

« UN CABINET D'AMATEUR » OU L'HISTOIRE D'UN PROJET D'ÉCRITURE

Yvonne GOGA
yvonne_goga@yahoo.fr
Université de Cluj-Napoca

Résumé

*L'histoire du tableau *Un cabinet d'amateur* sert à Georges Perec de prétexte pour démontrer sa stratégie scripturale qui vise la transformation du lecteur en partenaire de l'écrivain dans l'acte littéraire. L'analyse de cette stratégie présente l'écriture perecquienne comme l'espace privilégié dans lequel le producteur et le récepteur se rencontrent pour se donner une nouvelle identité au nom de la culture.*

Mots-clés : écriture, lecture, identité, culture, valeur

La terminologie que l'écrivain emploie avec l'aisance d'un critique d'art, la présentation minutieuse des tableaux d'une collection privée avec leur genèse et leur histoire enrichie de dates précises concernant les acquisitions et les ventes, la description des recherches menées pour l'établissement de paternité de certaines oeuvres, les détails concernant les genres et les techniques de la peinture appartiennent à la contrainte qui conduit le jeu textuel d'un *Un cabinet d'amateur*. Dans ce livre, comme dans l'article «La chose»¹ dont l'objet est le free jazz, Perec prête une attention particulière au langage de spécialité. Il emploie même avec une certaine ostentation la terminologie de la critique d'art dans le premier cas et celle de la critique musicale dans le second, mais cela répond à ses intentions de parler indirectement de son écriture et de mieux manipuler la confiance de son lecteur. Dans *Un cabinet d'amateur*, «la ruse»² à laquelle il recourt pour parler d'écriture, c'est la peinture. Si dans «La chose», trouvé au début de ses recherches sur l'écriture il est moins rusé dans la partie qu'il joue avec son lecteur et reconnaît que la discussion sur le free jazz, qu'il ne conduit pas en vrai connaisseur³ est un prétexte pour éclairer des questions qui appartiennent aux problèmes de l'écriture⁴, dans *Un cabinet d'amateur* il arrive à perfectionner à tel point son jeu qu'il ne doit plus dévoiler ses intentions. Dans ce livre il s'intéresse à faire comprendre, à l'aide des techniques de la peinture, que l'écriture est un acte culturel. «Toute

¹ Perec, G. « La chose », in *Magazine littéraire*, décembre 1993, p. 57-63.

² Burgelin, G., *Georges Perec*, Seuil, Paris, 1988

³ Perec, G, op. cit., p. 57.

⁴ Idem., p. 58.

structure esthétique est d'abord culturelle», disait-il à ce propos dans « La chose »¹; se référant directement à l'écriture dans la conférence prononcée à Warwick, il remarquait:

*L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel. Il y a uniquement une recherche sur le pouvoir du langage. Entre le monde et le livre il y a la culture [...]. Si entre le langage et le monde il y a la culture, c'est que pour parler, enfin, pour écrire, il faut passer par quelque chose qui est culturel. Et par une espèce de métaphore, j'en arrive à ceci, que tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel. Si vous voulez quand on dit «le réel», on appelle «réels» les objets qui nous entourent. On n'appelle pas «réel» un livre: un livre on l'appelle « culture ».*² (Perec, Georges 2003 : 81)

Dans *Un cabinet d'amateur*, Perec développe largement ces affirmations. Il prend la défense de l'acte culturel de valeur en mettant en discussion, par l'intermédiaire de l'histoire du tableau *Un cabinet d'amateur* de la collection du milliardaire américain Hermann Raffke, un problème essentiel de la culture contemporaine, à savoir la création de la valeur et la reconnaissance de celle-ci dans un monde où sa seule mesure est l'argent. Dans cette intention, il se sert de la rhétorique envisagée aussi bien dans l'acception ancienne du terme (ensemble des moyens conçu pour convaincre le récepteur), que dans son acception moderne en littérature (techniques de la maîtrise du langage).³ Ainsi présente-t-il les faits de la manière la plus convaincante en se servant de la terminologie exacte de la critique d'art, et, en même temps, il démontre la maîtrise parfaite de ce langage. Si Perec recourt, dans son livre, à un art figuratif, c'est pour soutenir son but esthétique de révéler le vide de signification d'une image qui n'est pas soutenue par la vraie parole culturelle.

