

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

Portrait de l'artiste en mille morceaux: le roman d'artiste dans La Vie mode d'emploi

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/10h3z3k2>

Author

Jullien, Dominique

Publication Date

2023-12-13

Peer reviewed

Dominique Jullien

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN MILLE MORCEAUX: LES AVATARS DU ROMAN D'ARTISTE DANS LA VIE MODE D'EMPLOI

Un romantique au fond, un constructeur
(Zola)¹

Le 15 août 1975, le vieux peintre Serge Valène est trouvé mort dans sa chambre, à côté de son tableau inachevé:

Il reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisées sur la poitrine. Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre où il avait passé la plus grande partie de sa vie. 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 habiter².

Ce tableau manqué est tout ce qui reste d'un ambitieux projet qui a dominé l'existence de Serge Valène pour n'aboutir qu'au néant. On reconnaît ici un thème qui hante le dix-neuvième siècle: le thème de l'artiste manqué. Le peintre de *La Vie mode d'emploi* apparaît en particulier comme l'héritier direct et l'avatar contemporain du Frenhofer de Balzac et du Claude Lantier de Zola³. Le portrait de la Belle Noiseuse, le "chef-d'œuvre inconnu" où Frenhofer a mis tout son art, auquel il a consacré tant d'années de sa vie, le préservant

1. Emile Zola, *Ebauche de L'Oeuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome IV, 1966, p. 1356.

2. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, *Romans*, Paris, Hachette, le Livre de Poche, 1978, p. 602.

3. Un autre illustre artiste manqué, le peintre Pellerin de *L'Education sentimentale*, a trouvé place dans la boutique de Madame Marcia, l'antiquaire (*La Vie mode d'emploi*, p. 140-141). La scène où Pellerin fait poser Rosanette et imagine son chef-d'œuvre (2^o partie, chapitre 2, p. 179-180 de l'édition Garnier-Flammarion, 1969) devient un tableau réel, intitulé *La Vénitienne*, dont la description copie tout simplement le texte de Flaubert, en remplaçant les conditionnels par des indicatifs présents: paradoxalement, c'est par le biais du plagiat que le tableau virtuel acquiert une réalité.

jalousement de tous les regards, n'est pour finir qu'un chaos de lignes et de couleurs. Quant à la *Cité de Paris* de Claude Lantier, "l'œuvre" qui donne son titre au roman de Zola, elle dévore toute la vie de l'artiste à qui il ne reste, une fois admise son impuissance, que le suicide. Débarrassée de son attirail mélodramatique, c'est donc la même tradition qui fait ici du tableau inachevé de Valène un moderne chef-d'œuvre inconnu.

L'artiste romantique

Dans chaque cas, l'échec du peintre est le résultat de l'ambition totalisatrice qui l'anime. Claude Lantier est défini par Zola comme "un créateur à l'ambition trop large, voulant mettre toute la nature sur une toile, et qui en mourra"⁴. Sa *Cité de Paris* est la somme, vouée à l'échec, de sujets contradictoires (travail et loisir, nu et paysage), de techniques incompatibles (peinture en plein air et peinture en atelier), d'esthétiques opposées (réalisme et symbolisme). C'est dire qu'elle pose un véritable défi à la représentation⁵. Le chef-d'œuvre de Valène aussi, mais le défi tient plutôt à la vertigineuse multiplicité du réel. Si Claude Lantier ambitionne de représenter toute la ville de Paris, Serge Valène, lui, rêve de peindre tout l'immeuble de la rue Simon-Grubellier, dans la minutie et les détails infinis du visible:

Il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place: la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers, les paillasons, les chambres et les salons, les cuisines, les salles de bains, la loge de la concierge, le hall d'entrée avec sa romancière américaine interrogeant la liste des locataires, la boutique de Madame Marcia, les caves, la chaufferie, la machinerie de l'ascenseur.

Il se peindrait en train de se peindre, et déjà l'on verrait les louches et les couteaux, les écumoirs, les boutons de porte, les livres, les journaux, les carpettes, les carafes, les chenets, les porte-parapluies, les dessous-de-plat, les postes de radio, les lampes de chevets, les téléphones, les miroirs, les brosses à dents, les séchoirs à linge, les cartes à jouer, les mégots dans les cendriers, les pho-

4. Emile Zola, *Ebauche de L'Oeuvre*, édition citée, p. 1356.

5. Sur les contradictions de Claude Lantier, voir en particulier le livre de Patrick Brady, *L'Oeuvre d'Emile Zola* (Genève, Droz, 1968), ainsi que D. Jullien, "Le 'ventre' de Paris: pour une pathologie du symbolisme dans *L'Oeuvre* d'Emile Zola", *French Forum* n°17, Septembre 1992.

tographies de famille dans les cadres antiparasites, les fleurs dans les vases, les tablettes de radiateurs, les presse-purée, les patins, les trousseaux de clés dans les vide-poches, les sorbetières, les caisses à chat, les casiers d'eaux minérales, les berceaux, les bouilloires, les réveille-matin, les lampes Pigeon, les pinces universelles (p. 291).

