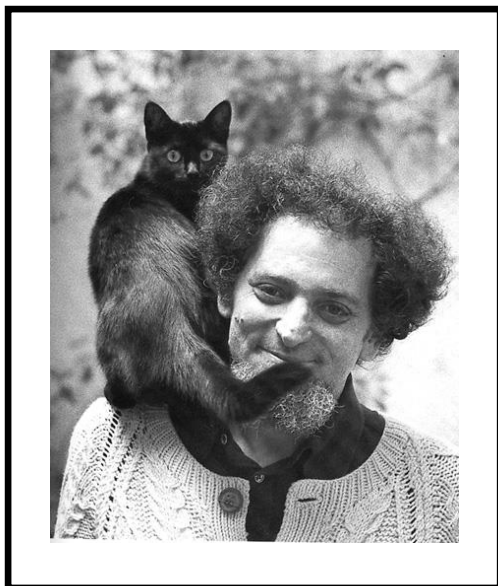


Georges Perec, *Un cabinet d'amateur, Histoire d'un tableau*, 1979.



Georges PEREC a tenu à la fin de sa vie, en 1981 et 1982, la rubrique « jeux intéressants » dans la revue « Jeux et Stratégie » aujourd'hui disparue. Voici une énigme proposée en août 1981 :

Dans la liste suivante, un mot ne devrait pas logiquement figurer. Lequel et pourquoi ?

Écrit, lisible, polysyllabique, court, singulier, masculin, adverbe, orthographiable, intrus, français, substantif, mot, traduisible, prononçable.¹

Séance n°1 : Analyse de l'épigraphe² du roman.

¹ <http://images.math.cnrs.fr/Devinette-de-Perec.html>

² « Citation placée en tête d'un écrit pour en suggérer le sujet ou l'esprit. » (*Trésor de la Langue Française*)

« Je vis là des toiles de la plus haute valeur, et que, pour la plupart, j'avais admirées dans les collections particulières de l'Europe et aux expositions de peinture. Les diverses écoles des maîtres anciens étaient représentées par une Madone de Raphaël, une Vierge de Léonard de Vinci, une nymphe du Corrège, une femme du Titien, une Adoration de Véronèse, une Assomption de Murillo, un portrait d'Holbein, un moine de Vélasquez, un martyr de Ribera, une kermesse de Rubens, deux paysages flamands de Teniers, trois petits tableaux de genre de Gérard Dow, de Metsu, de Paul Potter, deux toiles de Géricault et de Prud'hon, quelques marines de Backuysen et de Vernet. Parmi les œuvres de la peinture moderne, apparaissaient des tableaux signés Delacroix, Ingres, Decamps, Troyon, Meissonier, Daubigny, etc. »

JULES VERNE

Vingt Mille Lieues sous les mers

Questions :

1. Sur quelle figure de style ce texte prend-il appui ? Pourquoi, d'après vous ? Quel effet Jules Verne cherche-t-il à produire sur le lecteur ?
2. Définissez la thématique du texte. Dans quelle mesure le lieu est-il important pour comprendre la beauté des toiles exposées ?



C'était un vaste quadrilatère, à pans coupés, long de dix mètres, large de six, haut de cinq. Un plafond lumineux, décoré de légères arabesques, distribuait un jour clair et doux sur toutes les merveilles entassées dans ce musée. Car, c'était

réellement un musée dans lequel une main intelligente et prodigue avait réuni tous les trésors de la nature et de l'art, avec ce pêle-mêle artiste qui distingue un atelier de peintre.³

Roland Barthes L'Effet de Réel

3. Lisez avec soin le texte de Jules Verne que Perec a omis de faire figurer dans son roman. Analysez le vocabulaire employé. Que constatez-vous ?
4. À présent, lisez cet extrait du roman de Perec : Depuis « *La toile représente* » jusqu'à « *voyage* » (pp. 15-16). Quels liens établissez-vous entre l'œuvre de Jules Verne et celle de Georges Perec ?

Séance n°2 : L'art de la description ou « *Quel est l'intérêt de décrire un baromètre ?* »



Document n°1 : Barthes Roland. « L'effet de réel ». In : *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89.

Questions :

1. §1 : Pourquoi Roland Barthes commente-t-il avec autant de soin la formule « *sous un baromètre* », employée par Flaubert ?
2. §2 : Qu'est-ce que « *l'effet de réel* » ?

³wikisource.org/wiki/Vingt_mille_lieues_sous_les_mers/Partie_1/Chapitre_11

Lorsque Flaubert, décrivant la salle où se tient M^{me} Aubain, la patronne de Félicité, nous dit qu'« *un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons* »¹, lorsque Michelet, racontant la mort de Charlotte Corday et rapportant que dans sa prison, avant l'arrivée du bourreau, elle reçut la visite d'un peintre qui fit son portrait, en vient à préciser qu'« *au bout d'une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle* »², ces auteurs (parmi bien d'autres) produisent des notations que l'analyse structurale, occupée à dégager et à systématiser les grandes articulations du récit, d'ordinaire et jusqu'à présent, laisse pour compte, soit que l'on rejette de l'inventaire (en n'en parlant pas) tous les détails « superflus » (par rapport à la structure), soit que l'on traite ces mêmes détails (l'auteur de ces lignes l'a lui-même tenté³) comme des « remplissages » (catalyses), affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure.

