

**« Portrait de l'artiste en singe savant » :
Perec ou la rhétorique de l'autoportrait**

Raoul Delemazure
Université Paris-Diderot

« Pourquoi les restaurants italiens ne servent-ils que des pâtes en novembre ? Parce que les gnocchis c'est l'automne ». C'est ce trait d'esprit d'Alain Guérin, rapporté par David Bellos¹, qui sert de titre à l'autoportrait que Georges Perec livre à la revue *Cause commune* pour son premier numéro, en mai 1972 : *Les Gnocchis de l'automne, ou Réponse à quelques questions me concernant*², « un jeu de mots juste assez hermétique pour ne faire sourire qu'un petit nombre de mes amis », note Perec. Comme beaucoup l'ont remarqué, le titre de ce texte est une traduction homophonique de la formule grecque *gnōthi seautón*, l'une des trois inscriptions que l'on trouvait sur le fronton du temple de Delphes, et qui signifie : « connais-toi toi-même ». Personne, à ma connaissance, n'a pour autant mesuré les enjeux de cette irrévérence qui transforme la recherche de l'identité en farce : du sacré à l'alimentaire, le précepte delphique ne peut plus être pris au sérieux et n'est digne que d'être l'objet d'une devinette. De plus, celle-ci transforme l'injonction à la réflexion en réponse. Stendhal notait dans la *Vie de Henry Brulard* :

Je ne prétends nullement écrire une histoire, mais tout simplement noter mes souvenirs afin de deviner quel homme j'ai été ; bête ou spirituel, peureux ou courageux, etc. C'est la réponse au grand mot : *Gnoti seauton*³.

Ici, il n'y a pas de réponse au grand mot, puisque le grand mot est devenu lui-même la réponse. Cette inversion du rapport entre réponse et question permet de caractériser le fonctionnement même de cet autoportrait, non pas « réponses à quelques questions », mais réponses par des questions : de « la première question » à « la bonne question », qui n'est « sans doute pas la seule question », en passant par l'expression « il devient urgent de se poser quelques questions »⁴. Répondre par des questions, nous allons le voir, est peut-être le symptôme d'un refus de l'intime de la part de Georges Perec, et l'indice d'un détournement de l'autoportrait, de sa fonction heuristique – « qui suis-je ? » – à l'exhibition de sa production : « comment écris-je ? ».

Il s'agit donc de prendre au sérieux le côté potache de Perec, que ce soit dans ses rapports au précepte delphique ou à l'essai de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* : l'intuition de départ de ce projet de recherche était de prendre au sérieux la formule de Perec « portrait de l'artiste en singe savant », qui parodie le titre de Starobinski, et de considérer *Les Gnocchis de l'automne* comme une relecture de l'essai de Starobinski, ou plutôt, de considérer que ce texte avait été généré par les analyses de Starobinski. Or, cette intuition s'est heurtée à une objection de principe : bien qu'antérieur de deux ans – le *Portrait de l'artiste en saltimbanque* paraît en 1970 – l'essai de Starobinski ne peut être une matrice

¹ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 513.

² Georges Perec, « Les Gnocchis de l'automne, ou Réponse à quelques questions me concernant », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.

³ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 216.

⁴ Pour les amoureux des chiffres, on trouve sept occurrences du substantif « question », et trente-sept tournures interrogatives en à peine sept pages.

importante de l'autoportrait perecquien pour la simple raison que Perec ne semble pas l'avoir lu : il en connaît le titre, référence culturelle commune, mais ne se sert jamais des analyses de critique ni ne semble y faire ailleurs allusion.

Par conséquent, en partant toujours de la formule perecquienne, j'ai joint à l'étude de l'autoportrait que constitue *Les Gnocchis de l'automne* celle de *Je suis né*, écrit en 1970 et qui s'apparente lui aussi à un autoportrait, dans le but d'examiner le fait que, dans ces deux tentatives de figuration de soi par l'écriture, la même démarche esthétique et les mêmes enjeux semblent à l'œuvre. J'ai toutefois conscience du statut particulier de *Je suis né*, extrait du « petit carnet noir », que nous ne lisons comme un texte qu'en raison d'une opération éditoriale des éditions du Seuil⁵, et texte préparatoire à *W ou le souvenir d'enfance*, qui nous le fait lire comme un autoportrait par défaut, en raison de la faillite de l'entreprise autobiographique.

