

The Wayback Machine - <http://web.archive.org/web/20081111202118/http://www.cabinetperec.org/articles/reggiani/reggiani.html>

**Le Cabinet d'amateur**

# Perec : une poétique de la photographie

par Christelle Reggiani, université Paris IV

La photographie, qu'elle soit ou non précisément décrite, est dès *Les Choses* un objet référentiel récurrent dans l'écriture de Georges Perec : « Jour après jour, ils s'installèrent. (...) Ils collèrent sur tous les murs des dizaines de reproductions et, sur un panneau bien en vue, des photographies de tous leurs amis(1). » Or, cet objet constamment présent souvent mentionnée, la photographie apparaît aussi dans l'oeuvre de Perec comme un générateur de l'écriture et, parfois, comme une image effective est aussi un objet constamment dévalorisé. Fragile et fictive à la fois, la photographie paraît dans les écrits perecquiens dépourvue de toute fiabilité ontologique.

Pour le dire d'un mot, la photographie est dans l'oeuvre de Perec fondamentalement déceptive, ce que marque bien l'un des rêves de *La Boutique obscure* : « Deux dissimulent des photographies dans les boîtiers de leurs montres. Mais ces photographies dont le titre avait quelque chose d'alléchant ne sont que de minces rondelles de cuir pliées en deux et ne montrent que de vagues stries grisâtres(2). » Déceptive, la photographie l'est ici doublement : son ancrage référentiel nécessite apparemment un recours au verbal, mais ce « titre » ne parvient pas à empêcher l'évanouissement radical de toute représentation.

Cette méfiance pour la photographie est clairement désignée par le film *Récits d'Ellis Island*, notamment dans les plans où l'album feuilleté par Perec n'est que partiellement lisible pour le spectateur(3). Je citerai également *La Vie mode d'emploi*, où certains clients de la miniaturiste Marguerite Winckler sont « des bijoutiers qui lui demandaient de représenter sur le fond d'un pendentif destiné à recevoir une unique mèche de cheveux, le portrait de l'être chéri (réalisé à partir d'une photographie le plus souvent douteuse)(4). » L'adjectif paraît fonctionner dans le contexte perecquien comme une véritable épithète de nature, l'image photographique apparaissant de manière générale comme un opérateur d'indistinction et de vacillement référentiels.

Je voudrais interroger cette conjonction pour le moins paradoxale d'un dédain affiché et d'une présence pourtant recherchée, afin de tenter de formuler quelques hypothèses au sujet de la curieuse dilection de la poétique perecquienne pour la photographie.

# La photographie contre la trace

## Perec photographe

J'aborderai cette question sous un angle un peu inhabituel parce que non littéraire : à partir d'un projet où Perec lui-même s'est fait photographe, lors de son voyage à Ellis Island.

Il ne sera pas question pour l'instant des photographies qui illustrent le volume(5) qui relèvent de la problématique de l'oeuvre en collaboration mais des polaroids que Perec lui-même a réalisés lors de son voyage en cargo.

Ces polaroids sont caractérisés par leur géométrie très marquée, où revient la forme de la grille : sur les clichés des containers, qui donnent à voir un quadrillage perspectif, sur ceux qui figurent une portion du bastingage, et sur le polaroid 6(6), qui représente un alignement de hublots.

La question du nombre paraît ici pertinente. Perec photographe adopte en effet un type d'approche sérielle que l'on peut rattacher à la notion d'*épuisement*. Hormis les polaroids 6 trois hublots dont deux tronqués et 24 deux cordages sur fond de ciel et mer les trente-neuf clichés de Perec présentent trois motifs seulement : les containers, des portions du bastingage, la mer et le ciel (qui figurent par ailleurs sur l'ensemble des clichés), dans des configurations variées.

Or, l'épuisement est ici double : s'il se rattache pour une part à la dynamique exploratoire de l'encyclopédisme perecquien, il désigne également une déperdition référentielle.

Les trente-neuf polaroids de Perec apparaissent en effet comme la mise en série d'une disparition photographique. La disparition est signifiée doublement : par des caractéristiques originelles des clichés cadrage, exposition, mise au point et du fait de leur vieillissement.

Les choix de cadrage sont parfois remarquables : sur certains clichés, on peut à peine parler de motif, dans la mesure où l'objet photographié a comme tel une existence minimale, par sa ténuité les deux cordages du polaroid 24 ou sa situation aux bornes extrêmes de l'image, dont il a presque entièrement disparu, cette quasi disparition signifiant plus fortement que sur les clichés de mer l'*évidement* référentiel : il s'agit des polaroids 25, 26, 28 et 30(7).

Par ailleurs, les photographies faites par temps de brouillard donnent à voir une dissolution des formes(8) qui apparaît comme un véritable choix esthétique. Les polaroids témoignent en effet d'une tendance presque constante à la surexposition : on se trouve face à des clichés baignant dans une brume lumineuse qui engloutit doucement les formes, estompe les contours des objets(9). Le phénomène, dans sa récurrence, paraît bien relever d'une démarche concertée : la lumière, *medium* de l'inscription photographique l'étymologie nous le redit se fait ici l'instrument d'un absentement, en n'inscrivant que les traces évanescentes d'objets perdus. À la limite, on a l'image complètement blanche choisie par Perec pour ouvrir la série des trente-neuf polaroids(10).

Le flou de l'image produit autrement un effet similaire d'estompage référentiel, particulièrement sensible dans le polaroïd 14, juxtaposé dans l'album réalisé par Perec à un cliché plus net du même motif (13). Cette pratique « déréférentialisée » du polaroïd paraît donner une incarnation visuelle aux photographies brièvement évoquées au début d'*Un homme qui dort*, métaphorisant les « souvenirs resurgis » du passé : « images inertes et floues, photographies surexposées, presque blanches, presque mortes, presque déjà fossiles(11) ».

Or, la déperdition référentielle liée à la surexposition des clichés est redoublée par l'expérience du temps dont ils sont le lieu. En ce sens, les polaroïds de Perec mettent en jeu selon différentes modalités la question du rapport au temps.

En effet, si le polaroïd implique une certaine immédiateté du processus photographique(12) par réduction de l'écart entre prise de vue et développement, si la mise en série des clichés des mêmes motifs propose un certain parcours temporel, si la traversée de l'Atlantique qui donne lieu à ces clichés offre au sujet l'expérience « très abstrait[e] » d'un « temps suspendu(13) », le polaroïd réalise également, en lui-même, une certaine expérience du temps, dans la mesure où l'image polaroïd est éminemment fragile, et se détériore rapidement. Les altérations de la surface de l'image (traces de doigts, décolorations...) sont très apparentes sur de nombreux clichés, en particulier sur les polaroïds n. 2, 3, 7, 17, 28, 30, 31, 32, 37. L'image polaroïd retrouve par là la qualité précaire des premiers tirages photographiques, en exhibant tout comme eux les marques visibles d'une exposition au temps d'autant plus radicale que le polaroïd est une photographie unique, non reproductible.

Or, avec ces polaroïds, Perec a choisi de photographier l'approche, donc l'absence, d'Ellis Island, c'est-à-dire du lieu vide d'une mémoire virtuelle :

loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu  
fait pour nous partie d'une mémoire potentielle,  
d'une autobiographie probable.  
nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y  
trouver  
le hasard, le plus souvent, a fait qu'ils sont ou  
ne sont pas restés en Pologne, ou se sont arrêtés,  
en chemin en Allemagne,  
en Autriche, en Angleterre ou en France  
[...]  
ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici,  
c'est l'errance, la dispersion, la diaspora.  
Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire  
le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le  
nulle part(14).

Ellis Island signifie autrement dit une double absence, encore approfondie par les modalités particulières de l'inscription

photographique de son approche.

S'il est devenu commun de souligner, depuis *La Chambre claire* de Barthes, le lien de la photographie à l'absence et à la mort, Perec élabore ici de manière tout à fait concertée une mise en scène photographique spécifique de l'absence, à partir du choix, tout sauf anodin, du polaroid. L'esthétique photographique de Perec renchérit en effet sur certains caractères propres de l'image polaroid : sa « basse définition », son « type particulier de transparence » qui « crée une profondeur trouble, aquatique, laineuse ou cotonneuse, stagnante, semi-coagulée(15) ». Perec a en d'autres termes fait le choix d'une image photographique qui opère, en elle-même, une dissolution des formes qu'elle inscrit. En ce sens, les polaroids réalisent l'exercice d'une véritable ascèse photographique, quant au travail photographique lui-même, ostensiblement minimal, répétitif, affichant les marques d'une maladresse concertée(16), aussi bien que d'un point de vue référentiel : j'ai déjà mentionné le nombre réduit des motifs, peu signifiants *a priori*, les inscriptions multiples d'une déperdition référentielle.

Cette ascèse vaut effectivement ici, dans l'ordre du voyage, comme une préparation, un exercice du sujet. Je comprendrais donc ces trente-neuf polaroids comme formant ensemble un exercice, sinon spirituel, du moins éthique et l'on sait que les exercices d'Ignace de Loyola étaient essentiellement fondés sur des images une préparation, ascétique donc, au film à venir, à l'approche d'Ellis Island, lieu littéralement improbable pour le sujet Perec. En allant vers Ellis Island, lieu pour lui d'une double absence, Perec a choisi de pratiquer une photographie qui inscrivait selon de multiples modalités les formes de l'absence et de la déperdition. Plus tard, dans « Description d'un chemin », son écriture saura les retrouver poétiquement.

La pratique photographique de l'écrivain Perec met autrement dit en avant trois traits, donnés par là comme essentiels, de l'image photographique : par la géométrie qu'elle met en scène, la photographie est une construction plastique, et elle consiste en un objet exposé au temps, dont la pertinence référentielle paraît des plus discutables.

## La construction photographique

J'aborderai la question de la construction photographique par le biais de l'entreprise autobiographique de *W*, dans la mesure où celle-ci se fonde essentiellement, et génétiquement, sur une série d'*ekphrasis*(17) photographiques : sur la description, en particulier, de sept photographies de famille(18). La photographie, dans *W*, est donc doublement constructrice (génératrice) : d'un imaginaire aussi bien que de l'écriture.

Comme l'écrit Perec : « Cette autobiographie de l'enfance s'est faite à partir de descriptions de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir(19). » Pour le dire autrement : face à une mémoire individuelle inaccessible « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », lit-on à l'*incipit* du chapitre II de *W ou le Souvenir d'enfance*(20) l'écriture perecquienne aurait recours à des images de mémoire déjà constituées, celles, notamment, de la photographie(21).

On peut reprendre ici des réflexions de Barthes : « Non seulement la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir [...], mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir(22). » On fera alors l'hypothèse que c'est précisément cette relation d'exclusion réciproque entre la photographie et le souvenir, ou d'implication nécessaire entre la photographie et le souvenir-écran qui induit et rend possible la convocation des photographies de famille par Perec.

Je citerai un seul exemple, celui de la description de la photographie de Perec enfant à la voiture rouge, qui débouche non sur un souvenir mais sur un enchaînement de discours rapportés qui médiatise doublement le vécu de l'enfance :

Derrière moi, il y a une grille fermée, doublée dans sa partie basse d'un fin treillis métallique et, tout au fond, une cour de ferme avec une charrette.

