

Université de Montréal

**L'Escalier dans les arts :  
un dispositif de (dé)montage**

par Joëlle Rousseau Rivard

Département des littératures de langue française  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en littératures de langue française

Avril 2017

©, Joëlle Rousseau Rivard, 2017

## RÉSUMÉ

Rythmant notre quotidien, l'escalier qu'on monte et qu'on descend comme une gamme à répétition s'ouvre tel un éventail de possibles pour peu qu'on s'y arrête. Dispositif architectural dont la fonction est de faire passer d'un étage à l'autre, il est aussi un canal médiatique des corps et de l'information, susceptible d'entraîner un changement d'état. À voir comment Alfred Hitchcock le mobilise dans la plupart de ses films, on saisit que l'escalier est un levier dramatique à même de créer du suspense - en scandant, par exemple, l'angoisse d'un visiteur qui évolue, par degrés, vers un palier qu'il ne voit pas. Cette temporalité « en différé » qui, dans l'escalier, se développe en amont et en aval a comme répondant un vertige de l'espace, le dispositif en question étant un foyer d'où rayonnent toutes les perspectives (en arts visuels) et les lignes de fuite narratives (en littérature). Lieu de transit qui éveille les jeux d'ombres de l'anticipation aussi bien que de la mémoire, il anime les architectures de la fiction. Tandis qu'en guise de prologue on fera appel aux *Instructions pour monter un escalier* de Julio Cortazar, Marcel Duchamp nous montrera, quant à lui, la façon de le descendre dans sa série cubo-futuriste des *Nu descendant un escalier n.1-2-3*. Entre le montage et le démontage de l'escalier, on visitera l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec où l'escalier, véritable machine intermédiaire, articule la vie collective ainsi que sa mémoire vive.

escalier(s) / design / suspense / art et architecture / transit / Marcel Duchamp / Julio Cortazar / Georges Perec / mode d'emploi / analyse littéraire

## SUMMARY

Giving rhythm to our daily routine, the staircase that we climb and descend, like a musical scale, can be opened up like a fan of possibilities, especially in art. An architectural feature meant to permit passage from one level to another, it channels bodies and the flow of information, giving way to a change of state. Seeing how the writer Georges Perec uses the staircase to gather the collective life of a building, in this case the dwelling in *La Vie mode d'emploi*, we understand that the stairs are a gateway to people's stories, an access to perspectives from which narratives are born. Taken for granted most of the time, the staircase can be a powerful and dramatic tool, a structure suspended between two planes, designed to create suspense. Its delayed temporality animates the shadow plays of anticipation as well as memory, akin to vertigo in space, the stairs being the source from which all rays of imagination project. In brief, we'll study how the literary and visual poetics of Georges Perec, Julio Cortazar and Marcel Duchamp takes a common place and reinvests it as a means to articulate new forms of motion, of the collective and its representation.

stairs / design / suspense / art and architecture / transit / Marcel Duchamp / Julio Cortazar / Georges Perec / user manual / literary analysis

# TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	8
<b>1. Prologue :</b>	
<b><i>Instructions pour monter un escalier</i> de Julio Cortazar.....</b>	<b>13</b>
-Du bon usage du mode d'emploi	
-Comment monter un escalier? La démarche	
<b>2. <i>La Vie mode d'emploi</i> de Georges Perec :</b>	
<b>L'escalier comme répartiteur du collectif.....</b>	<b>22</b>
-L'évolution des 12 chapitres dédiés aux escaliers.....	25
-Première séquence (chapitres 1,2,3).....	28
-L'art de la mise en espace comme art de la mise en récit	
-La dynamique de l'escalier à l'œuvre dans la langue	
-Comment l'escalier participe de l'économie sociale?	
-Les doubles croisés dans les escaliers	
-L'escalier comme vecteur de mémoire collective	
-Montage de l'action collective et de son récit	
-Court-circuit jusqu'au chapitre final	
-Deuxième séquence (chapitres 4,5,6).....	51
-L'anticipation comme jeu d'enfant	
-Les missives du dehors	
-Troisième séquence (chapitres 7,8,9).....	54
-De l'architectonique à l'archéologie	
-L'énigme criminelle en pièces détachées	
-Un clinamen à l'œuvre : la pièce manquante	
-L'escalier comme vertige de la liste	
-Quatrième séquence (chapitres 10,11,12).....	73
-De l'immobilité à l'extrême mobilité de l'escalier	

## TABLE DES MATIÈRES (SUITE)

<b>3. La série des <i>Nu descendant un escalier</i> de Marcel Duchamp :</b>	
<b>L'escalier comme rythme à faire voir.....</b>	<b>81</b>
-Le <i>graphiein</i> entre écriture et dessin	
-L'impasse de la mélancolie	
-La diffraction à perte de vue	
-Habiter les non-lieux	
-La série des <i>Nu descendant un escalier 1-2-3</i>	
-Un nu détaillé	
-La chronophotographie	
-La série comme descendance	
-La fine ligne de l'inframince	
<b>Conclusion .....</b>	<b>124</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>129</b>

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Charles-Albert Bertall (composition) et Jacques-Adrien Lavieille (lithographie), *Étages du monde parisien*, 1845, gravure pour *Le Diable à Paris* publié chez Hetzel. Reprise dans *L'illustration* du 11 janvier 1845.
2. Photo de la Pagode de Paris ou la Maison Loo  
<https://www.pariszigzag.fr/sortir-paris/lieux-insolites/pagode-chinoise-paris>
3. Marcel Duchamp, *Encore à cet astre*, 1911, Philadelphia Museum of Art
4. Marcel Duchamp, *Jeune homme triste dans un train*, 1911-12, huile sur carton, monté sur masonite, 100cm x 73cm, Fondation Peggy Guggenheim, Venise
5. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n.1*, 1911, huile sur carton, 96.7cm x 60.5cm, Collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art
6. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n.2*, 1912, huile sur toile, 146cm x 89cm, Collection Louise et Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art
7. Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt*, 1535, Nuremberg.
8. J.F Griswold, *Rude descending a staircase (Rush hour at the Subway)*, 1913, caricature pour le journal *New York Evening Sun*, 20 mars 1913.
9. Marcel Duchamp, *3 stoppages-étalon*, 1913/1964, 28 x 129 x 23 cm, 3 fils d'un mètre collés sur 3 bandes de toile peinte Bleu de Prusse, collées sur verre, règles à fixer, le tout dans un coffre en bois

## REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur de recherche Éric Méchoulan, dont la finesse et la rigueur intellectuelles m'ont permis de maintenir le fil de cette étude intermédiaire, en bridant mon envie d'explorer outre mesure, et ce, avec une souplesse qui me laissait la liberté d'expérimenter.

Merci à Pierre Nepveu qui, avec générosité, a appuyé mon retour aux études et m'a conseillée.

Merci au département de littératures de langue française de l'Université de Montréal, pour son soutien financier, notamment avec la bourse Geneviève-de-La-Tour-Fondue qui m'a été attribuée.

Rythmant notre quotidien, l'escalier qu'on monte et qu'on descend comme une gamme à répétition s'ouvre tel un éventail de possibles pour peu qu'on s'y arrête. Dispositif architectural dont la fonction est de faire passer d'un étage à l'autre, il est aussi un canal médiatique des corps et de l'information, susceptible d'entraîner un changement d'état. À voir comment Alfred Hitchcock le mobilise dans la plupart de ses films, on saisit que l'escalier est un levier dramatique à même de créer du suspense - en scandant, par exemple, l'angoisse d'un visiteur qui évolue, par degrés, vers un palier qu'il ne voit pas. Cette temporalité « en différé » qui, dans l'escalier, se développe en amont et en aval a comme répondant un vertige de l'espace, le dispositif en question étant un foyer d'où rayonnent toutes les perspectives et leurs lignes de fuite. Lieu de transit qui éveille les jeux d'ombres de l'anticipation aussi bien que de la mémoire, il anime les architectures de la fiction. Or, peu d'essais esthétiques se sont attachés à lui, hormis les travaux récents de la plasticienne Lydie Decobert *L'escalier ou les fuites de l'espace : une structure plastique et musicale*, *L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock : une dynamique de l'effroi* et le livre d'Evelyne Péré-Christin, *L'escalier : métamorphoses architecturales*.

C'est que l'escalier est avant tout un lieu commun. L'usage du dispositif est d'autant plus efficace que celui-ci est invisible, telle une évidence foncière qui mène toujours à autre chose. Rien de plus ordinaire que d'emprunter un escalier, c'est une action qu'on a pratiquée *ad nauseam* si bien qu'on n'y fait plus attention. Fait sur mesure par rapport à la mécanique du corps humain, mis à la disposition de tous, il est lié au parcours et à la marche, en fait c'est une marche sur un plan dénivélé. Étant donné que l'escalier est aussi « un symbole ascensionnel classique, désignant non seulement la montée dans la connaissance, mais une élévation intégrée de tout l'être, il participe de la symbolique de l'axe du monde, de la verticalité et de la spirale ». Reliant les différents plans de ce monde, « il se prête aussi bien à l'ascension qu'à la régression, et comme l'échelle, il symbolise la recherche de la connaissance exotérique (la montée) et ésotérique (la descente)<sup>1</sup>».

Un stéréotype, en somme, qui relève de la stéréotomie. La racine étymologique de ces deux termes, « stéré », signifie « solide ». L'un a partie liée avec l'architecture en ce qu'il désigne le découpage physique des solides, l'autre avec la sociologie en ce qu'il désigne le façonnement d'idées qui durent. C'est le socle commun à partir duquel il est possible de bâtir. Plus précisément, la stéréotomie est

---

<sup>1</sup> CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris, 1973, 4 volumes

la science de la taille et de la coupe des matériaux de construction, en particulier de la pierre, en volumes de plus en plus petits pour former un ensemble qui « tient debout ». Cette dernière caractéristique est essentielle pour qui veut échafauder des architectures d'ordre fictives : il faut que cela tienne debout. La liberté en art étant quasi infinie, le risque de chute est d'autant plus important, notamment en ce qui concerne les structures suspendues. En raison de quoi, l'escalier peut se faire prudent. Se répétant lui-même invariablement, jusqu'à en devenir hypnotique, il est conforme à notre logistique corporelle et mentale si bien qu'une seule marche qui viendrait à dévier aurait un impact démesuré. Ainsi, plus souvent qu'autrement, il relève du stéréotype :

For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see. In the great blooming, buzzing confusion of the outer world we pick out what our culture has already defined for us, and we tend to perceive that which we have picked out in the form stereotyped for us by our culture. [...] There is economy in this. For the attempt to see all things freshly and in detail, rather than as types and generalities, is exhausting, and among busy affairs practically out of the question<sup>2</sup>.

Parce que la schématisation dont il procède rend plus efficace sa transmission dans le temps, le stéréotype est à double tranchant : à la fois nécessaire au bien commun, mais répétitif et inamovible. C'est le consensus qui « renvoie à l'opinion partagée et qui, par sa banalité même, emporte l'adhésion du plus grand nombre<sup>3</sup> ». Ceci dit, la longue histoire de l'escalier serait probablement à refaire, au point que certains traités d'architecture proposent de réviser toutes nos conceptions dans le domaine « selon l'histoire des techniques qui commande l'histoire des formes, comme le montre l'exemple de la stéréotomie<sup>4</sup> ». C'est aussi le parti-pris de l'intermédialité et d'un de ces outils théoriques favoris : le dispositif.

Le concept de dispositif semble rendre compte du fait qu'un nouveau rapport aux objets caractérise la société contemporaine ou qu'un autre rapport avec le monde matériel, objectal est possible, non plus sur le mode de l'instrumentation ou de l'aliénation, mais sur le mode de la fréquentation, du contact ou même de l'expérience affectivo-corporelle, voire du jeu (cf. Berten, Belin, Tisseron). Cette reconsidération des objets techniques permet d'envisager un réagencement assez radical des deux modes de médiation, symbolique et technique. Le symbolique, les discours apparaissent ainsi comme une partie, une composante seulement du fonctionnement des institutions et des pratiques sociales, appelant une contrepartie objectale. Autrement dit, les discours ne peuvent devenir opérants sans la mise en œuvre d'objets disposés selon un aménagement, un arrangement efficace.

---

<sup>2</sup> LIPPMANN, Walter. *Public Opinion*, The MacMillan Company, New York, 1957, [1922], p.81, 88

<sup>3</sup> AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris, 1991, p.32

<sup>4</sup> CHASTEL, André & Guillaume, Jean. *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours, Picard, « De Architectura », Paris, 1979, p.88

Dans cette perspective, le dispositif peut être vu comme une formation mixte, composée de symbolique et de technique (cf. Poitou, Verhaegen, Weissberg).

Et plus profondément, à une époque où les médiations techniques sont elles-mêmes informationnelles, ne peut-on réinterroger radicalement le distinguo symbolique — technique ? Peut-on même encore discriminer l'objectif impersonnel extérieur au sujet et le subjectif conscient et volontaire (cf. Berten)<sup>5</sup>?

« Avec le préfixe "dis", [la] notion [du dispositif] dit bien cette unité dans la séparation caractéristique des objets composites<sup>6</sup> », et l'escalier, dans le corpus à l'étude, sera employé comme un vecteur d'espace et de temps, des forces capables de monter et de démonter des formes données. On le verra ainsi fonctionner comme une machine sémiotique évolutive, d'abord parce qu'il figure « l'action en sens inverse d'une même force entre deux pôles<sup>7</sup> ». Tandis qu'en littérature, son principe réversible déjoue la ligne droite de l'écriture et peut faire voir un envers du langage – lequel est une articulation publique au même titre que l'escalier –, en arts visuels c'est son expressivité plastique qui retient l'attention, dans le jeu mécanique entre la segmentation sérielle des marches et la lancée des volées. Fait d'une suite d'intersections répétées, il finit par créer une synergie entre son axe vertical, avec ses deux pôles axiologiquement chargés du haut et du bas – repères spatiaux qui trouvent leurs équivalents temporels dans l'avant et l'après –, et son axe horizontal, peut-être moins connu, mais qu'on attribue généralement au passage entre extérieur et intérieur, et donc, à l'économie public/privé des lieux. Ultiment, le dispositif en vient à filer en diagonale et, traversant l'espace-temps, le recompose de façon tout à fait imprévue, entraînant avec lui le corps ou la collectivité qui l'emploie.

Si on revient aux origines de l'objet, force est de constater que son invention marque un tournant dans l'histoire humaine, puisqu'il s'agit de la conquête de notre dimension verticale (une conquête de l'espace qui se poursuit encore aujourd'hui) :

Notre professeur-architecte nous a fait réaliser que, si la construction de plans pour se déplacer horizontalement exige déjà une certaine créativité, l'imagination d'une succession de plans horizontaux à des niveaux différents, permettant de se déplacer dans les trois dimensions – la construction d'escaliers, donc –, est un acte architectural et culturel de première importance [...]. Dès les premiers monuments égyptiens, voire antérieurs, l'escalier est déjà une construction parfaite,

---

<sup>5</sup> PEETERS, Hugues et Philippe Charlier Grems, « Contributions à une théorie du dispositif », *Revue Hermès*, 1999, n.25

<sup>6</sup> ORTEL, Philippe. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris, 2008, p.6

<sup>7</sup> CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant, *op.cit*

un élément architectural que plusieurs millénaires n'ont pas réussi à remplacer [...] une construction chargée de symboles : pouvoir, hiérarchie, mysticisme [...] ou encore érotisme<sup>8</sup>.

Dans *L'escalier : métamorphoses architecturales*, Evelyne Péré-Christin fait remarquer que l'architecte est souvent qualifié de « démiurge » et que ce terme, contrairement au sens qu'on lui prête aujourd'hui de « créateur puissant et souverain », renvoie étymologiquement à « qui travaille » (ergon) « pour le peuple » (demos) : « la modestie origine du latin "modus" qui veut dire "mesure", laquelle est au fondement de l'architecture. Qu'elle soit recherche d'harmonie, règle constructive ou échelle de l'homme<sup>9</sup> ». Bien qu'aujourd'hui l'escalier soit un lieu plutôt déprécié, et ce, depuis sa production usinée au début du XXe siècle, il reste les efforts du design pour en faire un pivot artistique, et c'est à partir de cette épine dorsale, distributrice de paliers et de séquences spatiales qui communiquent de plus en plus entre elles, qu'on réinvente entre autres la façon d'habiter. Le terme de « révolution », employé dans tout traité architectural, indique le nombre de tours accomplis par l'escalier, et c'est à cette notion que renvoie Lydie Decobert, dans *L'escalier ou les fuites de l'espace*, lorsqu'elle affirme que le dispositif « est un corps vivant et susceptible d'un "changement soudain", par développement inattendu de forces en expansion, de "transformation complète" » (Decobert, 2005 : 21).

C'est Cortazar qui nous introduira au dispositif avec un mode d'emploi surréaliste qui nous prescrit la façon de le monter. Rien de moins. Ce court texte fait partie du « Manual de Instruccion », le premier chapitre du livre *Historias de Cronopios y de Famas* (1962). Consacré aux modes de vie alternatifs, ce dernier débute par des instructions insolites pour chanter, pour pleurer, pour monter un escalier avant d'exposer comment remonter une montre, dernier savoir-faire de la série. C'est peut-être avec Duchamp que Cortazar correspond ici le mieux, via l'escalier, car le peintre nous montre la façon de le descendre, cette fois, en une série de toiles cubo-futuristes intitulée *Nu descendant un escalier* (1911,1912,1916). Cette série, travaillée par la nouvelle technique de la chronophotographie développée par Edward Muybridge et Jules-Étienne Marey, fait voir le temps à l'œuvre dans un contre-emploi du mouvement (*kinema* en grec). Entre les deux, entre le montage et le démontage de l'escalier – et partant, de la mécanique du corps –, il y a la *Vie mode d'emploi* (1978) de Perec où on voit mise en scène, par une coupe transversale dans l'espace-temps d'une seule journée, toute la collectivité d'un immeuble ainsi que la vie des objets qui le composent. Seul

---

<sup>8</sup> TUSQUETS, Oscar et al., *L'Escalier : un parcours dénivelé*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2012, p.11

<sup>9</sup> PÉRE-CHRISTIN, Evelyne, *Métamorphoses architecturales*, Alternatives, 2001

exemple d'intégration dans un contexte architectural, l'escalier devient le dispositif articulatoire de cette espèce de corps social ainsi que sa mémoire vive. *Le Cahier des charges* qui accompagne l'œuvre n'a été publié qu'en 1993, 15 ans après le roman. Il témoigne d'une hétérogénéité complexe, la liste des contraintes techniques à respecter pour la réalisation du projet inclut même des exceptions à la règle, à vrai dire très productives<sup>10</sup>.

L'intérêt ici partagé pour le genre normatif du mode d'emploi traduit d'abord le caractère construit de l'objet artistique, faisable, perfectible et reproductible (voir à ce sujet Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*). Ensuite, de par son détournement poétique, humoristique, et critique, on en appelle à de nouveaux rapports aux dispositifs qui médient eux-mêmes le rapport à notre milieu. Selon Michel Foucault, « le dispositif est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais tout autant, le conditionnent<sup>11</sup> ». Ainsi, en explorant ces « bornes du savoir » peut-on reconfigurer les rapports de force en jeu, et ce, dans une intersubjectivité à même de renforcer la capacité d'action concertée de l'ensemble des usagers.

De la physique à la métaphysique, voire à la pataphysique? Car c'est un hasard si tous les artistes ici sommés pour leur usage poétique de l'escalier font partie du collège du Dr. Faustroll selon qui « la pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité<sup>12</sup>. » L'éclatement de la physique contemporaine, au début du XXe siècle, peut être à l'origine de cette initiative artistique, où se mêlent désir et spéculation. On retiendra deux notions fondamentales à cette « école »: celle de l'équivalence des contraires et celle du clinamen, paradigme de l'exception. De là, on se doute bien que les écrivains Julio Cortazar et Georges Perec ainsi que le peintre et ingénieur Marcel Duchamp ont conçu un plan pour dévier l'escalier de sa rythmique conventionnelle.

---

<sup>10</sup> À propos, chaque artiste qui figure ici a conçu au moins un mode d'emploi, celui de Duchamp par contre ne concerne pas la série à l'étude; plutôt une installation de type chambre optique qu'on peut soi-même fabriquer grâce au guide illustré qui en indique l'assemblage (*Manual of Instructions : Étant donné* (1987)).

<sup>11</sup> Foucault cité par AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Payot, Paris, 2006

<sup>12</sup> JARRY, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, livre II, Fasquelle, Paris, 1911

L'ESCALIER :  
PROLOGUE

## Du bon usage du mode d'emploi

Quiconque n'a pas suivi le mode d'emploi alors qu'il était à assembler un dispositif quel qu'il soit sait les résultats mitigés auxquels peuvent aboutir ses démarches. Certains de ces résultats se hissent même au rang de danger public. Le recours à d'innombrables objets, outils ou machines dont on ignore le processus de fabrication étant exponentiel, le moins que l'on puisse faire est de consulter le plan qui les accompagne afin d'en faire bon usage. Le mode d'emploi en question est un document textuel et surtout visuel – à vrai dire intermédial – qui comporte ses propres caractéristiques. De par son appartenance au genre prescriptif et didactique, il s'adresse à un destinataire générique et malgré ses allures procédurières, il permet à tout un chacun d'utiliser les moyens pour parvenir à ses fins.

Axé sur un savoir-faire, voire un « faire agir », le genre prescriptif rejoint toutes les notices de montage, les recettes, les posologies, les règlements ou les exercices de ce monde. Une procédure – c'est-à-dire une série d'actions prescrites – est proposée pour atteindre un objectif préétabli. En tant que projet tendu vers une finalité stratégique, la focalisation de ce type de texte se situe sur le processus d'usage plutôt que sur l'usager : *X doit être fait* plutôt que *Quelqu'un doit faire X*. L'objet des instructions étant le dispositif technique, ou plutôt son fonctionnement, celui-ci devient un actant avec lequel doit interagir un destinataire déjà modalisé, c'est-à-dire qu'on investit d'emblée d'un vouloir ou d'un devoir faire et qui cherche uniquement la méthode de ce faire.

C'est de programmation dont il s'agit, c'est-à-dire un discours portant sur la « structure modale du savoir-faire » et qui, selon le sémioticien Greimas, « s'effectue à partir du point terminal du processus imaginé et consiste, en partant du but fixé, dans la quête et l'élaboration des moyens pour y parvenir, c'est-à-dire en remontant le temps<sup>13</sup> ». Dans un texte d'ordre prescriptif comme une recette, la relation destinateur-destinataire le cède à celle de sujet-objet, étant donné le programme narratif d'usage – qui entend faire passer du cognitif au pragmatique et où, devant l'objet, le sujet se scinde déjà en destinateur-programmateur et destinataire-réalisateur. Enfin, tandis que le conte

---

<sup>13</sup>GREIMAS, A.J. « La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur », groupe de recherches sémiolinguistiques, École des hautes études en sciences sociales, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1979, p.168-169

initiatique est un modèle de programme narratif de construction de sujets, affirme Greimas, la recette pourrait servir de modèle à un schéma narratif de construction d'objets.

La programmation d'un mode d'emploi induit un texte à caractère modulaire et fortement hiérarchisé. Les opérations d'usage se font dans le même ordre quand le tout est « fondé sur une suite d'implications logiques » (Greimas : 164). Le schéma actantiel type de ce genre textuel serait, selon le sémioticien : situation initiale (le matériel) – but des actions – déroulement (chronologie) des actions – situation finale.

### **Comment monter un escalier ? La démarche**

Sachant cela, lorsqu'on lit le titre du mode d'emploi de Cortazar, *Instructions pour monter un escalier*, on s'attend à se faire instruire de la manière dont construire l'objet. Or, l'auteur a plutôt le projet de nous montrer comment grimper ce dit escalier, comment le pratiquer! Un changement de programme se joue finement dans l'ambivalence sémantique du terme « monter » – soit fabriquer, soit gravir –, quoique le lecteur ne le réalisera que graduellement, pas à pas.

D'entrée de jeu, les *Instructions* stipule que « tout le monde » a remarqué l'opération particulière qu'effectue, non pas l'escalier, mais le sol. Selon le texte, c'est un lieu commun que le « sol parfois se plie ». Vraiment? En prêtant au sol une telle action, voire une volonté de mouvement, l'auteur crée un effet d'étrangeté qui contredit le lieu commun débutant la phrase. Ainsi le topos, « au sens aristotélicien, rhétorique du terme, d'énoncé normatif<sup>14</sup> » fonctionne à rebours et a tôt fait de déloger la certitude partagée par tout le monde, comme si de rien n'était. C'est que, de façon générale, l'énoncé typique et institutionnalisé suscite des occurrences déviantes, tel que l'explique Rastier dans « Topoi et interprétation » : « une occurrence qui actualise les valeurs typiques est doxale, celle qui ne l'actualise pas sera dite paradoxale » (Rastier : 106). La phrase crée donc un contresens sur le plan syntagmatique (début/fin), mais également sur le plan paradigmatique puisqu'aucun mode d'emploi ne débute par de telles assomptions comme « tout le monde sait

---

<sup>14</sup> RASTIER, François. « Topoi et interprétation », *Études françaises*, 2000, vol. 36, n° 1, p. 106

que... ». Le terrain commun initial n'est donc qu'un effet de discours, vite balayé par les opérations inusitées qu'on prête à l'objet. À ce point, le lecteur a déjà deviné que le traitement du mode d'emploi est parodique.

En mettant en déroute le code du genre dès la première phrase, et avec lui, les attentes de son lecteur, Cortazar réinvestit avec humour la relation destinateur-destinataire. Le décalage se manifeste aussi dans l'effet de retardement d'une ouverture lourde – « Tout le monde a certainement remarqué déjà que le sol parfois se plie » –, la difficulté du discours performant le début d'une montée d'escalier. L'auteur précise plus tard que « (l)es premières marches sont toujours les plus difficiles, jusqu'à ce qu'on ait acquis la coordination nécessaire ».

L'escalier est décrit à travers les composantes qui le constituent, à la façon de tout mode d'emploi qui expose d'abord les éléments constitutifs d'un dispositif technique, quel qu'il soit. La marche, unité de mesure de l'escalier, est décrite comme l'intersection des axes horizontal et vertical. Alors qu'il aurait suffi de parler d'angle droit, l'auteur décrit la chose de manière fort abstraite en multipliant les termes géométriques : « plan », « parallèle », « perpendiculaire », peut-être pour caricaturer la technicité du genre mode d'emploi, voire la maîtrise sur l'objet qu'elle présuppose. Or, la syntaxe narrative étant déjà décalée avec la subjectivation de l'inanimé qui « se plie » et qui « monte », le destinataire a plutôt l'impression d'assister à un phénomène qui se développe malgré lui, si bien qu'en touchant une des marches de l'escalier, il pourrait en avoir « une possession momentanée ». On peut même avancer que la proposition d'apposer les mains sur les deux plans de la marche, horizontal et vertical, performe d'une manière toute physique la volonté du lecteur-usager de comprendre le fonctionnement du dispositif, littéralement en cours (le verbe comprendre inférant une prise, une mainmise sur le réel).

Plusieurs façons de transformer un lieu commun sont à l'œuvre chez Cortazar. Parmi celles répertoriées par Rastier dans son essai sur la topique romanesque – la négation, la transposition de ton, le changement d'isotopie ou encore la permutation des actants (Rastier : 101-103) –, on retient, à propos des *Instructions pour monter un escalier*, le traitement parodique du mode d'emploi et la permutation du sujet et de l'objet qui finit par créer une réciprocité entre les deux. C'est l'escalier, bien plus que le destinateur du mode d'emploi, qui semble détenteur de la compétence de « monter »

vers un nouveau palier. C'est que le programme narratif de construction d'objet – comment fabriquer un escalier – a été escamoté dans un retour au sujet qui se construit à travers ses gestes moteurs et l'usage de l'objet fini. Si bien que l'objet en question s'autoproduit dans la description de son fonctionnement : « cela pour donner naissance à une nouvelle perpendiculaire, opération qui se répète en spirale ou en ligne brisée jusqu'à des hauteurs extrêmement variables ». Celui-ci est apparemment évolutif et permet l'irruption de la conjoncture au sein de la structure close sur elle-même et circonscrite par le mode d'emploi. Dans l'ouvrage *Discours, image, dispositif* dirigé par Ortel, on insiste beaucoup sur le fait que, contrairement à la notion de structure, celle de dispositif ne se résume pas à son organisation interne puisqu'elle présuppose une finalité stratégique qui lui est extérieure, et dont le résultat peut varier selon les contextes d'usage.

Par ailleurs, l'auteur profite du caractère abstrait du mode d'emploi pour mobiliser les sens du lecteur, par contraste. En plus du toucher, il invoque le sens de la vue :

*Chacune de ces marches, formée comme on le voit de deux éléments, se situe un peu plus haut que la précédente, principe qui donne sens à l'escalier, vu que toute autre combinaison produirait des formes peut-être plus belles ou plus pittoresques mais incapables de vous transporter d'un rez-de-chaussée à un premier étage.*

La phrase citée est très démonstrative, ou de nature déictique, et probable qu'elle caricature la dimension didactique de l'énoncé – énoncé qu'on imagine professé par quelqu'un pointant au tableau. « Tel un index, le dispositif et son usage, réduits à une figure, pointent un champ référentiel auquel ils prêtent leurs formes ou offrent un cadre » (Ortel, 2008 : 7). Il est question ici de l'index tel que conçu par la sémiotique de Pierce, comme la trace d'un contact physique avec le réel, contrairement au symbole, plus abstrait, qui se substitue au réel au lieu de le signaler. L'index procède non pas par substitution métaphorique, mais plutôt par « contagion » métonymique; par lui, le réel fait acte de présence, apparaît comme l'envers négatif, si on veut, de la surface de représentation.

L'illustration du concept, précepte pédagogique s'il en est, échappe pourtant brièvement à l'exposé alors qu'on passe de l'image mentale (représentation) au conditionnel de l'imagination libre (création) : « vu que toute autre combinaison produirait des formes peut-être plus belles ou plus pittoresques mais... ». Si les expressions « vu que » et « comme on le voit » semblent mobiliser le sens de la vue, l'une est déductive et spécule d'autres combinaisons qui pourraient se substituer à

celle qu'on expose, tandis que l'autre est à prendre au figuré, et en cela, renvoie à l'ordre symbolique qui double le réel. C'est dire qu'ici la vision est d'abord celle de l'esprit plutôt que celle du réel.

Malgré que « le dispositif représenté gagne en visibilité ce qu'il perd en fonctionnalité » (Ortel, 2008), au final, la figuralité esthétique qui pousse à concevoir des « formes peut-être plus belles ou plus pittoresques » est évacuée au profit de ce qui intéresse le mode d'emploi : la fonction de l'escalier qui consiste à faire passer d'un étage à l'autre. Ainsi, le dispositif est investi tour à tour dans sa dimension technique qui appartient au domaine de la science, du général et de la standardisation et dans sa dimension esthétique qui est plutôt de l'ordre de l'art et de l'exception, dimensions qui, dans leur rivalité, en viennent à échanger leur pouvoir respectif.

C'est l'occasion ici d'aborder la question de la sérialité, principe au fondement de l'escalier. Une fois la structure décrite dans ses composantes, on en détermine le principe : toute marche sera nécessairement plus haute que la précédente. C'est ainsi que l'escalier fait sens et suite, que le dispositif fonctionne, c'est-à-dire qu'il permet de changer d'étage. Ainsi chaque marche est contingente par rapport aux précédentes comme chaque séquence d'une programmation est contingente à celle qui lui est antérieure. L'escalier est un montage en soi, il performe les étapes d'une progression : la marche se répète telle quelle, mais à « des hauteurs extrêmement variables ».

On en vient, au second paragraphe, à l'usage de l'escalier. Le sujet reprend alors ses droits sur la montée; des escaliers qui étrangement vous « transportent », comme le ferait un ascenseur ou un escalier mécanique, on passe à des « escaliers qui se montent ». Le mode passif témoigne de la nouvelle permutation entre sujet et objet alors qu'ils reviennent à leur place conventionnelle. Les escaliers se pratiquent de front, non de côté ou à reculons, avertit Cortazar : cette précision toute simple provoque le rire puisque rares sont ceux qui ont considéré de telles alternatives, la façon de monter des escaliers faisant partie d'une *doxa* implicite. C'est précisément ce que la description détaillée d'un geste devenu réflexe fait apparaître : le conditionnement social qui n'interroge pas des pratiques qui vont de soi. Le projet des *Instructions pour monter un escalier* est surprenant, car il veut expliquer ce que tout un chacun a appris sans discours. C'est que la pratique de l'escalier se transmet sur le mode du visible, non du lisible : on refait ce qu'on a vu faire, par imitation : « tout comportement contraint, appris, tout le social non discursif – c'est l'institution » (Ortel, 2008). En

prescrivant sous forme de mode d'emploi une pratique instituée tacitement, l'écrivain met au jour, ne serait-ce qu'en la répliquant, la prescription première d'ordre corporel, adoptée jadis de façon automatique.

En vérité, la technique ne se limite ni aux appareils, automatisés ou non, ni aux outils, mais semble se confondre avec le devenir prophétique du corps, avec le dressage disciplinaire de ses membres et de ses gestes, dont les outils, les appareils, les machines ne sont que les projections ou les externalisations (Ortel, 2008 : 24).

En prêtant une mobilité à son escalier, Cortazar n'en fait-il pas le prolongement physique du mécanisme de la marche humaine, à ceci près qu'elle se fait sur un plan dénivélé?

Quand l'auteur en arrive à « l'ascension proprement dite », il ne le fait pas de manière symbolique – comme la topique romanesque a l'habitude de le faire –, en opposant à cette montée une descente, par exemple. Dans la poétique du dispositif « la valeur n'est plus le produit d'une différence (montée *versus* descente), mais une forme actualisée selon son usage » (Ortel, 2008) :

Le savoir-faire (...) se trouve ici non seulement explicité, mais, par une sorte de déviation qui le détourne de sa finalité qui est le passage à l'acte, manifesté sous forme d'un texte particulier. La recette de cuisine peut, par conséquent, être considérée comme une sous-classe de discours qui, tout comme des partitions musicales ou des plans d'architecte, se présentent en tant que manifestations de compétence actualisée, antérieurement à sa réalisation (Greimas : 160).

L'ascension de l'escalier, focalisation même du mode d'emploi, est une activation exemplaire de l'appareil moteur de l'être humain. L'auteur s'attaque donc à la série de gestes à coordonner pour atteindre le but visé : accéder à l'étage. Telle chaque marche qui doit être un peu plus haute que la précédente, chaque pied devra être posé un peu plus haut que l'autre, afin d'éviter une confusion entre les deux. Tandis qu'on nous expose dans le menu détail la coordination nécessaire à la montée, dans un zoom myope qui provoque un mouvement au ralenti, on sent pointer un risque d'échec, ce qui valorise l'entreprise. Le texte devient d'un comique mécanique, la mise en branle du corps s'apparentant au démarrage difficile d'une machine avant qu'elle ne trouve son « erre d'aller ». À propos des discours sur la modalité du savoir-faire, Greimas parle à juste titre d'« intelligence syntagmatique qui reste le plus souvent implicite et présupposée par l'acte ». Or, c'est pour nous la faire voir que la description de la montée, paradoxalement de plus en plus laborieuse, en vient à évoquer la chaîne de montage défectueuse, à la manière de Chaplin dans les *Temps modernes*. Quoi de mieux, pour mettre au jour les dispositifs implicites et institutionnels relatifs aux arts de faire, aux disciplines du corps et aux gestes, que de les faire dérailler?

C'est avec un excès de verbosité définitoire que Cortazar complique l'exposition de la marche à suivre, entre autres avec la périphrase qui cherche à désigner le pied : « cette partie du corps située en bas à droite et généralement enveloppée de cuir ou de daim ». Les expressions « proprement dite », « ladite partie », « mentionné plus haut » ainsi que le « on », en tant que sujet générique, sont exploités pour surfaire le langage explicatif.

*Une fois ladite partie, que nous appellerons pied pour abrégé, posée sur le degré, on lève la partie correspondante gauche (appelée aussi pied mais qu'il ne faut pas confondre avec le pied mentionné plus haut) et après l'avoir amenée à la hauteur du premier pied, on la hisse encore un peu pour la poser sur la deuxième marche où le pied pourra enfin se reposer, tandis que sur la première le pied repose déjà.*

Ici, le mode d'emploi devient quasi illisible, la parenthèse venant entraver, dans un total contre-emploi, la progression du mouvement en cours. Comme si le texte focalisait de trop proche un mouvement qui, par-là, devenait incompréhensible. Tandis que le discours trébuche, le lecteur, lui, imagine déjà un corps en marche, qui avance. Il s'agit d'une « complétion de script » (réf. Rastier) de sa part, il connaît déjà le topo, disons le topos, et, en ce sens, il devance l'auteur qui s'attarde volontairement sur la motricité du corps dans l'escalier (permutation des compétences destinateur-destinataire). Et c'est comme si le cafouillage explicatif finit par créer un jeu de pieds : le chassé-croisé entre « premier pied », « deuxième marche », « sur la première le pied » fait naître un rythme autre que celui de la prose qui va en ligne droite.

Ces circonvolutions absurdes, potentiellement poétiques, qui menacent la ligne droite de la procédure, et avec elle, l'efficacité du dispositif, permettent ici d'atteindre un écart maximal entre pratique et esthétique, ou entre « la transitivité propre aux machines et machinations et l'intransitivité artistique » (Ortel, 2008). Alors qu'au quotidien, le dispositif des escaliers s'efface au profit de sa finalité, dans son usage artistique, il vaut pour soi. Plutôt que son efficacité, c'est son efficience qu'on re-sémantise comme « la promesse d'un résultat toujours différé » (Ortel, 2008). La temporalité des *Instructions pour monter un escalier* est problématique puisqu'on travaille esthétiquement le décalage entre l'usage du dispositif et le résultat qu'on en espère. À preuve, l'interminable parenthèse insensée qui retarde la démarche à la manière d'un déhanchement qui disjoindrait la gauche de la droite : « (Les premières marches sont toujours les plus difficiles, jusqu'à ce qu'on ait acquis la coordination nécessaire. La coïncidence des noms entre le pied et le pied rend l'explication difficile. Faites spécialement attention à ne pas lever en même temps le pied et le pied) ».

