

Perec et l'exposition

Jean-Max COLARD

Cahiers Georges Perec, numéro spécial « Perec et l'art contemporain », éditions du Castor Astral, Paris, p. 51-65.

A l'heure où le champ de l'art contemporain affirme plus que jamais l'existence d'un « art de l'exposition¹ », au point d'en faire, dans une re-hiérarchisation inavouée des pratiques, l'art majeur de notre époque ; à l'heure où l'histoire de l'art commence seulement à intégrer dans son récit les conditions de monstration des œuvres et à écrire une histoire de l'exposition ; et tandis que certains critiques d'art, commissaires ou curateurs revendiquent pour eux la notion d'« exposition d'auteur », l'écrivain Georges Perec peut nous apparaître aujourd'hui comme la figure source et inverse d'un « auteur d'expositions ». Des artistes et des institutions lui ont d'ailleurs régulièrement emprunté non seulement des titres mais aussi des modalités de l'exposition : pour exemple, tandis qu'*Espèces d'Espace* a servi de titre à au moins deux reprises, en retour la grande exposition *Voilà, le monde dans la tête*, organisée en juin 2000 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris avec la complicité active de Christian Boltanski et Bertrand Lavier, « était conçue autour du célèbre *Je me souviens* de Georges Perec² ». Au point que le catalogue relevait d'une démarche pleinement perecquienne, dressant l'inventaire exhaustif des pièces dans une longue série de listes, et organisé autour d'un texte, écrit par l'artiste Pierre Joseph, reconstituant de mémoire l'exposition en question, à la manière d'un « Je me souviens »³ :

C'est de la qualité des fondus enchaînés dont je me souviens, très peu des images elles-mêmes. Je peux dessiner le chat de mémoire : sa forme stylisée a tendance à s'imposer au détriment du reste. (...) Des livres encore, sont disposés sur une moquette orange, parfois en double exemplaire ou de traduction différente. Dans certains cas des tirages photos sont insérés comme autant de marque-pages oubliés. Il m'est impossible de me souvenir d'un titre en particulier. (...) Je me souviens de cadres blancs constitués de paraffine valorisant des images de film. D'autres éléments et indices étaient présentés dans des vitrines.

Par-delà les effets de citation, les jeux d'emprunts, et sans oublier les stratégies publicitaires actives dans l'intitulé d'une exposition, reste que cet ensemble de textes offre indéniablement aux artistes, mais également aux commissaires d'expositions, des dispositifs qui sortent du traditionnel accrochage : principes structurants, jeux de contraintes, numération d'œuvres, classements, inventaires/listes... Et c'est cette congruence entre l'œuvre de Georges Perec et « l'art de l'exposition » qu'il convient aujourd'hui d'interroger, en élargissant considérablement le cadre des relations entre Perec et les arts plastiques, trop souvent restreints à la peinture, à la photographie ou au cinéma.

Sous cet angle de lecture, les textes de Perec se donnent même à lire comme un catalogue d'expositions — non pas raisonné et dûment inventorié, plutôt un puzzle de pièces éparses, de

¹ *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e Siècle*, ouvrage collectif, Paris, Editions du regard, 1998.

² Suzanne Pagé et Béatrice Parent, « Introduction », catalogue de l'exposition *Voilà, le monde dans la tête*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 2001, p. 5.

³ Pierre Joseph, « Exercice », février 2001, dans *Voilà, le monde dans la tête*, op. cit., p. 9-379.

lieux *intra-* ou *extra-muros*, mais toujours très conçus, très pensés jusque dans leur agencement. Continuation et avatar des expositions universelles, muséales ou privées qui saturaient déjà l'espace littéraire du XIX^e siècle, « époque privilégiée du phénomène-musée⁴ », l'œuvre de Perec manifeste une conscience aiguë de cette « espèce d'espace » qu'est l'exposition et participe sans nul doute pleinement à son « âge de raison » désormais : entrée dans une période réflexive, l'exposition n'est pas envisagée ici comme un événement artistique, à la manière des *Salons* de Diderot, mais bel et bien comme une forme, un langage, un dispositif du regard, comme un « système de représentation ».

Tentative d'exposition : « Le saut dans le vide »

Souvenir marquant, souvenir marqué, le fragment 118 de *Je me souviens* contient l'une des rares expositions dûment mentionnées par Georges Perec : « Je me souviens de l'exposition Yves Klein, à la galerie Allendy, rue de l'Assomption ». Souvenir personnel aussi, et frappé en sous-main du sceau de l'autobiographie : Georges Perec habitait lui-même au numéro 18 de cette rue, non loin de la galerie Colette Allendy, haut lieu des avant-gardes artistiques des années 50, située à l'écart des circuits habituels de Saint-Germain-des-Prés ou de l'avenue Matignon⁵, mais tout près du lieu de vie de l'auteur :

Georges Perec
18, rue de l'Assomption
Escalier A
3^e étage
Porte droite
Paris 16^e
Seine
France
Europe
Monde
Univers⁶

Chez Perec, l'espace d'exposition voisine avec le lieu intime⁷. Et ce rapport de voisinage peut définir assez justement dans son œuvre les liens entre art et littérature : « Perec n'a entretenu avec les arts plastiques que des rapports pour le moins approximatifs⁸ », commente le critique

⁴ Sur ce sujet, voir l'ouvrage capital de Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, et du même, le chapitre « L'image exposée : Musées » dans *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, coll. « Les Essais », Paris, 2001, p. 81-117.

⁵ Les archives de la galerie Colette Allendy, de 1946 à 1960, ont été déposées à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC).

⁶ *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974 (2000, nouvelle édition revue et corrigée), p. 166.

