

The Wayback Machine - <http://web.archive.org/web/20081111201802/http://www.cabinetperec.org/articles/reggiani-2/article-reggiani-2.html>

Le Cabinet d'amateur

Épuisement du roman et expérience du temps dans *Un cabinet d'amateur*

par Christelle Reggiani, université Paris IV

Dans un entretien avec Gérard-Julien Salvy, Perec présentait de la manière suivante le projet d'*Un cabinet d'amateur* : « J'avais envie de ne pas dire complètement adieu à *La Vie mode d'emploi*. C'était un livre que j'ai travaillé pendant si longtemps, que j'ai gardé pendant si longtemps, que je n'arrivais pas à m'en défaire complètement. Pour m'en défaire j'ai pensé que le plus simple était d'écrire un récit court qui n'aurait aucune relation directe avec *La Vie mode d'emploi* mais qui pour moi fonctionnerait comme une sorte d'encryptage. *La Vie mode d'emploi* y serait codée, ça me permettrait une dernière fois de travailler sur des thèmes analogues [\(1\)](#). »

La présentation du projet adopte nettement la voie de la dénégation. La revendication d'une continuité de l'écriture (« ne pas dire complètement adieu à *La Vie mode d'emploi* », « travailler sur des thèmes analogues ») ne prend sens qu'en relation avec une finalité de rupture par ailleurs clairement affichée : il s'agit bien de se « défaire » de l'oeuvre précédente. L'encryptage codé permet de donner la forme d'un exercice intime à ce qui est précisément, dans une « dernière » confrontation avec « des thèmes analogues », la formulation d'un « adieu ».

Je me propose de prendre au sérieux ces propos de Perec, pour montrer en quoi, et selon quelles modalités, *Un cabinet d'amateur* ne constitue pas seulement un « adieu » à *La Vie mode d'emploi*, mais donne plus largement congé au genre romanesque dont le « romans » représenterait le chef-d'oeuvre totalisant et nostalgique.

1 L'« encryptage » du « romans »

La notion d'encryptage définit ici la genèse intertextuelle d'*Un cabinet d'amateur*, où *La Vie mode d'emploi* constitue l'hypotexte (2) majeur. Dans les termes de Perec : « Le premier travail a consisté à reprendre *La Vie mode d'emploi* et, pour chaque chapitre, à trouver un élément qui allait devenir l'élément principal du tableau en question. (...) C'est un travail qui était une sorte de lecture « à côté » de *La Vie mode d'emploi* en prenant des exemples, en essayant chaque fois de trouver un équivalent, de trouver un peintre ou d'inventer un peintre (3). »

C'est dire que la matière verbale, narrative et descriptive, de *La Vie mode d'emploi* (se) fait tableau dans *Un cabinet d'amateur* (4). Or, la relecture anthologique pratiquée par Perec n'implique en rien la recomposition *picturale* des fragments prélevés. Comment comprendre donc le choix thématique spécifique d'*Un cabinet d'amateur*, dès lors qu'aucune nécessité ne le relie à l'écriture intertextuelle de l'adieu qui définit le projet du livre ?

Je ferai l'hypothèse que c'est la catégorie du temps qui permet de rendre compte de ce devenir peinture de *La Vie mode d'emploi* dans *Un cabinet d'amateur*. *La Vie mode d'emploi* est en effet le lieu d'un échange de l'espace et du temps ainsi décrit par Perec dans une conférence : « (...) dans *La Vie mode d'emploi* ce livre qui se déroule dans un espace tout petit, mais dans un temps énorme et finalement dans un espace énorme parce qu'il déborde, en fait se passe dans un dixième de seconde, pendant le moment où le protagoniste principal est en train de mourir (5). »

La Vie mode d'emploi réalise un enlèvement de la narration romanesque dans un temps immobile qui relève dès lors de la catégorie de l'instant (6). C'est dire qu'*Un cabinet d'amateur*, en se définissant comme l'« histoire d'un tableau (7) », figure picturalement en la rendant par là immédiatement sensible l'immobilisation du roman que faisait déjà lire *La Vie mode d'emploi*. Ce qui suppose nécessairement une conception albertienne du tableau, où l'unification perspective de l'*historia* met en forme des actions saisies dans une concentration temporelle (8) qui s'oppose à la temporalité composée courante dans l'espace pictural médiéval.