L'assemblage des différentes pièces du mode d'emploi – ici, les deux pieds! – donne lieu à des variations et à des intervalles que l'art cherche à figurer, mais qui retardent le résultat escompté, faisant de l'entreprise un véritable procès dont l'issue, sans cesse repoussée, devient de plus en plus incertaine. Des parties agencées du dispositif, « beaucoup d'artistes rendent la jointure problématique. Par exemple, avec un zoom si proche qu'on perd la figure d'ensemble et, peut-être, qu'on en voit apparaître une autre. À une autre échelle » (Ortel, 2008). C'est le cas des *Instructions* de Cortazar : son mode d'emploi pour monter un escalier prend les allures d'un montage cinématographique. Si, à la fin du texte, le changement d'étage est accompli, c'est bien plutôt à un changement d'ordre perceptif qu'on a assisté.

Véritable « théâtre de la fonctionnalité », le mode d'emploi devient ici une scène disproportionnée où s'opère une « conversion anthropologique » (réf. Ortel) de l'objet - qui de l'homme ou de l'escalier? Une réciprocité naît entre les deux entités qui, dans leur interaction, en viennent à échanger leurs propriétés. En présentant l'ascension d'un étage à un autre comme un événement, l'auteur bouleverse aussi l'ordre symbolique à travers la mise en valeur littéraire d'une démarche commune. C'est toute la question du lieu commun qui, comme espace dé-sémantisé, permet de le réinvestir selon de nouvelles modalités. Bref, la parodie du mode d'emploi de Cortazar joue bien des trois dimensions d'une poétique du dispositif établies par Ortel : pratique (fonctionnalité), figurative (esthétique) et symbolique (valeur sémantique).

En somme, Cortazar montre que la pratique de l'escalier, cet objet suspendu et qui crée le suspense, peut être envisagée comme une performance physique en soi, quelque peu périlleuse, et qui prend les airs d'un manège dont « on sort (...) facilement, avec un léger coup de talon pour bien fixer la marche à sa place et l'empêcher de bouger jusqu'à ce qu'on redescende ». Voici que l'appareil s'est remis à bouger, et avec lui, le sens, toujours susceptible d'être « renversé » dans un pied de nez final à ce qui est traditionnellement énonçable. La fonction du mode d'emploi, qui consiste précisément à fixer la place de chaque chose et à fixer le déroulement des étapes nécessaires à l'activation d'un dispositif – une fois pour toutes – est ici humoristiquement remise en jeu. Cortazar reprend les devants sur son lecteur par une finale qui dé-monte le mode d'emploi, et avec lui l'escalier, rejouant tout le texte depuis le début.

L'ESCALIER :  
PARTITEUR DU COLLECTIF

*J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée – une sorte d'équivalent du toit soulevé dans le « Diable boiteux » ou de la scène de jeu de go représentée dans le Gengi monogatori emaki – de telle sorte que du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles.*

C'est ainsi que Georges Perec fit connaître dans *Espèces d'espaces* (1974) son projet romanesque qui verra le jour en 1978 sous le titre *La Vie mode d'emploi*. Sachant que le récit du *Diable boiteux* transporte le lecteur de toit en toit pour lui faire voir ce qui se passe là-dessous, tout en lui rapportant des aventures sans lien avec celles qui précèdent ou celles qui vont suivre, le roman de Perec sera nécessairement l'œuvre d'un montage. Montage de nature architectonique, *La Vie mode d'emploi* entend animer la vie collective d'un immeuble parisien et revoir comment on l'habite. Il y a d'importantes corrélations à faire entre l'architecture comme art de la mise en espace et la littérature comme art de la mise en récit. La description du projet littéraire de Perec fait tout de suite entendre plus d'un axe de représentation: l'axe vertical - du premier au dernier étage - et l'axe horizontal, de l'intérieur vers l'extérieur, c'est-à-dire du domaine privé au domaine public.

Au fondement de l'œuvre se trouve une forte charpente conçue selon 3 règles majeures – soit la polygraphie du cavalier relative au jeu d'échecs, la quenine, sorte de structure poétique et mnémotechnique, et le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, un principe de distribution mathématique. Ces algorithmes de base, antérieurs à l'écriture romanesque, n'ont rien à voir avec une quelconque *mimésis*. *La Vie mode d'emploi* est « une version entièrement programmée de l'invention narrative : c'est la structure romanesque tout entière qui dérive d'un système préalablement construit de règles et de contraintes<sup>15</sup> ». Ainsi, le roman devient une véritable machine à produire des récits en dehors de toute logique interne aux personnages ou aux situations. C'est à l'intersection d'un espace-temps précis – au 11 rue Simon Crubellier à Paris, un 23 juin 1975 – que l'auteur semble prélever à même le réel un « échantillon ». Or, ce sont bien les programmes de Perec qui fournissent et distribuent les données initiales. Ces listes préétablies auront-elles la puissance fabulatrice escomptée? Ici, presque tout l'enjeu se situe dans le hiatus à combler entre les divers éléments – un peu à la manière des séries dont il faut trouver le principe ou des jeux de points à relier. À partir de ces contraintes, qui renvoient à la part de déterminisme avec laquelle chaque être compose, tout devient prétexte à invention : les objets, les peintures, et bien sûr les locataires qu'on

---

<sup>15</sup> PEREC, Georges, *Le Cahier des charges de la Vie mode d'emploi*, Zulma, « Manuscrits », Paris, 1993.

trouve dans les appartements visités nous télescopent, à travers leur histoire respective, dans une suite quasi infinie d'époques, de pays et d'aventures. C'est par là que la petite histoire qui se trame au quotidien viendra raconter la grande. Mais comment faire tenir tout cela ensemble?

L'art de l'écrivain se manifesterait surtout dans le jeu combinatoire où toute l'affaire est d'assembler les différentes pièces éparses d'un puzzle qui, agencées ensemble, feraient apparaître une nouvelle figure à une autre échelle. Ou comme autant de pièces détachées d'un mode d'emploi qui, assemblées, feront naître le dispositif d'un immeuble qu'on souhaite faire fonctionner comme l'entité collective qu'il suppose. L'idée de juxtaposer à « La Vie » un « mode d'emploi » ironise sur la recherche d'une structure idéale et totalisante, capable d'aménager une place pour chacun et pour chaque chose. Or, en ce qui concerne la vie, « proposer un pareil titre suggère par l'absurde qu'on ne peut instituer une règle ni présenter une mise en ordre qui réussirait à en exposer totalement les mécanismes<sup>16</sup> ». Une des inspirations majeures de l'œuvre, le dessin de Saül Steinberg *The Art of Living*, a les traits si vifs, voire fébriles, qu'il semble s'animer sous nos yeux et dont le « seul inventaire - et encore il ne saurait être exhaustif - des éléments de mobilier et des actions représentées a quelque chose de proprement vertigineux ...<sup>17</sup>», dit Perec. Le fait de s'attarder autant aux « éléments du mobilier » qu'aux « actions représentées » du dessin laisse déjà deviner deux ordres de représentation : le plus ancien, connu depuis la *Poétique* d'Aristote, concerne le *muthos*, c'est-à-dire la mise en intrigue des actions humaines de sorte à faire voir la logique de notre nature. La *Poétique* en est le premier mode d'emploi. Cependant, la *mimésis* est longtemps restée sourde aux lois du monde inanimé, si bien que c'est du côté de l'architecture qu'on trouvera le mode d'emploi traitant de la mise en espace de notre nature. Si l'un relève d'abord d'un montage linéaire qui produit la succession logique d'événements, le second tient davantage d'un montage « étoilé », apte à organiser la coexistence de plusieurs milieux simultanément. Ainsi, « le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace » (Michel Butor, *L'emploi du temps*, p.161).

Dans un tel dessein architectural, l'escalier est primordial en ce qu'il est un lieu de transit, un canal médiatique capable de faire passer d'un étage à l'autre, et d'un chapitre à l'autre. C'est dire qu'il

---

<sup>16</sup> CHASSAY, Jean-François. *Le Jeu des coïncidences dans « La Vie mode d'emploi » de Georges Perec*, HMH, Montréal, 1992.

<sup>17</sup> PEREC, Georges. *Espaces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974.

travaille dans le hiatus narratif, et donc dans l'intervalle spatio-temporel. Véritable embrayeur d'histoires, il est un « ouvrir » de récits (littérature) ainsi que de perspectives (arts visuels). Son principe réversible, qui permet à la fois l'ascension et la descente, fonctionne comme une articulation entre différents espaces, mais aussi comme un agent de transformation entre différents états. Tel le langage qui se déploie sur deux axes, syntaxique et sémantique, l'escalier est aussi une intersection et participe, en cela, de la dialectique entre continuité et rupture propre à toute transmission, dans l'espace comme dans le temps. Il découpe ces derniers en une telle diversité d'angles qu'il en est vertigineux. Bref, ce lieu commun multiplie les points de vue, et avec eux, l'accès aux histoires – envisagées comme autant de perspectives sur le monde.

## **L'évolution des 12 chapitres dédiés aux escaliers**

Les roman(s) de la *Vie mode d'emploi* réservent, en tout et pour tout, douze chapitres aux escaliers dont l'incipit. On entre dans le récit comme on entre dans l'immeuble, par les escaliers qui opèrent de la même manière que les algorithmes de base du roman, progressant en une série d'intervalles réguliers. La vie, c'est-à-dire l'entrée dans le monde, est abordée littéralement comme une entrée en matière, non pas à travers l'incarnation d'un personnage, mais plutôt à travers un espace de cohabitation, une forme de corps social dont les articulations seraient nécessairement plus patentes que la relative hétérogénéité de ses éléments. L'incipit se situe donc dans l'artère principale de l'immeuble qu'on investit par la marche de l'écriture, voire la marche à suivre, pour tous, du mode d'emploi.

Il appert que la série des escaliers évolue à coup de 3 chapitres (4 séquences x 3 = 12), probablement pour faire parallèle avec la polygraphie du cavalier qui décide de leur ordonnancement. On sait que la pièce du cavalier se déplace de 3 cases par tour, en formant un coin ou un L, et passe nécessairement d'une case blanche à une case noire et vice-versa. Aussi nous verrons comment le 3<sup>e</sup> temps performe le crochet du L en question puisque c'est à la dernière case qu'on change de couleur. On pourrait aussi séquencer la série des escaliers en 3 séquences de 4 chapitres, si on considère que le cavalier couvre 4 cases avec celle de départ – l'oscillation entre les chiffres 3-4 traverse toute l'œuvre de toute façon, et ce, dès l'incipit : « Oui, cela commencera ainsi : entre le troisième et le quatrième étage... » (Perec, 1978 : 22).

Si la première séquence sur l'escalier apparaît comme la plus importante, peut-être est-ce parce que la pièce du cavalier est plus puissante en début de partie, rayonnant sur pas moins de 8 cases à la fois (la case 1 de la polygraphie de Perec est au centre de l'échiquier). La progression entre les chapitres 1-2-3 est manifeste et évoque le mode d'emploi de la *mimésis*, à savoir l'application des règles de la poétique aristotélicienne pour atteindre à la catharsis : unité de lieu (1), de temps (2) et d'action (3). C'est aussi que la trame narrative principale emprunte au genre policier et, de ce fait, est dédoublée en histoire du crime et en celle de son investigation, quoique toutes deux demeurent implicites dans leur fonction. C'est donc une investigation voilée que le lecteur reprend au gré des chapitres sur les escaliers, laquelle formera le fil directeur des roman(s) de la *Vie mode d'emploi*. Mais avant que ne s'installe l'intrigue, l'auteur prend soin de développer un espace et un temps précis pour situer son action précisément à leur intersection. Perec situationniste?

En tous les cas, l'incipit met en scène un espace, autrement dit « met la scène », celle publique de l'escalier, comme vecteur de collectivité. Apparenté à une chambre d'échos, l'escalier est un lieu commun – c'est-à-dire le point d'entrée et de sortie de toute la machine immobilière et romanesque, mais aussi un non-lieu événementiel, comme peut l'être une évidence foncière qui va de soi. Le premier personnage à apparaître est une agente immobilière qui gère la transition entre les ordres privé et public relatifs aux appartements. De la mise en espace on en vient, au 2<sup>e</sup> chapitre des « Escaliers », à l'inscription dans le temps à travers une mémoire qui se développe et dont on apprend qu'elle appartient au narrateur Valène. Si l'ascension physique de l'agente se fait de bas en haut, ceci pour rejoindre l'appartement de Winckler à revendre, l'historique de l'immeuble quant à lui se fait plutôt de haut en bas, avec la déclinaison des locataires disparus jusqu'à aujourd'hui. Enfin, c'est au 3<sup>e</sup> chapitre qu'on prend connaissance du triumvirat de l'immeuble qui se partage l'intrigue principale de la *VME*, à l'occasion d'un croisement entre Valène et Bartlebooth, ce dernier étant garant de l'action en ce qu'il est producteur d'une chaîne de montage artistique – autant dire qu'il est l'architecte de l'immeuble fictif en train de se construire grâce à l'activation du pacte de lecture.

Le premier chapitre nous ouvre donc l'accès à un des points nodaux de l'immeuble, c'est-à-dire à l'appartement de Winckler, et ce, à travers l'arrivée de l'agente immobilière, un personnage externe qui s'apparente étrangement au nouveau lecteur. Cette arrivée sur les lieux enclenche le dispositif romanesque, et compose un espace dans lequel projeter la perspective de l'histoire principale, de ce

qui est à-venir dans ce roman qu'on vient d'ouvrir. Si l'espace suscite un point de vue prospectif, le temps à l'inverse suscite un point de vue rétrospectif. C'est, au deuxième chapitre, par l'entremise de Valène, personnage interne à l'immeuble, qu'on nous renvoie aux débuts de l'histoire, ceux du projet artistique de Bartlebooth. C'est dire que les escaliers activent, entre ses deux pôles, les circuits de l'anticipation aussi bien que de la mémoire. Or, cette cinétique fait un « arrêt sur image » au troisième temps, lorsque nous découvrons les enjeux qui configurent le triumvirat de l'immeuble. L'escalier est bel et bien un montage, et d'abord, le montage d'un suspense.

Bien sûr, Perec s'amuse à la fois à monter et à démonter les trois préceptes d'efficacité dramatique de la *Poétique*, c'est-à-dire les rouages mêmes d'une bonne œuvre de fiction. Dès la 2<sup>e</sup> séquence de la série, soit celle groupant les chapitres 4-5-6, le dispositif devient pluriel avec le titre « Dans les escaliers ». Beaucoup plus courte que la première qui construit l'action principale de l'immeuble, elle en reprend certains motifs très librement, comme des variations sur un même thème, et d'abord par une mise en abîme artistique. C'est aussi la séquence des visiteurs, étrangers à la maison et dont la venue s'accompagne de signes intermédiaires. De l'architectonique on passe imperceptiblement à l'archéologie dans la seconde moitié de la série consacrée aux escaliers. Si les deux premières séquences débutent par des chapitres mettant en scène un personnage pratiquant les escaliers, les deux dernières font place aux objets qu'on y a perdus. Dans la 3<sup>e</sup> séquence composée des chapitres 7-8-9, on explore la circulation dans l'immeuble à travers une perspective sociohistorique, et de façon générale on se met à remonter le temps parce que le quotidien est devenu stérile. Le tableau collectif étant de plus en plus mis à l'épreuve, on revient à la liste au fondement de l'œuvre, avec un inventaire des objets laissés derrière et qui démonte plus ou moins notre escalier (ch.9). Enfin, la 4<sup>e</sup> séquence est, par contraste, la plus romanesque, des histoires épiques suivent leurs lignes de fuite respectives, hors de l'immeuble, comme si la mobilité de l'imagination venait se substituer à l'échec de l'action collective. Le chapitre 12, dernier de la série, revient avec un dernier inventaire, cette fois composé d'objets dont le sens est à même de relancer toute la *Vie mode d'emploi*.

On voit tout de suite que l'unité, et avec elle le sens, du fil conducteur de la *VME* est menacée de toutes parts par un réel multiple et cacophonique, avec des éléments qui se juxtaposent plutôt qu'ils ne se lient logiquement. Un nombre incalculable d'interférences viennent brouiller la procédure narrative du récit principal et entamer sa finalité stratégique, à savoir l'impact de l'histoire. Or, ce

serait là présumer que ce récit principal est un « donné » quand il s'agit plutôt de le construire à partir des fréquences les plus signifiantes. Ainsi, c'est toute l'entreprise de l'auteur qui, en mettant sa narration à l'épreuve du réel, accepte peut-être d'en sacrifier la logique et la puissance de représentation au profit d'une remise en jeu de la machine fictionnelle, le dispositif ne valant qu'à condition d'être activé et testé par les forces qu'il est sensé canaliser. De sorte qu'à chaque fois, il revient au lecteur d'actualiser une performance ou un procès dont l'issue est loin d'être arrêtée.

## ► Première séquence des escaliers ◀

*La Vie mode d'emploi* débute dans les escaliers où le départ se fait lent et maladroit; Cortazar nous avait averti : « Les premières marches sont toujours les plus difficiles, jusqu'à ce qu'on ait acquis la coordination nécessaire ». Rappelons que la racine latine du mot « escalier », *scala*, est parente du verbe *scandere* qui signifie à la fois « monter, gravir » (ou « descendre » de par la nature réversible de l'escalier) et « scander » des phrases en découpant bien leur métrique syllabique. De fait, la pratique de l'escalier requiert du corps, surtout du pied, de battre la mesure, et en cela peut mettre en marche et rythmer l'écriture.

*Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière. De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l'on appelle les « parties communes », ces petits bruits feutrés que le tapis de laine rouge passé étouffe, ces embryons de vie communautaire qui s'arrêtent toujours aux paliers. Les habitants d'un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes gestes en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d'eau, allumer la lumière, mettre la table, quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, et d'immeuble en immeuble, et de rue en rue. Ils se barricadent dans leurs parties privatives (puisque c'est comme ça que ça s'appelle) et ils aimeraient bien que rien n'en sorte, mais si peu qu'ils en laissent sortir, le chien en laisse, l'enfant qui va au pain, le reconduit ou l'éconduit, c'est par l'escalier que ça sort. Car tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier, les lettres, les faire-part, les meubles que les déménageurs apportent ou emportent, le médecin appelé en urgence, le voyageur qui revient d'un long voyage. C'est à cause de cela que l'escalier reste un lieu anonyme, froid, presque hostile. Dans les anciennes maisons, il y avait encore des marches de pierre, des rampes en fer forgé, des sculptures, des torchères, une banquette parfois pour permettre aux gens âgés de se reposer entre deux étages. Dans les immeubles modernes, il y a des ascenseurs aux parois couvertes de graffiti qui se voudraient obscènes et des escaliers dits de "secours", en béton brut, sales et sonores. Dans cet immeuble ci, où il y a un vieil ascenseur presque toujours en panne, l'escalier est un lieu vétuste, d'une propreté douteuse, qui d'étage en*

*étage se dégrade selon les conventions de la respectabilité bourgeoise: deux épaisseurs de tapis jusqu'au troisième, une seule ensuite, et plus du tout pour les deux étages de combles*<sup>18</sup>.

## **L'art de la mise en espace comme art de la mise en récit**

Entrer en écriture, c'est aussi aménager son propre espace dans le terrain commun de la langue. À partir d'où commencer? L'auteur hésite à écrire les premiers mots comme s'il s'agissait de tracer le « sillon primordial » qui, dans les rites de fondation, délimitait jadis le centre à partir duquel allait s'ériger la maison, l'immeuble, voire la ville. Fonder, c'est bien tracer une ligne entre ce qui sera inclus et ce qui sera exclu. C'est par une pratique métatextuelle que Perec va gérer sa difficulté à entrer en écriture : il évoque le caractère arbitraire de la case départ comme pour mieux se jouer de la responsabilité du commencement. Il est vrai que, dans un mode d'emploi, la première étape peut être multiple puisque, de façon générale, il existe des programmes alternatifs qui aboutissent au même résultat. Faut-il le rappeler, le discours portant sur la « structure modale du savoir-faire » prend la forme d'une programmation, laquelle « s'effectue à partir du point terminal du processus imaginé et consiste, en partant du but fixé, dans la quête et l'élaboration des moyens pour y parvenir... » (Greimas : 168-169). Et comment fait-on pour vivre ensemble? demande Perec. La collectivité étant un « toujours déjà-là », l'écrivain programmera les connexions entre ses chapitres, ainsi qu'entre les appartements, selon l'algorithme du cavalier, faisant de la structure de l'immeuble un tout *a priori* fonctionnel, mais pas nécessairement signifiant. Tout comme l'est le lieu commun de l'escalier.

Le fait qu'il y ait un algorithme de base au roman qui décide de l'ordre des chapitres rend le choix du point d'entrée d'autant plus important. « On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entraît par un autre point<sup>19</sup>. »

---

<sup>18</sup> PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*, Ed. Hachette, Paris, 1978, p. 21

<sup>19</sup> DELEUZE et GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Ed. Minuit, 1975, p. 7

Choisir de débiter dans les escaliers est une stratégie ambivalente : on s'engage dans une voie, certes, mais qui se pratique dans les deux sens – tant au plan spatial (haut-bas/public-privé) que temporel (analepse-prolepse) – et qui s'ouvre tel un éventail de possibles sur les divers paliers et leurs nombreux appartements. Le début du roman est étrangement mobile et n'est pas le point fixe qu'on aurait été en droit d'attendre d'un mode d'emploi sur la vie d'un immeuble, en soi unité immobilière. Mais il y a plus : le « oui » qui initie le roman est d'une grande force mobilisatrice pour le lecteur. « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça... » suppose un dialogue antérieur, implicite et sollicite l'autre comme interlocuteur tacite ou comme témoin d'un monologue qui lui serait livré partiellement. En tous les cas, ce « oui » remplit une fonction phatique et prend l'autre à partie. Ainsi s'établit un lieu commun, dans la langue avant même que dans l'espace – le « oui » précédant le « ici », « dans cet endroit ». À noter que l'auteur s'engage sur le mode du conditionnel, comme si la *Vie mode d'emploi* ne ferait suite et sens que si le lecteur s'engage avec lui. Greimas l'avait remarqué : devant l'objet du mode d'emploi à construire, le sujet se scinde déjà en destinataire-programmateur et en destinataire-réalisateur. De fait, ce roman est un jeu qui se joue à deux.

À la manière de la parodie cortazienne du mode d'emploi, quoique de manière plus implicite, le programme de construction d'objet annoncé – comment fabriquer une « vie » ou un immeuble – débute dans un retour au sujet qui se construit lui-même à travers sa prise de parole et son usage de la langue (ici, par contre, c'est le titre qui est parodique, et non le texte, comme c'est le cas dans *Instructions pour monter un escalier*). Les déictiques se multiplient à mesure que Perec circonscrit le lieu à partir duquel il sera possible de parler pour échafauder le jeu de sa fiction. Dit autrement, le terrain de jeu énonciatif est explicitement tracé pour que puissent s'y rejoindre un je et un tu génériques, et ce, avant d'animer de quelconques personnages. Et c'est probablement le je et le tu, au fondement de tout discours, qui dans l'escalier se « croisent presque sans se voir », dans « cet endroit neutre qui est à tous et à personne ». Ici, le terme démonstratif « cet » renvoie-t-il aux escaliers ou à la langue ? Tous deux constituent bel et bien des lieux communs, empruntés par tous, n'appartenant à personne.

Rappelons que l'incipit est précédé d'un préambule qui ne tient pas du récit, mais plutôt d'une exposition de la poétique spécifique au roman, à ses procédés de production et de réception, où on identifie comme nécessaire au jeu du puzzle un faiseur-programmateur et un poseur-réalisateur

(qu'on y associe le duo auteur/lecteur ou celui de narrateur/narrataire importe peu). À mesure que, dans l'incipit, les embrayeurs du discours se multiplient – le déterminant démonstratif « ces » est repris pas moins d'une dizaine de fois –, les verbes pronominaux font de même. Avec pour effet de créer, dans le va-et-vient entre les « ce » (cela) et les « se » (soi), un mouvement alternatif entre le dehors et le dedans, entre le geste de pointer vers l'extérieur et celui de retourner l'index vers soi. Et comme chez Cortazar, ce qu'on pointe en tant qu'objet – « ...ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l'on appelle les « parties communes », ces petits bruits feutrés que le tapis de laine rouge passé étouffe, ces embryons de vie communautaire qui s'arrêtent toujours aux paliers » – finit par se subjectiviser en opérant ses propres actions, sur le mode pronominal, ce qui au final donne l'impression que l'ensemble s'anime seul et évolue selon ses propres lois. Il en va de même pour le langage qui – dans la précision dérisoire « puisque c'est comme ça que ça s'appelle » – semble s'auto-générer lui-même. On insiste précisément sur la convention arbitraire qui fonde une langue, le « puisque » ne justifiant en rien l'usage du terme qu'il semble vouloir expliquer. Encore là, l'énoncé vaut plutôt pour son geste présentatif, l'allitération « ça » traduisant l'extériorité foncière du langage.

En tant qu'index, les déictiques renvoient au réel par contiguïté métonymique, et c'est comme si l'auteur-narrateur, en tenant à se situer, nous ferait faire le tour du propriétaire, voire le tour organisé par une agence immobilière... et qui sait si le lecteur trouverait à s'y loger? De toutes les façons, Perec surexploite les déictiques afin de construire un univers référentiel commun avec son lecteur. Ainsi le geste de fondation de la *VME* en serait un de présence, non de représentation. Il s'agit d'échanger plutôt que de raconter, se montrer avant même de montrer, avec des embrayeurs marquant des relations – à l'énoncé, à l'interlocuteur, et au monde – indépendamment de ce qui est dit. En tant qu'espace de l'entre-deux, l'escalier est foncièrement intermédiaire :

...*inter est*, il importe que... – l'être-entre est toujours *intéressé*, car il n'existe que dans le profit de ses échanges (même par le don). *Inter* est donc loin d'être un préfixe transparent et neutre. Il nous impose de penser l'intermédialité à partir de calculs et d'évaluations, de situations et de rapports de puissance, de fabrication de présence et d'effets d'immédiateté<sup>20</sup>.

---

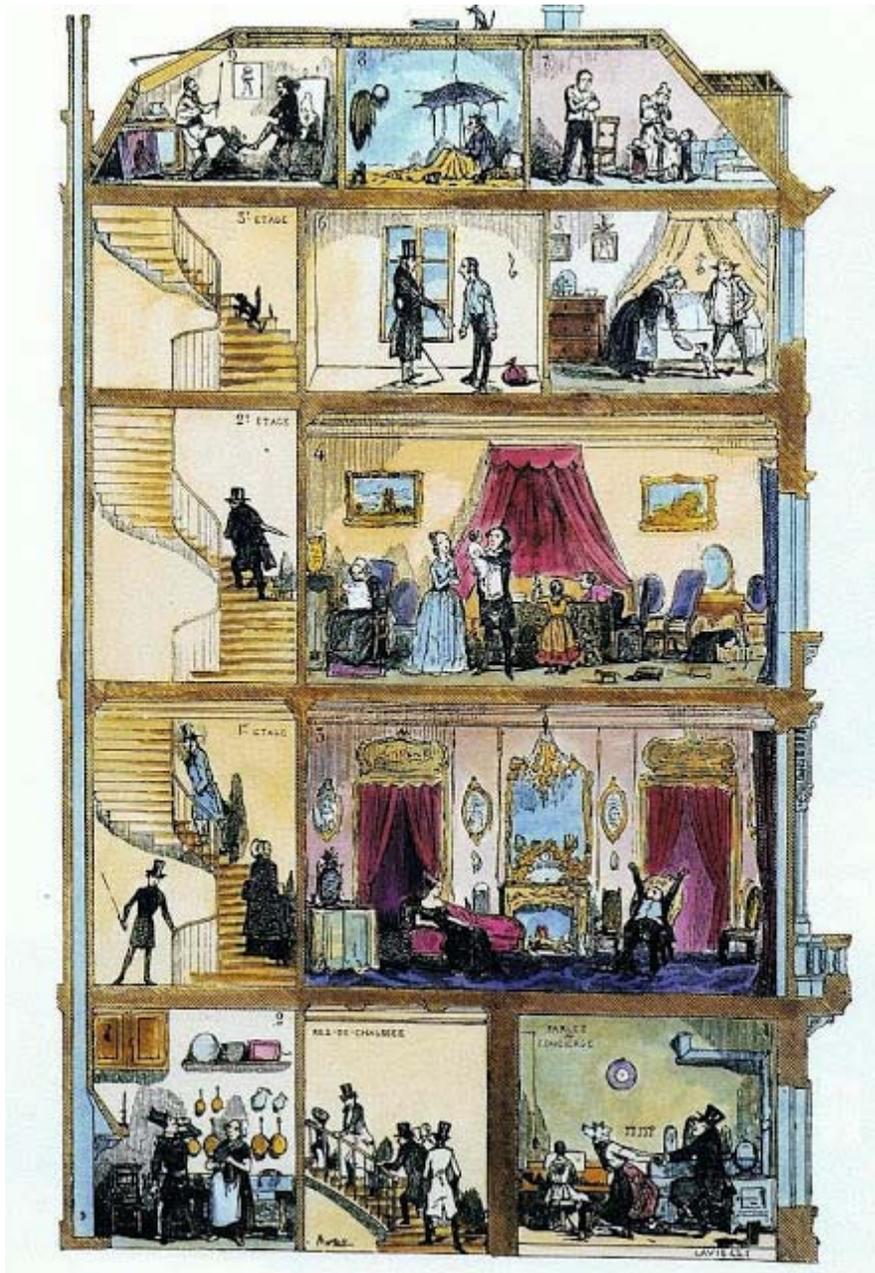
<sup>20</sup> MÉCHOULAN, Éric. « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n.1, 2003, p.13

« Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça » : cette phrase à la fois si commune, et si peu, performe une tautologie – de « cela » à « ça » – comme si l'origine, ou plutôt le départ de l'écriture devait se mordre la queue et faire un retour à soi avant de se lancer dans la ligne droite de la prose. Cette phrase ne dit rien, ne renvoie à rien de réel (précisément, les premiers pronoms démonstratifs n'ont pas d'antécédents) – si ce n'est de faire apparaître sa propre nature spéculative, réflexive et dialogique, à la manière d'un cogito cartésien qui se réfléchit. On pourrait ainsi croire que cette phrase instaure un circuit fermé dans le langage à même de mieux servir l'ordre symbolique propre à l'auteur. Mais c'est sans compter le « oui » liminaire et l'intervalle qui sépare les deux pôles quasi identiques de la tautologie : c'est précisément dans cet entre-deux qu'on aménage un espace libre au lecteur-interprète et qu'on lui ouvre le jeu de la fiction. Le lecteur, avant de venir négocier le sens avec l'auteur, est appelé à investir le lieu même de l'échange.

L'escalier est ce lieu commun apte à être dénué de sens. Pour l'avoir monté et descendu comme une gamme à répétition, on le considère souvent en métronome du quotidien. Il revient au détour des récits tel un leitmotiv sans qu'on ne l'investisse au plan narratif, en fait c'est un non-lieu narratif. Le plus souvent, on le mentionne au passage justement, sa fonction étant de faire passer quelqu'un tendu vers son but. À la façon d'un cliché, il agit comme un « instantané de signification », ne vaut que comme pur signal de communication et de reconnaissance populaire. Mais ce vide sémantique est précisément l'opportunité de remettre en jeu les échanges d'usage, et de leur créer de nouvelles valeurs. C'est dans un tel lieu qu'on peut interroger l'habitude, c'est-à-dire notre manière d'habiter le monde.

Tandis que le roman typique débute avec une voix narrative qui impose un ordre fictif sans condition – comme l'incipit décrié par Valéry : « La marquise sortit à cinq heures » – Perec commence par négocier le lieu de sa prise de parole. Ici, l'énonciation, en tant que force productrice du discours, assume sa subjectivité à travers l'intersubjectivité foncière du langage. Elle va même jusqu'à se spatialiser, avant de se narrativiser, dans la mise en scène de l'immeuble afin de se faire une place dans le monde. Percée dans le système plus ou moins fermé du langage et de la fiction, elle l'est au même titre que l'escalier, une percée dans le système de propriété de l'immeuble : « .mais si peu qu'ils en laissent sortir, c'est par l'escalier que ça sort ». Dispositif articulatoire, telle une

bouche ouverte qui permet d'entrer et de circuler au sein de la structure immobilière, l'escalier en est peut-être aussi le point de fuite.



1. *Étages du monde parisien*, composition de Bertall; lithographiée par Lavielle pour *Le Diable à Paris* publiée chez Hetzel. Reprise dans *L'illustration* du 11 janvier 1845.

## L'escalier comme vecteur de collectivité

En couverture de la *Vie mode d'emploi*, l'illustration de Bertall, *Étages du monde parisien*, figure un escalier qui, par rapport au reste de l'immeuble compartimenté, est décentré et comme élastique dans sa continuité. Le dispositif architectural apparaît d'autant plus mobile que ses courbes font contraste avec les angles droits des appartements, clos sur eux-mêmes, la propriété étant un système de clôture. C'est précisément pour traiter de la fragmentation de l'espace et du corps social en unités individuelles, ou familiales réduites, que Perec structure son livre à la manière d'un puzzle. Bien que le jeu évoque d'emblée les pièces détachées, c'est la vue d'ensemble qui permet de donner un sens à chacune des pièces. Encore faut-il s'exercer à l'art de relier les choses entre elles, art ici figuré par le principe de l'escalier. L'hétérogénéité du roman de la *VME*, c'est-à-dire ses pré-programmes qui commandent l'invention romanesque, est à l'image de la vie qui requiert des changements d'échelle et de langage – que ce soit la vie sur le plan biologique qui origine d'abord d'un code génétique, ou la vie tant sur le plan social que psychique qui est d'abord conditionnée par un code culturel donné.

Passage obligé de l'immeuble pour accéder à ses « quartiers », l'escalier agit comme un vecteur de collectivité : « Car tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier, les lettres, les faire-part, les meubles que les déménageurs apportent ou emportent, le médecin appelé en urgence, le voyageur qui revient d'un long voyage ». Ambivalent, ce lieu « anonyme, froid, presque hostile » est tout de même l'endroit où « la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière », à la manière d'un pouls à basse fréquence qui sous-tendrait tout le reste. C'est dire qu'une chorégraphie d'ensemble est latente dans l'immeuble – « ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes en même temps » – bien que ses locataires veuillent évoluer en circuit fermé. Variations sur le même thème du quotidien, ces « quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, et d'immeuble en immeuble, et de rue en rue », évoluent en une spirale capable de créer son énergie propre. Ce crescendo est aussi celui de l'escalier tournant, mouvement qui cherche à déloger les barricades des « parties privatives ». Chambre d'échos de l'immeuble, l'escalier évoque l'orgue, conçu lui-même sur plusieurs étages et considéré au Moyen Âge comme l'instrument de la polyphonie liturgique. Et de fait, l'écrivain se propose ici d'orchestrer au possible « ces petits bruits feutrés (...) ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l'on appelle les « parties communes » ». On ne s'étonnera pas que l'escalier mobilise le sens de l'ouïe et

agisse comme un conduit auditif. Le « limaçon » est un terme employé pour décrire à la fois l'organe auditif de l'oreille, responsable de transformer les sons en influx nerveux, et l'escalier en hélice ou en colimaçon qui tourne sur lui-même, voie médiatique des corps aussi bien que de l'information.

## **La dynamique de l'escalier à l'œuvre dans la langue**

« Car tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier ». Dispositif linguistique qui multiplie les trajectoires du sens et les organise de façon synergique, cette phrase performe à elle seule le dispositif architectural de l'escalier et tout ce qu'y investit Perec. En effet, elle reproduit à sa manière la figure de l'escalier comme participant à la fois de la totalité et de l'infini. Sa construction syntaxique, plus complexe qu'il n'y paraît en formant un parallélisme à l'aide de deux chiasmes, est apte à créer des correspondances et des antithèses comme autant de rapports de force qu'on canalise de façon à créer une polysémie efficace. Le chiasme, en tant que figure de style à structure croisée A-B-B-A, place en son centre, soit deux termes contraires dont la proximité syntaxique souligne l'opposition sémantique, soit un même terme répété, mais dont le sens est décalé selon des connotations différentes. Tandis que la surcharge symbolique se trouve au centre, les deux termes en périphérie s'aimantent nécessairement l'un l'autre. Ici le « tout » renvoie à « l'escalier », et ce, à deux reprises, la répétition du chiasme créant un parallélisme qui, à son tour, recrée une sorte de croisement sémantique dans l'antithèse des deux verbes dédoublés « passer » et « arriver ».

Performant la sérialité implacable de l'escalier, le parallélisme martèle d'abord l'énoncé qui veut que le sujet « tout » agit à travers l'objet « escalier ». Le dispositif participerait ainsi à la construction de la totalité en la captant. Or, cette mise en structure accueille en son centre des redoublements verbaux qui la feront « plier » en brouillant le principe de distribution de ses valeurs sémiotiques. C'est comme si la reprise du même verbe créait une boucle réflexive qui venait déporter la ligne droite de l'écriture; on parle de « réversion » à propos d'un chiasme qui répète le même mot, de sorte à dérégler la procédure de la grammaire générative qui avance de gauche à droite. La phrase, qui semble partir en sens inverse, agit alors comme l'escalier foncièrement réversible. Plus encore, le dédoublement des verbes performe une espèce de pli spatio-temporel, un point de fuite capable d'affranchir le sens de son parcours extensif, qu'importe la direction, au profit d'une « intensivité ». Le noyau de la phrase, c'est-à-dire la fonction verbale qui désigne l'action, se scinde en une parfaite

symétrie si bien que les fonctions adjacentes du sujet et de l'objet semblent permuter. Le croisement du chiasme rappelle que le langage tel l'escalier est une intersection répétée, et qu'en tant que telle, participe de deux axes en tension – l'un, horizontal, cherchant la succession logique, l'autre, vertical, la substitution analogique – axes que l'auteur semble ici vouloir rabattre l'un sur l'autre. Sachant que la racine du terme « chiasme » est formée de la lettre grecque *khi*, en forme de « X », nous avons fait la somme des croisements possibles dans la phrase à l'étude : les croix respectives des deux chiasmes qui se suivent, plus la croix sémantique formée, à une échelle supérieure, par l'antinomie des actions « passer » et « arriver », antinomie dédoublée par la répétition des verbes et qu'on figurera par une croix en bas et une en haut. La figure finale s'apparenterait à :

X  
X X  
X

(il s'agirait simplement de prolonger les axes des deux XX successifs dont on devine déjà les points de jonction, pour voir deux nouvelles intersections apparaître, en haut et en bas. Au final, quatre intersections forment un carré/losange - magique?).

