

PEREC ET LE RENOUVEAU DE L'*EKPHRASIS* par Chiara Nannicini

1. Introduction

Très utilisée dans l'épopée classique et médiévale, l'*ekphrasis* est un procédé qui appartient, par tradition, au riche répertoire narratif de la digression. Tout comme la catégorie du détour ou *excursus*, dont elle est souvent un synonyme, l'*ekphrasis* comporte une parenthèse narrative qui arrête ou suspend temporairement la narration principale. Mais elle présente un aspect qui la caractérise plus particulièrement : elle est déclenchée par une description détaillée d'un objet ou, plus souvent, d'une oeuvre d'art [\(1\)](#).

Puisque celle-ci réunit, dans un seul procédé, le domaine rhétorico-littéraire et le domaine visuel-artistique, nous pourrions adopter la définition générale d'une *ekphrasis* en tant que « représentation verbale d'une représentation visuelle [\(2\)](#) ». Plus précisément, Gérard Genette propose de la définir comme « une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique [\(3\)](#) ».

En ce qui concerne l'*ekphrasis* classique, lorsqu'elle relevait encore du talent rhétorique s'appliquant à la « description d'une oeuvre d'art figuratif [\(4\)](#) », les exemples de référence en la matière sont : le bouclier d'Achille dans *l'Illiade* [\(5\)](#), le temple de Junon dans *l'Énéide* de Virgile [\(6\)](#), les hauts-reliefs de marbre entaillé dans le dixième chant du *Purgatoire* de Dante [\(7\)](#) ou, entre autres, le bouclier de Rinaldo illustrant l'histoire de la famille d'Este, dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse [\(8\)](#).

Les problèmes au sujet des limites du concept et de son application critique semblent persister dans les ouvrages théoriques correspondants, surtout lorsqu'ils disposent d'un large corpus littéraire, des exemples classiques aux plus modernes. En effet, l'*ekphrasis* demeure une catégorie assez controversée dans la théorie littéraire moderne : elle coïncide tantôt avec l'exercice stylistique de la description, tantôt avec la parenthèse narrative issue de cette même description. Dans le premier cas, l'*ekphrasis* désigne une forme spécifique de récit, faisant partie du récit principal, assimilable de surcroît à la catégorie genettienne de la description, l'un des quatre mouvements narratifs qui constituent le récit romanesque [\(9\)](#). Dans le deuxième cas, en revanche, elle correspond à un procédé responsable de l'emboîtement narratif, à savoir l'insertion d'une histoire au deuxième degré. Giovanni Battista Tomassini, qui l'inclut parmi les catégories abordées dans son essai sur l'emboîtement narratif tout en admettant que son rôle y est marginal

propose par ailleurs de définir comme une *ekphrasis narrative* la deuxième catégorie, à savoir celle qui « consiste à introduire un récit en décrivant l'histoire représentée sur un objet ou sur une oeuvre d'art [\(10\)](#) ». Nous pourrions ainsi définir comme *ekphrasis descriptive* le cas qui se limite à la description verbale d'un objet, ou d'une oeuvre d'art, sans qu'il y ait un déclenchement d'histoire. Quoiqu'un théoricien de la digression tel que Tomassini la considère comme un procédé désuet [\(11\)](#), nous avons l'impression que l'*ekphrasis* demeure un procédé stimulant et original pour quelques écrivains modernes et contemporains. Souvent dissimulée dans l'art de la description que maîtrisent si bien les romanciers du 19^e siècle, l'*ekphrasis descriptive* demeure secondaire par rapport à celle-ci, mais garde la fonction particulière de décrire une image (peinture ou portrait). Vouée à une réinterprétation radicale, elle ne pourra que réapparaître en tant que technique narrative originale chez les écrivains qui sont constamment en quête d'innovations et de virtuosités narratives. Parmi ceux-ci, Georges Perec constitue un exemple très intéressant. Dans sa démarche narrative, d'ailleurs, nous retrouvons avec surprise les deux expériences distinctes : l'*ekphrasis descriptive* dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'*ekphrasis descriptive et narrative* dans *La Vie mode d'emploi*. Toutefois, l'analyse de celles-ci va montrer des aspects tellement originaux que le concept traditionnel d'*ekphrasis* s'en trouvera profondément renouvelé.

2. Les photos de W : décrire pour ne pas dire

La pratique de l'*ekphrasis* chez Perec, conçue comme une parenthèse descriptive d'une certaine ampleur, apparaît déjà dans les premiers romans. Certains tableaux, en particulier, constamment repris et décrits, sont devenus comme des fétiches chargés d'une signification profonde : notamment, la peinture du *Condottiere* d'Antonello da Messina, qui revient dans plusieurs histoires, d'*Un homme qui dort* jusqu'à *La Vie mode d'emploi* [\(13\)](#). La démarche ekphrasistique qui caractérise la description de la photographie dans l'oeuvre de Perec a déjà été analysée par Christelle Reggiani [\(14\)](#).

Une expérience plus mature et originale d'écriture ekphrasistique ne se développe toutefois que dans *W ou le souvenir d'enfance*. La description d'images y joue en effet un rôle important et profondément original, dans la partie du roman correspondant au récit autobiographique. Chaque fois que les souvenirs directs font défaut [\(15\)](#), un supplément d'information précis apparaît, qu'il soit issu d'un témoignage (celui de la tante) ou d'un document (un acte officiel, un journal, une photographie).

En contribuant activement au travail de la mémoire, l'image photographiée sert d'ersatz documentaire : par exemple, le narrateur, ne pouvant s'appuyer sur un souvenir de ses parents, en entreprend la description à l'aide de quelques photographies qui se trouvent en sa possession. « 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 », affirmait Perec dans un entretien [\(16\)](#). Il est intéressant de remarquer par ailleurs que ces photographies ne sont pas montrées au lecteur, ni dans le texte (en illustration à côté) ni dans le para-texte (en annexe, à la fin du roman). Bien évidemment, la critique s'est chargée de les publier [\(17\)](#), mais Perec choisit de les dissimuler dans son roman aux yeux du lecteur, tout en les décrivant dans les

moindres détails (18).

Trois exemples précis présentent un intérêt particulier. Dans le récit autobiographique de *W*, l'occurrence (abstraite) de plusieurs photographies justifie le recours au récit descriptif : une image du père est décrite au chapitre VIII ; deux de la mère et du narrateur enfant sous le titre « Deux photos » dans le chapitre X ; une autre description photographique de la mère, intitulée « Une photo », dans le même chapitre (19). Les photographies sont une aide à l'écriture surtout dans la première partie du roman, où elles sont censées combler l'absence de souvenirs, et se raréfient dans la deuxième partie qui s'appuie en revanche sur des souvenirs (« Désormais, les souvenirs existent (20) »), si imprécis et lointains qu'ils soient (« les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide (21) »). Notre troisième exemple, la photographie du narrateur avec sa tante, se trouve dans la deuxième partie (22).