Un cabinet d'amateur représente donc l'affichage manifeste du figement temporel de *La Vie mode d'emploi* en choisissant un terrain thématique déjà fortement présent dans le « romans » antérieur (9).

Dans cette optique, la « mise en perspective (...) temporelle » qu'implique la toile de Kürz, « histoire de la peinture » autant que de « son propre itinéraire » --- de l'« oeuvre de jeunesse » au « projet (...) encore à l'état d'ébauche (...) dont la « reproduction fictive » [est] « en tout petit » comme « l'anticipation de son aboutissement futur (10) » --- représente un englobement des époques comparable à l'immobilisation du temps réalisée par *La Vie mode d'emploi*. On observera qu'à cette figuration synoptique de l'histoire répondent en outre la genèse de l'oeuvre en abyme, qui confond le début et la fin --- « comme si lui, Heinrich Kürz, peignant un tableau représentant une collection de tableaux, y voyait le tableau qu'il était en train de peindre, à la fois fin et commencement, tableau dans le tableau et tableau du tableau (...) (11) » --- et le détail lexical même du texte de Perec, qui fait jouer l'étymologie : au paragraphe suivant, dans la conclusion de Lester Nowak --- « Et ces variations minuscules de copie à copie, qui avaient tant exacerbé les visiteurs, étaient peut-être l'expression ultime de la mélancolie de l'artiste (...) (12) » --- *exacerber*, qui ne peut signifier, vu son objet animé, « rendre plus aigu, porter à son paroxysme », a le sens de son étymon latin (aigrir, irriter). La profondeur temporelle de la langue permet en somme à l'écrivain Perec de faire jouer une conjonction des temps analogue à celle que réalise le « cabinet » du peintre Kürz.

On ne saurait donc réduire la relation qu'entretiennent ces deux textes à la question génétique des emprunts : plus globalement, la recomposition picturale de *La Vie mode d'emploi* par *Un cabinet d'amateur* en présente une épure qui met en avant sa dimension temporelle, donnée par là comme essentielle.

2 Temps et récit

De fait, c'est précisément cette dimension temporelle qui permet de rendre compte de l'adieu au roman que représente la « longue nouvelle (13) » *Un cabinet d'amateur*.

Considérons à nouveau le « romans » hypertextuel : *La Vie mode d'emploi* apparaît comme une somme romanesque adoptant la forme éclatée de la collection de fragments anthologiques (14). Ceci explique que, paradoxalement, les formes temporelles privilégiées du romanesque que sont la quête et le cycle (15) n'y trouvent place que sur un mode mineur, faute de continuité narrative. Dans l'espace diégétique, le projet de Bartlebooth relie clairement cette absence de progression narrative à la disparition de l'expérience du temps, devenu simple « coordonnée abstraite » : « excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date (16). » On se souvient que les « Repères chronologiques » donnés après l'*index* réorganisent temporellement la matière romanesque pour constituer le squelette d'un roman linéaire : c'est dire que, dans *La Vie mode d'emploi*, la narration romanesque devient inaccessible dans ses modalités reçues parce qu'elle manque des formes temporelles nécessaires à son déploiement (17).