« Portrait de l'artiste... » : une formule palimpseste

Pour dégager le sens et les enjeux de la formule de Perec « portrait de l'artiste en singe savant », on se doit de faire la généalogie de cette séquence, et de ses échos dans le corpus perecquien.

La formule vient du titre d'un texte de Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, paru en 1917. C'est à Joyce vraisemblablement que Perec pense quand il utilise cette formule dans sa lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969 pour parler de son projet *L'Âge* qui, à la manière du texte joycien, semblait devoir être une autobiographie romancée :

[...] j'ai intégré *L'Âge* à un plan beaucoup plus vaste [...] dans lequel il était comme une sorte de remise à jour, un « portrait de l'artiste » complétant celui tracé par *Un homme qui dort*⁶.

Il y a bien une référence explicite au *Portrait de l'artiste* de Joyce, mais elle se trouve dans *Espèces d'espaces*. Au chapitre « L'espace », l'auteur se souvient avoir une fois écrit ainsi son adresse, « comme tout le monde » :

Georges Perec,
18 rue de l'Assomption
Escalier A
3^e étage
Porte droite
Paris 16^e
Seine
France
Europe
Monde
Univers⁷

⁵ *Je suis né* est le titre donné par les éditions du Seuil aux extraits du « petit carnet noir » datés du 7 et du 8 septembre 1970, au sein d'un recueil de textes dits autobiographiques intitulé lui aussi *Je suis né*. L'opération éditoriale fait de ces deux entrées d'un carnet préparatoire un texte homogène : ces notes écrites les 7 et 8 septembre sont éditées hors de leur contexte, qui est la préparation de la rédaction de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, et séparées des entrées suivantes du carnet, exclues des honneurs éditoriaux.

⁶ Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau », *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p. 57.

« Comme tout le monde » est en fait une allusion à Stephen Dedalus, protagoniste du *Portrait*, qui se livre au même exercice :

Stephen Dedalus
Class of Elements
Clongowes Wood College
Sallins
County Kildare
Ireland
Europe
The World
The Universe

Ici, l'espace de la page structuré par Joyce reproduit la structure de l'œuvre tout entière qui joue de l'emboîtement des espaces les uns dans les autres : l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, le pays, l'Europe, le monde, le tout écrit sur la page, par le biais de l'intertextualité qui inscrit l'œuvre dans un dernier espace, métaphorique, celui de la bibliothèque.

La formule est ensuite reprise par Dylan Thomas, avec son *Portrait of the Artist as a Young Dog*, en 1940, qui initie la métaphorisation animale de la formule de Joyce.

Le titre du texte de Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, paru en 1967, semble constituer le chaînon manquant entre l'homme et le singe. Lecteur de Butor, qui fait partie d'une des listes de citations génératrices de *La Vie mode d'emploi*, Perec connaît sans doute ce texte, mais ne semble pas s'en servir pour l'écriture du sien. Sauf à considérer que la parodie de la formule de Starobinski se double d'une référence au singe de Butor : en effet, dans le *Portrait de l'artiste en jeune singe*, l'animal est un hommage à la figure de l'alchimiste, « singe de nature » selon certains traités alchimique, et il est fait référence à la figuration en singe du dieu égyptien Thot, dieu de l'écriture. La fuite en Égypte de la fin de l'œuvre de Butor, cette « seconde naissance », est en fait une naissance à l'écriture. Dès lors, pour Perec, ce « singe savant » pourrait être la dénomination du dieu de l'écriture égyptien, d'autant que Perec s'est plu à réécrire l'épisode de la fuite en Égypte dans *Je suis né* :

Je suis né le 25 décembre 0000. Mon père était, dit-on, ouvrier charpentier. Peu de temps après ma naissance, les Gentils ne le furent pas et l'on dut se réfugier en Égypte. C'est ainsi que j'appris que j'étais juif et c'est dans ces conditions dramatiques qu'il faut voir l'origine de ma ferme décision de ne pas le rester. Vous connaissez la suite...⁸

En revanche, si je peux me permettre cette digression, on pourrait émettre l'hypothèse que le *Portrait de l'artiste en jeune singe* ait servi de matrice à *W ou le souvenir d'enfance*. Entre les brumes et les minéraux germaniques, on y trouve en effet un comte W., un fleuve W., une réflexion sur la signification du signifiant Butor en hongrois⁹, qui évoque, de façon

⁷ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 166.