Dans le chapitre VIII, donc, la photo du père donne lieu à la première *ekphrasis* : une digression descriptive interrompt le récit des souvenirs d'enfance afin d'introduire la figure parentale au travers d'une illustration - comme celle de la mère plus tard -, annulant ainsi l'éventualité d'une simple narration d'un épisode qui aurait introduit le personnage de manière plus conventionnelle :

Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas. (1) Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. On devine, entre les godillots nets de la poussière c'est dimanche et le bas de la capote, les bandes molletières interminables.

Le père sourit. C'est un simple soldat. Il est en permission à Paris, c'est la fin de l'hiver, au bois de Vincennes (2).

(1) Non, précisément, la capote de mon père ne descend pas très bas : elle arrive aux genoux ; de plus les pans sont relevés à mi-cuisse. On ne peut donc pas dire que l'on « devine » les bandes molletières : on les voit entièrement et l'on découvre une grande partie du pantalon.

(2) Dimanche, permission, bois de Vincennes : rien ne permet de l'affirmer. La troisième photo que j'ai de ma mère l'une de celles où je suis avec elle a été prise au bois de Vincennes. Celle-ci, je dirais plutôt aujourd'hui qu'elle a été prise à l'endroit même où mon père était cantonné ; à en juger par son seul format (15,5 X 11,5 cm) ce n'est pas une photo d'amateur : mon père, dans son uniforme quasi neuf, a posé devant un des photographes ambulants qui font les Conseils de révision, les casernes, les mariages et les classes en fin d'année scolaire (23).

La description est précise et minutieuse, comme si elle avait été le fruit d'une longue contemplation. L'œil attentif de l'observateur enregistre tous les détails concrets de l'image concernant les vêtements, l'expression du visage, l'attitude du personnage. De plus, la description déborde dans les notes qui, selon une démarche très originale du narrateur dans plusieurs passages du récit autobiographique, apportent constamment des corrections au texte principal, qui coïncide dans ce cas avec un texte plus ancien. Les notes corrigent certaines remarques du récit ancien et le pourvoient d'informations complémentaires : l'*ekphrasis* se poursuit donc dans les notes, en fournissant, entre autres, quelques détails supplémentaires de la photo (les pans de la capote, le pantalon, l'uniforme quasi neuf), l'information technique du format de la photo (15,5 X 11,5 cm), les hypothèses personnelles sur l'endroit et le moment où la photo a été prise (dimanche, permission, bois de Vincennes). Le narrateur s'engage à poursuivre une description technique, pointilleuse, apparemment froide et dépourvue de sentiments. Mais l'attitude du narrateur, comme à d'autres moments du roman, semble motivée par le souhait de creuser la distance critique nécessaire qui lui permette d'aborder un sujet aussi délicat et

douloureux (24) : l'*ekphrasis* se révèle un procédé susceptible de l'aider dans cette tâche.

En effet, la technique de l'*ekphrasis* se prête admirablement au choix stylistique de sobriété et d'adhésion presque passive à l'image que Perec adopte ici, au détriment d'un récit discursif qui donnerait des commentaires plus personnels. La seule issue possible de la parenthèse descriptive, où le narrateur pourrait s'exprimer ouvertement, pourrait être justement la note de référence ; mais celle-ci est occupée à son tour par le prolongement de l'*ekphrasis* qui, proliférant de détails, se fait plus que jamais débordante, inexorablement vouée à l'épuisement de l'image. Le résultat est extrême : aucun commentaire personnel n'est admis, ni dans le texte ancien, ni dans le nouveau texte constitué par les notes. La photographie et la description qui en est faite fonctionnent comme moteur narratif principal.

Puisque le narrateur dispose de plus de photographies de sa mère ou avec sa mère (cinq), il est normal que les descriptions relatives soient plus nombreuses. Mais trois sont décrites, tandis que les deux autres, évoquées par le narrateur, ne le sont pas (25).

Les deux premières *ekphrasis*, regroupées sous le même titre « Deux photos », présentent un caractère analogue : le narrateur s'occupe d'abord de la datation et localisation, avant de commencer la description détaillée, de sa mère d'abord et de lui-même enfant ensuite.

Deux photos

La première a été faite par Photofeder, 47, boulevard de Belleville, Paris, 11e. Je pense qu'elle date de 1938. Elle nous montre, ma mère et moi, en gros plan. La mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Je suis dans les bras de ma mère. Nos tempes se touchent. Ma mère a des cheveux sombres gonflés par-devant et retombant en boucles sur la nuque. Elle porte un corsage imprimé à motifs floraux, peut-être fermé par un clip. Ses yeux sont plus sombres que les miens et d'une forme légèrement plus allongée. Ses sourcils sont très fins et bien dessinés. Le visage est ovale, les joues bien marquées. Ma mère sourit en découvrant ses dents, sourire un peu niais qui ne lui est pas habituel, mais qui répond sans doute à la demande du photographe.

J'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante). Je porte une veste (ou une brassière, ou un manteau) de couleur claire, fermée jusqu'au cou, avec un petit col surpiqué. J'ai de grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables (26).

Le narrateur décrit minutieusement l'image, la position des figures, les habits et l'expression du visage, comme pour la photo précédente du père. Pourtant, deux passages touchent au domaine des sentiments, ce qui est plutôt atypique dans ce contexte. Le premier concerne le bonheur, réel ou affiché, que l'art du photographe exalte : c'est un effet profond suscité par l'image qui est mis en valeur ici et non une particularité visuelle. Le commentaire en question reste en harmonie avec le style sobre et documentaire du passage, car il n'est pas caractérisé par une première personne qui serait révélatrice (« nous avons l'air heureux ») ni par une constatation précise qui serait hors lieu ; il s'agit néanmoins d'une impression donnée par la photographie et pas seulement d'une opinion exprimée par le narrateur. La deuxième remarque, en revanche, est bien plus extraordinaire. En prenant note du détail des cheveux de l'enfant, le narrateur franchit la distance scientifique qu'il a établie pour révéler un regret douloureux dû au manque de souvenir, qui est séparé par des parenthèses du reste de la description. Les parenthèses sont un procédé d'interruption graphique et syntaxique que Perec utilise fréquemment dans le récit

autobiographique, pour exprimer soit un sentiment plus personnel qui dépasse le style documentaire et brise brièvement (mais profondément) les règles de l'*ekphrasis*, plus souvent, une petite correction, une hypothèse alternative, un choix de terme adapté (27).

La deuxième description commence par une abondance de détails concernant la photographie en tant qu'objet concret :

La deuxième photo porte au dos trois mentions : la première, à moitié découpée (car j'ai un jour, stupidement, émarginé totalement la plupart de ces photographies), est de la main d'Esther et peut se lire : Vincennes, 1939 ; la seconde, de ma main, au crayon bille bleu, indique : 1939 ; la troisième, au crayon noir, écriture inconnue, peut vouloir dire « 22 » (le plus vraisemblable étant qu'il s'agit d'une inscription du photographe qui la développa) (28).