Il semble pourtant que, si l'analyse se veut exhaustive (et de quelle valeur pourrait bien être une méthode qui ne rendrait pas compte de l'intégralité de son objet c'est-à-dire, en l'occurrence, de toute la surface du tissu narratif?), en cherchant à atteindre, pour leur assigner une place dans la structure, le détail absolu, l'unité insécable, la transition fugitive, elle doit fatalement rencontrer des notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier : ces notations sont scandaleuses (du point de vue de la structure), ou, ce qui est encore plus inquiétant, elles semblent accordées à une sorte de *luze* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails « inutiles » et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative. Car si, dans la description de Flaubert, il est à la rigueur possible de voir dans la notation du piano un indice du standing bourgeois de sa propriétaire et dans celle des cartons un signe de désordre et comme de déshérence, propres à connoter l'atmosphère de la maison Aubain, aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre,

1. G. FLAUBERT, *Un Cœur Simple* (Trois Contes, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893,

Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails » et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*². La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

1. Cité par R. BRAY, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, p. 208.

2. Illusion clairement illustrée par le programme que THIERS assignait à l'historien : « Être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles » (cité par C. JULLIAN, *Historiens Français du XIX^e siècle*, Hachette, sd, p. LXIII).

Énigme : Amusez-vous à identifier les détails qui émaillent la description de la toile figurant dans la « *notice* » (pp. 15-20) que propose Perec. Les détails relevés ont-ils tous un sens ?



Séance n°3 : Lecture analytique n°1 : Depuis le début jusqu'à « *Maritza Schellenbube* » (pp. 11-12). L'incipit.

Séance n°4 : Le « Cabinet d'amateur ».

1. La naissance d'une idée de Georges Perec !

Document n°2 : Entretien radiophonique entre Georges Perec et Gérard-Julien Salvay, 12 janvier 1980.

J'avais envie de ne pas dire complètement adieu à La Vie mode d'emploi. C'était un livre que j'ai travaillé pendant si longtemps, que j'ai gardé pendant si longtemps, que je n'arrivais pas à m'en défaire complètement. Pour m'en défaire, j'ai pensé que le plus simple était d'écrire un récit court qui n'aurait aucune relation directe avec VME mais qui pour moi fonctionnerait comme une sorte d'encryptage. VME y serait codée, ça me permettrait une dernière fois de travailler sur des thèmes analogues. [...] L'autre point de départ, c'est que depuis toujours je suis fasciné par ces tableaux qu'on appelle « cabinets d'amateur ». J'en connaissais assez peu avant de commencer le livre. J'en connaissais surtout deux qui sont au Musée de Bruxelles, que j'avais très soigneusement remarqués. Ensuite, quand je me suis documenté sur le livre, j'en ai découvert beaucoup plus, peut-être deux cents ou trois cents. L'idée d'un tableau qui est en lui-même un musée, qui est l'image, la représentation d'une série de tableaux, et parfois dans ces tableaux il y avait encore une fois un tableau qui est un tableau qui représente une série de tableaux et cetera, ces mises en abyme successives, c'est quelque chose qui me plaisait beaucoup.

2. De l'étude d'un tableau à la naissance d'un récit.

a) Commentaire de la source iconographique :

Document n°3 : Steen Bille Jørgensen, Carsten Sestoft, Georges Perec et l'histoire : actes du colloque international de l'Institut de littérature comparée, Université de Copenhague du 30 avril au 1er mai 1998.

Questions :

1. Définissez les sources picturales et textuelles du récit de Perec.
2. Montrez que le récit de Perec porte l'empreinte de l'influence de ses sources.

1. Sources picturales et textuelles : une nouvelle piste d'interprétation
Le dossier préparatoire d'*Un Cabinet d'amateur* comporte la copie d'un fragment de texte sans référence, décrivant en détail un tableau du peintre anversois Guillaume Van Haecht, *Le Cabinet d'amateur de Corneille van der Geest lors de la Visite des Archiducs*. L'étude de la bibliographie concernant le genre pictural des cabinets d'amateurs a révélé que ces quelques pages copiées proviennent d'un ouvrage d'histoire de l'art de 1957, intitulé *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*.

C'est dans cet ouvrage abondamment illustré qui évoque quelque « deux cents cabinets d'amateurs », que Perec semble avoir puisé l'essentiel de ses renseignements. L'auteur, S. Speth-Holterhoff, décrit les origines et l'évolution de ce genre pictural. Un cabinet d'amateur désigne au départ la pièce où est conservée une collection d'objets divers – œuvres d'art, instruments scientifiques et curiosités rapportées de régions lointaines⁸. La représentation d'une telle pièce, le cabinet d'amateur (en flamand « Konstkamer »), devient au début du XVII^e siècle l'un des thèmes favoris de la peinture de genre en Flandres. Presque tous les cabinets d'amateurs représentent les collectionneurs eux-mêmes montrant leur collection.