¹ Idem., p. 61.

² Perec, G. «Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003, p. 81.

³ « Alors, cette notion d'ironie m'a amené beaucoup plus tard – quatre ans plus tard- à la découverte d'un ensemble conceptuel qui s'appelle rhétorique. La rhétorique, c'est l'ensemble des moyens qui permet de convaincre. La rhétorique s'utilisait d'abord ... sur les... a d'abord été utilisée... a été... découverte dans la Grèce antique, à Syracuse, pour des histoires de procès où il s'agissait, ayant à décider si quelque chose était vrai ou faux, de le présenter de la manière la plus convaincante. Ensuite, c'est devenue une manière d'exposer un problème, toujours dans la parole, et ensuite c'est passé dans la littérature, c'est devenu une certaine manière de maîtriser le langage. » («Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences I, op.cit.*, p. 80).

Un événement fictif, une fête organisée par la communauté allemande de Pittsburg au début du XX^e siècle, ouvre l'histoire d'*Un cabinet d'amateur* du peintre Henrich Kürz:

Un cabinet d'amateur », du peintre américain d'origine allemande Henrich Kürz, fut montré au public pour la première fois en 1913, à Pittsburg, Pennsylvanie, dans le cadre de la série de manifestations culturelles organisées par la communauté allemande de la ville.¹

Le tableau représente une pièce dont trois murs sont couverts de tableaux parmi lesquels il est lui-même reproduit, et dont le premier plan est occupé par le collectionneur assis dans un fauteuil, regardant sa collection. Malgré le fait qu'il reproduit avec fidélité des toiles célèbres de la peinture mondiale, le tableau est traité sans aucune attention particulière par les visiteurs de l'exposition qui ne semblent rien remarquer à ce propos. Ce premier contact de la toile avec le public ne suffit pas pour en valider la valeur ; elle n'est qu'un objet à exposer qui offre une image pareille à celle des médias dont la communication est prise pour signification², ce qui élimine toute participation active de la part du récepteur.

Par l'histoire du tableau qu'il invente pour attirer l'attention du public, Perec démontrera sa stratégie scripturale qui vise à transformer le lecteur en partenaire de l'acte littéraire. Cette histoire est aussi l'histoire d'une série de textes dont l'objet est le tableau lui-même. Les textes, appartenant à des genres différents, sont publiés avant, ou après la mort du collectionneur qui survient après la fermeture de l'exposition. Selon le désir de celui-ci, le tableau est descendu avec son corps dans le caveau de la famille qui devait reproduire la pièce où il avait accroché ses toiles préférées. La toile disparaît ainsi pour l'œil du récepteur, mais sa survie sera assurée par les textes qui parlent d'elle. Par cette histoire Perec va bâtir tout un

¹ Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 9.

² Dans la communication « Écriture et mass-média » donnée au colloque « Mass-media et création imaginaire » tenu à la Fondation Cini de Venise du 15 au 20 octobre 1967, Perec signale le caractère superficiel de la communication dans les mass-media avec des effets négatifs sur la communication réalisée par l'institution littéraire : « Le monde des mass-media tente à laisser croire que l'écrivain peut parler à la place de son œuvre (on lui demande le sens de ce qu'il écrit, on substitue l'interview à la critique) ou qu'il peut parler au nom de son œuvre (on lui demande de signer des manifestes). Ces conclusions me semblent dangereuses pour l'écriture, mais je doute que l'écrivain ait quelque pouvoir sur elles : le silence de l'écriture n'est pas le silence de l'écrivain, mais les mass-media ne semblent pas aptes à respecter ce genre de distinction. » *Entretiens et conférences I, op.cit.*, p. 97

système de raisonnements qu'il démontrera pas à pas dans son livre : pour devenir oeuvre d'art, toute image doit convaincre le récepteur, pour le convaincre elle doit savoir communiquer, pour communiquer elle doit se faire parole significative qui a son tour, pour devenir significative, doit être maîtrisée par le créateur. Ainsi le tableau ne revêt-il de valeur et ne devient «tableau culte» aux yeux du public que par l'intermédiaire des textes dont il est l'objet de commentaires, parus au fur et à mesure.