Cet *incipit* étrange insiste sur des détails que l'on peut considérer comme secondaires, auxquels le narrateur semble porter une attention excessive, puisqu'il s'arrête là-dessus un bon moment, avant de pouvoir passer à la véritable description de l'image. Encore une fois, les détails concrets et visuels, même lorsqu'ils ne relèvent pas de l'image mais du cadre de l'objet photographié, doivent être soigneusement décrits, régulièrement enregistrés, complètement épuisés avant que puisse se poursuivre la description, comme si celle-ci se présentait comme un exercice pénible, un chemin tortueux pour la plume de l'écrivain. Et cela, malgré la suppression quasiment totale de tout commentaire personnel et émotif. Le passage qui suit ne peut que confirmer l'hypothèse d'une attention volontairement poussée à l'extrême minutie, lorsque la clôture des jardins parisiens devient protagoniste de la photographie ou plutôt de la tentative de localisation de celle-ci.

C'est l'automne. Ma mère est assise, ou plus précisément appuyée à une sorte de cadre métallique dont on aperçoit derrière elle *les deux montants horizontaux et qui semble être dans le prolongement d'une clôture en pieux de bois et fils de fer comme on en rencontre fréquemment dans les jardins parisiens* (29).

L'insistance du narrateur sur la position des figures sur l'image (à droite, à gauche, en premier plan, à l'arrière plan), est un autre signe de minutie descriptive exacerbée :

Je me tiens debout près d'elle, à sa gauche - à droite sur la photo -, et sa main gauche gantée de noir s'appuie sur mon épaule gauche. A l'extrême droite, il y a quelque chose qui est peut-être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père ?) (30).

Ensuite, la description de la mère, comme pour celle du père auparavant, se fixe sur les particularités des habits et des plus petits accessoires :

Ma mère a un grand chapeau de feutre entouré d'un galon, et qui lui couvre les yeux. Une perle est passée dans le lobe de son oreille. Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche. La photo n'ayant pas été retouchée, comme c'est très certainement le cas pour la précédente, on voit qu'elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo). *Elle porte un manteau à grands revers, en drap sombre, ouvert sur un corsage sans doute en rayonne, à col rond, fermé par sept gros boutons blancs, le septième étant à peine visible, une jupe grise à très fines rayures qui descend jusqu'à mi-mollets, des bas peut-être également gris et d'assez curieuses chaussures à trépointe, semelle épaisse de crêpe, haute empeigne et gros lacets de cuir terminés par des sortes de glands* (31).

Le troisième exemple d'*ekphrasis*, dans la deuxième partie du roman, présente aussi une grande originalité, mais complètement différente des précédentes. Le narrateur

enfant y apparaît aux côtés de sa tante : « Une autre fois, ma tante Esther vint me voir. On nous prit en photo (32) ». La description qui suit, très longue et précise, comporte une modification narrative radicale : après une brève présentation générale, les éléments de la photo y sont énumérés en forme de liste, de « a » jusqu'à « g ». Personnes et animaux mélangés, chacun des personnages a droit à une petite description séparée, au sein de l'énumération générale. Par la démarche issue d'une *poétique des listes* (33), bien enracinée dans le style perecquien, le récit fluide traditionnel cède la place à l'énumération pure et simple d'éléments divers. La liste remplace la narration, pendant que l'*ekphrasis* majeure se divise en sept *ekphrasis* mineures. De plus, les habituelles indications précises telles que « de droite à gauche », « vers la droite », « en bas de la photo », d'autant plus déplacées que la photo n'y est pas, contribuent à fixer l'attention sur l'objet visuel décrit qui tient la place principale de la narration et relèvent en même temps une pratique de perception visuelle que toute *ekphrasis* est censée développer. L'exagération portée à la minutie descriptive et, plus généralement, la façon de procéder à travers les images afin d'aborder un sujet aussi émouvant que la description des parents disparus, supplée à l'absence d'autres repères souvenirs ou documents concrets en évitant au narrateur d'aborder directement le problème du vide. Pour reformuler un titre de Stella Béhar (34), on pourrait en conclure que l'*ekphrasis* servirait ici à « décrire, pour ne pas dire » : grâce à une description pointilleuse, le narrateur évite de mener un discours plus profond, qui comporterait sans aucun doute une mise en question problématique de son identité, de son passé, de ses sentiments, que l'*ekphrasis* n'exige pas forcément. Au contraire, l'application scientifique demandée par la pratique descriptive, volontairement adoptée et même exagérée, permet de donner forme à l'indicible, tout en couvrant de détails précis et concrets une « parole absente à l'écriture (35) ».

Par ailleurs, si le narrateur insiste à maintes reprises sur les difficultés que lui pose l'écriture, comme cela ressort très clairement dans une lecture critique du roman (36), le récit narratif ne peut que le confirmer : spontanément issu de la crise de l'écriture, le récit montre à tout moment que la narration linéaire classique ne pourrait pas exprimer les souvenirs d'enfance. Par ses détours et digressions, ses pauses et ses reprises, ses obstacles et interruptions, le récit de W reflète expressément la problématique sous-jacente à l'oeuvre. Parmi les procédés d'écriture qui aident Perec dans la rédaction de cette histoire douloureuse et contribuent à la décomposition formelle du récit (la bipolarité narrative entre deux récits parallèles et distincts, les notes interrompant souvent le récit d'enfance), figure aussi bien le procédé de l'*ekphrasis*.

Ce dernier, repris dans son motif narratif traditionnel (la description minutieuse d'une image) et dans ses aspects les plus saillants (adhésion à l'image jusqu'à son épuisement, attention portée aux détails, style sobre et documentaire), est pourtant radicalement renouvelé, comme les trois exemples pris en compte le montrent bien : le prolongement dans les notes, l'usage excentrique des parenthèses, la transposition narrative en liste d'éléments, parmi d'autres, sont des procédés nouveaux par rapport à la tradition, auxquels Perec a recours sans aucune hésitation, fidèle à sa recherche constante d'innovations narratives.

3. L'*ekphrasis* dans *La Vie mode d'emploi* : description et narration

Le procédé de l'*ekphrasis* dans *La Vie mode d'emploi* est bien différent. Il est pourtant tout aussi central dans la démarche narrative perecquienne de ce roman, où le récit principal adopte constamment le critère descriptif comme point de départ, justification et vraisemblance narratives.