Valène n'offre du reste que le cas le plus extrême de cette ambition totalisatrice. On la retrouve, plus ou moins prononcée, chez tous les personnages du roman qui se livrent à une activité créatrice et sont par là, à des degrés divers, des répliques du romancier. Célestine Durand-Taillefer (pseudonyme de Madame Trévins, la vieille dame amie de Madame Moreau) invente dans *La Vie des sœurs Trévins*, roman inédit dont elle est l'unique lectrice, des héroïnes quintuplées qui exercent, tour à tour ou simultanément, tous les métiers imaginables, du cirque à la recherche chimique, de la politique à l'étymologie, du cabaret à la navigation à voile, etc. (p. 546-49). Olivier Gratiolet, au septième étage, est habité par un grandiose projet de nature métaphysique: il "a entrepris un inventaire exhaustif de toutes les imperfections et insuffisances dont souffre l'organisme humain" (p. 347). L'énigmatique Cinoc, "tueur de mots" de son métier (il travaille à la mise à jour du Larousse, ce qui consiste à "éliminer tous les mots et tous les sens tombés en désuétude", p. 361) consacre ses loisirs, inversement, à lire tous les auteurs et tous les textes afin de constituer un dictionnaire des mots oubliés (p. 363). Olivia Norvell s'apprête à partir "pour son cinquante-sixième tour du monde" (p. 469). Le projet initial de la chaîne hôtelière Marvel Houses International prévoit la création, sur tous les continents, de sites touristiques où tout client doit pouvoir jouir de toutes les activités sportives ou culturelles à volonté:

Le client d'une des nouvelles Hostelleries Marvel, non seulement disposerait, comme dans n'importe quel quatre-étoiles, de sa plage, son court de tennis, sa piscine chauffée, son golf 18 trous, son parc équestre, son sauna, sa marina, son casino, ses night-clubs, ses boutiques, ses restaurants, ses bars, ses kiosques à journaux, son bureau de tabac, son agence de voyages et sa banque, mais il aurait également son champ de ski, ses remontées mécaniques, sa patinoire, son fond sous-marin, ses vagues à surf, son safari, son aquarium géant, son musée d'art ancien, ses ruines romaines, son champ de bataille, sa pyramide, son église gothique, son souk, son bordj, sa cantina, sa Plaza de Toros, son site archéologique, sa Bierstübe, son bal-à-Jo, ses danseuses de Bali, etc., etc., et etc. (p. 520).

Bien entendu, un souci identique anime l'un des trois personnages principaux du roman, le richissime Bartlebooth, lequel consacre vingt ans de sa vie à un projet artistique visant à l'exhaustivité:

Aller peindre cinq cents marines dans cinq cents ports différents (...) il y eut des ports baltes et des ports lettons, des ports chinois, des ports malgaches, des ports chiliens, des ports texans; des ports minuscules avec deux bateaux de pêche et trois filets, et des ports immenses avec des jetées de plusieurs kilomètres, des docks et des quais, des centaines de grues et de ponts roulants; des ports noyés dans le brouillard, des ports torrides, des ports pris dans les glaces; des ports abandonnés, des ports ensablés, des ports de plaisance... (p. 81)

Aussi les malles de Bartlebooth contiennent-elles un abrégé de tous les voyages possibles: la première renferme “un trousseau complet adapté aussi bien à toute la gamme des conditions climatiques qu’aux diverses circonstances de la vie mondaine”, la seconde “les divers matériels de peinture et de dessin nécessaires à l’exécution des aquarelles”, la troisième, qui doit assurer leur survie en cas de naufrage, reprend, “simplement modernisé”, le contenu de “la malle lestée de tonneaux vides que le capitaine Nemo fait échouer sur une plage à l’intention des braves colons de l’île Lincoln” dans *L’Île mystérieuse* de Jules Verne, et la quatrième un matériel de camping au grand complet (p. 427-428).

Artiste manqué (non seulement parce qu’il demeure, malgré sa persévérance, un aquarelliste médiocre, mais surtout parce que son projet échoue), Bartlebooth est, à sa façon, hanté par l’utopie totalisatrice:

Imaginons un homme dont la fortune n’aurait d’égale que l’indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d’épuiser, non la totalité du monde—projet que son seul énoncé suffit à ruiner—mais un fragment constitué de celui-ci: face à l’inextricable incohérence du monde, il s’agira alors d’accomplir jusqu’au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible (p. 156).

Le fragment du monde délimité par Bartlebooth sera ainsi constitué par les cinq cents aquarelles représentant des ports de mer. Paradoxalement, le rêve de totalité est chez lui mis au service du néant, les cinq cents marines peintes au cours de ses voyages devant être découpées en puzzles pour son seul usage personnel, puis détruites: “Aucune trace, ainsi, ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur” (p. 158)⁶. C’est ce projet, aussi futile que rigoureux, que le diabolique faiseur de puzzles Winckler va saboter de l’intérieur, qu’il va fragmenter et mettre en échec, causant enfin, par-delà la tombe, la mort de Bartlebooth devant le 439^o puzzle non pas seulement inachevé, mais infaisable:

C'est le 23 juin 1975 et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du 439^e puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W (p. 600).