Par ailleurs, la phrase semble suggérer qu'on puisse replier l'escalier sur lui-même tel un éventail, et de là, tenter de l'ouvrir autrement. Si bien que le tout part dans les deux sens et crée un circuit dynamique qui, en vertu des forces en présence, serait apte à transformer les formes données :

Qu'il soit envisagé comme figure, élément architectural ou concept, [s]a structure spécifique en parallélismes juxtaposés et graduellement déviants [...] fait que celui-ci cristallise à lui seul toutes les directions spatiales imaginables, les lignes de fuite. Si l'escalier s'élance à perte de vue, c'est dans un espace cependant circonscrit, où échappée et repos coexistent, où montée et descente coïncident, menant vers des *sens* inverses mais pas nécessairement contraires, parfois même *inversés*, nous le verrons, et où le contresens est porteur de renouvellement (...) Au regard de cette dynamique intense et diversifiée qui lui est spécifique, nous avançons l'idée que l'escalier contient sa propre force de dépassement, invisible de prime abord (Decobert : 19-20).

Le circuit dynamique ainsi créé formerait une spirale, une diagonale qui résulterait principalement d'une négociation entre deux axes, spatial et temporel : en tant que compromis entre la ligne droite du progrès historique et celle courbe du quotidien cyclique. « Car tout ce qui se passe passe par l'escalier, tout ce qui arrive arrive par l'escalier ». D'une part, l'énoncé fait référence à l'évidence du lieu commun qui veut que l'escalier soit un transit qui s'efface sous son usage répété. L'écriture use de ce « tour de passe passe » plus ou moins creux afin de réaliser un effet de surplace. Dit autrement, elle nous montre une machine qui tourne à vide, et qui évoque le sentiment de vacuité venant avec

l'habitude : « tout finit par passer ». D'autre part, à ce présent qui fuit vient s'ajouter un présent qui dure, sous les traits d'un passé qui habite l'être en continu et qui se renouvelle à chaque fois que cet être investit un quelconque futur : « tout finit par arriver ».

Si le temps se déroulait selon le simple schéma linéaire de l'avant et de l'après, le présent ne serait que cet entre-temps qui échapperait sans cesse à soi-même. Or, le présent doit plutôt se concevoir sous la forme ana-chronique d'un retour ou d'un pli dans le temps (*ana-chronos*, c'est un temps qui revient) (...) dans chaque présent, s'installe un déphasage entre la sensation étroite du moment qui fuit, n'apparaissant que ce qu'il est, et ce sentiment sans cesse croissant du passé que je reconsidère (...) Voilà pourquoi dans [la présence] cohabitent la contingence de ce qui arrive et l'interprétation qui en fait un événement rattaché à tout mon passé (Méchoulan : 14-15).

La phrase de Perec résume donc à elle seule le « dédoublement chronique » du présent – ainsi que de tout acte de présence –, dédoublement qui articule à la fois un rapport continu au passé et un rapport discontinu à l'avenir. L'escalier, comme le présent, s'articulerait donc entre la mémoire et l'anticipation, entre l'habitude et l'événement. Bien qu'on fasse fonctionner la polysémie des deux verbes « passer » et « arriver » de façon quasi identique – chacun étant exploité pour ses connotations de temps et d'espace – le deuxième verbe se démarque du premier en ce qu'il crée une rupture dans la continuité du passage. « Arriver » suggère l'aboutissement d'une situation, l'atteinte d'une destination ou d'un moment digne d'être fixé dans le temps.

Ainsi, malgré que les escaliers soient un lieu usé, ils sont aussi le canal par lequel transitera un à-venir quelconque. D'où la volonté de Perec de se situer là afin de se brancher sur la fréquence collective et, aux limites du régime représentatif, voir quelles formes il est possible d'en tirer :

la métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot (...) une échelle ou un circuit d'intensités pures qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, de haut en bas ou de bas en haut (...) un circuit d'états qui forme un devenir mutuel, au sein d'un agencement nécessairement multiple ou collectif (Deleuze et Guattari : 40-41).

## **Comment l'escalier participe de l'économie sociale?**

Voie d'accès aux propriétés, les escaliers sont eux-mêmes, et plus souvent qu'autrement, « sales et sonores ». Ils participent de l'impropre, de la zone grise du langage et des institutions. En ce sens, ils vont à l'encontre du verbe « habiter ». Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, explique comment la

maison correspond à la « topographie de notre être intime<sup>21</sup> » : rêvé sur 3 étages, l'archétype de la demeure spatialiserait la psyché (Ça, Moi, Surmoi), et reproduirait notre « être-au-monde » vertical et centré. Chère au verbe « habiter », l'intimité du centre est étrangère aux fuites vertigineuses de l'escalier, d'où la difficulté pour l'écrivain de former un chœur d'appartenance, en butte qu'il est aux portes closes des foyers. Perec écrit, dans *Espèces d'espaces* : « On devrait apprendre à vivre davantage dans les escaliers. Mais comment ? ». Le projet est radical, la manière encore à inventer, puisque cela suggère un refus de la propriété et de la territorialisation identitaire au sens où l'entendent Deleuze et Guattari – bref, un mode de vie en révolution permanente.

Le parcours de Perec, sans qu'on l'assimile à une révolution permanente, ne comprend pas de véritables lieux d'ancrage. C'est surtout celui de l'écrivain, qui cherche à encrypter des points de repères dans le langage :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts... De tels lieux n'existent pas [...].

Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire (Perec, 1974 : 179-180).

Pour revenir aux façons d'appartenir au monde : sur l'axe horizontal, la refonte commune du verbe « habiter » que propose une véritable copropriété étant jugée plus ou moins impraticable, l'immeuble s'organise autour de son axe vertical, c'est-à-dire qu'il est clivé de haut en bas selon la hiérarchie de classes, avec cette caractéristique que les paliers supérieurs en milieu urbain ne sont pas synonymes d'élévation sociale; en effet, dans *La Vie mode d'emploi*, les deux étages de combles sont réservés aux domestiques qui ne peuvent emprunter que l'escalier de service. S'il est difficile de faire des escaliers un topos littéraire – en ce qu'il n'est associé à aucun micro-récit typique –, le dispositif présente toutefois un trait invariant dans l'histoire des représentations. En effet, l'aspect axiologique du dispositif fait partie d'un savoir conventionnel et partagé : l'idée d'ascension, qu'elle soit sociale ou spirituelle, a toujours été attachée à l'escalier et appartient même à notre

---

<sup>21</sup> BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, Ed. Presses universitaires de France, Paris, 1957, p.18

anthropologie. D'abord symbolisé comme « drame de la verticalité<sup>22</sup> » de l'homme, l'escalier signifie d'abord par ses deux pôles historiquement chargés : le haut et le bas.

À voir comment Cortazar et Perec parodient « l'ascension proprement dite », il s'agit assurément d'un lieu commun, tributaire d'un « fonds d'évaluations collectives » (Rastier : 106). Appartenant à une *doxa* implicite, le thème de l'ascension appelle les détournements de sens. Cortazar en fait une prouesse physique, en rapprochant l'escalier d'un manège suspendu dans le vide et mettant en péril son usager. La description hypergéométrique qu'il fait du dispositif, caricaturant la technicité du mode d'emploi, génère une sorte de mécanique de la montée, dont la coordination (dé)réglée et répétitive ne saurait souffrir une anomalie sous peine de chute. C'est, soit dit en passant, le principe même de la musique minimaliste qui répète un motif de façon quasi obsessionnelle pour faire de la variation un véritable événement : « Libérer la ligne, libérer la diagonale : il n'y a pas de musiciens ni de peintres qui n'aient cette intention » (Deleuze et Guattari, cités par Decobert, 2005 : 71). Chez Perec, l'ascension devient bizarrement gage de déclin, avec pour effet de renverser la valeur du symbole canonique, entre ses pôles du haut et du bas : «...l'escalier est un lieu vétuste, d'une propreté douteuse, qui d'étage en étage se dégrade selon les conventions de la respectabilité bourgeoise ». Plein d'ironie, cet énoncé est paradoxal en ce qu'il rapproche les notions de dégradation et de respectabilité, quoique son contre-sens répond à une réalité : le recours aux lignes de démarcation plus ou moins arbitraires qui font d'éléments voisins des opposés, de sorte à garantir une échelle de valeurs qui sache distinguer les degrés de supériorité qui séparent les uns des autres. Aussi, arrivé aux combles, le tapis de l'escalier et la distribution du courrier s'arrêtent.

Malgré son antique charge idéologique qui polarise ses extrémités, l'escalier représente toujours la possibilité d'une circulation sociale, voire d'une énonciation chorale. Par exemple, la présence du pronom impersonnel « on » dans l'incipit, qui fonctionne sur le mode neutre et anonyme, représente un sens commun normatif qui opère un peu à la manière des escaliers. C'est « l'être-explicité public » de la quotidienneté, celui du mode d'emploi destiné à tous en général, à l'usager moyen qui y devient une entité foncièrement interchangeable.

---

<sup>22</sup> *Dictionnaire des symboles, op.cit.*

Tel l'escalier impropre qui mène à ses propres quartiers, le On est un passage obligé à travers l'être-là collectif du langage pour accéder à sa propre subjectivité, si ce n'est au nom propre. « Oui, cela commencera ainsi : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier. Une femme d'une quarantaine d'années est en train de monter l'escalier...» (Perec, 1978 : 22). La délibération qui ouvre le roman est reprise, cette fois à l'affirmative et avec plus de précision. Comme quoi on avance dans la répétition. L'apparition de l'adresse spécifique à l'immeuble – le nom propre de l'édifice en ce qu'il le géolocalise – déplace la ligne de démarcation entre les espaces public et privé. La mobilité sociale quitte le lieu générique des escaliers pour s'incarner dans un personnage indéfini et venu du dehors. C'est l'agente immobilière qui gravit les escaliers en vue d'inspecter un appartement vacant et de le revendre. Son apparition signale que l'auteur s'engage plus avant dans le récit, lequel s'autonomise en suivant une guide-narratrice qui a en sa possession trois plans de l'immeuble, ainsi que le règlement de copropriété. Le transfert d'autorité auctoriale est en cours.

## **Les doubles croisés dans les escaliers**

L'agente, en ce qu'elle s'est fait donner les plans architecturaux de l'immeuble ainsi que de la *Vie mode d'emploi*, les plans sur trois échelles différentes renvoyant aux trois algorithmes répartiteurs, est à nos yeux un double fictif du lecteur plutôt que de l'auteur. C'est dire que le transfert d'auctorialité ne concerne pas d'emblée un narrateur, point de vue fictif du récit, mais le lecteur – ainsi placé sur le même plan que l'auteur en tant que double et contraire. Or, pour éviter de se « l'assimiler », Perec réussit vraiment à lui attribuer un rôle complémentaire grâce à un roman qui se fait mode d'emploi; aussi, le lecteur devient le destinataire-exécuteur qui complète le programme du premier.

D'un plan qui localise la position géographique de l'immeuble dans le quartier, on passe à un plan en coupe du dit immeuble puis à celui de l'appartement : c'est une mise en abîme de la trajectoire que Perec fait faire à son lecteur, dans ce premier chapitre, depuis les escaliers comme lieu commun général, à ceux du 11 rue Simon Crubellier, au 6<sup>e</sup> étage où logeait feu Winckler. En termes symboliques, on quitte le domaine du On normatif pour s'engager à la suite d'un personnage anonyme qui figure le nouveau lecteur devant re-monter les escaliers, c'est-à-dire le mécanisme fictionnel, jusqu'au lieu névralgique de l'édifice : la demeure du faiseur d'énigmes en puzzles, double fictif de l'auteur en tant que destinataire-programmateur. Comme la succession matérielle de

Winckler a échoué faute de descendance, on a fait l'inventaire de ce qui restait et on s'apprête à remettre son appartement sur le marché : « La femme monte les escaliers. Bientôt, le vieil appartement deviendra un coquet logement, double liv. + ch., cft., vue, calme. Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir » (Perec, 1978 : 24). La ligne généalogique ayant été coupée, c'est un retour à l'ordre générique, sans nom, qui est performé par les abréviations typiques qui figurent dans les petites annonces : « ch. », « cft », etc.

Mais tandis que l'espace et les affaires personnelles de l'artisan sont promis à une liquidation certaine, d'où le registre publicitaire qui contracte au maximum la description de l'appartement, le tic-tac de la vengeance élaborée par notre personnage semble vouloir s'épanouir plus avant, dans la durée, d'où une fin de phrase amplifiée dans la promesse d'une action terrible. « Bientôt », la femme atteindra le palier de Winckler, ainsi que le nœud de l'intrigue qu'on invoque avant l'heure. Mais c'est sans compter l'escalier qui retarde indéfiniment le déroulement du récit principal pour mieux s'« éventailler » dans la démultiplication infinie de micro-récits. Plus, au sein du même chapitre, on mentionne à trois reprises avec d'infimes variations qu'une femme est en train de gravir les escaliers, créant un effet oscillatoire entre surplace et évolution. Ces effets anachroniques (effets propres au présent et à tout acte de présence, nous l'avons vu) permettent-ils de maintenir la pression dramatique ?

En exploitant le principe du décalage ou du différé au fondement du dispositif – en ce qu'il « juxtapose des parallélismes graduellement déviants » (réf. Decobert) –, Perec fait de l'escalier une sorte de ressort pressurisé, et une structure suspendue à même de créer du suspense. Du topos archétypal de la volonté d'ascension, de la hiérarchie et du pouvoir, l'escalier devient dans la *Vie mode d'emploi* un circuit dynamique d'intensités qui remet en jeu ses valeurs au profit de sa machination perfectible. Ici, on tente d'en faire un véritable levier dramatique. Perec clôt ainsi son premier chapitre, sur une note ouverte qui projette le fil conducteur de la *Vie mode d'emploi*.

## L'escalier comme vecteur de mémoire collective

« Dans l'escalier, 2 », l'anticipation fait place à la réminiscence. C'est comme si on pratiquait l'escalier en sens inverse par rapport à l'agente du chapitre premier : « Dans les escaliers passent les ombres furtives de tous ceux qui furent là un jour. Il se souvenait de Marguerite, de Paul Hébert, et de Laetizia, et d'Emilio... » (Perec, 1978 : 87). Le fait de décliner les noms propres d'anciens propriétaires n'est pas étranger à l'impression de « descente » ou de « sortie », et alors que l'énumération des disparus se déploie en continu, le lecteur se questionne sur l'identité de ce « il », en train de se souvenir. Il s'agit du narrateur jusqu'ici inconnu et qui donne accès à l'historique des lieux après qu'une agente, avec ses clés, ait donné accès à un lieu privé qui importe dans l'économie de l'immeuble. Ainsi, le lecteur passe de l'ordre de l'extériorité physique, incarné par une agente immobilière venue inspecter l'état des lieux et dont on décrit outrancièrement l'apparence, à l'ordre plus intime de la mémoire d'un vieux locataire et dont le témoignage s'apparente à un voyage immobile dans le temps.

Étant un des plus anciens habitants de la place, l'effort mental de Valène qui consiste à « ressusciter ces détails imperceptibles qui tout au long de ces cinquante-cinq années avaient tissé la vie de cette maison et que les années avaient effacés un à un » est à rapprocher de l'effort physique à fournir pour l'ascension des escaliers qui mènent aux divers paliers. Ainsi se nouent les deux axes de notre dispositif – chacun étant responsable d'une transmission et d'un droit de passage : soit du public au privé, soit de l'avant à l'après. On remarque aussi que le premier appartement et que le premier disparu à être identifiés sont des Winckler, la vengeance de Gaspard – et son probable corollaire : la disparition de Marguerite – étant le ressort de la *VME*.

C'est encore l'Autre qui semble investir l'énonciation, cette fois du narrateur, avant que celle-ci ne revienne à soi. C'est-à-dire qu'avant de se mettre en scène, le peintre Serge Valène fait parler son élève Bartlebooth en discours direct, fait inusité dans la narration de la *VME*. C'est ce jeune millionnaire qui, une fois la peinture apprise, conçoit un projet d'une beauté absurde : peindre des marines à partir de ports aux quatre coins du globe, comme autant de fenêtres qu'on ouvre sur le monde, comme toutes les premières fois qu'on se repasse, qu'on démonte puis qu'on remonte sous forme de casse-têtes avant que le tout ne s'efface dans l'oubli. Ainsi, l'homme se fabrique des

souvenirs pour les soumettre à autant de coupes transversales qu'il y a de regards, pour en comprendre la mécanique secrète. C'est le pari fou de Percival Bartlebooth, dont le prénom évoque la quête du saint Graal. Ce projet qu'on qualifierait aisément de « total » implique nécessairement plusieurs locataires de l'immeuble, transformant en partie ce dernier en fabrique artistique.

Avec le narrateur Valène – croisé plus souvent qu'autrement dans les escaliers – vient l'accès à la mémoire vive de l'édifice et l'ébauche du « triumvirat » qui assure le fil conducteur des roman(s) de la *Vie mode d'emploi*. Tandis que Bartlebooth et Winckler travaillent sur les images du vaste monde, le peintre, lui, veut surtout sauver de l'oubli les détails qui ont « tissé la vie de cette maison », l'emploi du verbe « tisser » pointant vers une fabrique de l'ordinaire qui, pour peu qu'on s'y arrête, ferait voir un fascinant maillage journalier. De fait, son prénom rappelle une armure de tissage qu'on dit « sergé », c'est-à-dire quand le fil de trame passe sous un, puis sur trois autres fils de chaîne en décalant d'un fil à chaque passage, d'où l'effet d'oblique sur l'endroit. À noter que notre séquençage de la série des escaliers aurait pu suivre le même rythme, soit 3 séquences de 4 chapitres dont les trois premiers s'enchaîneraient avant que le quatrième ne change de tangente. Bref, voici un extrait qui évoque l'étoffe sonore de la vie collective telle que perçue par le narrateur – instance énonciatrice déjà plus incarnée et sensuelle que celle de l'incipit :

*Les escaliers pour lui, c'était, à chaque étage, un souvenir, une émotion, quelque chose de suranné et d'impalpable, quelque chose qui palpait quelque part, à la flamme vacillante de sa mémoire : un geste, un parfum, un bruit, un miroitement, une jeune femme qui chantait des airs d'opéra en s'accompagnant au piano, un cliquettement malhabile de machine à écrire, une odeur tenace de crésyl, une clameur, un cri, un brouhaha, un froufroutement de soies et de fourrures, un miaulement plaintif derrière une porte, des coups frappés contre des cloisons, des tangos ressassés sur des phonographes chuintants ou, au sixième droite, le ronflement obstiné de la scie sauteuse de Gaspard Winckler auquel trois étages plus bas, au troisième gauche, ne continuait à répondre qu'un insupportable silence. (Perec, 1978 : 90)*

Chambre d'échos de l'immeuble, les escaliers font jouer ce qui pourrait être la bande sonore et mémorielle de la vie au 11 rue Simon Crubellier, enregistrée par un esprit en veille. Chaque étage émettant un stimuli, la pratique des escaliers fera nécessairement naître un crescendo de signaux libres qui, en raison de la difficulté à identifier leur source, en viennent à créer une synesthésie des sens. Du spectre sonore provenant de l'animation collective – « un cliquettement », « des coups frappés », « des tangos ressassés » – émerge toutefois un dialogue difficile entre le 6<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> étage, entre « le ronflement obstiné » de la machine de Winckler et « l'insupportable silence » de Bartlebooth. Ainsi se démarque un rapport de forces entre deux volontés devenues adverses et dont

le dissensus met en péril la fréquence orchestrale de l'immeuble, et celle du roman. En tant qu'agent de liaison et narrateur, c'est Valène qui en témoigne, inquiet pour la suite des choses.

## Montage de l'action collective et de son récit

Si le peintre Valène est celui qui transmet l'art de capturer un moment d'existence (mimésis), Winckler est l'artisan de génie qui découpe les images du monde en puzzles, peut-être même l'artisan de la pulsion de mort (analyse). C'est à Bartlebooth que reviendra de faire les puzzles, de réunir – par la puissance de sa mémoire, mais aussi de son imagination – les parties du monde qu'il a lui-même peintes et qui, une fois reconstituées, seront toutes promises à l'effacement, sans exception (synthèse). Ainsi, les joueurs permutent leur position dans la transformation d'un média en un autre, en ce que W. est d'abord lecteur des aquarelles de B., avant que B. ne devienne à son tour lecteur des puzzles de W. – tout cela sous la gouverne narrative de Valène qui, situé au milieu, arbitre peut-être le terrain de jeu. Il suffit de se rappeler que la chaîne de production artistique n'est pas purement linéaire, qu'elle comporte des redoublements (ou sont-ce des dédoublements?) intensifs qui dérangent la procédure; la phrase emblématique des escaliers analysée plus haut en témoigne, avec ses parallèles et ses croisements symétriques, elle en vient à dérégler le parcours génératif du sens.

Au 3<sup>e</sup> chapitre réservé aux escaliers a lieu une rencontre, enfin. Deux personnages se croisent, à l'intersection des deux axes du dispositif, soit l'espace (1<sup>er</sup> chapitre) et le temps (2<sup>e</sup> chapitre), où il est désormais possible de réaliser une action tangible. Si dans le premier chapitre des escaliers, on se croise « presque sans se voir », au 2<sup>e</sup>, on n'est pas « sûr d'avoir vraiment identifiés » ceux qu'on croise, au 3<sup>e</sup> chapitre, deux des protagonistes principaux, Valène et Bartlebooth, se rencontrent sur le palier du 5<sup>e</sup> – le premier montant à ses appartements, le second redescendant de chez Winckler. Or, cette rencontre sera un « acte manqué » :

*...ses yeux étaient devenus presque blancs : c'est cela qui avait le plus frappé Valène : ce regard qui n'était pas arrivé à rencontrer le sien, comme si Bartlebooth avait cherché à regarder derrière sa tête, avait voulu traverser sa tête pour atteindre, au-delà, le refuge neutre de la cage d'escalier avec ses peintures en trompe-l'œil (...) Il y avait dans ce regard qui l'évitait quelque chose de beaucoup plus violent que le vide, quelque chose qui n'était pas seulement de l'orgueil ou de la haine, mais presque de la panique, quelque chose comme un espoir insensé, comme un appel au secours, comme un signal de détresse (Perec, 1978 : 162).*

L'absence au monde de Bartlebooth fait que l'échange entre les deux hommes devient impossible. C'est comme si le chef d'orchestre de la *VME* n'est plus capable de transiger avec les variables du réel, son regard se réfugiant dans l'espace « neutre de la cage d'escalier », recouvert de « peintures en trompe-l'œil ». Est-ce à dire qu'il préfère désormais les illusions d'optique, voire qu'il considère désormais le réel comme une illusion? À ce jeu de pistes obsessionnel, qui prend de plus en plus les allures d'un duel avec le poseur d'énigmes, Bartlebooth est prêt à sacrifier l'autre qui lui fait face. Celui-là même qui lui enseigne à « faire comme » la nature, dans un geste mimétique, et non pas à se substituer à elle, en la déconstruisant et en la reconstruisant selon un mode d'emploi donné. Ces derniers gestes évoquent une réingénierie du monde à partir de ses plus petites unités de mesure, comme autant d'interventions risquant de compromettre l'équilibre de l'ensemble.

Dix-sept ans déjà que Bartlebooth s'applique à « recomposer une à une les cinq cents marines que Gaspard Winckler avait découpées en sept cent cinquante morceaux chacune ». Revenu de son long périple, il n'est plus sorti, tout absorbé qu'il est à résoudre les énigmes de l'autre. Dès lors, le jeu ne consiste plus tant à ressusciter de l'oubli les paysages qu'il a peints et les escales de son odyssee, mais à se mesurer à « son ombre » qui, dans son geste analytique de coupe, s'apparente à la pulsion de mort qui fragmente et sépare. Si, dès le départ, le projet consistait à matérialiser les images du monde sous forme de pièces détachées à réunir, pièces de bois qu'il est possible de tenir dans sa main – aussi y voyons-nous une volonté de mainmise sur le monde –, le défi devient de plus en plus physique à mesure que le regard de Bartlebooth s'amenuise. La vision, et le rapport optique au monde, cède la place au rapport tactile entretenu avec les pièces, comme si B. devenant aveugle se mettait à lire le monde en braille, au toucher. Or, sans perspective, les pièces résistent d'autant plus à la recombinaison de l'image originelle. Le drame qui se joue au cœur de la *Vie mode d'emploi* serait-il foncièrement intermédial, en ce qu'il tient à l'incompatibilité de deux régimes d'expression différents? Au final, c'est comme si l'art de Winckler, dans sa coupe artistique de puzzles, en venait à déloger Bartlebooth de son propre parcours, de son histoire et de son projet :

*Pour Bartlebooth, ils n'étaient plus que les pions bicornus d'un jeu sans fin dont il avait fini par oublier les règles, ne sachant même plus contre qui il jouait, quelle était la mise, quel était l'enjeu, petits bouts de bois dont les découpes capricieuses devenaient objets de cauchemars, seules matières d'un ressassement solitaire et bougon, composantes inertes, ineptes et sans pitié d'une quête sans objet (Perec, 1978 : 163).*

Valène pressent le déclin de l'immeuble dans la détresse de Bartlebooth, personnage garant, en quelque sorte, de l'union chorale et auquel plusieurs locataires s'identifient. Il appert qu'à présent le héros ayant perdu de vue l'objet de sa quête, la procédure narrative du récit ne pourra pas produire de dénouement (« jeu sans fin »). La re-connaissance finale – moment si cher à la *Poétique* d'Aristote parce qu'il fait du tragique, ou du drame, une investigation universelle de la vérité à propos de la nature humaine – n'aura pas lieu... La « transformation du regard par le travail mimétique d'épuration de la forme » envisagée dans la *Poétique* devient au final aveuglement pour Bartlebooth.

Il semble que le mode d'emploi de la vie s'est perdu en cours de traduction : « c'était seulement sept cent cinquante imperceptibles variations sur le gris, bribes incompréhensibles d'une énigme sans fond, seules images d'un vide qu'aucune mémoire, aucune attente ne viendraient jamais combler, seuls supports de ses illusions piégées » (Perec, 1978 : 163). La disparition programmée des marines comme ultime phase du projet semble advenir avant son heure, dans le regard même de B., désormais délavé et hagard. Le passé démonté de l'homme compromet son avenir si bien que le « courant alternatif » entre les temps ne peut plus produire de signaux qui vaillent.

Les pièces du puzzle à géométrie variable qui, réunies, sont censées rétribuer le passé à Bartlebooth, deviennent des pièges optiques – projections où se confondent, sur un mode bicéphale, les consciences jumelles de B. et de W. Le jeu en devient un de fascination dangereuse et touche à l'impropre de l'identité. Pour mieux contrer la mémoire de B., Winckler déconstruit tout signe figuratif qui pourrait subsister afin de recréer d'autres formes, à une échelle différente, qui n'ont plus rien à voir avec la représentativité du passé de l'autre. Bartlebooth n'a sans doute pas anticipé la volonté du destinataire-réalisateur de devenir lui-même programmeur... Sur ce point, la dualité des permutations est vertigineuse, leur densification menace la polarité nécessaire au jeu et s'apparente au nœud qu'il est désormais impossible de résoudre.

C'est dire que les pièces du puzzle deviennent des pièces à conviction d'un crime qui ne porte pas encore de nom. L'intrigue principale tient du thriller psychologique, probablement d'une parodie du genre. Par ailleurs, la pulsion de mort qui rôde semble provoquer, en réaction, une logorrhée narrative qui suit toutes les trajectoires possibles depuis les escaliers : « C'est pourquoi j'ai mis

« romans », au pluriel. C'est un roman qui raconte des romans, des romans potentiels, qui ne seront pas tous forcément développés. Un seul l'est vraiment, c'est l'histoire de Bartlebooth et de son jumeau Winckler<sup>23</sup>»

Mais le fil directeur étant bloqué au 3<sup>e</sup> temps de la série, celui du crochet du cavalier, le lecteur a l'impression que l'escalier se met à fonctionner de manière alternative, en se dépliant dans un autre sens, celui de l'éventail distributeur de micro-récits. La démultiplication d'histoires – qui contrecarre et retarde indéfiniment la tension dramatique du récit central – devient intensive quand on a recours aux récits enchâssés, souvent introduits grâce aux tableaux qui ornent les murs des appartements. Capables d'ouvrir de nouvelles perspectives à l'intérieur de chaque case-chapitre, ces tableaux sont autant de fenêtres à mettre en parallèle avec les nouvelles formes que Winckler veut faire apparaître dans les marines qu'il découpe en puzzles.

Pour traduire cette pratique intensive du geste de raconter, Roland Barthes envisageait de considérer l'œuvre comme une polygraphie :

J'imagine une critique antistructurale; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une encyclopédie (...) comme encyclopédie, l'œuvre exténuée une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'antistructure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie<sup>24</sup>.

À ce titre, on peut avancer que la *Vie mode d'emploi* s'inspire de deux procédés artistiques bien connus, notamment en arts visuels, et rivaux par nature : la mise en structure ou la composition qui trouve une place pour chaque chose et qui s'organise autour d'une perspective. Et la mise en abîme, sorte de pli spatiotemporel qui reproduit le même motif à l'infini et qui pourrait être le point de fuite de la dite structure.

---

<sup>23</sup> BERTELLI, Dominique et Mireille Ribière, *Georges Perec : en dialogue avec l'époque et autres entretiens (1965-1981)*, Joseph K., Nantes, 2011, p. 82

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975, p.151

## Court-circuit jusqu'au chapitre final

Dans l'essai critique *Pour une poétique du dispositif*, Bernard Vouilloux développe la même pensée quand il définit le dispositif comme une notion qui actualise celle de « structure », ou encore celle d'« agencement » conçue par Deleuze et Guattari :

Le dispositif, en tant qu'il capte et canalise de l'énergie (concept freudien repris par Lyotard) pour la redistribuer, à la fois suppose une *généalogie* (concept nietzschéen repris par Foucault) et un *devenir* (concept nietzschéen repris par Deleuze) : il stabilise, certes, les processus qui l'ont engendré, mais il ne se justifie que de son activation dans un fonctionnement (Ortel, 2008 : 20).

Un *dispositif* libidinal, considéré précisément comme stabilisation et même stase ou groupe de stases énergétiques, est, formellement examiné, une structure. Inversement, ce qui est essentiel à celle-ci, quand on l'approche en termes d'économie, c'est que sa fixité ou sa consistance, qui permettent de maintenir, dans l'espace-temps, des dénominations identiques à elles-mêmes entre un ceci et des non-ceci, travaillent les mouvements pulsionnels comme feraient des barrages, des écluses et des canalisations (Lyotard, cité dans Ortel, 2008 : 19-20).

Par rapport à cette physique des intensités, le drame principal de la *Vie mode d'emploi* est que le grand projet de Bartlebooth, qui entend faire renaître pièce par pièce sa trajectoire dans une entreprise de dépense improductive, sera saboté par une erreur préméditée dans le système. Le tic-tac de la vengeance de Winckler reprend de plus bel au chapitre final, avec une anaphore qui performe un compte à rebours fatal : « c'est le 23 juin 1975 » suivi respectivement, en en-tête de chaque paragraphe, de :

*Et il n'est pas loin de huit heures du soir (...)*

*Et il sera bientôt huit heures du soir (...)*

*Et il est près de huit heures du soir (...)*

*Et il est presque huit heures du soir (...)*

*Et il sera dans un instant huit heures du soir (...)*

*Et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W (Perec, 1978 : 578).*

À la manière de la musique minimaliste, on joue l'infime différence dans la répétition pour créer une résonance maximale. Dans le crescendo, l'habitude – cette manière cyclique et répétitive d'habiter le monde – se mue progressivement en son contraire : l'événement, celui de la mort comme point de non-retour. Ici, tout semble se jouer dans la figure d'une pièce, dans le choix d'une lettre aux conséquences abyssales. L'écart qui unit et sépare à la fois les formes réversibles X et W

n'est pas aléatoire. W est la signature de Winckler (sans mentionner le récit autobiographique de Perec, *W ou le souvenir d'enfance*), et le X qu'on utilise habituellement pour marquer un endroit précis désigne ici le vide qui devait clore ultimement toute l'entreprise. Or, l'envers du dispositif puzzle apparaît avant son heure comme anomalie et provoque un dysfonctionnement final. Perec définissait ainsi le « clinamen », notion chère aux pataphysiciens : « nous avons un mot pour la liberté, qui s'appelle le clinamen, qui est la variation que l'on fait subir à une contrainte (...) Le fait de tricher par rapport à une règle ? Là, je vais être tout à fait prétentieux : il y a une phrase de Paul Klee que j'aime énormément et qui est : le génie, c'est l'erreur dans le système<sup>25</sup> ». Décrit comme un « trou noir », le point aveugle du X est capable de faire fuir tout l'édifice de la fiction. Ce « vide qu'aucune mémoire, aucune attente ne viendraient jamais combler » était « depuis longtemps prévisible dans son ironie même ». En effet, le principe de l'ironie est d'aller à rebours de ce qui est en train d'être produit, c'est le sens inverse, l'anti : ici une unique pièce manquante, une lettre irréductible s'accapare la quête de B. :

*[...] inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait, sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis (Perec, 1978 : 153).*

Au final, c'est le dessein de Winckler qui prend de court celui de B. au 439<sup>e</sup> puzzle, l'ouverture vers le haut du W. venant faire brèche dans le circuit fermé induit par la lettre B. de Bartlebooth. Et c'est en tant que mise en abîme de la structure entière que la pièce est à même de court-circuiter toute l'œuvre de l'intérieur. La variable X comme part maudite du programme de Bartlebooth ?

Il est intéressant de noter que, dans la série des escaliers, ce X en tant qu'intersection renvoie au 3<sup>e</sup> chapitre où devait naître une action à la jonction de l'espace et du temps. Mais la rencontre est ratée, et ce non-lieu narratif semble provoquer une multitude de scénarios catastrophes. La stase semble synonyme de perte de sens :

*Valène, parfois, avait l'impression que le temps s'était arrêté, suspendu, figé (...) l'idée même de cet immeuble éventré montrant à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent, cet entassement sans suite d'histoires grandioses ou dérisoires, frivoles ou pitoyables, lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes tout aussi insignifiantes dans leur solennité ou dans leur banalité, comme s'il avait voulu à*

---

<sup>25</sup> BERTELLI, Dominique et Mireille Ribière, *Georges Perec : entretiens et conférences*, vol.2, Joseph K., Nantes, p.316

*la fois prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison tout entière...* (Perec, 1978 : 164)

L'escalier qu'on a décrit comme un vecteur de mobilité sociale, voire d'héritage patrimonial, est entravé dans son fonctionnement si bien qu'il risque de ne plus accueillir que la « triste ronde des déménageurs et des croque-morts ». En effet, le temps cyclique peut traduire la ronde absurde et mortifère des prisonniers qui n'aboutit jamais à un quelconque palier. Si l'orchestration de la vie collective échoue et que la mémoire vive de l'immeuble n'est pas transmise pour assurer la suite, c'est la maison, la rue et le quartier qui seront démantelés. Valène anticipe les nouveaux promoteurs immobiliers, parodiant le discours de leurs brochures publicitaires : « ce vaste ensemble à vocation multiple (...) viendra ainsi en son temps efficacement remplacer un tissu urbain parvenu à saturation » (Perec, 1978 : 166). C'est dire que le projet à venir tient de la machine abstraite toute montée, mais morte de ne pas se brancher concrètement aux agencements sociopolitiques en cours (réf. Deleuze et Guattari), en plus de ne s'inscrire en aucune façon dans la continuité d'un passé auquel elle entend se substituer. Mais avant que le nouveau développement ne prenne forme, le milieu de vie de Valène déclinerait en une « longue palabre » jusqu'à ce que, pareille aux yeux hagards de Bartlebooth, « la rue ne (soit) plus qu'une suite de façades aveugles – fenêtres semblables à des yeux sans pensée » (Perec, 1978 : 167). La table rase serait exécutée par « les bulldozers infatigables des niveleurs », comme quoi l'escalier serait mis à bas avec le reste.

L'épilogue nous apprend que quelques semaines après la mort de Bartlebooth vient celle de Valène. En écho au vide prématuré qui a raison du millionnaire excentrique, « vide qu'aucune mémoire, aucune attente ne viendraient jamais combler », Valène laisse derrière lui une toile « pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter » (Perec, 1978 : 580). L'ironie est que Perec vient presque de terminer le projet que les personnages ont dû laisser en plan ! Le contresens atteint ici un apex, et c'est comme si à la fin *la Vie mode d'emploi* avait été court-circuitée et qu'on reprenait du début. De fait, on peut réactiver la machine fictionnelle autant de fois que l'on veut, le dispositif cybernétique étant aussi rétroactif qu'il est prospectif (réf. Jean-François Chassay). Perec a bien fait d'aménager du vide et de laisser une case de son échiquier libre (somme toute, le roman ne compte que 99 chapitres) afin de permettre l'ouverture d'un système qui en vient à se renouveler grâce à ses variations.

Les lignes de fuite, paradoxalement, se tracent sur le lieu même de leur émergence, en voyage immobile, à l'instar des nomades qui, « au sens géographique, ne sont pas des migrants ni des voyageurs, mais au contraire ceux qui ne bougent pas [...] immobiles à grands pas, suivant une ligne de fuite sur place », comme l'écrit Deleuze [dans les *Dialogues*] (Decobert : 20).

## ► Deuxième séquence des escaliers ◀

### L'anticipation comme jeu d'enfant

Tel que vu, les trois premiers chapitres réservés aux escaliers ont établi en partie la structure du roman principal et ses enjeux. C'est la série intitulée « Dans l'escalier 1-2-3 » qui se clôt sur une vision pessimiste. Une fois le fil conducteur activé, mais dérangé par le dédoublement d'une sorte d'énigme criminelle, on titre à la 2e séquence « Escaliers, 4 », le dispositif devenant pluriel à la manière des roman(s) de la *Vie mode d'emploi*. La séquence commence, comme la première, avec un personnage qui emprunte les escaliers, mais elle donne lieu à une sorte de mise en abîme. Tandis qu'un enfant descend à cloche-pied jusqu'au premier étage, on nous apprend qu'il est l'auteur d'un roman-feuilleton pour le journal mural de sa classe de français. Décrit par épisodes, ce feuilleton rappelle étrangement le trio de l'immeuble : un peintre reçoit la commande d'immortaliser une scène de combat entre D'Artagnan et Rochefort pour l'amour de Constance. Difficile de ne pas voir dans ce tableau une mise en abîme du « triumvirat ». Est-ce à dire qu'une femme serait à l'origine du conflit entre le faiseur et le poseur de puzzles? C'est sans considérer le trompe l'œil qui veut que, dans le feuilleton, celui qui meurt soit un acteur jouant D'Artagnan. Suite à la mort du modèle principal, une enquête est menée; on nous énumère les différents suspects et leurs mobiles respectifs. Parallèlement, et de manière parodique, on identifie les sources documentaires dont s'est inspiré le jeune Berger pour son travail scolaire, comme quoi l'exégèse est un type d'enquête en soi.