Les différences par rapport au roman autobiographique sont évidentes. Tout d'abord, l'usage de l'*ekphrasis* dans *La Vie mode d'emploi* est un procédé régulier et cohérent : le moteur descriptif jaillit du mécanisme abstrait des contraintes que l'auteur s'est imposées, non seulement parce que tous les chapitres supposent une longue partie de description, mais parce que les vingt et une listes d'éléments à insérer, illustrées dans le *Cahier des charges*, incluent un grand nombre d'objets susceptibles de motiver une *ekphrasis*. Ensuite, le roman présente plusieurs cas d'*ekphrasis narrative*, complètement absente dans *W ou le souvenir d'enfance* : plusieurs objets entassés dans les recoins de l'immeuble de la rue Simon Crubellier entraînent le déclenchement non seulement d'une digression descriptive, mais également d'une histoire insérée ayant un lien direct avec l'objet de départ. L'ensemble des objets présents dans chaque chapitre-pièce de l'immeuble produit le récit premier original du roman, caractérisé principalement par deux catégories narratives : la liste et la description. Ainsi, parmi les éléments qui déclenchent la procédure de l'*ekphrasis*, il n'y a rien d'étonnant, donc, à ce que l'on compte plusieurs tableaux, dessins, photos et gravures.

Manet Van Montfrans, qui a consacré son essai à l'importance de la peinture dans le roman (37), rappelle l'immense quantité de tableaux, d'artistes et d'uvres d'art, qui figurent dans ce roman polyédrique (38). Elle explique cette profonde attention à la peinture avec les listes du *Cahier des charges* qui prévoient, d'une façon ou d'une autre, un lien avec l'élément visuel (39), mais aussi avec l'intérêt que l'écrivain portait à la description énigmatique de l'image. Reprenant les remarques de Bernard Magné, Manet Van Montfrans constate que les images dépassent la limite conventionnelle du rôle que les éléments diégétiques jouent, pour fonctionner comme des « embrayeurs de récits » :

Elles permettent de raconter des histoires qui sortent du cadre de l'intrigue principale. Le narrateur passe de la description d'un tableau, d'une gravure, d'un dessin, au récit de l'anecdote qu'il représente (40).

Les tableaux et les oeuvres d'art, tout comme les livres, offrent effectivement un « immense potentiel narratif (41) » à l'auteur de ce roman. Le narrateur puisera à cette source généreuse et à ce riche répertoire d'objets et d'illustrations chaque fois qu'il voudra insérer une histoire méta-diégétique. Comme l'exigeait la tradition rhétorique de l'ancienneté, dans ce roman de Perec la description de l'image peut aussi entraîner la narration d'une histoire, même si les critères traditionnels de narration sont loin d'être respectés. Cela confirme l'impression que les résultats obtenus par des critères tout à fait extraordinaires sont justement les seuls capables d'innover en matière de prose romanesque et, par conséquent, de réinterpréter parfois, dans le nouveau contexte, des procédés classiques désuets.

De nombreux exemples attestent l'usage du procédé de l'*ekphrasis*. En général, nous constatons que les *ekphrasis descriptives* sont si nombreuses qu'elles constituent un procédé habituel dans le récit, tandis que les *ekphrasis narratives* sont plus rares dans ce roman, car les histoires des personnages se déclenchent souvent sans l'aide de la description d'un objet visuel (42).

Parmi les *ekphrasis narratives*, produisant notamment des histoires méta-diégétiques, nous proposons de prendre en considération deux exemples qui

paraissent au premier abord assez typiques : il s'agit de la ravissante histoire de Lady Forthright, représentée par un tableau accroché chez Marquiseaux, au chapitre IV, et du roman policier nommé *L'assassinat des poissons rouges* qui a inspiré le tableau de Foulert, au chapitre L (43).

La technique digressive se manifeste clairement dans le chapitre IV : après la description du tapis et du papier peint du salon des Marquiseaux, le narrateur introduit comme d'habitude les autres éléments par une formule d'une extrême simplicité : « Il y a quatre tableaux sur les murs (44) ». Ensuite, il procède à l'énumération détaillée de chacun des tableaux, à travers une pause descriptive pour les deux premiers, une citation fabuleuse renvoyant à la figure pour le troisième et, pour le quatrième, un détour qui aboutit à la narration d'une histoire : l'*ekphrasis* récupère son rôle de procédé *embrayeur du récit* (45).

L'histoire méta-digégétique qui jaillit de la description est introduite par la formule suivante :

Le quatrième [tableau] est la reproduction en noir et blanc d'un tableau de Forbes intitulé *Un rat derrière la tenture*. Ce tableau s'inspire d'une histoire réelle qui arriva à Newcastle-upon-Tyne au cours de l'hiver 1858 (46).

La digression narrative s'étale sur une page environ. On pourrait l'appeler l'histoire de *La vieille Lady faisant collection de montres et d'automates*, selon la formule officielle proposée dans le chapitre LI (47). C'est une histoire méta-diégétique assez conventionnelle, au sens où elle commence par la présentation des personnages, pour passer ensuite au déroulement de l'action, en arriver à l'événement central (la rupture de la montre) et se conclure de manière classique (mort des personnages). Ensuite, le narrateur retourne au tableau de départ, dans les coordonnées diégétiques, dont il trace *a posteriori* une description détaillée :

Forbes, dont c'est une oeuvre de jeunesse encore mal dégagée de l'influence de Bonnat, s'est inspiré très librement de ce fait divers. Il nous montre la pièce aux murs couverts de montres. Le vieux cocher est vêtu d'un uniforme de cuir blanc ; il est monté sur une chaise chinoise laquée de rouge sombre, aux formes contournées. Il accroche à une poutre du plafond une longue écharpe de soie. La vieille Lady Forthright se tient dans l'embrasure de la porte ; elle regarde son domestique avec un air d'extrême colère ; dans sa main droite elle tient, à bout de bras, la chaînette d'argent au bout de laquelle pend un fragment de l'oeuf d'albâtre (48).

Dans ce cas spécifique, la description détaillée du tableau intervient après la narration de l'histoire, alors que dans d'autres exemples l'ordre d'exposition est inversé, lorsque par exemple la description de l'objet inaugure le passage digressif. La narration de l'histoire intervient alors après, par un *incipit* officiel rapportant les noms, les dates et les lieux de l'histoire : les nouvelles données diégétiques annoncent le changement narratif.

L'exemple suivant illustre le cas d'une description minutieuse apte à déclencher le moteur digressif. C'est l'histoire du roman policier du chapitre L. Tout commence par la description générale de la pièce qui, poursuivant son allure régulière et monotone, s'arrête longtemps sur un mystérieux tableau de grand format :

Le tableau lui-même représente une chambre. Sur l'appui de la fenêtre il y a un bocal de poissons rouges et un pot de réséda. Par la fenêtre grande ouverte, on aperçoit un paysage champêtre : le ciel d'un bleu tendre, arrondi comme un dôme, s'appuie à l'horizon sur la dentelure des bois ; au premier plan, sur le bord de la route, une petite fille, nu-pieds dans la poussière, fait pâtre une vache. Plus loin, un peintre en blouse bleue travaille au pied d'un chêne avec sa boîte de couleurs sur les genoux. Tout au fond miroite un lac sur les rives duquel se dresse une ville brumeuse avec des maisons aux

vérandas entassées les une sur les autres et des rues hautes dont les parapets à balustres dominent l'eau [...] (49).