⁸ Georges Perec « Je suis né », *op. cit.* p. 10.

⁹ « [...] il m'a demandé, comme bien des personnes après lui, si je n'étais pas d'origine hongroise, parce que mon nom, lequel, venant de l'autre côté, n'a rien à voir avec cette histoire, couvre les rues de Budapest où il signifie "mobilier" » (Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe, capriccio*, Paris, Gallimard, 1967, p. 22). À comparer avec le texte perecquien : « Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En

peut-être tout à fait fortuite, la note 8 du chapitre VIII de *W*, dans lequel le signifiant Perec ne signifie pas « mobilier » mais « Bretzel », et enfin, surtout une structuration analogue avec, dans la partie « Voyage : le Saint-Empire », une alternance entre des chapitres dits autobiographiques et des chapitres relevant du récit de rêve, qui pourrait être le modèle de la structure bipartite définitive de *W*. Tous ces éléments pourraient nous permettre de relire l'illumination de Venise, épisode de la réminiscence du fantasme adolescent de l'île W (datée de 1967), relaté dans le deuxième chapitre de *W*. Cette datation permet certes à Perec d'inscrire dans le texte un jeu palindromique, puisque qu'en 1967, lorsque Perec se souvient de l'histoire qu'il a imaginée « à treize ans », il a 31 ans. Le cryptage numérologique, fréquent dans l'œuvre, pourrait masquer ici l'inscription de la date de parution et de lecture du portrait de Butor.

À ma connaissance, Perec n'utilise jamais Dylan Thomas ; mais, en bon lecteur de Joyce et de Butor, on pourrait s'attendre à ce que celui-ci s'en serve pour son « portrait de l'artiste ». Toutefois, dans ces trois cas – Joyce, Thomas et Butor – il s'agit d'un portrait de l'artiste avant que celui-ci ne soit, précisément, un artiste. La jeunesse, comme motif thématique, y a toujours une généalogie comme enjeu. Or, ici, Perec fait le portrait de l'écrivain Perec, de son statut d'écrivain : c'est peut-être la raison pour laquelle il n'utilise pas ces modèles pour la rédaction de son texte, et c'est sans doute pourquoi la question se déplace de l'identité à l'écriture.

Le dernier en date, avant 1972, à avoir utilisé la formule est Jean Starobinski dans son essai *Portrait de l'artiste en saltimbanque*¹⁰. En plus de l'effet de paronomase entre « saltimbanque » et « singe savant », il est assez évident que c'est à ce titre que Perec se réfère, puisqu'il met en scène la substitution de saltimbanque par singe savant :

Portrait de l'artiste en singe savant : puis-je dire 'sincèrement'
que je suis un clown ?¹¹

L'essai de Starobinski interroge la figure du clown comme fondement de la représentation de l'écrivain de la modernité, comme ce qui nourrit son imaginaire, produisant des autoportraits dévalorisés et sarcastiques, et questionne, de plus, le rapport de l'écrivain à l'esthétique : à partir du XIX^e siècle, cette figuration de soi est une interprétation de soi par soi qui allie une critique de la sociabilité rangée, par un intérêt porté à la marge (foire ou théâtre populaire), et une autocritique de l'idée même de vocation artistique. De l'envol de l'acrobate dans les *Odes funambulesques* de Banville au désespoir du *Vieux saltimbanque* de Baudelaire, le saltimbanque est une figuration de l'artiste et une métaphore de son esthétique.

Perec transforme, par le biais de la paronomase, le saltimbanque en une autre figure du cirque : le singe savant. Au contraire du saltimbanque, qui se dévalorise pour provoquer le rire, ou qui se contorsionne pour lutter contre la finitude humaine, le singe savant n'est qu'un mécanisme : il répète un tour qu'on lui a appris à effectuer. C'est en fait un changement radical de paradigme qu'effectue Perec : il n'y a plus d'épiphanie, même dérisoire, de l'art et de l'artiste, puisque le singe savant est tout entier dans l'immanence d'une pratique, celle de la répétition de l'autre. Dès lors, l'artiste Perec, singe savant de l'autoportrait, est un auteur qui connaît par cœur les tournures, les clichés, les artifices de l'autoportrait, et peut en jouer. Voilà pourquoi il ne peut sincèrement se présenter comme un clown : non seulement c'est un

hébreu, cela veut dire “trou”, en russe “poivre”, en hongrois (à Budapest, plus précisément), c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons “Bretzel” » (*W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993, p. 56).