Ce défaut de continuité temporelle pourrait être rapporté à des motifs sociaux et culturels --- les raisons ne manquent évidemment pas qui dans la seconde moitié du XXe siècle rendraient compte de cette apparente défaillance de la capacité à « mettre en intrigue » (Ricoeur) --- ou, sans que cela soit exclusif de l'hypothèse précédente, à l'autobiotexte perecquien, un passage du chapitre XIII de *W ou le Souvenir d'enfance* disant clairement l'absence totale d'évidence de la continuité chronologique, la chronologie, toujours arbitraire, ayant elle-même besoin de temps pour advenir : « Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait (18). » Perec lui-même assigne à cette défaillance narrative une cause culturelle précise : « (...) l'affaiblissement, puis l'effondrement, tout au long du XIXe siècle, de ce code des contraintes et des subversions qu'était, pour la littérature, la rhétorique, a assigné au romancier une place de plus en plus difficile : le trajet balisé qui, de la page blanche à l'écriture, permettait à l'écrivain de « trouver des idées », de les émettre, de les organiser, de les rendre convaincantes, etc., bref de produire un discours susceptible d'être entendu, s'est trouvé soumis à des morcellements qui ont fini par n'en rien laisser subsister : on peut repérer, dans l'histoire du roman, les étapes de cette désintégration des formes romanesques ; la première serait, sans doute, *Bouvard et Pécuchet* ; la dernière, le point final, est, évidemment, *Finnegans Wake* : au-delà, tout a éclaté, le temps, l'histoire, l'ordre, le personnage, le véridique et le vraisemblable (...) (19). »

Un cabinet d'amateur, en tout cas, prend acte de cette immobilisation narrative pour l'afficher de la manière la plus claire qui soit, par des voies textuelles aussi bien que paratextuelles.

Le volume est en effet publié chez Balland dans une collection intitulée « L'Instant romanesque (20) ». Quant à ses choix narratifs, son auteur a

formulé la revendication assez confuse d'« un récit complètement linéaire où la linéarité va éclater à propos de chaque tableau. (...) il y a une espèce de plaisir de l'écriture, mais tout à fait linéaire. Il n'y a pas cet enchevêtrement qu'il y a dans *La Vie mode d'emploi* (21). » Si linéarité il y a --- et, de fait, l'intrigue Raffke-Kürz est présentée de manière relativement linéaire par comparaison avec les éléments de l'intrigue centrale de *La Vie mode d'emploi*, dont la notion d'« enchevêtrement » décrit bien la mise en place autour des personnages de Bartlebooth, Winckler, Beyssandre et Valène --- elle est d'emblée contestée par la liste, déjà massivement présente dans *La Vie mode d'emploi*, beaucoup plus que par le discours descriptif que pouvait laisser attendre la formule de Perec (« un récit complètement linéaire où la linéarité va éclater à propos de chaque tableau ») : liste de tableaux évidemment, mais aussi liste de publications (22) (articles, catalogues, livres...). L'importance quantitative des listes dans *Un cabinet d'amateur* permet d'ailleurs de rendre compte de la grande fréquence dans ce bref texte de l'emploi de « etc. » qui, outre l'ampleur virtuelle qu'il donne à un mince volume, découle directement de l'écriture largement énumérative du livre.

Or, vu l'importance et la continuité de la tradition de l'*ekphrasis*, la description ne peut apparaître que comme une ressource stylistique attendue dans un récit que son sous-titre définit comme l'« histoire d'un tableau ». Comment dès lors rendre compte de son absence relative d'*Un cabinet d'amateur* ?

Je partirai sur ce point d'une remarque de Dominique Quélen et Jean-Christophe Rebejkow, notant que « l'écriture de Perec fait preuve d'une belle pauvreté descriptive, à proportion de ce qu'elle est énumérative (...) (23). » *Un cabinet d'amateur* proposerait autrement dit un échange de la description contre la liste, alors même que les deux notions sont étroitement liées l'une à l'autre : la description implique la liste dont elle constitue formellement une expansion (24).

Je crois que, là encore, c'est à la catégorie du temps que tiennent les motifs de cet échange. La description, en effet, que les approches narratologiques tendent à présenter sous les espèces de la *pause*, achronique et accessoire, a besoin de temps : par opposition à la brièveté, voire à l'instantanéité, paratactique de la liste, le texte descriptif suppose la durée d'une continuité discursive qui le rend à peu près inaccessible à l'écriture d'*Un cabinet d'amateur*, dont on a vu que le projet pouvait se définir par la radicalisation de la discontinuité déjà réalisée par *La Vie mode d'emploi* (25). *Un cabinet d'amateur* préférera donc, paradoxalement, ne pas ouvrir l'inventaire à la description, et revenir ce faisant à la discontinuité élémentaire de la liste qui caractérise, dans le « cahier des charges », la genèse contrainte de *La Vie mode d'emploi*.