La minutie descriptive du narrateur rappelle celle déjà expérimentée dans *W* : il suit des critères spatiaux pour décrire les éléments représentés un par un, en s'appuyant sur des locutions indicatives d'abord générales, comme « au premier plan », « plus loin », et ensuite de plus en plus précises comme « juste à gauche de la fenêtre », « à droite de la fenêtre (50) ». Ces formules sont censées guider l'oeil du lecteur-spectateur virtuel, comme s'il devait respecter l'exhortation initiale « regarde de tous tes yeux, regarde ! (51) ». Il serait par ailleurs très difficile de s'imaginer le tableau en entier, mais le but n'est pas celui-là. Toute la description reste en suspens, comme si l'on s'attendait à une explication qui puisse éclairer l'énigme des figures. En poursuivant la lecture, on découvre d'abord l'auteur du tableau :

L'auteur de ce tableau est le grand-père paternel de Geneviève, Louis Foulerot, davantage connu comme décorateur que comme peintre. Il est le seul membre de la famille Foulerot à ne pas avoir renié la jeune fille lorsque, voulant garder et élever son enfant, elle s'enfuit de chez elle. Louis Foulerot a pris en charge l'aménagement de l'appartement de sa petite-fille et, apparemment, il a bien fait des choses ; les gros travaux sont terminés, la cuisine et la salle de bains sont prêtes, on en est aux peintures et aux finitions (52).

Soudain, la narration semble s'éloigner du tableau, pour reprendre, par le bref *excursus* que voici, l'histoire de Geneviève Foulerot et de son bébé, racontée de façon détaillée au chapitre XLIII (à l'aide d'une *ekphrasis* sur la photographie de la jeune femme) (53). Mais l'attention du lecteur est attirée à nouveau par le tableau de départ.

Le tableau lui a été inspiré par un roman policier *L'assassinat des poissons rouges* dont la lecture lui procura un plaisir suffisant pour qu'il songe à en faire la matière d'un tableau qui rassemblerait en une scène unique presque tous les éléments de l'énigme (54).

L'histoire du roman policier, qui s'étale sur quatre pages jusqu'à la fin du chapitre, reprend plusieurs éléments du tableau, en en expliquant ainsi la représentation visuelle. Il s'agit d'une *ekphrasis* complexe, dont la première partie est chargée de la description détaillée de l'image, et dont la deuxième raconte l'histoire qui est représentée par l'image et qui en justifie les éléments s'y trouvant.

La structure narrative de ce chapitre, exemple de succession atypique de récits narratifs dans l'œuvre de Perec, se résume ainsi :

1. Brève introduction : description de la pièce. Récit Premier (une demi-page).
2. Description du tableau. *Ekphrasis* : digression descriptive (une page).
3. Bref passage sur Louis Foulerot, auteur du tableau : retour à la pièce et au récit premier (un paragraphe).
4. Histoire du roman policier. *Méta-récit* : digression narrative liée à l'*ekphrasis* (quatre pages et demie).

À la différence du chapitre analysé plus haut, la description détaillée du tableau (2) précède ici non seulement le récit méta-diégétique (4), mais aussi la présentation officielle de celui-ci, constituée par le titre, l'auteur et le sujet qui l'a inspiré (3). Ce dernier passage, qui seul permet de comprendre l'assemblage des éléments représentés dans le tableau et la succession atypique de la narration, se situant entre la partie descriptive et la partie narrative de l'*ekphrasis*, sert de liaison narrative

entre la description de l'objet et l'histoire insérée. Celle-ci, que le lecteur suit avec une curiosité de plus en plus croissante, se présente comme très extravagante, tout en suivant les règles conventionnelles du roman policier (55). Puisque la description du tableau est déjà distante à la fin du chapitre, il faudrait que le lecteur la lise une deuxième fois pour y retrouver tous les éléments représentés et les relier avec les données de l'histoire. En plus de subvertir la logique de la lecture, cet ordre de succession contraste aussi avec celui de l'*ekphrasis* traditionnelle, où l'image (tableau, bouclier ou bas-relief) était présentée officiellement, ensuite décrite, puis éventuellement traduite en narration.

A titre d'exemple d'un ordre traditionnel d'énonciation ekphrasistique, prenons le passage du Xe chant du *Purgatoire* dantesque. Le poète et Virgile s'arrêtent devant une série de gravures, dont celle qui représente l'épisode de la veuve auprès de l'empereur Trajan. La scène se compose de trois séquences :

1. Introduction narrative générale. Perception de la gravure de la part du narrateur (trois vers).
2. Description détaillée, purement esthétique, de l'image (neuf vers).
3. Narration de l'histoire illustrée, en forme dialoguée (douze vers) (56).

La première séquence consiste dans une introduction narrative générale mettant l'accent sur la perception de la part du personnage narrateur d'une scène qui attire son attention. La deuxième séquence, comme il est prévisible, coïncide avec la description détaillée de l'image. On y entrevoit déjà le déroulement narratif de la scène qui ne suivra qu'après coup. Pour l'instant, en suivant les règles canoniques du genre, le narrateur en fait une description précise et exhaustive. Ce n'est qu'après la description que le poète introduit la narration de l'histoire que l'image semble raconter *verbalement* (57). La troisième séquence n'est pas indispensable à la notion d'*ekphrasis* à la différence des deux premières. L'insertion d'une histoire, autrement dit, l'*ekphrasis narrative*, comporte un choix stylistique supplémentaire.

La structure de l'*ekphrasis* est ainsi parfaitement ordonnée et équilibrée : introduction (un tercet), description (trois tercets), histoire (trois tercets), et la conclusion finale pour reprendre le chemin (deux tercets). Ici, dans la troisième séquence de l'*ekphrasis* (la narrative), nous assistons à la scène telle qu'elle est *imaginée* par le narrateur, c'est-à-dire en forme dialoguée (58). Mais une narration issue de l'*ekphrasis* est aussi libre qu'une autre forme de digression. Par exemple, elle pourrait être énoncée tout aussi bien en discours indirect, ou par la voix d'un autre personnage (Virgile), ou par la voix du narrateur qui se détache de la scène perçue pour raconter une légende ancienne et séparée du récit.

Pour revenir à Perec, on voit qu'il a complètement bouleversé l'ordre d'exposition dans le premier exemple, où la narration de l'histoire précède la description de l'image (2 1 au lieu de 1 2), et qu'il l'a partiellement bouleversé dans le deuxième, par le déplacement de la présentation officielle du tableau (3). Ces variantes de l'*ekphrasis* traditionnelle sont passibles d'accroître l'effet de surprise et de suspens suscité par le genre des deux histoires.

Qu'en est-il alors de la démarche descriptive perecquienne ? Dans les exemples que nous avons vus, la pause descriptive devient un des moteurs de la production narrative : un méta-récit peut se déclencher à tout moment, une fois la description lancée, ou bien il peut s'étendre jusqu'à coïncider avec la digression, s'il commence à partir du point de départ de celle-ci. La première *ekphrasis* aura une partie intra-diégétique (description) et une partie méta-diégétique (histoire insérée) ; la

deuxième, en revanche, sera totalement méta-diégétique.