¹⁰ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

¹¹ Georges Perec, « Les Gnocchis de l'automne... », *op. cit.*, p. 69.

modèle qui ne lui convient pas¹² et qu'il dénonce comme posture, mais de plus ce n'est pas la sincérité du discours qui est ici en jeu, mais seulement la sincérité comme l'un des lieux rhétoriques de l'autoportrait. Un portrait de l'artiste en singe savant est un autoportrait de l'écriture qui exhibe le maniement de la rhétorique, un nouveau *Gradus ad Parnassum*¹³.

La rhétorique de l'autoportrait

Singe savant de l'autoportrait, Perec semble vider l'écriture de soi de ses enjeux moraux ou ontologique pour en mettre en avant la dimension pragmatique, ou pratique. Ainsi, son interrogation sur la sincérité, dans *Les Gnocchis*, n'est ni une exigence du sujet écrivant, ni un dû au lecteur attentif, mais une réflexion sur les conditions de possibilité d'une sincérité par l'écriture :

Ce n'est pas une question de morale, mais une question de pratique.

Et quand il réfléchit sur la matrice du texte autobiographique, il note, selon une perspective matérialiste, dans *Je suis né* :

La question n'est pas « pourquoi continuer ? », ni « pourquoi n'arrivé-je pas à continuer » [...], mais « comment continuer » ?

Il faut alors étudier dans ces deux textes les matrices textuelles perecquiennes : la citation et la rhétorique. La citation est une matrice textuelle abondamment utilisée par Georges Perec : qu'on pense au rôle de *L'Éducation sentimentale* dans l'écriture des *Choses*, son premier roman publié, ou à celui de *La Chartreuse de Parme* dans l'écriture de « 53 jours », son roman inachevé. Dans *Les Gnocchis*, on trouve également toute une série de citations. Tout d'abord :

« Le moyen fait partie de la vérité aussi bien que le résultat »...
Il y a longtemps que je traîne cette phrase derrière moi¹⁴.

Citation de Marx que Perec dit traîner avec lui depuis longtemps car il l'avait placée en conclusion de son premier ouvrage publié, *Les Choses*¹⁵, et qu'il s'agit sans doute d'un héritage de la période de la Ligne générale¹⁶, au début des années 60.

Puis une liste de citations, qualifiée de « stock », c'est-à-dire de fonds dans lequel on peut venir puiser, qui s'apparente ainsi à une grille rhétorique :

«*Larvatus prodeo* », « *J'écris pour me parcourir* », « *Open the door and see all the people* », etc., etc.

¹² « L'écrivain devrait avoir un statut reconnu et ne plus être considéré comme un clown, un saltimbanque, un pitre » (Georges Perec, *Entretiens et conférences*, Nantes, Joseph K., 2003, t. I, p. 253).

¹³ « Montée au Parnasse » : cela désigne un dictionnaire latin ou grec dans lequel est indiquée la quantité vocalique de chaque voyelle ; ce type d'ouvrage rassemblait aussi pour chaque entrée les synonymes, les épithètes et les expressions poétiques, ainsi que des extraits d'œuvres célèbres, dans une visée pédagogique, qui envisage l'écriture dans sa dimension pragmatique. Il s'agit du titre envisagé par Perec pour son deuxième projet de roman autobiographique (« Je suis né », *op. cit.*, p. 9).

¹⁴ Georges Perec, *Les Gnocchis de l'automne*, *op. cit.* p. 70 ; pour la référence et le statut exact de la citation de Marx, voir David Bellos, *op. cit.*, p. 325.

¹⁵ Georges Perec, *Les Choses*, Paris, Julliard, 1965.

¹⁶ *La Ligne générale*, du titre du film d'Eisenstein, était un projet de revue révolutionnaire qui voulait repenser l'esthétique marxiste à la lumière notamment des théories de Lukács sur le « réalisme critique », et ce en-dehors du PCF et contre *Les Lettres françaises*. Voir Georges Perec *L.G., une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.