Ennemis inséparables, artistes incomplets qui ne prennent leur sens que l'un par l'autre, le couple Winckler-Bartlebooth représente une incarnation dédoublée et plus franchement parodique que le peintre Valène des tribulations de l'artiste romantique !7 •. Face au système utopique de Bartlebooth, le contre-projet du faiseur de puzzles peut donc s'analyser comme "l'erreur dans le système": telle est selon Perec, qui l'emprunte à Paul Klee, la définition (négative) du génie!8•.

Le livre microcosme

Le paradoxe, c'est bien sûr que l'auteur du "roman d'artiste" nourrit la même ambition que son personnage, celle de faire de l'œuvre un microcosme. Georges Perec déclare sans ambiguïté, dans les "Notes sur ce que je cherche", que son rêve serait de "tout" écrire:

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 qu'il est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire: des livres gros et des livres courts, des drames, des livrets d'opéra, des romans policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants...!9•.

6. La contradiction se marque dans son nom, qui combine l'enthousiasme boulimique de Barnabooth et l'ascèse aboulique de Bartleby.

7. Au point que lorsque Winckler "signe" pour ainsi dire d'outre-tombe l'aquarelle de Bartlebooth de son initiale (W), le geste remet en question une clef de voûte de la conception romantique de l'œuvre d'art: la constitution à travers l'œuvre d'un Moi d'artiste.

8. Cité par Eva Pawlikowska: "Citation, prise d'écriture", *Cahiers Georges Perec* (Paris: P. O.L., 1985), p. 214.

9. *Penser / Classer*, Paris: Hachette, 1985, p. 11.

Cette ambition d'un roman total est précisément celle de Sandoz, le romancier de *L'Oeuvre*, lorsqu'il rêve de mettre dans son œuvre "le grand Tout" (p. 46), "l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres" (p. 162), paroles mystiques qui font écho à celles-ci, de Zola lui-même: "Je voudrais coucher l'humanité sur une page blanche, tous les êtres, toutes les choses, une œuvre qui serait l'arche immense"¹⁰, ou encore: "L'enfantement d'un livre est pour moi une terrible torture, parce qu'il ne saurait contenter mon besoin impérieux d'universalité et de totalité"¹¹. Ainsi auteurs et personnages, quelque différents que soient leurs destins, voient romantiquement dans l'artiste un autre créateur; ils veulent tous, comme le dit Claude avec sa brutalité caractéristique, "être Dieu!" (p. 83).

Comment donc faire que l'œuvre soit microcosme? Ici encore on retrouve dans le roman de Perec ceux de Zola. L'immeuble de *La Vie mode d'emploi* offre en effet un échantillon représentatif de la société française contemporaine. Si, comme l'explique Perec dans *Espèces d'espaces*, l'immeuble de la rue Simon-Crubellier a eu pour modèle plastique un dessin de Saul Steinberg représentant "un meublé (...) dont une partie de la façade a été enlevée"¹², il compte aussi, bien sûr, parmi ses modèles littéraires, *Pot-Bouille*, qui prend pour cadre un immeuble parisien, et pour intrigue, à tous les sens du terme, celles qui relient les différents appartements¹³. La loi qui veut que la position sur l'échelle sociale soit inversement proportionnelle à la hauteur de l'étage habité, reflet d'une réalité urbaine du dix-neuvième siècle, se vérifie pourtant encore en 1975, et le sociologue qu'est Perec ne se fait pas faute de noter dans la section intitulée "Escaliers, 7", toutes les nuances du comportement de classe. Bien que les domestiques aient à peu près disparu, que les anciennes chambres de bonnes soient devenues chambres individuelles, que l'ascenseur soit "quand il marche, utilisé librement par tous", le sentiment de l'inégalité subsiste:

10. Cité par Philip Walker, "Zola et la lutte avec l'Ange", *Les Cahiers Naturalistes*, n°42, 1971, p. 90.

11. Lettre de 1892 à Van Santen Kolff, *Correspondance*, éd. Tchou, vol. 14, p. 1481; cité par P. Brady, livre cité, p. 369. Sur l'ambition totalisatrice de Zola, voir aussi *L'Oeuvre*, édition citée, p. 1447 (note 1 de la p. 162).

12. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris: Editions Galilée, 1974, p. 58.

13. Le début de *Pot-Bouille*, où Octave Mouret gravit les étages en compagnie du propriétaire qui nomme et évalue ses locataires, évoque une gravure dans le style de celle qui a précisément été choisie comme couverture de l'édition de poche de *La Vie mode d'emploi*.