Cette mise en abîme anticipe beaucoup sur le chapitre final qui raconte la mort de Bartlebooth, bien qu'il y ait toutes les chances que celui-ci soit décédé dès le début du roman. Probablement pour créer une impression de déjà-vu, « Escaliers, 4 » double et présage le dénouement de la *Vie mode d'emploi* sur un ton léger et enfantin, à la manière de l'enfant qui descend l'escalier autrement – de façon « anachronique » ou arythmique, c'est-à-dire sur un seul pied. Le fait de disséminer des indices

tout au long des roman(s) de la *VME* en vue de faciliter la reconnaissance finale est un des préceptes du genre policier, celui du « déjà-vu » dont il est question ici : « En dépit de quelques révélations de dernière minute qui contredisent une des règles d'or du roman policier, cette solution et ses rebondissements ultimes constituent un dénouement tout à fait acceptable » (Perec, 1978 : 204). Mais qui juge ainsi le roman-feuilleton de l'élève? Entendu que ce feuilleton adapte à sa façon l'intrigue principale – qui, de fait, adoptera graduellement le registre du polar –, l'enfant qui l'écrit serait un double de Perec qui juge lui-même son travail, dans une critique métatextuelle pour l'heure masquée au lecteur. Cet épisode pointe effectivement vers le polar et sa narrativité spécifique qui veut que l'intrigue se dédouble en histoire du crime (structure) et en histoire de son investigation (ainsi, le devenir de l'histoire n'est permis que par des pièces d'information manquantes). De manière subliminale, on invite le lecteur à se faire détective, et par le fait même critique du jeu de pistes élaboré par l'auteur, en investiguant les travestissements multiples de sa fiction.

## **Les missives du dehors**

Une fois montée la structure de l'intrigue, et sa mise en abîme réalisée dans un mouvement réflexif, l'édifice de fiction se met à accueillir de nouveau les personnages du dehors. L'extérieur est réintroduit paradoxalement à partir du centre de l'immeuble, c'est-à-dire à partir du triumvirat dupliqué : comme quoi ce qui est peut-être le plus intime à la maison est aussi ce par quoi revient l'étranger. C'est dire également qu'on place l'art au centre de l'immeuble et du complexe sociohistorique que celui-ci présuppose. Dans « Escaliers 5-6 », le dispositif accueille des visiteurs dont la venue s'accompagne de signes intermédiaires, le chapitre 5 reproduisant la une d'un journal anglais dont une pub de voyage avec hiéroglyphes, et le chapitre 6 une liste de correspondances oniriques et des titres d'articles bibliques. On peut voir dans la figure de l'industriel allemand, visiteur éjecté d'un des appartements, l'envers du fortuné Bartlebooth; voyageur comme l'autre, son travail l'empêche d'exercer sa passion pour l'art culinaire, alors qu'à l'inverse la passion de Bartlebooth est devenue un travail. Au chapitre 6, la rencontre de deux colporteurs de métaphysique, semblables comme des frères, apparaît d'autant plus ludique que la mention de leur écharpe excentrique, seul trait qui les distingue, résonne avec celle que porte l'industriel. La récurrence de ce motif visuel indique-t-elle un même phénomène de dédoublement, par exemple dans une parodie de B. et de W. comme frères jumeaux ?

Quoi qu'il en soit, l'intermédialité vient ici déranger la linéarité de l'écriture en introduisant des données visibles qui demandent au lecteur de lire autrement. Le contenu des images ainsi que la typographie – hiéroglyphes, anglais, latin, équations – forment une certaine cryptographie qui requiert une méthode interprétative autre que celle employée jusqu'ici. Le tout est en majuscules, soit pour souligner le caractère officiel ou supérieur des missives, soit pour attirer l'attention sur le signifiant qui opère sur un mode visuel. Aussi, la lecture tabulaire que requièrent les images rappelle le damier et les listes des pré-programmes à l'origine des roman(s) de la *VME*, comme si, à mesure que le récit avançait, on remontait aux rouages de sa production. En effet, si l'alliage d'éléments hétérogènes renvoie à un art architectonique, le caractère cryptique de certains énoncés pointe vers un savoir archéologique, le terme « crypte » désignant des voies souterraines ou antérieures :

...comme si l'architectonique audacieuse et spectaculaire de la symphonie voilait elle aussi la complexité d'une archéologie : c'est un travail de stratification qui m'intéresse ici, parce que c'est de lui que découlent les qualités médiatiques dont je viens d'énoncer l'importance à l'égard du concept d'intermédialité<sup>26</sup>.

Le mouvement qui cherche à explorer une « sédimentation » du sens est contré par l'aspect criard des effets de surface qui se multiplient. D'abord, toutes les publications en question annoncent du nouveau : « New popstar », « Nouvelle clé des songes », « Témoins de la Nouvelle Bible », nouveauté qui souvent s'avère être du remâché. Étrangement, c'est la publicité assumée comme telle qui propose du passé, avec des voyages en Égypte ancienne – pays généralement associé à l'invention de l'écriture. Les hiéroglyphes qui figurent dans l'encart publicitaire évoquent le premier geste d'écrire, celui de graver, c'est-à-dire de creuser des signes durs et durables, davantage en tout cas que l'encre des caractères refrappés à l'infini sur papier, grâce à l'imprimerie.

Ensuite, le journal, organe public par excellence, idéalement voix d'expression de la majorité, met en manchette un titre qui ne comporte rien d'intérêt public : « Newborn popstar wins pin ball contest ». Ce titre parodie peut-être l'actuelle société de divertissement, le verbe « divertir » signifiant

---

<sup>26</sup>VILLENEUVE, Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2003, n.2, p.18

« détourner de... ». Le journal s'intitule ironiquement *The Free Man* et se retrouve dans les mains d'un homme enchaîné à son travail. À la difficulté de maintenir un vrai espace public de concertation répondent les ouvrages de spiritualité, qui s'appliquent aussi à créer du lien, de la communauté, ou alors de la croissance personnelle. Sont proposées une nouvelle lecture de la Bible, ainsi qu'une clé des songes qui prétend déverrouiller les secrets des rêves intimes en les connectant à des archétypes universaux. À ce chassé-croisé entre les sphères du public et du privé s'ajoute le vertige du vrai et du faux quand on apprend que ces publications sérieuses sont des contrefaçons. Chacune mise sur la vente, à coups d'incitatifs dissimulés, malgré qu'elles prennent leur autorité de domaines (proches) du sacré.

À la moitié de la série des escaliers, soit au chapitre 6, on pourrait envisager le dédoublement symétrique des colporteurs de métaphysique comme l'effet du pli du milieu, déjà abordé dans la phrase emblématique de l'escalier. Quand on précise que les passants se trouvent au 4<sup>e</sup> étage (celui de Rorschach), mais qu'en fait ils en sont au 3<sup>e</sup> (celui de Bartlebooth), ainsi que le veut la polygraphie du cavalier, il s'agit bien d'un dérèglement qui appartient à l'oscillation entre les chiffres 3 et 4 qui travaille toute l'œuvre. Aussi, c'est peut-être le blocage au 3<sup>e</sup> chapitre des escaliers qui suscite le saut vers la 2<sup>e</sup> séquence de la série, laquelle débute sur un changement d'échelle à-travers la mise en abîme artistique qui donne dans l'énigme criminelle et qui se termine sur celui de signes intermédiaires et métaphysiques.

## ► Troisième séquence des escaliers ◀

### De l'architectonique à l'archéologie

La 3<sup>e</sup> séquence de la série reprend le fil directeur dans une optique sociohistorique. Dans « Escaliers, 7 », on est tout en haut de l'escalier, sur le palier de Winckler où il est question d'inégalités sociales. Nous sommes à la jonction des deux étages de combles jadis réservés aux domestiques. Sur la porte vitrée qui sépare le petit escalier de celui des maîtres, une page du *Détective* rapporte le fait divers d'une directrice de camping nymphomane dont le désir n'est satisfait qu'avec plusieurs ouvriers qui l'enfilent à la chaîne : est-il déjà question de classe sociale ici ? Non pas en termes de lutte, mais d'un

ton plus sarcastique, en termes d'exploitation au travail? D'instrumentalisation sexuelle? En tous les cas, c'est à partir de la porte dont la vitre est fêlée et recouverte d'un journal, c'est à partir de cette ligne de démarcation que Perec raconte l'histoire de la logistique propre à l'immeuble : jusqu'à la fin de la guerre de Quatorze, nul domestique n'empruntait le grand escalier, c'était pour eux l'escalier de service qui débouchait, à chaque étage, aux cuisines ou aux offices. Depuis que Valène, et ensuite Bartlebooth, se sont mis à franchir la ligne sans autre égard, la distinction ne tint plus :

*.. il ne devint apparemment plus possible de fonder de façon durable une appartenance à une classe sur la position de tel ou tel par rapport à la porte vitrée, de même qu'à la génération précédente, il était également devenu impossible de l'établir à partir de notions pourtant aussi fortement ancrées que celles de rez-de-chaussée, d'entresol, et d'étage noble (Perec, 1978 : 265).*

On peut penser que la hiérarchie sociale – manifestée dans l'étagement ou la stratification de l'habitat –, s'est estompée avec le temps. Or, si elle n'est plus effective, ses lignes de partage sont toujours empreintes dans l'imaginaire collectif de l'immeuble. Peut-être parce que cette hiérarchie est étroitement liée à une situation géographique, elle-même tributaire d'un positionnement historique? Plusieurs locataires des combles, bien qu'étant beaucoup plus riches que ceux des étages plus bas, sont encore considérés comme des « jeunes » ou des « artistes » – c'est-à-dire vivant grâce à un certain mécénat et étant plus ou moins détachés de la réalité matérielle. Le fait d'accumuler des richesses et d'expander son espace vital semble témoigner de la maturité des propriétaires. La fortune de Bartlebooth, par exemple, lui permet de faire travailler plusieurs locataires, et bien que son projet de vie soit d'une beauté contreproductive, il remplit néanmoins le rôle d'un pourvoyeur, voire d'une figure paternelle capable d'entretenir d'autres sujets. Sans oublier qu'il y a « des clivages plus discrets encore » (Perec, 1978 : 269) : ceux qui départagent les anciens des nouveaux, ainsi que les camps adoptés par chacun lors de la dernière guerre.

Pour Valène, la vie en copropriété est bien tranquille si on met de côté les deux litiges concernant le tapis et le courrier qui s'arrêtent au palier du 6<sup>e</sup> ainsi que l'incendie de 1925 qui fit date en ravageant la pièce où Bartlebooth reconstitue aujourd'hui ses puzzles. Face aux chicanes débilitantes de voisins, le narrateur se met à invoquer des cataclysmes d'envergure, capables « d'arracher » la « maison » à son prosaïsme et à ses multiples non-lieux en vue de voyager et de faire connaître à ses habitants les confins du système solaire ou ceux des profondeurs de la terre : « ...ou bien une fissure invisible la parcourrait de haut en bas, comme un frisson, et avec un craquement prolongé et

profond, elle s'ouvrirait en deux, s'engloutirait lentement dans une béance innommable » (Perec, 1978 : 270). Ce passage préfigure, dans un fantasme de fin du monde, le X inconnu du puzzle qui met un terme à l'aventure de Bartlebooth, et peut-être aussi à celle de l'immeuble.

Il n'y a que Valène pour appeler l'immeuble « maison ». Étroitement lié à l'escalier, le narrateur est un liant du corps collectif au même titre que Bartlebooth avec ses puzzles. Si ce dernier travaille surtout sur le plan de la synchronie, c'est-à-dire sur la spatialisation du monde et sa mise en structure – délimitant des frontières entre le dehors et le dedans, entre autres par ses voyages autour du globe, et sa chaîne de travail qui organise partiellement l'immeuble –, Valène se situerait plutôt sur le plan de la diachronie, comme garant de la temporalisation du monde et de sa mise en abîme – délimitant un avant et un après dans l'histoire collective de l'immeuble, entre autres par ses souvenirs et par une œuvre artistique qui témoignerait pour l'avenir. Quant à Winckler... on ne le voit jamais circuler, c'est un stationnaire obstiné qui se maintiendrait à la jonction des trajectoires de l'espace et du temps qu'ont tracées les deux autres. Occupant un point nodal du champ de forces de l'immeuble, c'est à lui que revient de créer l'action du roman : une vengeance ourdie à basse fréquence, constante, « une fissure invisible (...) comme un frisson » qui fera craquer l'édifice. Ses signes sont la porte close, l'arrêt du grand escalier, la scie qui gronde intensivement.

Comme pour échapper à l'aliénation du quotidien, Valène donne aux pôles historiquement chargés de l'escalier, le haut et le bas, des « investitures » cosmiques : il rêve de zones extra/intra terrestres qui s'emparent de l'édifice pour le déterritorialiser complètement. Peut-être le fait-il dans une volonté inconsciente d'échapper coûte que coûte aux lignes de failles historiques, autrement monstrueuses, héritées de la Seconde Guerre mondiale et qui posent la question de la responsabilité. Le narrateur appelle désormais la destruction qu'il redoutait au troisième chapitre des escaliers, le futur laissant place au conditionnel d'une fictionnalisation extrême, où la destruction ne proviendrait plus de promoteurs immobiliers extérieurs, mais de hordes qui sortiraient de sous les fondations de l'édifice.

On pointe désormais vers une archéologie du savoir. On a déjà vu que la mise en abîme occupait probablement le centre de la structure immobilière de la même manière que l'art est au fondement de toute architecture de fiction; comment ne pas songer à l'initiale W de Winckler dont la forme sinusoïdale pourrait traduire en termes d'intensité la pratique artistique. Pratique qu'on devine d'une

puissance abyssale, car maintenue secrète; peut-être l'envers du M de feu Marguerite, maître dans l'art des miniatures. Le W qui redouble encore le V de Valène, et en cela dérange la figuralité que celui-ci représente en tant que peintre. Forgeur d'anneaux du diable et de miroirs sorcières, il a probablement le pouvoir de plonger dans les racines du mal. Autrement dit, nous croyons ici avoir affaire à l'implicite, peut-être autobiographique, du texte perecquien, au point aveugle d'une vérité qui ne se dit pas, irréductible à tout mode d'emploi. Le « trou noir » du X final trônant dans le ciel du puzzle est déjà appréhendé par Valène comme une « béance innommable », mais qui s'ouvrirait par le bas, de dessous l'édifice, là où menace de revenir le refoulé. Le mobile de la vengeance s'y trouve peut-être.

### **L'énigme criminelle en pièces détachées**

Suite à l'exploration des droits de passage dans l'espace, entre public/privé, et dans le temps, entre avant/après, on en vient à questionner les rapports de cause à effet de l'action principale. S'il y a vengeance de la part de Winckler, il y a certainement un mobile. C'est encore Valène, désespéré de la tournure que prennent les choses, qui nous le rappelle dans « Escaliers, 7 » : « Mais non. Rien que ces disputes sordides à propos de baquets, d'allumettes et d'éviers. Et, derrière cette porte à jamais close, l'ennui morbide de cette lente vengeance, cette lourde affaire de monomanes gâteux ressassant leurs histoires feintes et leurs pièges misérables » (Perec, 1978 : 271).

Trois causes au duel des jumeaux Bartlebooth et Winckler nous apparaissent plausibles, et il est même possible qu'elles se superposent, car elles appartiennent respectivement à un ordre historique, sociopolitique et affectif.

D'abord, il y a dans l'appartement de Winckler un tableau dont la description rappelle la scène finale du *Procès* de Kafka lorsque K. est appréhendé par deux hommes avec des hauts-de-forme « vissés sur leur crâne » (Perec, 1978 : 24). Conscient de la gravité de la situation sans pourtant la comprendre, K. « est vêtu de noir dans l'attitude de quelqu'un qui attend des invités ». Le seul invité de l'immeuble, mentionné dans la série des escaliers, est cet industriel allemand qui rêve d'avoir le temps d'œuvrer derrière ses fourneaux, et en qui on voit un envers possible de Bartlebooth. Le motif visuel de l'écharpe, décrite aux chapitres 5 et 6, semble dédoubler cet envers de B. en deux jumeaux colporteurs de métaphysique. Ainsi c'est avec une tonalité parodique, voire bédéesque,

qu'on pointe peut-être vers un épisode tragique de l'Histoire. Considérant que le roman du *Procès* a été composé à partir de la fin, c'est-à-dire de l'exécution publique de K, il y a lieu de voir un parallèle avec la *Vie mode d'emploi* qui s'ouvre sur la mention de la mort de Winckler, deux ans plus tôt, et qui se clôt sur celle de Bartlebooth – faisant d'eux des entités plus ou moins interchangeables. Le mode d'emploi s'écrivant lui aussi à partir d'une finalité déterminée, il y a vraiment une correspondance qui se crée entre le début et la fin, le temps d'écrire des roman(s) qui, de manière surprenante, se déroulent en une seule et même journée.

Depuis la mise en abîme fictionnelle du 4<sup>e</sup> chapitre de la série, là où l'escalier est désormais désigné au pluriel, depuis le décalage entre les étages 3 et 4 associé aux représentants de métaphysique, on dirait que les lois du rêve sont à l'œuvre. Nous pensons aux lois oniriques de condensation et de déplacement ainsi qu'aux mécanismes de défense, voire de travestissement, auxquels Perec aurait recours lorsqu'il s'agit d'encrypter, dans son écriture, des points de repères autobiographiques (voir les œnrages de Perec chez Bernard Magné). Surtout qu'on apprend par la suite que le « tableau carré que le faiseur de puzzles aimait tant » ne serait pas l'illustration du *Procès*, mais une photographie retouchée par Marguerite, représentant un acte du mélodrame *Ambitions perdues* où deux témoins viennent chercher leur ami pour un duel à mort. C'est dire que les rapports de force sont mouvants : d'abord deux contre un, puis trois contre un autre (c'est toujours l'oscillation entre le 3 et le 4).

Hors logique, plusieurs des cas passagers et passants évoqués aux chapitres 5-6-7-8 – lesquels représenteraient le segment médian dans un séquençage de 3 x 4 chapitres-cases – sont des motifs obsédants à géométrie variable, qui relèvent d'un d'impressionnisme psychique en ce que les rappels se font uniquement à partir d'un détail visuel ou narratif qui se répète et dont on fait un indice. La dissociation, entre autres, peut nourrir la créativité de la fiction quand elle déplace l'intensité d'une représentation sur d'autres plutôt insignifiantes, mais reliées à la première par une chaîne associative (réf. Laplanche et Pontalis), quand elle hybride, ou à l'inverse, quand elle isole une situation personnelle douloureuse en la morcelant en de plus petites unités disséminées dans le texte, de sorte qu'il est possible d'y attribuer un autre contexte – davantage historique, public ou humoristique par exemple. Si l'inconscient est bel et bien structuré comme un langage (réf. Lacan) et qu'il pense

surtout en figures-images, dans le rêve et dans l'art sont à l'œuvre deux tropes qui constituent les deux versants de l'incidence du signifiant sur le signifié : la métaphore et la métonymie.

Chaîne associative, fragmentation en de plus petites unités... Il semble que la fabrique artistique de Bartlebooth peut être envisagée comme le travail psychanalytique auquel s'adonne l'écrivain à travers ses roman(s) palimpsestes. Aussi, le fait que chaque puzzle soit entreposé à la Société générale, et ce, dans une boîte noire, en dit long sur la nature de ces jeux de fiction. Puisque dans l'escalier, la chaîne associative de marches ou de degrés ne laisse pas voir ce qui attend l'usager sur le palier auquel il aboutira, le dispositif devient une métaphore du devenir inconnu de la métamorphose. Par ailleurs, le processus psychanalytique converge en plusieurs points avec l'enquête du roman policier – la tragédie d'Œdipe nous montrait déjà combien ces recherches peuvent se confondre, et avec elles, les dimensions sociale et individuelle. En somme, le récit conducteur de la *Vie mode d'emploi* est fragmenté parmi les multiples roman(s) de l'immeuble comme si c'était le résultat d'une dissociation d'ordre psychologique de la part de l'auteur, les cassures de l'intrigue renvoyant aux cassures du casse-tête, à celles de l'Histoire ainsi qu'aux trous de mémoire personnelle et collective.

D'où la mise en abîme du feuilleton au 4<sup>e</sup> chapitre des escaliers, un genre dont le succès tient probablement au travail de re-mémorisation qu'il implique par ses interruptions, et au suspense qui en découle. Dans l'intervalle, le lecteur anticipe la suite des choses en se souvenant de certains indices, faisant de lui un potentiel auteur. Les paramètres du projet de Bartlebooth rappellent aussi le feuilleton dans son rendez-vous fixe : « ...il ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date » (Perc, 1978 : 153).

Mis à part l'Histoire, il existe une autre hypothèse plausible quant à la vengeance de Winckler : l'inégalité sociale entre l'artisan de génie et son producteur. Winckler est un personnage qui hante l'œuvre de Perc, à commencer par son premier roman *Le Condottiere* où il tient le rôle principal du faussaire exécutant la commande d'un riche amateur d'art et où il devient son meurtrier. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, il apparaît comme un double à l'identité usurpée. Ce type incarne tour à tour le criminel et la victime, une alternance qui semble devenir ambivalence dans la *Vie mode d'emploi*. En effet, on y entretient un flou artistique par rapport aux rôles typiques du polar – soit le

coupable, la victime, et l'enquêteur –, ce qui rend la résolution de l'énigme très problématique. Par ailleurs, la recherche du mobile de la vengeance n'entraîne pas un véritable retour en arrière pour reconstituer les faits, comme le veut le genre policier, la nature du crime n'étant révélé qu'à la toute fin. L'investigation est donc prospective et expérimentale, c'est celle du lecteur qui découvre au fur et à mesure du processus romanesque qu'« on le fait peut-être marcher », en tout cas qu'il y a transgression du pacte de lecture, en ce que la fin nous ramène tout droit au début, en sens inverse. Mais n'est-ce pas la perfection circulaire que Bartlebooth cherchait à réaliser ?

Tandis que celui-ci engage W. comme un maillon de sa chaîne de production de puzzles, l'autre conçoit peut-être son rôle de manière plus ambitieuse : c'est à son échelle qu'il tente de reconfigurer les images du monde, ainsi que les règles du jeu. Il travaille l'infiniment petit, contrairement à Bartlebooth qui, avec sa fortune entre autres, peut se mesurer à l'infiniment grand, ne serait-ce qu'à travers la contingence absolue de son projet. Or, il paraît que le diable est dans les détails, et ce sera l'artisan de précision qui aura raison du projet. La répétition quasi exacte du préambule – portant sur la poétique du puzzle – au chapitre 44, intitulé « Winckler, 2 », laisse entendre que ce personnage est double, la lettre W étant la seule à redoubler une autre lettre de l'alphabet. Double et pour cause : d'abord Gaspard est le seul du triumvirat à être en couple. Ensuite, on apprend que le premier dessin qui servit au puzzle d'essai et qui « répondit tout à fait à l'attente de Bartlebooth » (Perc : 242) est signé des initiales M.W. Ce n'est donc pas Gaspard, mais sa femme Marguerite qui l'a conçu. Miniaturiste, elle choisit une image d'Épinal pour son casse-tête : l'expédition maritime qui recherche celle de Franklin, partie pour trouver le passage du Nord-Ouest avec deux navires et qui finit par s'échouer aux confins de l'Arctique. Cette fin rappelle étrangement la volonté d'effacement total de l'œuvre chez Percival. Et si ce dessin avait été décisif dans l'entreprise de B., l'aurait décidé à peindre des ports quand il raconte précisément un naufrage aux confins du monde ?

La distinction entre les membres du couple Winckler est problématique parce que les deux pratiquent des métiers semblables et qu'ils semblent aussi doués pour leur art. Impossible de démêler leurs parts respectives; les anneaux du diable et les miroirs sorcières que se met à confectionner Gaspard traduisent bien le travail de fascination auquel se livre le personnage, une œuvre qui ultimement va perdre B., peut-être trop adepte de conditions cartésiennes. D'abord les anneaux du diable ont une structure telle qu'il n'est possible d'en faire une bague qu'en suivant une seule et unique procédure. Une fois démontée en de multiples anneaux, cette bague est un véritable

casse-tête à reconstituer, et il n'est pas inutile de spécifier qu'au final ces anneaux se croisent frontalement de sorte à former un X comme figure centrale. C'est donc toute l'entreprise de puzzles, et avec elle le damier, qui est illustrée par cet objet exotique. Ensuite, les miroirs œil de sorcière traduisent pour leur part un jeu de fascination centripète. Ils évoquent la mise en abîme et le reflet trompeur, d'ordre métaphorique, alors que les anneaux performant la chaîne associative d'ordre métonymique, et rappellent le parcours initiatique exclusif qui mène à certaines alliances. Il est ici question d'union dans la fascination, voire d'aliénation, dans un jeu de capture illustré par le cercle ou l'encerclement (bague, œil). Si le projet « totalitaire » de Bartlebooth entend soumettre le réel à une certaine épure préméditée, la démarche de Winckler s'applique, au contraire, à soumettre la totalité à l'exception, laquelle est envisagée comme porteuse d'infini. À moins que ce ne soit son dessein à lui, son circuit à boucler, qui l'emporte sur l'autre grâce à son imprévisibilité.

Le jeu de la discordance au sein de la concordance est abordé dès le premier mode d'emploi relatif aux œuvres de fiction, celui d'Aristote. On conseille d'allier le « paradoxal », en tant que coups de théâtre ou péripéties, à l'enchaînement causal qui procède de la nécessité. Le renversement final, typiquement tragique, requiert toutefois un ordre de succession inéluctable, c'est-à-dire sans hasard ni temps mort, de façon à ce qu'ultimement, la concordance l'emporte. Alors que dans la *Vie mode d'emploi*, la trame principale n'accuse pas de renversement symétrique à la fin – si ce n'est celui du pacte de lecture en entier! (la toile vierge de Valène « neutralisant » celle que vient de dessiner Péc). Reste qu'au plan de l'histoire, c'est plutôt une disparition, un espace vacant, qui vient mettre un terme au récit. La synthèse dans le néant préconisée par B. comme phase ultime de son œuvre est prise de court par le X inconnu de l'identité (la lettre grecque *kebi*, en forme de X, renvoie bien à « qui » en français).

Enfin, le dernier mobile possible à la vengeance de Winckler est d'ordre affectif. Seule femme gravitant autour du trio artistique, Marguerite est miniaturiste et les maisons de poupées qu'elle confectionne – telle celle qui illustre le roman – indiquent peut-être l'échelle précise, et la méthode, selon lesquelles œuvrer pour mener à bien l'entreprise en cours. Mais voilà, c'est elle qui meurt :

*Elle mourut en novembre mille neuf cent quarante-trois, en mettant au monde un enfant mort-né. Pendant tout l'hiver, Gaspard Winckler resta assis à la table où elle venait travailler, gardant dans ses mains un à un tous les objets qu'elle avait touchés, qu'elle avait regardés, qu'elle avait aimés, le caillou vitrifié avec ses rainures*

*blanches, beiges et orange, la petite licorne de jade, rescapée d'un précieux jeu d'échecs, et la broche florentine qu'il lui avait offerte, parce qu'il y avait dessus, en microscopiques mosaïques, trois marguerites. Puis un jour il jeta tout ce qu'il y avait sur cette table (...) tout ce qui gardait sa trace, tout ce qui portait sa marque, ne conservant dans cette chambre que le lit et, en face du lit, ce tableau mélancolique aux trois hommes vêtus de noir (Perec, 1978 : 301).*

Le leitmotiv du « tableau mélancolique aux trois hommes vêtus de noir », par-delà les références mentionnées, évoque surtout un deuil. Peut-être celui de Marguerite, surtout celui de la création. Que la femme soit morte en essayant de procréer pose la question de la succession : c'est comme si le refus d'une quelconque postérité de la part de B. avait aussi affecté celles des Winckler et de Valène – les lettres ouvertes de W et de V, performant à la fois descente et montée, voire ascendance et descendance, auraient buté sur le B fermé de Bartlebooth... puisque tout se termine sur une incompatibilité de signes.

L'image de Gaspard manipulant les objets chéris par sa femme présage celle de Bartlebooth qui meurt à la toute fin du roman avec la pièce du puzzle au creux de sa main inerte. Ensuite, la petite licorne « rescapée » d'un « précieux jeu d'échecs » fait allusion à la polygraphie du cavalier au fondement génétique de l'immeuble. Enfin, les trois marguerites faites de microscopiques mosaïques traduisent les puzzles, mais aussi répliquent le trio d'hommes qui incarne probablement les diverses facettes de l'art. D'une part, cette marguerite serait l'alpha et l'oméga du roman, voire la figure d'ensemble qui apparaît, si et seulement si, on agence au mieux les trois protagonistes entre eux. D'autre part, cette femme dont on sait peu de choses pourrait être une sorte de poupée russe. La sainte trinité féminine de la vierge, de la mère et de la putain qui réserverait une face pour chacun des trois protagonistes. Ou encore l'œil sorcière qui mobilise l'attention aussi sûrement que le cœur jaune de la fleur qui s'effeuille en divers degrés de la passion. Pour finir, cette figure féminine représenterait le jour d'un escalier tournant, là où convergent et sont redistribués plusieurs des rôles et des récits.

Le point de départ (case 1) et le point d'arrivée (case 99) du cavalier se situent au même palier, soit le 3<sup>e</sup> étage, celui de Bartlebooth, dont la mort en date du 23 juin 1975 est l'événement « longtemps prévisible dans son ironie même » de la *Vie mode d'emploi*. La mort de Bartlebooth est ironique du fait qu'elle constitue la trame principale du mode d'emploi de la vie. C'est comme de dire que vivre,

c'est apprendre à mourir, la nature du projet de l'Anglais traduit aussi ce paradoxe fondamental. Dans le prénom anglo-saxon de ce dernier, qui rappelle la quête absolue du chevalier, et dans celui de l'artisan, qui en hébreu signifie « gardien du trésor », on devine plus qu'une quête de la femme; celle de l'immortalité. Et avec elle, le refus d'une quelconque fin, le parti pris de l'inachèvement.

Si le lecteur cherche la cause de la mort de B., étant donné que toute vengeance a son mobile, celui-ci demeurera néanmoins du domaine de l'implicite, c'est-à-dire de la pré(post)-histoire. De l'artefact qui devient art, la « raison derrière » la narration romanesque pourrait être factice, une facétie pour maintenir en haleine le lecteur, surtout si Percival et Gaspard sont en fait les deux faces d'une seule et même pièce qui se cherchent. Du reste, les grandes entreprises artistiques semblent toutes vouées à l'échec... en raison de leur genèse même, le jeu d'échecs? Il n'y a que Gaspard qui vient à bout du projet de l'autre en travaillant chaque puzzle comme la pièce d'un grand-œuvre qui en compte 500 au final, et en le détournant au 439<sup>e</sup> avec un clinamen dont on explorera les effets.

Dans « Escaliers, 8 », devant le cabinet du docteur Dinteville, sur la pile de journaux à être recyclée par des étudiants trône un bulletin de l'Institut linguistique de Louvain. Ailleurs, on trouve dans la cave des Rorschach, « un roman vraisemblablement populaire intitulé *Les Épices ou la Vengeance du Ferronnier de Louvain* ». L'adverbe « vraisemblablement » n'empêche pas le fait que ce roman n'existe pas et qu'il procède plutôt des « illusions de la caverne » des Rorschach. La projection de l'inconscient de l'immeuble existe néanmoins sous la forme d'un tableau intitulé *Le Prêteur et sa femme*, signé Quentin Metsys, un peintre flamand né à Louvain d'un père ferronnier.

Nous avons déjà remarqué que les changements d'échelle et de média provoquent la permutation des actants. Le tableau en question met en scène un couple qui compte ses écus d'or, et un petit miroir convexe posé au centre de la table révèle l'homme qui leur fait face, leur client sans doute. Par la fenêtre sur laquelle il s'est appuyé, on devine le beffroi de la cathédrale de Notre Dame d'Anvers, ville carrefour du commerce international, là où se font et se défont les fortunes et les destins. De fait, la scène de genre peinte par Metsys est tout entière consacrée au commerce, les objets présentifiés ayant tous une valeur d'échange reconnue, le détail des mains étant particulièrement mis en relief. Deux mouvements rotatoires sont en cours : le premier est celui du trébuchet qui pivote sur son axe et qui pèse les richesses, le second est celui des pages du livre des

heures qu'est en train de lire la femme, quoique son regard se détourne vers l'or. Tous les objets de valeur semblent convertibles en « espèces sonnantes et trébuchantes »; tout donc est monnayable, si ce n'est le temps. Le livre des heures négligé fera néanmoins retour quand, le moment venu, le trébuchet se convertira lui-même en « pesée des âmes ».

La symétrie entre les partenaires est légèrement altérée par les mains de la femme qui se croisent sur le livre, rappelant encore le X qui dans sa forme désigne une intersection certes, mais aussi un sablier. Telle une croix déviée qui ferait d'abord voir le vide entre ses lignes, le X est un signal pour tout lecteur attentif de lire entre les lignes. Dans le même sens, le vide aménagé du sablier permet de le renverser à répétition et devient ainsi garant d'un recommencement. Est-ce à dire que le X comme pièce manquante du puzzle permet à l'action de se transformer faute d'être résolue? Il est tour à tour attribué aux jumeaux Winckler et Bartlebooth, le premier ayant un nom qui signifie « coin » (intersection), le second mourant avec le X en main, ainsi qu'à la femme aux mains croisées (comme le sont celle d'une morte) et renvoyant à la Notre Dame d'Anvers comme agent de renversement, au même titre que le sablier.

### **Un clinamen à l'œuvre : la pièce manquante**

Dans un séquençage en 3 de la série des escaliers, le 4<sup>e</sup> temps serait celui d'une mise en abîme après que ce soient enchaînés les 3 premiers temps, qu'il est possible d'associer respectivement à l'espace, au temps, et à l'action; ce 4<sup>e</sup> temps performerait le crochet du L du cavalier des échecs (aux chapitres 4, 8 et 12). En cela, le montage de la *Vie mode d'emploi* procède bien d'une chaîne associative, celle des anneaux du diable qui fonctionnent par contiguïté métonymique, et d'un jeu de capture, où la substitution métaphorique est illustrée par le miroir sorcière. C'est aussi l'art de l'écrivain qui cherche à cerner son lecteur.

Le point terminal de la chaîne de production artistique fait irruption au 99<sup>e</sup> chapitre, au 439<sup>e</sup> puzzle réservant la pièce fatale à Bartlebooth, qui en mourra dans le fauteuil de son salon. C'est dire que 61 puzzles resteront inachevés. Bizarrement, la case-chapitre 61, située chez les Berger, est celle qui se trouve tout juste en haut de la case finale 99. En parallèle, la case-chapitre 44, qui se situe chez les Winckler et qui, répétant le préambule, est consacrée « ...aux considérations sur l'illusion

d'optique et à la définition de l'art du puzzle comme organisation de "l'information trompeuse"<sup>27</sup>», est surplombée de la 51, la seule qui comprend un déterminant défini dans le titre : « LE CHAPITRE LI ». Ce chapitre, au milieu du roman, est en quelque sorte une méta-structure de la diégétique romanesque. C'est celui où Valène projette de peindre l'immeuble par compartiments et, ce faisant, de s'y inclure que si de rien n'était. À la manière des peintres de la Renaissance, il occuperait :

*une place apparemment inoffensive, comme si cela avait été fait comme ça, en passant, un peu par hasard (...) à peine le peintre mort, cela deviendrait une anecdote qui se transmettrait de génération en génération, d'ateliers en ateliers, une légende à laquelle personne ne croirait plus, jusqu'à ce que, un jour, on en redécouvre la preuve, grâce à des reconstructions de fortune, ou en comparant le tableau avec des esquisses préparatoires retrouvées dans les greniers d'un musée, ou même d'une manière tout à fait fortuite, comme lorsque, lisant un livre, on tombe sur des phrases que l'on a déjà lues ailleurs; et peut-être alors se rendrait-on compte de ce qu'il y avait toujours eu d'un peu particulier dans ce petit personnage, pas seulement un soin plus grand apporté aux détails du visage, mais une plus grande neutralité (...) Il serait lui-même dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite, comme une petite araignée attentive tissant sa toile scintillante, debout, à côté de son tableau (...) en train de peindre la figure infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites (Perec, 1978 : 279-280).*

Les premières phrases de cet extrait rappellent l'incipit qui choisit le lieu banal et commun des escaliers pour faire advenir l'événement au sein de l'habitude. La polyptote « Il se peindrait en train de se peindre » insiste sur le redoublement du geste qui polarise tout ce qui l'entoure : « et tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes » (Perec, 1978 : 80). C'est ainsi que l'on introduit le compendium des 179 histoires narrées dans la *Vie mode d'emploi* et présentées sans aucune hiérarchie, qu'elles aient été développées ou seulement mentionnées. Ce chapitre est bien celui de la voix narrative qui se réfléchit elle-même, et qui investit le lecteur comme par ventriloquie, avec le commandement allusif du titre : « LIS ». C'est que l'architecture de la fiction en dépend – la dernière histoire répertoriée étant : 179. *Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile*. C'est également ici qu'on voit apparaître le clinamen du système de la *Vie mode d'emploi*, en toutes lettres : 100. *La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre LU*. Or, nulle part n'est narrée cette histoire, histoire qu'on semble vouloir faire correspondre avec le chiffre 100, la somme même de l'échiquier 10x10, et donc, du circuit du cavalier parfaitement bouclé. Une case qui n'aura jamais lieu. Facétieux, Perec nous en glisse un mot – dans l'article « Quatre figures pour La Vie mode d'emploi », de la revue *L'Arc* (n° 76, 1979) : « On remarquera

---

<sup>27</sup> Andrée Chauvin, « Le jeu des erreurs ou métamorphoses en minuscules », *Études littéraires*, 1990, vol.23, n.1-2

cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable ».