Ceci ne signifie pas qu'*Un cabinet d'amateur* exclue toute description mais que, de manière sensiblement plus complexe, il la déjoue. Ainsi, la première description à proprement parler du livre, celle de la toile de Kürz, est censément reprise de la « longue notice anonyme publiée dans le catalogue (26) : elle n'a, de manière tout à fait explicite, aucun énonciateur assigné. Le texte joue également d'annonces déceptives : la mention d'un discours critique présenté comme descriptif --- « l'auteur décrivait alors quelques-uns des plus célèbres « cabinets d'amateur (27) » --- est suivie d'un passage qui se limite pratiquement à l'énumération des oeuvres. Ailleurs, l'évitement presque total de la description (seule la troisième toile sera à proprement parler décrite) est justifié par les caractères propres des tableaux concernés : « Les trois premiers sont des tableaux d'histoire, où le thème, l'intérêt documentaire et la personnalité des protagonistes comptent bien davantage que la valeur artistique ou la notoriété du peintre (28). »

Les critiques fictionnels témoignent eux aussi de cette marginalisation du discours descriptif, auquel ils préfèrent visiblement l'énumération : « Quant aux critiques d'art des journaux américains de langue allemande, ils se contentèrent généralement d'aligner quelques noms d'artistes et quelques titres de tableaux, en les faisant parfois suivre de brefs commentaires passe-partout (...) (29) »

De ce fait, même si toute progression narrative n'est pas exclue du texte --- d'autant plus que les « variations minuscules (30) » des copies permettent, comme l'a montré Anne Roche, de « r éintroduire une *histoire* dans l'espace par définition immobile du tableau (31) » --- la continuité temporelle nécessaire au récit se trouve dissoute par l'énumération. *Un cabinet d'amateur* apparaît comme un récit minimal : il distingue nettement un état initial et un état final, séparés par une péripétie qui pose une question de reconnaissance, mais en des termes purement cognitifs, loin de l'implication aristotélicienne dans un agencement des actions (32) : « Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant (33). »

Fait exception de ce point de vue le « paysage à manivelle » portant « le n° 8 du catalogue (34) » (venu directement du chapitre VIII de *La Vie mode d'emploi* (35)), précisément décrit dans un discours rythmé par une série de prédicats verbaux qui font progresser un sujet fictif (« on ») dans un paysage --- « D'abord on se trouvait sur le bord d'un canal bordé de peupliers, on longeait une écluse, (...) puis l'on s'enfonçait dans une forêt plantée d'arbres sombres (...) » --- ou signalent une transformation de la représentation picturale : « puis l'on débouchait sur un chemin qui, petit à petit, se transformait en une rue de grande ville (...) ; puis les maisons s'espacèrent, le ciel s'éclaircissait, et la rue devenait une petite route dans un pays chaud (...) (36) ». Or, cette description développée et temporalisée a pour objet une oeuvre explicitement marginale dans l'univers pictural du livre : « en dépit de la qualité du dessin et de la finesse des coloris, le travail n'était pas signé, appartenait davantage au monde des jouets ou, à la rigueur, des bibelots, qu'au monde de l'art, et n'offrait pratiquement aucune valeur marchande (37). » L'installation du discours sur la peinture dans une description narrativisée implique manifestement la sortie du domaine proprement artistique, et engage en outre le choix d'un support particulier, la constitution matérielle du paysage à manivelle permettant, dans son déroulement, une expérience sensible du temps. On comprend que l'oeuvre, « énigmatique (38) », dégage un « charme étrange et presque inquiétant (39) ».