La porte vitrée reste la marque discrète et terriblement tenace d'une différence. Même s'il y a en haut des gens beaucoup plus riches qu'en bas, il n'empêche que du point de vue de ceux d'en bas, ceux d'en haut sont plutôt du côté des inférieurs . . . Il va de soi, bien sûr, que Hutting, peintre de renommée internationale, est beaucoup plus riche que les Altamont, et même il est certain que les Altamont de recevoir chez eux Hutting et d'être ses invités dans son château de Dordogne ou dans son mas de Gattières, mais les Altamont ne manqueront jamais une occasion de rappeler qu'au XVII^e siècle les peintres, les écrivains et les musiciens n'étaient que des valets spécialisés... (p. 277-78)

Comme chez Zola, répartition sociale et répartition spatiale se recouvrent, au moins en partie. La fonction romanesque des deux immeubles est la même: offrir un microcosme de la société française à une époque donnée. L'immeuble de la rue Simon-Crubbellier est donc, comme l'immeuble de la rue de Choiseul, une société en petit.

La Vie mode d'emploi est le roman d'un immeuble qui contient un monde. A la différence de l'immeuble de *Pot-Bouille*, celui-ci semble n'avoir pas de fenêtres: l'ouverture sur le monde extérieur se fait donc grâce aux tableaux¹⁴. Grâce aux rêves aussi: la méditation visionnaire du peintre Valène sur l'avenir de l'immeuble et du quartier englobe en quelque sorte, dans *La Vie mode d'emploi*, le roman de la spéculation immobilière, *La Curée*. La référence aux grands travaux d'Haussmann dans le Paris du Second Empire est historiquement fort précise:

La même fièvre qui, vers mille huit cent cinquante, aux Batignolles comme à Clichy, à Ménilmontant comme à la Butte-aux-Cailles, à Balard comme au Pré-Saint-Gervais, a fait surgir de terre ces immeubles, s'acharnera désormais à les détruire (p. 171).

De fait, la méditation de Valène participe encore de l'esthétique du microcosme, puisqu'elle renferme dans l'imagination d'un seul personnage à la fois un modèle intertextuel (les Rougon-Macquart), l'histoire d'un immeuble, l'avenir et le passé d'une ville entière. La totalité du réel n'y est pas traitée, comme chez Zola, de manière séquentielle (par romans successifs): plutôt,

14. "Affiches, images, tableaux, semblent remplacer les fenêtres qui ne donnent que sur une rue bien endormie. Ce sont autant de vitres ouvertes à même les cloisons sur d'autres espaces et d'autres temps" (Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris: Seuil, 1988, p. 201).

par un procédé plus radical, le roman de l'immeuble ménage un aperçu sur le roman de l'immobilier.

Mais si le but esthétique est commun (dire la totalité du réel), la technique diffère. Aux grands cycles romanesques du dix-neuvième siècle, fondés sur la construction et la série ordonnée, Perec substitue la fragmentation, la prolifération anarchique. *La Vie mode d'emploi* est en même temps (et non successivement comme chez Zola) un roman sur l'immobilier, un roman sur la société bourgeoise, un roman sur le monde de l'art, un roman sur les grands magasins, etc. L'écriture perecquienne, à la description architecturale, c'est-à-dire symbolique, de Zola, substitue l'inventaire neutre, méticuleux, insignifiant. Les objets décrits dans *Au Bonheur des dames* sont moins des marchandises que des symboles et des métaphores. La description de la grande exposition du blanc structure l'espace selon la progression ordonnée du regard d'une cliente placée à un endroit stratégique (l'entrée), accompagne le lecteur du bas en haut, puis du haut en bas du magasin, comme un vendeur complaisant, à travers un prodigieux déballage de métaphores—neige, glaciers, écume, plume...—pour le conduire enfin triomphalement au gigantesque lit central, où seront célébrées, par une anticipation métaphorique, les noces d'Octave et de Denise: "On aurait dit un grand lit blanc, dont l'énormité virginale attendait, comme dans les légendes, la princesse blanche, celle qui devait venir un jour, toute-puissante, avec le voile blanc des épousées" (p. 769). Autre magasin, autre marchandise: l'inventaire des entreprises de Madame Moreau occupe cinq pages d'un catalogue de nécessaire à bricolage qui détaille impitoyablement chaque agrafe, chaque ponceuse, chaque écrou (*La Vie mode d'emploi*, p. 102-106¹⁵).

De Perec ou de Zola, lequel est ici le réaliste? Le grand magasin de Zola est en fait une chambre nuptiale. A l'encontre d'une écriture "réaliste" où l'objet devient métaphore chargée de sens, l'écriture de Perec n'est métaphore que si le lecteur veut bien se charger de la fabriquer lui-même, car il ne la trouvera pas toute faite dans ce texte dont on ne peut dire, à strictement parler, ni que le sens s'y trouve, ni qu'il ne s'y trouve pas.