Speth-Holterhoff mentionne comme maître incontesté du genre Guillaume van Haecht (1593-1637), jugement partagé par d'autres historiens d'art comme Julius Held, Frans Baudouin et Gary Schwartz⁹. Dans les treize pages qu'elle lui consacre (pp. 98-111), Speth-Holterhoff analyse en détail cinq cabinets d'amateurs de Van Haecht, parmi lesquels le plus connu est celui de Corneille van der Geest. Les quelques pages copiées par Perec et conservées dans les avant-textes semblent indiquer déjà qu'il partage cette prédilection pour Van Haecht. Mais il y a d'autres données, extratextuelles et textuelles, qui confirment que Perec s'est intéressé particulièrement à l'œuvre de ce peintre.

En premier lieu, au critique littéraire, Jean-Louis Ezine, venu l'interviewer en octobre 1978 à l'occasion de la publication de *La Vie mode d'emploi*, Perec avait montré le puzzle Ravensburger qu'il était en train de reconstituer. C'était, écrit Ezine, « un puzzle de 3000 pièces, 120,7 x 79,9, recomposant la célèbre toile de W. van Haecht, *Galeriebesuch* (Visite à la galerie) ». Qu'on n'ait pas relevé jusqu'ici l'intérêt de ce renseignement a de quoi surprendre. La piste a-t-elle été brouillée par l'emploi du terme allemand « Kunstzimmer », que Perec met dans la bouche d'un de ses porte-parole dans le texte, l'historien d'art fictif, Lester K. Nowak (UCA, p. 31), par Ezine qui reprend le titre allemand du tableau, *Galeriebesuch*, ou par David Bellos qui, dans son résumé de l'article d'Ezine, parle d'« une collection de tableaux appartenant à ce genre d'objets que les Allemands appellent Kunstzinnig »¹⁰ ? Le fait que Perec, dont on connaît la passion pour l'art du puzzle, ait reconstitué ce puzzle Ravensburger, fabriqué, relevons-le, en Allemagne, en étudiant de près, et un à un, les différents tableaux représentés par Van Haecht dans son *Cabinet d'amateur* ouvre des perspectives intéressantes. Tout comme l'histoire de *La Vie mode d'emploi* a pris l'une de ses origines dans la reconstitution d'un puzzle, celui du port de La Rochelle, la genèse d'*Un Cabinet d'amateur* est liée à la reconstitution d'un puzzle réel.

En second lieu, parmi les différents cabinets d'amateurs historiques énumérés dans le récit de Perec, celui de Corneille van der Geest est le seul à faire l'objet d'une description tant soit peu détaillée (UCA, pp. 31-33). Cette description que Perec attribue à Nowak, évoque outre les visiteurs de Van der Geest et un tableau de Van Eyck, *Bain de femme*, le peintre lui-même, Guillaume van Haecht, « jeune homme à la figure mélancolique en train de graver les quelques marches conduisant à la galerie du mécène » (UCA, p. 32). Le peintre s'est donc représenté lui-même dans son tableau. Perec a emprunté ce renseignement à Speth-Holterhoff (p. 101) qui avance que « le personnage à cheveux demi-longs qui monte l'escalier conduisant de la cour vers le salon pourrait être Guillaume van Haecht lui-même ».

Quand on poursuit la piste ainsi ouverte, on s'aperçoit que Perec a emprunté quelques lones passages et de nombreux détails au texte de Speth-Holterhoff.

L'intérêt documentaire est triple. Premièrement, le tableau, achevé en 1628, commémore deux événements historiques : la visite dont les archiducs Isabelle, fille de Philippe II et son époux Albert d'Autriche, gouverneurs des Pays-Bas méridionaux, honorent, le 23 août 1615, Corneille van der Geest dans sa maison au bord de l'Escaut ; et la venue à Anvers, en 1624, d'un autre personnage princier, Ladislas, roi de Pologne de 1632 à 1648. Ensuite, le tableau réunit un grand nombre d'autres personnages qui ont joué un rôle de premier ordre dans l'histoire de l'art d'Anvers, tels le bourgmestre de la ville, Nicolas Rockox, ou les peintres Pieter Paul Rubens, Antoon van Dyck, Jan Wildens et Frans Snyders. Ces noms sont tous relevés par le porte-parole du narrateur d'*Un Cabinet d'amateur*, Nowak, dans sa description du tableau de Van Haecht (UCA, p. 32).

Le principal attrait du tableau, pour les historiens d'art, est cependant qu'il représente une des collections de tableaux les plus importantes d'Anvers et constitue par là une source capitale de renseignements relatifs à la situation de la peinture flamande au début du XVII^e siècle, après les troubles iconoclastes.

b) **Histoire des Arts** : Guillaume van Haecht, *Cabinet d'amateur de Cornélius van der Geest*⁴, 1628.