Je ne sais pas où était ce village. J'ai longtemps cru qu'il était en Normandie, mais je pense plutôt qu'il était à l'est ou au nord de Paris. Il y eut, en effet, plusieurs fois, des bombardements tout près. Une amie de ma grand-mère s'était réfugiée là avec ses enfants et m'avait emmené. Elle raconta à ma tante qu'elle me cachait sous un édredon chaque fois qu'il y avait un bombardement, et que les Allemands qui occupèrent le village m'aimaient beaucoup, jouaient avec moi et que l'un d'eux passait son temps à me promener sur ses épaules. Elle avait très peur, disait-elle à ma tante qui me le raconta par la suite, que je ne dise quelque chose qu'il ne fallait pas que je dise et elle ne savait comment me signifier ce secret que je devais garder(23).

Le recours à l'*ekphrasis* apparaît en somme comme la tentative incertaine de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, des souvenirs : d'où le caractère retors et déceptif de la description photographique.

Or, à cet échec de l'*ekphrasis* répondent certaines réflexions longtemps inédites de Perec, où la photographie parvient apparemment à réaliser fantasmatiquement une reconstruction de la parenté. Il s'agit de la photographie de Kafka(24) commentée dans le « petit carnet noir » :

Je ne sais pas depuis quand je sais que mon père ressemblait à F[rantz] K[afka]. Trois photos du K[afka] par lui-même [...] m'en persuadent à chaque fois, mais il y a des années que je n'ai pas vu de portrait de mon père.

La mauvaise qualité des photos donne à cette certitude un caractère plausible, sinon probable(25).

Par la photographie, Kafka devient effectivement *comme* le père, dans un flou assumé qui donne paradoxalement à la « certitude » sa garantie. La photographie signifie l'absence, mais ce décollement du réel lui permet aussi de dire la consolation d'une présence factice. Ou, inversement : si cette reconstruction fantasmatique est possible, c'est bien parce que la photographie redouble en principe une absence première.

Je rappellerai ici des réflexions d'Alain Buisine, reprenant lui-même des analyses de *La Chambre claire*(26) : « [...] la photo est *oublieuse* : au sens où, toujours liée au travail du deuil, elle effectue la perte de ce qu'elle semble conserver. La photographie est *aussi* un très efficace dispositif pour absenter le réel(27). » Dans *W*, la photographie rend possible le récit autobiographique

précisément parce qu'elle articule la présence à la perte. La photographie, disait Barthes, est *mélancolique*(28). C'est dire aussi que pour respecter l'écriture de la perte qu'elle permet, pour aller jusqu'au bout de cette essentielle mélancolie, elle doit consentir à sa propre absence : les photographies de *W* sont absentes du texte. Le projet percecquien est celui de l'écriture d'une mémoire impossible, que la photographie elle-même ne saurait véritablement refonder(29).

L'idée de mémoire est ici cruciale et, de ce point de vue, je dirais que la mémoire photographique convient précisément, par trois de ses aspects, à la mémoire percecquienne. L'une et l'autre ne sont jamais données, mais construites, et toutes deux conjoignent présence et absence dans une forme exposée au temps : les photographies décrites dans l'oeuvre sont jaunies, ou absentes (*W*), comme sont précaires les images de mémoire de l'écrivain.

J'ai rappelé que, pour *W*, la photographie était dotée d'une pertinence génétique, au sens où ce sont des photographies qui ont déclenché l'écriture du livre. De fait, le chapitre VIII inclut, « sans rien y changer », deux textes qui « datent de plus de quinze ans(30) », les donnant ainsi comme premiers, tout au moins dans le cadre du projet autobiographique : « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire. Les deux textes qui suivent datent de quinze ans. Je les recopie sans rien y changer, renvoyant en note les rectifications et les commentaires que j'estime aujourd'hui devoir ajouter(31). » Il s'agit, pour le premier, d'une description d'une photographie du père, le second, largement « imaginaire(32) », étant consacré à la mère.

Si le projet autobiographique « s'est formé *presque* en même temps(33) » que le projet d'écriture, si le projet d'écriture prend autrement dit très rapidement une forme autobiographique, sans que celle-ci lui soit pourtant strictement coextensive, la description de la photographie du père joue le rôle, dans l'économie mise en place par *W*, d'une « presque » genèse de l'écriture. La photographie serait donc, pour l'écrivain Perec, sinon première, du moins cruciale : en témoigne le fait qu'elle puisse se faire ainsi *l'image* d'une origine possible de l'écriture.

Cette vertu originaire de la photographie se projette également sur d'autres textes percecquiens : telle photographie est alors génératrice d'un certain espace de discours.

C'est notamment le cas de *Je me souviens*, où le scripteur se souvient en fait bien davantage de discours entendus(34) et d'images, notamment de photographies(35), que d'hypothétiques instants vécus. Comme le dit le « je me souviens » 344 : « Je me souviens du *Golf Drouot* (je n'y suis jamais allé)(36). » L'image, en particulier photographique, ou du moins son souvenir l'image mentale d'une image paraît ainsi fonctionner, génétiquement, comme un déclencheur de l'écriture.

Je mentionnerai également « Fragments de déserts et de culture », où le rapport à la photographie est à la fois crucial et décalé. Les « Fragments » percecquiens reprennent en effet une forme inventée par Denis Roche à qui le texte est dédié dans une référence explicite à la photographie, Denis Roche donnant une définition proportionnelle de la forme du « dépôt » :

J'imaginai, je *voyais* littéralement ce que pourrait être cette écriture nouvelle, par quoi il me semblait que je me placerais par rapport à ce qu'on appelle littérature, comme un photographe se place par rapport à la peinture. [...] La méthode mise

au point était simple : répéter à l'infini, en étant libre de m'arrêter à n'importe quel moment, une même longueur de texte [...]. De même [...] qu'un appareil photographique ne crée pas une situation ou un geste ou un objet donnés, mais, les "cadran", il les oblige, comme lors d'une répétition, à exister à nouveau et, ce faisant, à dire sans doute quelque chose de nettement différent de ce qu'ils disaient avant l'irruption *d'en face* de l'appareil capteur qui, pourtant, ne met en scène qu'un seul réel. Ainsi je découpais des lignes qui étaient strictement de la même longueur, mais chaque fois prises dans des écrits différents, variés, littéraires ou non [...](37).

Les traits de cette forme photographique sont simples : la découpe de la ligne, et le choix d'une pratique intertextuelle, où la citation, comme opération de prélèvement, apparaît comme une traduction scripturale du geste indicial de la photographie(38). Le projet littéraire peut alors se définir en termes photographiques : « La photographie ne privilégie pas une certaine chose à regarder, elle a depuis toujours vraiment photographié tout, ce qui était moche, banal, extraordinaire, et l'idée des *Dépôts de savoir & de technique* c'est aussi de montrer que toutes les littératures *font* de la littérature(39). » Le modèle photographique est autrement dit doublement distant du texte perecquien, dans la mesure où le lien des « Fragments » à la photographie est à la fois indirect et distordu : le texte de Perec reprend une forme définie par référence à la photographie, et cette reprise n'est pas sans impliquer un certain nombre d'aménagements.

Toutefois, dans la publication originale du moins, les «Fragments» incluent trois photographies : la *Coupole d'acier d'un observatoire*, par Paul Virilio, une photographie aérienne de la Mauritanie (IGN) et la reproduction d'une oeuvre de Peter Klasen (*Grande grille noire*(40)). Il semble donc que, si Perec réinterprète, au sens musical du terme, le procédé rochien, substituant notamment au principe de rupture qui commande le « dépôt » un « tressage » (par les « enjambements », l'établissement de continuités et de récurrences) qui fait de « Fragments de déserts et de culture » «un véritable tout(41) », il mette en place un jeu sensiblement plus complexe avec la référence photographique : les « Fragments » abandonnent la photographie en tant que modèle d'écriture pour l'accueillir comme un espace plastique confronté à celui du texte.

Ces genèses « photographiques » de l'écriture se trouvent représentées de manière récurrente dans *La Vie mode d'emploi*, où la photographie fut d'ailleurs à l'occasion un embrayeur effectif du récit, par le biais notamment de la contrainte de « marquage autobiographique(42) ». On connaît l'exemple de la photographie de Brigitte Helm dans *L'Argent* : « Un jour on m'offre une photographie d'un film de Marcel L'Herbier, eh bien, le lendemain, je m'en suis servi pour un des chapitres de *La Vie mode d'emploi* et son présent est devenu la source d'une histoire, de quelque chose qui est arrivé avant(43). »

La photographie tend en effet à jouer dans *La Vie mode d'emploi* le rôle d'un embrayeur de récit, par exemple à la fin du chapitre X : « La troisième photo montre quatorze jeunes filles alignées. Jane est la quatrième en partant de la gauche (une croix au-dessus de sa tête la désigne, sinon il serait difficile de la reconnaître). C'est la scène finale du *Comte de Gleichen*, de Yorick [...](44). » Suit, en un peu moins d'une page, l'intrigue de la pièce. De manière similaire, au chapitre LXXXI, la mention d'une photographie de tournage d'Olivia Rorschach amorce le récit de sa carrière américaine(45) et, au chapitre LXXXVIII, l'histoire de Blanche et Cyrille Altamont sort tout entière, dans la disposition du chapitre, de la contemplation par Véronique Altamont d'« une photographie de petit format, striée et cassée, qui représente deux danseuses, dont l'une n'est autre que Madame Altamont plus jeune de vingt-cinq ans [...](46). »

Or, cette dernière photographie reparaît à un autre niveau diégétique, au sein de l'histoire rapportée (et non plus de la structure encadrante), où elle joue un rôle important dans l'enquête sur sa filiation que mène Véronique Altamont(47). On a là un procédé récurrent dans le roman de Perec : la photographie mentionnée tend à l'être à plusieurs niveaux diégétiques. Je citerai l'exemple du personnage de James Sherwood, introduit comme tel dans le récit par un renvoi anaphorique à sa photographie : « Debout devant la loge, une femme est en train de lire la liste des habitants de l'immeuble [...]. [...] Elle [...] tient dans sa main droite une photographie bistrée représentant un homme en redingote noire. Il a des favoris épais et un pince-nez [...].

Cet homme James Sherwood fut la victime d'une des plus célèbres escroqueries de tous les temps [...](48).» La photographie apparaît ici doublement comme un embrayeur de récit : à coup sûr dans l'espace du chapitre XXII, la biographie de Sherwood succédant à la mention de sa photographie dans la disposition du texte et, plus hypothétiquement, dans l'univers diégétique du roman. En effet : « La femme une romancière américaine nommée Ursula Sobieski a entrepris depuis trois ans de reconstituer cette ténébreuse affaire pour en faire la matière de son prochain livre et le terme de son enquête l'a conduite aujourd'hui à venir dans cet immeuble chercher quelque ultime renseignement(49).» Dans cette contiguïté du discours biographique et de la confrontation de l'écrivain et de la photographie, pourrait se lire la figuration d'un rapport génétique de l'écriture à la photographie. Or, là aussi, l'objet photographique se trouve à nouveau mentionné dans le cours du récit (biographique) qui suit : «[ ...] des milliers de petits jouets et accessoires scolaires donnés en prime à tout acheteur d'une boîte de *Sherwoods'* à certaines époques déterminées : plumiers, petits cahiers, jeux de cubes, (...) photos faussement dédicacées des grandes vedettes du music-hall(50).»

Je ferai l'hypothèse que cette propriété « bathmologique » de la photographie se relie à un trait très précis de l'écriture perecquienne : son recours pour le moins abondant, en particulier dans *La Vie mode d'emploi*, à l'insertion intertextuelle, l'image, le cas échéant photographique, intervenant dans ce système comme un opérateur de vraisemblance fictionnelle. En effet, comme l'a montré Bernard Magné, la description d'images, par l'« anisotropie représentative » qu'elle implique, permet d'accueillir à moindres frais diégétiques les insertions intertextuelles(51) : c'est dire qu'inversement, du point de vue de la lecture, une « anisotropie représentative » apparaît comme l'indice (connotatif) probable d'une insertion intertextuelle(52).