⁷ Autre souvenir d'exposition, plus lourdement autobiographique cette fois, dans les dernières pages de *W ou le souvenir d'enfance* : « Plus tard je suis allé avec ma tante voir une exposition sur les camps de concentration. Elle se tenait du côté de La Motte-Picquet-Grenelle (ce même jour, j'ai découvert qu'il existait des métros qui n'étaient pas souterrains mais aériens). Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain » (Paris, Denoël, 1975 ; réédit. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 215).

⁸ Jean-Marc Huitorel, *Les règles du jeu. Le peintre et la contrainte*, Caen, Frac Basse-Normandie, 1999, p. 99.

d'art Jean-Marc Huitorel. Si Perec était un spectateur régulier du « cinéma *le Caméra*, situé 70 rue de l'Assomption, Paris 16^e »⁹, c'est en voisin qu'il fut un visiteur de la galerie Colette Allendy. Peut-être même eut-il l'occasion d'y voir les œuvres de François Morellet : en 1950, la galerie offrit à cet artiste dont on retrouve le nom parmi les personnages de *La Vie mode d'emploi*, sa toute première exposition personnelle, *Peintures de Morellet - A la recherche d'une base*.

Reste que ce souvenir n'en demeure pas moins flottant : de quelle exposition d'Yves Klein à la galerie Allendy s'agit-il exactement ? Difficile de le préciser, puisque l'artiste y est intervenu à deux reprises, et dans un temps très rapproché. D'abord en février 1956, avec le titre « Propositions monochromes¹⁰ », mais elle n'était pas signée du nom de l'artiste, seulement de son prénom : Yves. Taxinomie oblige, on préférera donc pencher en faveur de la seconde exposition, un an plus tard, en mai 1957, cette fois pleinement signée par l'artiste, sous le titre *Yves Klein : propositions monochromes*.

Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours pour « Yves le Monochrome » de penser l'exposition : « espèce d'espace » paradoxale, où le lieu donné, physique et matériel, se trouve bientôt aboli sous l'effet d'une transsubstantiation picturale. En février 1957 déjà, le rassemblement de toiles monochromes de couleurs différentes visait à une densification spirituelle du lieu, et à sa dématérialisation : « Il a fui jusqu'au moindre prétexte d'intégration architecturale des espaces colorés, commenta Pierre Restany. On ne peut le suspecter d'aucune tentative de décoration murale¹¹. » En 1958, cette quête de la dématérialisation de l'espace donné de la galerie s'intensifie : rassemblant des pigments purs, des *Monochromes bleus*, mais aussi des paravents et une tapisserie, l'exposition d'Yves Klein s'augmente à l'étage supérieur du premier « Immatériel » : une salle vide présentée sous le titre *Surfaces et blocs de sensibilité picturale. Intentions picturales*. Les deux expériences se touchent : au rez-de-chaussée, la dilatation du bleu permet, aux dires de l'artiste lui-même, de « supprimer l'espace qui existe devant le tableau, dans le sens où la présence du tableau envahit cet espace et le public lui-même ». Tandis qu'à l'étage, l'immatériel entend donner « la sensibilité picturale invisible à l'œil nu ».

Engagé sur cette voie de l'immatériel, Yves Klein organisera bientôt, en avril 1958 à la galerie Iris Clert, sa fameuse exposition dite du « Vide¹² ». La porte donnant sur la rue était condamnée, la vitrine était peinte en bleu, de manière à ne voir, depuis l'extérieur, « que du Bleu ». Pénétrant par le couloir, les visiteurs découvraient une pièce vide, dont les murs et la face intérieure des vitres étaient peints en blanc.

Loin d'en rester au seul fragment 118 de *Je me souviens*, il semble que cette exposition d'Yves Klein ait laissé d'autres traces dans l'œuvre de Perec, et qu'elle trouve un prolongement, quelques années plus tard, dans un célèbre passage d'*Espèces d'espace*, intitulé « D'un espace inutile » : « J'ai plusieurs fois essayé de penser à un appartement dans lequel il y aurait une pièce inutile (...). Ça aurait été un espace sans fonction. Ça n'aurait servi à rien, ça n'aurait renvoyé à

⁹ *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, rééd. dans *Romans & récits*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2002, p. 1240.

¹⁰ Sur cette exposition, cf. Denys Riout, « Imprégnations : scénarios et scénographies », *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, Paris, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou (5 octobre 2006-5 février 2007), 2006, p. 33-42.

¹¹ Pierre Restany, « La minute de vérité » (court mais violent manifeste imprimé sur le carton d'invitation, Galerie Colette Allendy, Paris, 21 février-7 mars 1956). Sur ce sujet, voir notamment Denys Riout, « Imprégnations : scénarios et scénographies », dans *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel, op. cit.*, p. 35-42.

¹² Geste fondateur, cette œuvre d'Yves Klein a récemment servi de point de départ à l'exposition *Vides, une rétrospective*, qui recensait une dizaine d'expositions vides de 1958 à 2009 (Centre Pompidou, 24 février-24 mars 2009).

rien¹³ ». Mais cet effort s'avère rapidement vain, et là où Yves Klein visait le vide, l'auteur échoue, pour sa part, à « penser le rien », « à suivre cette image » : « Il m'a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image jusqu'au bout. Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, *ce vide*¹⁴, comme si l'on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel ».