Document n°4 : Hans Belting, « Puissance et impuissance de l'image », in *Revue des Sciences Sociales*, 2005, n°34, « Le rapport à l'image ».

Le processus s'achève au XVII^e siècle avec l'avènement de la collection d'art. Quand, en 1628, Willem van Haecht peint un tableau qui représente la collection d'un riche commerçant d'Anvers, Cornelis van der Geest (fig. 9), il ne fait pas que nous montrer cette collection, il l'utilise comme illustration de ce qu'on appelait à l'époque le *Théâtre de l'art*, c'est-à-dire la mise en scène de la comparaison entre maîtres anciens et nouveaux issus d'écoles différentes.

Puissance du « Cabinet d'amateur » dans l'œuvre de Georges Perec.

⁴ **Cornélius van der Geest**, né en 1575 et décédé le 10 mars 1638, est un négociant en épices, bourgeois d'Anvers, doyen de la corporation des merciers¹, qui consacra sa fortune à soutenir des artistes anversois et à se constituer une riche collection de peintures et de sculptures. [Source : *Wikipedia*, Septembre 2016]

apologos.org

Octobre 2016.

Dans ce tableau, on voit les souverains habsbourgeois rendre visite au collectionneur, qui leur montre l'une de ses pièces les plus précieuses, une Madone peinte par Quentin Massys. On admirait à l'époque dans ce tableau le fait qu'il incarnait un archétype de l'école néerlandaise du siècle précédent, grâce auquel celle-ci semblait avoir égalé les grands maîtres italiens. Le thème de la religion ne joue là qu'un rôle secondaire. Auparavant, l'iconoclasme s'était introduit aux Pays-Bas en 1566, causant bien des ravages. Ici comme ailleurs, l'iconoclasme avait été l'expression d'une révolte dont les raisons ne sont plus l'objet d'aucune mise en scène, plusieurs décennies plus tard : dans un tableau où l'accumulation d'images est un signe de richesse de

leur propriétaire, l'image n'a plus de puissance en elle-même, elle exprime seulement la puissance de celui qui a les moyens de les acheter.

Pour conclure : Stanley Kubrick ou l'art de couvrir les murs blancs d'un message codé...



Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, 1999.

Séance n°5 : Lecture analytique n°2 : Depuis « *La toile représente* » jusqu'à « *les fait voir* » (pp. 15-17). Le « *Cabinet d'amateur* » de Perec.

Thèse n°1 :

Thèse n°2 :

Séance n°6 : La structure du roman : Une savante construction arithmétique.

Document n°5 : Manet van Montfrans, *La contrainte du réel*, 1999.

compte de ces alinéas : il y en a cent quarante-trois au total. L'histoire, racontée par un narrateur hétérodiégétique non-représenté, se laisse décomposer, de nouveau, en deux parties principales.

Sous un désordre apparent se dissimule donc une structure bien nette qui fait apparaître les particularités que nous avons déjà rencontrées dans *Un homme qui dort* et *W ou le souvenir d'enfance*. Nous connaissons l'importance de la structure bi-partite et de la césure dans les textes de *Perec* qui, d'une manière ou d'une autre, renvoient invariablement à l'histoire de son enfance. Ici, la césure principale coïncide avec la suspension des activités des héritiers Raffke pendant la Première Guerre mondiale et se situe entre les alinéas 41 et 42, nombres métonymiques de la séparation du jeune *Perec* de sa mère⁵ et qu'il suffit de lire en palindrome pour voir apparaître les deux dates cruciales de l'histoire d'*Un cabinet d'amateur*, 1914 et 1924, années des deux ventes de la collection Raffke.

L'exposition comporte quatre alinéas, le dénouement également. L'asymétrie des deux parties principales, composées respectivement de 41 et de 102 alinéas, s'explique par le fait que dans la première partie ne sont décrits que 23 tableaux, tandis que la deuxième partie s'étire en longueur avec les 39 extraits du catalogue de la deuxième vente Raffke.

Des quarante et un alinéas de la première partie (pp. 11-51), les vingt et un premiers relatent les événements qui ont eu lieu en 1913, les vingt derniers alinéas ceux qui ont marqué l'année 1914. L'exposition de la collection de Raffke à Pittsburgh en octobre 1913 bénéficie d'un succès médiatique grâce à la parution de deux textes – un article sur la personnalité du mécène dans le quotidien *Das Vaterland* (alinéa 4, pp. 15-17) et une longue *notice anonyme* dans le catalogue de l'exposition (alinéas 6-12, pp. 17-24). Les révélations de ce dernier texte attirent une foule de spectateurs, mais l'exposition est fermée après l'action d'un spectateur vandale (alinéas 13-17, pp. 24-30). Quelques semaines plus tard, donc toujours à l'automne de 1913, paraît un article à teneur théorique de l'historien d'art Lester K. Nowak (alinéas 18-21, pp. 30-36).