Le Bazar de l'Hôtel de Ville, le grand magasin du bricolage, a remplacé le Bonheur des Dames. Madame Moreau, propriétaire d'une florissante entreprise, est à la fois un anti-Octave Mouret (le patron visionnaire du *Bonheur des Dames*, entrepreneur à l'âme de poète) et le double inversé de son homonyme Frédéric Moreau, le héros de *L'Education sentimentale*. Au lieu d'un

15. A titre d'exemple, voici le premier paragraphe de cet alléchant catalogue: "NECESSAIRE A PAPIER PEINT: mallette plastique comprenant 1 double mètre pliant, 1 paire de ciseaux, 1 roulette, 1 marteau, 1 règle métallique 2m, 1 tournevis contrôleur de courant, 1 émargeur, 1 couteau, 1 brosse, 1 fil à plomb, 1 paire tenailles, 1 couteau de peintre, 1 sabre. Long. 45, larg. 30, haut. 8 cm. Poids 2,5 kg. Garantie totale 1 an" (p. 102).

jeune homme plein d'ambition dont tous les rêves échouent, on trouve chez Perec une vieille dame sans ambition, qui n'a repris l'entreprise de son mari que par devoir, et que sa réussite spectaculaire laisse tout à fait indifférente:

Elle détestait cela. Dès qu'elle parvenait à s'arracher, ne fût-ce que quelques heures, à ses activités, elle allait à Saint-Mouëzy. Mais l'ancienne ferme de ses parents était à l'abandon...(p. 132)

Double du personnage de Flaubert, Madame Moreau est aussi (tous les personnages importants du roman le sont) un double de l'auteur. Son entreprise de matériel de bricolage est à l'image du roman: avec *La Vie mode d'emploi*, le lecteur reçoit, non plus un livre tout fait, mais un livre à faire lui-même. A l'ère du bricolage, le lecteur lui aussi doit se faire bricoleur; c'est donc à lui de rassembler les fragments d'une tradition littéraire présentée en vrac dans ce "romans" qui les contient tous. La contrainte oulipienne impose du reste une pratique de fragmentation et de recomposition de la tradition littéraire, l'écriture de chaque chapitre de *La Vie mode d'emploi* étant soumise aux listes de citations et de références préalablement dressées dans le cahier des charges. Le principe est porté à sa perfection dans les cas où les textes cités sont à leur tour fragmentés et mélangés à d'autres, ainsi dans le chapitre 50 où le tableau de Geneviève Foulerot est composé de morceaux empruntés à *L'Education sentimentale* et aux *Villes imaginaires* d'Italo Calvino, qui recomposent ainsi, sur le modèle d'un puzzle, un paysage unique et nouveau¹⁶.

Le roman tout entier fonctionne donc de ce point de vue selon le principe du grand magasin du *Bonheur des dames*. Le coup de génie commercial d'Octave Mouret, en ce qui concerne la présentation des marchandises, consiste, on s'en souvient, à substituer le désordre à l'ordre, si bien que les clientes se perdent, oublient ce qu'elles sont venues acheter, et finissent invariablement par acheter davantage:

Premièrement, ce va-et-vient continu de clientes les disperse un peu partout, les multiplie et leur fait perdre la tête; secondement, comme il faut qu'on les conduise d'un bout des magasins à l'autre, si elles désirent par exemple la doublure après avoir acheté la robe, ces voyages en tous sens triplent pour elles la grandeur de la maison; troisièmement, elles sont forcées de traverser des rayons où elles n'auraient pas mis les pieds, des tentations les y accrochent au passage, et elles succombent...¹⁷

16. Exemple analysé par David Bellos sous le nom de "textual truncation": voir "Literary Quotations in Perec's *La Vie mode d'emploi*", *French Studies* 41 (1987), p. 191.

Chez Perec, c'est la tradition littéraire elle-même qui est découpée comme un puzzle, dont les morceaux sont ré-assemblés "au bonheur" des chapitres.

Portrait de l'artiste

Parmi ces traditions, celle du roman d'artiste va donc se trouver exposée au même traitement. *La Vie mode d'emploi* en reproduit toutes les caractéristiques. Le romancier s'identifie à son héros: le peintre Valène, le fabricant de puzzles Winckler, d'autres encore, sont des images de l'auteur, comme Claude Lantier et Sandoz sont des images de Zola. En outre, le romancier entre en concurrence avec son héros. Si Claude et son créateur Zola partagent les mêmes ambitions esthétiques, l'écrivain réussit là où le peintre échoue, menant à bien l'entreprise qui mène le peintre au suicide. De même, dans *La Vie mode d'emploi*, si Valène échoue, Perec, lui, réussit; et si le tableau de l'un demeure inachevé, le roman de l'autre ne l'est pas.

Un romancier double et rival de son personnage, un livre réussi sur un tableau manqué: les ingrédients romantiques du roman d'artiste sont tous là, mais tout se passe comme si, à l'instar des recettes de cuisine oulipistes de *Penser / Classer*, ils avaient fait l'objet d'une permutation ludique¹⁸. Par opposition à Valène, confiné dans sa chambre de bonne, qui meurt sans achever son chef-d'œuvre, l'autre peintre de l'immeuble, Franz Hutting, est le peintre à succès, un nouveau Fagerolles en somme¹⁹, non pas un créateur original mais un faux artiste commercial, qui s'enrichit en exploitant des formules trouvées par d'autres. Par conséquent, *La Vie mode d'emploi* reproduit à première vue une opposition toute romantique: l'artiste authentique qui échoue contre le faux artiste qui réussit. Or les premiers succès de Franz Hutting datent de sa "période brouillard":

Il s'agit généralement de copies finement exécutées de tableaux réputés—*La Joconde, L'Angélus, La Retraite de Russie, Le Déjeuner sur l'herbe, La Leçon d'anatomie*, etc.—sur lesquelles il a ensuite peint des effets plus ou moins prononcés de brume, abou-

17. *Au Bonheur des dames, Les Rougon-Macquart*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, volume III, 1964, p. 615. C'est Octave Mouret qui parle.