La mobilité de la photographie d'un niveau diégétique à l'autre tend autrement dit à fonctionner comme un indice métatextuel, signalant connotativement la capacité remarquable de la photographie à accueillir les enchâssements énonciatifs engagés par les impli-citations. Je ne mentionnerai ici qu'un exemple, emprunté au chapitre XXXIII :

Un carton à chapeaux débordant de photographies racornies, de ces clichés jaunis ou bistrés dont on se demande toujours qui ils représentent et qui les a pris : trois hommes sur une petite route de campagne ; [...] et ces deux-là, devant le monument aux morts de Beyrouth tous les deux avec leur manche droite flottante et saluant du bras gauche les trois couleurs, la poitrine constellée de décorations, c'est Bernard Lehameau, un cousin de Marthe, la femme de François, avec son vieil ami le colonel Augustus B. Clifford, à qui il servit d'interprète au Grand Quartier Général des Forces Alliées à Péronne [...](53).

Les insertions intertextuelles consistent notamment dans ce passage en certains noms propres : les noms de personnes Bernard Lehameau et Augustus B. Clifford renvoient respectivement à *Un rude hiver* de Queneau et *via* la traduction bilingue à *Hamlet*(54) et



à *La Disparition*, quant au nom de lieu Beyrouth, s'il représente dans le temps de l'écriture un « encryptage » du monde privé du sujet Perec(55), il fait signe *prospectivement* le texte paraît en 1981 vers « Still Life/Style Leaf », où, sur le bureau de l'écrivain, se trouve « un minuscule cendrier rond en céramique blanche dont le décor, à dominantes vertes, représente le monument aux Martyrs de Beyrouth(56). » En outre, l'intertextualité prospective tient plus globalement à ce que représente l'image photographique, les « trois hommes sur une petite route de campagne » faisant retour dans *Un cabinet d'amateur*(57), où le tableau portant ce titre est attribué à August Macke(58). Cette attribution prolonge d'ailleurs le jeu intertextuel, en inscrivant dans *La Vie mode d'emploi*, par delà l'anticipation d'*Un cabinet d'amateur*, la trace de ce qui est resté un projet de Perec, mentionné cependant, sans anachronisme cette fois, dans la « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir » de 1976 : un roman intitulé *Le Voyage à Kairouan*, qui raconterait « le voyage que Klee, Moilliet et Macke firent en Tunisie en avril 1914(59) ».

Je comprendrai cette pertinence intertextuelle de la photographie comme figurant, sur le plan de la poétique du texte, la genèse effectivement photographique de l'écriture, dans *Je me souviens*, *W ou le Souvenir d'enfance* ou, différemment, dans « Fragments de déserts et de culture ».

C'est le paradoxe initial d'une photographie à la fois dépréciée et centrale qui est ici fondamental. Les polaroids atlantiques de Perec l'ont montré, mettant en avant ce qu'ils donnent comme sous-jacent à tout cliché : la photographie est essentiellement fragile et instable. Je ferai l'hypothèse que ce vacillement ontologique la rend d'autant plus proche de l'écriture perecquienne, qui se définit précisément par son affrontement au faux et à la fragilité de l'être et ce en particulier lors de la genèse photographique par défaut (« presque en désespoir de cause(60) ») de *W* : la non fiabilité ontologique de la photographie apparaissant alors comme ce qui, précisément, permet d'écrire.

## Le temps de la photographie

La fragilité de l'image photographique, et notamment des polaroids, tient d'abord à son exposition au temps. Je développerai ce point en m'appuyant sur *La Vie mode d'emploi*.

*La Vie mode d'emploi* paraît envisager de biais le rapport de la photographie au temps(61). La photographie est en effet classiquement reliée à l'idée de mémoire : elle permet de conserver les images d'un temps passé. Comme l'écrit Jules Janin à propos du daguerréotype : « c'est un miroir qui garde toutes les empreintes ; c'est la mémoire fidèle de tous les monuments, de tous les paysages de l'univers [...](62). » Baudelaire lui-même exalte cette fonction mémorielle des images photographiques, dans un texte qui constitue par ailleurs une dénonciation virulente du médium : « Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie(63). » Et, de fait, certaines des photographies de *La Vie mode d'emploi* incarnent diégétiquement ce rapport au temps, par exemple en étant photographies de « calendriers des postes(64) ».

Or, la photographie du texte perecquien est, de manière récurrente, une « photo jaunie(65) », ou abîmée de quelque manière, ainsi de la « photographie de petit format, striée et cassée », qu'examine Véronique Altamont dans le chapitre LXXXVIII(66). Comme le « cliché sépia(67) », la photographie abîmée, jaunie, en se révélant elle-même âgée, rend visible son propre rapport au temps, parfois d'autant plus sensible qu'il est contradictoire avec le référent qu'elle représente. Ainsi l'image sépia, forcément âgée, s'oppose-t-elle au « j eune capitaine » qu'elle figure : « l'autre, un petit cliché sépia, représente un jeune capitaine en uniforme de la guerre hispano-américaine avec des yeux sérieux et candides sous des sourcils hauts et fins et une bouche sensible aux lèvres pleines sous la soyeuse moustache noire(68).»

À la limite, la photographie abîmée se nie dans sa valeur référentielle, devenant un signe totalement opaque, puisque se trouvent alors remises en cause aussi bien sa fonction d'attestation que l'identification de l'ancrage déictique qui la définit, l'acte photographique rendant nécessairement contemporains le photographe et l'objet photographié. Un passage du chapitre XXXIII montre bien cette négation de la représentation photographique par l'exposition au temps de l'image(69) : on trouve dans la cave des Gratiolet « un carton à chapeaux débordant de photographies racornies, de ces clichés jaunis ou bistrés dont on se demande toujours qui ils représentent et qui les a pris [...](70).»

Je citerai ici un passage de la préface de Perec à *L'Oeil ébloui*, recueil de photographies de trompe l'oeil de Cuchi White. Alors que le texte, hormis un « je suppose » introducteur de complétive et trois formules de modalisation (« si j'ose m'exprimer ainsi », « je ne sais plus trop bien quelle nouvelle d'Alphonse Allais où il est question, je crois, de l'existence en plein Paris de gares clandestines »), privilégie largement la première personne du pluriel(71), il se termine c'est l'avant-dernier paragraphe par un passage à la première personne du singulier, où Perec assigne ce que Barthes appellerait le *punctum*(72) du trompe l'oeil précisément à son exposition au temps(73) :

Ce n'est pas la première fois que la peinture oppose au temps ses simulacres d'éternité. Mais je crois que ce qui me touche et me trouble le plus dans les photographies de trompe l'oeil que Cuchi White nous donne à voir, c'est précisément le contraire : le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en main, par le temps réel, par l'espace réel, de cette illusion spéculaire qui se serait voulue impérissable : la réalité reprend ses droits ; de véritables ouvertures sont ménagées sur ses surfaces de fausses fenêtres ; des conduites d'eau, des fils électriques traversent en les transperçant les balcons fictifs ; les fausses écaillures de peinture s'écaillent vraiment ; le plâtre peint comme du plâtre tombe par plaques vraies ; la pluie ruisselante impose ses coulées improbables aux architectures impeccables(74)...

## Les stratégies du faux

Dans *La Vie mode d'emploi*, la fictivité de la photographie est d'abord référentielle : l'objet photographié est avéré comme faux, notamment à travers le motif du déguisement. Jane Sutton est photographiée déguisée : « Sur la première photographie, Jane

Sutton apparaît en page, debout, avec une culotte de brocart rouge à parements d'or, bas rouge clair, une chemise blanche, et un pourpoint court, sans col, de couleur rouge, à manches légèrement bouffantes, à rebord de soie jaune effrangée(75).» De même, Geneviève Foulerot revêt divers costumes pour les photographies du « catalogue de vente par correspondance dont [elle] est l'un des six modèles féminins permanents » : « on l'y voit pagayant à bord d'un canoë de studio avec un gilet de sauvetage gonflable en matière plastique orange, ou assise dans un fauteuil de jardin en tube et toile rayée jaune et bleu à côté d'une tente à toit bleu, revêtue d'un peignoir de bain vert et accompagnée d'un homme en peignoir de bain rose, [...] et dans une multitude de vêtements de travail de toute nature [...](76).»

On voit l'intérêt du motif du déguisement pour signifier la fausseté référentielle. Le déguisement opère en effet un redoublement du faux : le personnage déguisé prend l'apparence d'un autre, et cette nouvelle identité est précisément fictive. Jane Sutton n'est pas un page, et Geneviève Foulerot pagaye dans un canoë « de studio(77) ».

Le lien tout à fait étroit qu'établit l'écriture perecquienne entre la photographie et le faux déconstruit passablement la fonction testimoniale, parce qu'indicielle(78), classiquement accordée à l'image photographique(79) (même si l'on ne saurait l'y réduire(80)) : ainsi de cette « photographie, représentant certainement Madame Marcia elle-même, mais d'au moins quarante ans plus jeune : c'est une frêle jeune fille, avec un gilet à pois et un bibi ; elle est au volant d'une fausse voiture un de ces panneaux peints parfois percés de trous pour les têtes tels qu'en utilisaient les photographes de fêtes foraines en compagnie de deux jeunes hommes portant des vestes blanches finement rayées et des canotiers(81).» L'adverbe de modalisation « certainement » permet ici de répercuter la fictivité référentielle (la « fausse voiture ») sur le plan énonciatif.

On peut parler, me semble-t-il, d'une véritable déréférentialisation de la photographie dans les écrits perecquiens. La photographie, dans l'oeuvre de Perec, paraît toujours liée à un manque, à une incertitude ontologique, rejoignant peut-être par là ses origines illusionnistes : les panoramas et dioramas du XIX<sup>e</sup>siècle(82).

Le manque est diégétiquement incarné, dans *La Vie mode d'emploi*, par les « albums de photographies » qui figurent parmi les « vieux objets » de la cave de Madame de Beaumont : « albums de photographies, en cuir repoussé, en feutrine noire, en soie verte, où, presque à chaque page, l'empreinte d'onglets triangulaires, depuis longtemps décollés, esquisse désormais des quadrilatères vides [...](83).» Dans la pratique du polaroid, la mise en cause ontologique prend la forme de notes de ce type : « À 11h il se met à faire très beau (ce dont ne rend pas du t[ou]t c[om]pte la ph. n. 10)(84).» Dans les textes littéraires, la photographie met en place un jeu avec le réel « Jouer avec l'espace : [...] Se faire photographier en soutenant la tour de Pise(85)...» et, surtout, elle ne permet que difficilement l'identification référentielle : « Jane est la quatrième en partant de la gauche (une croix au-dessus de sa tête la désigne, sinon il serait difficile de la reconnaître)(86) ».