Raffke est trouvé mort le jeudi 2 avril 1914 (le 2/4/1914, nouvelle apparition du 24 et du 14) et inhumé avec la toile de Kürz dans un caveau qui est une réplique exacte du cabinet d'amateur. Quelques mois après, la première vente aux enchères de la collection Raffke a lieu. Le narrateur évite ici toute indication temporelle précise, mais l'événement a dû se produire juste à la veille de la guerre dont le prologue, on le sait, est constitué par les événements du 28 juin 1914. *Perec* a décrit ces événements – l'assassinat, par l'activiste bosniaque Gavrilo Princip, des lointains descendants des Habsbourg représentés par Van Haecht – dans son premier roman, *L'Attentat de Sarajevo* (1957).⁵

Des extraits du catalogue publié à l'occasion de cette première vente sont cités longuement dans quinze alinéas (24-38, pp. 39-49). Les trois derniers alinéas esquisseront rapidement les événements de la Première Guerre mondiale qui forcent les héritiers de Raffke à remettre à plus tard la seconde vente de la collection. La deuxième partie comporte cent-deux alinéas (42-143, pp. 52-120) et les deux notes déjà mentionnées, qui font preuve d'une pratique originale de la paratextualité. Dans le nombre des notes (2) s'inscrit encore la date du 11 février.

Cette deuxième partie s'ouvre sur une longue paraphrase de l'autobiographie de Raffke, censément rédigée par deux de ses fils à partir de notes et carnets trouvés après sa mort, et publiée en 1921 (alinéas 42-74, pp. 52-78). De ces trente-trois alinéas, quatre (55-58) sont consacrés à une lettre d'un des conseillers artistiques de Raffke, Zannoni, et quinze (60-74) à la description des tableaux les plus précieux, 'les joyaux' de la collection.

Le résumé d'une thèse, publiée par Lester Nowak en 1923, constitue vingt alinéas (alinéas 75-94, pp. 78-100). Cette thèse est consacrée partiellement à la vie et l'œuvre du peintre Heinrich Kürz, partiellement à la collection de Raffke.

Les quarante-cinq alinéas suivants (95-139, pp. 100-118) sont constitués d'extraits d'un long catalogue raisonné des tableaux de cette collection, publié à l'occasion de la seconde vente en 1924, du 12 au 15 mai. Les quatre derniers alinéas (140-143, pp. 118-120) racontent le dénouement de l'histoire : quelques années après la deuxième vente Raffke, la lettre de Humbert Raffke, le neveu du brasseur décédé, révèle aux acheteurs des tableaux qu'ils ont été bernés.

Les caractéristiques que révèlent ces observations arithmétiques – deux parties principales qui, si l'on prend en considération les principales instances énonciatrices, se laissent subdiviser chacune en trois sections – Notice anonyme, article de Nowak, Extraits du catalogue de 1914 / Biographie de Raffke, thèse de Nowak, Extraits de la seconde vente de 1924 – s'avèrent étonnamment proches de celles de la partition de *La Vie mode d'emploi*, composé également de six parties précédées d'un préambule et suivies d'un épilogue, comportant chacun quatre alinéas. Dans *La Vie mode d'emploi*,

Questions :

1. Retrouvez la **structure du roman** de Perec, en prenant appui sur ce texte universitaire ;
2. Quelle place les **nombre**s occupent-ils dans l'œuvre ? Qu'en pensez-vous ?

Séance n°7 : Lecture analytique n°3 : Depuis « Ces modifications impondérables » jusqu'à « retirées de l'exposition. » (pp. 22-24). Le « Cabinet d'amateur » partiellement souillé.

« Une attitude polémique semble donc présider à la naissance des tableaux à « Cabinets d'Amateurs » : ils mettent en scène un conflit fondamental entre deux attitudes extrêmes envers les images : d'un côté leur organisation dans un système du savoir, de l'autre leur anéantissement. » (Victor I. Stoichita⁵)

Document n°6 : Article « Iconoclaste », in *Trésor de la Langue Française*, Septembre 2016.

ICONOCLASME, subst. masc. HIST. RELIG. [Dans l'Empire byzantin] Doctrine hérétique des VIII^e et IX^e siècles qui voulait supprimer le culte des images saintes, et mouvement politique qui s'ensuivit, accompagné de persécutions. *La querelle de l'iconoclasme achève de détruire ce qui avait échappé aux injures du temps* (L'Hist. et ses méth., 1961, p. 543).

Document n°7 : Christin Olivier, « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XVe-XVIIIe siècles) », *Revue d'histoire moderne et*

⁵ « Cabinets d'Amateurs et scénario iconoclaste dans la peinture anversoise du XVIIe siècle », in *L'Art et les Révolutions*, 1989.