En effet, la polygraphie du cavalier qui décide de l'ordre des chapitres, mais aussi de celui des parties du roman – « chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie » – est soumise à un clinamen, c'est-à-dire à un dérèglement local : lors de son 66e déplacement, le cheval s'arrête dans la case située à l'angle inférieur gauche du plan-damier, correspondant à une cave. Cet arrêt est court-circuité par le 67e déplacement vers la boutique d'antiquités de Mme Marcia (réf. Cahier des charges). Cette anomalie dans la distribution des micro-récits apparaît bien comme l'envers du dispositif romanesque, en tant que non-lieu narratif. Ne faisant l'objet d'aucune narration, on peut supposer que la case 66 est disparue dans une brèche de l'édifice, dans une sorte de pli spatio-temporel qui ouvrirait un passage alternatif à la polygraphie prédéterminée.

L'histoire qui aurait dû se trouver à la cave 66 surgit plutôt comme un simple cliché au chapitre précédent, le 65 : « la boîte dans laquelle, de tout temps, elle a rangé ses gousses de vanille, ses bâtons de cannelle, ses clous de girofle, son safran, ses petites perles et son angélique, une vieille boîte à biscuits en fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre » (Perec, 1978 : 380). Ainsi, l'histoire devient image. Une image publicitaire dont l'intérêt est d'intégrer l'art au quotidien et à la vie populaire et qui a permis au petit-beurre LU de déposer sa marque dans tous les esprits. L'usine LU d'origine – lauréate du prix de l'expo universelle de 1900, l'année même qui a vu naître Bartlebooth, dotée d'un phare, d'un ascenseur et d'un grand escalier, un peu à la manière de l'immeuble rue Simon-Crubellier (si on admet que pour B. naviguant autour du monde, ce point d'attache fait aussi office de phare) – cette usine donc est aujourd'hui reconvertie en centre d'arts qu'on a nommé le « Lieu Unique ». Paradoxalement, le nom même de son produit, lui, est depuis longtemps passé dans la langue commune comme « un petit-beurre ».

L'icône de la maison est celle d'une petite fille mordant dans son biscuit, la taille surdimensionnée du LU évoquant un livre aux mains de la gamine, livre qu'elle s'apprête bel et bien à dévorer. Il en existe une autre encore plus populaire, celle du petit écolier qui fait apparaître le biscuit en haut à

droite de la publicité de sorte que ce dernier s'apparente à un timbre, dentelé comme il est, et rappelle en cela le système d'envois postaux des puzzles. Enfin, la marque imprimée dans le biscuit place la lettre B – pour Bartlebooth? – au centre du carré doré. Carré peut-être magique, et pas qu'au goût.

Pourquoi avoir court-circuité cette case précisément, en bas à gauche toute? Certains ont avancé que ce point aveugle communique, par une trajectoire oblique, avec une autre case, celle de Valène en haut à droite. C'est aussi l'intuition de Bernard Magné dans *Perecollages* qui parle d'un axe particulier permettant de relier Valène « dans son tableau, dans sa chambre, presque tout en haut à droite » (Perec, 1978 : 280) à la cave évitée, tout en bas à gauche, plus fondamentale. Ainsi se répondraient le chapitre LI – là où la fille apparaît pour la première fois dans le dessin de l'immeuble – et l'anti-chapitre LU qui, en tant qu'illustration du verbe « lire » au passé, performe cette fois-ci l'incorporation entière du livre-biscuit, et avec, celle de l'immeuble. Le verbe devenu chair en somme. Au milieu des deux extrémités de cette trajectoire? La case 1 de l'incipit qui déploie son escalier tournant et suspendu à la vengeance d'un certain Winckler.

Le graphique du cavalier confirme une symétrie entre les extrémités nord-est et sud-ouest du damier : des déplacements identiques ont été effectués en forme de triangle à base croisée, respectivement dans la série 52-53-54-55 en haut à droite et dans la série 64-65-X-66 en bas à gauche. Les sommets des triangles se trouvent à la case 53 de la première série, à la 65 de la deuxième – là où on découvre le personnage de Marguerite dans un premier temps, et la petite fille au biscuit dans un deuxième temps. Bien qu'il s'agisse d'une symétrie « fantôme » en ce que le second triangle est altéré par le clinamen, une correspondance se crée entre Marguerite et la fille au biscuit. Avec 12 cases d'intervalle entre elles, parallèlement au petit beurre qui relève du multiple 12, de ses 4 coins à ses 48 dents, parallèlement aussi à la série des escaliers au nombre de 12 et qui donne droit de passage à travers la totalité de l'immeuble.

Si on considère l'immeuble comme un microcosme, la quête du passage du Nord-Ouest illustrée dans le puzzle d'essai de Marguerite pourrait se lire autrement, dans l'optique de Bartlebooth, habitée depuis l'enfance par une mappemonde unique:

*Ce n'est pas pour son unicité que Bartlebooth s'attacha à cette carte que, tout enfant, il voyait dans le grand hall du manoir où il fut élevé, mais parce qu'elle possède une autre caractéristique : le nord n'est pas en haut de la carte, mais en bas. Ce changement d'orientation, plus fréquent à l'époque qu'on ne le croit généralement, fascina toujours au plus haut point Bartlebooth : cette représentation renversée, pas toujours de cent quatre-vingts degrés, parfois de quatre-vingt-dix ou de quarante-cinq, détruisait chaque fois complètement la perception habituelle de l'espace (...) Et dans ce renversement minuscule, se dissimulait l'image même de son activité de poseur de puzzle (Perec, 1978 : 459-460).*

Ainsi, sur cette carte d'exception, le Nord se trouve en bas, en direction de la case vierge, sans numéro de l'échiquier, peut-être le (non)lieu unique, peut-être un pôle magnétique. De la même manière que les Indes de Colomb se sont avérées être les Amériques, les cas de sérendipité ont changé le cours de l'histoire plus d'une fois. Par ailleurs, le titre du dessin de Marguerite *À la recherche de l'expédition perdue de Franklin* rappelle étrangement le classique de Proust et le vertige d'un passé tout entier rétribué par le goût d'une madeleine. Et pourquoi pas un petit-beurre?

Qu'il s'agisse de géographie ou d'histoire, de pays ou de passé, Perec nous invite à réitérer ce geste de dé-couvrir, ici littéralement en renversant le couvercle de la boîte à biscuits reconvertie en une boîte à épices. Si bien que la case 66 nous ferait passer à la case 99 qui clôt le roman. Comme si le fantôme de la fille au biscuit (des pages 295 et 394 de la toute première édition – à 99 pages d'écart) hantait tout l'immeuble en ayant emporté B. dans la mort, l'ultime passage en somme, et ce, dès le début du roman. À une autre échelle, celle du pacte de lecture, la pièce manquante devient une sorte d'index d'orientation pour l'ensemble. Probable que la case vide de l'échiquier, vierge de toute narration, permet au dispositif dramatique d'être « recrinqué » telle une montre automate, la spécialité de Mme Marcia. Mieux, elle en serait le ressort-moteur (si tous savent lire l'heure, peu connaissent le fonctionnement des montres animées : « il est extrêmement rare de trouver une montre (...) dans laquelle l'indication des heures et des secondes soit le prétexte d'un tableau mécanique » (Perec : 384-385)).

Le premier chapitre à traiter de l'appartement des Marcia, le chapitre 24, mentionne le « rarissime ouvrage de Florence Ballard intitulé *La Vengeance du Triangle* qui passe pour être l'un des plus surprenants précurseurs des romans d'anticipation » (Perec, 1978 : 138). Sauf qu'un tel roman n'existe pas, et on se plaint à penser que la fausse référence indique la coupure au montage à venir, celle de la cave marquée d'un triangle par la polygraphie du cavalier. L'allusion presciente (case 24) du court-circuit (case 66) ironise probablement sur la vengeance tant attendue de Winckler

annoncée dès l'incipit et qui tarde à venir. Aussi, l'intervalle entre les cases 24 et 66 traitant des Marcia est de 42, soit l'inverse de 24; cela pourrait se traduire par une vengeance qui vient avant l'offense, tel l'effet avant sa cause. En tout cas, l'endroit et l'envers (24/42, 66/99) du dispositif romanesque en viennent à dépasser leur opposition sur un autre plan, lequel revient dominer l'ordonnement du damier en noir et blanc, à travers le non-lieu de la case 100 comme finalité différée.

C'est aussi au chapitre 42, ou « Escaliers, 6 » qu'on retrouve dans la Nouvelle Bible à vendre la sentence inscrite dans le tableau *Les Peseurs d'or* de Metsys : *Statura justa et aequa sint pondere*, soit « Que la balance soit juste et les poids égaux ». Le motif de la balance – soit *scale* en anglais, un autre terme qui a pour racine étymologique latine *scala* – entretient peut-être une correspondance cachée avec les escaliers, en tant que dispositif associé à la mesure. L'un est mobile, l'autre immobile, mais chacun semble être un relais entre deux poids ou deux points, que ce soient ceux de l'homme ou de richesses. Ayant aussi pour point de mire des écus d'or, le tableau de *La Vénitienne* décrit au chap.24 les placent non plus aux mains, mais aux pieds d'une dame derrière laquelle monte un escalier – il représente en cela un contrepoint à la toile de Metsys. On pourrait ainsi relier les escaliers au livre des heures présent dans le tableau flamand, et sait-on jamais, rendre le temps réversible. Mais pour qu'il y ait réversion, une succession logique préalable est nécessaire. Ainsi la gradation ascendante/descendante de l'escalier suggère une lignée, une succession qui viendrait compléter, voire rivaliser avec la balance du commerce des *Changeurs*. On obtiendrait ainsi le couplage du jeu historique des legs et du jeu social des négoce. Du point de vue littéraire, c'est l'intrigue comme suite causale d'événements, mise en protocole par Aristote, qui devra composer avec, et se recomposer parmi la synchronicité éclatée du réel et de ses équivalences.

Anvers et Venise : les deux tableaux étudiés proviennent de villes reconnues pour leur port d'où transite un commerce international. Les escales faites au port ont, elles aussi, comme racine étymologique *scala*, en ce qu'elles renvoient à la petite échelle permettant le débarquement. C'est ainsi que la trajectoire du cavalier, au fondement de l'immeuble, semble être reproduite : et par les escales maritimes de Bartlebooth, qui génèrent toute une chaîne artistique transitant justement par la poste (le cheval-courrier) et l'escalier, et par le tissage journalier « sergé » du peintre, et par les lignes de découpe de Winckler qui dériveraient de la racine allemande *skalja/schale* en ce qu'elles

renvoient au schisme, et aux écailles se séparant d'une surface quelconque (en français, on a l'adjectif « escalié »). C'est dire que Perec exploita le mot « scala / escalier » dans toutes ses avenues possibles, et fait de la polygraphie une matrice capable de générer une multiplicité de formes et de lignées. À vrai dire, l'éventail étymologique d'un même mot, dans sa synchronie et dans sa diachronie, s'apparente à ce qu'on nomme en psychologie le *knight's move thinking*, c'est-à-dire une pensée latérale, voire délirante en ce qu'elle enchaîne des idées en sautant d'un cadre de référence à un autre. De *scala*, on obtient bien escalier, escale, scales (balance), escalié (écailles), etc.

Les nombreuses références au tableau des *Changeurs* de Metsys – à noter que le même tableau est décliné sous 3 titres au minimum – et tout ce qui tourne autour évoquent surtout une table de conversions pour la *Vie mode d'emploi*. Véritable façonneur d'intermédialités, Perec construit des systèmes d'équivalences et de différences entre des discours, des techniques et des valeurs qui s'y renouvellent et qui en viennent à créer un rhizome autrement plus complexe que l'échiquier de base. Par exemple, étant donné le schéma actantiel de la trame principale, on est tenté de prendre le Britannique pour le banquier de la toile de Metsys, car c'est celui qui finance toute l'affaire de puzzles, mais l'image du tableau parle autrement. Le personnage qui apparaît dans le miroir, étant plus richement vêtu, semble mieux incarner Bartlebooth en tant que client du couple de prêteurs, qui serait en l'occurrence les Winckler. Entre cette toile et celle tissée par le roman, la balance pourrait pencher pour sa connotation de justice, plutôt que pour celle de commerce. C'est alors qu'on se demande quelle valeur d'échange est véritablement en cause, de l'argent ou du temps qui est compté.

## **L'escalier comme vertige de la liste**

On renoue avec les algorithmes de base de la *Vie mode d'emploi* au chapitre 9 des escaliers, plus particulièrement avec les listes pré-programmées. « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans » est à vrai dire une tentative d'épuisement du réel. L'énumération s'y déploie comme une suite sans logique, celle d'objets introduits au fond commun à coups de déterminants indéfinis. Archiver de manière compulsive traduit bien l'obsession contemporaine pour le geste de collectionner, une activité bien présente dans l'univers de Perec. La volonté d'être exhaustif se frotte pourtant au défectif qui caractérise un monde

incomplet. Perec multiplie les disparitions, mais aussi le retour des objets perdus grâce aux efforts de la mémoire qui s'apparentent à une pêche. « Au fil des ans » évoque le geste de jeter sa ligne dans les eaux du passé qui mélangent les temps et d'en extirper tout ce qui fut laissé derrière.

Sans lien chronologique ou thématique, une liste accumule sans mettre en forme une pensée quelconque, elle nous ramène ainsi à l'échelle de la phrase comme un tout. Celle-ci gravite en son centre autour de l'objet à consigner et s'affranchit de sa fuite en avant ainsi que de la forte polarisation entre son début et sa fin. De la même manière que l'escalier se réécrit, chez Perec et Cortazar, en dehors de la tension convenue entre ses deux pôles (haut-bas), la liste semble se défaire aussi de son organisation hiérarchique en palmarès. Et si l'échiquier orchestre en une seule journée l'occupation d'une vingtaine d'appartements, les escaliers sont quant à eux un instrument mnémotechnique qui – procédant par intervalles réguliers, par déclinaison des objets retrouvés –, déploierait l'éventail des temps superposés. C'est dans *Vertige de la liste* qu'Umberto Eco écrit :

L'infini de l'esthétique est un sentiment qui découle de la plénitude finie et parfaite de la chose que l'on admire, tandis que l'autre forme de représentation dont nous parlons suggère presque physiquement l'infini, car, de fait, il ne finit pas, il ne se conclut pas dans une forme. Nous appellerons cette modalité de représentation liste, ou énumération, ou catalogue<sup>28</sup>.

Si le trop-plein référentiel ne peut être totalement intégré dans un système donné, on cherchera du moins à le rythmer, à l'appréhender dans une scansion plus ou moins régulière. On pense à la litanie comme vertige sonore de l'énumération, fil ininterrompu de l'accumulation qui nous dépasse vers un point de fuite – cette mise en forme disons primitive, qui tient de la prière, est à même de créer une transe ou un état second chez qui la pratique. Et ce n'est pas un hasard si le livre d'Eco intitulé *Vertige de la liste* a pour couverture le tableau *L'Escalier d'or* d'Edward Burne-Jones, véritable poème visuel qui détaille son escalier à mesure qu'une troupe de jeunes filles le descend en jouant de la musique.

Si, dès le départ, on envisage l'échiquier de l'immeuble comme un tableau d'équivalences – « ils se partagent les mêmes gestes en même temps » – et où l'emplacement de chaque élément est traduit par un index, on a une figure de la totalité en ce que les dimensions de ce tableau 10 x 10 sont

---

<sup>28</sup> ECO, Umberto. *Le Vertige de la liste*, Flammarion, Paris, 2009, p.17

connues et restent fixes. Par contraste, la liste chaînée – et double dans le cas où elle pointerait à la fois vers une antériorité et une postérité – renverrait quant à elle au point de fuite dont le terme est ouvert et travaille l'ensemble. Surtout si la fin de liste renvoie à son début, annulant ainsi leur raison d'être (un escalier impossible à la manière de Penrose). Le tableau et la liste sont les deux méthodes privilégiées en informatique pour organiser un flux incommensurable d'information.

À ce titre, Gaspard Winckler a cherché des méthodes de classification autres qu'alphabétique ou chronologique, selon le principe d'une opposition plutôt que d'une ressemblance, par exemple. Jadis, avant qu'on ait une définition par essence pour chaque chose, on définissait le réel par propriétés, nous dit Eco, et cette technique cognitive fait retour dans une société postmoderne où est remis en question notre catalogage du réel. On touche ici à l'épistémologie, ou à la théorie des connaissances, qui interroge notre façon de penser le monde. Au regard du dispositif de l'escalier, la dichotomie entre analogie et catalogue est intéressante, car elle désigne deux types d'organisation progressive : « kata » signifiant « de haut en bas », la pensée par catégories évolue par division analytique vers des sous-ensembles toujours plus précis, avec pour résultat un arbre ordonné et hiérarchique de la connaissance. À l'opposé, le raisonnement par analogie, « ana » signifiant « de bas en haut », opère par association d'idées, par synthèse et élargit le champ d'application d'un principe logique à d'autres cas semblables, créant ainsi un réseau.

Bref, les travaux mathématiques de l'Oulipo, qui abordent entre autres la théorie des probabilités, préparaient déjà la venue de l'ère dite cybernétique :

Enfin, voici pour finir la « Mère suprême de toutes les listes », infinie par définition car en continue évolution, le World Wide Web, toile d'araignée et labyrinthe, et non pas arbre ordonné, qui, de tous les vertiges, nous promet le plus mystique, le plus totalement virtuel, et nous offre un catalogue d'informations qui nous fait nous sentir riches et tout-puissants, au prix de ne plus savoir lequel de ses éléments se réfère à des données du monde réel et lequel non, sans aucune distinction désormais entre vérité et erreur (Eco : 360).

## ► Quatrième séquence des escaliers ◀

L'œuvre collective étant partiellement démantelée, la dernière séquence des escaliers est d'autant plus romanesque qu'elle poursuit des lignes de fuite imaginaires. Dans « Escaliers, 10 », un enfant assis sur les marches de l'escalier attend son grand-père venu accorder le piano de Mme Beaumont, épisode évoqué dès le début de la *VME*, au chapitre 2. Le leitmotiv duel entre le blanc et le noir, issu de l'échiquier, reparaît avec le piano et avec l'allusion à la nouvelle de Melville *Bartleby, le scribe : une histoire de Wall Street*, où un copiste aphasique finit par occuper les escaliers de son bureau de travail, bureau dont les deux fenêtres donnent respectivement sur deux murs – l'un blanc, l'autre noir (sur Wall Street). Peut-être que le déplacement du cavalier est de plus en plus limité, la partie d'échecs tirant à sa fin ?

On a beaucoup glosé sur la formule de Bartleby qui répond « je préférerais ne pas », « j'aimerais mieux pas » à toute nouvelle attribution de travail. Deleuze et Zizek ont entre autres avancé que cette formule atteint un apex de contradiction dans sa façon d'affirmer une négation. C'est « un geste de refus comme tel<sup>29</sup> », un acte de langage qui pourtant nie tout l'ordre symbolique. Pour Zizek, B. ne s'oppose pas, il se soustrait. Par sa formule et sa position, il ouvre une voie révolutionnaire en ce qu'elle change les coordonnées du système. Il ne s'agit plus de pratiquer un détachement vis-à-vis de ce qu'on fait, dans l'optique que tout n'est que course au profit et que le vrai soi est ailleurs. Il s'agit de cesser de participer à cette fausse activité qui ne crée pas de véritable évolution. « Bartleby, c'est ce point d'arrêt, ce retrait véritablement violent à partir duquel un autre monde pourrait commencer à se développer » (Ego, 2011).

La passivité et l'évanescence de ce personnage, qui n'accepte pas sans toutefois refuser, auraient servi à Blanchot de source d'inspiration pour dépasser les apories de la négativité hégélienne, en y opposant progressivement la puissance suspensive du neutre. Ni positif, ni négatif, ce neutre dont Bartleby devient le chantre rend inopérante la pensée dialectique et désactive le travail du concept qui lui est lié<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> EGO, Sylvette. « Dire que non... portrait de Bartleby en révolutionnaire », *Savoirs et clinique : revue de psychanalyse*, 2011, vol.2, n.14

<sup>30</sup> RICHIR, Alice. « Interpréter Bartleby en philosophe », *Acta fabula*, vol. 13, n° 5, Notes de lecture, Mai-Juin 2012.

Si Bartleby réussit vraiment quelque chose, c'est de confronter son employeur au fait qu'il est inapte à lui « faire faire » quelque chose. Le dédoublement du verbe « faire » est caractéristique, nous l'avons vu, du discours portant sur la « structure modale du savoir-faire » (réf. Greimas) qui scinde déjà le sujet en deux, comme destinataire-programmateur et comme destinataire-exécuter. Ainsi l'employé buté, en suspendant son geste qui consiste précisément à copier, entrave la reproductibilité du travail, celle qui confère un pouvoir au patron de faire faire selon et à sa volonté.

On s'est demandé si le copiste était une figure de désobéissance civile ou celle de l'échec absolu. En tout cas, Bartleby est aux antipodes de Carel Van Loorens, le personnage dont l'enfant lit la biographie romancée, aussi passionnante qu'un roman d'aventures. Or, malgré les multiples péripéties du récit, l'aventurier connaîtra aussi un échec. C'est le chant de la captive d'un harem qui détourne le héros de sa mission historique, à savoir négocier une flotte pour le compte de Napoléon auprès d'un puissant corsaire arabe. Le messager de l'Empereur prépare donc un plan d'évasion pour sauver la princesse prusse, mais il échouera si bien que la femme finira coulée au fond de l'océan, et lui bibliothécaire à Ceuta. C'est comme si plus on avançait dans les romans de la *Vie mode d'emploi*, plus on remontait le fil de l'histoire littéraire jusqu'à la première forme de récit qu'est l'épopée. La mésaventure de Van Loorens n'est pas sans rappeler l'épisode des sirènes de l'Odyssée tandis que la posture de l'enfant qui lit évoque celle beaucoup plus moderne de Bartleby. « L'action en sens inverse d'une même force entre deux pôles » anime les escaliers, et si « au commencement était l'action » comme dit Freud inspiré par Goethe, cela indique peut-être que, depuis, on ne fait que reproduire les gestes premiers, jusqu'au refus inspiré par le sentiment de l'absurde.

Bref, de façon générale, la série des escaliers de la *Vie mode d'emploi* explore d'abord la synchronicité des phénomènes plutôt que leur historicité. Peut-être parce que le cavalier, en son départ, n'a pas moins de 8 cases où aller et qu'au gré de ses déplacements, les possibilités s'amenuisent jusqu'à ne faire qu'une sur l'échiquier. Jusqu'à ce que l'extrême mobilité d'un Percival rejoigne l'immobilité d'un Bartleby. Par ailleurs, Van Loorens s'engage à libérer sa belle avec un geste qui n'appelle pas tant l'action que la mémoire de l'alliance :

*À demi suspendu dans le vide, Carel Van Loorens avait écouté, les yeux pleins de larmes, Ursula Von Littau et quand elle eut fini son histoire, il lui fit le serment de la libérer dès le lendemain. Et pour gage de sa promesse, il lui passa au doigt sa chevalière, une bague au chaton ovoïdal dans lequel était serti un corindon opalin portant gravé en*

*intaille un 8 couché. « Chez les Anciens, lui dit-il, « cette pierre était le symbole de la mémoire et une légende veut que celui qui a vu une fois cette bague plus jamais ne pourra oublier (Perec, 1978 : 445).*

Symbole de l'infini, le 8 couché a partie liée avec le B de Bartlebooth et son projet d'esprit bouddhiste. Un 8 qui aurait été coupé en deux, avec d'une part un tour du monde qui file les continents dans sa traversée, d'autre part une odyssee en pièces à reconstituer.

## **De l'immobilité à l'extrême mobilité de l'escalier**

Dans l'immeuble existe un autre personnage dont la mobilité est encore plus importante que celle de Percival, et il revient au chapitre 11 des escaliers de nous le présenter. Ce chapitre est contigu au précédent, le « hasard » ayant fait suivre deux chapitres sur les escaliers, et le second met en scène la diva Olivia Rorschash dont les malles attendent sur le palier d'être emportées pour une 56<sup>e</sup> tournée mondiale. À 8 ans, la jeune fille devint une idole dorée en Australie après avoir interprété au théâtre un rôle d'abord conçu pour le cinéma américain, celui de Wee Willie Winkie, petite fille qui prend l'uniforme et devient apprentie-soldat dans l'armée britannique. Voici un premier rôle qui présage bien du destin de la diva : elle épousera d'abord un héros de la Seconde Guerre mondiale, une union qui s'avérera aussi brève que les trois suivantes, pour finir par marier le cinéaste Rémi Rorschash. C'est dire que sa trajectoire de vie commence par imiter la fiction avant de passer de l'autre côté du miroir, du côté du montage cinématographique. En effet, le nom du personnage Wee Willie Winkie évoque la berceuse anglo-saxonne, et avec elle, l'aspect somnambule du 7<sup>e</sup> art: *Wee Willie Winkie runs through the town / Upstairs and downstairs in his nightgown / Tapping at the window and crying through the lock / Are all the children in their beds, it's past eight o'clock?*

Le nom de Rorschash n'est pas aléatoire pour qui exerce le métier de projeter le fantasme des masses sur écran. Les planches de Rorschash, dans le domaine de la psychologie, figurent la plupart du temps un dédoublement symétrique de taches d'encre qui laisse libre cours aux interprétations, lesquelles relèvent de la psychologie de la forme ou de la gestalt-théorie, déjà abordée par Perec dans son préambule sur les puzzles. La diva australienne en est peut-être une émanation, et pourrait être librement associée à l'opéra de réputation internationale La Scala, à qui une Reine a donné son nom. Bref, l'extrême mobilité physique et plastique de la comédienne rappelle la pièce la plus redoutable des échecs.

Imperceptiblement, le tableau de l'échiquier se transforme en liste chaînée, et le déplacement caractéristique du rêve laisse graduellement place à la condensation, grâce à des figures qui s'avèrent aptes à fédérer toutes les facettes et les trajectoires rencontrées. Dit autrement, les cases contiguës du damier semblent désormais s'enfiler dans une suite apparemment logique qu'on pourrait rembobiner telle une pellicule de film ou une bobine de fil à tisser. Le momentum s'accélère tandis que le jeu tire à sa fin, avec l'espace et le temps du livre qui se replient sur une même heure :

*C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il est presque huit heures du soir. Joseph Nieto et Ethel Rogers se préparent à descendre chez les Altamont; dans les escaliers, des commissionnaires sont venus chercher les malles d'Olivia Norvell, et une employée d'agence immobilière vient visiter tardivement l'appartement qu'occupait Gaspard Winckler, et Hermann Fugger mécontent ressort de chez les Altamont, et deux démarcheurs pareillement vêtus se croisent sur le palier du quatrième étage (il s'agirait en fait du 3<sup>e</sup> étage), et le petit-fils de l'accordeur aveugle attend son grand-père sur les marches en lisant les aventures de Carel Van Loorens, et Gilbert Berger descend la poubelle en se demandant comment résoudre l'énigme embrouillée de son roman-feuilleton; dans le hall Ursula Sobieski cherche le nom de Bartlebooth sur la liste des locataires.. (Perec, 1978 : 577).*

Dans le dernier chapitre de la série, « Escaliers, 12 », on reprend l'inventaire d'objets perdus, retrouvés au fil du temps, en mentionnant cette fois : « suite et fin ». Non sans rappeler le feuilleton, ce titre annonce un dénouement. Or, en lisant l'inventaire, on réalise que rien n'est moins sûr puisqu'un objet laissé derrière par un enfant constitue une énigme jamais résolue. Quoique l'enquête, elle, soit suspendue ainsi :

*Une boîte cylindrique, enveloppée dans un papier provenant du magasin Les Joyeux Mousquetaires, jeux et jouets, 95 bis, avenue Friedland, Paris; l'emballage représentait, comme il se devait, Aramis, d'Artagnan, Athos et Porthos croisant leurs épées brandies (« Un pour tous, tous pour un! »). Aucune indication de destinataire n'était portée sur le paquet que Madame Nochère trouva sur le paillason de l'appartement, alors vide, qu'occupait depuis Geneviève Foulerot. Après avoir vérifié que le colis anonyme n'émettait aucun tic-tac suspect, Madame Nochère l'ouvrit et y trouva plusieurs centaines de petits morceaux de bois doré et de plastique façon écaille, lesquels, convenablement assemblés, étaient censés donner une reproduction fidèle, au tiers de sa grandeur nature, de la clepsydre offerte à Charlemagne par Haroun al-Rachid. Aucun des habitants de l'immeuble ne réclama l'objet. Madame Nochère le rapporta au magasin. Les vendeuses se souvinrent qu'elles avaient vendu ce modèle réduit rare et cher à un enfant de dix ans; elles avaient même été très étonnées de le voir payer avec des billets de cent francs. L'enquête en resta là et l'énigme ne fut jamais résolue (Perec, 1978 : 546-547).*

Avec la clepsydre, une horloge automate à mécanisme hydraulique tel qu'il s'en faisait au Moyen-Âge, fut offert à Charlemagne un jeu d'échecs de la part du calife des *Mille et une nuits*. Enfin, c'est ce que dit la légende. Des Croisades qui, contrairement à la *doxa*, ont aussi été l'occasion d'échanges internationaux, l'Occident aurait hérité du premier objet à domestiquer le temps. La clepsydre est ici un modèle à coller qui, contrairement aux puzzles, est en trois dimensions et évoque tout de

suite le mode d'emploi, quoiqu'il n'en ait fait nulle mention. Le trou par lequel s'écoule l'eau de l'horloge n'est pas sans rappeler celui du puzzle final. Étant graduée de l'intérieur, les heures de la clepsydre y deviennent des degrés, faisant du temps cette quatrième dimension de l'espace du livre. Si Aristote parlait déjà du temps comme du nombre du mouvement, il s'agit ici de celui qui tourne les pages, celui du feuillet de l'écolier Berger, celui de l'effeuillage de la marguerite qu'on a rapproché du jour de l'escalier tournant. C'est encore le geste au fondement du dessin animé.

Si le clinamen du roman est associé au nombre 100, en tant que case manquante du damier, on en trouve un autre à l'échelle de la phrase, dans la méta-liste des histoires narrées au chapitre LI : tandis que celles-ci tiennent en une ligne parfaitement justifiée à droite, une seule déborde de la marge et ne trouve pas de fin, sans compter qu'elle est associée au nombre 61, le nombre exact des puzzles qui ne seront jamais complétés : « 61. Le sultan Selim III atteignant huit cent quatre-vingt-huit m ». Une lettre est en reste, le « m » dont on ne saura jamais vers quoi il mène, si ce n'est qu'en terminant le nom de Selim, il nous invite à lire celui-ci à rebours, à la façon des langues sémitiques : *miles*. Encore un avatar de la polygraphie du cavalier, en ce que le nom renvoie à une distance à franchir, en anglais, et à un chevalier combattant en latin? Également coupée au montage pour ne pas avoir respecté la métrique générale, cette histoire est peut-être l'indice qu'on substitue à l'ordre de la succession celui de la répétition, avec le nombre de 888. Quant au 61, il s'agit d'un nombre carré centré, c'est-à-dire qui peut évoluer en carrés concentriques de 4,8,12 points, à partir du même noyau (+1, comme le milieu du livre se trouve décalé à 50 + 1) et qui, dans une suite de Fibonacci, se forme grâce à la réunion de ses deux chiffres en base 10, et ce au 8<sup>e</sup> temps : **6, 1, 7, 8, 15, 23, 38, 61**. Ce faisant, il performe les opérations de succession et de superposition qu'on a vues à l'œuvre dans le langage et dans le rêve, entre autres avec la métonymie et la métaphore, et finit par créer une spirale logarithmique du devenir.

À vrai dire, une suite de Fibonacci qui consiste à reprendre le nombre précédent pour enchaîner au prochain fait penser au geste de coudre, et partant, au temps qui file. Non loin du quadrilatère de la rue fictive Simon-Crubellier, un antiquaire chinois, issu de la famille des Lu, maîtres tisseurs de la soie, avait acheté à l'époque un hôtel particulier. Convertie en une pagode qui détonne dans le paysage haussmannien du 8<sup>e</sup> arrondissement, la Maison Loo ou Pagode de Paris rappelle aujourd'hui ce commerce avec l'Orient. Entre autres, celui de la Route de la Soie et des Épices où de grandes

expéditions terrestres se sont déployées jusqu'à ce qu'on la remplace par des voies maritimes. Cette Route partait de Turquie, de la ville d'Antioche qui a pour sainte une Marguerite, censée protéger les femmes enceintes. Elle se rendait jusqu'en Chine où c'est coutume d'orner les entrées de génies protecteurs, lesquels évoquent des pièces d'échecs. La Pagode de Paris en compte plusieurs : entre autres un mythique immortel ainsi qu'un cheval, dont l'ancêtre en Chine a partie liée avec le ver à soie puisque sa course s'apparente à l'écriture qui tisse les mots. Le travail du ver, lui, tient du secret en tant que sécrétion, et peut être associé aux peintres Serge (prénom tiré de *serica*, la soie) et Marguerite (qui signifie la perle). Cette Pagode aurait eu pour voisin un certain Proust.

La recherche du temps perdu – et celle de l'expédition perdue qui constitue le tout premier puzzle – ont aussi pour leitmotiv le 8, entre autres comme heure fatidique pour Bartlebooth et pour l'immeuble entier. Il rappelle la roue bouddhique à 8 rayons, très semblable à la barre d'un navire, voire à un escalier tournant, une roue qui semble guider toute l'entreprise de Bartlebooth en ce qu'elle élabore le principe de l'éternel retour. Là où le début se confond avec la fin, on choisit la Voie du milieu. C'est celle du coup initial du cheval au centre de l'échiquier, connu sous le nom de la rosace du cavalier et qui commence dans les escaliers. Si on s'attarde aux déplacements possibles du commencement, comme l'exergue nous y invite – « l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre (Paul Klee) » – on voit apparaître deux svastikas, symboles bouddhistes de création et de destruction, dépendamment du sens dans lequel on les fait tourner.

L'octave, c'est aussi en musique l'échelle de 8 notes à intervalles réguliers qui se clôt en répétant la première sur une autre fréquence. C'est un (de)crescendo qui peut être joué selon 3 clés, chacune marquant une rupture de ton – la sol pour les sons aigus, la ut pour le médium, et la fa pour les sons graves, la clé du centre étant formée d'un B de facture médiévale. Cette clé de ut oscille elle-même, et principalement, entre la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup> ligne de la portée musicale, répliquant auditivement la ligne de départ de la *Vie mode d'emploi*, située « entre le troisième et le quatrième étage », l'édifice devenant ainsi une gigantesque partition à jouer. Le tableau de Klee *Blanc serti polyphoniquement* illustrerait bien le rythme pictural et scriptural avec lequel Perec anime son immeuble, et ce, à partir d'un ordre implicite qui impulse toute l'œuvre de ses fuyantes, quoiqu'elles soient suspendues. De manière générale, le 4<sup>e</sup> temps semble chargé, d'abord parce que, dans les séquences des escaliers, il est l'objet de mises en abîme (chap.4,8,12), ensuite parce que le roman est divisé en parties chaque fois que la

trajectoire du cavalier touche les 4 bords de l'échiquier, répartissant la *VME* en 6 parties, respectivement de 21, 24, 19, 19, 9 et 7 chapitres. Les deux nombres médians qui appartiennent aux 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> parties sont une répétition, la même qu'on a vue faire travailler la structure entière dans la phrase emblématique : « tout ce qui arrive arrive par l'escalier, tout ce qui se passe passe par l'escalier ». Si la 3<sup>e</sup> partie se clôt sur la libération de Paris, la 4<sup>e</sup> s'ouvre sur la mention plus que discrète du clinamen, c'est-à-dire sur la pièce manquante. Enfin, c'est à se demander si, en milieu de partie, le problème du cavalier n'est pas menacé par le fantôme de la dame des échecs. En alliant les mouvements de la tour et du fou, sur un échiquier 10x10, elle rayonne sur 35 cases – le nombre exact des chapitres de la deuxième moitié du livre. Tandis qu'un cavalier, mi-tour mi-fou, couvrira les « angles morts » de celle-ci, soit 8 cases, et en cela lui est complémentaire. Mais dédoublez-le en puissance carrée, et vous couvrez 64 cases, le nombre exact des chapitres de la première moitié du livre.

Cependant que l'énigme jamais résolue de la clepsydre côtoie un autre objet d'importance dans le dernier inventaire. Il s'agit de 7 pastilles du jeu de go, retrouvées en formation Ko ou Éternité, sur le palier du 3<sup>e</sup>, là où commence et finit le(s) roman(s) de la *Vie mode d'emploi*. Percé s'était dit inspiré par le *Gengi monogatari emaki*, un roman psychologique japonais qui met plusieurs fois en scène le jeu de go et qu'on a peint sur rouleaux de sorte que sa lecture performe physiquement le déroulement de l'histoire. Le jeu de go consistant à encercler l'autre par un enchaînement de ses pièces, on dut inventer une règle spéciale concernant les batailles de ko qui permettraient la capture coup sur coup d'une pièce respective à chaque camp. Reproduite graphiquement, la dite formation est constituée de 4 pastilles noires et de 3 pastilles blanches, les blancs étant sur le point de capturer une noire si bien qu'ils formeront un double triangle de chaque couleur, évoquant le chevron fermant ». Ce cas de figure traduit à merveille l'oscillation entre les chiffres 3 et 4 qui traverse le roman, laquelle s'avère même être l'économie de l'œuvre entière. L'échiquier comptant 100 cases, le multiple de 4 répartirait le tout en parts égales de 25, fixant la structure de l'immeuble une fois pour toutes. Or, parallèlement au projet de Bartlebooth et cie, le dessein artistique ne peut être achevé, et c'est en terminant au 99<sup>e</sup> chapitre qu'on saisit que le multiple de 3 est choisi, parce qu'il ouvre le circuit fermé du damier, et son principe binaire, sur un continuum. Et ce, grâce à un nombre périodique qui se répète à l'infini (3.333...). Enfin, c'est peut-être la « Vengeance du triangle » tant attendue et qui finit par croquer le carré du livre LU.



2. La Pagode de Paris, ou la Maison Loo (réf. <https://www.pariszigzag.fr/sortir-paris/lieux-insolites/pagode-chinoise-paris>)

L'ESCALIER :  
UN RYTHME À FAIRE VOIR

Marcel Duchamp n'est pas moins adepte des nombres que Georges Perec, tous deux ont été membres de l'Oulipo et joueurs d'échecs. Utilisant leur science des proportions pour construire de véritables architectures, d'autant plus mobiles qu'elles sont fictives, ils cherchent néanmoins un au-delà au principe de réalité. Alors qu'Einstein refaçonne la physique moderne au début du XXe siècle, Duchamp saisit très vite que les qualités médiatiques du visible et du lisible ne forment qu'une partie de ce « qui est là ». L'expérimentateur a donc recours à un formalisme exigeant pour atteindre aux limites du perceptible et en tirer quelque chose.