Après avoir signalé la manière dont *Un cabinet d'amateur* de Kürz avait été reçu par le public, Perec présente quelques notes relatives au tableau, parues dans de différentes publications. Il en distingue deux catégories d'après la qualité de la parole : des textes dont la parole est vidée de contenu et des textes dont la parole sait communiquer. À la première catégorie appartient une série de « notations plutôt flatteuses »¹ parues dans les plus remarquables journaux de New York, signées par des critiques d'art réputés. Leurs remarques soit ne sont pas en conformité avec la réalité de l'oeuvre étant conçues pour épater - oeuvre « étrange edgar-poësque »², oeuvre qui « remet très certainement en cause beaucoup d'idées communément admises sur ce qu'est le Beau dans l'Art »³, « une sourde exaltation des nouvelles valeurs nietzschéennes réinvestissant la totalité du monde visible et invisible »⁴ - soit, au lieu de s'occuper de la toile, font l'éloge du collectionneur:

*Notre éminent concitoyen Hermann Raffke, de Lübeck, n'est pas seulement célèbre pour l'excellente qualité de la bière qu'il brasse avec succès dans nos murs depuis bientôt cinquante ans; il est aussi un amateur d'art éclairé et dynamique bien connu des cimaises et des ateliers des deux côtés de l'Océan.*⁵

À la deuxième catégorie de textes appartient une longue notice anonyme publiée dans le catalogue de l'exposition qui use d'un langage simple et concret et va directement à l'objet. La première partie de la notice présente minutieusement la structure d'*Un cabinet d'amateur* et discute les tableaux reproduits (genre, sujet, école), alors que la seconde commente en détails trois de ces tableaux. Le langage de la notice est un exemple de rhétorique perecquienne. L'écrivain recourt tantôt à des formulations

¹ Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 12.

² Idem., p. 12.

³ Idem., p. 12.

⁴ Idem., p. 13.

⁵ Idem., p. 13.

incomplètes comme charge informationnelle pour faire travailler la fantaisie des récepteurs:

Plus de cent tableaux sont rassemblés sur cette seule toile, reproduits avec une fidélité et une méticulosité telle qu'il nous serait tout à fait impossible de les décrire tous avec précision.¹

Qu'il nous suffise de dire que tous les genres et toutes les écoles de l'art européen et de la jeune peinture américaine sont ici admirablement représentés [...]²

Pourtant sans entrer davantage dans les détails, nous voudrions attirer l'attention du visiteur sur trois oeuvre [...]³

tantôt à des formulations incitantes qui dévoilent les techniques de fabrication et la valeur qu'acquiert l'œuvre en les appliquant, dans le but d'entraîner les récepteurs dans l'acte de réception:

Nombreux seront sans doute les visiteurs qui tiendront à comparer les oeuvres originales et les si scrupuleuses réductions qu'en a données Heinrich Kürz. Et c'est là qu'ils auront une merveilleuse surprise : car le peintre a mis son tableau dans le tableau, et le collectionneur assis dans son cabinet voit sur le mur du fond, dans l'axe de son regard, le tableau qui le représente en traîne de regarder sa collection de tableaux, et tous ces tableaux à nouveau reproduits, et ainsi de suite sans rien perdre de leur précision dans la première, dans la seconde, dans la troisième réflexion, jusqu'à n'être plus sur la toile que d'infimes traces de pinceaux : « Un cabinet d'amateur » n'est pas seulement la représentation anecdotique d'un musée particulier ; par le jeu de ces reflets successifs, par le charme quasi magique qu'opèrent ces répétitions de plus en plus minuscules, c'est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini, et où la précision exacerbée de la matière picturale, loin d'être sa propre fin, débouche tout à coup sur la Spiritualité vertigineuse de l'Eternel Retour.⁴

Par ce discours attribué à un critique d'art Perec vise à influencer d'une manière indirecte son lecteur, l'aider à saisir les moyens de production pour l'attirer dans la partie qu'il veut jouer avec lui. Il l'invite également à accepter une réalité autre que celle objective tout en lui donnant l'impression d'en avoir fait son propre choix et à juger l'œuvre comme un acte de culture dont la valeur réside dans sa capacité de reprendre les valeurs du passé («la Spiritualité vertigineuse de l'Eternel

¹ Idem., p. 17.