18. "81 fiches-cuisine à l'usage des débutants" (*Penser/Classer*, p. 89-108): les recettes sont obtenues par permutation d'un ensemble fini d'ingrédients (sole, lapin, ris de veau) et de techniques culinaires.

19. Fagerolles, l'artiste à succès de *L'Oeuvre*, fait fortune en adaptant au goût bourgeois les audaces des novateurs de l'école du "Plein air", en édulcorant la manière de Claude.

tissant à une grisaille imprécise dont émergent à peine les silhouettes de ses prestigieux modèles (p. 63).

On ne peut manquer de reconnaître ici un clin d'œil à la Belle-Noiseuse de Balzac, décrite aussi comme “un chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme”, mais d'où émerge pourtant, reconnaissable, le pied du modèle, “un pied délicieux, un pied vivant!”²⁰ Le drame secret de Frenhofer est devenu le secret de la réussite de Hutting; l'échec et le succès ont été permutés. Hutting, c'est donc à la fois une réincarnation de Frenhofer et un anti-Frenhofer; c'est aussi un double de Perec, et un anti-Perec. Les “portraits imaginaires” de Hutting reposent en effet sur des procédés oulipistes tout à fait semblables à ceux utilisés par Perec pour produire de la fiction. Hutting peint comme Perec écrit, sous contrainte²¹. Il est donc un double, mais aussi un double dégradé: ce qui le distingue de Perec, et des autres artistes, même manqués, du roman, c'est précisément l'absence chez lui de toute ambition totalisatrice... Franz Hutting est donc le personnage qui ressemble le plus à Perec—et à Frenhofer—formellement, et celui qui est le plus éloigné d'eux en substance: un composé improbable de Fagerolles, de Frenhofer, de Perec. Le rapport d'identification du personnage à l'auteur, simple dans le roman d'artiste traditionnel, est devenu complexe dans *La Vie mode d'emploi*.

Charles-Albert Beyssandre, le critique d'art chargé d'acquérir pour le compte de Marvel Houses International une collection de tableaux contemporains, apparaît lui aussi comme un double inversé de Naudet, le critique qui “lance” Fagerolles dans *L'Oeuvre*. L'un, Naudet, est un froid spéculateur; l'autre, Beyssandre, un amoureux passionné des arts:

Beyssandre était un homme sincère, aimant la peinture et les peintres, attentif, scrupuleux et ouvert, et heureux lorsqu'au terme de plusieurs heures passées dans un atelier ou une galerie, il parvenait à se laisser silencieusement envahir par la présence inaltérable d'un tableau... (p. 525)

L'un est opportuniste et pragmatique, l'autre est un rêveur et un esprit systématique. Beyssandre finit par restreindre sa collection imaginaire à une aquarelle unique, qu'il se jure de sauver de la destruction inexorable à laquelle la voue

20. “Le Chef-d'Œuvre inconnu”, *La Comédie humaine*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, volume IX, 1950, p. 412.

21. Sur les portraits imaginaires de Franz Hutting, voir *La Vie mode d'emploi*, p. 349-58.

Bartlebooth. Système contre système: Bartlebooth veut détruire, Beyssandre préserver.

Pendant trois mois, Beyssandre écrivit, téléphona, et sonna à la porte en pure perte. Puis, le onze juillet, il rendit visite à Smautf dans sa chambre et le chargea de prévenir son maître qu'il lui déclarait la guerre: si l'art, pour Bartlebooth, consistait à détruire les œuvres qu'il avait conçues, l'art pour lui, Beyssandre, consisterait à préserver une ou plusieurs de ces œuvres, et il défiait cet Anglais obstiné de l'en empêcher (p. 528).

La "guerre" entre le peintre et le collectionneur renverse jusqu'à l'absurde les rapports habituels de l'artiste et du marchand, ici prêt à tout pour acquérir une œuvre que son créateur refuse de vendre. Mais surtout elle a l'acharnement maniaque de deux systèmes obsessionnels et exclusifs qui s'entre-détruisent à la fin. Beyssandre, parodie du "critique romantique", apparaît aussi comme le dernier rejeton d'une longue lignée de collectionneurs et de marchands de tableaux balzaciens, d'Elie Magus à Pierre Grassou et au cousin Pons, autre maniaque prêt, comme Beyssandre, à tout sacrifier pour une belle peinture. Mais Beyssandre, exacerbant cette monomanie balzacienne, va jusqu'au meurtre pour s'emparer d'une aquarelle médiocre, qu'il n'a jamais vue. Se désintéressant de la valeur artistique de l'œuvre, il se passionne uniquement pour l'idée, non l'enjeu, du duel. Collectionneur comme on est poète, il recherche l'absolu autant que Claude Lantier ou Frenhofer. Doté d'un budget à peu près illimité, il choisit de le consacrer tout entier à l'acquisition d'un tableau unique et qui pis est, sans valeur. Il met le tout au service du rien, de même que Bartlebooth met son immense fortune au service d'un projet rigoureusement et dérisoirement entropique.