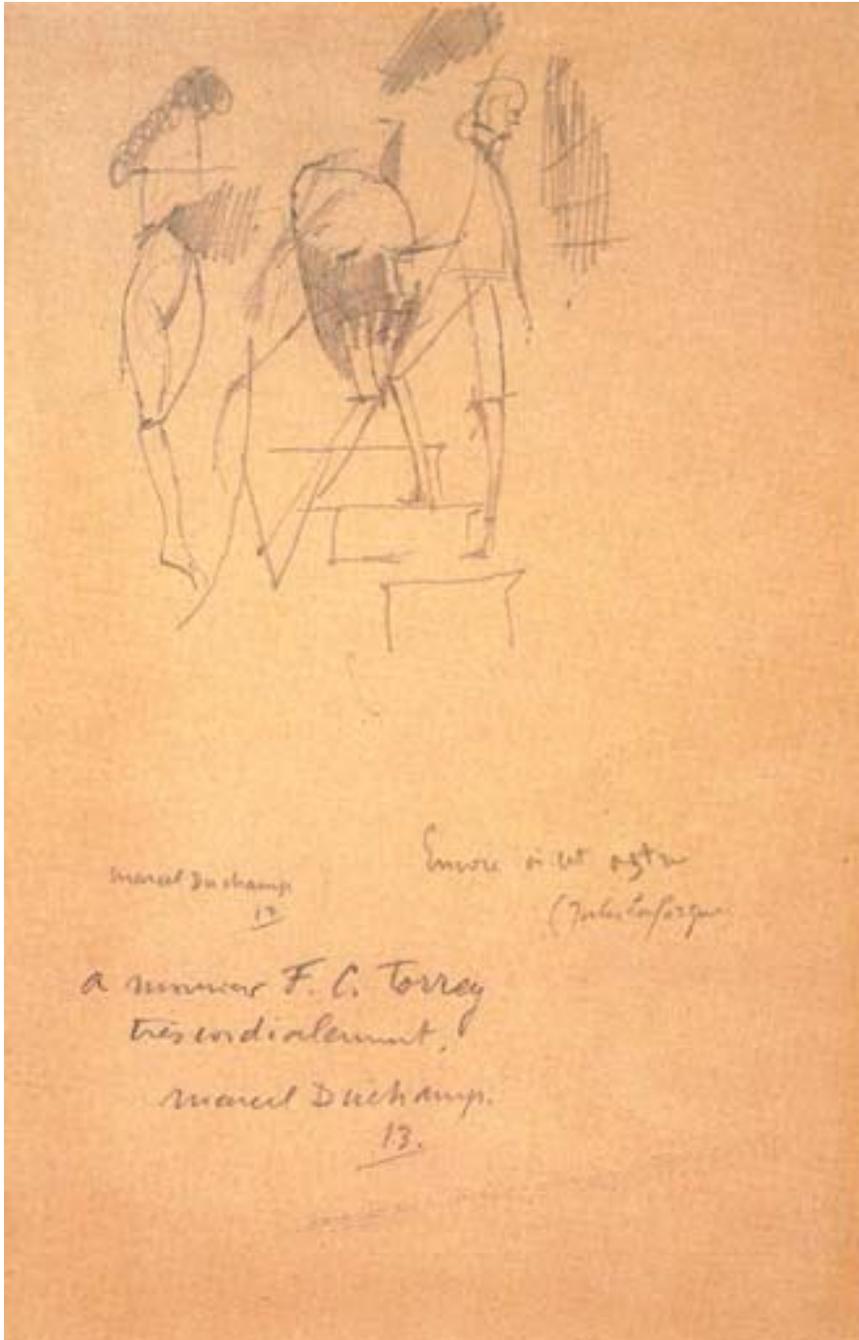
L'escalier, en tant que dispositif de (dé)montage formel, servira aux recherches de Duchamp puisqu'il est d'une structure hyper cartésienne, qui, procédant par intersections répétées, finit par excéder ses propres limites dans le mouvement, ou à l'inverse, dans le suspense. C'est surtout la série des *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp qui retiendra notre attention ici.

### **Le *graphie* entre écriture et dessin**

Cette série commence par une esquisse inspirée d'un poème de Jules Laforgue qui invective le soleil. Le poète, mort en 1887, l'année même de la naissance de Duchamp, évoque dans *Encore à cet astre* le disque solaire qui condescend à observer les hommes, ces « pantins morphinés ». Ceux-là lui répliquent que, nombreux et en santé, ce sera à lui de décliner, seul et s'auto-consumant au milieu des étoiles moqueuses. Ceci inspira au peintre une composition tripartite (figure 3): un personnage gravissant des escaliers mais dont la tête se retourne en sens contraire, autour de lui des rayons raturés, puis à gauche un bas de corps nu, féminin. Enfin, une amorce de visage se superpose à la première scène et vient hanter, avec sa bouche grossièrement dentelée, la séquence des marches. À moins que les dents ne soient les doigts d'une main sur laquelle la tête s'appuie, pose archétypale du penseur mélancolique ainsi que du joueur d'échecs. On dit de ce dessin qu'il est une « cervellité » (selon le mot de Breton) codée du « pauvre jeune homme » aux prises avec ce que Duchamp appelait les « échecs de la vie ».

Écrit en 1976, l'article de Lawrence D. Steefel « Marcel Duchamp's "Encore à cet Astre": A New Look » est peut-être une des seules études relatives à cette ébauche (avec celle du critique d'art Bradley Bailey qui revisite l'article de Steefel), la plupart des critiques ne la considérant que comme

un gribouillage préliminaire. Mais dans le cas de Duchamp, qui estimait qu'il valait mieux pour un peintre s'inspirer de poètes que d'autres peintres, « le dessin concerne moins l'invention formelle que le tracé graphique en tant qu'il matérialise le dynamisme mental du joueur [ou de l'artiste]<sup>31</sup> ».



3. *Encore à cet astre*, Marcel Duchamp, 1911, Philadelphia Museum of Art

<sup>31</sup> CHATEAU, Dominique. "Duchamp: art et pensée échiquéenne", *Retour d'y noir*, n.1-2, MAMCO, Genève, 2008, p.27

C'est en cela qu'il peut traduire au plus près la cinétique de l'esprit à l'œuvre comme *processus* et *procès*. Le monde est un état de formes, et partant, l'imagination s'applique d'abord à les déformer, en une puissance affirmative qui libère des forces et des apparitions.

Par ailleurs, le dessin de Duchamp pourrait être désigné comme *graphie* pour autant qu'on y voie une double dimension, visuelle et graphique, à la manière des premières écritures cunéiformes. Le terme grec renvoie autant au fait d'écrire que de peindre, à travers le geste de graver des caractères dans une matière aussi peu labile que la pierre. Selon Vilém Flusser, dans son ouvrage *Les Gestes* : « Il est faux de dire que l'écriture fixe la pensée. Écrire, c'est une manière de penser<sup>32</sup> ». Ainsi le mouvement scriptural est d'abord une pénétration de la surface, une inscription dans la matière, qu'il s'agisse de s'exprimer en images ou en mots. Nous verrons comment cette « résistance » de la matière se fait sentir dans l'art de Duchamp et comment, en l'investissant, il cherche peut-être une issue aux lois physiques.

### **Encore à cet astre**

Jules Laforgue, *Le Sanglot de la Terre*, Œuvres Complètes (Mercure de France), 1903

*Espèce de soleil! tu songes : - Voyez-les,  
Ces pantins morphinés, buveurs de lait d'ânesse  
Et de café; sans trêve, en vain, je leur caresse  
L'échine de mes feux, ils vont étiolés! -*

*- Eh! c'est toi, qui n'as plus que des rayons gelés!  
Nous, nous, mais nous crevons de santé, de jeunesse!  
C'est vrai, la Terre n'est qu'une vaste kermesse,  
Nos hourrabs de gaité courbent au loin les blés.*

*Toi seul claques des dents, car tes taches accrues,  
Te mangent, ô Soleil, ainsi que des verrues  
Un vaste citron d'or, et bientôt, blond moqueur,*

*Après tant de couchants dans la pourpre et la gloire,  
Tu seras en risée aux étoiles sans cœur,  
Astre jaune et grêlé, flamboyante écumoire!*

---

<sup>32</sup> FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*, HC-D'ART, 1999, p.17

C'est le titre du poème de Laforgue qui a retenu l'attention du peintre : il s'agit d'une adresse au soleil, marquée par une répétition temporelle, « encore ». On en déduit que l'écrivain lui a déjà adressé des missives qui sont restées sans réponse. En effet, le poème ne met pas en scène un dialogue entre l'astre et les humains, puisque ce sont eux qui lui prêtent un discours : « Espèce de soleil! tu songes : – Voyez-les ». Il semble aussi que la ligne de communication verticale se déplacera en faveur de celle de l'horizon (« Nos hurrahs de gâité courbent au loin les blés »). Ainsi, il y a un déplacement de lignes et de frontières, lesquelles réorganiseront le champ de vision, et avec lui, notre sens de la réalité.

The idea of the *Nude* came from a drawing which I had made in 1911 to illustrate Jules Laforgue's poem *Encore à cet astre*. I had planned a series of illustrations of Laforgue's poems but I only completed three of them. Rimbaud and Lautréamont seemed to old to me at the time. I wanted something younger. Mallarmé and Laforgue were closer to my taste – Laforgue's *Hamlet*, particularly. But perhaps I was less attracted by Laforgue's poetry than by his titles. *Comice agricole*, when written by Laforgue, becomes poetry. "Le soir, le piano" – no one else could have written this in his time.

In the drawing *Encore à cet astre* the figure is, of course, mounting the stairs. But while working on it, the idea of the Nude, or the title – I do not recall which first came to my mind. I eventually gave the sketch to F.C. Torrey of San Francisco who bought the *Nude Descending a Staircase* from the 1913 New York Armory Show<sup>33</sup>.

D'abord sur le plan iconographique, l'historien d'art Lawrence Steefel évoque un amalgame de *topoi*, c'est-à-dire de formes héritées de la période symboliste et qui caractérisent bien l'« Hamletisme introspectif » de l'époque (masques, animae, tours d'ivoire, etc.). La mélancolie ironique de Laforgue trouvait alors écho chez un Duchamp encore très introverti et son usage poétique de la dissonance traverse l'œuvre entière du peintre, de ses travaux les plus précoces aux *ready-mades*. Par exemple, Jules Laforgue a été un précurseur quant à la mixité des registres de langue en poésie, y introduisant des termes techniques spécialisés, de l'argot populaire et de nombreux néologismes. Selon les dires de Grojnowski, Laforgue « se vouant à la quête d'une manière « clownesque », [il] inaugure une esthétique de la disparate où, selon ses propres termes, les dictionnaires "se brouillent" <sup>34</sup>». Semblable aux sauts du *knight's move thinking* vus chez Perec, le fait d'abstraire un mot, un son, un

---

<sup>33</sup> DUCHAMP, Marcel. *The Great Trouble with Art in this Century*, entrevue avec James J. Sweeney, publiée initialement dans *Bulletin of the Museum of Modern Art* 13 (1946), et réimprimé dans *The Writings of Marcel Duchamp*, p.19-21

<sup>34</sup> GROJNOWSKI, Daniel. *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Corti, Paris, 1997, 255-256

motif ou un objet de son contexte habituel pour l'intégrer dans un autre est une caractéristique propre aux deux artistes.

Pour Steefel, l'ébauche *Encore à cet astre* est très significative quant à l'économie de l'œuvre duchampienne :

the drawing offers not only an important insight into Duchamp's developing interest in coding his imagery in specific ways, but also, as I shall argue, an anticipation of future solutions of handling "conflicts" in his art and, I believe, in his relationship to life itself. These "solutions" involve problems of focus and a creative dynamic of "resolving" the image by "short-circuit", once its representational aspects are noticed and perceptually come into play as interactive elements which generate visual tensions which can either (1) be left in suspense or stalemated or (2) further developed into a tension-release mechanism of a surprising sort<sup>35</sup>.

L'image propose trois figures qui, chacune, a son aura et occupe son domaine; entre autres parce que celles-ci ne sont pas réunies en une seule et même perspective. À ce titre, Duchamp affectionnait particulièrement le chiffre 3, car il dépassait la problématique de l'unité et de la séparation : « Pour moi, le chiffre 3 a une importance mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération : un c'est l'unité, deux c'est le double, la dualité, et trois, c'est le reste. Dès que vous avez approché le mot trois, vous auriez trois millions, c'est la même chose que trois » (Cabanne : 78). Nous verrons comment l'oscillation entre les chiffres 3 et 4 qui traverse toute la *Vie mode d'emploi* – dans l'économie de l'échiquier, mais aussi dans l'intersubjectivité du triumvirat qui inclut et exclut à la fois un 4<sup>e</sup> pôle – occupe aussi Marcel Duchamp dans son esquisse *Encore à cet astre* : bien que juxtaposées, il semble néanmoins presque impossible de dissocier les 3 figures tant elles semblent liées par une sorte de mécanique secrète. De ces éléments naît une tension entre une force centripète d'intégration et une force centrifuge de détachement. Tension qui se répercute chez le spectateur, lequel se demande si c'est l'image qui crée cette ambivalence ou si c'est lui-même qui est incapable d'assembler les dit éléments. Cette incertitude du spectateur se reflète à son tour dans la figure centrale du dessin, en proie au questionnement. Au final, qui de l'image ou du spectateur projette l'autre?

Je crois beaucoup au côté « médium » de l'artiste. L'artiste fait quelque chose, un jour, il est reconnu par l'intervention du public, l'intervention du spectateur; il passe ainsi plus tard à la postérité. On

---

<sup>35</sup> STEEFEL, Lawrence D. « Marcel Duchamp's « "Encore à cet Astre": A New Look », *Art Journal*, vol. 36. n.1, 1976, p.23-30

ne peut pas supprimer cela puisqu'en somme c'est un produit à deux pôles; il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui l'a fait<sup>36</sup>.

Point focal du dessin, la « persona » l'est en raison de sa physionomie particulière, de son inquiétante étrangeté et de sa centralité. Elle fait des deux autres figures périphériques de possibles projections mentales et qui, de sexe différent, s'en vont aussi en sens inverse. Tandis que la figure féminine, à gauche, est plutôt déformée dans son anatomie à partir de la taille jusqu'en haut, c'est dans sa psyché que la figure masculine semble déformée, tirillée qu'elle est entre deux grilles de pensée – s'agit-il des échiquiers verticaux que Duchamp plaquait aux murs?<sup>37</sup> –, deux nuages noirs ou encore d'un côté un mur, de l'autre une fenêtre par laquelle l'homme regarde. Cet indice qui pointe vers un hors-champ du dessin évoque un accès à la réalité. En tous les cas, le penseur du milieu, avec un crâne plus grand que nature, est déjà investi et habité par l'escalier – probable transit des pulsions libidinales, féminines et masculines. Dans ce triumvirat, le critique d'art Bailey a également vu la configuration plus ou moins dissonante de l'esprit, de l'intellect et de la chair :

From the various analyses of the elements of *Encore* I have endeavored to support, a pattern may be inferred: the staircase, a symbol most commonly associated with spiritual concerns; the chess player or melancholic, both of whom are linked to the intellect; and the mechanical/female "sex object", or, like the later coffee and chocolate grinders, a "sex machine". Taken together, the spirit, the intellect, and the carnal are all forms of desire – the desire for salvation, the desire for the acquisition of knowledge or creative growth, and lust. Desire, specifically unfulfilled desire, became one of the critical operators in Duchamp's work, from his distanced disrobing of *Dulcinea* to the perpetually unconsummated desires of the bride and bachelors. For indeed, by assiduously attempting to locate any logical continuity to conjoin the three figures in *Encore*, we find ourselves more intimately acquainted with the notion of frustrated desire (Bailey, 2002).

Si les têtes se font lourdes dans ce dessin, la femme qui paraît en être exempte est plus leste dans ses courbes, ses arcs. Sa posture semble plus univoque que celle, retorse, de l'homme qui monte tout en regardant en arrière, et si on la réactivait, on obtiendrait peut-être le *Nu descendant un escalier* de 1912. Tandis qu'elle avance vers nous avec son corps anamorphosé, lui sa contrepartie, vêtu et mieux proportionné, se retire en hauteur : « where she is « concentrated », he is « abstracted », though she is more « abstract » than he is in her curious delineation as a discoordinate freak »

---

<sup>36</sup> DUCHAMP, Marcel. *Ingénieur du temps perdu*, entretiens avec Pierre Cabanne, Belfond, 1977 [1967], p.122

<sup>37</sup> Voir Bradley Bailey. "Once More to this Staircase: Another look at "Encore à cet astre"", *Tout-fait.com : The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2, 4, 2002

(Steeffel : 25). Tandis qu'elle émerge, il disparaît, et ce synchronisme d'exclusions et de rapprochements alternatifs témoigne de l'ambivalence, voire de l'« hamlétisme » du jeune Duchamp.

Steeffel évoque l'*Hamlet* de Laforgue comme informant le dessin.

*La nuit tombe ! Ah ! il faut agir ! Hamlet reprend le chemin du Château sans trop se laisser envahir par la quotidienneté de la nuit sur les grandes routes. Il monte d'abord dans sa tour, déposer ce crâne, ce puissant bibelot. Il s'accoude un instant à la fenêtre, à regarder la belle pleine lune d'or qui se mire dans la mer calme et y fait serpenter une colonne brisée de velours noir et de liquide d'or, magique et sans but.*

— *Alas, poor Yorick ! Comme on croit entendre dans un seul coquillage toute la grande rumeur de l'Océan, il me semble entendre ici toute l'interminable symphonie de l'âme universelle dont cette boîte fut un carrefour d'échos*<sup>38</sup>.

Le jeune homme qui monte dans sa tour écouter les rumeurs du monde dans le crâne de son frère gitan, qui se penche à la fenêtre pour entendre les rumeurs des eaux qui ont déjà englouti Ophélie, celle qu'on invoque probablement comme la désormais « colonne brisée de velours noir et de liquide d'or, magique et sans but », tout ceci pourrait renvoyer à l'iconographie d'*Encore à cet astre* : l'escalier comme colonne brisée, soit coupée à l'horizontal chez la femme, soit dédoublée et contradictoire chez l'homme. Ce qui aurait pour effet de compliquer la correspondance entre le haut et le bas.

*De sa fenêtre préférée, si chevrotante à s'ouvrir avec ses grêles vitres jaunes losangées de mailles de plomb, Hamlet, personnage étrange, pouvait, quand ça le prenait, faire des ronds dans l'eau, dans l'eau, autant dire dans le ciel. Voilà quel fut le point de départ de ses méditations et de ses aberrations. La tour où, depuis l'irrégulier décès de son père, le jeune prince s'est décidément arrangé pour vivre, se dresse en lépreuse sentinelle oubliée, au bout du parc royal, au bord de la mer qui est à tous (Laforgue, 1922 [1887]).*

L'incipit du *Hamlet ou les suites de la piété filiale* de Laforgue trouve dans le dessin de Duchamp une illustration libre. La dichotomie, du reste assez convenue, entre l'archétype féminin – l'horizontalité ouverte, le bas protéiforme, l'impropre –, et l'archétype masculin – la verticalité phallique, le monolithique qui veille –, est reproduite visuellement, avec une certaine interdépendance entre les pulsions érotiques et spéculatives. L'image en tête, on serait porté à croire que c'est par le crâne de Yorick, c'est-à-dire par la vacance de la mort, qu'une communication s'établit entre une Ophélie noyée et un Hamlet qui finira par la rejoindre à la fin de la pièce, d'où la réversibilité motrice de l'homme dans les escaliers. Dit autrement, la persona du milieu – du verbe *per-sonare* : parler à travers

---

<sup>38</sup> LAFORGUE, Jules. « Hamlet ou les suites de la piété filiale », *Moralités légendaires*, Éditions de la Banderole, 1922 [1887], p.1-46

– semble permettre une synthèse, peut-être celle qui à travers la mort atteint au 3<sup>e</sup> sexe qui inspirait Laforgue<sup>39</sup>? Hamlet s’agite en parlant de feu Yorick : « Il prévoyait ! (*Hamlet fait le geste de lancer le crâne en avant.*) Il se souvenait. (*Même geste en arrière.*) » (Laforgue, 1922 [1887]). C’est comme si Duchamp avait aussi traduit cette gestuelle de façon littérale, en incarnant les élans contraires de prolepse et d’analepse à travers les deux figures satellites.

L’homme qui monte les escaliers, dit Steefel, serait la figure en action du dessin, et en tant que telle, représente un index d’orientation pour l’ensemble. Or, l’abstraction de son corps, par rapport aux deux autres mieux définis, en ferait une « réalité en éclipse », et correspondrait au propos du poème, avec le soleil qui dit : « sans trêve, en vain, je leur caresse / L’échine de mes feux, ils vont étiolés! », et les humains qui, à leur tour, présagent à l’astre un déclin. L’ascension suspendue du personnage en fait un élément cinématique, son indécision semble appeler la femme en avant. Mais dès qu’on croit percevoir une mécanique s’activer, l’impasse dans laquelle l’homme se trouve se répercute à l’ensemble, créant un jeu de jonctions et de disjonctions entre les lignes et les formes, un jeu de renvois et d’inférences qui suscite et frustre à la fois le désir du spectateur. L’historien d’art écrit que si le fait de se concentrer sur l’homme qui monte nous fait occulter les autres figures faisant aussi « partie du plan », ce pourrait être une conséquence de la qualité perceptuelle d’auto-effacement propre aux relations internes du dessin et qui reflète la difficulté mentale à relier tous les éléments disparates donnés, en un seul instant (Steefel : 27).

Comme déjà mentionné, cette difficulté est représentée au centre de l’ébauche. Le masque – en tant qu’objectivation du sujet – est à la fois un voilement et un dévoilement, l’exposition d’un secret gardé. Bien qu’il semble muet, ce visage-masque est encore une figure éloquente de l’échec mental. À la fois hermétique et porte-voix, il exprime une conscience décontenancée par son entêtement. C’est dire encore que ce joueur d’échecs ou ce penseur qui s’entête à trouver une solution est pour nous, spectateurs, le problème même de l’équation visuelle à résoudre. Objet de notre réflexion, il devient peu à peu notre propre reflet qui se questionne.

---

<sup>39</sup> Le mythe de l’androgynie chez Platon expliquait déjà notre sentiment de manque et de perte par une scission sexuée de l’être qui chercherait toujours l’unité dans sa moitié perdue.

Alors qu'autour d'Hamlet le réel se meurt – avec la disparition du père, celle d'Ophélie et de son propre père, et enfin Yorick –, du sommet de sa tour, entretenant le dialogue avec un crâne, le prince devient lui-même soleil noir de la mélancolie. « Toi seul claques des dents », la pointe des hommes à l'astre grêlé, dans le poème de Laforgue, se rapporterait bien à la tête façon Odilon Redon qui hante l'escalier de son dilemme impossible. Hamlet cherche à dénouer l'impasse par l'art : il quitte son point d'observation, topos de la connaissance, pour descendre « voir comment sa pièce est mise en train », c'est-à-dire la pièce de théâtre qu'il a monté lui-même pour signifier à ses parents qu'il connaît leur secret. La mort marquant l'avènement de l'ordre symbolique, le fait que le crâne de Yorick se mue en persona, un masque de théâtre qui permet de « parler à-travers », n'est pas insensé.

C'est donc en soi et vers la re-connaissance qu'Hamlet descend. Pas seulement vers celle des crimes et des non-dits familiaux, mais aussi vers celle d'Ophélie. À la fin de la pièce, alors qu'il rencontre le frère de son amie dans le cimetière où il s'était arrêté lui rendre hommage, il lui demande :

*Alors, vous croyez que c'est arrivé ?*

*À ce moment, on entend dans la nuit toute spectralement claire l'aboi si surbumainement seul d'un chien de ferme à la lune, que le cœur de cet excellent Laërtes (qui aurait plutôt mérité, j'y songe, hélas ! trop tard, d'être le héros de cette narration) déborde, déborde de l'inexplicable anonymat de sa destinée de trente ans ! C'en est trop ! Et saisissant d'une main Hamlet à la gorge, de l'autre il lui plante au cœur un poignard vrai.*

*Notre héros s'affaisse sur ses genoux orgueilleux dans le gazon, et vomit des gorgées de sang, et fait l'animal talonné par une mort certaine, et veut parler... il parvient à articuler :*

*— Ah ! Ah ! qualis... artifex... pereō !*

*Et rend son âme hamletique à la nature inamovible (Laforgue, 1922 [1887]).*

Le dernier mot est de l'empereur Néron, alors qu'il s'apprête à se poignarder : *quel artiste je meurs !* Figure historique qui rappelle le soleil miné, Néron est confondu avec Hamlet pour avoir placé l'art au-dessus de tout sens moral. Laërte, double d'Hamlet, renvoie probablement au scribe qui assista le suicide de Néron, Épaphrodite l'affranchi. Le favori d'Aphrodite, qui règne sur l'amour fait chair, vient entamer l'autarcie du pouvoir de son poignard, l'arme connotant à la fois la mort et la sexualité. C'est la duplication à double-tranchant comme séparation et reproduction. Enfin, à la fixité du Soleil qui comporte un versant mortifère et stérile répondent les possibilités latentes de l'ombre et de l'imagination.

## L'impasse de la mélancolie

Or, la *Melencholia I* de Dürer traduit bien cette « brune inquiétante de l'Esprit qui ne peut ni rejeter ses pensées dans l'ombre, ni "les amener à la lumière"<sup>40</sup>». L'ouvrage de référence en cette matière, *Saturne et la Mélancolie*, retrace l'histoire iconographique de cet état qu'on a de tout temps lié aux auspices de Saturne, aux versants créateur et destructeur du temps qui soit génère soit dévore ses enfants. D'abord décrite comme une pathologie, un excès de bile noire qui entraînait un déséquilibre humoral, la mélancolie a été déclinée dans ses divers symptômes physiques, mais elle a été aussi décrite comme une posture, dont les caractéristiques se sont maintenues au fil du temps. La persona au centre d'*Encore à cet astre* réexploite cette topique<sup>41</sup>, comme l'ange de Dürer qui occupe une « position intermédiaire [...], lourde et immobile, entre élection et inféodation » :

Dans la *Melencholia I* de Dürer, le poing fermé soutient la tête; ce faisant, il avoisine manifestement le siège de la pensée et, cessant d'être un attribut isolé, il se fond avec le visage pensif pour ne faire qu'une aire de puissance concentrée, renfermant non seulement les plus rigoureux contrastes de lumière et d'ombre, mais aussi absorbant tout ce qu'il peut y avoir, en ce personnage d'ailleurs immobile, de vie physique et mentale.

Le geste du poing fermé, jusqu'ici simple symptôme de malaise, symbolise maintenant la concentration fanatique d'un esprit qui a véritablement saisi un problème, mais qui, dans le même temps, se sent incapable de le résoudre ou de s'en débarrasser.

Le poing fermé raconte la même histoire que le regard fixé sur de vides lointains. Quelle différence avec l'œil baissé que l'on attribuait naguère au mélancolique ou à l'enfant de Saturne. Les yeux grands ouverts, la Mélancolie plonge son regard dans le royaume de l'invisible avec la même intensité que met sa main à saisir l'impalpable. Cette attitude contemplative est pleine de mystère et d'expression. Elle le doit au fait que le regard, typique en ceci d'un penser profond, va vers le haut et n'est pas « mis au point »; au fait aussi que le blanc des yeux, particulièrement saillants dans ce genre de regard contemplatif, brille en se détachant sur un visage sombre : ce « visage sombre » qui, nous le savons, fut aussi un trait constant de l'image traditionnelle de la Mélancolie, mais qui, dans le portrait de Dürer, dénote quelque chose d'entièrement nouveau. Ici encore, en représentant le « visage sombre » moins comme foncé de peau que comme obscurci par l'ombre, il a transformé un fait physiologique ou pathologique en une expression, presque en une atmosphère (Klibansky et al. : 495-496).

Cette focalisation sur un problème invisible en vient à faire apparaître, en négatif, une 4e figure dans le dessin *Encore à cet astre*. Son aura vient ventiler la tension figurative du dessin grâce à la rythmique

---

<sup>40</sup> KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, 1989 [1964], p.497

<sup>41</sup> À ce sujet, voir Maurizio Calvesi, "A noir, Melencolia I" *Storia dell'Arte*, 1969, n.1-2, p. 37-96 et « Duchamp invisible », *Arte e alchimia*, Giunti, Florence, 1986. Voir aussi Bradley Bailey, *op.cit.*

de ses traits. Située entre le demi-nu féminin et la tête flottante qui hante les escaliers, la silhouette impulse une nouvelle dynamique à l'ensemble, tout en échappant à sa propre mise en forme. Le champ de forces perceptuel mue donc avec le nouvel intérêt du spectateur pour le devenir mobile des lignes et des trajectoires qui parcourent l'image. Steefel fait remarquer que c'est la diagonale du bas-gauche au haut-droit qui est particulièrement touchée par la figure interstitielle, celle qui constitue une sorte de « "court-circuit" symbolique des tensions psychiques par le jeu formel » (Steefel : 28). Et ce sera désormais un élément récurrent dans l'œuvre duchampienne que d'aménager une issue aux formes conflictuelles de la toile, parfois à l'aide des plus ingénieuses abstractions.

Du reste, « l'escalier se donne comme un espace privilégié de l'apparition », affirme Lydie Decobert :

Son déploiement à la verticale, les espaces de retour et/ou d'échappée que sa morphologie implique, l'impossibilité de l'appréhender globalement, les zones d'ombre que sa volumétrie développe font qu'il se prête particulièrement aux surgissements [...] Les figures qui y apparaissent, qu'elles soient en mouvement ou arrêtées, sombres ou claires, floues ou découpées, surviennent dans un espace inévitablement partiel, en partie dérobé à notre regard, où la dynamique de l'escalier induit un au-delà de l'image, hors-champ qui nous est interdit mais où l'histoire se continue : l'espace « en suspension », pour exprimer la suspension momentanée du récit, est aussi l'image projetée, extériorisée de notre attente angoissée, ce que l'on appelle le suspense... Cet espace d'apparition ne fonctionne que sous l'action dévorante de l'ombre et de la lumière... » (Decobert : 92-93).

Le poète Laforgue est de ceux qui voient l'inconscient comme un champ intrusif contre lequel la vie est vécue. Étant donné que le principe de réalité est étroitement lié à notre position dans l'espace-temps, l'escalier a le potentiel de troubler ce sentiment par des anamorphoses de l'espace, par des épiphanies qu'on peut envisager comme la résurgence du fond ou du retour du refoulé. Ainsi, la temporalité de l'escalier a partie liée avec la reconnaissance poétique. La silhouette émergente d'*Encore à cet astre* est peut-être une ligne de fuite qui trans-figure l'ensemble sur le plan formel, mais sur le plan sémantique, il s'agit probablement d'un secret, d'un implicite secrété par le même ensemble. Plus concrètement, si on considère l'image avec le poème et la pièce de Laforgue à l'esprit, l'homme qui, montant, regarde par la « fenêtre » vers un hors-champ du tableau, et que Steefel taxe de « réalité en éclipse », cet homme pourrait s'être télescopé de l'autre côté du dessin. Par-devers l'escalier et le dilemme de tête, l'ombre apparaît, de dos?, comme l'envers symétrique de l'homme. Et tout indique que cette ombre a emprunté un raccourci, ou procède d'une ellipse.

## La diffraction à perte de vue

La période 1910-1912 était particulière pour un Duchamp qui cherchait à échapper à la « fascination rétinienne de la peinture » typique du début du XXe siècle. C'était pour l'artiste une période introspective – « turning inward rather than toward externals<sup>42</sup> » – qui allait générer ses premiers succès, lesquels sont paradoxalement des études de mouvement. La mélancolie de Marcel Duchamp est décrite ici par une amie, Gabrielle Buffet-Picabia :

Marcel was a fiercely intellectual, somewhat inept young man full of hidden responses to inner stimuli, not yet individually acclimatized to the world, private and eccentric under a cloak of pervasive « Hamletism » and desultory *ennui*. Unsure of himself in many ways, Duchamp was decidedly attuned to seeking out possibilities of radical self-transformation and idiosyncratic self-assertion, if he would only break out of an inhibiting *malaise* of spirit which made him both anxious and expectant about what the future might bring (Steeffel : 23).

On considère généralement qu'*Encore à cet astre* a initié, coup sur coup, *Un jeune homme triste dans un train* (1911) et *Nu descendant l'escalier no.1-2-3* (1911,1912,1916). Comme si, à partir de l'esquisse, il y avait eu un relais vibratoire d'un tableau à l'autre, polarisé d'abord à l'horizontale puis à la verticale. « Ça » diffracte à perte de vue. À travers les zones de turbulence du dessin, c'est l'onde émise à partir du nombril de la femme qui est la plus probante. Onde qui produit la silhouette, ou encore sur laquelle se penche cette dernière pour écouter. C'est, plus précisément, au niveau du plexus solaire que l'onde est émise, là où le corps féminin semble se cliver, où la dernière vertèbre thoracique est relayée par la première lombaire, et où le système nerveux autonome, qu'on appelle « viscéral », est essentiellement moteur. C'est peut-être l'émotion que Duchamp a voulu ainsi transformer en mouvement. L'émotion qui fait à coup sûr de notre substance une « densité oscillatoire<sup>43</sup> ». Le terme « transport » n'a-t-il pas d'abord signifié l'élan, notamment amoureux?

Affranchis de l'exigence de faire du sens, les tableaux cubo-futuristes de Duchamp feront néanmoins sens en suivant des lignes de fuite jusqu'au bout, lesquelles déconstruisent complètement le sujet mis en scène, et ce, peut-être pour se distancer le plus possible de sa sensibilité : « L'artiste

---

<sup>42</sup> DUCHAMP, Marcel. *The Great Trouble with Art in this Century*, entrevue avec James J. Sweeney, publiée initialement dans *Bulletin of the Museum of Modern Art*, 1946, n.13, et réimprimé dans *The Writings of Marcel Duchamp*, p.124

<sup>43</sup> NIJS, Peter. *An exit : Marcel Duchamp et Jules Laforgue*, <http://toutfait.com> : The Marcel Duchamp Studies Online Journal

sera d'autant plus parfait que seront séparés en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée » – cette formule de T.S Eliot, que Duchamp citera en 1957 lors de sa conférence sur le processus créatif, résume parfaitement ses nouveaux objectifs<sup>44</sup> ». Par ailleurs, le triangle, figure géométrique associé au chiffre 3 et qui distribue les figures dans *Encore à cet astre*, est souvent utilisé pour exprimer la hiérarchie, l'économie des rapports de force qui se tissent en une personne ou en société. Du triangle familial, lié au complexe d'Œdipe, à la pyramide du pouvoir, la triangulation – qu'on utilise en géolocalisation – semble nous re-territorialiser sans cesse dans les mêmes investissements libidino-politiques. Si c'est un conducteur qui a le mérite de nous brancher d'emblée au collectif (en dépassant la dualité), il est si efficace qu'on n'a pas le temps d'envisager de faire les choses autrement. À cette reproduction sans fin, du même cas de figure, la ligne de fuite offre une issue en ce qu'elle crée un continuum d'intensités qui n'est plus nécessairement polarisé par des points, en tant que destinations, mais qui s'exprime en un usage intensif du parcours. Comme si devenir signifiait « s'échapper par la tangente » (réf. Deleuze et Guattari).

Si à force d'abstraction, l'émotion est devenue une onde qui se propage selon une fréquence et une longueur données, c'est à une physique du désir qu'il faut réfléchir. Le principe d'attraction et de répulsion est essentiellement un champ magnétique; dans l'espace habituel à 3 dimensions, la vibration motrice est un champ d'action – soit scalaire, soit vectoriel –, décrit par ses données cartésiennes (x,y,z). La principale différence entre les deux types de champ est que le premier est une grandeur physique non-orientée (ex. la température) tandis que le second est polarisé (ex. une force). Ces lois physiques pourraient sous-tendre les deux tableaux cubo-futuristes de Duchamp. D'une part, la mobilisation du code de représentation cubiste a trait au champ scalaire qui permet de déployer en étoile une simultanéité d'angles d'approche de l'objet. Ce serait le rayonnement scalaire, voire solaire de l'escalier tournant en 360°. D'autre part, la mobilisation du code futuriste a trait au champ vectoriel qui, se dirigeant vers un point donné, permet de déployer la successivité des états de l'objet. Ce serait la volée à perte de vue de l'escalier, le vertige du passage. L'artiste aurait couplé les deux, peut-être pour mieux étudier la 4e dimension, celle du temps.

---

<sup>44</sup> BURDEAU, Marie-Mathilde et Gosia Galas, *Comprendre Duchamp : guide graphique*, Max Milo, Paris, 2014

*Jeune homme triste dans un train* est un tableau autobiographique où, aux dires de Duchamp même, on peut le reconnaître dans le protagoniste, à la pipe qu'il fume. C'est un voyage en train qu'il a fait de Paris à Rouen en 1911 et la toile s'applique à dépeindre l'effet sur le corps de deux mouvements parallèles, celui du train et celui de l'homme évoluant dans un de ses corridors. Le fait qu'ils vont dans la même direction et que l'un englobe l'autre indique que l'homme est en voie de « devenir-machine », comme diraient Deleuze et Guattari, ou que les deux sont en voie de se syntoniser, tels des circuits qui s'ajusteraient à la même fréquence. Bien que l'œuvre soit essentiellement cubiste de par son découpage hyper géométrique, par sa palette atone aux teintes d'ocre et de bois, par son plan pictural qui se résout presque entièrement en surface, sans grande perspective, elle doit beaucoup au futurisme qui explore le mouvement (malgré que Duchamp ne reconnaisse pas cette influence, mais plutôt celle des chronophotographies, l'histoire de l'art les a quand même associés) :

Tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Étant donnée la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées, dans l'espace qu'ils parcourent<sup>45</sup>.

Caractéristique du futurisme, la poursuite des lignes de force du mouvement a pour effet de dissoudre les structures formelles, traversées qu'elles sont par une tangente qui les impacte et les lie autrement. Les cubistes ont refusé de représenter le mouvement parce qu'ils entendaient par « simultanéité » la coexistence, voire l'hétérogénéité, en un seul instant, d'éléments et d'idées disparates, alors que d'intégrer le mouvement dans la toile revient à représenter, dans une durée, une série d'états physiques séparés. Totalité ou infini? C'est encore le même dilemme à l'œuvre que dans la *Vie mode d'emploi*. C'est aussi celui d'un espace tridimensionnel qui cherche à s'intégrer dans le temps, voire même à le dépasser.

