De V à W : Georges Perec et le deuil de l'achèvement

Daniele CARLUCCIO, Université de Genève

Introduction : Walter Benjamin, Jules de Gaultier et le lecteur moderne

Qu'est-ce que lire en moderne ? En un sens, c'est la question à laquelle répondait Walter Benjamin dans son célèbre essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*, en partant du poème liminaire des *Fleurs du mal*, avec son inoubliable apostrophe conclusive à l'« hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » (cité par Benjamin, 329) Je citerai les premières lignes de l'essai :

Baudelaire a escompté des lecteurs qui ne lisent des poèmes qu'avec difficulté. C'est à eux que s'adresse le poème introductif des *Fleurs du mal*. On ne peut se fier ni à la force de leur volonté ni, sans doute, à leur concentration ; ils préfèrent le plaisir des sens ; ils connaissent le spleen qui vous coupe tout intérêt et toute réceptivité. Il est déconcertant de rencontrer un poète qui table sur un tel public, le plus ingrat de tous. (*Ibid.*)

Benjamin caractérise l'homme moderne, et donc aussi le lecteur moderne, comme un sujet imperméable à l'expérience poétique ; un sujet distrait, en proie à l'ennui, que l'exposition permanente au chaos du monde moderne rend indisponible à cette expérience idyllique que serait l'expérience de la poésie. Dans le poème de Baudelaire, le poète affirme sa ressemblance avec ce « lecteur ». Mais dans le mouvement même par lequel il affirme cette ressemblance – « mon semblable, – mon frère ! » –, il s'en distingue – par l'apostrophe, expression violente, agressive, de la lucidité du mélancolique : « Hypocrite lecteur ». Le lecteur qui s'oublie dans « le plaisir des sens », comme dit Benjamin, dans l'ivresse de l'opium¹, est un « hypocrite ». Il ne fait pas face au néant de son expérience, néant que le poète lui montre du doigt. Baudelaire, lui, n'a pas peur de regarder frontalement le néant, il n'a pas peur d'avoir peur, ou d'avoir mal.

C'est là ce qui émerge du commentaire de Benjamin, qui recourt à la terminologie de la jeune psychanalyse afin de qualifier le tempérament du poète. Baudelaire, dit-il, relève du « caractère traumatophile » (342). Il désire être agressé par le monde extérieur, il est attiré par le néant, il veut voir le visage de la mort. Le terme de « traumatophilie » appartient au lexique de la psychiatrie depuis que Karl Abraham l'a employé en 1907, dans un article intitulé « Les traumatismes sexuels comme forme d'activité sexuelle infantile ». Il désigne la tendance qu'il constate chez des hystériques à reproduire, à l'âge adulte, un traumatisme précoce (blessure, accident ou agression sexuelle). Il ne semble pas que Freud – dont l'essai *Au-delà du principe*

*de plaisir*² nourrit abondamment le propos de Benjamin – ait jamais eu recours à ce terme. Mais il se trouve évidemment impliqué dans l'idée bien connue de pulsion de mort, selon laquelle l'être vivant jouit de la répétition de ses expériences traumatisantes dans la mesure où il aspire, au-delà du principe de plaisir justement, à retourner à l'état inanimé primordial. Il y aurait donc deux figures du lecteur à extraire des considérations de Benjamin, deux figures qu'il ne s'agit pas d'opposer, mais de décliner, selon une dialectique particulière : au lecteur « hypocrite », en proie à la facilité de l'onirisme et du « plaisir des sens », à ce que Benjamin appelle la « fantasmagorie », succède le lecteur « traumatophile », pour lequel il n'est d'expérience véritable que dans la perte³.