C'est dire que, hors de certaines conditions très spécifiques, les peintures d'*Un cabinet d'amateur* ne peuvent être qu'abstraites du temps dans leur mise en liste : même le paysage à manivelle, « sans doute (...) peint en vue de servir de toile de fond à un théâtre de marionnettes (40) », s'immobilise finalement dans sa mise en abyme : au dernier décor mentionné dans *La Vie mode d'emploi* --- « un canot en forme de cygne tirant un homme faisant du ski nautique (41) » --- se substituent « une chambre presque sans meubles, puis un salon (...), la terrasse d'un café dans un pays musulman (...), l'intérieur d'un café parisien, et enfin un grand jardin public au bas des Champs-Élysées, avec des nurses anglaises et des nounous alsaciennes, des élégantes en calèche, un petit théâtre de marionnettes, et un manège à la tente orange et bleue (...) (42) ».

La « lecture « à côté » (43) » d'*Un cabinet d'amateur*, en mettant en pièces *La Vie mode d'emploi*, manifesterait en somme la nature foncièrement anti-romanesque d'un texte dont l'immobilisme marquait déjà l'impossibilité de la progression narrative. L'« histoire d'un tableau » donne à lire *La Vie mode d'emploi* comme un chef-d'oeuvre paradoxal, impossible roman d'après *Finnegans Wake* récapitulant le genre pour y mettre fin, en constituant en lui-même un *adieu* au roman (44). C'est en ce sens qu'*Un cabinet d'amateur* peut être lu comme un texte « testamentaire (45) » : dernière fiction publiée du vivant de l'auteur, il ne sera suivi que par « 53 jours », qui en reprend sur le plan textuel la structure enchâssée, mais dont l'intertextualité massive (46) et l'inachèvement mettent en forme un *adieu* au genre d'un autre type.

3 Topique de l'épuisement

Le minimalisme narratif qui caractérise *Un cabinet d'amateur* doit probablement être rapporté à la difficulté que représente pour le sujet Perec la notion d'identité personnelle, dont témoignent par ailleurs sans ambiguïté les jeux sur les noms propres, dans *Un cabinet d'amateur* (47) mais aussi dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, *Beaux présents*, *Belles absentes*, *Voeux*, *Les Mots croisés* (48). C'est le temps en effet qui rend possible le changement de l'être, qui permet autrement dit ses « intermittences ». Contre cette possibilité d'un flottement de l'identité, l'écriture perecquienne ferait donc le choix d'un rétrécissement extrême de sa portée temporelle, liant fortement la saisie des choses et des êtres à l'immobilisation d'un instant par là nécessairement pensé comme décisif.

De cette postulation découle la conséquence formelle déjà repérée : l'écriture, à partir du moment où elle vise une certaine ampleur discursive, fût-ce sur le mode mineur de la « longue nouvelle », ne peut que privilégier la discontinuité de la liste au détriment de la progression continue représentée par le récit ou la description. La thématique picturale devra donc renoncer à la forme descriptive pourtant attendue : c'est dire qu'*Un cabinet d'amateur* substitue au roman d'artiste dont relevait encore *Le Condottiere*, roman d'un « faussaire de génie (49) », un roman du collectionneur.

Or, roman d'artiste et roman du collectionneur, tous deux caractéristiques de l'Europe littéraire du XIXe siècle (50), font largement appel au discours descriptif. Perec choisit autrement dit au sein de la grande tradition romanesque européenne la seule forme de roman pictural propre à fournir un cadre diégétique capable d'accueillir une écriture énumérative --- la forme de la liste étant « homologue » à celle de la collection (51) --- pour la reprendre dans une perspective radicalement anti-descriptive. Cette reformulation du discours romanesque sur la collection est rendue possible par la figure même du collectionneur, son implication au moins limitée dans la fabrique de l'oeuvre permettant une évocation non temporalisée de celle-ci --- comme le signale clairement le texte d'*Un cabinet d'amateur*, le collectionneur vaut pour un homme-peinture, non pour un peintre (« À la droite du tableau, à l'emplacement correspondant au *Portrait de Bronco McGinnis* [« l'homme le plus tatoué du monde (52) »], on disposa sur un chevalet un portrait en pied représentant Hermann Raffke lui-même [...] (53) »).

Du point de vue de l'économie textuelle, le roman perecquien du collectionneur parvient ainsi à combiner une narrativité minimale, liée aux « rapports associatifs dont les objets sont le support et dont le collectionneur est le foyer (54) », à la discontinuité tabulaire de la liste.