---

<sup>45</sup> LISTA, Giovanni. *Futurisme : manifestes, documents, proclamations*, L'Age d'Homme, coll. « Avant-gardes », Lausanne, 1973



4. *Jeune homme triste dans un train*, Marcel Duchamp, 1911, Fondation Peggy Guggenheim, Venise

*Jeune homme triste dans un train* (figure 4) a des allures de fuite en avant. D'abord l'état de tristesse provient, aux dires de Duchamp, d'un simple jeu de mot, soit une allitération entre « triste » et « train ». Mais si du point de vue de la syntaxe, le premier son semble en-trainer le second, du point de vue logistique c'est l'inverse, c'est-à-dire que c'est le mouvement du train qui en-traine l'homme, et peut-être sa tristesse. On devine dans le tableau un autre mouvement, celui-là masturbatoire, et qui file droit vers une jouissance certaine, laquelle s'échappe en une manière de fil blanc, au premier plan et au centre de la composition. Malgré que toute la peinture, dans ses plans successifs, soit peut-être « cousue de ce fil blanc », nombreux sont les critiques d'art qui n'ont mentionné la chose qu'à mots couverts. Et c'est là tout le jeu de Duchamp : faire apparaître et disparaître à la fois des motifs érotiques, performer des tabous tout en les déréalisant en d'espèces de totem, de sorte que c'est le spectateur qui croit projeter ses fantasmes sur la toile devant lui. Difficile pourtant de ne pas reconnaître les angles du membre levé qui se dresse transversal au point de fuite du train, et son va-et-vient qui crée une tension à l'intérieur de l'image : qui arrivera le premier et en quelle destination? Ici course folle et floue, l'érotisme expose partiellement ou cryptiquement les choses qu'on cache et celles qu'on nous cache.

Le terme « triste » peut aussi référer au proverbe latin *Omne animal post coitum triste*, soit « tous les animaux sont tristes après le sexe », un phénomène qui occupait déjà les Grecs dont Aristote. Avec l'approfondissement de la pensée sur l'érotisme, entre autres chez Bataille, on sait aujourd'hui que le sexe et la mort sont des états voisins, grâce à la continuité qu'ils rétablissent avec ce qui est extérieur à soi, comme des échappées en dehors des limites données du corps, états du reste exceptionnels pour l'individu toujours-déjà séparé. L'érotisme étant complice de la dissolution des formes préétablies et discontinues, il trouve dans la vitesse une manifestation en tant que force à même d'enfiler des éléments distincts. Dit autrement, le train qui file et enfile crée une compénétration d'espaces, et notamment des espaces interne et externe. Car si c'est la multiplication des lignes et des volumes qui suggère le déplacement – l'homme avançant en deux séquences à angle droit –, il y a aussi une condensation en cours, celle qui confond l'homme, son sexe et le train auquel il est apparenté. Qu'importe alors si le sujet se situe dans le ventre de l'élan ou dans l'élan de son ventre.

Il n'y a plus ni homme ni [machine], puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible. Il s'agit d'un devenir qui comprend au contraire

le maximum de différence comme différence d'intensité, franchissement d'un seuil, hausse ou chute, baisse ou érection, accent de mot (Deleuze et Guattari, 1975 : 40).

Il semble que ce soit dans l'intervalle entre les plans successifs du tableau que se trouve le désir, la matière du devenir, et en devenir, le fil blanc qui, par-devers par-devant, finit par aboutir. Le déplacement du protagoniste est réfracté au centre du tableau comme une onde se réfracte à l'interface de deux milieux. Ici, il s'agirait de l'interface entre deux temps, l'avant et l'après d'un orgasme qui causerait le fléchissement. La première séquence du déplacement, initié en haut à gauche de la toile, laisse croire que l'individu cambré est tout à son geste, quoique la seconde fasse mieux voir le membre levé. Difficile de dire laquelle suit l'autre. Il y aussi interchangeabilité entre le haut et le bas, quand, le geste accompli, l'homme fume sa pipe, répliquant en cela la combustion qui fait avancer le train (et quand lui-même doit « planer »). Au final, on se demande toujours s'il y a, oui ou non dans cette scène, un *smoking gun* ? Tout indique que la puissance mobile est aussi puissance sexuelle et cela nous est livré de façon cavalière. En jouant avec les mots, on peut tisser un réseau sémantique entre le train comme « cheval de fer » et « l'étalon » connu pour sa valence reproductive. Duchamp travaillait même sur ce qu'on nomme la « perspective cavalière » qui, depuis un point de vue surélevé, recompose le paysage sans point de fuite de sorte que les éléments éloignés ne rapetissent pas. Mais, à ce qu'on sache, l'image du *Jeune homme triste* ne comporte pas cette technique visuelle. Reste que :

L'étrange déréalisation aussi bien du temps que de l'espace que provoque la vitesse suscita une ligne de réflexion nouvelle, brassant dans un mélange insolite vitesse, machine et érotisme. Cette idée de la transformation de l'espace-temps, du passage dans un « espace-temps » différent par l'effet d'une « sur-vitesse », reparait d'ailleurs dans les fantaisies de la science-fiction, et, par exemple, dans ce saut dans l'« hyper-espace » qui permet si commodément d'échapper à ses poursuivants dans la *Guerre des Etoiles*<sup>46</sup>.

## **Habiter les non-lieux**

Le mouvement dédoublé du tableau s'associe à l'entre-deux du train qui file d'un point A à un point B. Le transport, en tant que dispositif d'usage, a la fonction de faire passer quelqu'un tendu vers

---

<sup>46</sup> GIBSON, Michaël. *Duchamp Dada*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1991, p. 217

son but, et cette fonction est relayée par un corps qui, à la manière d'une longueur d'onde, se déploie dans la durée en une segmentation à haute fréquence. Ainsi le corps devient véhicule au même titre que le train. Bien sûr que Duchamp devait s'intéresser à la notion de « champ » duquel on mesure la grandeur en termes de célérité. En faisant faire un crochet à la trajectoire de son protagoniste, il crée une rupture, un temps d'arrêt qui manifeste plus distinctement la statique du mouvement qu'il continuera d'explorer dans sa série *Nu descendant un escalier*. Effectuant un voyage immobile, suspendu entre deux lieux, à la manière de la fumée qu'il exhale de sa pipe, le protagoniste est aussi entre deux temps. Probable qu'il quitte un passé révolu sans que l'avenir ne soit encore arrivé, cette période de l'artiste, étant une des plus prolifiques, le voit consumer, littéralement, toutes les formes d'art appartenant aux courants de l'heure, qu'on parle de symbolisme, de fauvisme, de cubisme, de futurisme, de surréalisme etc. C'est un véritable élan de déterritorialisation à l'œuvre :

Both *Sad Young Man on a Train* and *Nude Descending a Staircase* testify to the way Duchamp's involvement in contemporary cultural themes exhibits at the same time his personal separateness and detachment. The first canvas depicts a person whose isolation is intensified by being suspended between one place and another, so that the uncertain position of his body matches the divided state of his consciousness; perhaps the movement of the train was a kind of allegory of the accelerated pace of cultural change so strongly reflected in Duchamp's rapid shift from style to style, making the picture an account of what it felt like to try to find one's place while inhabiting a world already in motion along its own track<sup>47</sup>.

Cette multiplication des non-lieux est caractéristique d'une surmodernité quoique Duchamp l'ait illustré bien avant l'heure. C'est un nouveau rapport à l'espace et au temps qui justifierait une profonde réflexion d'ordre anthropologique selon Marc Augé<sup>48</sup>. Le « lieu anthropologique » qui, traditionnellement, est associé à une culture localisée dans l'espace et le temps est déconstruit tant de l'intérieur – en ce que chaque individu est en négociation constante avec sa propre culture – que de l'extérieur par une « surabondance spatiale du présent » ainsi qu'une « surabondance temporelle de l'événement » (Augé : 55).

Pour mieux comprendre l'idée de « non-lieu » qui a trait au transit, à l'espace pratiqué sans que celui-ci s'inscrive dans l'ordre symbolique, il faut revoir brièvement son envers. Le lieu, tel que l'entend la sociologie, est une configuration instantanée de positions (en cela, il est proche de la structure

---

<sup>47</sup> SEIGEL, Jerrold E. *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, University of California Press, 1995, p.60-61

<sup>48</sup> AUGÉ, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992

comme de l'échiquier : « dans un état de jeu donné, la position des pièces sur l'échiquier fonde leur valeur; chaque position est déterminée par un système préétabli; enfin, les changements de position n'affectent en rien le système dans sa synchronie » (Chateau : 19)). Entièrement arpenté et triangulé, le territoire du lieu pourrait être aisément remplacé par sa carte. D'abord géométrique, le lieu est composé de lignes (les itinéraires et les axes de circulation), d'intersections (les carrefours, les places publiques) et de points d'intersection (les monuments et institutions d'ordre religieux ou politique). Cet espace habité s'ordonne non seulement d'après l'économie spatiale, mais aussi d'après le langage commun comme lieu d'échange et d'après les récits collectifs qui assurent la transmission d'une mémoire. Si les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux sont plus abstraits et permettent la traversée de l'espace comme étendue, distance et grandeur temporelle. Ce serait en quelque sorte un retour au rapport fondamental, c'est-à-dire physique, de l'être avec le monde extérieur. De là une poétique de l'espace qui se développe dans les lieux de transit tels que les transports, les chaînes d'hôtels, les squats, les clubs de vacances, les parcs de loisirs, etc.

Ce primat contemporain qu'on donne à l'espace est-il motivé par une sortie de l'Histoire dont on doute désormais qu'elle soit porteuse de sens? Depuis que le XXe siècle a montré la face régressive des idéologies du progrès, il appert que le rapport de causalité entre l'avant et l'après soit miné, et avec lui, la finalité de la ligne du temps. Or, Duchamp se situait en amont de ce siècle et c'est comme s'il avait voulu le prendre de court, soit par le jusqu'au-boutisme de la vitesse qui l'aurait « épuisé », soit – et c'est plus probable – par une stase complète qui résiste et qui tente de se soustraire au mouvement général imposé. À vrai dire, cette posture devait requérir des dépenses d'énergie incroyables. C'est qu'une fois le temps spatialisé (avec Einstein qui en fait une quatrième dimension géométrique), l'Histoire est devenue immanente à notre espace quotidien.

Ce nouveau relais entre les dimensions spatiale et temporelle trouve peut-être une illustration dans le couple mythique d'Hestia et d'Hermès, c'est-à-dire celui de l'immobilité et de la mobilité qui a toujours sous-tendu l'organisation de l'espace, et qui est à l'œuvre dans les escaliers. L'étude intermédiaire de Lydie Decobert ne manque pas de « mettre à l'épreuve cette "intuition" des fuites de l'espace, produites par l'escalier et comprises comme expansions (Hermès) de forces contenues (Hestia) » (Decobert : 22). Plus loin, elle parle d'une « articulation intime des notions de mouvement et de moment, indissociables, emboîtées. Dante définissait déjà le pas comme un moment, celui où

le pied touchant le sol est immobile (Hestia) tandis que l'autre est en l'air (Hermès) en son élan engagé. Le "moment" prend son origine dans le mouvement (*movimentum*) » (Decobert : 68).

Cette articulation entre l'espace et le temps est davantage manifeste dans ces non-lieux qui prolifèrent et qui sont non-identitaires, non-relationnels et anhistoriques. Favorisant le parcours sur l'état, une telle pratique des lieux, et non du lieu, « procède d'un double déplacement : du voyageur, bien sûr, mais aussi, parallèlement, des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des "instantanés" » (Augé : 109-110). Le dépaysement qui s'ensuit place l'individu dans une position de pur spectateur où « ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir » (Augé : 111). Aussi est-ce la pose du spectateur – abstraite de son contexte – qui devient elle-même spectacle.

Le non-lieu en tant qu'animé « par un croisement de mobiles » se résout dans le mouvement qui ajoute à la coexistence des mondes. Ce nouveau phénomène appelle l'adoption d'un point de vue idéal – celui qui flirte avec l'ubiquité. Non en tant que sujet transcendant qui prend le monde entier comme objet, mais en tant que sujet qui, dans un réseau de rapports nécessairement mobiles et discontinus, veut connaître une circonstance partagée (réf. Flusser). C'est à cette continuité faite d'une série de ruptures qu'on doit s'intéresser, dit Augé, parce qu'elle témoigne de notre être au monde. Cette posture est aussi l'occasion de renouer avec la première expérience de voyage, qu'il s'agisse de la naissance comme première épreuve de différenciation, de la marche comme première pratique de l'espace ou de l'expérience du miroir comme première identification à soi. En tous les cas, il est question de franchir une distance. Ces trois pratiques de l'espace rappellent la phrase liminaire de Perec dans la *Vie mode d'emploi* : « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça ». Le « oui » est dialogique et en tant que tel implique d'emblée moi et l'autre, ensuite la tautologie de « cela » à « ça », en tant que retour au même, est séparée par la marche de l'écriture qui commence « ici » pour se diriger vers soi, ou vers l'identité du « comme ». Constitutifs de notre rapport au monde, ces trois temps font partie de notre pré-histoire.

Par ailleurs, la parole est à la langue ce que l'espace pratiqué est au lieu : l'activation d'un dispositif par la trajectoire spécifique d'un usager. Or, si l'itinéraire et le récit de voyage sont spécifiques à chaque individu qui a traversé les lieux selon sa propre voie, le non-lieu est, quant à lui, codifié par d'innombrables indications, modes d'emploi et distractions en tout genre à travers des mots, des images, et des formules génériques. C'est parce qu'il est truffé de tels signes, c'est-à-dire de tels relais, qu'il devient un transit vers autre chose. Qui a jamais habité un nom, un mot, une expression?

C'est, soit dit en passant, l'un des défis relevés par la littérature mineure de Deleuze et Guattari, et qui se manifeste bien à travers le cas de Kafka, qui écrit dans son *Journal* : « Je ne vis que de-ci de-là à l'intérieur d'un petit mot dans l'inflexion duquel je perds pour un instant ma tête inutile » (Kafka, 1922 : 50). Une telle volonté de déterritorialisation est intensive et déroute la linéarité du langage, l'affect s'exprimant surtout à travers le rythme et l'intonation de la voix :

Partout la musique organisée est traversée d'une ligne d'abolition, comme le langage sensé d'une ligne de fuite, pour libérer une matière vivante expressive qui parle pour elle-même et n'a plus besoin d'être formée. Ce langage arraché au sens, conquis sur le sens, opérant une neutralisation active du sens, ne trouve plus sa direction que dans un accent de mot, une inflexion : « Je ne vis que de-ci de-là à l'intérieur d'un petit mot dans l'inflexion duquel je perds pour un instant ma tête inutile. (...) Ma manière de sentir s'apparente à celle du poisson ». (Deleuze et Guattari, 1975 : 38).

Voici peut-être une des réactions les plus subjectives envers un monde en voie de standardisation, qui crée de la « contractualité solitaire » (Augé : 119) plutôt que du social organique. En effet, dans les non-lieux, les rapports des individus sont rarement directs, mais plutôt médiés par l'image ou par le texte : « Ces interpellations visent simultanément, indifféremment chacun d'entre nous si bien qu'elles finissent par fabriquer "l'homme moyen" en tant qu'utilisateur du système routier, bancaire, ou commercial » (Augé : 126). Ainsi se forme un dénominateur commun qui nivelle la fonctionnalité du parcours de tout usager. Il revient à notre rapport aux dispositifs et aux machines d'uniformiser une certaine humanité, ceux-ci étant, jusqu'à un certain point, des prolongements du corps humain. Ainsi en va-t-il de l'escalier qui respecte coûte que coûte la mesure de la foulée, laquelle ne dépasse jamais 64 cm, selon le postulat de Blondel.

Or, c'est comme si Duchamp tentait d'habiter ces extensions génériques, de s'y profiler parce qu'elles répondraient à un « pli » intérieur, sinon à une masse qui fasse se courber l'espace-temps, créant par-là une continuité entre le dedans et le dehors. C'est encore l'interaction d'Hestia – le fait

d'habiter, d'être « dans » en un rapport concentrique avec l'autre – et d'Hermès – le fait de voyager, d'être « entre », « de .... à » en un rapport de liaison, ex-centrique, à l'autre. C'est encore le point et la ligne, l'intensif et l'extensif d'un champ de forces donné.

Les non-lieux, tout comme le mode d'emploi, présupposent un usager standard, lequel est la référence des « personnes morales » et des institutions qui l'interpellent. Cette désidentification de l'individu caractérise une sensibilité moderne qui se plait autant à se perdre dans la foule qu'à exercer l'empire de sa conscience individuelle sur le monde. Dit autrement, l'identité et l'altérité qui, dans leur distinction stable, fondaient les frontières du lieu anthropologique se télescopent, dans les non-lieux, en un anonymat partagé par tous les passagers.

Voici peut-être les « pantins morphinés » de Laforgue de qui le soleil trouve l'échine bien faible. La colonne vertébrale étant l'axe vertical de l'homme, l'astre y référerait comme pour assurer que la communication opère toujours de haut en bas. Or, les hommes ne semblent plus avoir comme point focal l'astre qui, trop plein de lui-même, semble implorer et se dévorer de l'intérieur. Mais l'horizon de la terre qu'ils habitent ensemble, de par les champs à cultiver, et les chants de leurs fêtes populaires. Le symbole de l'éternité ainsi démis, il ferait mieux de redescendre parmi les hommes au lieu de rester épinglé parmi les « étoiles sans cœur ». Vu que même le temps a été prouvé relatif, l'éternité s'est peut-être réfugiée dans cette ligne d'horizon où il y a rencontre du ciel et de la terre, à la jonction du haut et du bas? C'est Rimbaud qui annonçait déjà : « Elle est retrouvée / Quoi? L'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil<sup>49</sup> ».

Les prophéties symbolistes hantent toujours le début du XXe siècle qui voit le rythme de vie s'accélérer avec la révolution industrielle. Le monde encore « en deuil » d'un dieu sent le temps qui fuit comme étant perdu à jamais. Cette imprégnation du temps, celle de la gravité terrestre, est ce qui inspire la mélancolie. Comme un ferment, la bile noire, qui loge au bas-ventre, viendrait faire mûrir les vues de l'esprit jusqu'à ce qu'elles atteignent à l'essentiel. À l'épure des choses. De là qu'au final « la prophétie est un savoir historique<sup>50</sup> ». Engagé dans une purge de préjugés façon dadaïste,

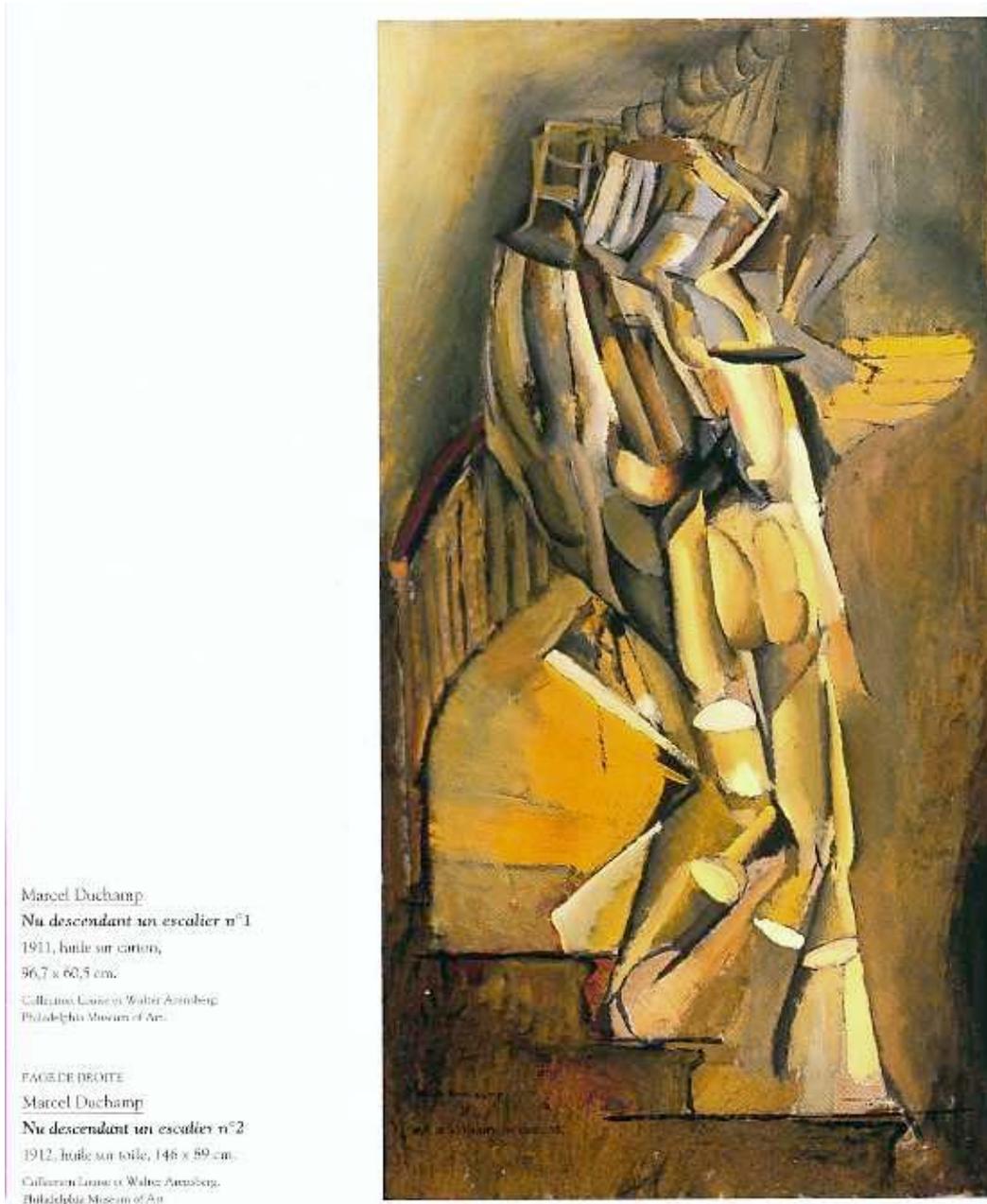
---

<sup>49</sup> RIMBAUD, Arthur. « L'Éternité », *Poésies complètes*, Garnier, 2016

<sup>50</sup> Marie-Pascale Huglo, dans le cadre du cours « Question de roman » (FRA 3878) portant sur Raymond Queneau à l'Université de Montréal, 2004

Duchamp exercera sa volonté de synthèse puissante, sa grande capacité d'abstraction pour faire de sa série *Nu descendant un escalier* (figures 5 et 6) une philosophie par l'image.

### La série des *Nu descendant un escalier 1-2-3*





« Racontons » l'écart entre l'ébauche et ces *Nu descendant un escalier* : c'est comme si l'homme gravissant s'était projeté, via la fenêtre et son hors-champ – peut-être une grille de perspective –, de l'autre côté du dessin, dans un envers fictif qui lui permet de rejoindre l'onde féminine, objet de désir. Si l'influence d'Hamlet est toujours à l'œuvre dans la résolution du problème mis sur papier, le prince serait descendu de sa tour, lieu du pouvoir et du savoir, masqué. Afin que sa voix porte et le porte jusqu'à son vouloir de rejoindre un obscur objet de désir, par-delà la mort. Éclaireur allant au-devant des profondeurs du passé aussi bien que de l'avenir, ce serait un Orphée engagé dans un « devenir elle ».

Lequel, du nu ou du titre, est venu à l'esprit de Duchamp en premier? L'homme du dessin inverse le sens de son action et entame une descente comme une mise à nu, laquelle équivaut symboliquement à une mise à mort (comme changement de peau). Il perd un peu la tête de s'être couplé avec la physique du désir, et dépouillé de ses illusions, s'engage dans une re-connaissance poétique. Le masque générique, en cela, ne tait pas, mais fraye une voie universelle. Il y a dans ce tableau un évasement, voire une évacuation du corps par le bas, là où se trouve la multitude : « mais nous, nous crevons de santé ! » fait dire Laforgue à ses « pantins morphinés », entendant par-là que c'est par notre mort que nous pouvons assurer une continuité. Il y a donc évacuation du sujet qui se démultiplie ou se déplie comme un accordéon, avec toutes ses forces contenues (Hestia) qui s'expandent soudainement (Hermès). À cet égard, le titre *Nu descendant un escalier* est équivoque parce qu'il suggère l'unité – « un » comme le soleil – quoique celle-ci soit indéterminée dans ses raccords, pour ne pas dire dans ses rayons. Ensuite parce qu'il comporte un palindrome (un/nu) qui performe la réversibilité des escaliers dans la langue, dans un renversement du signifiant, et même du signifié avec l'action de descendre l'escalier – la racine latine de « descendre », *scandere*, signifiant d'abord « monter ».

La scansion du titre est forte (descendant/escalier), qu'importe le sens. Ici, la rythmique est donnée par les pieds et les jambes à partir du pivot des hanches, une charnière courbe à laquelle le haut du corps, et notamment l'échine, peine à s'adapter. Le devenir de l'être est confusion, déphasage identitaire en ce que la superposition des mêmes formes traduit une poursuite, et non une répétition : « l'imitation n'est qu'apparente, puisqu'il s'agit, non pas de reproduire des figures, mais de produire un continuum d'intensités dans une évolution a-parallèle et non symétrique. Le devenir

est une capture, une possession, une plus-value, jamais une reproduction ou une imitation » (Deleuze et Guattari : 25).

## **Un nu détaillé**

Le décalage, Duchamp le pratique aussi en regard de l'histoire picturale et de la longue tradition du nu. Le titre seul suscite un horizon d'attentes chez le public, voire un « train » de préconceptions que Duchamp se mettra à détourner. Cela se confirme du fait que le Salon des Indépendants, événement caractérisé par l'absence de jury et de prix, a demandé à l'artiste de modifier son titre sous prétexte qu'il était « trop littéraire ». C'est plutôt qu'à l'époque faire descendre un escalier à un nu était une forme de ridicule ou d'irrespect. En raison de la nature trop prosaïque de l'activité mise en scène? Surtout en regard de conventions esthétiques : le nu est un genre pictural qui suscite la « fascination rétinienne » par la pose lascive du modèle, le volume de la chair, bref par la représentation naturaliste du corps et de son anatomie. Ici, on ne reconnaît même plus l'humanité du modèle tant il est schématisé. Le nu annoncé est méconnaissable, on a plutôt affaire à un pantin à la mécanique découpée, voire à une machine qui découpe, dans sa mécanique, un escalier. Ainsi, l'action de descendre est déduite, tant la figuralité de la peinture pose problème.

C'est dire qu'il y a un hiatus important entre le titre et l'image. Paradoxalement, ce hiatus est peut-être l'effet d'une trop grande fusion entre les deux éléments du tableau, c'est-à-dire qu'on devine surtout l'escalier au corps qui en est investi, comme si le fait de descendre inférait un rapport d'inclusion : de « descendre » à « dans », on obtiendrait « le nu dans un escalier » ou « l'escalier dans un nu ». Aussi le corps se détaille en « parallélisme élémentaire » – « c'est-à-dire en lamelles linéaires qui se suivent comme des parallèles et déforment l'objet. L'objet est complètement étendu, comme élastisé » (Cabanne : 49), dans la segmentation sérielle des marches qu'il pratique. La permutation entre le sujet et l'objet est la même que celle dans la nouvelle de Cortazar, *Instructions pour monter un escalier*, l'activation du dispositif ouvrant, on le répète, sur « la variable du devenir au sein de la structure close sur elle-même et circonscrite par le mode d'emploi » (Ortel, 2008) – ici circonscrite par le titre ou la légende donné.

Dans le nu représenté, il est donc impossible de reconnaître un sexe, un âge ou une identité. Peut-être est-ce là une conception de l'identité en tant qu'horizon de l'être; l'horizon est « à la fois ce qui permet la détermination progressive de l'objet et ce qui l'expose à une indétermination irréductible <sup>51</sup> ». La tension, à l'intérieur de l'image, vient d'un traitement incisif du corps – dont la géométrie est mise en relief par un vif contraste entre ombre et lumière, par un graphisme net –, jumelé à la démultiplication de celui-ci. On peut aussi bien déterritorialiser une figure à force de sobriété ou d'excès, ici elle semble disparaître dans une oscillation cinématique qui crée de la métaphore. Le flou artistique est produit par la superposition d'une vingtaine de cadrages successifs hyper découpés. On a l'impression au final que ça se bouscule dans ces escaliers, la rivalité entre les formes statiques et la force cinétique crée un suspense, c'est-à-dire une « image statique du mouvement » (Cabanne : 50).

Il s'agit sans doute d'une adaptation de la femme descendant des escaliers, une séquence en mouvement développée en 1887 par le photographe Eadweard Muybridge, et née la même année que Duchamp. L'« anartiste » en intervertit le principe, c'est-à-dire qu'il fait du médium photographique l'objet même de sa peinture, la reproductibilité technique s'emparant du nu alors que lui-même fait voir son pouvoir reproducteur sous un autre jour. En effet, réduit à des lignes géométriques, sans chair, le protagoniste devient pure mécanique : une locomotion humaine. Le fait que la séquence soit tirée du plus important ouvrage de Muybridge, intitulé *Animal Locomotion*, que le corps féminin de l'esquisse lui correspondant peut-être soit sans tête, signale une association chez Duchamp entre la féminité et l'automatisme de l'inconscient... peut-être perçoit-il en elle une force psychosomatique qui s'assure de la continuité de l'espèce? Qu'il en fasse la critique ou non, ce qui nous intéresse, c'est qu'il la lui emprunte, à sa façon.

Deleuze y verrait sa « machine désirante », ou le relais vibratoire initié dans *Encore* et qui se perpétue dans les deux tableaux cubo-futuristes. Enfin la superposition des formes répliquées évoque un être qui s'auto-génère aussi bien qu'il s'auto-annihile :

Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire de jeu (...) Les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits

---

<sup>51</sup> COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF écriture, Paris, 1989, p.21

secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité. L'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi<sup>52</sup>.

Jerrold Seigel, dans *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, et d'autres avec lui ont avancé que la série dans l'escalier était la mise à nu faite, par degrés, par le *Jeune homme triste dans un train* en proie à ses fantasmes (Seigel : 60). Ainsi, par certains passages secrets, il y aurait croisement spatial entre les deux images – l'une représentant un déplacement en profondeur (*Jeune homme triste dans un train*), l'autre un déplacement latéral (*Nu descendant un escalier*) –, mais aussi croisement temporel, lequel serait réalisé grâce à la génération des formes en cours. Probablement que l'art de Duchamp touche là, à travers l'effort universalisant sur ses sujets, une loi concernant l'espèce : la nécessité de l'alliance (le train comme distance à franchir vers l'autre, et d'ordre exogène) pour assurer l'identité de la filiation (l'escalier comme la descendance à venir, d'ordre endogène). La première version du *Nu* ayant été effectuée à la fin de l'année 1911, elle est à peu près contemporaine du *Jeune homme triste*.

Que la flèche lancée du futurisme cause l'éclatement cubiste, qu'elle le féconde, le fédère ou seulement le traverse, chacune des œuvres en question est déjà une intersection en soi. Or, le croisement de mobiles se reproduit encore, à plusieurs échelles, notamment entre les œuvres. La toile du *Nu n.2*, avec son caractère abstrait et déconstruit, a déçu les spectateurs lors de l'exposition au Salon des Indépendants, les amis cubistes, et même les frères de Duchamp. À l'Armory Show de New York en 1913, elle a causé un tollé, le *New York Times* la décrivant ironiquement comme « une explosion dans une fabrique de tuiles ». Mais l'audace de ce démontage formel était, dans l'économie de l'œuvre duchampienne, nécessaire pour la suite, soit la remise en cause radicale du champ esthétique lui-même.

Bien sûr, c'est volontairement que Duchamp sabote le jeu réglé entre un titre, une image, et les attentes d'un public. Après un certain laps de dysfonctionnement dans sa réception, l'œuvre se met à opérer sur un autre plan que l'apparence visuelle. C'est, semble-t-il, non plus dans l'image, mais dans la dialectique de continuité et de rupture, propre à toute transmission, que réside la pulsion mimétique :

La descente du *Nu* ne marque pas seulement un déclin du point de vue de la généalogie, elle est en outre l'image de la transmission d'une succession par héritage ou « descendance ». La descente du

---

<sup>52</sup> BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 1957, p.24

*Nu* illustre en effet la tradition dont Duchamp est l'héritier, et ses efforts pour en tirer profit en réinvestissant à l'infini le capital. On comprend dans ces conditions que *Nu descendant l'escalier n.2* inaugure chez Duchamp le procédé de la mise en série, précédé qu'il a été par *Nu descendant un escalier n.1* (1911) et suivi qu'il sera de *Nu descendant un escalier n.3* (1916), qui en est, à l'échelle, le fac-similé photographique colorié à la main<sup>53</sup>.

Si on considère que les sujets des deux tableaux cubo-futuristes sont une sorte de synthèse des 3 figures d'*Encore*, leur corps respectif devient une hétérogénéité, un territoire différencié à même de s'auto-reproduire en une prolifération de formes diverses. Philippe Ortel, dans son essai *Vers une poétique des dispositifs*, parle du dispositif comme d'une « matrice interactionnelle ». Et si on considère que cette synthèse n'est possible qu'avec l'apparition de la 4<sup>e</sup> figure du dessin, interstitielle, c'est qu'on en fait la source, et donc, qu'on la situe à une autre échelle, en négatif de la figuralité, comme le serait une loi au fondement des phénomènes visibles. En ce sens, la 3<sup>e</sup> version de la série des *Nu descendant un escalier*, signé « Duchamp fils », est éloquente. Spéculatif, technique et humoristique, le mode de reproduction proposé par Duchamp renouvelle l'idée que nous nous faisons de la créativité.

## La chronophotographie

Le train et l'escalier étant des transits, ils mettent nécessairement en scène un corps en transition, et dans l'espace, et dans le temps. La temporalité est incorporée dans ces tableaux par le séquençage du mouvement, plus précisément dans la liaison entre les tracés successifs du corps qui dépasse ainsi ses limites. C'est la nouvelle technique des chronophotographies conçue par Jules-Étienne Marey qui a révélé le lien étroit qui existe entre la distance et le temps, et elle est reconduite dans les toiles de Duchamp afin de faire du temps une autre dimension de l'espace, grâce à l'intervalle entre les formes proposées. Mais la profondeur du temps est aussi manifestée par l'effet de différé, et non d'accélération, que les deux œuvres cubo-futuristes réussissent à créer.

Avec la nouvelle de Julio Cortazar, *Instructions pour monter un escalier*, nous avons vu comment le *zoom in* sur un geste peut en révéler de nouvelles facettes, et surtout, a pour effet de dilater le temps. Représenté au ralenti, le réflexe de monter un escalier devient plus complexe : il n'est plus tant ce

---

<sup>53</sup> JUDOVITZ, Dalia. *Déplier Duchamp : passages de l'art*, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p.32

déroulement programmé en fonction du but qu'une scène où se construit le geste. Comme s'il s'agissait d'une première performance, le risque de trébucher est accru. Dans le même sens, la descente de l'escalier chez Duchamp « contrarie l'approche purement visuelle de l'image » comme étant donné (Judovitz : 30), parce qu'elle requiert du spectateur de (re)construire l'objet artistique : « le mouvement est une abstraction, une déduction articulée à l'intérieur du tableau (...) au fond, le mouvement, c'est l'œil du spectateur qui l'incorpore au tableau » (Cabanne : 50-51). Qui dit déduction dit procès/processus mental en cours pour combler le hiatus entre le titre et les séquences fuyantes de l'image. Aussi l'œil du spectateur se met à agir comme le fusil photographique qui suit, en mode rafale, l'objet troublant qu'on lui propose, dans une volonté de capture qui mine la représentation. Par conséquent, l'érotisme s'est déplacé du centre du tableau vers l'œil nu du spectateur qui effeuille et détaille. Ses prises visuelles se font à la milliseconde près, d'où le fait qu'on parle d'un « horlogisme » dans l'art de Duchamp. Parallèlement, l'objet de la peinture devient le produit du montage accompli par le regardeur, et donc, escalier comme montage sériel. Duchamp a lui-même composé un manuel d'instructions pour ses *Étant donnés*, une preuve de plus s'il en faut que l'art dit contemporain se fera de plus en plus combinatoire, comme l'est le jeu d'échecs.

En fait, les œuvres de Duchamp rejouent la révolution qu'a été l'invention de la photographie pour l'histoire de l'art, près d'un siècle plus tôt. La perspective et son point de fuite – invention picturale au fondement de la Renaissance – ayant été prise en charge par l'appareil technique de la caméra, c'est maintenant le point de vue, inversement proportionnel au point de fuite, qui devient le centre de l'énigme. Du coup, le hors champ prend une importance inédite, comme volonté organisatrice du champ, de la même manière qu'à la Renaissance, le monde s'organisait autour du point focal à l'intérieur du champ. C'est dire qu'il n'est plus tant question de l'objet artistique que de son mode de production.