² Idem., p. 17.

³ Idem., p. 18.

⁴ Idem., p. 22.

Retour »). Le fait que l'image ne peut devenir sens que par les manœuvres subtiles du meneur du jeu constitue le message intime de la notice et fait comprendre que l'art, comme acte culturel est une partie esthétique jouée entre le créateur et son récepteur. Ce message est soutenu par un détail de l'histoire du tableau. La pièce de l'exposition où il se trouve est aménagée « par un raffinement supplémentaire »¹ de façon à reconstituer le cabinet du collectionneur : *Un cabinet d'amateur* occupe tout le mur du fond ; les tableaux qui sont rassemblés sur cette toile sont disposés sur les murs alors que dans le coin droit est posé sur son chevalet le portrait d'un tatoué (*Portrait de Bronco McGinnis*). Cette mise en scène constitue un indice pour le lecteur qui doit comprendre à travers elle l'importance et le rôle que l'écrivain lui accorde. La notice et la manière dont est organisée la pièce dans laquelle se trouve la toile ont le but de faire les récepteurs remarquer les intentions de l'artiste. Indirectement elles s'adressent au lecteur qui est invité à saisir les intentions d'un projet d'écriture fondé - comme Perec lui-même l'explique dans le préambule de *La Vie mode d'emploi* - sur la partie jouée entre l'écrivain, «le faiseur de puzzle» et son lecteur, «le poseur de puzzle».² Il s'agit d'une première étape dans la partie esthétique que Perec entend jouer avec son lecteur qui pourrait être appelée *niveau d'influence*. Dans cette étape, l'intention de l'écrivain est d'obtenir l'effet immédiat de ses stratégies. Cela est évident par l'intérêt que les visiteurs de l'exposition accordent au tableau de Kürz. Ils arrivent en masse saisis d'un désir inassouvi de tout observer. Ils se contentent d'enregistrer minutieusement tout ce qui renvoie à la technique d'exécution de la toile sans se donner le temps de comprendre vers quoi elle mène:

*Le jeu favori de ces observateurs maniaques, qui revenaient plusieurs fois par jour examiner systématiquement chaque centimètre carré du tableau, et qui déployaient des trésors d'ingéniosité (ou d'audacieuses acrobaties) pour tenter d'aller mieux regarder les parties supérieures de la toile, était de découvrir les différences existant entre les diverses versions de chacune des oeuvres représentées, au niveau du moins de leurs trois premières répétitions, la plupart des détails cessant évidemment ensuite d'être distinctement discernables.*³

Les visiteurs se laissent de plus en plus entraînés dans des maniaqueries jusqu'à transformer l'acte de réception en rage, le vidant ainsi de tout contenu esthétique :

¹ Idem., p. 23.

² Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978

³ Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 25.

En dépit des règles strictes imposées par les organisateurs pour tenter de régulariser un peu le temps des visites, des groupes de plus en plus compacts pourvus de laisser-passer et de coupe-file de toutes sortes forçaient la vigilance des gardiens et restaient collés le nez au tableau pendant des heures entières, prenant fiévreusement des notes et refaisant dix fois les mêmes calculs imprécis. [...] l'inévitable finit par se produire : un visiteur exaspéré qui avait attendu toute la journée sans pouvoir entrer dans la salle, y fit soudain irruption et projeta contre le tableau le contenu d'une grosse bouteille d'encre de Chine, réussissant à prendre la fuite avant se faire lyncher.¹

Le geste du visiteur qui lance la bouteille d'encre sur le tableau pour se venger d'avoir attendu toute une journée sans pouvoir entrer dans la salle de l'exposition est une preuve de lâcheté et d'ignorance. Le visiteur enragé représente le monde qui n'a aucun respect pour l'œuvre comme acte culturel, pour la valeur qui doit vaincre le temps. Un geste comme le sien arrive quand les récepteurs oublient d'observer les règles du jeu, tout en confirmant leur médiocrité et leur incapacité de s'y laisser entraîner. Il est naturel que son geste cause la fermeture prématurée de l'exposition. Par cet incident qui intervient dans l'histoire du tableau, Perce fait sans doute référence au lecteur non initié à la lecture et à la compréhension des sens de l'œuvre. De telles personnes ne méritent pas d'être mises en contact avec l'art, ce qui est suggéré par la fermeture de l'exposition.