Pourtant, les *ekprasis* perecquiennes n'entraînent pas toujours une modification narrative d'une telle envergure. Il ne faut pas oublier la catégorie narrative la plus simple et la plus fréquente de ce roman, qui consiste dans la description détaillée d'une image tableau ou photographie sans aucune narration complémentaire. C'est le cas déjà illustré dans *W ou le souvenir d'enfance*.

Par exemple, dans le chapitre XXXII le narrateur, décrivant les nombreux objets de la chambre de Madame Marcia, s'arrête plus longtemps sur ceux qui se trouvent sur une table basse. Parmi eux, une photographie de la dame en question, plus jeune, a droit à une petite *ekphrasis* descriptive (mais tout le chapitre est énumération, description) :

une 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 [\(59\)](#).

La photographie, minutieusement décrite, montre le personnage dans sa jeunesse, en compagnie d'autres personnages, sur un scénario bien spécifique. Elle présente toutes les données préalables à l'introduction potentielle d'une histoire ou, au moins, d'une petite scène qui pourrait se dérouler dans une fête foraine, avec les deux autres compagnons dont l'identité reste obscure. Mais le narrateur s'arrête à temps et choisit de ne pas raconter d'histoire : la photographie reste un simple objet visuel à décrire attentivement, sans emprunter le chemin tortueux de l'emboîtement narratif. Il en est ainsi pour plusieurs chapitres, qui demeurent fidèles aux contraintes diégétiques de départ : les objets sont présentés et décrits dans le contexte narratif du récit premier.

Pour conclure, dans *La Vie mode d'emploi* nous avons constaté la présence de trois types d'*ekphrasis* :

1. L'*ekphrasis descriptive*, qui se limite à la description détaillée d'un objet visuel (ex. La photographie de Madame Marcia).
2. L'*ekphrasis narrative traditionnelle* : une description détaillée d'un objet ou d'un tableau produit, dans une deuxième séquence, une histoire méta-diégétique (ex. l'histoire de l'assassinat de poissons rouges).
3. L'*ekphrasis narrative renversée* : la narration de l'histoire précède la description de l'image (ex. l'histoire de Lady Forthright).

Le choix de Perec semble répondre à une recherche bien précise : si, d'un côté, il avive la sensation d'égarement du lecteur, produite par la technique digressive et accentuée par la drôlerie de l'objet décrit, de l'autre côté, il suspend la narration dans l'attente d'une clarification qui ne survient qu'après coup. L'emploi tout personnel de la technique de l'*ekphrasis*, comme c'est très souvent le cas chez Perec, se révèle un expédient ultérieur pour diversifier, prolonger et renouveler le récit narratif de son roman. De même, dans d'autres chapitres, il faut attendre la fin de la description d'un objet pour connaître la raison de sa présence dans la pièce ou alors avancer dans la lecture pour pouvoir enfin justifier l'apparition d'un élément qui demeurerait mystérieux et incompréhensible.

Le fait que le roman compte plusieurs exemples différents d'*ekphrasis* ne doit point

étonner, car la recherche d'innovations littéraires et narratives semble être l'un des buts les plus chers au narrateur. Par ailleurs, s'il est vrai que la reprise d'un procédé classique s'ajoute aux contraintes préparatoires qui constituent l'échafaudage du roman, il est tout aussi vrai que les modifications originales et personnelles de ce procédé le rendent malléable et fonctionnel à ces mêmes exigences de renouvellement constant et astucieux. L'*ekphrasis*, réinterprété par le talent de Perec, retrouve sa splendeur dans la fréquence de son usage, et acquiert une dimension nouvelle dans les variantes tour à tour proposées.

4. Conclusions

Nous avons ainsi retrouvé des traces d'une *ekphrasis* classique *modernisée* dans deux romans de Georges Perec. Certes, deux romans si différents ne pouvaient que proposer deux démarches narratives différentes : l'*ekphrasis* de *W ou le souvenir d'enfance* est un procédé employé *ad hoc* pour décrire les photographies de personnages qui ne participent pas à l'action, mais qui restent cloués à leur représentation visuelle verbale, tandis que l'*ekphrasis* de *La Vie mode d'emploi* est un procédé récurrent pour introduire une immense quantité de figures, d'illustrations et de tableaux, qui constituent finalement l'un des axes principaux de la narration romanesque. La variante narrative de l'*ekphrasis*, de plus, rend à cet ancien procédé le pouvoir qu'il avait jadis, celui d'engendrer des histoires passionnantes et variées par la simple description visuelle d'une scène.

Enfin, loin de rester ancré à une tradition littéraire encombrante, Perec démontre sa capacité pour l'exploiter habilement et la renouveler de l'intérieur : les procédés nouveaux qui se mélangent à l'*ekphrasis* (les notes, les parenthèses, l'énumération, l'ordre d'énonciation, entre autres) empêchent que celle-ci ne devienne à la longue une manière narrative redondante et lui redonnent la fraîcheur qu'elle nécessite pour moderniser la forme du récit et étonner le lecteur.

Le Cabinet d'amateur

NOTES

Cliquez sur le numéro de la note
pour revenir au texte de l'article.

NOTES

(1) Il existe des distinctions plus précises : certains critiques qualifient d'*ekphrasis* toute description de personnages, d'actions, de lieux, de temps et

d'objets ; d'autres n'utilisent le concept que pour les descriptions détaillées d'oeuvres d'art. Cf. par exemple : « Les différents essais pour définir l'*Ekphrasis* oscillent entre deux extrêmes : le premier y inclut toute description vivante, tandis que le deuxième ne considère comme *ekphrasis* que la description spécifique d'artefacts, c'est-à-dire d'oeuvres d'art artificielles ». C'est nous qui traduisons : « Die verschiedene Definitionsversuche der Ekphrasis oszillieren zwischen zwei Extreme, von denen das eine jegliche lebendige Beschreibung miteinschließt, das andere jedoch nur die spezifische Beschreibung von Artefakten, d. h., « gemachten Kunstwerken » als Ekphrasen gelten läßt », Mario Klarer, *Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*, Tübingen, Max Niemeyer, 2001, p. 2. Cf. les pages consacrées à la définition théorique, *Ibid.*, p. 2-8.

(2) C'est nous qui traduisons : « *ekphrasis is the verbal representation of visual representation* », in James A. W. Heffernan, *Museum of words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1993, p. 3.

(3) Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 241.

(4) « Description of a work of visual art ». C'est nous qui traduisons. Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham-London, Rowman & Littlefield, 1995, p. 2.

(5) Iliade, XVIII (478-608). Cf. Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1987-1992, Tome III, p. 185-190.

(6) Enéide, VIII (628-732). Cf. Virgile, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1987, tome II, p. 142-146.