Le roman du collectionneur constitue donc --- outre les possibles motivations autobotextuelles de l'encyclopédisme interminable de la collection (55) --- une forme idéale, qui offre un cadre à la fois vraisemblable et potentiellement métatextuel à l'écriture discontinue de la liste : Perec conserve en effet la charge métatextuelle clairement associée à la peinture dans les romans du XIXe siècle (56) en lui ajoutant une dimension intertextuelle, dans la mesure où la collection met en jeu une décontextualisation puis une recontextualisation des objets qui la constituent parfaitement homologues à celles qu'implique toute citation.

Le projet littéraire d'adieu au genre du roman, mis en forme par le mode énumératif de la liste, se trouve relayé, du point de vue diégétique, par les motifs de la distanciation référentielle, le faux et le manque : le roman du collectionneur s'avère finalement, tout autant que *Le Condottiere*, celui d'un « faussaire de génie » --- ce roman du faussaire étant redoublé par l'activité de pasticheur de l'écrivain Perec, qui se plaît à reprendre précisément les discours du critique ou de l'historien d'art.

Or, *Un cabinet d'amateur* récrit, que Perec l'ait effectivement lu ou non, « Pierre Grassou », une nouvelle des *Scènes de la vie privée* dont le

personnage éponyme, peintre médiocre, permet à son insu l'escroquerie du brocanteur Élias Magus --- présenté de manière franchement antisémite --- qui vend pour des Rubens, des Rembrandt...les « servile[s] imitation[s] » de Grassou au marchand de bouteilles Verville. *Un cabinet d'amateur* transpose ce modèle dans la perspective du collectionneur et, surtout, substitue un finale absolument décevant à la clôture ironique de la nouvelle de Balzac, qui voit l'apothéose bourgeoise de Grassou (il a épousé la fille de son « collectionneur ») et s'éloigne de la mystification : Grassou « achète des tableaux aux peintres célèbres quand ils sont gênés, et il remplace les croûtes de la galerie de Ville-d'Avray par de vrais chefs-d'oeuvre, qui ne sont pas de lui (57). »

Dans *Un cabinet d'amateur*, l'épuisement générique emprunte les voies de l'évanescence thématique, dont témoigne de manière exemplaire l'évocation de la deuxième oeuvre peinte par Heinrich Kürz : « La deuxième oeuvre n'existe pas, ou plutôt elle n'existe que sous la forme d'un petit rectangle de deux centimètres de long sur un centimètre de large, dans lequel, en s'aidant d'une forte loupe, on parvient à distinguer une trentaine d'hommes et de femmes se précipitant du haut d'un ponton dans les eaux noirâtres d'un lac cependant que sur les berges des foules armées de torches courent en tous sens. Si Heinrich Kürz, qui, confia-t-il un jour à Nowak, n'avait appris à peindre que pour faire un jour ce tableau, n'avait pas décidé de renoncer à la peinture, l'oeuvre se serait appelée *Les Ensorcelés du Lac Ontario* et se serait inspirée d'un fait divers survenu à Rochester en 1891 (...) : dans la nuit du 13 au 14 novembre, une secte de fanatiques iconoclastes (...) entreprit de saccager systématiquement les usines, dépôts et magasins d'Eastman-Kodak. (...) Pourchassés par la moitié de la ville, les sectaires se jetèrent à l'eau plutôt que de se rendre. Parmi les soixante-dix-huit victimes figurait le père d'Heinrich Kürz (58). » L'iconoclasme (59) est ici aussi bien représenté --- la destruction des « usines, dépôts et magasins », la décision de « renoncer à la peinture » --- qu'exemplifié, par la taille même de l'oeuvre ».

L'écriture de l'adieu au roman se dépend des choses et des êtres qui donnaient consistance aux univers fictionnels pour aboutir à l'évanouissement final de toute référence. Si, dans *Un cabinet d'amateur*, l'écrit se trouve d'abord doté d'une fonction d'authentification, celle-ci est bientôt déjouée --- à l'intérieur de l'espace de la diégèse aussi bien que dans le livre signé Perec --- par la péripétie finale : contrairement au *topos*, l'écriture perecquienne, dans les formes discontinues de son nihilisme romanesque, ne sauve rien, ne saurait être la garantie d'aucune présence pérenne.