Quelques semaines après l'incident, une longue étude concernant le tableau *Un cabinet d'amateur* paraît dans une revue d'esthétique. Le nom de la revue et le titre de l'étude font partie de la stratégie perreccienne. La revue, *Bulletin of Ohio School of Arts*, déclare, par son nom, son orientation vers les problèmes de l'art ; l'article, intitulé « Art and Reflection » explique à partir de son titre, que l'œuvre d'art véritable ne se soumet pas à une perception immédiate et irréfléchie, et sous-tend l'idée qu'il doit y avoir une pensée créatrice de la réception de l'œuvre comme il y a la pensée créatrice de sa fabrication. L'étude est signée par «un certain Lester K. Novak» dit Perce en soulignant par l'adjectif indéfini que le nom de l'auteur n'est pas consacré. Son but est en effet de détourner la confiance du récepteur dans les avis tout faits et de le rendre confiant dans ses propres capacités de compréhension. Lester K. Novak réapparaîtra pourtant dans le livre comme auteur d'une thèse sur l'œuvre de Kürz. D'après la forme et l'organisation du discours de l'étude «Art and Reflection» il pourra être reconnu aussi comme l'auteur de la notice anonyme figurant dans le

¹ Idem., p. 28.

catalogue de l'exposition. Il est évident que Lester K. Novak est le double de Perec. Sa réflexion située dans le préambule de l'étude: «Toute oeuvre est le miroir d'une autre» renvoie directement aux fins de la démonstration perccienne concernant la technique de la construction d'une oeuvre comme acte culturel, profitant de toutes les oeuvres déjà produites, présentes dans le patrimoine culturel du monde. Cela reprend et confirme les idées de l'écrivain sur son projet d'écriture, soutenues dans la conférence prononcée à l'université de Warwick en 1967:

L'écriture est un acte culturel et uniquement culturel.[...]. Mais, néanmoins, lorsque j'écris, tous les sentiments que j'éprouve, toutes les idées que j'ai ont déjà été broyées, ont déjà été traversée par des expressions, par des formes qui, elles, viennent de la culture du passé. Alors, cette idée en amène encore une autre, à savoir que tout écrivain se forme en répétant les autres.¹

L'étude de Lester K. Novak passe en revue quelques-unes des toiles célèbres de l'histoire de la peinture, qui ont servi de modèle à la toile en discussion, et insiste sur la technique du tableau dans le tableau. Perec avance ainsi dans sa démarche concernant la validation de la valeur. La reproduction du tableau dans le tableau constitue selon lui l'élément principal qui pose la question de l'oeuvre d'art comme événement culturel par la valorisation consciente de la «culture du passé». Perec rencontre ici l'idée de Malraux sur l'oeuvre d'art comme événement de culture :

« Une culture renaît quand les hommes de génie cherchant leur propre vérité tirent du fond des siècles tout ce qui ressembla jadis à cette vérité, même s'ils ne la reconnaissent pas. » (Malraux, André, 1973 : 312.)

Mais à la différence de celui-ci, il insiste sur le fait que l'acte artistique est acte de culture si l'artiste reprend consciemment et délibérément les valeurs du passé. Même s'il répète des choses, le créateur affirme son originalité par les propres techniques mises en oeuvre :

Et ces variations minuscules de copie à copie qui avaient tant exalté les visiteurs, étaient peut-être l'expression ultime de la mélancolie de l'artiste: comme si, peignant la propre histoire de ses oeuvres à travers l'histoire des oeuvres des autres, il avait pu, un instant, faire semblant de troubler «l'ordre établi» de l'art, et retrouver l'invention au-delà de l'énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la littérature au-delà de la mémoire. (Perec, Georges, 1979 : 35)

¹ Perec, G. «Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003, p. 35.