Les exemples de ce type sont fort nombreux. Ainsi, au chapitre XXXVII de *La Vie mode d'emploi*, la description de la photographie des Louvet en voyage dans les Andes constate l'indistinction des personnages représentés : « ils posent en compagnie d'un couple que l'on ne saurait qualifier autrement que d'ejusdem farinae : tous les quatre portent des vareuses kaki avec beaucoup de poches et des cartouchières(87).» De même, la photographie des fouilles d'Oviedo marque on ne peut plus clairement le caractère fondamentalement indistinct de la représentation photographique : cette photographie des archéologues ne donne lieu qu'à une

seule description physique, valant pour tous, seules leurs activités distinguant les différents individus représentés : la photographie « montre l'équipe à l'heure de la sieste, une dizaine d'étudiants maigres, bronzés, le visage mangé de barbe, vêtus de shorts leur tombant sur les genoux et de tricots de corps plutôt gris [...] [\(88\)](#). ».

Le fait que la photographie ne puisse assurer aucune identité stable à ce qu'elle représente conduit le cas échéant à un brouillage de l'identité de l'objet photographique lui-même. Dans l'appartement de Madame Moreau, il reste ainsi de la décoration de Fleury « trois grandes photographies, coloriées à la main, datant de la guerre russo-japonaise », la deuxième étant présentée comme la « jumelle » de la première [\(89\)](#). On ajoutera que cette photographie « jumelle », par la mise en relation des éléments référentiels qu'elle comporte avec un savoir ou des discours qui lui sont *a priori* extérieurs [\(90\)](#), représente également une certaine confusion des identités, en l'occurrence nationales :

la seconde photographie, sa jumelle, représente le croiseur cuirassé japonais *Asama*, construit par la maison Armstrong, avec, en cartouches, l'amiral Yamamoto, ministre de la marine, l'amiral Togo, le « Nelson japonais », commandant en chef de l'escadre japonaise devant Port-Arthur, le général Kodama, le « Kitchener du Japon », commandant en chef de l'armée japonaise, et le général-vicomte Tazo-Katsura, premier ministre [\(91\)](#).

C'est pourquoi, sur le plan dramatique, la photographie conduit au faux : « Plus tard [Véronique Altamont] découvrit, marquant la page 73 de *l'Âge de raison*, la photographie de sa mère en train de travailler à la barre avec une autre danseuse sous la direction de Maximilien et elle en conclut que c'était là son vrai père [\(92\)](#). » Conclusion vite déjouée par le récit : « Puis, il y a quelques mois, un jour de novembre 1974, elle trouva dans la corbeille à papier de sa mère une lettre de Cyrille et, la lisant, comprit que Maximilien était mort dix ans avant qu'elle ne naisse, et que la vérité était l'exact contraire de ce qu'elle croyait [\(93\)](#). »

Je citerai également *Récits d'Ellis Island* où, dans un passage de « Description d'un chemin », les indexations du faux se multiplient autour de la mention de la photographie, celle-ci apparaissant comme irrémédiablement coupée de la vérité des choses :

sous la tranquillité factice de ces photographies figées  
une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur  
noir et blanc,  
comment reconnaître ce lieu ?  
[...]  
Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas  
été photographié, archivé, restauré, mis en scène [\(94\)](#) ?

Son détachement référentiel explique que, dans la fiction percecquienne, la photographie soit souvent présentée comme techniquement ou esthétiquement impure : « retouchée », « arrangée, coloriée [\(95\)](#) », informée par des modèles picturaux. Ainsi, sur la couverture de l'un des magazines étalés dans la salle d'attente du Docteur Dinteville : « on voit une photographie en couleurs de Franco sur son lit de mort, veillé par quatre moines agenouillés qui semblent tout droit sortir d'un tableau de La Tour [...] [\(96\)](#). »

L'incertitude ontologique qui paraît toujours plus ou moins liée à la représentation photographique est manifestée dans l'écriture par deux phénomènes principaux : les modalisations, qui tendent à caractériser stylistiquement l'ensemble des *ekphrasis* photographiques(97) et, thématiquement, la description de photographies représentant des personnages aux yeux fermés, qui paraissent ainsi figurer dans l'espace photographique construit par l'écriture l'incertitude, voire la fictivité essentielle, de tout regard photographique. Il en est ainsi d'« une photographie d'Alfred Hitchcock regardant d'un oeil à peine ouvert un corbeau perché sur son épaule et qui semble éclater de rire(98) », de celle aussi de Ferdinand de Beaumont et Bartlebooth, où « les deux hommes posent debout, l'un à côté de l'autre, souriant, plissant les yeux à cause du soleil(99).»

L'oeuvre entier de Perec témoigne donc d'une méfiance par rapport à la photographie, qui ressortit probablement à une réticence plus générale envers le visible dans sa relation avec la mémoire. Plus exactement, la photographie ne fait sens qu'en relation avec une mémoire vive, ce qui tient de manière générale à sa définition déictique : la notion de référence déictique suppose en effet l'accessibilité, par la mémoire ou le témoignage (la légende, par exemple, constitue un tel « savoir latéral », pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer(100)), des conditions de la réalisation de l'image photographique. Le passage de « Description d'un chemin » qui évoque le rapport de Robert Bober à la judéité le montre clairement :

être juif, pour lui, c'est avoir reçu, pour le transmettre  
à son tour, tout un ensemble de coutumes, de  
manières de manger, de danser, de chanter, des mots,  
des goûts, des habitudes,  
[...]  
fragments d'oublis et de mémoire, gestes que l'on retrouve  
sans les avoir jamais vraiment appris, mots qui reviennent,  
souvenirs de berceuses,  
photographies précieusement conservées :  
signes d'appartenance sur lesquels se fonde son  
enracinement dans l'Histoire, sur lesquels se forge  
son identité, c'est-à-dire ce qui fait qu'il est à  
la fois lui et identique à l'autre(101).

La photographie, dans le cadre d'une tradition vivante, devient « précieuse », elle peut être « signe d'appartenance ».

Cette fictivité essentielle de la photographie dans l'univers de Perec se trouve poussée jusqu'au bout par le motif du trompe l'oeil : Perec publie *Trompe l'oeil*, poèmes bilingues, lisibles en français comme en anglais, accompagnés de photographies de trompe l'oeil de Cuchi White, et il préface *L'Oeil ébloui* (également en collaboration avec Cuchi White).

On conçoit en quoi le trompe-l'oeil pictural peut l'intéresser. Le trompe l'oeil n'apparaît comme tel que s'il est reconnu dans son pouvoir de faire illusion, c'est-à-dire « démasqué ». De fait, la préface à *L'Oeil ébloui* entrelace les thèmes de la « ruse », de la « tromperie », de la « brève et éphémère mystification(102) ».

Le trompe l'oeil apparaît en somme comme l'objet par excellence de la photographie, représenté et représentation participant alors d'une même mise en oeuvre de la fiction. Or, cette relation à la fiction, qui est ici piège de la représentation, implique aussi, très fortement, l'idée de manque. Dans la préface à *L'Oeil ébloui*, Perec écrit, à propos de la «brève et éphémère mystification» du trompe l'oeil :

Il y a là quelque chose qui est du domaine du rêve, de ce trouble, cette «incertitude» si bien décrite par Roger Caillois, où, d'un seul coup, tout un pan de notre réalité nocturne vacille, avec les fleurs bleues de son papier peint, sa suspension de faïence blanche, la cafetière de tôle émaillée, la table ovale avec sa toile cirée à carreaux, la bergère couverte d'un vieux tissu d'indienne, avec cette femme que l'on avait rencontrée à Biarritz dix ans auparavant et que l'on n'avait jamais revue, et ce ministre plénipotentiaire rappelé d'urgence par son gouvernement et vous confiant avant de monter dans l'avion le manuscrit inachevé de sa thèse sur Eudes d'Angerville, et tout cela était si vrai, tellement plus vrai que la vraie vie elle-même, que pendant quelques secondes on est presque parvenu à se remémorer avec tous leurs détails toutes les péripéties de cette biographie fictive, l'histoire orageuse de ces relations passionnées, la fuite, la guerre, le scandale lors de la représentation de *Rigoletto* à l'Opéra de Sofia, avant de se rendre compte que l'on n'a jamais été à Biarritz, ni à Sofia d'ailleurs, que l'on n'a jamais entendu *Rigoletto*, qu'on ne connaît aucun ministre plénipotentiaire, qu'Eudes d'Angerville n'existe pas(103).

La répétition de la préposition *avec* met les notations référentielles de la première séquence énumérative sur le même plan que les personnages de la « biographie fictive » (la femme et le ministre plénipotentiaire), le tout basculant donc *in fine* dans la même fictivité, en un mouvement déceptif qui rappelle fortement le finale d'*Un cabinet d'amateur*. Or, ces éléments du décor nocturne récrivent d'assez près la fin du chapitre XIII de *W ou le Souvenir d'enfance* :

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe(104).

De *W* à *L'Oeil ébloui*, des éléments sont déplacés : on retrouve la toile cirée à carreaux, sans sa couleur, le bleu passant au papier peint, la porcelaine de la suspension devient faïence, la tôle émaillée n'est plus le second élément d'une alternative, mais se voit accorder un objet propre, la cafetière.

La réécriture n'en est pas moins flagrante. C'est dire que le rêve de *L'Oeil ébloui* réinscrit « encode », pour reprendre un terme perecquien sous le signe du trompe l'oeil, du désir déjoué de la présence, le souvenir rêvé de *W*(105) : celui, à l'irréel du passé, de l'enfance avec la mère, qui relève effectivement d'une « biographie fictive ». Le défaut de réalité du trompe l'oeil rejoint autrement dit très vite, dans la présentation de Perec, le manque biographique. On peut le formuler à l'inverse : le problème optique du trompe l'oeil la question de l'illusion de réalité permet à Perec de mettre en place une autre ruse, textuelle celle-ci : réfléchir obliquement, en lui donnant la forme d'une illusion tôt détruite ou « que l'on s'efforce de [...] prolonger au-delà de sa vraisemblabilité même(106) »,

l'absence déniée et pourtant reconnue de sa mère.

On notera que le texte de la préface se clôt sur un tel tressage implicite du trompe l'oeil et du manque (biographique). Le dernier paragraphe se termine en effet sur ces mots :

sur le mur vandalisé du trompe l'oeil de l'hôtel « Balestra » à San Remo, il nous arrivera ainsi d'oublier les graffiti, la croix gammée, les éclaboussures, les barbouillages, les taches d'humidité, pour retrouver, intacts et immuables derrière la voûte feinte, le carrelage de marbre, la grande cour avec ses deux statues, le mur en arcades, la balustrade, le ciel bleu, comme s'ils devaient être toujours là, pour l'éternité, derrière une plaque de verre...

Si l'on consulte la liste des « légendes » à la fin de l'ouvrage, on constate qu'aucune des photographies n'a été prise à San Remo, aucun des trompe l'oeil du livre ne correspondant d'ailleurs à la description donnée par Perec. Or, cette chute déceptive le renvoi à une photographie absente qui constitue ainsi un trompe l'oeil verbal du préfacier inclut la mention d'une « croix gammée » : la ruse textuelle qui répond aux ruses visuelles de la représentation (qui sont l'objet même du discours) est donc aussi le lieu d'un encryptage biographique. La disparition de la photographie décrite de l'espace du livre rejoint l'inscription métonymique de la mort de la mère en déportation, l'absence formelle se substituant à une verbalisation directe apparemment impossible([107](#)).

En d'autres termes (plus brefs) : dans la mesure où le discours autobiographique perecquien, nécessairement oblique et lacunaire, se propose d'user des ressources de l'image photographique, il ne saurait que tirer la photographie du côté du faux, ou du moins de l'incertain : en somme, et du point de vue des images elles-mêmes, faire du trompe l'oeil la photographie exemplaire.

## La rupture photographique

### Ruptures visuelles

En passant de la *mention* de la photographie à l'insertion effective d'images photographiques dans l'oeuvre, l'écriture perecquienne fait jouer la valeur de rupture de l'iconique par rapport au discursif([108](#)).