(7) Dante, *Purgatoire*, X, 28-99. Cf. *Commedia*, sous la direction d'Emilio Pasquini et Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1987, p. 486-490 ; *Divine Comédie*, in *Oeuvres*, trad. et commentaires d'André Pézard, Paris, Gallimard, 1965, p. 1184-1187.

(8) Une *ekphrasis* qui, au lieu de développer une véritable narration, est constituée d'une énumération aux tons de panégyrique, Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, sous la direction de Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979, XVII, 64-81, p. 389-393 ; *La Jérusalem délivrée*, trad. de Jean-Michel Gardair, Paris, Bordas, 1990, p. 922-935.

(9) Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 128-129, 133-138.

(10) C'est nous qui traduisons : « Essa consiste nell'introdurre un racconto descrivendo la vicenda raffigurata su di un oggetto o in un'opera d'arte », Giovanni Battista Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990, p- 54.

(11) *Ibid.*, p. 54.

(12) Un écrivain moderne a eu recours à la technique de l'*ekphrasis* bien avant Perec : Raymond Roussel. Dans son roman *Locus solus* (Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979) le collectionneur Martial Canterel rassemble dans sa propriété de Montmorency un grand nombre d'objets excentriques. Pendant la visite guidée, il les présente, un par un, à des hôtes étonnés, par une série d'explications techniques et historiques au sujet de l'origine de l'objet. Il est ainsi assez fréquent que ces explications donnent lieu à une narration : une histoire rétroactive, un conte de fées ou un *exemplum*, racontée par Martial, pourvu que l'objet en question y joue le rôle clé. Une autre forme très originale d'*ekphrasis descriptive* se trouve, à notre sens, dans l'oeuvre romanesque de l'écrivain italien Carlo Emilio Gadda. Cf. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana* (1957), in *Romanzi e racconti*, sous la direction de Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, vol. II, p. 11-276 ; *L'affreux pastis de la rue des Merles*, trad. Louis Bonalumi, Paris, Le Seuil, 1983. Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore* (1938-41) in *Romanzi e racconti*, sous la direction de Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, vol. I, p. 565-755 ; *La connaissance de la douleur*, trad. Louis Bonalumi et François Wahl, Paris, Le Seuil, 1974. Le passage, par exemple, où Gadda déploie tout son talent et sa culture pour décrire les figures peintes de deux saints dans une église de campagne, ravive la notion d'*ekphrasis*. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, *op. cit.*, p. 195-199 (222-226).

(13) Cf. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 142, où Perec résume l'importance de ce tableau. A ce propos voir les remarques personnelles de Jean Duvignaud, dans *Perec ou la cicatrice*, Paris, Actes Sud, 1993. Cf. aussi Bernard Magné, *Lavis mode d'emploi*, in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy*, P.O.L, juillet 1984, p. 232-246 ; Patrizia Molteni, *Perec me pinxit. Paintings and painterly practice in Georges Perec, from le Condottiere to La Vie mode d'emploi*, thèse de doctorat, University of Manchester, 1993.

(14) Christelle Reggiani, « Perec : une poétique de la photographie », in *Le Cabinet d'amateur*, mars 2001, disponible sur le site : www.cabinetperec.org/nouvart.html. Nous aurons l'occasion de citer son article à maintes reprises.

(15) Rappelons l'*incipit* paradoxal du chapitre II, début du récit autobiographique : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 17. Cf. Stella Béhar : « on peut constater une certaine incongruité dans cette déclaration par rapport au titre de l'ouvrage. Perec y affirme en quelque sorte, qu'en dépit du titre il n'y aura pas de souvenirs d'enfance », in *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang, 1995, p. 135.

(16) Georges Perec, *Le Travail de la mémoire. Entretien avec Franck Venaille*, in *Je suis né*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 83. Cf. Christelle Reggiani : « Le recours à l'*ekphrasis* apparaît en somme comme la tentative incertaine de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, des souvenirs », in « Perec : une poétique de la photographie », *op. cit.*

(17) Dans des ouvrages spécialisés : la photo de la mère et de la tante se trouvent déjà dans *L'ARC*, Georges Perec, 76, 1979, p. 78. Les trois photos sont à voir

dans *Portrait(s) de Georges Perec*, sous la direction de Paulette Perec, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 17, 20, 24.

(18) Christelle Reggiani remarque à ce propos : « pour respecter l'écriture de la perte qu'elle [la photographie] 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 perecquien est celui de l'écriture d'une mémoire impossible, que la photographie elle-même ne saurait véritablement refonder », « Perec : une poétique de la photographie », *op. cit.*

(19) *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.* : la photo du père se trouve p. 42, 50-51 ; la première *ekphrasis* sur la photo de la mère, assez longue, p. 73-76, la deuxième plus brève, p. 78.

(20) *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 93.

(21) *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 93-94.

(22) La photographie de la tante et de l'enfant se trouve p. 135-137. Une autre photo du narrateur enfant, pourvue de description, se trouve au chapitre XV, p. 107.

(23) Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 46, 53-54. Nous avons rattaché les notes qui se trouvent à la fin du chapitre au texte de référence et nous en avons changé les numéros de renvoi, en les insérant entre parenthèses.

(24) Sur la distance critique que ce roman présente, cf. Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 35, 47.

(25) *Ibid.*, p. 45 : « Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère ».

(26) *Ibid.*, p. 69-70. La description de la deuxième photographie reprendra les termes correspondants à l'enfant : les « joues rebondies », les « grandes oreilles », p. 72.

(27) Cf. la description de la deuxième photo qui suivra plus bas et, en particulier, la question que le narrateur se pose entre parenthèses : « celui qui est en train de prendre la photo (mon père ?) ».

(28) Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 70.

(29) *Ibid.*, p. 70-71. C'est nous qui soulignons.

(30) *Ibid.*, p. 71.

(31) *Ibid.*, p. 71. C'est nous qui soulignons.

(32) *Ibid.*, p. 135.

(33) La définition est de Jacques Roubaud, *Notes sur la poétique des listes chez Perec*, in *Penser, Classer, Ecrire, de Pascal à Perec*, sous la direction de Béatrice

Didier et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 201-208.

[\(34\)](#) Stella Béhar, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, *op. cit.*

[\(35\)](#) Dans le huitième chapitre, longue réflexion méta-narrative sur l'exigence de l'écriture : « je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture », Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 59.

[\(36\)](#) Cf. Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec Autobiographe, Essai*, Paris, P.O.L, 1991 ; Stella Béhar insère le roman dans un cadre plus général, concernant une crise d'identité commune à d'autres Juifs français (*Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, *op. cit.*, p. 128 sq.).

[\(37\)](#) Manet Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999.

[\(38\)](#) *Ibid.*, p. 269, où Van Montfrans renvoie à la recherche de Patrizia Molteni, qui a relevé dans ce roman 700 uvres d'art, 155 noms d'artistes dont 100 de peintres réels. Cf. Patrizia Molteni, *Perec me pinxit*, *op. cit.*

[\(39\)](#) La liste n° 1, des activités, où figure l'action de « peindre » à la première place ; la liste n° 27, intitulée « Tableaux » ; la liste n° 34, « Peintures », résumant tout ce qui est accroché sur les murs de l'immeuble (cartes postales, tableaux, gravures, photos). Manet Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 270. Cf. surtout Georges Perec, *Cahier des Charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Zulma, 1993.