Larvatus prodeo est la devise de René Descartes, utilisée par Perec comme titre d'un de ses premiers romans, *J'avance masqué*, et citée dans *Je suis né* ; « J'écris pour me parcourir » est une formule de Michaux dans *Passages*, que Perec inscrit en épigraphe du chapitre « La page » d'*Espèces d'espaces*¹⁷. Cette liste, non exhaustive, se termine par un dédoublement de la formule non conclusive *et cetera*, qui pourrait passer pour une marque d'oralité, mais fait plutôt signe vers une profusion de citations « consommées ». La citation ne joue pas son rôle d'embrayeur de l'écriture, elle ne produit pas de texte, mais elle exhibe une mémoire intertextuelle, catégorie propre à l'homme de lettres, qui se révèle en fait une mémoire autotextuelle, et fait apparaître au sein de l'autoportrait l'œuvre de l'écrivain comme une part constitutive de son identité, et dénonce comme artifice le recours à la citation en tant qu'embrayeur de l'écriture. Il ne s'agit pas en soi d'un moyen de production, mais de l'exhibition d'un moyen de production déjà utilisé, qui fait plutôt apparaître le sur-place du réemploi, sinon de l'autocitation, que la productivité du lieu rhétorique.

La notion de lieu rhétorique est évoquée par Perec lui-même dans sa « Lettre à Maurice Nadeau » datée du 7 juillet 1969, et publiée dans le recueil *Je suis né*. À propos d'un projet qui n'a jamais abouti, intitulé *L'Âge*, élaboré autour de deux séries de termes qui auraient fourni une grille pour que le discours puisse se construire, Perec note :

[...] une grille à travers laquelle le discours pouvait se constituer, un peu comme ces catalogues de « Lieux (communs) » que dressaient les rhétoriciens (cette notion de « lieux rhétoriques », qui me vient de Barthes, est au centre de la représentation que je me fais de mon écriture [...])¹⁸

En effet, Perec, étudiant de Barthes à l'École pratique des hautes études, a assisté au séminaire sur l'ancienne rhétorique en 1964-1965. On peut donc se reporter à l'œuvre de Barthes pour y trouver l'élaboration de la notion de lieu à laquelle il se réfère. Roland Barthes en donne une définition dans la transcription du séminaire parue dans *L'Aventure sémiologique*¹⁹.

Le lieu rhétorique, ou *topos*, tente de résoudre le problème auquel a toujours été confrontée la rhétorique – savoir quoi dire – ou plutôt, il tente de répondre à la question : comment inventer des contenus une fois que l'on possède les formes ? Originellement, les *topoi* ne désignent pas les arguments eux-mêmes mais les compartiments dans lesquels on les range : ils sont le point de croisement d'une pluralité de raisonnements oratoires, que l'on peut apprendre à manier, et que l'on peut retenir. Les *topoi* ne sont pas des arguments, mais des enchaînements, des questions à soulever, des strates logiques à développer, qui, mises bout à bout, formeront un raisonnement. Il ne faut pourtant pas confondre la notion de lieu rhétorique avec celle de lieu commun, telle que nous l'entendons aujourd'hui : le lieu commun est une forme pleine, coextensive d'un contenu alors que le lieu rhétorique est une forme vide, sans contenu lui préexistant. Les lieux rhétoriques, avant d'être rigidifiés, sont une grille : une série de formes organisées en réseau. Pour trouver des arguments, l'orateur promène son sujet le long d'une grille de formes vides et du contact de son sujet avec chaque case de la grille surgit une idée possible.

Dans sa lettre à Maurice Nadeau, Perec entend par lieu rhétorique le lieu commun – ceux de la société de consommation, ceux de l'indifférence – mais aussi la grille : ainsi du

¹⁷ Perec l'utilise aussi dans « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » et l'entretien accordé à Bernard Milluy en 1981 (*Entretiens et conférences, op. cit.*, t. I, p. 84, et t. II, p. 305).

¹⁸ « Lettre à Maurice Nadeau », *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, aide-mémoire », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 137 sq.

projet *L'Âge*, dont le premier titre était *Les Lieux de la trentaine*, projet autobiographique autour des sentiments liés au fait d'avoir trente ans. La double grille constituée par deux séries de mots, une contenant des allitérations en « m », l'autre des allitérations en « p », aurait organisé le discours :

À travers cette double grille, la totalité de ce que « je voulais dire » prenait place : le vieillissement (la mûre), la peur (le pire... la mort), le projet trop lointain (la mire), l'éparpillement (l'épars), la protection (l'amarre, le port), la lassitude (l'amer), la brillance du confort (la moire), etc.²⁰

Ici, c'est bien la grille rhétorique constituée par les listes de mots qui permet au discours autobiographique de se déployer. On retrouve alors les analyses que Michel Beaujour a développées dix ans plus tard, dans son essai *Miroir d'encre*, dont Perec est absent :

L'autoportrait renoue [...] avec les localisations de la mémoire rhétorique. Ces lieux et images disposés dans un espace imaginaire lui fournissent une topologie qui se substitue à la chronologie autobiographique²¹.

Pour qualifier l'autoportrait, Michel Beaujour trouve cette heureuse formule : le miroir d'encre, qui vient caractériser la manière dont la mimésis du moi est brouillée par les catégories de la culture. Alors, on peut considérer Perec comme un lecteur anachronique de Beaujour : ce n'est pas que l'autoportrait perecquien possède une structuration topologique souterraine, mais qu'il exhibe la rhétorique comme structuration possible.

Ainsi de *Je suis né*, où après plusieurs pages consacrées à l'impossibilité pour l'auteur de continuer la phrase « je suis né le 7.3.36 », on peut lire, après un saut de paragraphe :

Tapons dans la topique : Quoi ? Qui ? Quand ? Où ? Comment ?
Pourquoi ?²²

Mais dans un premier temps, avant que la parole ne se libère et que le contenu n'affleure, ce que montre le texte, c'est que la rhétorique ne produit rien d'autre qu'elle-même :

Quoi ? Je suis né.

Qui ? Je.

Quand ? Le 7 mars 1936²³.

Dans *Les Gnocchis de l'automne*, nous l'avons noté en introduction, c'est la mise en question qui est le principe générateur de l'autoportrait, principe dénoncé par Perec comme artifice rhétorique :

Puis-je arriver à la sincérité en dépit d'un attirail rhétorique au sein duquel la succession de points d'interrogation qui jalonne les paragraphes qui précèdent est une figure (dubitation) depuis longtemps répertoriée ?²⁴

²⁰ « Lettre à Maurice Nadeau », *loc. cit.*

²¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

²² *Je suis né*, *op. cit.*, p. 12.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 69.

Une figure que Barthes avait traitée, et répertoriée, dans son séminaire²⁵. La dénonciation de l'artifice met en doute la sincérité de la parole que l'on peut tenir sur soi ; questionnement lui-même incertain, puisque si l'on trouve le thème de la gêne dans la mise en scène de l'incertitude perecquienne – « je suis gêné [...] pourquoi suis-je gêné ? » – on pouvait lire à la fin de *Je suis né* :

[...] mon propos est clair, ma gêne est feinte : mécanismes d'écriture, artifices rhétoriques.

Ainsi, l'autoportrait perecquien n'est pas un miroir d'encre, mais un miroir de l'encre, qui ne réfléchit que l'écriture et ses différents modes de production. Il ne s'agit plus de la présence de la rhétorique dans l'autoportrait, mais de l'exhibition de la rhétorique comme élément constitutif de l'autoportrait perecquien. Toutefois, il n'est pas question ici de se faire rhétoricien et d'aller traquer dans les textes les diverses figures et ornements répertoriés, d'ailleurs signalés par Perec lui-même, ni de se limiter à pointer cette réflexivité de l'écriture, mais de prendre la mesure de cette exhibition de la rhétorique au sein de l'écriture de soi, qui vient prendre la place de la parole sur soi.

Rhétorique et existentiel

En plus d'une structuration topologique que nous qualifierons de métaphorique, les autoportraits prennent également appui sur une topologie réelle, de la bibliothèque de Montaigne à la géographie du *Bardadrac* de Genette, du chez soi à la somme de l'espace parcouru, qui forment une odyssée du sujet pour tenter de le ressaisir. Mais le trajet perecquien est une odyssée sans Ithaque. La tentative de figuration de soi se heurte à l'absence de sol : la rue Vilin est en fait une impasse²⁶. On pourrait alors interpréter ce recours aux lieux de la rhétorique comme un palliatif textuel pour celui qui ne peut habiter un espace propre. Habitat dérisoire mais rassurant de la culture, dans lequel on peut aisément venir s'inscrire. À la maison, au grenier ou à la cave, Perec substitue le monde clos de l'ancienne rhétorique, espace rassurant et cartographié, mais espace mortifère de l'héritage, de la tradition.

Ainsi, l'emploi de la rhétorique chez Perec ne peut se comprendre en partant d'une approche formaliste, puisqu'il s'y joue quelque chose de l'ordre de la figuration de l'existentiel. À la manière du chapitre VIII de *W ou le souvenir d'enfance*, dans lequel l'épanorthose semble être le seul moyen pour figurer textuellement la mort des parents, ici, la dubitation, qui permet de mettre des questions à la place des réponses, vient figurer à la fois l'incertitude identitaire et le refus de l'intime :

L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité.²⁷

²⁵ « Le doute, la dubitation (nom d'une figure) [correspond] à la torture des incertitudes de conduite (que faire ? ceci ? cela ?) » (Roland Barthes, *op. cit.*, p. 162).

²⁶ La rue Vilin est la rue dans laquelle Perec a vécu enfant dans le quartier de Belleville, avant de partir pour Villard-de-Lans. Après une réorganisation urbanistique, la rue est totalement détruite, comme en témoigne le plan final de l'adaptation au cinéma d'*Un homme qui dort*, par Georges Perec et Bernard Queysanne. Voir Georges Perec, « La rue Vilin », *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989 ; pour plus de précisions, voir les travaux de Philippe Lejeune, dans *La Mémoire et l'Oblique* (Paris, P.O.L, 1991), ainsi que le film de Robert Bober, *En remontant la rue Vilin*.

²⁷ *Les Gnocchis de l'automne*, *op.cit.*, p. 73.

L'autoportrait devient un portrait de l'écriture par elle-même, qui témoigne du rêve d'un monde figé, dans lequel le sujet parlant serait à l'abri de sa propre parole. Il faut alors noter cette tension interne à la rhétorique entre principe de vie – l'espace rassurant qui permet de tenir la parole de l'intime à distance – et principe destructeur, l'espace figé. L'ambivalence de ce rapport à l'écriture est soulignée par Perec :

Ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient un carcan ?²⁸

On peut alors se rapporter aux analyses de Gilles Deleuze dans *Présentation de Sacher Masoch*²⁹, plus précisément au chapitre « Qu'est-ce que l'instinct de mort ? », dans lequel il analyse le texte de Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, et qui traite de la différence fondamentale entre la névrose et la perversion³⁰ : ce qu'il faut interroger, c'est le point de frottement entre la névrose et la perversion, entre la répétition du plaisir et le plaisir de la répétition, principe mortifère du saut sur place. Perec tente, semble-t-il, de manier la névrose par le biais de la perversion : face au vide, il préfère ici la fiction du plein, explorant l'espace circonscrit et rassurant du déjà connu, art mnémotechnique de l'ancienne rhétorique, espace de la bibliothèque personnelle.

Ce n'est pas tant la rhétorique, bien sûr, que son exhibition qui fige le sujet dans une immobilisation : celle de la question sans réponse. Cette exhibition par Perec matérialise dans le texte le principe de cette écriture carapace censée protéger l'intime, mais cette exhibition est aussi le symptôme de l'édification d'une forteresse existentielle, qui ne renvoie au sujet que son propre vide.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch, le froid et le cruel. La Vénus à la fourrure*, Paris, Minuit, 1967.

³⁰ « Au lieu de vivre la répétition comme une conduite à l'égard d'un plaisir obtenu ou à obtenir, au lieu que la répétition soit commandée par l'idée d'un plaisir à retrouver ou à obtenir, voilà que la répétition se déchaîne, est devenue indépendante de tout plaisir préalable. C'est elle qui est devenue idée, idéal. Et c'est le plaisir qui est devenu conduite à l'égard de la répétition, c'est lui qui accompagne et suit maintenant la répétition comme terrible puissance indépendante » (*ibid.*).