Ce que nous appelons aujourd'hui «œuvre d'art» n'a pas toujours joui de ce statut particulier ni fait l'objet des mêmes appréciations et des mêmes jugements. Il faut, certes, prendre la mesure de l'évolution du goût, sentir pleinement l'importance des redécouvertes et des oublis artistiques, saisir le mouvement complexe de la célébration et de la dépréciation. Mais on doit aussi rappeler avec Pierre Bourdieu, Hans Belting ou Victor Stoichita, que l'invention de l'œuvre d'art, au fond récente, est le produit de la formation historique d'un agencement spécifique des relations entre «artistes», «commanditaires» ou «acheteurs», «spectateurs» et, surtout, de l'invention de lieux et de moments consacrés précisément à l'amour de l'art, à la jouissance esthétique, à l'observation à la fois passionnée et désintéressée de «l'œuvre d'art»: la galerie, le Salon, l'exposition publique, le musée, le Cabinet...

De cette transformation qui a conduit de l'*imago* des théologiens à «l'œuvre d'art» des collectionneurs et des connaisseurs, Hans Belting et Victor Stoichita ont donné il y a quelques années déjà une explication puissante, reprise, étendue ou nuancée par de nombreux auteurs¹. Sur des exemples hétérogènes et dans des perspectives assez différentes, tous deux relèvent le même phénomène, invoquent les mêmes causes et proposent des chronologies très comparables, en situant le moment décisif de cette mutation du statut de l'image autour XVI^e siècle. C'est alors que ce long processus conduisant à la naissance du concept moderne d'œuvre d'art s'accélère sous les effets curieusement convergents de la querelle des images et de l'émergence du collectionnisme.

ICONOCLASME ET COLLECTION : DÉSACRALISATION, DÉPLACEMENT, RESACRALISATION

Au tournant du XV^e et du XVI^e siècle, la critique humaniste et surtout protestante met en question non seulement les fondements théoriques de l'image de religion, mais aussi la plupart des usages traditionnels qui en étaient faits et qui sont désormais jugés idolâtriques. Dès les années 1510-1520, les critiques se multiplient, y compris dans des milieux qui restent fidèles à Rome, contre les miracles accomplis par l'intermédiaire des images saintes, les utilisations apotropaïques de celles-ci, les sujets déroutants ou apocryphes, les techniques de coercition des saints par l'intermédiaire de leur représentation figurée, ou les légendes qui courent à propos des pouvoirs exceptionnels de telle ou telle figure. Érasme, par exemple, ironise sur ceux qui croient «que s'ils aperçoivent un Polyphème, un saint Christophe en bois ou peint, ils ne mourront pas de la journée»². Ce qui est condamné ici, c'est à la fois la prolifération quantitative des images saintes et la confusion qui s'établit chez de nombreux chrétiens entre l'image et ce qu'elle représente, entre la représentation matérielle et le prototype.

Certaines critiques vont cependant plus loin, en déniaient toute légitimité au culte des images, même débarrassé de ses excès, et tout caractère sacré aux représentations figuratives ou symboliques de la divinité. Zwingli et plus encore

Séance n°8 : Lecture analytique n°4 : Depuis «Lester Nowak» jusqu'à «intégralement peinte.» (pp. 26-28). Le «Cabinet d'amateur» et la technique de la mise en abîme.

Thèse n°1 :

Thèse n°2 :

dessin de GELUCK



Séance n°9 : Le jeu des citations dans le roman.

Document n°8 : Manet van Montfrans, *La contrainte du réel*, 1999.

La situation énonciative : le jeu des citations

C'est également à la loupe qu'il faut examiner ce texte pour pouvoir démêler les différentes instances énonciatrices et pouvoir se représenter la toile centrale. *Un cabinet d'amateur* mime dans son énonciation le genre pictural dont il s'inspire. Les brefs fragments narratifs sont interrompus par des fragments rapportés entre guillemets – artifice mystificateur chez un auteur qui a l'habitude de dissimuler ses emprunts –, prélevés dans des publications présentées comme réelles, des articles et des catalogues d'art qui sont nommés et datés avec une précision qui semble authentifier le récit. Le narrateur a recours à des sources différentes – ses porte-parole principaux sont le commentateur anonyme qui a écrit le catalogue de l'exposition, le théoricien Nowak, et Humbert Raffke, le neveu et fils adoptif de Raffke. Ce dernier a non seulement peint le cabinet d'amateur et les originaux faux sous le pseudonyme de Kürz, mais il a également rédigé, avec Nowak et d'autres spécialistes, l'autobiographie de Raffke, les catalogues des deux ventes et la lettre qui dénoue l'histoire.

Question : Retrouvez les citations fort nombreuses, il est vrai, dont parle Manet van Montfrans. Pourquoi Perec s'amuse-t-il à multiplier les citations de cette façon ? Efforcez-vous de déterminer ses intentions.