Je m'intéresserai en particulier à certains des textes que Bernard Magné a proposé d'appeler des « poèmes d'images([109](#)) » : *La Clôture*, dont l'édition originale comprend seize photographies de Christine Lipinska([110](#)), et *Trompe-l'oeil*, dont les poèmes bilingues accompagnent six photographies de trompe-l'oeil de Cuchi White([111](#)).

Je commencerai par rappeler la surdétermination métatextuelle du choix de ces images par Perec, tant pour le rapport entre « trompe-l'oeil muraux et leurres linguistiques([112](#)) », que pour celui entre « découpe » alphabétique et « prélèvement » dans « le

continuum perceptif(113) ». En ce sens, l'histoire éditoriale de ces textes, repris en volume sans les photographies avec lesquelles ils avaient été conçus, marque clairement l'assimilation absolue de la photographie, jusqu'à sa disparition en tant que telle, par les procédures de l'écriture perecquienne.

Pour *La Clôture*, en particulier, la stratégie antitextuelle remarquable qui caractérisait l'agencement matériel de l'édition originale s'est trouvée totalement remise en cause par la republication en volume. Cette édition originale est ainsi décrite par Bernard Magné et Mireille Ribière :

17 photographies de Christine Lipinska(114) accompagnées de 17 textes, Georges Perec/Christine Lipinska éditeurs, Paris, 1976 (édition limitée à 100 exemplaires [...]).

Photographies et textes de format 18/24 sont présentés (sans pagination ni numérotation individuelle) dans un coffret à l'italienne relié en toile bleu cendré et doublé de velours noir. Les dix-sept poèmes désignés par leur incipit sont numérotés sur une liste à part mais rien n'indique précisément la place des photographies dans le coffret(115).

Avec ce livre, la promotion extrême du sensible aboutit à une déconstruction du livre-monument, la dislocation matérielle de l'objet-livre, dont les pages sont dissociées, ne faisant en somme que tirer les conséquences éditoriales de l'insertion des photographies. En d'autres termes, l'édition originale de *La Clôture*, par opposition à la reprise des poèmes en *volume*, traduit dans sa configuration matérielle le « principe de rupture(116) » qui définit toute photographie(117).

Or, ce principe de rupture intervient très fortement dans l'économie générale de la série photographique. Outre la rupture fondamentale entre discours verbal et forme plastique(118), les photographies de *La Clôture* mettent en jeu une double discontinuité. Référentielle d'abord, dans la mesure où les façades photographiées apparaissent comme des fragments de réel urbain disjoints qui accumulent les marques visuelles de la troncation(119), le « choix d'une prise de vue frontale » soulignant « l'aspect fragmentaire de la représentation(120) ». Structurelle ensuite, le recueil ne comptant que seize photographies, et non dix-sept le nombre des poèmes comme l'annonçait l'appel de souscription signé « G.P. » : « [L'ouvrage] se compose de 17 photographies de Christine Lipinska, accompagnées de 17 textes(121). »

On fera donc l'hypothèse que le recours à la photographie dans *La Clôture* se comprend par rapport au principe de rupture qu'elle implique, parfaitement convenant au choix de l'écriture hétérogrammatique, cette rupture principielle se répercutant sur le plan éditorial aussi bien que du point de vue structurel. On comprend dès lors que les photographies de l'édition originale n'aient pas été numérotées, à la différence des poèmes : tout se passe comme si, pour Perec, la photographie figurait un discontinu pur, l'écriture paraissant en revanche toujours rémunérer d'une certaine manière l'écart.

Je voudrais ici aborder deux exemples isolés : la photographie choisie par Perec pour la couverture de « *53 jours* » (qui figure sur la couverture de la réédition dans la collection « Folio »), et la vue stéréoscopique des quais de Gênes qui illustre la page 16 de *Récits d'Ellis Island*.



La photographie de « *53 jours* » apparaît en fait deux fois, et avec un double statut, dans le livre de Perec : en tant que telle sur la couverture et, comme description, dans le « chapitre deuxième » du livre. Sur la couverture du roman de Serval intitulé *La Crypte*, en effet,

est collée une bien curieuse photographie en noir et blanc(122). Je suppose qu'il s'agit d'un panneau peint plutôt naïvement, mais non sans charme installé quelque part dans le sud du Maroc. Il représente un paysage semi-aride, avec quelques traces de végétation, un petit groupe d'arbres dans le lointain, un horizon de dunes et de collines. Au premier plan, à gauche, un indigène souriant, de face, coupé à mi-poitrine par le bord du panneau, tenant par le licol un chameau dont on ne voit que le profil de la tête et du cou. Au deuxième plan, se dirigeant vers la droite, quatre chameliers sur leurs montures. Dans le ciel, une longue flèche pointe vers la droite. Au-dessus, une grande inscription au pochoir

TOMBOUCTOU 52 JOURS

elle-même surmontée d'une inscription en arabe qui, je suppose, veut dire la même chose (mais dans l'autre sens)(123).

On constate que la textualisation de l'image permet de mieux la lire, au sens où cette description pointe sur les éléments photographiques qui intéressent Perec, qui ont autrement dit vraisemblablement motivé le choix par l'écrivain de cette photographie particulière. De ce point de vue, la description du « chapitre deuxième » met en valeur deux types de phénomènes : d'une part ce que l'on pourrait appeler un recul du référent, occasion d'un redoublement du fictif, la photographie représentant un « panneau peint », d'autre part la mise en forme visuelle de certains autobiographèmes(124) perecquiens : la cassure, le manque et « avec "l'inscription au pochoir", la relation entre le vide et l'écriture(125) ».

Quant à la vue stéréoscopique des quais de Gênes, c'est la nature même de l'image la vue stéréoscopique donnant une impression de relief lorsque les deux images (presque identiques) sont regardées ensemble à travers un objectif binoculaire(126) qui me paraît signifiante : la vue stéréoscopique imprimée interdisant évidemment la vision en relief d'une image unique, ce type de cliché insiste du coup sur le dédoublement de l'image, lequel juxtapose, les rendant plus sensibles, les coupures qu'instaure à chaque fois le cadre photographique. Que cette image précise ait été choisie ou non par Perec elle ne figure pas en tout cas dans la première édition du livre(127) sa forme convient en tout cas remarquablement au discours du manque et de la séparation qui sous-tend le projet de *Récits d'Ellis Island*.

Pour le dire autrement : la confrontation de ces différents exemples de mise en relation du texte et de la photographie met en avant, à chaque fois, le marquage d'une rupture. On fera l'hypothèse que la convenance particulière qui paraît exister entre la photographie et l'écriture perecquienne tient précisément à cette idée de rupture, qui caractérise toute image photographique et décrit des traits aussi bien formels que biographiques de l'oeuvre de Georges Perec.

## La grille

On peut rêver sur l'idée d'une photographie des origines dans l'oeuvre de Perec. Pourtant, si le miroir y est bien présent(128), les surfaces réfléchissantes du daguerréotype, en revanche, ne la retiennent pas. L'histoire de la photographie commence visiblement pour Perec avec les premiers tirages papiers, et je ne pense pas qu'il y ait là un quelconque paradoxe. En effet, comme on commence à l'appréhender, l'extrême précision de la définition du daguerréotype, son inaltérabilité en font un objet aux antipodes de l'image photographique dont a besoin l'écriture perecquienne(129). On observe en revanche dans les écrits perecquiens une certaine présence de la photographie du XIXesiècle : le nom de Nadar apparaît dans un « mot croisé sans noirs », où il est défini comme « un des premiers grands maîtres de la photographie(130) », et *Récits d'Ellis Island* inclut de nombreuses photographies de Lewis Hine.

Si la photographie peut être dite originaire dans l'oeuvre de Perec, c'est donc au sens où elle peut figurer, comme trace des origines familiales disparues. La photographie redouble alors une absence première, ce que signifie avec clarté, outre la rêverie sur les photographies des parents, absentes du texte, dans *W*, les photographies *in situ* dans le film *Récits d'Ellis Island*(131). Ces images privilégient en effet des effets de mise en abyme : « La grille qui constitue l'arrière-plan de tel portrait se prolonge en dehors de son cadre car elle y est accrochée. [La photographie] d'une mère et de ses deux enfants se détachant sur une large baie vitrée en plein cintre divisée en carrés par des petits carreaux figure, comme en abyme, sur fond de large baie vitrée à petits carreaux(132). » Comme l'analysent Andrée Chauvin et Mongi Madini, ce « scrupule de la coïncidence de lieu accuse le contraste temporel [...], indique un écoulement, un écart. [...] Il signale [...] la volonté de susciter une présence par défaut et donc de signifier une absence(133) » et ce d'autant plus que ces images fixes sont, de manière récurrente au cours du film, mises en relation avec un commentaire en voix *off*(134).

Je voudrais partir de deux *détails* de ces clichés : la grille et les petits carreaux. Leur fréquence est en effet remarquable dans l'ensemble du corpus photographique accueilli par l'oeuvre perecquien, notamment, outre les photographies de Lewis Hine illustrant *Récits d'Ellis Island* (grillages, barres(135)), dans les photographies prises par Christine Lipinska pour *La Clôture*, les trompe l'oeil photographiés par Cuchi White (alignements de fenêtres, quadrillages perspectifs) et les polaroids réalisés par Perec lors de son voyage vers Ellis Island.

La forme du quadrillage, ou grille je reprendrai l'expression du traducteur de Rosalind Krauss(136) apparaît d'abord comme l'inscription référentielle d'une structure formelle : le cadre rectangulaire qui définit les limites de l'image photographique. Cette inscription (« métaphotographique ») du cadre dans le champ de l'image permet d'y redire visuellement la coupure que marque tout cliché, en tant qu'il est un prélèvement dans la continuité référentielle. Les grilles représentées dans les photographies choisies par Perec *figurent* donc visuellement une double qualité formelle, contradictoire : la cohérence, par le caractère unitaire de la structure qu'elles réalisent, et la rupture.

Par ailleurs, la grille, davantage encore lorsqu'elle est référentiellement celle d'Ellis Island, lieu emblématique de la *diaspora* juive, paraît dotée dans le contexte perecquien d'une valeur qu'on dira autobiotextuelle. Du point de vue le plus large, la grille donne en effet figure à l'autobiographème du carré(137), mais on peut aussi penser que les connotations courantes du motif la prison, l'enfermement de manière générale prennent face aux textes de Perec une valeur plus précisément métonymique, en désignant indirectement les camps.

La grille photographique offrirait donc une convenance remarquable à l'écriture perecquienne(138). Ouverte à la suggestion autobotextuelle, elle marque formellement à la fois la cohérence et la rupture : elle apparaît autrement dit comme la figure visible du *réseau*(139).

## Photographie et altérité

La rupture opérée par la photographie est, dans l'oeuvre perecquien, répétée sur un plan extratextuel. On constate en effet que la photographie, à partir du moment où elle devient partie intégrante de l'oeuvre de Perec, tend à être le lieu d'un double écart : du point de vue de son auteur aussi bien que de ses modalités de publication.

À l'évidence, Perec étant d'abord écrivain, la présence effective de photographies dans son oeuvre se trouve liée à l'intervention de collaborateurs photographes : Christine Lipinska, Cuchi White, Pierre Getzler(140). Le travail en collaboration redouble ainsi, du point de vue des auteurs, l'altérité sémiotique entre le texte et l'image. En ce sens, la rupture se trouve ici rémunérée par l'établissement d'une continuité d'un autre ordre : la rencontre humaine avec un *autre* créateur.

