder de Poussin, se tracent les frontières fragiles qui constituent le champ étroit de toute création* ».[37]

et le double exergue de *La Vie mode d'emploi* :

> « Regarde de tous tes yeux, regarde ».[38]
>
> « L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre.».[39]

Il faut donc « apprendre à regarder », être attentif, aux « chemins» « ménagés » dans l'oeuvre littéraire comme dans l'oeuvre picturale. En effet les deux formes de création se rejoignent sur plus d'un point. Considérons tout d'abord les copies en abyme dans le tableau d'Heinrich Kurz. Celles-ci ne sont pas exactes. Chaque duplication s'acompagne de légères modifications dont le repérage devient rapidement le jeu favori des visiteurs de l'exposition :

> « *l'on ne tarda pas à s'apercevoir [que le peintre] s'était (...) astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles, et qu'il semblait avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule : d'une copie à l'autre, des personnages, des détails, disparaissent, ou changeaient de place, ou étaient remplacés par d'autres* ».[40]

Cette forme de citation picturale est comme la métaphore de la procédure citationnelle utilisée par Perec dans *La Vie mode d'emploi*. Rappelons le post-scriptum du roman :

> «(*Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiés, de : René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcom Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Hermann Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zurn).*»[41]

Tout comme Kurz, Perec introduit parfois une variation « minusculE » dans ses « modèles », c'est-à-dire les textes dont il insère des extraits dans son roman. Le lecteur, doublement averti par les exergues et par le post-scriptum, est amené à lire *La Vie mode d'emploi* avec une attention minutieuse, de même que les visiteurs de l'exposition cherchent dans les mises en abyme successives du *Cabinet d'amateur* les modifications apportées par le peintre.

Un Cabinet d'amateur appelle sans doute la même lecture attentive : l'opération de décryptage minutieux des tableaux, de réception active et méfiante, décrite dans le récit apparaît ainsi comme une représentation diégétique – une métaphorisation – du procès de lecture du roman lui-méme. Le mécanisme de la mise en abyme agit donc comme « un signal d'alerte » selon Bertharion. « Le texte de Perec peut être un texte trompeur, autrement-dit un trompe-l'oeil, qui cherche à égarer ses lecteurs en les entraînant dans son jeu, à l'exemple de la toile de Kurz. La mise en abyme aurait ainsi pour fonction de rendre visible l'invisible, à savoir les ruses de l'écriture ».[42]

L'esthétique perecquienne, le tableau, offre un espace où sont produites des séries de déformations réglées aboutissant toujours à multiplier les images possibles : l'espace pictural est polyiconique. Cette polyiconicité trouve évidemment son équivalent dans ce qui caractérise si massivement le texte perecquien : sa polysémie effervescente.

---

[37] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p. 85.
[38] Jules Verne, *Michel Strogoff* dans Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 13.
[39] Paul Klee, *Pedagogisches Skizzenbuch*, op. cit., p .15
[40] Perec, Georges, *Un Cabinet d'amateur*, op. cit., p. 27
[41] Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 695.
[42] Bertharion, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec*, op. cit., p.130.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)

Anagrammes, hypogrammes, palindromes homophones, tout ce travail sur le signifiant dont Perec fait son labeur quotidien et qu'on assimile parfois un peu vite à la part oulipienne de son oeuvre, vise à faire du texte une « machine à produire du sens, des sens, par transformation du matériau linguistique».[43] Que le spectateur change de place devant le tableau et la masse grisâtre deviendra crâne, chez Holbein. Chez Perec, que le lecteur change ses habitudes de déchiffrage, et un crâne se fera nacre ou écran, un gymnaste syntagme, et du nom de Wolfgang Amadeus Mozart surgira cette évocation d'une étrange oeuvre d'art (Perec, Georges, Petite histoire de la musique) : « Disciple dissident d'Oldenburg et de Cristo, Mose travailla longtemps à une oeuvre qu'il appelait "le Clan des Loups" et qui évoquait les terribles règlements de comptes dans le Chicago de la Prohibition. La forme finale de ce chef-d'oeuvre fut un entassement gigantesque de cadavres empaquetés dans ce que les employés de la morgue appellent des "sacs à viande" ».[44]

L'une des spécificités du texte littéraire est sa dimension métatextuelle, c'est-à-dire son aptitude à désigner, de l'intérieur de lui-même, sa propre écriture, notamment en exploitant les possibles connotations des énoncés narratifs, alors il est certain que les tableaux constituent de remarquables connotateurs métatextuels, puisqu'ils entretiennent avec le texte de très fortes similitudes structurelles. Dans l'oeuvre de Perec la multiplicité de références picturales permet de voir dans le tableau une métaphore du texte, parce que, d'après la formule de Paul Klee : « Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond ».

Toute l'oeuvre de Perec n'est qu'un cheminement vers le savoir, que l'écrivain met en évidence par deux objets – images : la toile et le livre. Même s'il n'accède jamais à l'expression de la vérité (car ce qu'on représente par l'art n'est que le contraire de la réalité), l'art l'aide à se rapprocher de la vérité.

BIBLIOGRAPHY

1. Bilous, Nicole, Les choses dans les Choses, (feuilleton théorique, 1), dans Un cabinet d'amateur, revue d'études perecquiennes printemps, 1993, nr. 1.
2. Goody, Jack, La Raison graphique, Minuit coll. « Le Sens commun», 1979.
3. Lejeune, Philippe, Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.
4. Magné, Bernard, «Bout à bout tabou: about«Still life / Style leaf»»dans Parcours Perec (Coloque de Londres – mars 1988), Presses Universitaires de Lyon, 1990.
5. Perec, Georges, L'Infra-ordinaire, Paris, Seuil, 1989.
6. Perec, Georges, LG, Paris, Seuil, 1992.
7. Perec, Georges, Penser / Classer, Paris, Hachette, 1985.
8. Perec Georges, Un Cbinet d'amateur, Pris, Balland, 1979

[43] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, art. cit., p. 87.
[44] Magné, Bernard, *PEintuRECriture*, art. cit., p. 87.

BDD-A27936 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:18 UTC)