J'aimerais me tourner maintenant vers un autre philosophe de la modernité, plus ancien et moins connu que Benjamin, mais qui partage avec lui un intérêt pour l'expérience de la littérature, quoique cet intérêt le porte à s'intéresser non au lecteur de la poésie, mais à une lectrice de romans. Il s'agit de Jules de Gaultier, ce philosophe français de la fin du dix-neuvième siècle auquel on doit la notion de bovarysme et qui a été redécouvert ces dernières années, à l'occasion de sa réédition par les soins de Per Buvik⁴. Or, il est bien des points communs entre la lecture que Benjamin fait de Baudelaire et celle que Gaultier fait de Flaubert. Dans *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), la première étude que Gaultier consacre à la notion dont il fut le théoricien, il part du constat romantique que l'homme moderne est un rêveur frustré de son idéal, quelqu'un qui rêve sa vie, plutôt que de la vivre. Il envisage *grosso modo* deux types de rêveurs modernes. Il y aurait d'abord ce qu'il appelle les « fantoches » (62), ceux qui subissent passivement les illusions de la culture, comme sous hypnose, ceux dont l'esprit est habité par des images et des idées préconçues, sans que ces « notions » contribuent véritablement à façonner leur tempérament. Ce sont des êtres à la « frêle personnalité » (32), sans relief, auxquels s'oppose le second type, héroïque, incarné essentiellement par Emma Bovary. Le personnage de Flaubert a l'esprit fortement imprégné de conceptions romanesques de la vie et de l'amour issues de ses lectures adolescentes, et elle va s'efforcer naïvement et en même temps héroïquement d'agir selon ses conceptions, sans parvenir jamais à rejoindre son idéal. C'est là ce qui fait d'elle, d'après Gaultier, une figure tragique.

Dans la monographie qu'il consacre plus tard à Flaubert (*Le génie de Flaubert*, 1913), Gaultier reprend le fil de sa réflexion sur l'héroïne flaubertienne en recourant à une image qui m'intéressera au premier chef : celle de l'artiste mécontent de son œuvre. Emma Bovary serait semblable à l'artiste qui, faute de pouvoir achever son œuvre selon son idéal, la réduit à néant, manifestant ainsi son penchant pour l'imaginaire et ce refus total de se soumettre à la

réalité qui la conduira au suicide :

C'est ainsi que, devenue la maîtresse de Rodolphe Boulanger, et goûtant avec lui la satisfaction d'une passion physique partagée, elle formule, obéissant à la fiction qui veut être accomplie selon ses formes strictes, une exigence qui met en fuite son amant : l'enlèvement, l'enlèvement « au galop de quatre chevaux... », le départ vers les pays merveilleux créés par la fantaisie des romanciers pour servir de cadre à l'amour, pour engendrer la volupté et éterniser la passion. Et la voici sanglotante parmi les nouveaux débris de cette œuvre presque achevée. Enfin, au dernier acte de cette tragédie, ayant retrouvé le médiocre Léon, chue dans ses bras à la débauche vulgaire parmi les louches compagnies, elle mesure la distance de son rêve à ce honteux avatar et, se délivrant par le poison des contacts de la réalité, elle brise le moule lui-même qui s'obstinait à modeler l'effigie du rêve dans cette glaise de réel. (112)

Emma Bovary illustre, selon Gautier, un bovarysme inconditionnel. Elle refuse instinctivement d'accommoder son idéal à la réalité. Elle est animée par une pulsion de destruction qui lui fait anéantir les ébauches de rêve auxquelles elle a donné forme dans sa vie. Comme Frenhofer, le célèbre personnage balzacien auquel Gautier fait ici discrètement allusion, elle souffre du *complexe de Pygmalion*⁵ : elle éprouve la perte de son idéal, puisque nulle déesse n'intercède en sa faveur pour faire de cet idéal une réalité vivante. Il faut noter que la Bovary devient, en vertu de ce rapprochement, bien davantage qu'une lectrice de roman. Elle devient une artiste, façonnant sa vie, ou plutôt échouant tragiquement à façonner sa vie et le monde qui l'entoure comme une œuvre d'art.