Les idées de l'article de Lester K. Novak mettent en évidence une étape supérieure de la partie esthétique que Perec joue avec son lecteur, qui pourrait être appelée *niveau de persuasion*. Après avoir été initié, dans l'étape précédente, aux techniques de fabrication, le lecteur doit arriver à les accepter comme consubstantielles à l'œuvre, ce qui ne devient possible que s'il se laisse parfaitement convaincre par la réalité qui lui est offerte. On peut remarquer le succès de cette manipulation lors de la première Vente Raffke qui a lieu quelques mois après la mort du collectionneur et qui réunit une foule d'amateur de peinture. À la différence des visiteurs de l'exposition qui s'aggloméraient par curiosité, les gens qui participent à la Vente arrivent par conviction. La preuve en est qu'ils veulent voir et acheter les tableaux dont ils ne connaissent pourtant que les copies réunies sur une toile. Ils acceptent ce qu'on leur avait dit à propos de la valeur des tableaux, mais ils ne sont pas encore en état de la valider à eux seuls. L'article de Lester K. Novak, créé expressément pour les convaincre, a atteint son but, mais ils n'ont pas encore réussi à se créer leurs propres moyens pour la réception de la valeur.

Pendant la deuxième étape de la partie que Perec entend jouer avec son lecteur, la tâche du « faiseur de puzzle » est encore plus difficile et délicate. Les stratégies qu'il utilise doivent aboutir à convaincre son partenaire aussi bien de la réalité de l'œuvre que de ses qualités de créateur et de son savoir-faire. Pour individualiser le portrait de l'artiste véritable dans les conditions de la culture actuelle, Perec recourt au portrait du tatoué, utilisé comme « moyen détourné ». Dans la pièce de l'exposition, ce portrait occupe une position privilégiée par rapport aux autres tableaux du tableau ; comme il n'est pas disposée sur l'un des murs, mais sur le chevalet placé dans le coin droit de la pièce, il a la chance de focaliser les regards des récepteurs. Il leur montre la figure d'un « homme monstrueusement tatoué » qui leur offre l'image hideuse de sa peau peinte. Puisqu'il est placé sur un chevalet, le tableau se présente à leurs regards comme une œuvre inachevée, en train de se faire, mais ce caractère d'inachevé se rapporte en effet à la personne qui en constitue le sujet : le tatoué représente le négatif du créateur achevé :

Et peut-être n'y avait-il rien de plus poignant et de plus risible dans cette oeuvre que le portrait de cet homme monstrueusement tatoué, ce corps peint qui semblait monter la garde devant chaque ressassement du tableau: homme devenu peinture sous le regard du collectionneur, symbole nostalgique et dérisoire, ironique et désabusé de ce « créateur »

*dépossédé du droit de peindre, désormais voué à regarder et à offrir en spectacle la seule prouesse d'une surface intégralement peinte.*¹

Les récepteurs découvrent l'image ridicule de l'artiste qui se laisse faire, qui s'offre en simulacre à la place de son art, inférieur à son récepteur avisé - le collectionneur -, devenu sous le regard de celui-ci un simple objet sans fonctionnalité dans le monde de la culture. Si le visiteur qui a projeté la bouteille d'encre contre le tableau représente le récepteur médiocre, le tatoué représente le créateur médiocre. Les deux sont l'expression de ce que l'acte artistique en tant qu'acte culturel doit éviter : la médiocrité en art. C'est ce que tout artiste véritable a le devoir de dénoncer. Ayant la haute conscience du métier il le fait en trouvant les moyens de transmettre son savoir-faire à ses partenaires qui sont les récepteurs de son oeuvre.