Vu sous cet angle, le texte de Perec nous apparaît comme une « tentative d'exposition¹⁵ » qui fait écho à l'expérience immatérielle de Klein. Mais son échec n'est pas seulement linguistique ou littéraire : il tend aussi à désavouer cette quête du vide espérée par Yves Klein. « Je ne suis absolument pas critique d'art », commentera plus tard Perec¹⁶ ; et de fait, le fragment 118 de *Je me souviens* ne laisse rien entendre du jugement porté par Perec sur l'exposition de la galerie Allendy. Pour autant, cette tentative avortée de concevoir à son tour un espace inutile nous ouvre à une critique implicite de la démarche de Klein. Et l'avant-propos d'*Espèces d'espaces* sonnait déjà comme un désaveu lointain de cette quête immatérielle : « L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide¹⁷ ». Certes, « au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du *pratiquement immatériel*¹⁸ ». Mais très vite l'espace apparaît davantage comme un plein : « il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace¹⁹ ».

Cette réponse du plein au « Vide », souvenons-nous encore qu'elle sera précisément celle d'Arman, répliquant en octobre 1960 à Yves Klein en remplissant la même galerie Iris Clert d'objets de rebut et de déchets, avec une exposition exactement inverse : *Le Plein*²⁰. Plus récemment, l'artiste Yann Sérandour a mis ce *Plein* d'Arman à plat : il a dressé la liste des objets qui constituaient la reconstitution, en 1994 au Centre Pompidou, de la vitrine de la galerie Iris Clert. Imprimé sur un papier-peint qui forme toute la largeur du mur, ré-exposé sous la forme d'un texte, l'inventaire de ces objets ordinaires prend à l'évidence l'allure d'un « penser/classer » tout pereccien. Démonstration, s'il en était besoin, que Perec se situe davantage du côté du plein que du saut dans le vide. Source d'attraction pour les artistes, qui trouvent ici une juste combinaison du concept et de la matérialisation, cette propension au plein d'espaces, d'objets, de « choses », de listes, de tableaux, de puzzles, d'œuvres et de collections, est sans nul doute un trait saillant de son œuvre : par là Perec se démarque nettement des « écritures blanches », de la tendance au vide ou à l'évidement qui caractérise bien des entreprises narratives de son époque.

« Installations d'appartements » : « Plenty Objects of Desire »

Reste que le plein d'espace est lui aussi un leurre : qu'on songe à toutes ces « choses » que Jérôme et Sylvie aimeraient pouvoir acquérir et dont ils emplissent, même virtuellement, leur appartement. Dans notre perspective de lecture, le roman *Les Choses* offre de fait une autre modalité de l'écriture de l'exposition : il s'ouvre par la description, par l'ekphrasis même, d'une

¹³ *Espèces d'espaces*, « D'un espace inutile », *op.cit.*, p. 66-67.

¹⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁵ Nous empruntons ce terme à l'artiste Alain Bublex.

¹⁶ « Je ne suis pas critique d'art », extraits d'une table ronde tenue le 28 novembre 1981 à l'Association culturelle italo-française de Bologne ; les propos de Perec ont été reproduits dans les *Cahiers Georges Perec*, n° 6 (« L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture »), Paris, Seuil, 1996, p. 196-203.

¹⁷ *Espèces d'espaces*, « Avant-propos », *op.cit.*, p. 13.

¹⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁹ *Espèces d'espaces*, *op.cit.*, p. 14.

²⁰ Sur cette exposition, voir Catherine Francblin, *Les Nouveaux réalistes*, Paris, Flammarion, 1997, p. 89-90.

exposition imaginaire, où l'appartement rêvé s'organise à la manière ici d'une boutique d'antiquaire, là d'une vitrine de magasin. « L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor, haut et étroit (...). Tout serait brun, ocre, fauve, jaune : un univers de couleurs un peu passées, aux tons soigneusement, presque précieusement dosés, au milieu desquelles surprendraient quelques taches plus claires (...)»²¹. » L'évocation du bureau et d'un mur d'images qui compose à sa manière une exposition, est l'occasion de révéler la dimension proto-muséale de l'appartement privé :

Les murs, de haut en bas, seraient tapissés de livres et de revues, avec, çà et là, pour rompre la succession des reliures et des brochages, quelques gravures, des dessins, des photographies — le *Saint Jérôme* d'Antonello de Messine, un détail du *Triomphe de Saint Georges*, une prison de Piranese, un portrait d'Ingres, un petit paysage à la plume de Klee, une photographie bistrée de Renan dans son cabinet de travail au Collège de France, un grand magasin de Steinberg, le Melanchton de Cranach — fixés sur des panneaux de bois encastrés dans les étagères²².

Dans le champ de l'art, ce système des objets convoités a pu trouver, hors de toute référence à l'œuvre de Perec, une remarquable application : vers la fin des années 90, un duo d'artistes venus d'ex-pays communistes, Plamen Dejanov et Svetlana Heger, ont réalisé six plateformes intitulées *Plenty Objects of Desire* sur lesquelles ils exposaient les objets de leurs désirs, œuvres d'artistes occidentaux ou pièces de mobilier design qu'ils tentaient de s'acheter progressivement en travaillant comme peintres en bâtiment pendant la durée de leurs expositions. Toutes liées à l'espace domestique, chambre, bureau, salon, etc., ce plein d'objets devait finalement servir à l'aménagement d'un appartement-extension du Kunstverein de Berlin²³. Mais en attendant, aligné sur une plate-forme colorée, ce « display » d'objets faisait apparaître l'installation toute entière comme un « showroom » commercial. Ainsi, le travail de Dejanov & Heger ne s'intéressait pas tant aux questions de goût ou à l'objet en tant que tel; il mettait surtout en exergue les rouages économiques du désir de possession, et marquait au passage l'extrême porosité entre les formes de l'exposition muséale, de l'étalage marchand, et de la décoration intérieure.