De l'artiste romantique, Marguerite, la femme de Gaspard Winckler, possède elle aussi quelques traits caractéristiques²². Sa prodigieuse habileté de miniaturiste lui permet de reproduire à une échelle minuscule de véritables microcosmes—cas extrême et exemplaire d'ambition totalisatrice:

22. A l'inverse de la Gretchen de Goethe, méticuleuse et ordonnée, Marguerite révèle "un irrésistible attrait pour le fouillis" (p. 309), ce qui la rapproche évidemment de Perec lui-même. Sur la double compulsion contradictoire de Perec vers l'ordre et le désordre, voir les "Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail", *Penser / Classer*, p. 17-23.

Dans un cadre long de quatre centimètres et large de trois, elle faisait entrer un paysage tout entier avec un ciel bleu pâle parsemé de petits nuages blancs, un horizon de collines mollement ondulées aux flancs couverts de vignes, un château, deux routes au croisement desquelles galopait un cavalier vêtu de rouge monté sur un cheval bai, un cimetière avec deux fossoyeurs portant des bêches, un cyprès, des oliviers, une rivière bordée de peupliers avec trois pêcheurs assis au bord des rives, et, dans une barque, deux tout petits personnages vêtus de blanc (p. 309).

Le conflit romantique entre création et procréation prend pour elle un sens tragique: "Elle mourut en novembre mille neuf cent quarante-trois, en mettant au monde un enfant mort-né" (p. 313). Le conflit entre l'art et l'enfant, thème obsessionnel qui détermine le destin de tous les personnages d'artistes de *L'Oeuvre* (le fils de Claude Lantier est sacrifié à la peinture, les romans se substituent aux enfants dans le ménage de Sandoz, l'échec professionnel de l'architecte Dubuche est inséparable de son admirable dévouement paternel, etc.) prolifère également dans *La Vie mode d'emploi*, sous une forme tantôt sérieuse, tantôt parodique: Henri Fresnel abandonne sa femme enceinte pour devenir comédien ambulant (p. 324); Blanche Gardel avorte pour continuer sa carrière de danseuse et provoque ainsi le suicide du chorégraphe Maximilien Riccetti (p. 535-537), etc.²³•

Texte, image

Au-delà de la relation particulière de l'auteur à son personnage, c'est plus généralement toute la relation de l'image au texte que le roman de Perec subvertit. Le roman d'artiste permet à l'écrivain, en mettant en scène un artiste créé à son image, de réussir de manière naturelle la fusion harmonieuse de la création et du commentaire. L'auto-portrait (le portrait de l'écrivain en peintre) repose sur le postulat implicite de la supériorité du verbe sur l'image: l'écrivain peut tenir un discours sur le peintre, mais non l'inverse. Aussi bien l'écrivain, chez Zola, usurpe-t-il la place du peintre: les vues de Paris de *L'Oeuvre* sont autant de "tableaux" que Claude Lantier est incapable de peindre, mais que Zola, lui, peint de façon magistrale. L'écriture de Zola est à sens unique; elle va de l'image (les paysages, les tableaux réalisés ou seule-

23. Ces exemples sont mentionnés par Claude Burgelin, *Georges Perec*, p. 106. Cependant ils ne donnent pas lieu à une interprétation particulière et sont simplement rattachés de manière générale au thème tragique récurrent de "la malédiction liée à l'engendrement" (p. 105).

ment projetés) au texte (le roman et ses descriptions). Au contraire, dans l'écriture de Perec, le procédé traditionnel de l'*ekphrasis* est poussé jusqu'au paroxysme, jusqu'au renversement. L'écriture va bien toujours de l'image au texte, puisque l'image sous toutes ses formes (tableaux, photographies, gravures, étiquettes et autres dessins) y devient le principal, sinon l'unique moteur du récit, renversant radicalement la hiérarchie traditionnelle entre narration et description (qui fait de la description la servante de la narration)²⁴. Mais l'écriture va aussi en sens inverse, du texte à l'image. L'immense majorité des références intertextuelles apparaissent sous forme picturale. Le tableau préféré de Winckler est en réalité une scène du *Procès* de Kafka (p. 22), *L'Île mystérieuse* s'est incarnée en un bahut sculpté (p. 47), les cris de Paris qui réveillent le Narrateur et Albertine dans *La Prisonnière* sont devenus des dessins qui ornent les murs de l'appartement des Plassaert (p. 320-22), la célèbre méditation proustienne sur le temps orne une miniature persane, la cuirasse découverte par José Arcadio Buendía au cours de sa première expédition, au début de *Cent ans de solitude*²⁵, est devenue une véritable "armure espagnole du quinzième siècle dont la rouille a définitivement soudé tous les éléments", et ces deux derniers objets, tout à la fois emprunts intertextuels et métaphores de l'intertextualité, figurent côte à côte dans la vitrine du magasin d'antiquités que Madame Marcia possède au rez-de-chaussée de l'immeuble (p. 398).