À ce point de la démonstration Perce en arrive à détenir tous les éléments nécessaires pour faire comprendre que la validation de la valeur de l'oeuvre est le devoir suprême de la lecture en tant qu'acte culturel. Il s'agit de la dernière étape à laquelle il fait arriver son lecteur dans la partie qu'il joue avec lui qui pourrait être appelée *niveau de libération*. En connaissant les techniques de fabrication, en ne doutant plus de la réalité présentée, le lecteur peut assumer le droit de l'interprétation, le droit de donner un sens à l'oeuvre pour en valider la valeur. Il devient capable de «décider entre un certain nombre d'interprétations possibles d'un événement ou d'un sentiment»². C'est ce que Perce démontre à l'aide des deux derniers textes spéculaires, exemples de jeux rhétoriques, qui occupent dans le livre l'espace situé entre les deux Ventes Raffke. Ces textes sont réclamés par la suite de l'histoire du tableau *Un cabinet d'amateur*.

Quelques mois après la mort du collectionneur a lieu une première Vente Raffke qui ne présente aucune des toiles ramassées sur le tableau de Kürz. Elle constitue un échec. N'étant pas de vrais connaisseurs de peinture, attirés uniquement par la connaissance des copies minutieuses des tableaux trouvées sur la toile, les amateurs qui sont venus à la Vente n'ont pas pu apprécier à eux seuls la valeur des oeuvres présentées. La preuve en a été la vente d'un nombre très réduit de tableau à des prix bas.

Dans l'intervalle de dix ans qui séparent la première Vente Raffke de la seconde, paraissent deux ouvrages dont le but est d'apporter sur la collection «un nombre considérable d'informations nouvelles dont certaines constituaient même, en tout cas dans le monde de la peinture et du

¹ Perce, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 35.

² Perce, G. «Pouvoirs et limites du romancier français contemporain», in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003, p. 80.

marché de la peinture, de véritables révolutions. »¹. Perec qualifie ces deux derniers textes relatifs au *Cabinet d'amateur* d'« ouvrages » pour souligner leurs proportions et leur valeur scientifique.

Le premier ouvrage est l'autobiographie du collectionneur reconstituée par ses fils à partir de notes et de carnets trouvés après la mort de leur père. La nuance persuasive du discours réside surtout dans les précisions concernant l'authenticité des oeuvres : opinions des experts, circonstances dans lesquelles les tableaux ont été acquis pour la collection, documents divers donnés en annexe.

Le deuxième ouvrage, la thèse de Lester K. Nowak consacrée à l'oeuvre du peintre Heinrich Kürz, l'auteur d'*Un cabinet d'amateur*, est un livre écrit par un critique d'art, maître absolu de la terminologie, qui tout en accomplissant un travail d'érudition, expose ses démarches, ses raisonnements, ses recherches d'expert. La thèse développe les idées exposées par Lester K. Nowak dans son article « Art and Reflection » et complète les informations sur l'artiste et sur l'oeuvre dans les moindres détails. Grâce à un «exceptionnel travail d'érudition» et à l'analyse des documents auxquels il a été le seul à avoir eu accès, l'auteur de la thèse réussit à élucider « l'énigme de ces minuscules variations qui avaient tant intrigué les visiteurs de l'exposition »², en comparant les dessins préparatoires de Kürz pour *Un cabinet d'amateur* avec les originaux de la collection Raffke.

Les deux livres sont en mesure de convaincre de l'authenticité des tableaux de la collection. Le succès du jeu de la persuasion est confirmé par la foule de collectionneurs, d'experts et de directeurs de musées qui arrivent lors de la deuxième Vente Raffke pour acheter des oeuvres en parfaite connaissance de leur valeur. Comme ils savent apprécier la valeur des tableaux ils se permettent de proposer des prix des plus élevés, tout en assurant le succès de la Vente.

C'est à ce point que l'histoire du tableau confirme sa ruse. Au moment où les Ventes ont lieu, la toile n'existe plus ; elle se trouve déjà dans le caveau avec son propriétaire. Par l'absence du tableau aux moments de sa valorisation, Perec fait comprendre un principe essentiel de sa conception artistique : la partie entre le créateur d'art et le récepteur d'art se donne au niveau des moyens d'expression. Le tableau n'existe plus comme objet matériel, mais il existe comme valeur. Cela devient possible grâce à l'astuce du langage des textes dont il a été l'objet, qui a confirmé la valeur indubitable de l'acte de sa création. Bien qu'il soit matériellement absent il

¹ Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 52.