Dans *Les Choses*, c'est non par le travail, mais par le rêve du cambriolage que l'écriture virtuelle de l'exposition reprend son cours, offrant la visite imaginaire d'un riche intérieur où les deux personnages s'imaginent voler à loisir meubles et objets :

Ce serait l'appartement d'un diplomate en mission, d'un financier véreux aux goûts néanmoins parfaits, d'un grand dilettante, d'un amateur éclairé. Ils en connaîtraient les moindres recoins. Ils sauraient où trouver la petite vierge du XII^e, le panneau ovale de Sebastiano des Piombo, le lavis de Fragonard, les deux petits Renoir, le petit Boudin, l'Atlan, le Max Ernst, le de Stael, les monnaies, les boîtes à musique, les drageoirs, les pièces d'argenterie, les faïences de Delft. (...) Une à une, les vitrines seraient fracturées ; une à une, les toiles décrochées du mur, déclouées de leurs cadres²⁴.

Avec cette liste quasiment chronologique d'œuvres d'art, suivies des collections d'arts décoratifs, le riche appartement rejoint la logique du musée : là encore, comme souvent chez

²¹ *Les Choses*, Julliard, 1965, rééd. dans *Romans & récits*, op. cit., p. 51-52.

²² *Idem*, p. 53.

²³ Sur Plamen Dejanov et Svetlana Heger, voir notamment leur exposition au Consortium de Dijon, 1-25 avril 1998, et le catalogue *Compilation, une expérience de l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 336-337. Ou : www.leconsortium.com

²⁴ *Les Choses*, op.cit., p. 102.

Perec, l'espace intérieur d'un individu est animé dans son agencement par un principe qui relève pleinement de l'exposition.

Cette logique se trouve notamment exemplifiée dans *La Vie mode d'emploi* par la boutique de Madame Marcia. S'y organise une circulation d'objets « entre son appartement, son magasin, son arrière-boutique et sa cave²⁵ » : emblématique de cette tendance à constituer chaque appartement comme le musée personnel de son personnage, Madame Marcia « a tout le temps de renouveler son stock sans être contrainte de surcharger la pièce où elle expose les meubles qu'elle désire à ce moment-là vendre et qu'elle préfère présenter dans un cadre spécifiquement conçu pour eux²⁶ ». Tandis que « l'ameublement de sa chambre présente un audacieux mélange d'éléments ultramodernes (...) et de curiosités d'époques diverses²⁷ », l'arrangement de sa boutique est tout autant un ensemble minutieusement composé : « au centre de la présentation actuelle de cette pièce », se trouve un salon fin-de-siècle entouré de meubles austro-hongrois, près desquels « Madame Marcia a disposé quelques éléments qui y accordent leur tourment baroque, ou qui y opposent, au contraire, leur étrangeté rustique ou sauvage, ou leur perfection glacée²⁸ ». Impossible de ne pas voir dans cet art minutieux de l'installation, de l'exposition boutiquière²⁹, dans cet agencement à la fois chromatique, ambiant et stylistique, une mise en abyme du travail spécifique de l'écrivain, qui se livre lui aussi à l'agencement d'objets qui « sous la lumière discrète de spots invisibles, semblent reliés entre eux par une multitude de fils imperceptibles³⁰ ». L'exposition se donne ici comme la métaphore métatextuelle et structurante du texte, tandis que le texte se développe comme la visite mentale d'une « espèce d'espace » chaque fois savamment conçu.

In Situ

Toute l'œuvre de Perec manifeste une très forte conscience du lieu. Et de fait, récusant la quête immatérielle d'Yves Klein, l'espace fait chez Perec inéluctablement retour. « Il y a des tableaux parce qu'il y a des murs³¹ », écrit-il encore dans *Espèces d'espaces*. Et si « les tableaux effacent les murs », et de même si les monochromes d'Yves Klein affirmaient leur capacité à désintégrer l'espace, à le dématérialiser, très vite en retour « les murs tuent les tableaux ». Entre ces deux pôles, il est possible de trouver ce qui s'appelle à proprement parler un arrangement : « Ou alors il faudrait changer continuellement, soit de mur, soit de tableau, mettre sans cesse d'autres tableaux sur les murs, ou tout le temps changer le tableau de mur. » Or cet arrangement variable, cette négociation entre le mur et le tableau, a précisément un nom : cela s'appelle l'exposition.

Pour le champ de l'art, ce rappel du mur résonne fortement avec certaines déclarations artistiques des années 70 qui dénonçaient le mythe moderniste de l'autonomie de l'œuvre d'art. Cette présence du tableau au mur et inversement du mur derrière le tableau aboutit ainsi chez un artiste siglé « postmoderniste » comme John Armleder, à la fameuse série des *Furniture*

²⁵ *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 784.

²⁶ *Idem*, p. 1058.

²⁷ *Ibid.*, p. 847.

²⁸ *Ibid.*, p. 1058.

²⁹ A noter que Madame Marcia cultive cet art en consultant des catalogues d'architecture d'intérieur, décoration, objets d'art, en visitant des expositions avec ses amis (*ibid.*, p. 1056). On trouve d'ailleurs sur sa table un carton d'« invitation au vernissage d'une exposition du peintre Silberselber » (*ibid.*, p. 846).

³⁰ *Ibid.*, p. 1059.