Ce lien entre photographie et altérité est traduit par un biais énonciatif dans *La Boutique obscure*, le rêve 104, de Paulette Perec(141), étant précisément un rêve de photographie : «je ne sais pas qui est la troisième personne de la première photo je ne pense pas que ce soit la mère(142).»

Je citerai également *Récits d'Ellis Island*, réalisé comme livre et comme film avec Robert Bober, et la collaboration posthume du photographe Lewis Hine. Le recours à la photographie, donc à la collaboration, témoigne ici de l'obliquité quasi constante de la posture autobiographique perecquienne. Le discours autobiographique perecquien tend en effet à passer par d'autres voix pour tenter de mettre en mots l'expérience intime du sujet(143). Les photographies de Lewis Hine, collaborateur *absent*, comme les interviews réunies dans la section «Mémoires» du livre, constituent ici cette voix autre, dont le détour peut seul dire quelque chose de l'identité juive de Georges Perec(144).

Par ailleurs, le jeu de présence-absence définitoire de la représentation photographique est relayé du point de vue éditorial : les photographies absentes de *W* seront ainsi publiées plus tard, ailleurs, et de manière d'abord incomplète : dans le numéro de *L'Arc* consacré à Perec(145), puis dans *Georges Perec. Images* de Hans Hartje et Jacques Neefs. La publication des photographies dans *L'Arc* marque un double décalage : par les modalités mêmes de cette publication, différée et fragmentaire, et par son lieu, une revue critique. En ce sens, la publication de *Georges Perec. Images*, parce qu'il s'agit d'un ouvrage critique, allographe, écrit après la mort de Perec, trouve immédiatement sa place dans le dispositif perecquien, lui ajoutant une dimension posthume.

La photographie serait en somme toujours à *côté*, offrant ainsi à Perec une figuration plastique de l'*écart* avec lequel son écriture ne cesse de travailler(146).

Je proposerai, au terme de ce parcours, d'élargir l'hypothèse de lecture déjà élaborée par Bernard Magné et Mireille Ribière au sujet de certains des « poèmes d'images » de Perec : celle d'une parenté formelle forte entre l'écriture perecquienne, en particulier dans ses manifestations les plus contraintes, et les oeuvres plastiques qui l'accompagnent alors. Je dirais en ce sens que l'oeuvre de Perec témoigne tout au long de son élaboration d'un désir photographique qui tient à une convenance aux motivations multiples entre les pratiques de l'écriture et celles de la photographie une convenance manifestée de la manière la plus claire par les « poèmes d'images » photographiques.

La photographie, parce qu'elle produit des images, c'est-à-dire des *représentations*, par définition tronquées, ne peut à l'évidence que rejoindre les démarches d'une écriture habitée par la pensée de la disparition, du faux, de la rupture. On peut reprendre ici un fragment de *Récits d'Ellis Island* : la photographie met en oeuvre « quelque chose que [l'on] peu[t] nommer clôture, ou scission, ou coupure(147) ». Ce qui n'est pas forcément à entendre en un sens trop directement biographique : on peut très bien, à la suite de la formulation ricardolienne de la notion de «biotexte(148) », ne pas poser d'antécédence expressive directe entre le vécu du sujet de l'enfant Perec et les ressources de l'écriture à contraintes de l'écrivain du même nom, et formuler au contraire l'hypothèse d'une sélection du biographique par l'écriture. On pointera alors l'aptitude de certains événements vécus à désigner connotativement certains traits formels de l'écriture. De ce fait, la rupture (par exemple) est aussi bien biographique que textuelle, sans que cette relation s'assimile le moins du monde à une causalité déterministe.

Cette troncation essentielle peut se trouver rémunérée de deux manières. Par l'ouverture de la photographie à la multiplicité des images(149) : la photographie constitue aisément des séries, la sérialité rejoignant à l'évidence la notion perecquienne d'*épuiement*. Par le travail en collaboration également : on retrouve là la *politique* de l'écriture et de l'amitié propre à l'Oulipo.

Plus largement, toute photographie, à la fois loin du réel et construite par découpe, donne figure, structurellement, à l'absence, et ce doublement : elle est l'empreinte fragmentaire d'un réel disparu. La photographie, même si elle tend à apparaître dans les écrits perecquiens comme un signe trompeur, retrouve donc le paradigme indiciaire la question de la trace qui informe globalement l'oeuvre entier de Perec(150), et tout particulièrement *La Clôture*, où les photographies de la rue Vilin « en train de disparaître » apparaissent comme des traces de traces : « À plusieurs reprises, au cours de ces dernières années, je suis revenu rue Vilin pour tenter de décrire à la fois les souvenirs qui me rattachent à cette rue [...] et les vestiges chaque fois plus effacés de ce qui fut une rue.

En même temps, Christine Lipinska photographiait les traces de cette clôture(151).» Ce qui ne signifie pas que la photographie dans *La Clôture* soit nostalgique : il me semble au contraire que ces photographies ne peuvent précisément pas être reçues comme la mise en images d'une déploration de la disparition d'un quartier parisien. Je crois que, comme les photographies d'Atget, les clichés de Christine Lipinska participent d'une « esthétique de la dérélition » qui n'est pas simplement liée au « possible anéantissement référentiel du modèle(152) », et rejoint en l'occurrence très exactement des traits essentiels de la poétique perecquienne.

La photographie paraît donc dotée d'une proximité toute particulière par rapport à l'écriture perecquienne : elle met en oeuvre des procédures qui rejoignent des traits formels qui sont, pour l'oeuvre de Perec, à la fois autobotextuels et proprement scripturaux, en

ce qu'ils touchent à la définition de la contrainte. Pour faire bref : les traits définitoires de la photographie se trouvent être ce que Bernard Magné appelle des autobiographèmes. Ou, inversement : les traits caractéristiques de l'écriture perecquienne sont aussi des traits définitoires de la photographie. Au delà de la question de la poétique perecquienne de la photographie, il semble donc que l'on puisse parler, en toute rigueur, d'une véritable poétique photographique de l'écriture perecquienne, aussi bien dans l'expression du manque que dans la construction de sa rémunération.

---

## notes

- (1) Georges PEREC, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1985 [Julliard, 1965], p. 111
- (2) Georges PEREC, *La Boutique obscure*, Denoël-Gonthier, 1973, rêve 83.
- (3) Voir Andrée CHAUVIN et Mongi MADINI, « La Remontée des images (sur les *Récits d'Ellis Island*) », *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, n° 6, décembre 1997, p. 63.
- (4) Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi*, Le Livre de poche, 1990 [Hachette, 1978], p. 309.
- (5) Georges PEREC avec Robert BOBER, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, POL, 1994 [éditions du Sorbier, 1980].
- (6) Voir *Perec, Polaroids, Texte en main*, Grenoble, n° 12, printemps-été 1997, p. 15. Les polaroids figurent dans l'ordre choisi par Perec (voir Jacques POLI, « De 11 x (11 + 11) + 11 à l'Aître Saint-Maclou », *op. cit.*, p. 10).
- (7) On notera que les photographies de Sfax mettent en scène une extinction référentielle similaire. Comme l'écrivent Hans Hartje et Jacques Neefs, pratiquement vidées de toute présence humaine, « elles façonnent en désert la mémoire d'un lieu. » (Hans HARTJE et Jacques NEEFS, *Georges Perec. Images*, Seuil, 1993, p. 93.)
- (8) Le brouillard est mentionné dans plusieurs des notes que Perec a prises pendant la traversée. Voir Georges PEREC, « Cahier inédit (notes écrites au cours de la traversée) » (transcription de Bernard Magné), *Perec, Polaroids, op. cit.*, p. 43.
- (9) On se reportera en particulier à la séquence finale, à partir du polaroid 32.
- (10) *Perec, Polaroids, op. cit.*, p. 13.

- (11) Georges PEREC, *Un homme qui dort*, Gallimard, coll. «Folio», 1990, p. 29 [Denoël, 1967].
- (12) Sur laquelle insiste une définition de mots croisés : « Instantané : Ne mérite vraiment son nom que depuis le Polaroid. » (Georges PEREC, « Quatre-vingt-dix grilles de mots croisés : Problèmes », *Le Cabinet d'amateur*, n° 4, automne 1995, p. 43.)
- (13) Georges PEREC, « Cahier inédit (notes écrites au cours de la traversée) », *op. cit.*, p. 42.
- (14) *Récits d'Ellis Island*, *op. cit.*, p. 55-56.
- (15) Henri VANLIER, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, 1983, p. 63.
- (16) Ou, si l'on veut, assumant totalement la maladresse du photographe amateur. Voir cette note prise durant la traversée : « Photo n° 6 prise face au soleil (intéressante q[uan]d m[ême] à cause des containers). » (« Cahier inédit (notes écrites au cours de la traversée) », *op. cit.*, p. 42.)
- (17) Au sens usuel du terme même si, comme l'a rappelé Michel Costantini, le terme d'*ekphrasis* « en grec même tardif, n'a jamais signifié "commentaire d'image" [...] », mais « "description", ou, si l'on préfère "discours détaillé sur quelque objet". » (Michel COSTANTINI, « Écrire l'image, reedit-on », *Littérature*, n° 100, décembre 1995, p. 25 et 35.)
- (18) La liste en est donnée dans Bernard MAGNÉ, « Les Descriptions de photographies dans *W ou le Souvenir d'enfance* », *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, n° 7-8, décembre 1998, p. 9.
- (19) Georges PEREC, « Le Travail de la mémoire » (entretien avec Franck Venaille), *Je suis né*, Seuil, 1990, p. 83.
- (20) Georges PEREC, *W ou le Souvenir d'enfance*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993 [Denoël, 1975], p. 13.
- (21) On notera que les dessins retrouvés de l'adolescence fonctionnent eux aussi comme des images de mémoire *ready made* : « Je retrouvai plus tard quelques-uns des dessins que j'avais faits vers treize ans. Grâce à eux, je réinventai W et l'écrivis (...). » (*Op. cit.*, p. 14.) Comme le note Bernard Magné : « On est donc tenté d'établir un parallèle : les photos sont à l'autobiographie ce que les dessins sont à la fiction. » (Bernard MAGNÉ, « Les Descriptions de photographies dans *W ou le Souvenir d'enfance* », *op. cit.*, p. 10.)
- (22) Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 142.
- (23)

*W ou le Souvenir d'enfance*, op. cit., p. 73. La médiatisation du souvenir est nettement plus complexe que dans la version du « Petit carnet noir » (1970), où la description de la même photographie se clôt par une phrase dont le sujet reste indéfini : « On dit que les Allemands vinrent dans ce village et que la fermière me cacha sous son matelas. » (Cité dans Hans HARTJE et Jacques NEEFS, *Georges Perec. Images*, op. cit., p. 34.)

(24)

Lui aussi juif en rupture par rapport à sa propre judéité. Voir Régine ROBIN, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

(25)

Georges PEREC, « Le Petit Carnet noir », édité par Philippe Lejeune, *Cahiers Georges Perec*, n° 2, *W ou le Souvenir d'enfance : une fiction*, Textuel 34/44, n° 21, 1988, p. 168-169.