² Idem, p. 86.

continue à être présent par la validation de sa valeur comme objet d'art. Dans cette qualité, grâce à son histoire devenue destin, il est en mesure de valider à son tour l'authenticité de chacune des pièces qu'il rassemble¹.

La réalité objective est pourtant tout autre. Après la deuxième Vente Raffke le neveu du collectionneur envoie une lettre aux acquéreurs « les informant que la plupart des oeuvres qu'ils avaient achetés étaient fausses et qu'il en était l'auteur »². C'est Perec lui-même qui parle dévoilant la validité de son projet d'écriture. Il démontre que la réalité artistique ne doit pas être envisagée et acceptée dans ses rapports avec le réel mais dans les techniques de sa construction à partir du réel déjà représenté. L'acte créateur devient ainsi un acte assumé, capable de rendre compte de lui-même s'affirmant comme acte culturel. Ce que Lester K. Nowak, dit dans sa thèse à propos de la peinture comme acte de culture est aussi valable pour l'écriture:

*[...] un processus d'incorporation, d'un accaparement: en même temps projection vers l'Autre, et Vol, au sens prométhéen du terme. Sans doute ce cheminement plus psychologique qu'esthétique est-il suffisamment conscient de ses limites pour pouvoir, à l'occasion, se tourner en dérision et se dénoncer lui-même comme illusion, comme simple exacerbation d'un regard ne produisant que des "trompe l'oeil", mais il convient surtout d'y voir l'aboutissement logique de la machinerie purement mentale qui définit précisément le travail du peintre [...]*³

Le tableau *Un cabinet d'amateur* devient significatif dans l'absence même de son image. Grâce à la parole, grâce aux textes qui se rapportent à lui, une toile qui, présente, ne signifiait rien aux yeux des visiteurs d'une exposition, absente, elle devient une réalité. Et lorsque la valeur de l'œuvre est validée par la parole, lorsque l'image devient histoire, se transforme en récit, Perec peut se permettre à la fin de son livre d'affirmer que le destin de l'œuvre d'art est de créer l'illusion de réalité :

¹ Bernard Magné remarque que le recours à la peinture dans *Un cabinet d'amateur* permet à Perec d'illustrer une variante du mécanisme de la stratégie textuelle que lui-même appelle «double couverture»: «Le tableau, machine à imiter, authentifie ce qu'il imite: ce n'est plus le modèle qui est garant de la fidélité de la toile, mais la toile qui atteste la réalité du modèle» («Peinture / écriture dans les textes de Georges Perec» in *Transpositions*, Actes du Colloque National organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail sous le patronage de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Université de Toulouse, 1986, pp.79-89

² Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 123.

³ Idem., p. 86.

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant.¹

Ecrivain et lecteur se retrouvent dans cette réalité par « le plaisir » et « le frisson » du « faire-semblant », le premier travaillant pour la concevoir, le dernier travaillant à son tour pour la percevoir. L'écriture s'avère ainsi être l'espace privilégié dans lequel le producteur et le récepteur se rencontrent pour se donner une nouvelle identité au nom de la culture. Par une écriture basée strictement sur le jeu superintellectuel du langage qui invente sans cesse à partir des formes et des moyens d'expression déjà pratiqués tout en éliminant les investigations du moi, Perec arrive au même résultat que Proust. Il démontre dans tous ses livres, et il le fait explicitement dans *Un cabinet d'amateur*, que la réalité de l'œuvre de fiction n'est pas moins réelle que le réel lui-même. Cela devient possible grâce à sa confiance absolue dans l'écriture comme acte de culture dont le but est de transformer l'image en parole culturelle.

Bibliographie

- Burgelin, G., *Georges Perec*, Seuil, Paris, 1988
Malraux, A., *Les Conquérants*, Grasset, Paris, 1973
Perec, G. « La chose », in *Magazine littéraire*, décembre 1993
Perec, G. « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », in *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Joseph K., Nantes, 2003
Perec, G. *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979
Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978

¹ Idem., p. 125.