³¹ *Espèces d'espaces*, « Murs », op. cit., p. 77-78.

sculptures : soit un ensemble composé d'un tableau et d'une pièce de mobilier (canapé ou fauteuil, par exemple), assorti à la toile en question. Partant de l'idée que les toiles finissent toujours dans des intérieurs de collectionneurs, et sont souvent choisies par eux selon des critères de décoration, en fonction de la couleur du papier peint ou du divan, John Armleder fournit donc tout à la fois la toile et le meuble assorti (ou dépareillé, produisant alors un autre effet de style intérieur). De cette manière, la peinture ne se pose plus comme un absolu autonome et séparée de son contexte d'accrochage, ce qui était le credo du modernisme pictural, et l'œuvre d'art se voit assumer à la fois son statut d'objet parmi d'autres et sa fonction décorative. Combinatoire ludique, *modus operandi* qui n'aurait certes pas déplu à Perec, la série des *Furniture Sculptures* est un format hybride qui participe tout ensemble à l'exposition muséale et à l'« installation d'appartement ».

Autre porte-parole éminent d'une conscience toute post-moderne et exacerbée du lieu et du contexte d'exposition : Daniel Buren et sa pratique théorisée de l'*in situ* : « Ma démarche a été de reconsidérer le lieu comme essentiel, y compris dans la production artistique. » En effet, l'un des apports majeurs de Daniel Buren à l'art du XX^e siècle tient au fait d'avoir décrété la non-neutralité des lieux d'exposition, et d'avoir rétabli, par le biais de l'*in situ*, la relation consciente que les œuvres entretiennent avec leurs lieux d'exposition. Que ce soit dans un musée, dans le salon d'un collectionneur, ou dans l'espace public, il s'agit à chaque fois de travailler « sur un lieu », c'est-à-dire de l'interroger, d'en intégrer les caractéristiques dans l'œuvre elle-même, de travailler à en révéler tout le système, aussi bien architectural que social, urbain, économique, la pratique de l'art s'élargissant alors au champ des sciences politiques et sociales.

Or il y a chez Perec une pratique *in situ* de l'écriture. Dans son étude critique, Derek Schilling a déjà rapproché l'entreprise descriptive esquissée dans *Lieux* de nombreuses œuvres conceptuelles des années 60-70, telle la *Location Piece #1* (1969) de Douglas Huebler dans laquelle l'artiste documente l'état d'un site³². Mais de notre point de vue, la notion d'*in situ* développée par Daniel Buren semble plus à même d'éclairer les « travaux pratiques » de notre écrivain :

En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers.

J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une des descriptions se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible : assis dans un café, ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches, et d'une manière générale, tous les détails qui attirent mon regard³³.

Reprise différemment dans la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou dans « La Rue Vilin³⁴ », cette écriture « in situ » des lieux, et surtout de la ville, ne tient pas seulement au fait d'écrire sur place, et comme en direct. C'est qu'il s'agit plus profondément de révéler le lieu : « Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y-a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir³⁵. » Et contre cette indifférence ordinaire, il s'agira non seulement d'observer, de noter, d'inventorier, mais plus encore de « déchiffrer un morceau de ville³⁶ ». Certes, il convient de ne pas réduire la méthode et

³² Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « perspectives », 2006, p. 147-150.

³³ *Espèces d'espaces*, « Lieux (notes sur un travail en cours », *op.cit.*, p. 108-109.

³⁴ « La Rue Vilin », dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989, p. 15-31.

³⁵ *Espèces d'espaces*, « La rue », « Travaux pratiques », *op.cit.*, p. 100.

³⁶ *Idem*, p. 102-103.

le travail *in situ* de Daniel Buren à un simple « marquage » des lieux. Il s'agit autant d'une méthode d'investigation critique du lieu que d'une intervention visuelle. Et d'ailleurs les *Lieux* de Perec font eux aussi l'objet d'une enquête, proche de la méthode sociologique. Au-delà des différences relatives à la spécificité de chaque art, c'est dans l'objet final que ces deux pratiques *in situ* tendent à se dissocier : là où Buren développe une critique structurelle du lieu dans lequel il est invité à intervenir, Perec tente de cerner tout autre chose : « l'infra-ordinaire », c'est-à-dire « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages³⁷. » Quand Buren vise l'être du lieu, Perec en écrit plutôt le passage.

Reste que sous ce regard, la rue est vue à la fois comme un texte, un « tissu », mais aussi comme une autre espèce d'espace d'exposition : Perec en souligne les « aménagements spécifiques³⁸ », en dénombre le plein, en dresse par moments le catalogue : « Juste en bordure de café, au pied de la vitrine et en trois emplacements différents, un homme, plutôt jeune, dessine à la craie sur le trottoir une sorte de “V” à l'intérieur duquel s'ébauche une manière de point d'interrogation (land-art ?)³⁹ ». Ainsi la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* relève-t-elle à l'évidence d'une autre « tentative d'exposition », dont il serait alors moins l'auteur que le commentateur. Ou pour reprendre un terme récemment employé par l'écrivain Thomas Clerc : « Profession : critique d'art réel⁴⁰ ».

Mais là où Perec s'approche plus encore d'une pratique *in situ* de l'écriture, ce n'est peut-être pas tant dans l'espace public que face à son propre espace de travail : ainsi ses « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail⁴¹ », ou encore les exercices sériels de « Still Life/Style leaf⁴² », manifestent-ils une conscience critique du lieu qui amène l'auteur à examiner le contexte de production de ses propres écrits : « Je passe plusieurs heures par jour assis à ma table de travail⁴³ » ; « Le bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joaillier », et sur celui-ci est posée une « feuille de papier quadrillé, de format 21 x 29,7, presque entièrement couverte d'une écriture exagérément serrée⁴⁴ » ; « cet aménagement de mon territoire se fait rarement au hasard⁴⁵ ». Rédigées au présent de l'énonciation, dans une simultanéité feinte de l'acte de voir et d'écrire, ces notes métatextuelles n'en obéissent pas moins à l'évidente modalité d'une écriture *in situ*.