(26)

« (...) en déportant ce réel, vers le passé ("ça a été"), [la photographie] suggère qu'il est déjà mort. » (Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 124.) Le lien entre la photographie et la mort est établi très tôt dans l'histoire critique du *medium*, ainsi dans cet article satirique de Marcelin, qui assimile toute photographie au « portrait après décès » : « [...] de quelle génération d'huissiers, de recors, d'agents d'affaires, de débiteurs aux abois, de créatures avachies, ne donneront-ils pas l'idée, ces fantômes photographiques, ridés, contractés, grinçants, aux regards faux, ayant à la fois l'immobilité de la mort et l'inquiétude de la vie : des cadavres préoccupés ! » (MARCELIN, « À bas la photographie !!! », *Le Journal amusant*, 1856, cité dans André ROUILLÉ, *La Photographie en France. Textes et controverse : une anthologie*, Macula, 1989, p. 259 et 265.)

(27)

Alain BUISINE, « Tel Orphée... », *Revue des sciences humaines*, Lille, n° 210, 1988, p. 129.

(28)

*La Chambre claire* évoque « la mélancolie même de la Photographie » (*loc. cit.*).

(29)

On notera avec Bernard Magné que l'absence est redoublée en ce qui concerne les photographies de la mère : le texte de *W* commence par en annoncer cinq, mais n'en décrit que trois (Bernard MAGNÉ, « Les Descriptions de photographies dans *W ou le Souvenir d'enfance* », op. cit., p. 11).

(30)

*W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 41.

(31)

Op. cit., p. 41-42.

(32)

Op. cit., p. 46.

(33)

C'est moi qui souligne.

(34)

Voir sur ce point Andrée CHAUVIN, « Jeux de mémoire et histoires de mots dans *Je me souviens* de Georges Perec », *Les Cahiers du CRELEF*, vol. I, n° 33, 1992.

(35)

Sur *Je me souviens* mettant en liste des souvenirs produits par des images, voir Roland BRASSEUR, « Les Images dont *je me souviens* », *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, n° 7-8, décembre 1998.

(36)

Georges PEREC, *Je me souviens. Les Choses communes I*, Hachette, 1978, p. 87.

(37)

Denis ROCHE, « Entrée des machines. Littérature et photographie », *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, éditions de l'Étoile, 1982, p. 54-55.

(38)

La « matière première » de ces collages est parfois elle-même d'ordre photographique, en particulier dans « Pour saluer Manuel Alvarez Bravo » : « La matière première y affleure : relation de la guerre des Cristeros (1926-1929) ; citations d'écrits sur la photographie [...] ; répertoires et bibliographies ; rapports entre certains titres de Bravo et des événements ou des gens (ainsi entre la mort, hier, de Paul Strand et la photo de l'ouvrier mort que Bravo a faite en 1934, date à laquelle Paul Strand tourne *Les Révoltés d'Alvarado*, sur une grève de pêcheurs mexicains) ; le suicide de Diane Arbus ; certains détails de technique [...] ou encore différents points de la biographie d'Alvarez Bravo [...]. » (Denis ROCHE, « Pour saluer Manuel Alvarez Bravo. Dépôt de savoir & de technique n. 4 », *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, *op. cit.*, p. 34.)

(39)

Denis ROCHE, « Le Rideau déchiré. Entretien avec Alain Pomarède », *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, *op. cit.*, p. 117.

(40)

Georges PEREC, « Fragments de déserts et de culture », *Traverses*, n° 19, juin 1980, p. 115, 116 et 119.

(41)

Voir Jan BAETENS, « Belle et fidèle : *Fragments de déserts et de culture* », *Le Cabinet d'amateur*, n° 3, printemps 1994, p. 22.

(42)

Cette contrainte impose à Perec l'allusion, dans chaque chapitre, « à un événement quotidien survenu pendant la rédaction du chapitre. » (Hans HARTJE, Bernard MAGNÉ et Jacques NEEFS, « Une machine à raconter des histoires », préface à *Georges Perec. Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, éditions du CNRS/Zulma, 1993, p. 26.)

(43)

Georges PEREC, « Le Travail de la mémoire (entretien avec Frank Venaille) », *op. cit.*, p. 91-92. Il s'agit du chapitre LXV, où la description de Joy Slowburn (*La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 383) suit d'assez près la photographie de l'actrice. (Cette photographie est reproduite dans Hans HARTJE et Jacques NEEFS, *Georges Perec. Images*, *op. cit.*, p. 155.) Perec a également rattaché, dans un entretien avec Viviane Forrester, la genèse même du roman à une « carte postale représentant une maison de poupée, la façade étant enlevée [...] ». (Cité dans *Georges Perec. Images*, *op. cit.*, p. 151.)

(44)



*La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 60.

(45)

*Op. cit.*, p. 484.

(46)

*Op. cit.*, p. 534.

(47)

*Op. cit.*, p. 538.

(48)

*Op. cit.*, p. 115-116.

(49)

*Op. cit.*, p. 116.

(50)

*Loc. cit.*

(51)

Un discours représentatif au second degré est « un idéo-intégrateur commode pour réduire l'écart de cohérence référentielle entre texte source et texte cible, puisqu'[il] vraisemblabilise la contiguïté de deux univers diégétiques totalement indépendants. » (Bernard MAGNÉ, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi* », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 107-108.)

(52)

« Toute anisotropie programme » un énoncé à forte probabilité impli-citationnelle. » (Bernard MAGNÉ, « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel », *Perecollages*, op. cit., p. 78.) Voir aussi, sur cette question du rapport de l'*ekphrasis* au marquage/masquage des citations, Bernard MAGNÉ, « Lavis mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, POL, 1985.

(53)

*La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 204-205.

(54)

Dominique Bertelli propose pour ce type d'intertextualité récursive la dénomination de « transtextualité verticale » (Dominique BERTELLI, « Du bon usage de l'intertextualité perecquienne (la vie dans les livres) », *Le Cabinet d'amateur*, n° 2, automne 1993, p. 95).

(55)

Sur cette notion formulée par Perec lui-même, voir « Le Travail de la mémoire », op. cit., p. 86-87.

(56)

Georges PEREC, « Still Life/Style Leaf », *L'Infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p. 109 [initialement paru dans *Le Fou parle*, n° 18, septembre 1981]. On notera qu'il semble y avoir une convenance particulière entre l'enchâssement représentatif l'*ekphrasis* photographique et le fonctionnement citationnel des NOMS propres : comme la photographie, le nom propre est en effet une entité qui, en tant que désignateur rigide (voir Saul KRIPKE, *La Logique des noms propres*, Minuit, 1982), fonctionne, du point

de vue sémantique, de manière surtout référentielle. On pourrait d'ailleurs faire l'hypothèse que cette convergence structurelle entre nom propre et photographie rende compte, dans une certaine mesure au moins, de l'écriture de *Je me souviens* qui, essentiellement fondée sur l'énoncé de noms propres, s'appuie aussi, on vient de le voir, sur un certain nombre de photographies. (Sur *Je me souviens* comme livre de noms propres, je me permets de renvoyer à mon article, « *Je me souviens* : la Rhétorique perecquienne des noms propres », *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, décembre 1998.)

(57) Georges PEREC, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Le Livre de poche, 1992 [Balland, 1979], p. 27.

(58) *Op. cit.*, p. 107.

(59) Reproduit dans David BELLOS, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil, 1994, p. 600. Voir aussi Manet VAN MONTFRANS, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 320.

(60) « Par où commencer ? Presque en désespoir de cause, j'ai fini par trouver au milieu de mes dossiers un album de photos dont j'ai extrait les 7 plus anciennes. » (Georges PEREC, « Le Petit Carnet noir », *op. cit.*, p. 159.)

(61) Sur l'expérience complexe du temps que suppose toute photographie, voir Robert CASTEL, « Images et Phantasmes », dans Pierre BOURDIEU *et al.*, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, 1965, p. 293, ainsi que Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, 1990, p. 88.

(62) Jules JANIN, « Le Daguerotype » [*sic*], *L'Artiste*, 1838-1839, cité dans André ROUILLÉ, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie (1816-1871)*, *op. cit.*, p. 50.

(63) Charles BAUDELAIRE, « Le Public moderne et la Photographie », *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Garnier, 1962, p. 319.

(64) *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 359.

(65) Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p. 122.

(66) *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 534.

(67) *Op. cit.*, p. 558.

(68) *Loc. cit.*

(69)

Kracauer parle en ce sens de « péremption » de l'image photographique, alors lue de manière fragmentaire et totalement désancrée par rapport au temps et à l'espace. (Siegfried KRACAUER, « La Photographie » (1927), dans Olivier LUGON, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 362.)

(70)

*La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 204. En ce qui concerne le photographe, la photographie ne permet d'ailleurs en principe que des déductions négatives, du type : « Ce n'est pas Smautf qui a pris la photographie puisqu'il y figure, en arrière-plan, en train de laver avec Fawcett la grosse Chenard et Walker bicolore. » (*La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 454.)

(71)

Quelques passages sont cependant écrits à la troisième personne du singulier et à la deuxième personne du pluriel.

(72)

Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 49.

(73)

Je rappellerai que Barthes lui-même finit par identifier à une expérience du temps le *punctum* de toute photographie : « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (...) que le "détail". Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("ça a été"), sa représentation pure. » (*Op. cit.*, p. 148.)

(74)

Georges PEREC, Préface à *L'oeil ébloui*, photographies de Cuchi White, Chêne, 1981, n.p.

(75)

*La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 59. Ce déguisement renvoie à *La Tempête*, l'un des dix tableaux fournissant des allusions au texte de *La Vie mode d'emploi* : le vêtement de Jane reprend en effet celui du personnage masculin du tableau de Giorgione.

(76)

*La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 246.

(77)

Quelques occurrences supplémentaires de photographies de personnes déguisées : celles d'Anne et Béatrice Breidel (p. 453), celles Olivia Rorschach (p. 484 et 568-569).

(78)

Au sens de Peirce : « [Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. » (Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978, p. 158.)

(79)

La photographie, comme empreinte (voir sur ce point Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Seui, 1987, pp. 16-20), produit des images achiropoiètes (le terme est emprunté à la réflexion sur l'image des Byzantins) de l'espace-temps, en cela par définition crédibles même si elles ne sont évidemment pas identiques à leurs référents. L'idée est déjà formulée par Barthes (*La Chambre claire*, op. cit., p. 129), qui écrit : « l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. » (*Op. cit.*, p. 133.) Jean-Marie Schaeffer parle de la « thèse d'existence » impliquée par l'image

photographique (*L'Image précaire*, *op. cit.*, p. 122-127.

(80)

Perec rejoint sur ce point les réflexions de Philippe Dubois, qui qualifie la photographie, toujours « à distance » de son objet dans la relation d'analogie visuelle qui la fonde, d'« image flottante ». (Philippe DUBOIS, « Le Caillou et le Précipice », *Les Cahiers de la photographie*, n° 23, 1989, p. 83.) Je rappellerai également l'analyse de Pierre Bourdieu : « Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des usages sociaux tenus pour « réalistes » et « objectifs ». (Pierre BOURDIEU, « La Définition sociale de la photographie », *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, *op. cit.*, p. 109.)

(81)

*La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 200.

(82)

Daguerre, d'abord décorateur de théâtre, ouvrit son « diorama » en 1822, place de la République. (Voir Laurent MANNONI, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, 1994, p. 177-182.)

(83)

*La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 453.

(84)

« Cahier inédit (notes écrites au cours de la traversée », *op. cit.*, p. 43.

(85)

*Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 115.

(86)

*La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 60.

(87)

*Op. cit.*, p. 219.

(88)

*Op. cit.*, p. 454.

(89)

*Op. cit.*, p. 545.

(90)

À moins qu'il ne s'agisse d'inscriptions ou de légendes visibles sur ou autour de l'image.

(91)

*Op. cit.*, p. 545-546.

(92)

*Op. cit.*, p. 538.

(93)

*Op. cit.*, pp. 538-539.

(94)

*Récits d'Ellis Island, op. cit.*, p. 37.

(95)

*Op. cit.*, p. 308.

(96)

*La Vie mode d'emploi, op. cit.*, p. 267.

(97)

Ce point a déjà été noté, en ce qui concerne les photographies décrites dans *W ou le Souvenir d'enfance*, par Odile MARTINEZ, « Un trompe l'oeil photographique dans *W ou le Souvenir d'enfance* », dans Monique STREIFF MOUTTÉ, Mireille REVOL CAPPELLETTI et Odile MARTINEZ (éditeurs), *Il senso del nonsenso. Scritti in memoria di Lynn Salkin Sbiroli*, Università degli Studi di Perugia, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 538.

(98)

*La Vie mode d'emploi, op. cit.*, p. 448.

(99)

*Op. cit.*, p. 454.

(100)

Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire. Du dispositif photographique, op. cit.*, p. 89.

(101)

*Récits d'Ellis Island, op. cit.*, p. 60.

(102)

*L'oeil ébloui, op. cit.*

(103)

*L'oeil ébloui, op. cit.*

(104)

*W ou le Souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 95.

(105)

On notera qu'une page plus loin, *L'oeil ébloui* reprend en l'inversant une disjonction « que l'illusion soit tenace ou fugace » qui ouvrirait le chapitre XIII de *W* : « Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. » (*W ou le Souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 93.) Le marquage biographique tient autrement dit dans ce passage de *L'oeil ébloui* à une redistribution de certains éléments de *W*.

(106)

*L'oeil ébloui, op. cit.*

(107)

Je citerai également un exemple plus local, emprunté au chapitre XXXIX de *La Vie mode d'emploi* : « Sur la couverture d'*Utmetnost*, qui masque presque totalement celle du *Burlington*, est photographiée une oeuvre du sculpteur hongrois

Meglepett Egér : des plaques de métal rectangulaire fixées les unes aux autres de façon à former un solide à onze faces. » (*Op. cit.*, p. 227.) Le manque, biographiquement signifiant, est ici encrypté numériquement, le nombre des faces du solide inscrivant dans la photographie le métonyme de la mort de la mère.

(108)

On peut parler en ce sens d'une valeur « antitextuelle » de l'image, le cas échéant photographique. J'ai développé ce point dans un article : « L'Image perecquienne comme antitexte », *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, n. 7-8, décembre 1998.

(109)

Bernard MAGNÉ, « Georges Perec : Poèmes d'images », dans Dominique MONCOND'HUY et Pascaline MOURIER-CASILE (éditeurs), *L'Image génératrice du texte de fiction*, La Licorne, Poitiers, 1995.

(110)

Georges Perec/Christine Lipinska éditeurs, 1976, édition limitée à cent exemplaires ; repris sans les photographies dans *La Clôture et autres poèmes*, Hachette, 1980.

(111)

Patrick Guérard, 1978, édition limitée à 125 exemplaires ; repris sans les photographies dans *La Clôture et autres poèmes*, *op. cit.*

(112)

Bernard MAGNÉ, « Georges Perec : Poèmes d'images », *op. cit.*, p. 233.

(113)

Mireille RIBIÈRE, « La Photographie dans *La Clôture* », *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, n° 7-8, décembre 1998, p. 114.

(114)

En fait au nombre de 16. Voir Mireille RIBIÈRE, « La Photographie dans *La Clôture* », *op. cit.*

(115)

Bernard MAGNÉ et Mireille RIBIÈRE, « Description du corpus », *Les Poèmes hétérogrammatiques*, Cahiers Georges Perec, n° 5, Valence, éditions du Limon, 1992, p. 14.

(116)

J'emprunte cette expression à Mireille RIBIÈRE, « La Photographie dans *La Clôture* », *op. cit.*, p. 118.

(117)

Voir sur ce point Rosalind KRAUSS, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Macula, 1989.

(118)

Même si l'on peut considérer, avec Bernard Magné et Mireille Ribière, que le rapport des photographies aux poèmes est dans *La Clôture* d'un certain point de vue illustratif, l'ensemble des poèmes étant caractérisé par une forte cohérence sémantique, autour notamment des isotopies de la clôture et de la mort. Voir Mireille RIBIÈRE, « La Photographie dans *La Clôture* », *op. cit.*, p. 116-117.

(119)

On le constatera en se reportant, sinon à l'édition originale, au tirage confidentiel, du moins à la très précise description des

photographies donnée par Mireille RIBIÈRE, *op. cit.*, p. 108-110.

(120)

*Op. cit.*, p. 113. On notera à ce propos que les photographies de Christine Lipinska pour le projet de *Lieux* ne font absolument pas ce choix de la frontalité : ainsi, la rue de la Gaîté est prise en enfilade sur près de la moitié des clichés réalisés en octobre 1970 (voir *Georges Perec. Images, op. cit.*, p. 122-123).

(121)

Cité par Mireille RIBIÈRE, *op. cit.*, p. 107.

(122)

Sur la couverture de la réédition « Folio », la photographie est en couleurs.

(123)

Georges PEREC, « *53 jours* », Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 37-38 [POL, 1989].

(124)

Voir, sur cette notion, Bernard MAGNÉ, « L'Autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur*, Toulouse, n° 5, juin 1997.

(125)

Bernard MAGNÉ, « "53 jours", pour lecteurs chevronnés... », *Études littéraires*, université Laval (Québec), vol. 23, n° 1-2, été-automne 1990, p. 201.

(126)

Sur l'histoire du stéréoscope, voir Laurent MANNONI, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma, op. cit.*, p. 222-224.

(127)

Éditions du Sorbier, 1980.

(128)

Et tout particulièrement dans « *53 jours* ». Voir, sur cette question, Bernard MAGNÉ, « "53 jours", pour lecteurs chevronnés... », *op. cit.*, pp. 199-200.

(129)

On notera cependant que l'image du daguerréotype inverse la droite et la gauche.

(130)

Georges PEREC, *Nouveaux jeux intéressants*, Zulma, 1998, p. 20.

(131)

Des photographies de tournage montrent ce type de dispositif dans le livre, p. 35 et 92.

(132)

Andrée CHAUVIN et Mongi MADINI, « La Remontée des images (sur les *Récits d'Ellis Island*) », *op. cit.*, p. 55.

(133)

*Loc. cit.*

(134)

*Op. cit.*, p. 58.

(135)

Voir notamment p. 74, 76, 80, 81, 86. On pense aux « décors de cage » mentionnés par les « Anagrammes de Georges Condominas » (Georges PEREC, *Beaux présents, Belles absentes*, Seuil, 1994, p. 49). Il convient de préciser que les photographies en nombre beaucoup plus restreint de l'édition de 1980 privilégient déjà ce type de motifs.

(136)

Rosalind KRAUSS, « Grilles », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993.

(137)

Voir Bernard MAGNÉ, *Georges Perec*, Nathan, 1999, p. 75-80.

(138)

Le lien ne peut cependant qu'être très médiat entre ces grilles représentées et la notion de grille d'interprétation, centrale dans l'article de jeunesse sur Antelme (Georges PEREC, « Robert Antelme ou la Vérité de la littérature », *L.G., une aventure des années 60*, Seuil, 1993 [paru en 1963 dans *Partisans*]), même si deux vers de l'« Élégie de Pierre et de Denise Getzler » installent l'amphibologie, en rattachant la lexie « grilles » syntagmatiquement à l'isotopie du cognitif, et paradigmatiquement (par sa place en fin de vers, où lui répond le terme de « piliers ») au domaine architectural : « tes listes tes séries tes règles tes grilles//tes ingrédients tes pièges tes piliers ». (Georges PEREC, *Beaux présents, Belles absentes, op. cit.*, p. 43.)

(139)

Sur l'importance du réseau pour l'oeuvre perecquien, voir Bernard MAGNÉ, « Pour une lecture réticulée », *Mélanges, Cahiers Georges Perec*, n° 4, Valence, éditions du Limon, 1990.

(140)

Pour le projet inabouti de *Lieux* : « À plusieurs reprises, je me suis fait accompagner sur les lieux que je décrivais par un ou une ami(e) photographe qui, soit librement, soit sur mes indications, a pris des photos que j'ai alors glissées, sans les regarder (à l'exception d'une seule) dans les enveloppes correspondantes [...] » (*Espèces d'espaces, op. cit.*, p. 76.) *Georges Perec. Images* reproduit p. 120-121 les photographies que Pierre Getzler a faites de la rue Vilin en juin 1970. Christine Lipinska également a participé au projet de *Lieux*, notamment pour la rue de la Gaîté (voir *Georges Perec. Images, op. cit.*, p. 122-123).

(141)

*La Boutique obscure* comprend, outre ce rêve de Paulette Perec, trois rêves de Jacques Lederer.

(142)

*La Boutique obscure, op. cit.*

(143)

Sur cette question, voir notamment, à propos d'une allusion à *Bouvard et Pécuchet* dans *La Vie mode d'emploi*, Bernard MAGNÉ, « Du pépère au pervers : le Jeu des repères chronologiques dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Temps et récit romanesques, Cahiers de narratologie*, Nice, n° 3, 1989, p. 207.

(144)

Intervient également le détour par la biographie de Robert Bober, dont le rapport à la judéité est beaucoup plus direct que celui de Perec : le livre comporte ainsi une photographie de « Wolf Leib Frankel, arrière-grand-père de Robert Bober, refoulé d'Ellis



Island en raison du trachome. » (*Récits d'Ellis Island, op. cit.*, p. 61.)

(145)

*L'Arc*, n° 76, 1979.

(146)

Marie-Odile Martinez avait déjà noté que l'« exposition différée » des photographies de *W* les rapprochait « des contraintes structurant les textes perecquiens. » (Marie-Odile MARTINEZ, « Un trompe l'oeil photographique dans *W ou le Souvenir d'enfance* », *op. cit.*, p. 536.) Il me semble que ce retard de l'exposition participe, plus largement, de la pratique de l'écart et du décalage qui informe de manière globale l'écriture de Perec.

(147)

*Récits d'Ellis Island, op. cit.*, p. 56.

(148)

Voir Jean RICARDOU, *Le Théâtre des métamorphoses*, Seuil, 1982, p. 188 : « Avec la biographie, il s'agit de fournir, au cours de tel écrit, les notables événements qui marquent le fil d'une existence. Avec le biotexte, il s'agit de choisir, au coeur de telle vie, les précis éléments qui obéissent à certaines règles du texte en fabrique. »

(149)

On se reportera sur ce point à Walter BENJAMIN, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Gallimard, 1991.

(150)

Je citerai le paragraphe final d'*Espèces d'espaces* : « 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. » (*Espèces d'espaces, op. cit.*, p. 123.) Je rappellerai également ce passage de *W ou le Souvenir d'enfance* : « j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. » (*W ou le Souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 59.)

(151)

Appel de souscription à l'édition originale de *La Clôture*, cité par Mireille RIBIÈRE, « La Photographie dans *La Clôture, op. cit.* », p. 111. On ajoutera que le trompe l'il compris par Perec rejoint également ce paradigme indiciaire : « Ce n'est pas la réalité, évidemment, mais seulement ses signes, ses indices, qui constituent l'art de ces architectures illusives [...]. » (*L'oeil ébloui, op. cit.*)

(152)

Alain BUISINE, *Eugène Atget ou la Mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 173.