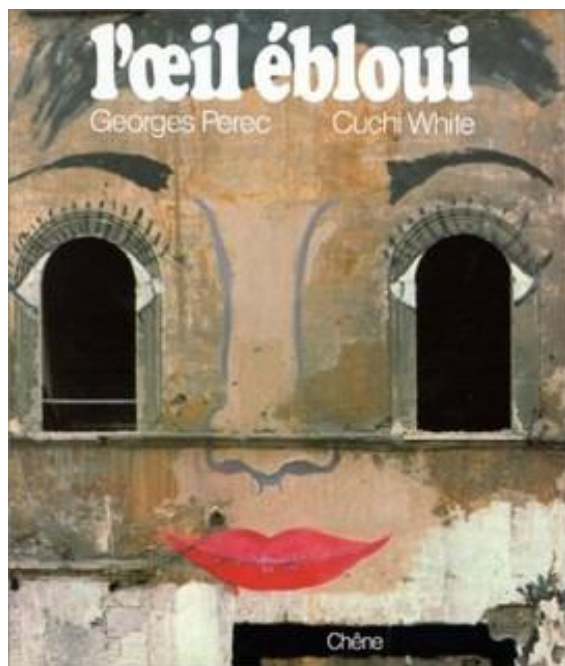
Séance n°9 : Perec et l'art du trompe-l'œil.

a) **Document n°9 :** Article «Trompe-l'œil», in *Encyclopédie Larousse*, Septembre 2016.

Peinture qui donne à distance l'illusion de la réalité (relief, impressions tactile, spatiale...) ; art d'exécuter ce genre d'œuvres. (Appliqué aux sculptures et aux architectures feintes

⁶ URL : www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-176.htm.

comme au rendu des objets, cet art est pratiqué depuis l'Antiquité. Apparence flatteuse mais trompeuse.



- b) **Document n°10** : Louis Marin, « Le trompe-l'œil, un comble de la peinture », in *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988.

Même si nous quittons le terrain des mots pour considérer les choses et les concepts que les mots désignent, on est frappé par l'incertitude de ses frontières. Pour certains, relève du trompe-l'œil tout art dont l'imitation semble le souci majeur. Le trompe-l'œil ne serait donc que la fabrication, en face de la réalité, d'un « monde illusoire » qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec elle : « Trompe-l'œil », toute la peinture, selon Malraux, lorsqu'à la fin du XVI^e siècle « elle renonce à la grandiose invraisemblance du sacré. » Trompe-l'œil, les procédés du vérisme psychologique de la mise en page photographique. Trompe-l'œil, selon Yves Bonnefoy (1970), toutes les conceptions et les facilités qui rendent un tableau capable d'émouvoir et d'édifier les foules. Trompe-l'œil, pour Michel Faré (1962), une forme très particulière de nature morte : « Contre une planche feinte de bois veiné, des livres aux pages froissées, des gravures, des cartes à jouer, mais représentés de telle façon que le regard ne peut vaincre l'illusion. » Mais trompe-l'œil aussi, pour le même auteur, que les architectures feintes de Piero Della Francesca, que les monuments illusoires de Véronèse et de Tiepolo, les bas-reliefs de faux bronze et de faux ors, les décors de grisaille, les morceaux de virtuosité, les perspectives... Pour nous résumer, le trompe-l'œil serait donc à la fois un petit canton détourné du royaume de l'imitation, mais il serait aussi co-extensif à son immense domaine, et peut-être, en fin de compte, le dépassement de la représentation par le simulacre de la réalité.

- c) **Document n°11** : Manet van Montfrans, *La contrainte du réel*, 1999.

Quel que soit l'objectif du **trompe-l'œil** – nous faire entrevoir les délices de l'au-delà dans les voûtes d'une église baroque ou masquer des murs de brique lézardés et noirs de suie – son univers est en premier lieu d'ordre optique : il fonctionne ou ne fonctionne pas. La fascination qu'exerce le **trompe-l'œil** n'est pas, par conséquent, due à sa beauté, à la jouissance esthétique qu'il provoque, mais au fait qu'il **trompe** nos sens, qu'il nous fait douter de nos perceptions, et que par là il nous arrache à notre écécité quotidienne, et nous amène à nous interroger sur la notion de réel. A nous demander par exemple ce que c'est qu'un mur. Le **trompe-l'œil** n'est qu'un piège, une irruption de la fiction dans la réalité qui, pendant un bref instant d'éblouissement, efface les limites entre le vrai et le faux, le réel et l'illusion. Ainsi il nous renvoie à notre regard, à la manière dont nous regardons et occupons l'espace, et nous amène à nous interroger sur les lois qui régissent notre perception du réel. 'Nous savons à peu près ce qu'est la peinture', écrit **Perec**, 'mais le réel ? Où commence-t-il, où finit-il ? Et comment pourra-t-on vérifier la véracité du message transmis à nos centres visuels ?'