³⁷ *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, UGC, 1975 ; rééd. Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », p. 10.

³⁸ *Espèces d'espaces*, « La rue », *op.cit.*, p. 95.

³⁹ *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *op.cit.*, p. 17-18.

⁴⁰ Subtil continuateur de Perec dans son livre *Paris, Musée du XXI^e siècle. Le X^e arrondissement* (Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2007), l'écrivain Thomas Clerc intensifie cette appréhension expositionnelle de l'espace public. Sa visite auto-guidée à travers les rues, les images mentales qu'elles suscitent, et les « œuvres d'art involontaires » qu'il rencontre au gré de sa déambulation aboutissent en effet à considérer le spectacle de la rue comme une vaste installation, « comme si la ville était conçue par un commissaire d'exposition invisible » (p. 22). Bon connaisseur du milieu de l'art contemporain, collaborateur régulier de la revue *02*, Thomas Clerc adopte sur la rue le regard d'un critique d'exposition : « Il y a des gens qui sont de bons critiques d'art, mais de mauvais critiques de la réalité. Ils voient ce qui fait la beauté d'une œuvre (ou ce qui cloche en elle), mais ils passent inertes devant la rue splendide, le visage en ruine, la chemise moche » (p. 199). D'où cette définition de son entreprise littéraire : « Profession : Critique d'art réel » (p. 215).

⁴¹ Dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 17-23.

⁴² Dans *L'infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 107-119.

⁴³ « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ « Still life/Style leaf », *op. cit.*, p. 107, p. 113.

⁴⁵ « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *op. cit.*, p. 18.

« Méta-expositions »

Très souvent chez Perec, les images accrochées sur les murs ouvrent elles-mêmes à d'autres espaces. Par un jeu d'emboîtement et de mise en abyme, bien des peintures, gravures ou photographies recensées dans son œuvre dévoilent en effet de nouveaux espaces intérieurs à l'aménagement lui aussi extrêmement soigné, et qui sont à voir comme autant d'expositions dans l'exposition, d'installations dans l'installation d'appartement. La présence récurrente du cabinet de travail de Saint-Jérôme est à cet égard symptomatique de cette volonté de ménager des images où s'inventent d'autres « espèces d'espaces », où figurent d'autres systèmes expositionnels de représentation. Idem avec la dernière toile de Hutting qui déploie la vision d'un atelier vide, ou encore, dans *La Vie mode d'emploi*, la reproduction d'un tableau de Forbes dans le salon des Marquiseaux, intitulé « Un rat derrière la tenture », toile dévoilant une histoire où il est question de la collection d'automates et de montres de la vieille Lady Forthright. Enfin, et à l'évidence, c'est surtout avec *Un Cabinet d'amateur*, et avec la toile qui sert de matrice à l'ensemble de ce roman déguisé sous les allures d'un catalogue d'exposition, que Perec manifeste une hyperconscience des modalités de monstration des œuvres.

Car l'écriture de l'exposition se manifeste non seulement chez Perec à travers les formes usitées de la liste, de l'inventaire, de la notice de catalogue, mais encore dans les bibliographies fictives qu'on trouve notamment dans *La Vie mode d'emploi*, telle la liste des éditions savantes relatives aux sculptures de Franz Hutting, répertoriées à la fin du chapitre IX, et par où ce récit d'espaces prend alors la forme d'une publication savante.

L'exposition est donc un dispositif fictionnel, générateur de récits. C'est dire qu'elle ouvre à des fictions et fonctionne comme un leurre : à l'image du tableau fictif et faussé qui sert de matrice à *Un cabinet d'amateur*, de même le *Vide* incertain d'Yves Klein, le plein désespérant des *Choses*, les aménagements intérieurs qui composent *La Vie mode d'emploi* ou les collections immenses de l'Exposition Universelle sont également des pièges, des fictions, des constructions parfois mêmes idéologiques — ainsi l'exposition n'échappe pas au regard ironique, revers, que Perec porte d'une manière générale sur tous les systèmes de représentation dont il réinvestit et manipule les dispositifs. Perec, auteur d'exposition ? Cette hypothèse ne vaut que si elle se double de sa contradiction — Perec en critique, ou plutôt en démonteur d'expositions.

La Vie Mode d'emploi, où l'auteur décrit systématiquement l'agencement des espaces intérieurs des occupants de l'immeuble, nous apparaît aujourd'hui comme un « multiplex d'expositions ». Notons d'ailleurs que le principe même de l'immeuble défaçadé de la rue Simon-Crubellier, inspiré entre autres d'un dessin de Saül Steinberg, relève pleinement du geste même de l'exposition. On en retrouvera d'ailleurs le mécanisme dans une fameuse pièce de l'artiste américain Dan Graham, *Alteration to a suburban House* (1978) : « On a enlevé toute la façade d'un pavillon de banlieue ordinaire pour la remplacer par un grand panneau de verre transparent... On regarde ces maisons comme l'amateur éclairé contemple une œuvre d'art⁴⁶. » Et de même Gordon Matta-Clark a également procédé au défaçadement d'une maison dans sa performance *Bingo* en 1974.