[\(40\)](#) Manet Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 271. Bernard Magné, « Peintureécriture » in *Perecollages, 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, p. 207-217, et « Lavis mode d'emploi », in *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy*, P.O.L, juillet 1984, p. 232-246.

[\(41\)](#) Manet Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, *op. cit.*, p. 272. Sur les caractères propres à la description de la peinture dans le roman, voir Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte. XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, CNRS Editions, 1994 (où il n'est pourtant pas question de Perec).

[\(42\)](#) Quelques-uns de nombreux exemples d'*ekphrasis descriptive*, apparaissant quasiment à chaque chapitre : un tableau chez Dinteville (chapitre XLVII), p. 268-269 ; le tableau chez Louvet (chapitre LXXVII), p. 457 ; quatre oeuvres d'art chez Rorschach (chapitre LXXXVI), p. 511-512 ; plusieurs tableaux chez Bartlebooth (chapitre LXXXVII), p. 516 ; deux tableaux et une tapisserie chez Altamont (chapitre LXXXVIII), p. 532-533 ; une nature morte chez Moreau (chapitre LXXXIX), p. 545-546 ; vingt et une gravures au troisième droite (chapitre XCIII), p. 561-563 ; quelques photographies d'Olivia Norvell, dont une déclenchant une *ekphrasis narrative*, (chapitre XCV), p. 568-569 ; un agrandissement photographique chez Réol (chapitre XCVIII), p. 595. Quelques exemples d'*ekphrasis narrative* : la photographie

de Jane Sutton, introduisant l'histoire de la pièce où elle joue un rôle (chapitre X), p. 60 ; la photographie chez Winckler introduisant l'histoire de Marguerite (chapitre LIII), p. 308 et sq. ; les tableaux de Hutting, introduisant son histoire (chapitre LIX), p. 351-358 ; la carte du Pacifique chez Bartlebooth, suivie par une histoire (chapitre LXXX), p. 479-480 ; la photographie des Altamont observée par leur fille et introduisant leur histoire (chapitre LXXXVIII), p. 534 et sq. ; la troisième photographie d'Olivia Norvell, introduisant une période de sa vie d'actrice (chapitre XCV), p. 568-569.

[\(43\)](#) Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 34-35, 283-289.

[\(44\)](#) *Ibid.*, p. 32.

[\(45\)](#) Cf. Christelle Reggiani : « La photographie tend en effet à jouer dans *La Vie mode d'emploi* le rôle d'un embrayeur de récit » (suit l'exemple de Jane Sutton) », « Perec : une poétique de la photographie », *op. cit.*

[\(46\)](#) Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 33.

[\(47\)](#) *Ibid.*, p. 295. C'est le personnage numéro 82.

[\(48\)](#) *Ibid.*, p. 35.

[\(49\)](#) *Ibid.*, p. 283.

[\(50\)](#) *Ibid.*, p. 283-284.

[\(51\)](#) La célèbre épigraphe du début du roman, empruntée au *Michel Strogoff* de Jules Verne, *ibid.*, p. 13.

[\(52\)](#) *Ibid.*, p. 284-285.

[\(53\)](#) *Ibid.*, p. 246 : « Les murs sont nus. Une photographie seulement est épinglée sur la porte. Elle représente Geneviève, le visage éclatant de joie, tenant à bout des bras son bébé ; elle est vêtue d'un maillot de bain deux-pièces en tissu écossais et pose à côté d'une piscine démontable dont la paroi métallique extérieure est décorée de grandes fleurs stylisées. Cette photographie provient d'un catalogue de vente par correspondance dont Geneviève est l'un de six modèles féminins permanents [...] ». Suit la description d'autres photographies la représentant dans le catalogue et quelques informations sur le personnage. Au sujet de la photographie comme moyen de présenter les personnages, cf. les remarques de Christelle Reggiani, notamment : « 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 », in « Perec : poétique de la photographie », *op. cit.*

[\(54\)](#) Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 285.

[\(55\)](#) Il ne faut pas négliger l'intérêt de Georges Perec pour le roman policier, dans le contexte des recherches collectives de l'Oulipo : « Cet intérêt se marquera de deux manières : par l'application des théories propres au groupe et destinées à produire

des nouvelles structures littéraires et par la fondation d'un sous-ensemble de l'Oulipo, « l'Oulipopo » ou Ouvroir de littérature policière potentielle. Cette section animée principalement par François Le Lionnais et Jacques Baudou a comme principale activité, depuis 1974, la publication d'une revue entièrement consacrée à l'analyse des oeuvres policières : *Enigmatika*. Ces écrivains se sont surtout intéressés à la production de courtes histoires policières combinatoires », Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Editions du Céfal, 1999, p. 66-67.

[\(56\)](#) Dante, *Purgatoire*, X, 70-93, in *Commedia*, op. cit., p. 489-490 (1186-1187) :

(1) Je remuai de la place où j'étais
pour aviser de près une autre histoire
qui au-delà d'icelle blanchoyait.
(2) Là se montrait en sa hautaine gloire
le prince des Romains dont les vertus
murent Grégoire à sa victoire grande;
c'est Trajan empereur que je veux dire;
et une veuve, au frein de son cheval,
toute en pleurs l'arrêtait, démenant deuil.
Alentour fut grande presse et grande plenté
de chevaliers ; et sur eux à la bise
reventelaient cent aigles en champ d'or.
(3) La chétivelle entre tous ces barons
semblait dire : « Seigneur, fais-moi vengeance
de mon fils qui est mort, dont je m'afflige ! »
et lui répondre à elle : « Espère jusques
à mon retour. » Et elle : « Mon seigneur... »
comme personne en qui douleurs s'enfièvre,
« mais si tu ne reviens ? Mon successeur
te fera droit. Mais quel prou auras-tu
du bien faire d'autrui, si tu oublies
le tien ? » Et lui : « Sois consolée. Il faut
que mon devoir j'acquitte, ains de partir.
Justice veut, et pitié m'enchaîne ».

[\(57\)](#) Au sujet du « visibile parlare » de Dante, voir plus bas.

[\(58\)](#) C'est pourquoi l'*ekphrasis* dantesque est considérée comme assez atypique, constituant le cas extrême de « visibile parlare » (le terme est de Dante, X, 95). Cf., à ce propos, James A. W. Heffernan, *Visible speech : the envoicing of sculpture in Dante's Purgatorio*, in *Museum of words*, op. cit., p. 37-45 ; Nancy Vickers, *Seeing is Believing : Gregory, Trajan, and Dante's Art*, in *Dante Studies*, 101, 1983, p- 67-85.

[\(59\)](#) Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, op. cit., p. 200.