Marielle Macé, dans un essai récent intitulé *Façons de lire, manières d'être* (2011), s'est intéressée à la manière dont le lecteur peut donner des contours à sa vie, en s'appropriant les formes et les modèles de la littérature. Elle privilégie toutefois la définition plus tardive (et plus heureuse, dans tous les sens) du bovarysme de Gautier, où la tendance à « se concevoir autre que l'on est » cesse d'apparaître comme une pathologie pour devenir une faculté essentielle de l'être humain⁶. Le bovarysme d'Emma, au contraire, est marqué du signe de l'échec définitif. L'artiste Emma est aussi la première spectatrice de son œuvre. Elle se retourne sur son œuvre pour en constater l'inachèvement, avec davantage de lucidité que Frenhofer – le peintre du *Chef-d'œuvre inconnu* ayant besoin du regard d'autrui, le regard consterné de ses disciples, les premiers et derniers spectateurs de *La belle noiseuse*, pour se délivrer douloureusement de ses illusions⁷. C'est à la lumière de ces considérations sur le lecteur ou le spectateur moderne, avec sa double tendance radicale à se complaire dans l'imaginaire et à déchirer de manière traumatisante le voile de l'imaginaire, que j'entends aborder l'écrivain Georges Perec. Son œuvre s'inscrit très directement dans la filiation du

modernisme, dans le sillage de ce surréalisme cher à Benjamin – quoique Perec ne mentionne jamais les surréalistes parmi ses influences – et dans le voisinage du structuralisme. Perec partage notamment avec les surréalistes (et avec Michel Foucault) un intérêt prononcé pour l'œuvre de Raymond Roussel, au point de lui consacrer un essai remarquable que je commenterai. De Perec lecteur de Roussel, je reviendrai ensuite à Perec auteur, en m'intéressant plus particulièrement à *W ou le Souvenir d'enfance*. Je tâcherai de montrer que l'un répond à l'autre comme l'artiste se retournant sur son œuvre, dans une esthétique de l'inachèvement conçue comme un deuil de l'achèvement.

Perec et l'inachèvement

Que l'œuvre de Perec soit hantée par le spectre de l'inachèvement, un bref tour d'horizon suffira à le montrer. Dans *Le condottière*, ce roman de jeunesse publié récemment à titre posthume, un faussaire tente de produire une copie du tableau d'Antonello de Messine qui soit, comme l'original, un chef-d'œuvre. L'hypotexte balzacien apparaît dans le palimpseste, lorsque le regard que porte le faussaire sur son tableau presque terminé lui fait comprendre, comme Frenhofer, son échec. De ce que le tableau en question est en l'occurrence une imitation découle la morale postmoderne de la fable : le chef-d'œuvre inconnu ne peut être, au sens où il ne peut être que la version appauvrie d'un autre tableau. Dans les années de maturité de l'écrivain, l'incontournable somme romanesque constituée par *La vie mode d'emploi* pousse plus avant le processus de réécriture. Le peintre Bartlebooth réalise un certain nombre d'aquarelles et il demande à un locataire de son immeuble, Gaspard Winckler, d'en faire des puzzles dont il ne viendra finalement pas à bout. Là encore, c'est le regard qui « inachève » l'œuvre. L'œuvre paraît achevée, mais le regard du faiseur de puzzles Winckler, puis de l'artiste lui-même, la défait, y met à jour un objet manquant, une béance irréductible où il se perd. Entre-temps, Frenhofer est devenu oulipien : il inscrit sa pratique de la peinture dans un dispositif ludique où l'autre a également sa part, afin d'accomplir son œuvre de néant. C'est précisément ce dispositif, en effet, qui permet le dédoublement de l'artiste en créateur et spectateur, ou en auteur et lecteur – et par là une forme de mainmise sur la réception de l'œuvre que nous retrouverons avec *W*.

Enfin, « *53 jours* », le dernier roman de Perec, présente la particularité troublante de problématiser l'inachèvement dans la fiction, en vertu d'une mise en abyme, tout en devant son inachèvement effectif à une cause extérieure, la mort de son auteur. Dans la première partie, achevée, le narrateur homodiégétique doit retrouver la trace d'un homme disparu nommé Serval. Il cherche la clé de l'énigme dans le roman inachevé de ce Serval, un roman

policier auquel il manquerait la dernière page, recelant, dans un *twist* conclusif, l'identité du coupable. Mais il apprend de la bouche de la dactylographe du manuscrit que pour son auteur le roman était bien terminé – il était achevé pour son auteur, mais inachevé, encore et toujours, pour son lecteur. La suite, inachevée, de la fiction explicite l'allusion à Stendhal contenue dans le titre : la première partie était en fait l'œuvre d'un certain Georges Perec qui s'était engagé à écrire un roman en cinquante-trois jours, comme l'auteur de *La chartreuse de Parme*, mais sans succès⁸... Comme toujours chez Perec, à l'extrémité du formalisme oulipien le réel fait retour, c'est-à-dire la réalité de la mort. C'est cette veine « réaliste » qu'il explore dans l'essai sur Roussel écrit en collaboration avec son compère de l'Oulipo Harry Matthews, à cheval entre 1975 et 1976, donc dans la foulée de la parution de son œuvre autobiographique *W ou le Souvenir d'enfance*.

Le texte s'intitule *Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique*⁹. Il s'agit d'un essai de critique-fiction qui prend pour point de départ la découverte fictive, par un chercheur, de cinq feuillets inédits de Roussel qui seraient « la première ébauche ou, plus précisément, le projet d'une pièce en vers » (75), œuvre inachevée ou projet d'œuvre. Ces feuillets auraient été trouvés dans l'incision d'un livre précieux que Roussel aurait reçu en cadeau de sa mère dans son adolescence, lors d'un séjour à Venise. Les auteurs imaginent que Roussel, au cours de ce séjour, aurait eu une idylle avec un dénommé Ascanio, le fils d'une amie vénitienne de sa mère, de deux ans son cadet, qui serait mort l'année suivante. Le Quarli et ce projet de pièce que l'écrivain n'a jamais pu porter à son terme seraient la trace chiffrée de cette brève mais intense aventure amoureuse. À l'appui de leur hypothèse, Perec et Matthews citent un psychanalyste nommé Pferdli qui théorise le phénomène de l'incorporation. Il s'agit en fait, comme l'ont bien vu les commentateurs, notamment Claude Burgelin dans son excellent essai sur les rapports entre Perec et Freud, du pastiche d'un article de Nicolas Abraham et Maria Torok intitulé « Deuil *ou* mélancolie, Introjecter-incorporer », paru en 1972 dans la *Nouvelle revue de psychanalyse*. L'incorporation se trouve définie – je cite la version perecquienne – comme « un fantasme qui ira le plus loin possible pour transformer le monde plutôt que de permettre la moindre modification du sujet » (84). Nous retrouvons ici le bovarysme, dans ce refus pathologique de la réalité au profit de l'imaginaire. Le cryptophore, puisque tel est le nom qu'Abraham et Torok donnent au sujet qui souffre de cette pathologie, refuse la perte de l'objet aimé en *donnant corps*, par le langage, à une réalité autre. Perec et Matthews appliquent le diagnostic à Roussel et à son œuvre qui représenterait ce « système topologique secret profondément encrypté dans la psyché » (85), selon les termes de Pferdli, où l'objet perdu continue à exister. La suite de

l'essai passe en revue les œuvres de Roussel, en essayant de retrouver derrière leur géographie apparente – l'Afrique des *Impressions* ou la France des autres livres – la géographie de la « crypte » roussellienne, « le monde secret de sa vie vénitienne » (91) où il continue de vivre avec Ascanio.

Il y aurait donc toujours, derrière l'univers de l'œuvre de Roussel – une œuvre apparemment si peu réaliste, si peu autobiographique – Venise et le souvenir de cet épisode marquant de l'adolescence. La ville de Venise, considèrent par ailleurs Perec et Matthews, ne peut que séduire le cryptophore qu'est Roussel, car il s'agit d'un espace certes réel, mais qui a tout du trompe-l'œil. Venise est un lieu utopique, un monde clos, un *locus solus*. C'est un lieu imaginaire où « nul n'est jamais tout à fait sûr des points cardinaux » (90), où l'on peut donc se perdre, pour le meilleur et pour le pire : « une rue dont on pense qu'elle nous mènera là où nous voulons aller nous laissera sur le campo d'où on est parti, une chaussée prometteuse se terminera aux bords d'une eau abrupte » (*ibid.*). Dans *Penser/Classer*, Perec évoque le cauchemar que constitue à ses yeux la prétention totalisante de l'utopie (156). Or, l'œuvre ultime de Roussel, celle qui, selon la fiction de Perec et Matthews, est restée à l'état d'ébauche ou de projet, aurait eu Venise comme espace référentiel. Elle aurait ainsi révélé – à son auteur – l'origine biographique dissimulée de toute son œuvre, raison pour laquelle, estiment Perec et Matthews, il n'a pu l'écrire. Le pastiche de l'article d'Abraham et Torok explique qu'« à son stade mélancolique, la crypte intérieure commence à se fissurer et le deuil, enfin, est accepté. [...] c'est la première modification du sujet, et c'est aussi la dernière, car elle ouvre la route à la reddition à la mort » (85). Comme le remarque Burgelin, le phénomène de l'incorporation est décrit ici dans des termes plus radicaux que dans l'article pastiché : pour Abraham et Torok, l'ouverture de la crypte ne mène pas nécessairement, comme cela aurait été le cas chez Roussel, à la mort. Mais il est évident que cette lecture de Roussel, qui consiste à fantasmer une origine traumatique à son œuvre et à en concevoir l'inachèvement fondamental, relève elle-même de la *traumatophilie*. Il s'agit d'une lecture identificatoire, et mélancolique.

De V à W

Perec considère l'œuvre de Roussel à l'image de son œuvre, dont il parle en ces termes dans un texte intitulé « Notes sur ce que je cherche » :

De la succession de mes livres naît pour moi le sentiment, parfois réconfortant, parfois inconfortable (parce que toujours suspendu à un « livre à venir », à un inachevé désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir d'écrire), qu'ils parcourent un chemin, balisent un espace, jalonnent un

itinéraire tâtonnant, décrivent point par point les étapes d'une recherche dont je ne saurais dire le « pourquoi » mais seulement le « comment ».
(*Penser/Classer*, 14)

C'est bien sûr dans *W ou le Souvenir d'enfance*, ce récit autobiographique tournant autour de la perte des parents durant la guerre, et plus particulièrement autour de la mère, déportée dans un camp d'extermination, que Perec va au plus près de ce « pourquoi ». Perec invite son lecteur à faire le rapprochement entre la Venise de Roussel – « V. » selon le feuillet reproduit à la fin de l'essai – et W. Il redouble le « V » de Venise par celui de « Voyage », le voyage réel ou imaginaire que fait l'écrivain pour échapper à la réalité : « Venise deviendra Voyage, Voyage deviendra Venise, V voudra dire à la fois Venise et Voyage » (89). Au début de *W*, Perec relate qu'il s'est souvenu un soir à Venise d'une histoire qu'il a « inventé, raconté et dessiné » dans son enfance, et qui s'appelait « W » (17-8). C'est cette histoire d'une société utopique, régie par l'idéal olympique, implantée sur une île perdue dans le Pacifique, que Perec réinvente à l'âge adulte, sous la forme d'un feuilleton, pour la *Quinzaine littéraire*, de 1969 à 1970. Perec reprendra ensuite les chapitres de ce feuilleton pour les faire alterner avec des fragments autobiographiques, dans ce qui constituera le récit *W ou le Souvenir d'enfance* tel que nous le lisons aujourd'hui.

Philippe Lejeune, qui s'est penché sur la genèse de l'œuvre, a rendu compte de la difficulté qu'a rencontrée Perec à l'achever : « Le livre publié en 1975 apparaît comme le produit d'une double catastrophe, le résidu stratifié de deux « échecs » greffés l'un sur l'autre » (87). Au départ, il y a l'enthousiasme naïf qu'il manifeste dans sa lettre à Maurice Nadeau, lorsqu'il lui fait part de son projet de roman-feuilleton : « W me passionne : un roman d'aventures, un roman de voyages, un roman d'éducation (bildungsroman !) ; Jules Verne, Roussel et Lewis Carroll ! » (95-96). Puis, en l'espace de quelques mois, la rédaction du feuilleton le fait déchanter. Dans le numéro de la *Quinzaine littéraire* du 16 janvier 1970, le septième chapitre s'ouvre sur un avertissement au lecteur, lui expliquant qu'une autre histoire va commencer, et qu'il doit oublier ce qui a été précédemment raconté. Le roman d'aventures tourne court. Il laisse place à un récit dystopique où la société insulaire de W ressemble de plus en plus à un camp de concentration. Le 16 mai 1970, la *Quinzaine littéraire* paraît sans feuilleton. Perec, bloqué, ne parvient pas à respecter la contrainte de la publication bimensuelle. Dans les mois qui suivent, il termine néanmoins son roman, avec l'idée de l'intégrer à son récit autobiographique, à paraître l'année suivante. Mais il faudra attendre encore cinq ans avant que *W ou le Souvenir d'enfance* ne soit achevé et publié. Perec, dans la quatrième de couverture, explique que la forme achevée de l'œuvre garde la

trace de ses projets successifs, dans la rupture représentée par les points de suspension qui séparent le roman d'aventures et la dystopie. Le roman rêvé, élaboré à partir d'un fantasme de l'enfance, sur le modèle des lectures de l'enfance, le roman d'aventures à la Jules Verne, n'a pas abouti comme il devait aboutir.

En fin de compte, Perec, contrairement à Frenhofer, n'a pas détruit l'œuvre utopique. Comme l'a bien dit Lejeune¹⁰, il l'a transformée en un cauchemar pour le lecteur, pris au piège d'une fiction qui dévoile au fil des pages son ancrage dans la plus inhumaine des réalités. Mais il faut insister sur le fait que ce supplice repose sur un dédoublement de l'imaginaire que Perec a subi avant de devenir lui-même bourreau. La fiction de W s'adresse à ce lecteur bovaryque et traumatophile que Perec a été lui-même, dans ses souvenirs d'enfance, lorsque par exemple il lisait de manière incomplète, à plat ventre sur son lit, la trilogie de Dumas, et lorsqu'il se faisait raconter par son cousin ce qui manquait à sa bibliothèque, ce qu'il ne pouvait pas lire : *Le Vicomte de Bragelonne* et la mort d'Athos, de Porthos et de D'Artagnan (193-97)... Il s'agissait évidemment d'une représentation illusoire de ce père que l'enfant rêvait héroïque, mais qui disparut anonymement comme bien d'autres :

J'imaginai pour mon père plusieurs morts glorieuses. La plus belle était qu'il avait été fauché par un tir de mitrailleuses alors qu'estafette il portait au général Huntelle le message de la victoire.

J'étais un peu bête. Mon père était mort d'une mort idiote et lente. C'était le lendemain de l'armistice. Il s'était trouvé sur le chemin d'un obus perdu. L'hôpital était comble. (48)

Il en va ainsi, semblablement, de la fiction de W, merveille au fond cadavérique¹¹, dont l'envers déceptif et terriblement réel rompt brutalement le charme du rêve. Les phénoménologues de la lecture, en particulier Wolfgang Iser, ont théorisé le texte littéraire comme un objet tissé de places vides que le lecteur est appelé à remplir¹². W est bien articulé autour d'une place vide, qui est montrée, mais celle-ci n'est pas à remplir, elle attire plutôt le tout dans sa béance. Le montage entre fiction et réalité traumatisante remplace ici le geste tragique de l'artiste, dirige, en l'assombrissant, le regard du lecteur. Se retournant mélancoliquement sur son œuvre, Perec nous invite à endosser avec lui le deuil de l'achèvement.

Bibliographie

Abraham, Karl. « Les traumatismes sexuels comme forme d'activité sexuelle infantile ».

Œuvres complètes, t. 1. Tr. Isle Barande et Elisabeth Grin. Paris : Payot. 29-40.

- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Dir. Georges Blin, Jacques Crépet et Claude Pichois. Paris : Corti, 1986.
- Benjamin, Walter. *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise*. Tr. Jean Lacoste. Paris : Lettres nouvelles, 1988.
- . « Sur quelques thèmes baudelairiens ». Tr. Maurice de Gandillac. *Œuvres*, t. 3. Paris : Gallimard, 2000. 329-90.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1973.
- Burgelin, Claude. *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*. Paris : Circé, 1998.
- Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée* suivi de *Le chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac. Paris : Minuit, 1985.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Dir. André Bourguignon. Paris : Payot, 1981.
- Gautier, Jules de. *Le bovarysme* suivi de *Le principe bovaryque* de Per Buvik. Paris : PU Paris-Sorbonne, 2006.
- . *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Dir. Per Buvik et Didier Philippot. Paris : Sandre, 2007.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Paris : Mardaga, 1995.
- Lejeune, Philippe. *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris : P.O.L., 1991.
- Lorin, Claude. *L'inachevé*. Paris : Grasset, 1984.
- Macé, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, 2011.
- Perec, Georges. « 53 jours ». Paris : P.O.L., 1989.
- . *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*. Paris : Seuil, 1993.
- . *Le Condottière*. Paris : Seuil, 2012.
- . *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1985.
- . *La vie mode d'emploi*. Paris : Librairie générale française, 1980.
- . *W ou le Souvenir d'enfance*. Paris : Denoël, 1975.

Notes

¹ De l'« Ennui » qui hante son esprit comme celui du lecteur, le poète dit : « Il rêve d'échafauds en fumant son houka » : Charles Baudelaire, « Au lecteur » (23, v. 38).

² Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, p. 41-115.

³ C'est ce lecteur que Benjamin incarne lui-même dans ses souvenirs de jeunesse, lorsqu'il désire remplacer les fêtes de son enfance par les récits étrangement inquiétants d'Hoffmann. Voir, dans *Enfance berlinoise*, le fragment qui évoque l'armoire où ses parents enfermaient les livres dont la lecture lui était interdite : « Ma confiance dans la magie était déjà ébranlée : il me fallait pour la recouvrer des incitations plus fortes. Je commençais à les rechercher dans l'étrange, le terrifiant, l'enchanté et, cette fois encore, c'était devant une armoire que j'essayais de les goûter. Mais le jeu était plus audacieux [...] M'étaient en effet interdites les

œuvres que j'espérais voir largement remplacer le monde perdu des contes » (79). Le lecteur « traumatophile », c'est ce lecteur pour qui l'imaginaire est désormais un « monde perdu », défendu et funèbre.

⁴ Voir les écrits, réédités par Per Buvik, où Gaultier définit la notion : *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892) & *Le bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902).

⁵ Dans *L'inachevé*, le psychanalyste Claude Lorin parle d'un « complexe de Pygmalion » au sujet de la folie destructrice de l'artiste mécontent de son œuvre. Selon la légende, Pygmalion modèle dans l'ivoire la femme rêvée, et c'est en vertu de la volonté divine de Vénus que la statue devient un corps vivant qu'il peut aimer ainsi qu'il le désire. C'est d'un tel complexe que souffrirait, selon Lorin, le personnage de Frenhofer, qui échoue, contrairement à Pygmalion, à donner vie à son tableau. Voir Honoré de Balzac, « Le chef-d'œuvre inconnu », in Georges Didi-Huberman (133-56).

⁶ Voir le chapitre intitulé « Un bovarysme des formes » (186-94), où Marielle Macé part des théories de Gaultier, qu'elle cite et commente.

⁷ Voir la fin de la nouvelle de Balzac in *La peinture incarnée* (149-156), ainsi que l'essai de Georges Didi-Huberman. D'une manière significative, ce long commentaire fait de la nouvelle une fable non pas tant sur la création artistique que sur la perception de l'image picturale. Il offre ainsi les prémices d'une réflexion sur notre rapport aux objets de l'art visuel que l'historien poursuivra dans *Devant l'image* (1990) et *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992).

⁸ Voir la fin, demeurée à l'état de brouillon, du roman (186-87).

⁹ Harry Matthews, Georges Perec, « Roussel à Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique », in *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, 1993, p. 73-115.

¹⁰ Voir le sous-chapitre intitulé « Lire mal pour n'avoir pas mal » (62-71).

¹¹ L'allusion est à Maurice Blanchot, dont les « deux versions de l'imaginaire » (voir 345-59), l'une lumineuse, idyllique, et l'autre sombre, cadavérique, épousent idéalement les deux visages de la fiction perecquienne.

¹² Wolfgang Iser, qui se réfère lui-même aux théories de Roman Ingarden, considère le texte littéraire comme un objet partiellement indéterminé. L'indétermination peut consister localement en des non-dits, mais elle concerne plus largement le texte comme un ensemble dont les parties doivent être reliées dans « l'acte de lecture » afin de constituer un tout signifiant (voir 287 *sqq.*).