Notons également au passage l'attention extrême portée par le narrateur de *La Vie mode d'emploi* aux systèmes d'accrochage, aux conditions matérielles de présentation des œuvres et objets qui composent ces « installations d'appartements ». Il serait même fastidieux d'en dresser

⁴⁶ Dan Graham, « Buildings and Signs », 1981, trad. dans Dan Graham, *Œuvres 1965-2000*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 2001, p. 179-180.

l'inventaire : cartes postales punaisées au mur, toile agrafée ou éclairée par quatre projecteurs tombant du plafond, tapisseries, « spots immaculés orientés de manière à converger vers le centre de la pièce⁴⁷ », cadre « en bambou » ou « de baguettes en bois⁴⁸ », présentoirs, albums, vitrines, etc. Le texte fourmille d'une variété de modalités techniques d'exposition, jusqu'au catalogue de Madame Moreau où sont recensés certains outils nécessaires à la décoration intérieure : nécessaires à papier peint, agrafeuse, pistolet à peinture, échafaudage mobile, échelle multipose, perceuse-percuteuse, etc. De même, c'est aussi avec infiniment de précision que le narrateur précise les emplacements des objets dans leur environnement. Ce sens du détail ne se limite évidemment pas à un simple effet de réel : outre la possibilité d'ouvrir des espaces au lecteur, il traduit également une conscience très aiguë du « système des objets » à l'œuvre dans ces « installations d'appartement ». Notons enfin que cet agencement ne relève pas du goût du personnage, mais qu'il s'effectue par le biais des listes dressées par Perec et sur la base d'algorithmes mathématiques : une logique impersonnelle et toute conceptuelle préside à ces aménagements.

A l'image de celui qu'il imagine pour le peintre Franz Hutting, un des artistes de l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* : ainsi voit-on l'artiste fictif montrer dans une galerie sa « période brouillard », suite de copies de tableaux célèbres comme *La Joconde* ou *Le Déjeuner sur l'herbe*, « sur lesquelles il a ensuite peint des effets plus ou moins prononcés de brume ». Lors de l'exposition de ces toiles, dont le « lyrisme météorologique » n'est pas sans rappeler celui d'Yves Klein, la « brume » se trouve augmentée d'un effet de brouillard qui touche cette fois à la totalité de l'espace :

Le vernissage de l'exposition parisienne, Galerie 22, en mai 1960, s'accompagna d'un brouillard artificiel que l'affluence d'invités fumeurs de cigares ou de cigarettes rendit plus opaque encore⁴⁹.

Dans l'appartement de Hutting, en revanche, les tableaux de la période brouillard sont montrés selon un dispositif d'accrochage fort différent : « Sur un rail fixé à peu près à deux mètres cinquante du sol, coulissent plusieurs tringles métalliques sur lesquelles le peintre a accroché une vingtaine de ses toiles, la plupart de petits formats ». Entre l'espace de la galerie et l'atelier où il travaille (« où il est bien sûr strictement interdit de le déranger »), le salon de Hutting est un espace intermédiaire de monstration, mi-privé, mi-public, pas très éloigné au fond de l'arrière-boutique de Madame Marcia — c'est un « show-room » diraient les galeristes d'aujourd'hui, où le peintre reçoit d'ailleurs, en compagnie de sa secrétaire, des « clients autrichiens » venus négocier l'achat d'une toile de sa période brouillard. Autre espèce d'espace, et autre modalité de l'exposition, le salon accueille ensuite, lors des « Mardis de Hutting⁵⁰ », une série de performances, devant de peu « la mode des happenings » : un public nombreux vient notamment assister à la production collective et en direct d'une grande toile « agrafée sur les trois murs de la grande pièce ». Déserté ensuite, le grand atelier de Hutting n'est plus, à la fin du roman, que l'espace d'exposition d'une pièce unique : « sur un chevalet d'acier éclairé par quatre projecteurs tombant du plafond, une grande toile, intitulée Eurydice (...) ⁵¹ ».

Certains appartement augmentent donc le coefficient d'exposition à l'œuvre dans ces décorations : si l'intérieur de Madame Marcia « n'a jamais établi de distinction réelle entre les

⁴⁷ *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 1086.

⁴⁸ *Idem*, p. 1121 et p. 1070.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 705.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1259-1263.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1263.

meubles qu'elle vend et ceux dans lesquels elle vit⁵² », la décoration de l'appartement de Mme Moreau manifeste un goût « susceptible d'impressionner » les invités :

Le décorateur, Henry Fleury, fit mieux que s'acquitter simplement de sa tâche. Il comprit qu'il tenait là une occasion unique de réaliser son chef-d'œuvre (...) : il pourrait donner avec ce décor prestigieux et au départ anonyme, une image directe et fidèle de son talent, illustrant exemplairement ses théories en matière d'architecture intérieure : remodelage de l'espace, redistribution théâtralisée de la lumière, mélange des styles⁵³.

Boiseries, meubles, divans et guéridons ont ainsi été soigneusement choisis, tandis que « les rayonnages de la bibliothèque ont été aménagés en vitrines d'exposition ». Mais Madame Moreau ne dit jamais tout à fait ce qu'elle pense de cette « installation », terme qui se partage entre la décoration intérieure et le champ des arts plastiques. Chez les Altamont, le soir de la réception annuelle, « il n'y a aucun tableau sur les murs, car les murs et les portes sont eux-mêmes décors : ils sont revêtus d'une toile peinte, un panorama somptueux (...)»⁵⁴. » Dans le salon de Rémi Rorschash⁵⁵, une aquarelle, une statuette, des monnaies antiques et neuf assiettes décorées sont invoquées par l'occupant lui-même comme « des témoins de ce qu'il appelle "son inlassable activité de producteur" » dans le monde de la télévision ou du spectacle. Mais très vite le narrateur met en doute cette fastueuse activité, et les objets ne sont plus alors que des leurres, aptes à tracer un portrait fallacieux et fictif de Rémi Rorschash par lui-même. Chaque ameublement de *La Vie mode d'emploi* sert donc de matrice au récit personnel de chaque occupant, et compose le miroir flatteur, trompeur, mais toujours révélateur, de sa personne.

Pour autant, n'oublions pas que c'est par un système d'algorithmes mathématico-lexicaux, composés sur la base de listes préalables, que l'écrivain a distribué ces objets, images, tableaux et références picturales à l'intérieur de chaque appartement. Avatar de la « bricabracomanie⁵⁶ » et des musées privés (de la pension Vauquer, de Tartarin de Tarascon, du Capitaine Nemo, et jusqu'à la maison de des Esseintes) qui sature notamment les intérieurs des romans réalistes du XIX^e siècle, ce « système des objets » adopté par Perec ne doit donc rien aux vérités de la psychologie ou aux effets de réel du roman naturaliste, et se rapproche bien davantage des procédures expositionnelles, combinaison de règles et d'aléatoire, mises en place à l'époque de *La Vie mode d'emploi* par François Morellet ou Claude Rutault, par exemple.

Ainsi l'exposition s'impose-t-elle très consciemment comme un « système de représentation », de soi, ou du Monde dans le cas de l'Exposition Universelle de 1900, à laquelle Perec consacre une section de « Penser/Classer⁵⁷ » et une de ses *Perec/rinations*⁵⁸. « Répartie en 18 groupes et 121 classes », cette manifestation est moquée par l'auteur qui ironise sur son classement tout autant fastidieux qu'arbitraire, sur sa taxinomie douteuse et ses incohérences, « les Œuvres d'Art » s'y trouvant mélangées à quantité d'autres productions, tandis que les métiers d'art se trouvent exposés bien plus loin. Et Perec de souligner à nouveau l'incongruité de ce bazar moderne, « sans qu'aucune idée de système se dégage avec évidence » :

⁵² *Ibid.*, p. 784.

⁵³ *Ibid.*, p. 779.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 741.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 736-737.

⁵⁶ Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, tome 1, p. 3.

⁵⁷ Dans *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 158-160.

⁵⁸ « En rev'nant de l'Expo... », *Perec/rinations*, Paris, Zulma, 1985, p. 48-50.

Le 15^e groupe est, comme il se doit, consacré à tout ce qui n'a pas trouvé sa place dans les quatorze autres, c'est-à-dire aux « Industries diverses » (papeterie ; coutellerie ; orfèvrerie ; joaillerie et bijouterie ; horlogerie ; bronze, fonte, ferronnerie d'art, métaux repoussés ; broserie, maroquinerie, tableterie et vannerie ; caoutchouc et gutta ; bimbéloterie)⁵⁹.

A ce titre, le fatras composite de l'Exposition Universelle n'est finalement pas très éloigné des collections beaucoup plus « particulières », mais également très savamment organisées, qui saturent les appartements privés des habitants de *La Vie mode d'emploi*. Voisine des multiples collections qui s'y donnent à voir, l'Exposition Universelle s'impose en effet comme un autre bric-à-brac, une autre collection de collections dont les détenteurs apparaissent alors comme autant de matrices narratives potentielles :

On pouvait y admirer, entre autres, une collection de boutons peints par Marie-Antoinette, une collection de targettes et verrous des XVI^e et XVII^e siècles, la collection de sonnettes de M. Jules Domergue, la collection de flacons à parfums de la parfumerie Pinaud, la collection de bésicles, lorgnettes et jumelles de M^{me} Alfred Heymann et la collection d'éteignoirs de M. Michon⁶⁰.

Finissage

Dans son livre *Inside the White Cube*⁶¹, décisif pour la pensée de l'exposition, publié en quatre essais dans la revue *Artforum* entre 1976 et 1981, le critique d'art Brian O'Doherty en appela à une meilleure connaissance des conditions de monstration des œuvres passées ou présentes : « L'accrochage, justement, voilà sur quoi nous voudrions en savoir plus. L'histoire des conventions de l'accrochage à partir de Courbet demeure à explorer. (...) Plutôt que d'étudier une forme approuvée collectivement (le Salon par exemple), nous pourrions commencer par nous pencher sur les caprices du discernement individuel, sur ces tableaux du dix-septième et du dix-huitième siècles figurant le collectionneur élégamment vautré au beau milieu de son inventaire. » A l'évidence, ce programme de révision s'avère en réalité très proche de la liste des expositions offertes par les textes de Georges Perec : d'*Un cabinet d'amateur* à *Espèces d'espace*, de l'Exposition Universelle aux expositions particulières qui meublent *La Vie mode d'emploi*, du *Vide* d'Yves Klein à l'écriture *in situ* de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, son œuvre entière manifeste un vif intérêt pour les conditions de monstration des images, une compréhension très subtile et volontiers ironique de cet « exercice d'interprétation » qu'est l'exposition, et affiche enfin une rare curiosité pour l'histoire des modalités d'accrochage des œuvres passées ou présentes, des *Wunderkammern* du XVI^e siècle à l'espace blanc de la galerie. Auteur, inventeur, démonteur, narrateur d'expositions, Perec trouve enfin dans cet encadrement élargi de l'œuvre d'art, une matrice profusionnelle de récits, tout un ouvroir de littérature potentielle. C'est dire s'il s'impose dans le champ des arts plastiques comme une figure extrêmement contemporaine, sinon anticipatrice, de cette conscience aujourd'hui très aiguë d'un « art de l'exposition ». Donnant non seulement à voir, mais montrant la monstration. Exposition d'expositions.

⁵⁹ « Penser/Classer », *op.cit.*, p. 159.

⁶⁰ « En rev'nant de l'Expo... », *op. cit.*, p. 48.

⁶¹ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Patricia Falguières éd., Catherine Vasseur trad., Zürich-Paris, jrp/ringier-La Maison rouge, 2008. Citations suivantes p. 45-46.