La question du genre du roman paraît tout à fait indissociable, dans l'oeuvre perecquien, de celle de la temporalité : l'adieu au roman impliqué par *La Vie mode d'emploi* et précisément représenté par *Un cabinet d'amateur* équivaut au renoncement à la narration inscrite dans une continuité temporelle. C'est dire qu'intervient ici, de manière centrale --- même si Perec lui-même privilégie, en 1967, la détermination rhétorique (60) --- une certaine expérience du temps.

De ce point de vue, il semble que l'écriture constitue pour Perec le moyen d'une ascèse temporelle, accomplie d'une certaine manière par la genèse « suspendue » de *Je me souviens* : « (...) c'était très curieux à écrire. En général il y avait entre un quart d'heure et trois quarts d'heure de flottement, de recherche complètement vague avant qu'un des souvenirs ne surgisse. Et dans cet instant il se passait des tas de choses intéressantes qui pourraient être l'objet d'un autre texte, montrant cette suspension du temps, ce moment où j'allais chercher ce souvenir dérisoire (61). » On pourrait définir cette ascèse comme la quête d'une sortie de l'écoulement temporel, qui fait appel pour se réaliser à des moyens aussi bien extra-discursifs --- l'immobilisation de l'*instant* pictural ou photographique (62) --- que discursifs, parmi lesquels figure, au premier chef, le figement du temps romanesque qui marque l'épuisement du roman dans *La Vie mode d'emploi* puis *Un cabinet d'amateur*.

Je comprendrai en ce sens la longue genèse de ce dernier livre comme une tentative (extra-diégétique) d'échapper à la continuité temporelle --- alors même que son intertextualité massive prolonge le temps d'écriture de *La Vie mode d'emploi*. En reprenant, dix-neuf ans après, la matière du premier roman de jeunesse « à peu près abouti » (« Le reste était affaire de faussaire, c'est-à-dire de vieux panneaux et de vieilles toiles, de copies d'atelier, d'oeuvres mineures habilement maquillées, de pigments, d'enduits, de craquelure (63) »), *Un cabinet d'amateur* met en effet littéralement en oeuvre la mémoire de l'écrivain et immobilise dans une suspension critique (métatextuelle) toute l'histoire de sa création --- sans que, dans un livre qui se clôt sur un « faire-semblant » nécessairement instable, cette conjonction du passé et du présent de l'écriture se soustraie véritablement à la temporalité.

Loin de l'heureuse expérience proustienne de la mémoire involontaire, la quête perecquienne d'une sortie du temps ne saurait aboutir *textuellement* (64) --- pas plus d'ailleurs que la peinture, objet central d'*Un cabinet d'amateur*, ne saurait échapper picturalement au temps : « Ce n'est pas la première fois que la peinture oppose au temps ses simulacres d'éternité (65) », écrit Perec dans sa préface à *L'OEil ébloui*. L'écriture de Perec ne porte aucune promesse, et la permanence des traces qu'elle inscrit reste toujours fragile et incertaine : « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes (66). » Et, si le dernier poème publié par Perec s'intitule « L'Éternité », ce discours d'une suspension temporelle infinie --- « silhouettes se superposent//le long de cette arête fictive//immobiles dans leur mouvement//chaque instant est persistance et mémoire (67) » --- suppose précisément un monde d'avant toute histoire qui, loin d'une Genèse transcendante --- « on sait que les eaux//s'y partageraient s'il y avait//de l'eau (68) » --- porte déjà en lui la « préfiguration tremblante » de l'avènement (« catastrophe (69) ») du Temps :

(...)

il n'y a plus de déchirure

dans l'espace ni dans moi

: le monde avant qu'il ne se

plisse, une ondulation d'herbes

entre l'est et l'ouest

(...)

l'horizon dans son absence
est une hésitation émoussée

la préfiguration tremblante
du *corral*
où se tapit sa catastrophe