Après ces réflexions générales suscitées par la technique illusionniste du **trompe-l'œil**, **Perec** explique en quoi réside pour lui la spécificité des photographies de Cuchi White. Ces **trompe-l'œil** ne constituent pas seulement un défi conceptuel, mais doivent leur fascination à autre chose encore. Dans ces **trompe-l'œil**, la réalité semble avoir repris ses droits :

Ce qui me touche et me trouble le plus dans les photographies de **trompe-l'œil** que Cuchi White nous donne à voir, c'est [...] le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en main, par le temps réel, de cette illusion spéculaire qui se serait voulue impénétrable : la réalité reprend ses droits : de véritables ouvertures sont ménagées sur ces surfaces de fausses fenêtres, des conduites d'eau, des fils électriques traversent en les transperçant les balcons fictifs ; les fausses écaillures de peinture s'écaillent vraiment ; la pluie ruisselante impose ses coulées improbables aux architectures impeccables.

Question : Pourquoi pouvons-nous affirmer que le livre de Perec est en quelque sorte un « trompe-l'œil » littéraire ? Recherchez dans l'œuvre des exemples précis justifiant cette assertion.

Séance n°11 : Les dangers des tromperies de la vue et de l'amour du Beau.

Document n°12 : Christin Olivier, « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XVe-XVIIIe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3/2002 (n°49-3) , p. 176-194.

L'examen attentif de *Cabinets d'Amateur* un peu postérieurs, comme ceux de van Haecht, montre aussi l'importance des allusions au thème ambigu de l'amour au sein des collections du début du XVII^e siècle : de nombreux tableaux exposés dans le cabinet paraissent en effet renfermer un message complexe sur le désir excité par la vue et mettre en garde le spectateur contre les excès de l'amour du Beau et contre la confusion entre l'image et ce qu'elle représente. C'est ainsi que le tableau de van Haecht, *Joseph et la femme de Putiphar dans un cabinet d'amateur*, multiplie les avertissements sur les dangers de la séduction : l'un des tableaux à l'intérieur du tableau représente la *Séduction d'Europe*, un autre la *Poursuite de Daphné par Apollon* ; sur une table, un petit bronze illustre le *Viol de Dejanire par Nessos*... Dans un *Cabinet d'Amateur* de Jan van Kessel daté de 1659 et conservé à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, les allusions aux tromperies du désir et de la vue sont aussi nombreuses : à gauche, Vénus se regarde dans un miroir ; au centre un tableau illustre la fable du renard et de la cigogne ; sur une étagère on aperçoit l'enlèvement d'Europe ; à droite, au premier plan une nature morte aux huîtres expose des mets qu'on ne peut goûter qu'avec les yeux...

Dans son texte, Perec multiplie les allusions aux tromperies de la vue. Identifiez et relevez,

dans l'œuvre, des exemples se rattachant aux thématiques voisines suivantes :

- Le motif de la **réflexion** (« Art and Reflection ») : p. 24 ;
- Variations autour du mot « réflexion » : pp. 27-28 ;
- Les **jeux d'optique** : pp. 18-21 ;
- Les **œuvres « encryptées »** : pp. 24-25 ;
- Le motif du « **miroir** » : pp. 52-53 ;
- Le thème de la « **photographie** » : pp. 58-59 ;
- Le « **trompe l'œil** » : pp. 60-61 ;
- **L'entreprise Kodak** et les iconoclastes : pp. 70-71.

Séance n°12 : Lecture cursive : Depuis « *Personne ne sembla jamais* » jusqu'à la fin (pp. 83-85). **L'excipit.**

Séance n°13 : Dissertation autour de la dernière phrase du roman de Perec : « *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.* »

Pourquoi/comment cet art du faire-semblant génère-t-il le plaisir et le frisson ?

Vous pourrez, pour répondre à cette question plus facilement, prendre appui sur les documents suivants portant sur l'art de substituer un mot à une chose, et/ou une chose à un mot :

Texte de référence : Louis Marin, « Le trompe-l'œil, un comble de la peinture », in *L'effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988.

Toutefois cette substitution de la chose et du signe caractéristique du signe-représentation en général est un processus « orienté ». Il peut certes s'effectuer du signe à la chose et avoir ainsi cet effet d'objectivité dans l'universalité rationnelle du discours de connaissance, mais aussi de la chose au signe et dès lors les signes se substituant aux choses et la représentation à l'être, le monde des signes s'autonomise pour se déployer en écran à l'univers des choses, monde d'autant plus trompeur qu'il en est l'*imitation visible*, un monde où à l'universalité objective de la connaissance vraie se construisant progressivement dans le discours rationnel du savoir, se substitue l'infinité subjective des désirs singuliers liés entre eux par leur accomplissement toujours différé dans les plaisirs variés de l'imagination et de la sensibilité : une autre société se développe ici dont la valeur essentielle est – pour employer le langage de Saint Augustin – non plus *uti*, l'usage des signes, mais *frui*, la jouissance et ses valeurs de plaisir, en perpétuel défaut sur sa réalisation, en perpétuel excès sur ses moyens. On aura reconnu ici des thèmes familiers de la pensée augustinienne et janséniste.



Magritte, *La Clef des songes*, 1930.

LES MOTS ET LES IMAGES

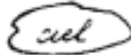
Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAURITTE.