

Regarder l'espace, mode d'emploi.

L'intérêt d'une approche perecquienne pour l'histoire de l'art¹

Bernadette Fülcher, Zurich (Suisse)

Dr. sc. techn./arch. dipl. EPF
mail@bernadettefuelscher.ch

Introduction

Les objets étudiés par la discipline universitaire de l'histoire de l'art – les produits des « beaux-arts » de même que ceux des arts décoratifs et des arts appliqués – sont particulièrement présents dans l'œuvre de l'écrivain Georges Perec. Par exemple, la peinture est au départ de *Le condottière* ou d'*Un cabinet d'amateur* ; l'architecture et l'aménagement de l'intérieur marquent *Les choses* et *La Vie mode d'emploi* ; l'espace urbain représente le sujet d'observation dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou *Perec/rinations* ; et les différentes catégories d'espaces sont traitées dans *Espèces d'espaces*.²

Toutefois, ces ouvrages littéraires analysent les produits artistiques d'une manière différente que l'histoire de l'art a l'habitude de le faire. Partant de ce fait, l'article suivant a comme but de démontrer la spécificité de l'approche perecquienne et de suggérer des transferts possibles à la méthodologie de l'histoire de l'art. L'analyse se concentrera sur un seul ouvrage romanesque de Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978), dans lequel l'écrivain présente un grand nombre de produits artistiques : un immeuble d'habitation, ses intérieurs et les produits artistiques divers qui appartiennent à leurs habitants.³ Ce faisant, elle focalisera sur trois aspects : sur le choix des objets présentés ou étudiés ; sur l'attitude de l'observateur – soit sur sa perspective et sa démarche – ; et sur la signification, le sens et les buts d'une étude.

¹ Cet article est une version remaniée de la conférence « Regarder l'espace, mode d'emploi, l'intérêt d'une approche perecquienne pour l'histoire de l'art », qui a été donnée à la Journée Georges Perec, le 30 mai 2015, à l'Université Paris-Sorbonne. Il reprend les idées développées pour un colloque international organisé en octobre 2012 à l'Université de Zurich qui avait comme sujet les descriptions littéraires de l'architecture d'intérieur et des intérieurs. Voir les articles de Bernadette Fülcher : « Georges Perecs Blick auf den Innenraum – eine Gebrauchsanweisung für Kunsthistoriker? ». In: Barbara von Orelli-Messerli (éd.), *Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Innenarchitektur und Interieurs in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2. Michael Imhof, Petersberg 2014, p.146–158 ; et « 99 mal Wohnen. Eine literarische Raumkonstruktion von Georges Perec ». In: Irene Nierhaus, Andreas Nierhaus (éds), *Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur*. Transcript, Bielefeld 2014, p. 245–259.

² L'importance de l'art dans l'œuvre de Georges Perec est traitée entre autre dans : Centre National des Lettres, *Cahiers Georges Perec*, 6 (« L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture »). Paris 1996 ; Priya Wadhwa, *Copy Play : the Discourse on Art in Georges Perec's „Un cabinet d'amateur“ and its Intertexts*. PhD Columbia University 2005 ; Jean-Luc Joly (éd.), *Perec et l'art contemporain*. Cahiers Georges Perec 10. Le Castor astral, Bordeaux 2010 ; Ari J. Blatt, *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*. University of Nebraska Press, Lincoln 2012.

³ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi. Romans*. Hachette, Paris 2009 (1978).

L'objet étudié et son contexte

L'objet étudié dans *La Vie mode d'emploi* est un immeuble d'habitation, situé dans un contexte urbain, social et culturel existant, dans le 17^e arrondissement de Paris, dont l'emplacement précis, rue Simon-Crubellier, reste pourtant imaginaire.⁴ L'immeuble est présenté comme un bâtiment achevé en 1880 par un architecte nommé Lubin Auzère. Le constat qu'il s'agissait d'un Prix de Rome fait penser à une architecture prestigieuse, ce qui serait habituel pour une analyse de l'histoire de l'art. Cependant, dans le livre, la valeur architecturale suggérée est vite mise en question : Lubin Auzère, et son fils Noël qui avait construit les immeubles en face, « [...] étaient tous deux des architectes honnêtes, mais sans invention, qui construisirent des immeubles à peu près identiques : façade en pierre de taille, l'arrière étant en pans de bois, balcons aux seconds et aux cinquièmes, et deux étages de combles dont un en mansardes. »⁵

L'intérêt de Perec pour une œuvre sans valeur artistique particulière, concerne non seulement le bâtiment, mais aussi ses intérieurs. Un chapitre entier est dédié à chaque pièce située derrière la façade principale – sans faire la différence qu'il s'agisse des salons, des chambres, des cuisines, d'escalier ou des caves. Avec ce choix de décrire toutes les pièces de l'immeuble, Perec évite ce qui est courant dans l'histoire de l'art : une présélection implicite de ce qui vaut être étudié – c'est-à-dire la distinction entre un objet quelconque (à qui le chercheur ne s'intéresserait pas) et une « œuvre » de valeur esthétique. En effet, en s'inspirant de cette attitude inconditionnelle de l'écrivain, l'histoire de l'art arriverait à élargir et enrichir ses connaissances.

Dans *La Vie mode d'emploi*, l'exemple de Madame Marcia illustre combien la valeur d'un objet reste indifférente à son contexte de lieu. La propriétaire du magasin d'antiquités, situé au rez-de-chaussée de l'immeuble, ne fait aucune différence entre les meubles qu'elle vend dans sa boutique et ceux dans lesquels elle vit. Elle les transporte entre son appartement, son magasin, son arrière-boutique et sa cave, comme Perec le montre en expliquant qu'« [u]ne des raisons des incessants déménagements [...] tient précisément à cette volonté de mise en valeur qui lui fait changer ces décors bien plus souvent que si elle était étalagiste dans un grand magasin. »⁶ Néanmoins, partout, la qualité des meubles reste la même – que ce soit dans l'arrière-boutique qui est « une pièce étroite et sombre, au sol recouvert de linoléum, encombrée, à la limite de l'inextricable, d'objets de toutes dimensions »⁷ ; ou dans l'appartement dont « l'ameublement présente un audacieux mélange d'éléments

⁴ Le nom de rue inventé pour l'îlot parisien qui est défini par les rues Léon Jost, Médéric R. Fortuny, Jadin et de Chazelles, fait appel au récit *Les choses* : le ferry qui amenait de Marseille à Tunis les deux personnages principaux, Sylvie et Jérôme, porte le nom de « Commandant-Crubellier ». Voir Georges Perec, *Les Choses – une histoire des années soixante*. Paris 2008 (1965), p. 123.

⁵ Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 551.

⁶ Ibid., p. 136 et p. 382 (citation).

⁷ Ibid., p. 137.

ultramodernes [...] »⁸ ; ou encore dans la boutique où « relativement peu de meubles » sont exposés « dans un cadre spécifiquement conçu pour eux ».⁹ Dans le cadre d'une analyse en histoire de l'art, un tel changement de contexte amènerait sans doute à des conclusions intéressantes.

Normalement, l'historien de l'art étudie les œuvres artistiques comme elles ont été conçues par leurs auteurs. Lorsqu'il s'agit par exemple d'une œuvre architecturale, les transformations effectuées par les habitants sont négligées la plupart du temps.¹⁰ Perec par contre décrit les objets artistiques dans leurs conditions quotidiennes et inclut les gens qui habitent les intérieurs. Son observation se fait à un moment très précis, qui reste pourtant sans signification particulière pour l'immeuble et ses intérieurs : le lundi 23 juin 1975, pas loin de huit heures du soir.¹¹ De plus, l'écrivain n'établit aucune hiérarchie entre les pièces, et il renonce à une structure d'analyse conventionnelle – estimant qu'« il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement ».¹² En revanche, il invente des règles d'analyse indépendantes, suivant le principe oulipien qui propose de soumettre les œuvres littéraires à des contraintes spécifiques. D'un côté, Perec décide de décrire un immeuble dont la façade aurait été enlevée ; de l'autre côté, il applique le problème mathématique de la « polygraphie du cavalier », en faisant parcourir à un cheval, les 10 x 10 cases d'un échiquier agrandi, sans l'arrêter plus d'une fois sur la même case. Il adapte ensuite la coupe de l'immeuble au carré de 10 x 10 unités, et organise les chapitres selon le dessin des coups du cavalier.¹³

Avec ce procédé, le début de l'analyse devient insignifiant, ce qui serait inimaginable pour une étude en histoire de l'art. Perec, par contre, commence sa description au cœur de l'immeuble, dans un espace sans particularités – dans l'escalier, entre le troisième et le quatrième étage –, et il insiste sur le fait qu'il y a de nombreuses possibilités pour commencer une description : « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière. »¹⁴

⁸ Ibid., p. 194.

⁹ Ibid., p. 382.

¹⁰ Parmi les exceptions figure par exemple une étude des années soixante par l'architecte Philippe Boudon qui analysait la transformation des immeubles des Quartiers Modernes Frugès de Pessac, conçus par Le Corbusier à partir de 1924, par leurs propriétaires et habitants. Voir Philippe Boudon, *Pessac de Le Corbusier. Étude socio-architecturale 1929/1985*. Nouvelle édition, Dunod, Paris 1985 (première édition : 1969).

¹¹ Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 576.

¹² Georges Perec, « Quatre Figures pour „La Vie mode d'emploi“ ». In: *L'ARC*. Revue trimestrielle, 76 (« Georges Perec »). Aix-en-Provence 1979, p. 50–53, ici p. 51.

¹³ Ibid., p. 50–53.

¹⁴ Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 21.

L'observateur et son intérêt

Mais qui est-il alors, ce narrateur qui observe et décrit les espaces et qui, lui seul, connaît les coins les plus intimes de l'immeuble, les désirs secrets des habitants, les souvenirs des personnages démenagés, voire décédés ? Il est bien possible qu'il s'agisse de l'auteur lui-même, du créateur de l'immeuble décrit. Le narrateur du livre est aussi omniscient que l'écrivain, mais uniquement en tant qu'observateur du bâtiment présenté.

Ainsi, l'écrivain-narrateur rappelle parfois son rôle et ses connaissances au lecteur, et met en évidence son pouvoir de tout savoir et de définir la suite de l'histoire. Par exemple, il sort de sa position de retrait et fait un petit commentaire comme le suivant : « Sans vouloir trop anticiper sur la suite des événements, il n'est pas inutile de noter que l'initiative de Rorschach eut pour Bartlebooth des conséquences graves. »¹⁵ Parfois, l'écrivain-narrateur se permet également un jugement de goût, par exemple lorsqu'il décrit, sur un écran de télévision, « une speakerine émergeant d'un décor de science-fiction hideux – panneaux de métal brillant agrémentés de paraphes cocardières – et moulée dans quelque chose qui voudrait donner l'idée d'une combinaison spatiale [...] ». ¹⁶ A travers ces clins d'œil avec le « je-narrateur », Perec nous rappelle son rôle en tant qu'écrivain-narrateur. En revanche, dans l'histoire de l'art, une telle apparition explicite de l'observateur est rare : l'historien de l'art maintient la distance et ne manifeste ni son regard, ni son intérêt, ni ses valeurs. Néanmoins, s'il publiait son attitude personnelle de manière explicite, il favoriserait un débat plus ouvert et élaboré.

Dans *La Vie mode d'emploi*, l'attitude de l'écrivain-narrateur se fait remarquer par une grande légèreté et un plaisir imminent. Comme le sous-titre « romans » au pluriel l'évoque, le livre ne raconte pas un seul et grand récit, mais plusieurs petits récits qui, sans hiérarchies, sont liés de façon multiple les uns avec les autres. En même temps, cet ouvrage postmoderne avec ses jeux littéraires est déterminé par des questions de fond : Comment l'homme arrive-t-il à saisir et à comprendre le monde dans lequel il vit ? Comment il s'en souvient, et de quelle manière il pourrait classer et archiver ses souvenirs afin de les opposer à l'oubli et à la mort ? Le roman nous apprend à trouver des réponses dans la représentation et l'écriture, la collection et le classement, la définition des règles de jeu et dans le jeu lui-même. Dans le livre, ces activités préoccupent une grande partie des personnages, et l'écrivain lui-même. Quelles pourraient être alors les questions de fond derrière les analyses de l'histoire de l'art ? Qu'est-ce qui préoccupe réellement les historiens de l'art lorsqu'ils décrivent et classent des œuvres artistiques ? Le plus souvent, le sens profond d'une étude en histoire de l'art reste implicite.

Quant à l'intérêt de Perec, il s'affiche dans les liens établis entre les événements du livre et le monde réel. L'écrivain se réfère à des lieux connus, des personnages célèbres, des institutions

¹⁵ Ibid., p. 95.

¹⁶ Ibid., p. 328.

existantes et des sujets littéraires et artistiques. Il rappelle des événements et des œuvres plus ou moins importants de notre histoire, et il les valorise et réanime en les reliant avec ses propres inventions romanesques. Ainsi, il procède comme le personnage de Serge Valène, ce peintre âgé qui aimerait peindre un « immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables [...]. »¹⁷

Tout comme l'historien de l'art, Perec décrit les intérieurs, leurs dimensions et proportions, leur caractère, leurs matériaux. Il mentionne les meubles disposés et les tableaux suspendus dont il raconte la provenance, l'expression ou la signification artistique. Certes, il procède moins systématiquement qu'un historien de l'art, mais en même temps, il prête son attention aux objets de la quotidienneté : bibelots, appareils ménagers, « journal du soir ouvert sur un problème géant de mots croisés ». ¹⁸ Il désigne ce qui est précieux et ouvré, surprenant et moderne, mais aussi ce qui est commun et démodé. Il évite le jugement et étonne par son impartialité, son ouverture d'esprit et sa franchise vis-à-vis des objets que l'homme a produits : ils peuvent être merveilleux, atroces, drôles, cruels, évidents. En les décrivant en détail et en parlant des personnes à qui ils appartiennent, Perec crée un portrait de notre société qui n'est pas trop splendide, mais riche et animé. Les espaces étudiés s'avèrent des espaces de vie. Une histoire de l'art qui aimerait se référer à ce procédé, n'est pourtant pas obligée de remplacer son objet d'étude, mais elle est libre, là encore, de compléter et d'élargir, son champ de recherche.

Finalement, les descriptions de l'immeuble parisien partagent, avec les analyses de l'histoire de l'art, la recherche du vrai. Tandis que l'historien de l'art essaie d'ouvrir les yeux à l'aide d'une interprétation originale ou d'un jugement critique, Perec nous apprend par contre à voir ce qui se trouve déjà devant nos yeux. Pour cela, il arrange ses objets et ses histoires et leur prête du sens en agissant comme un artisan ingénieux – ou comme le faiseur de puzzle qui considère le puzzle non pas comme « une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais [comme] un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure [...]. [S]eules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens [...]. »¹⁹ Avec cette explication en préambule et répétée dans le chapitre 44, Perec fournit le code pour comprendre son attitude et procédé. Et l'histoire de l'art pourrait, en effet, s'en inspirer et mettre à nu ses propres principes méthodologiques qui restent, le plus souvent, implicites.

¹⁷ Ibid., p. 164.

¹⁸ Ibid., p. 318.

¹⁹ Ibid., p. 17 et p. 239.

Regard personnel, regard social

Dans *La Vie mode d'emploi*, les descriptions sont à la fois marquées par un regard personnel et par un regard social – tous deux plutôt étrangers à l'histoire de l'art. En effet, le monde décrit de l'immeuble parisien est le monde dans lequel vit Georges Perec : c'est Paris en 1975. D'un côté, l'écrivain intègre des personnages et scènes littéraires qui ont marqué ses ouvrages. De l'autre côté, il ajoute des éléments autobiographiques, par exemple le personnage de Clara Lichtenfeld qui rappelle la provenance polonaise-judaïque de ses parents, même s'il n'en dessine pas un portrait exact. Curieusement, dans les études de l'histoire de l'art, la biographie de l'historien reste sans intérêt. Pourtant, lorsqu'un observateur regarde et interprète un objet d'art, sa provenance sociale et culturelle, ses connaissances et ses goûts personnels jouent sans doute un rôle important. Une démarche qui rend explicite les valeurs de celui qui analyse serait donc bienvenue dans le domaine de l'histoire de l'art.

Quant à *La Vie mode d'emploi*, le regard sur l'immeuble est aussi marqué par son contexte social. Trente ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la société française était devenue urbaine. Marquée par le boum économique de l'après-guerre, elle s'adonnait à la consommation et au spectacle. A Paris se manifestait la modernisation architecturale et avait fini par atteindre l'immeuble décrit :

Un jour surtout, c'est la maison entière qui disparaîtra, c'est la rue et le quartier entiers qui mourront [...] Au début cela aura l'air d'une légende [...] [p]uis les bruits se préciseront ; on apprendra le nom des promoteurs et la nature exacte de leurs ambitions que de luxueux dépliants en quadrichromie viendront illustrer : [...] HORIZON 84 vous propose sur trois millions de mètres carrés de surfaces de planchers les TROIS MILLE CINQ CENTS plus beaux bureaux de Paris [...].²⁰

A travers les intérieurs décrits, le lecteur retrouve une société individualisée, ses formes de vie et ses styles de vie pluralisés et nuancés. Comme les exemples suivants le démontrent, dans l'immeuble imaginé par Perec, toutes les classes sociales esquissées par Pierre Bourdieu dans son concept de l'espace social, sont présentes, et les capitaux économique et culturel des habitants se voient dans le choix et l'arrangement de leurs meubles, tableaux et objets quotidiens – parfois modernes, parfois traditionnels.²¹

Les Marquiseaux par exemple, un jeune couple ambitieux tenant une agence de publicité florissante, vivent dans un aménagement moderne, comme d'autres jeunes habitants de l'immeuble décrit. Le couple est particulièrement attentif à l'ameublement de leur appartement, dans lequel le lecteur retrouve les principales caractéristiques de la société moderne des années soixante-dix : il y a

[...] une pièce plutôt grande dont ils ont fait une salle de réunion pour leur agence : ce n'est absolument pas un bureau, mais, inspirée des plus récentes techniques en matière de brain-storming et de groupologie, une pièce que les

²⁰ Ibid., p. 165f.

²¹ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris 1979. Du reste, quelques réflexions sur les hiérarchies sociales de l'immeuble apparaissent dans le chapitre 49 en relation avec une description des différences sociales selon les étages. Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 264.

Américains appellent une „Informal Creative Room“ [...]. Les murs et le plafond sont tendus de vinyle blanc, le sol est couvert d'un tapis de caoutchouc mousse [...]; rien sur les murs; presque aucun meuble: un buffet bas laqué de blanc sur lequel sont posées des boîtes de jus de légumes Seven-Up [...].²²

[...] Les Marquiseaux, absorbés par leurs attouchements aquatiques, ne sont pas encore arrivées dans cette pièce où les attendent deux de leurs amis qui sont en même temps deux de leurs clients [: ...] un musicien suédois [... et] la très célèbre „Hortense“, [...] une femme d'une trentaine d'années, au visage dur, aux yeux inquiets [...]. Jusqu'en mille neuf cent soixante-treize, „Hortense“ [...] était un homme nommé Sam Horton.²³

Moins prestigieux, mais avec des ambitions semblables, se présentent les appartements de quelques jeunes employés de la classe moyenne, comme celui des Réols dont le lecteur apprend l'acquisition compliquée de leur chambre à coucher moderne :

Sur la moquette de nylon violet, le lit, au milieu du mur de fond, est une coquille sur-baissée gainée d'un tissu imitant le daim, couleur ambre, finition „grand sellier“ avec ceinture et boucle de cuivre et un couvre-lit en fourrure acrylique, de couleur blanche.²⁴

Plus modeste encore, mais toujours moderne : la chambre de Jane Sutton, la fille au pair des Rorschash :

Le lit est très étroit : c'est en fait un matelas de mousse posé sur trois cubes de bois faisant office de tiroirs, recouvert d'un édredon en patchwork. Fixée au mur au-dessus du lit, une plaque de liège [...] sur laquelle sont épinglés plusieurs papiers [...].²⁵

Vis-à-vis de ces trois classes sociales qui se distinguent économiquement mais qui partagent le goût pour un aménagement moderne, d'autres vivent dans un aménagement plus traditionnel. Quelques grands appartements des 2^e et 3^e étages rappellent la culture bourgeoise du 19^e siècle. Chez les Altamonts, une famille aisée en train de préparer la traditionnelle réception annuelle, on trouve des meubles et des objets types de l'intérieur bourgeois :

Il y aura un buffet dans chacune des cinq pièces en façade de l'appartement. Dans celle-ci, qui est d'ordinaire un petit salon – la première des pièces sur lesquelles ouvre un grand vestibule et à laquelle font suite un fumoir-bibliothèque, un grand salon, un boudoir et une salle à manger –, les tapis ont été roulés, mettant en évidence un précieux parquet cloisonné. Presque tous les meubles ont été enlevés; il ne reste que huit chaises en bois laqué, au dossier décoré de scènes évoquant la guerre des Boxers. Il n'y a aucun tableau sur les murs, car les murs et les portes sont eux-mêmes décorés : ils sont revêtus d'une toile peinte, un panorama somptueux dont les quelques effets de trompe-l'œil laissent penser qu'il s'agit d'une copie exécutée spécialement pour cette pièce à partir de cartons vraisemblablement plus anciens [...]. Sur le mur de gauche, au centre, une vaste cheminée de marbre rose surmontée d'un grand miroir; sur la tablette un haut vase de cristal, de section rectangulaire, rempli d'immortelles, un tirelire mille neuf cent [...].²⁶

De plus, ces habitants aisés emploient des domestiques dont quelques-uns habitent dans le même immeuble une mansarde ou une chambre de bonne, aménagée de manière simple. Par exemple celle de Joseph et Ethel, qui est

²² Ibid., p. 227.

²³ Ibid., p. 228f.

²⁴ Ibid., p. 572f.

²⁵ Ibid., p. 60.

²⁶ Ibid., p. 96f.

[...] presque entièrement occupée par un grand lit style Empire [...]. Entre le lit et la porte, il y a une petite commode en bois fruitier [...]. La chambre est peinte en vert clair. Le sol est recouvert d'un tapis à carreaux jaunes et roses. Une coiffeuse, une unique chaise paillée [...] complètent le mobilier.²⁷

Le discours de l'observateur

Ces exemples d'intérieurs – si divers qu'ils soient – montrent des aménagements qui paraissent évidents par rapport à leurs habitants. Pourtant, les descriptions incluent également des contraintes oulipiennes inventées indépendamment des espaces étudiés. En effet, Perec avait établi un cahier de charge avec 42 thèmes qui devraient figurer dans chaque chapitre. Ces thèmes se basent sur un bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 qui définit des éléments liés à des couples de critères, comme « murs/sols », « style/meubles » ou « tissus/couleurs ».²⁸

Même si ce genre de procédé n'est pas directement lisible dans le roman, Perec en indique les buts. Le personnage de James Sherwood, par exemple, fait comprendre au lecteur la signification d'un jeu : Sherwood, conscient d'avoir été mystifié dans une histoire d'escroquerie immense, est soupçonné d'avoir payé un million de dollars non pas pour un vase qui lui a été volé ensuite, « mais pour la mise en scène » de cette tromperie, « trouvant à ce jeu un dérivatif [efficace] à sa mélancolie [...] ».²⁹ Il s'agit donc de rendre explicite l'attitude personnelle et les critères d'étude de celui qui analyse ; à l'histoire de l'art de vérifier si ce genre d'explicitations ne pourrait pas servir à ses études.

Parmi les appartements décrits dans *La Vie mode d'emploi*, celui de Madame Moreau prend un rôle clé : il symbolise les changements sociaux et leurs influences sur les intérieurs comme ils ont été développés, trois ans après la parution du récit perecquien *Les Choses*, par le philosophe Jean Baudrillard dans *Le système des objets*.³⁰ Baudrillard compare l'intérieur traditionnel et bourgeois avec l'intérieur moderne des années soixante. Il démontre que les objets modernes ont perdu leur fonction morale et toute valeur profonde, qu'ils sont libérés dans leurs fonctions symboliques, et réduits à des signes abstraits et associatifs, à combiner avec tout autre signe. Les objets modernes, au lieu d'être authentiques, ne feraient qu'allusion à une authenticité disparue – et au lieu de créer une unité de l'espace, ils formeraient des ambiances libres, organisées et contrôlées.

²⁷ Ibid., p. 58.

²⁸ Voir Perec, « Quatre Figures pour „La Vie mode d'emploi“, op. cit., p. 52. Voir également le « Tableau général des listes » dans Hans Hartje, Bernard Magné, Jacques Neefs, *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi – Georges Perec*. Collection « Manuscrits », CNRS Editions/Zulma, Paris/Cadeilhan 1993, S. 43.

²⁹ Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 127.

³⁰ Voir Jean Baudrillard, *Le système des objets*. Gallimard, Paris 2003 (1968). Nous pouvons supposer que Georges Perec était familier avec les pensées de Jean Baudrillard. Dans *Espèces d'espaces*, il cite sa « liste des emplettes à faire de toute urgence » sur laquelle figure, entre autre, « livre Baudrillard ». Georges Perec, *Espèces d'espaces*. Galilée, Paris 2000 (1974), p. 24f.

Dans *La Vie mode d'emploi*, Madame Moreau, née en 1892 à la campagne, se rend bien compte de ces changements constatés par Baudrillard. Sa chambre dans laquelle elle s'est retirée, témoigne des temps passés – et regrettés. « [S]oigneusement insonoris[ée], [elle] y fit venir de sa ferme un grand lit bateau, haut et profond, et le fauteuil à oreilles »³¹ de son père. Mais Madame Moreau, héritière d'une petite fabrique de bois tourné qu'elle avait développé en une entreprise, prospérant dans le domaine de la décoration, mène une double vie :

Pour être la femme d'affaires qu'elle avait décidé d'être, elle accepta sans efforts apparents de transformer radicalement ses manières d'être, sa garde-robe, son train de vie. L'aménagement de son appartement répondit à cette conception. Elle [...] le confia à un décorateur auquel elle expliqua en quatre phrases ce qu'il aurait à réaliser : la demeure parisienne d'un chef d'entreprise, un intérieur spacieux, cossu, opulent, distingué, et même fastueux [...]. Le décorateur, Henry Fleury, [...] comprit qu'il tenait là une occasion unique de réaliser son chef-d'œuvre [...] et [...] donner une image directe et fidèle de son talent, illustrant exemplairement ses théories en matière d'architecture intérieure : remodelage de l'espace, redistribution théâtralisée de la lumière, mélange des styles.³²

La description de la cuisine devient alors une illustration parfaite des propos de Jean Baudrillard :

Le décorateur Henry Fleury conçut [...] une installation d'avant-garde dont il proclama bien haut qu'elle serait le prototype des cuisines du XXI^e siècle : un laboratoire culinaire en avance d'une génération sur son époque [...]. [Les] dispositifs ultramodernes furent habilement intégrés dans des bahuts de mères-grands, des fourneaux Second Empire en fonte émaillée et des huches d'antiquaires. Derrières les portes de chêne ciré à ferrures de cuivre se dissimulèrent des tranchoirs électriques, des moulins électroniques, des friteuses à ultrasons, des grilloirs à infrarouge [...] ; on ne voyait pourtant en entrant que les murs couverts de carreaux de Delft à l'ancienne, des essuie-mains de coton écru, des vieilles balances de Roberval, des brocs de toilette avec des petites fleurs roses, des bocaux de pharmacie, des grosses nappes à carreaux, des étagères rustiques [...]. [...] La cuisinière de Madame Moreau, une robuste Bourguignonne [...], ne se laissa pas prendre à ces grossiers artifices, et prévint toute de suite sa maîtresse qu'elle ne ferait jamais rien cuire dans une cuisine pareille où rien n'était à sa place et où rien ne marchait comme elle savait. Elle réclama une fenêtre, une pierre d'évier, une vraie cuisinière à gaz avec des brûleurs [...]. Madame Moreau donna raison à sa cuisinière. Fleury, ulcéré, dut faire remporter ses appareils expérimentaux, casser le carrelage, démonter les tuyauteries et les circuits électriques, déplacer les cloisons.³³

Si l'écrivain-narrateur expose, dans ces passages, avec un malin plaisir qu'un chef-d'œuvre artistique n'a pas été accepté ni par son mandant, ni par son utilisateur, ce n'est pas son propre jugement qui semble l'intéresser, mais la réception d'une œuvre par ceux qui y vivent. En d'autres termes : tandis que l'histoire de l'art produit et reproduit des discours spécialisés, soumis à des règles spécifiques, Perec – lui-même familier avec le discours de l'histoire de l'art – favorise un discours quotidien. Ce discours marqué par l'expérience quotidienne est habituellement négligé par les experts artistiques. Pourtant, ces experts pourraient, en se tournant vers un public plus vaste, justement enrichir leurs analyses et interprétations, et intégrer les failles de leur regard si spécifique.

³¹ Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 131.

³² Ibid., p. 131.

³³ Ibid., p. 379f.

Ouverture des perspectives

Dans *La Vie mode d'emploi*, l'approche de Perec est finalement marquée par son intérêt pour tout ce qui représente la vie – à la différence de la mort. Par exemple, il décrit également des pièces sans vie :

Le bureau ne sert pratiquement plus jamais à Cyrille Altamont qui a transporté dans l'appartement de fonction qui lui est alloué à Genève tous les livres et tous les objets qui lui sont nécessaires ou qui lui tiennent à cœur. Il ne reste dans cette pièce désormais presque toujours vide que des choses figées et mortes, des meubles aux tiroirs nets et dans la bibliothèque fermée à clé des livres jamais ouverts [...].³⁴

De plus, la mort se manifeste dans le chapitre dernier – dans le bureau de Percival Bartlebooth. L'Anglais fortuné avait dédié sa vie à un seul grand projet, soumis à des règles restreintes. Pendant 20 ans de voyages, Bartlebooth avait peint 500 aquarelles pour fabriquer 500 puzzles particulièrement complexes. Pour les 20 ans suivants, il avait prévu de faire lui-même ces puzzles, de recoller les pièces de chacun, de détacher l'aquarelle originale du support, et de la tremper dans un dissolvant d'où la feuille de papier ressortirait blanche.³⁵

En se soumettant à des règles si rigides, on ne garde pourtant aucune marge de manœuvre, aucun espoir : le projet de Bartlebooth échoue lorsqu'il décède devant son 439^e puzzle inachevé. Là encore, l'histoire de l'art peut apprendre : si elle se contente d'une perspective trop rigide ou trop unidimensionnelle, elle se restreint elle-même et réduit le nombre de conclusions possibles. Georges Perec, en revanche, montre qu'il y a plusieurs possibilités de regarder le monde. Il nous apprend qu'il vaut la peine de garder les yeux grands ouverts et de changer, de temps en temps, son point de vue. Lorsqu'il raconte des détails et des anecdotes, il ne perd pas de vue le grand contexte, qui est celui de la vie. Ce procédé perecquien pourrait alors servir de mode d'emploi à ceux qui aiment regarder et étudier les espaces, les objets et les œuvres d'art – notamment dans l'histoire de l'art.

³⁴ Ibid., p. 395.

³⁵ Ibid., p. 510.