L'œuvre de Perec, on l'a dit, se veut réécriture des grandes entreprises romanesques du dix-neuvième siècle²⁶. A la loi du cycle et de la série, Perec substitue le modèle—unique, mais morcelé—du puzzle: *La Vie mode d'emploi* sera donc, comme les grands romans du dix-neuvième siècle, l'image totale du monde, mais le tout s'y présentera en morceaux et en désordre. Le roman

24. Comparer cette réflexion de Claude Burgelin: "A chercher le peintre, on trouve l'écrivain, qui *dit* le tableau; à chercher l'écrivain, on trouve le copieur de graphèmes et d'inscriptions, qui *montre*" ("Perec lecteur de Flaubert", *Revue des lettres modernes*, 1984, volume 703, p. 143).

25. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona: Plaza y Junes, 1975, p. 8.

26. En particulier voir Jean Roudaut, qui analyse la *Vie mode d'emploi* comme une réaction à "l'impossibilité du grand roman mimétique du XIX^e siècle" (*L'Arc* n°76, 1979, p. 59) et Claude Burgelin, qui évoque ainsi le rêve de Perec: "Le roman total. Celui qui dirait tout. Un roman qui, tel une boîte, contiendrait une multitude de romans, rêve de l'enfance mené à bien. Perec n'a cessé d'imaginer ce que pourrait être cette transmutation moderne des 'sommets' littéraires de jadis, une sorte de polylogue où s'entremêleraient tous les genres narratifs d'aujourd'hui" (*Georges Perec*, p. 173).

d'artiste est l'aboutissement naturel de l'ambition totalisatrice, dans la mesure où il en est l'expression réflexive et circulaire, c'est-à-dire, pour employer le terme de Proust, dans la mesure où il la parachève grâce à l' "auto-contemplation"²⁷:

Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante, debout, à côté de son tableau, sa palette à la main, avec sa longue blouse grise toute tachée de peinture et son écharpe violette (*La Vie mode d'emploi*, p. 291)²⁸.

Dans *La Vie mode d'emploi*, on trouve donc "aussi" un roman d'artiste (puisque'on y trouve tout, comme à la Samaritaine), mais un roman d'artiste fragmenté, comme les références intertextuelles qui ornent, extraites de leur contexte, la vitrine de l'antiquaire. Perec, dans son roman, joue avec le dix-neuvième siècle: avec ses idées, ses inquiétudes, ses obsessions, ses idéaux esthétiques. Les thèmes, les problématiques y sont présents à l'état de morceaux du puzzle, débarrassés peut-être d'une part de leur sérieux métaphysique, qui n'est plus qu'une des infinies combinaisons de sens possibles: l'œuvre, ainsi, n'est plus une énigme, mais tient davantage du casse-tête.

Jouant avec cette tradition, le roman déjoue les attentes qu'elle a mises en place dans l'esprit du lecteur. Là où celui-ci s'attend à trouver une projection univoque de l'auteur dans le personnage, Perec substitue le vertige des jeux de miroirs, du trompe-l'œil, de la mise en abîme à l'infini. Des essaims d'artistes, d'artisans, de chercheurs grouillent dans l'immeuble de la rue Simon-Crubellier. Dans *La Vie mode d'emploi*, il y a trop d'artistes, de pseudo-artistes, de presque artistes: trop de doubles partiels de l'écrivain, comme si les questions, les enjeux et les procédés du roman d'artiste avaient été, eux aussi, découpés en puzzle. Choses et êtres, auteurs et personnages, textes et images, même, se reflètent les uns dans les autres, deviennent inter-

27. *La Prisonnière, A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, III, p. 666.

28. Autre exemple du foisonnement des indices d'autoreprésentation romanesque, partielle ou totale, trompeuse ou non: le détail de l'écharpe violette se retrouve à trois reprises au moins à propos d'autres personnages, qui apparaissent ainsi, inévitablement, comme des doubles du peintre Serge Valène, et indirectement de l'écrivain Georges Perec. L'effet de puzzle joue simultanément sur le plan narratif (un détail identique appartient en réalité à des personnages distincts: piège classique de l'art du puzzle) et sur le plan métanarratif (la prolifération des métaphores métatextuelles vise à la mystification du lecteur).

changeables, réversibles. Ce qui disparaît, c'est, ni plus ni moins, le sens, dans un monde où tout peut devenir le double de tout. Ce n'est pas le moindre paradoxe de cet hommage perecquien à un thème romantique par excellence: celui du double.

Columbia University