En termes cinématiques, la tension figurative entre les codes cubiste et futuriste peut être ramenée aux procédés de *snapshot* et de *travelling* associés à la caméra. Deux différentes prises de vue sont donc à l'œuvre à l'intérieur de la même image, tout comme, en littérature, la narration dans un récit est suspendue par la description. Le génie artistique de Duchamp étant foncièrement intermédial, il n'est pas étonnant qu'il s'inspire de la poésie et de la photographie dans son art pictural, la première étant d'abord une syntaxe, l'autre une métaphore. C'est la rivalité, et aussi bien la complémentarité,

entre les qualités du lisible et du visible qui crée un vertige du retard au sein des toiles de Duchamp, un laps de temps où puisse s'essayer une hétérogénése capable de se décliner en plusieurs versions. On doit à la technique hybride de la photographie d'avoir mis au jour le phénomène de l'hétérogénése. En effet, elle est issue du croisement de deux procédés, l'un optique, l'autre chimique. D'abord le dispositif optique – la chambre noire – traduit la dimension mimétique (image) en ce qu'elle produit un envers symétrique de la réalité. Ensuite, le dispositif chimique – fixation du sel d'argent sur une surface photosensible – traduit la dimension indicielle (trace) de la pratique en ce qu'elle produit une empreinte de la réalité. Selon Krauss, la photographie, c'est : « [...] l'empreinte lumineuse par contact, c'est-à-dire par contiguïté réelle et physique avec le référent – bien avant toute idée de ressemblance. La photo, c'est la genèse par métonymie (la métaphore n'intervenant qu'au titre d'effet de sens éventuel)<sup>54</sup>». Or, sans appareil optique, le résultat resterait unique : une épreuve négative sur papier, un photogramme. C'est, si on veut, l'ébauche d'*Encore à cet astre*. Pour qu'il y ait conversion du négatif en matrice reproductive d'images positives, il faut un développement en chambre noire. Cette étape fait penser à « l'œuvre au noir » du procès alchimique et qui consiste en la dissolution chimique des formes données, voire aux épreuves de l'esprit qui tente de se défaire de ses habitudes et préjugés. Ainsi le tirage photographique, grosso modo, réitère en sens inverse la prise de vue, le premier *shooting*. Probablement en raison de cette réversibilité, Duchamp prête une grande part du processus au spectateur, le va-et-vient entre point de fuite et point de vue se faisant bien à deux... Quoiqu'on dise qu'il était adepte des jeux de miroir face à face, et ces agencements doivent à coup sûr déconstruire le dispositif scopique de la perspective (Jean-François Lyotard, dans *Les Transformateurs Duchamp*, voit dans *Le Grand Verre* un miroir à deux faces). Peut-être est-ce là l'expérimentation du rêve de partager une même vision, ou d'être sur la même longueur d'onde?

Tandis que le traitement optique est un croisement en soi, en tant qu'il inverse la gauche et la droite, le haut et le bas à travers la lentille, le traitement argenticque est aussi un croisement entre la sensibilité de l'impression et le pouvoir de résolution qui lui est inversement proportionnel. Si la photo est née à l'intersection des deux procédés, leurs propriétés n'en rivalisent pas moins puisque, par exemple, le pouvoir de résolution est limité par la diffraction de la lumière selon l'ouverture de l'objectif. Ce fonctionnement hybride résonne avec l'analyse faite d'*Encore à cet astre* comme constitutive d'une

---

<sup>54</sup> KRAUSS, Rosalind. « Notes sur l'index », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, 1993 [1977]

solution à une impasse optique et psychique donnée. C'est-à-dire que le court-circuit symbolique de Duchamp passerait par le hors champ, soit par l'objectif qu'est l'autre, le regardeur, et son ouverture d'esprit à la diffraction en cours des rayons du dessin (en termes psychiques on pourrait parler de transfert par identification projective).

Reste qu'une alchimie doit avoir lieu pour que l'œuvre soit complète, et c'est peut-être dans l'empreinte laissée par le soleil noir que la transformation s'opère. Plus techniquement, la mutation de la lumière en électricité grâce aux réactions chimiques des photorécepteurs de l'œil rappelle l'action du sel argentique de la photographie, voire même le sel de l'alchimie qui, dans la théorie antique des éléments, était le principe tierce, rassembleur et neutre, produit de l'enfantement du soufre qui brûle (masculin viril) et du mercure qui s'évapore (féminin fluide)<sup>55</sup>. En somme, la dimension optique du dessin artistique se rapporte à l'extensivité du champ de vision – en termes de longueur d'ondes, laquelle sera nécessairement altérée par la dimension chimique qui, elle, se rapporte à l'intensivité de la lumière – en termes de fréquences d'onde. Plus celles-ci sont hautes, moins elles sont visibles, et c'est ainsi qu'elles créent des ruptures dans la trame tangible des choses comme autant d'apparitions et de disparitions des formes en devenir. C'est la « réalité en éclipse » qu'évoquait Lawrence Steefel à propos d'*Encore à cet astre*.

La fenêtre, qui a des allures de « perspectographe » (figure 7), et l'escalier en tant qu'échelle de degrés, renvoient tous deux à un au-delà de l'image « qui nous est interdit, mais où l'histoire se continue : l'espace "en suspension" (...) est aussi l'image projetée, extériorisée de notre attente (...) Cet espace d'apparition ne fonctionne que sous l'action dévorante de l'ombre et de la lumière » (Decobert : 92-93).

---

<sup>55</sup> L'intérêt de Duchamp pour l'alchimie a été largement discuté. Voir Arturo Schwarz, "The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even", *Marcel Duchamp* par Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, Museum of Modern Art, New York et Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1973, p. 81-98; et Maurizio Calvesi, "Duchamp invisible", *op. cit.*



7. La « machine perspective » de Dürer, appelée aussi « perspectographe » ou encore fenêtre ou portillon de Dürer, est un dispositif destiné à transposer les formes d'un objet tridimensionnel dans un plan, de façon à en obtenir le dessin.

Ainsi Duchamp démonte la représentation cartésienne du monde organisée autour d'un seul point de fuite – qu'il soit le soleil comme émetteur de lumière ou autre –, au profit d'un croisement avec le point de vue du récepteur qu'il reflète ou qu'il fait travailler sous une forme ou une autre à l'intérieur de ses œuvres. Grâce à la position du spectateur qui peut se relayer à l'infini et qui comme telle est apte à traverser les temps, et partant, à les superposer, l'objet artistique se reconstruit à travers tous les regards, dans ce qu'on pourrait appeler la profondeur d'une perspective croisée, à deux voies, où le projecteur et le récepteur permutent l'un avec l'autre.

Le fait que le foyer lumineux soit troué parce qu'il se dévore (soleil), qu'il parvienne, en réfléchissant ses rayons (lune), à transiter vers la gauche de l'escalier et par le bas du corps féminin – conduit qui mène à d'autres échelles – signale qu'une fécondation est peut-être en cours. Mais l'escalier ne fait-il pas en même temps figure d'obstacle en ce qu'il est hanté par le soliloque d'une persona ou par le dialogue sourd avec un crâne de mort? À propos des célibataires du *Grand Verre* ou du *Retard en Verre*, Duchamp écrira dans la *Boîte Verte* :

moulages du gaz ainsi obtenus, entendraient les litanies que récite le chariot, refrain de toute la machine-célibataire, sans qu'ils pourront jamais dépasser le Masque = Ils auraient été comme enveloppés, le long de leurs regrets, d'un miroir qui leur aurait renvoyé leur propre complexité au point de les halluciner assez onaniquement.

« Vous savez, il y a toujours eu chez moi ce besoin de m'échapper » (Cabanne : 52), disait Duchamp pour qui l'art devait déboucher « sur des régions que ne dominent ni l'espace ni le temps » (voir

quatrième de couverture du livre *Duchamp du signe*). Or, les peintures étudiées sont moins des fuites en avant qu'« un vertige du retard », selon le mot d'Octavio Paz. Pourquoi?

## La série comme descendance

On peut avancer que Duchamp voyait dans l'accélération du XXe siècle l'avènement de l'automation qui réplique machinalement le même, selon une programmation qui exclut le devenir. Cette automation pourrait tout aussi bien s'appliquer aux modes de production qu'à la psyché et sa face cachée, l'inconscient. On a vu dans le dispositif sériel de l'escalier une critique du rythme de nos sociétés modernes, celle de la reproductibilité technique. Si par exemple une photographie crée un double très proche de ce qu'on perçoit avec nos sens, ce qu'elle reproduit le mieux, c'est elle-même. Et c'est sa capacité technique à se répéter et à se perfectionner dans la reprise qui vient déranger l'autorité du réel. En effet, l'image se substitue, jusqu'à un certain point, au modèle original de par son aptitude à circuler, sa sérialité latente lui confère un don d'ubiquité. Ou plutôt :

L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « déjouer », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif : cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle; elle est le modèle.

Quel que soit d'autre part son pouvoir, la photographie peut être appelée sub- ou pré- symbolique, laissant le langage de l'art retourner à l'imposition directe des choses (Bazin, cité par Krauss, 1977 : 71).

La question est de savoir si une réalité dédoublée se déréalise ou se surréalise. Ce nouveau contexte semble appeler sa contrepartie, c'est-à-dire une force ou une matière qui résisterait à sa mise en forme, et donc, à son objectivation. C'est déjà l'intuition des Surréalistes qui, dans la fameuse scène du *Chien andalou*, montrent un bistouri qui creve l'œil d'une dame. Façon radicale, s'il en est, de passer de « l'autre côté du miroir ». D'autres artistes visuels, devant une image photographique capable de prélever le réel, ont tourné l'œil par en-dedans. C'est le cas de Marcel Duchamp qui croyait comme De Vinci que *la pittura è cosa mentale*. Plus, il cherchera probablement

le « moment pathique » de la relation au monde, où sujet et objet se confondent dans l'appréhension indistincte d'une seule et même profondeur de présence. Or, cette participation du sujet au fond

obscur des choses n'est possible que par son incarnation. Si au lieu de survoler l'espace à la façon d'un pur esprit, d'un regard idéal et panoramique, il s'enfoncé ainsi dans la chair même du monde, c'est qu'il s'y trouve physiquement inclus. La sensation de profondeur éprouvée par le poète suppose un double fond : celui du paysage qui semble se creuser là-bas à l'infini, mais aussi celui de son propre corps, qui à la fois l'ancre dans l'ici, et le projette vers les lointains (...) C'est sans doute l'apport le plus original du dernier Merleau-Ponty à la phénoménologie que d'avoir explicité cette relation qui unit structure d'horizon et incarnation (Collot : 28).

À ce vertige de profondeur répond un réseautage de surface, celui du régime de la représentation qui investit, au début du XXe siècle, toutes les sphères d'activité (par exemple, l'avènement du magazine qui décrit les conduites, les savoir-faire et les modes à adopter). Pour revenir au *Nu descendant un escalier*, activité journalière s'il en est, la réplique des marches et celles du corps peut être interprétée comme l'uniformisation des comportements sociaux ou artistiques qui a cours dans un monde où la moyenne des gens ne prend plus le temps de se faire une idée sur les choses, mais adopte celle qu'on lui vend, occupée qu'elle est à couvrir de grandes surfaces. Pour un homme qui aimait à ne rien faire et qui considérait son emploi du temps comme sa plus grande œuvre d'art, l'époque pouvait déjà lui faire voir la fabrique à venir d'individus plus ou moins formatés, par exemple dans la future chaîne de montage au travail. Lyotard tient des propos semblables concernant les techniques visuelles, et notamment la chronophotographie :

La méthode consiste en ce que les intervalles d'enregistrement sont réguliers, ils correspondent aux distances égales séparant deux à deux les orifices percés dans la plaque circulaire qui tourne devant l'objectif de l'appareil enregistreur. Cette répétition réglée favorise la synthèse optique. Il en va de même dans le tournage et la projection cinématographiques (...) Voilà des machines sages, sœurs entre elles, filles de la *costruzione legittima* d'Alberti et du portillon de Dürer (...) Ces appareils sont assurément des transformateurs, dont on peut admirer la puissance magique, comme firent les perspectiveurs; ils métamorphosent des figures planes en volumes et des états de repos en mouvements. Ils font séduction (plutôt qu'illusion). Mais on peut aussi s'en prendre à leur mimétisme : ils ne peuvent produire que des simulacres, leur logique est celle de la réplication, leur métaphysique, celle du retour du même, elles répètent des représentés entre lesquels la différence ne doit jamais interdire que l'œil puisse reconnaître qu'ils appartiennent à la même vraisemblance optique. Peu importe alors que ces machines à perspective puissent transmuter le 2- en 3- dimensionnel, cette puissance n'est rien auprès du terrible pouvoir qui les vouent, ainsi que leurs usages, à se répéter.

« L'idée de répétition m'épouvante », disait Duchamp en 1958<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> LYOTARD, Jean-François. *Les Transformateurs Duchamp*, Presses universitaires de Louvain, 2010, p.110

Avec ses œuvres mécano-morphiques, c'est aux machines que Duchamp veut insuffler une ironie comme une distance, un revers ou une incongruence par rapport à leur déterminisme. Il exploitera le délai dans le mouvement, un contre-usage qui laisse entrevoir un laps de temps, une marge qui serait synonyme de libre-arbitre et de hasard dans le devenir. Bien que le clonage n'existe pas à cette époque, Duchamp anticipe sur le problème de la reproduction asexuée, et ici artistique : la copie d'un code ne permet pas sa diversification et sa recombinaison comme dans une reproduction sexuée, laquelle serait primordiale selon la théorie de l'évolution. Peut-être est-ce pour pallier à cette déficience que l'« anartiste » mobilise l'autre, le spectateur, dans le fonctionnement de ses dispositifs. Le délai serait ainsi le vide aménagé pour permettre la rencontre de deux esprits :

« On dit que le jeu d'échecs est une science, mais il se joue homme contre homme, et c'est là que l'art intervient<sup>57</sup>». Et Marcel, selon Denis de Rougemont, était « persuadé que c'est moins la réflexion rigoureuse que la transmission (involontaire bien entendu) de la pensée de l'adversaire, souvent, qui permet de gagner<sup>58</sup>». Il y aurait un caractère vraiment « médiumnique » des échecs, pour employer cette expression qui définissait, pour lui, l'activité créatrice de l'artiste » (Chateau : 23-24).

Que le rapport soit agonique ou érotique, il s'agit toujours de jouer avec et de déjouer l'autre, ses limites psychiques, mentales et émotionnelles étant plus ambivalentes que celles du corps. Dans la série des *Nu descendant un escalier*, quel statut accordé à la version 2 et 3 et 4? Quel lien filial? Sœur dans le dédoublement, enfant dans la pro-création, autre ou même, comme dérivé, sous-produit?<sup>59</sup> Il est intéressant que ce soit la 2e version du *Nu descendant* qui soit la plus connue, car la plus achevée en quelque sorte. Par rapport à elle, la première version, le prototype qui, en d'autres époques, devenait l'étalon de mesure, apparaît comme un essai, davantage impressionniste, surtout en ce qui a trait à l'escalier qui prend des airs de pente glissante. Celui-ci sera presque occulté dans la version suivante, le geste de descendre suffit à ce qu'on déduise le dispositif derrière, comme quoi ce dernier est vraiment fait sur mesure et obéit à la loi de la foulée. La 3e version est identique à la 2e quoiqu'il s'agisse d'une photographie, coloriée à la main et signée « Duchamp fils », entendant par là qu'il y a eu pro-création. La technique de la photographie, en plus d'être le sujet au centre du tableau en est aussi le médium; une traduction possible de la descendance comme mise en abîme. C'est près de 50

---

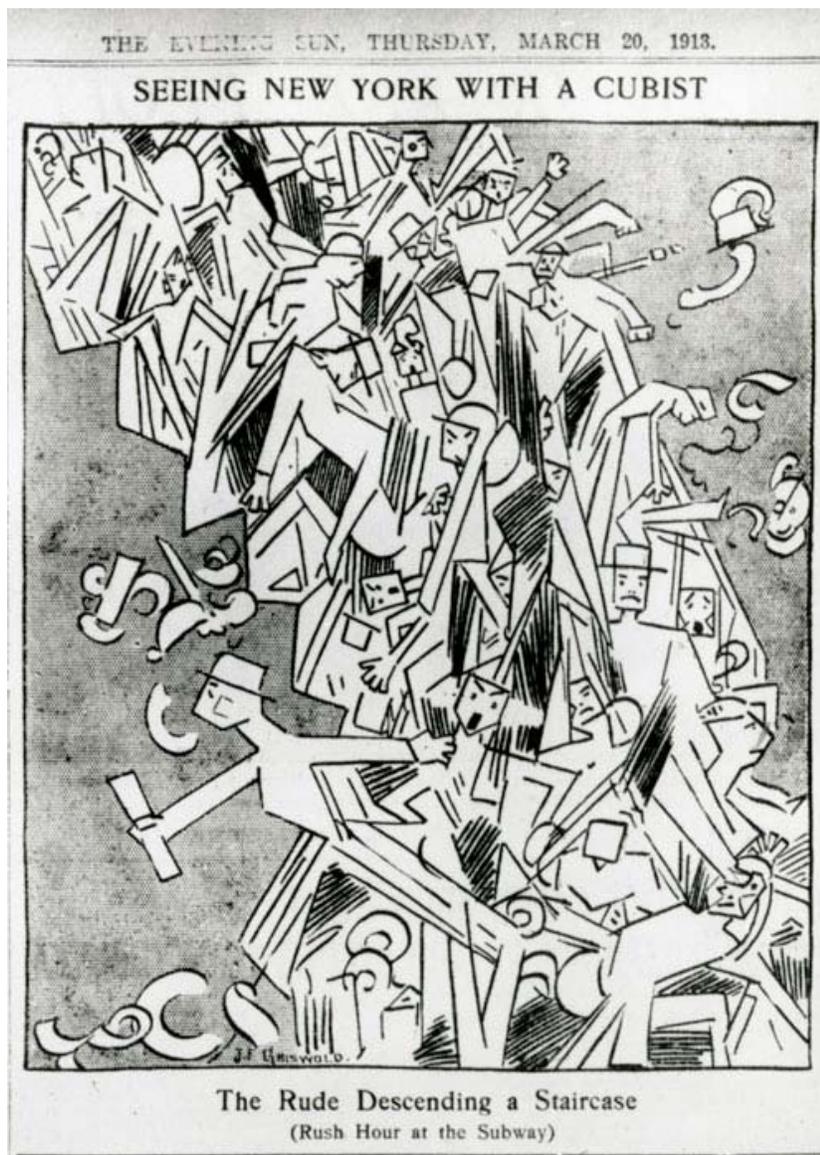
<sup>57</sup> TOMKINS, Calvin. *Duchamp et son temps (1887-1968)*, Time Life, Paris, 1973, p. 23

<sup>58</sup> DUCHAMP, Marcel. « Marcel Duchamp mine de rien » (Lake George, N. Y., 6 août 1945), *Preuves*, no 204, février 1968

<sup>59</sup> La question est posée dès la Genèse quand on choisit de faire naître Ève d'une côte, ou d'un côté, d'Adam plutôt que de la même terre que lui, comme l'était d'abord le prototype féminin Lilith.

ans plus tard que Marshall McLuhan théoriser ce que cette œuvre performe déjà : « Le médium, c'est le message ». Enfin, la série se termine sur une 4<sup>e</sup> version – si on omet celle de la *Boîte-en-Valise* : c'est le dessin miniature destiné à la maison de poupée de Carie Steittheimer, une version à propos de laquelle on peut encore spéculer : critique du statut de l'enfant comme jouet, comme « mini-moi »? Ou objectivation complète du processus, qui réintègre l'œuvre dans un habitat et une collectivité? Critique du musée, de la récupération institutionnelle? Et cetera...

En somme, l'image duchampienne n'est plus le duplicata d'une réalité toute faite, ou composée,



mais un mode de production de cette réalité, sa partition génétique. Une partition qui varie d'un tableau à l'autre et qu'il revient aussi à chaque interprète de jouer. On peut penser que la forte réaction du public à la 2<sup>e</sup> version du *Nu*, depuis l'Armory Show en 1913, ait été pour Duchamp une procréation (d'où s'ensuit la signature « Duchamp fils » à la 3<sup>e</sup>) puisqu'elle a su générer à son tour une autre lignée, dont fait partie la caricature du *New York Times* (figure 8). Ce dessin, très bédésque, a le mérite d'exponentialiser le rythme de l'œuvre originale, en exprimant la démultiplication latente d'un seul nu en une foule qui se presse. Il illustre ainsi le

« caractère [d]évolutif d'un monde en marches » (réf. Decobert). Le fait que celui-ci va prendre le

métro a dû amuser Duchamp, étant donné *Le Jeune homme triste dans un train*. Qu'importe si le caricaturiste connaissait le tableau ou non, son image fait le parcours de l'autre en sens inverse, ironie pour ironie, et ouvre par-là une sorte de perspective croisée. Le délai de Duchamp a porté fruit, une multitude s'y est développée si bien que c'est le nombre cette fois qui vient entraver le transit. On l'a dit, le dispositif agit comme une matrice interactionnelle :

L'œuvre n'est pas seulement « ouverte » par la pluralité des signifiés qu'elle véhicule; elle l'est aussi, plus concrètement, par les potentialités issues des dispositifs qui structurent son univers fictionnel. Pour l'artiste comme pour le lecteur, la création commence quand on sent la variable derrière la donnée, autrement dit, la possibilité d'un autre monde derrière celui que l'œuvre actualise finalement<sup>60</sup>.

Il y a certainement cette ouverture dans la série de Duchamp. Par contre, le dessin du caricaturiste, bien que faisant mouche, ne générerait peut-être pas une autre version puisqu'on n'y sent pas la variable. À ce propos, la reproductibilité technique telle que vue par Walter Benjamin ayant pour effet d'invalider la distinction entre l'original et ses copies, voire ses reprises, le parti pris de certains a été de prendre pour original la pièce à même d'engendrer le plus d'adaptations à sa suite. Mais c'est une question difficile, cependant que le mode prospectif se substitue de plus en plus au mode rétrospectif, et c'est peut-être là une autre des allusions du mouvement descendant du tableau.

Si on observe l'escalier en tant que tel, force est de constater qu'il est tout sauf régulier. Composant l'arrière-fond de la toile, on devine qu'il se dédouble et se perd dans des hauteurs incommensurables. Ses marches sont disjointes et il serpente de façon plutôt métaphysique jusqu'à apparaître comme les rails d'une montagne russe. Il partage une connotation de manège avec celui de Cortazar qui s'anime tout seul. En outre, les dernières marches, et surtout celles qui précèdent là où les pieds du protagoniste reposent fermement, décrivent un arc, à la manière d'une cycloïde. Si on tient compte que la développée et la développante d'une telle fonction tracent des lignes à l'intérieur de l'arc qui ressemblent fort aux marches d'angle des escaliers tournants, on se demande pourquoi la trajectoire du corps, elle, est invariablement latérale selon une droite oblique. Là encore, une inadéquation entre le dispositif et son usager nous agace : a-t-on voulu donner un air de pont-passerelle à cet escalier? La suspension dans le vide illustrerait bien la peinture comme l'art d'arrêter le temps. Mais c'est sans compter les étapes tournantes de la cycloïde qui semble aussi à l'œuvre. Soit dit en passant,

---

<sup>60</sup> ORTEL, Philippe. *Discours, Image, Dispositif*, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris, 2008, p.7

la courbe de descente la plus rapide pour un point pesant, dite courbe brachistochrone, est une cycloïde. Et ce fait dérange le sens commun parce que c'est la ligne courbe, plus longue que la droite, qui l'emporte pour franchir le plus vite une distance de A à B, le point partant de la vitesse dans le creux de la courbe.

Engagé dans une démarche qui le dépasse et qui dépasse les limites du tableau (l'escalier ne semble pas s'arrêter à la boule de la rampe comme d'habitude), le protagoniste tente d'y trouver son rythme. Mais si la peinture travaille bel et bien dans l'écart infranchissable entre l'image et l'expérience, entre le désir et sa réalisation, le déséquilibre par excès ou par déficit persistera, car de toute façon, c'est de là qu'origine la création. *Dans l'escalier ou les fuites de l'espace*, Lydie Decobert traite précisément de l'aspect dogmatique de la mesure, et de son corollaire, l'aspect critique du rythme :

La notion de passage en ressort comme primordiale en ce qui concerne le rythme : tandis que l'action s'effectue dans un milieu, se mesurant aux limites de celui-ci, le rythme n'a lieu qu'entre deux milieux, dans le passage (...) Là encore, la figure d'Hermès réapparaît, indissociable du rythme, en ce qu'il représente dans l'espace le mouvement, le changement d'état comme les transitions entre des éléments différents... tandis qu'Hestia s'impose, se pose comme la figure du « centrage » de l'espace; elle apparaît comme ce point d'ancrage fixe, au milieu et à la mesure de l'habitat en sa mesure calculée même puisqu'à partir de ce centre, s'organise et s'oriente l'espace humain. (...) Si comme l'a écrit Gilles Deleuze, « c'est la différence qui est rythmique, et non la répétition qui, pourtant la produit (...) », comment caractériser une œuvre où les motifs constitutifs se ressemblent tellement, à d'infimes variations près, qu'ils tendent à se rassembler, à se résorber en un tissu à la texture (plastique ou sonore) très dense? Gilles Deleuze, pour résoudre l'antinomie, considère que cette répétition productrice de différences, rythmique et cependant « mesurante » n'a rien à voir avec une mesure reproductrice. En effet, depuis les années 60, qu'il s'agisse du travail d'Andy Warhol, d'Érik Satie ou de Daniel Buren, la répétition n'apparaît jamais comme un découpage monotone de l'espace ou du temps mais comme une source de renouvellement : la régularité métrique qu'elle exhibe est en même temps *déjouée* par la libre surrection de passages colorés imprévus ou d'asymétries spatiales et temporelles (Decobert : 148-149).

## **La fine ligne de l'inframince**

De ces infimes variations qui, dans l'escalier, ont un impact démesuré, Duchamp s'en est préoccupé de plus en plus au fil de son parcours. C'est dans la notion d'inframince que l'essentiel de ses recherches à la lisière du perceptible se trouve. Dès 1913 il créa une sorte de protocole expérimental pour capter l'inframince, soit 3 *Stoppages-étalon* (figure 9). C'est, aux dires de l'artiste, une de ses

œuvres majeures et qui marque son passage de la peinture au ready-made. À travers l'autorité du mètre étalon, il entend faire parler le hasard :

Ce n'est pas un tableau. Les trois étroites bandes s'appellent *3 stoppages-étalon*. Elles doivent être regardées horizontalement et non verticalement parce que chaque bande propose une ligne courbe faite d'un fil à coudre d'un mètre de long, après qu'il ait été lâché d'une hauteur de 1 mètre, sans que la distortion du fil pendant la chute soit déterminée. La forme ainsi obtenue fut fixée sur la toile au moyen de gouttes de vernis ... Trois règles... reproduisent les trois formes différentes obtenues par la chute du fil et peuvent être utilisées pour tracer au crayon ces lignes sur papier. Cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par le hasard, par mon hasard. Du même coup, l'unité de longueur: un mètre, était changée d'une ligne droite en une ligne courbe sans perdre effectivement son identité en tant que mètre, mais en jetant néanmoins un doute pataphysique sur le concept selon lequel la droite est le plus court chemin d'un point à un autre<sup>61</sup>.



9. *3 Stoppages-étalon* (1913-1914), Museum of Modern Art de New York.

Ici, Duchamp ne s'attaque pas à n'importe quelle norme : on parle de la première mesure universelle qui n'est pas basée sur celles du corps humain, telles que l'étaient la coudée, le pied, l'empan, et certes la foulée. C'est dire que jusque-là toute l'architecture se faisait, littéralement, à l'échelle humaine (d'où l'Homme de Vitruve et ses justes proportions au centre de tout). Il fallut une initiative révolutionnaire, qui plus est française, pour qu'en 1799 on adopte un étalon de mesure dont l'abstraction garantissait l'invariabilité. Et c'est cette convention que Duchamp choisit pour fixer l'aléatoire; un paradoxe qui n'est pas sans rappeler la loi de la relativité...générale.

<sup>61</sup> DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*, chapitre « À propos de moi-même », Paris, Champs/Flammarion, 1994, p. 217, 224-225

Le terme « stoppage » en lieu et place de « mètre » renvoie au procédé d'enregistrement, notamment photographique. Il indique que cette œuvre est un index du réel, une trace laissée par les lois quasi impénétrables de la physique, plutôt qu'une convention du régime représentatif. Le maître mètre a été, une fois de plus, entamé par des actants invisibles. Cette œuvre est une illustration concrète de ce que Duchamp entendait par « inframince », c'est-à-dire le fin éventail des possibles, « le monde allusif et éphémère de la limite extrême des choses, ce seuil fragile et ultime qui sépare la réalité de sa totale disparition<sup>62</sup> ». Comme exemples, Duchamp a parlé de :

Peinture sur verre / vue du côté non peint / donne un infra / mince ». « Le nacré, le moiré / l'irisé en général ». « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par inframince (inframince olfactif) ». « Séparation inframince entre le bruit de la détonation d'un fusil (très proche) et l'apparition de la marque de la balle sur la cible ». « Le possible impliquant le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince. Allégorie de l'oubli<sup>63</sup>.

C'est ainsi que l'expérimentateur a commencé à faire des gammes dans le spectre de l'imperceptible. Et transité progressivement du monde matériel à 3D au monde à 4D, le plan de l'infini et de l'indéfini. Cette intentionnalité est déjà à l'œuvre dans l'esquisse d'*Encore*, et « cette remontée néoplatonicienne des apparences aux apparitions, les notes de la Boîte blanche 1966, la commentent avec précision<sup>64</sup> ». C'était, en ce premier tiers du XXe siècle, une intuition incroyable de la part de Marcel Duchamp, celle qui anticipait sur la physique quantique à venir, et où par un changement d'échelle, on allait découvrir que les lois ne sont plus les mêmes. Parmi toutes les lignes de fuite, il en a suivi une qui promettait une évolution au long cours, voire sans fin. À preuve, le fameux mètre étalon dut, en 1983, être redéfini en termes plus précis, soit en mesure de temps. Aujourd'hui : « le mètre est la longueur du trajet parcouru dans le vide par la lumière pendant une durée de 1/299 792 458 de seconde ». Voici une loi physique quasi libérée de la matière.

Cette recherche de justesse, de précision a partie liée avec une certaine exigence de pureté. Celle d'un principe qui passe l'épreuve du temps, et dont on vient à reconnaître les signaux aux phénomènes qu'il produit, à moins que ce ne soient ces derniers qui en viennent à faire exister leur

---

<sup>62</sup> Préface de *Marcel Duchamp, Notes*, par Paul Matisse et centre Georges Pompidou, Paris, 1980

<sup>63</sup> *Marcel Duchamp, Notes, ibid.*

<sup>64</sup> CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp ou Le Grand fictif*, Galilée, Paris, p.104-105

propre principe<sup>65</sup>. C'est dans le délai comme étirement que Duchamp espère en faire apparaître les linéaments, par une lenteur qui permet le réapprentissage du regard. Cette recherche d'intensité par soustraction, par minimalisme ou par voie de disparition, Georges Perec la partage depuis le capharnaüm de son immeuble à Paris. C'est que, par un phénomène incroyable de vases communicants, la pauvreté relative de l'objet d'art provoquerait un enrichissement inversement proportionnel de l'expérience esthétique, et même éthique. En nous donnant à voir plus intensément la vie. Dans *l'Infra-ordinaire*, Perec nous invite dans ce sens à :

fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine... Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner... (Perec, 1989 : 11)

*Infra* plutôt que *supra*, donc. En latin, le premier signifie « au-dessous, en bas, à la partie inférieure », voire « ci-après ». Le second signifie « plus haut, précédemment, ci-dessus ». Les deux directions spatiales sont transposées dans le temps, le *supra* marquant l'antériorité et sa préséance dans les droits de succession. Pourquoi a-t-on placé une autorité, une plus-value dans l'ascendance? Et pourquoi associe-t-on l'antériorité à la hauteur quand, par exemple, la géologie témoigne qu'il faut creuser plus profond pour parvenir aux origines? C'est là un tiraillement qui a de tout temps habité l'humain : celui des trajectoires de la physique (technique) et de la métaphysique (symbolique). Le signe, parce qu'il appartient à l'ordre symbolique et qu'il a longtemps fixé notre généalogie par l'écriture, s'en va à rebours du montage naturel des choses de ce monde. Le fait de progresser de haut en bas est contraire à la force de la gravité, celle qui commande d'évoluer de la base au sommet, et ainsi de suite. Peut-être est-ce toute la question du mythe de Babel. Le paradoxe d'une tour à construire à l'aide d'un langage qui déconstruit, parce que « écrire, c'était d'abord faire des trous (...) il ne s'agit pas d'un geste constructif mais d'un geste pénétrant » (Flusser : 17). C'est donc par conditionnement que le regard, devant un texte ou une image, commence par le haut, et souvent par la gauche, pour se rendre en bas à droite. C'est la diagonale que décrit la série des *Nu descendant un escalier* 1-2-3.

---

<sup>65</sup> « La causalité n'est pas à sens unique : on peut imaginer que la cause développe ses effets avant, et non après, avoir commencé d'exister, ou que les effets sont susceptibles de modifier leur cause. Enfin, s'il y a lieu de réintroduire la notion de finalité, il n'y a plus de raison qui nous contraigne à croire le temps irréversible », in *Le Monde*, « Physique, métaphysique, pataphysique » de Christian Delacampagne, février 1981.

# CONCLUSION

Le texte fondateur de la fratrie pataphysicienne, *Les Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, est un récit néo-scientifique qui explore de manière inédite la dimension spatiale, caractéristique des avancées de la physique du début du XXe siècle. Son prolongement, *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à voyager dans le temps par le Dr Faustroll*, un autre mode d'emploi, s'applique à penser les nouvelles relations de réciprocité entre l'espace et le temps :

On définit usuellement le Temps : le lieu des événements, comme l'Espace est le lieu des corps. Ou avec plus de simplicité : la succession, alors que l'Espace – qu'il s'agisse de l'espace euclidien ou à 3 dimensions, de l'espace à quatre dimensions, impliqué par l'intersection de plusieurs espaces à trois dimensions (...) - est la simultanéité.

Autant Georges Perec dans la *Vie mode d'emploi*, Marcel Duchamp dans sa série des *Nu descendant l'escalier* et Julio Cortazar dans son *Manuel d'instructions* ont tenté d'allier les deux. Sur le plan esthétique, l'escalier s'acquitte bien de temporaliser l'espace. Y aurait-il, en contrepartie, une volonté de spatialiser le temps jusqu'à l'incarner dans la trotte des aiguilles d'une montre? Les *Instructions pour monter un escalier* de Cortazar, par exemple, sont suivies d'*Instructions pour remonter une montre*.

Terriblement cinématiques, du moins de façon virtuelle, l'escalier et la montre, en se télescopant, permettraient les six degrés de liberté envisagés avec la machine à voyager dans le temps de Faustroll – trois de translation, trois de rotation selon les axes respectifs gauche/droite, avant/arrière, haut/bas, dans un espace à 3 dimensions. Quoique cette machine devrait se tenir dans l'Espace absolu pour pouvoir explorer le temps... si bien qu'elle serait au final immobile! C'est peut-être là le voyage immobile que propose le livre, dont « la durée est la transformation d'une succession en une réversion. C'est-à-dire : LE DEVENIR D'UNE MÉMOIRE<sup>66</sup> ». Une mémoire qui n'appartiendrait pas en propre aux lecteurs? Ce serait là la science des solutions imaginaires, qui ferait traverser un espace-temps expérimental, qui ferait faire l'expérience d'un terrain commun tenant de l'utopie en tant que non-lieu. Qui, dans son procès même, mettrait à jour la genèse du dé-placement premier, c'est-à-dire du mouvement qui nous anime... à travers ses générations successives.

Le modèle cinématique, plus moderne que la géométrie en ce qu'il intègre la notion de temps à celle de l'espace, a inspiré aux trois artistes ici à l'étude un escalier qui s'anime. Dans son rythme quotidien

---

<sup>66</sup> JARRY, Alfred. *Les Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, suivi de *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à voyager dans le temps par le Dr Faustroll*, Fasquelle, Paris, 1911

qui mobilise aussi bien l'œil, associé à notre sens de l'espace, que l'oreille, associé à notre sens du temps, le corps trouve une motion périodique auquel il s'attache, presque un biorythme. Or, la cinématique, en tant que science, ignore les causes du mouvement en cours qu'elle étudie, bien qu'elle en détermine généralement la direction. À cet égard, la chronophotographie, dans le développement ralenti du mouvement en diverses prises successives, fait apparaître une variation dans les distances parcourues à partir desquelles il devient possible de mesurer la force motrice et celles qui lui sont contraires. Mais face à l'utilisation esthétique d'un dispositif cinématique devenu signe, l'esprit humain est ainsi fait qu'il cherchera plus avant la finalité stratégique, et donc, la cause de l'activation du dispositif, surtout si on suspend la procédure de façon intermittente. Faute de tenseur rationnel, ou de ressort dramatique à l'action en cours, voilà qu'il se met à le produire lui-même dans une pulsion qu'on pourrait dire constructiviste et par laquelle il devient co-monteur de l'objet artistique.

L'escalier présentant un découpage si géométrique de l'espace-temps qu'il permet de revenir à l'essentiel du langage des formes et des rapports, c'est à partir de produits scalaires et de vecteurs d'un champ de forces donné qu'on a justement refondé la géométrie euclidienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La foncière équivocité du mouvement de l'écriture et de l'image chez Duchamp, Perec et Cortazar est à mettre en parallèle avec la transformation de la structure sémiotique (sens stabilisé) en champ de forces (sens en devenir), et ce, même dans le domaine de l'architecture.

Tel un courant alternatif qui peut opérer dans les deux sens, le tenseur dramatique, d'ordre généralement causal, n'est plus unidirectionnel, c'est-à-dire qu'il ne file plus nécessairement du début à la fin, ou que – ce faisant – il fera des boucles à la manière d'une cycloïde, d'une suite de Fibonacci ou encore d'un tissage quelconque. Si le *Nu descendant l'escalier n.2* apparaît parfois comme remontant l'escalier à rebours, Cortazar envisage, dans son mode d'emploi, que l'on puisse le monter en oblique ou à reculons alors que Perec termine sa série réservée aux escaliers par une formation projetée du jeu de go à double sens, c'est-à-dire que le sigle » pourrait renvoyer aussi bien à une direction qu'à une fin (chevron fermant). En art moderne, cette indécidabilité de la procédure, dans la promesse d'un résultat sans cesse différé, a pour effet de questionner l'agencement interne du dispositif d'usage, soit une coexistence spatiotemporelle donnée qui n'est plus justifiée par une finalité extérieure préétablie.

...la notion de « champ », empruntée à la physique, implique une vision renouvelée des rapports classiques (univoques et irréversibles) de cause à effet, que remplacent un système de forces réciproques, une constellation d'événements, un dynamisme des structures; la notion philosophique de « possibilité » reflète, elle, l'abandon par la culture d'une conception statique et syllogistique de l'ordre, l'attention à ce qu'ont de ductile décisions personnelles et valeurs, remis en situation dans l'histoire<sup>67</sup>.

Ainsi se manifeste la quatrième dimension comme l'arrière-fond qui permet tous les assemblages du sensible : « l'infigurable est à la fois hors-cadre et dans les articulations mêmes de la figure. La césure est la brèche par laquelle s'infiltré le réel », lequel est réintroduit « comme milieu interactif : "un dispositif n'existerait pas sans la réalité anarchique qu'il contribue à canaliser" [...] Au conflit interne des composantes [du dispositif], s'ajoute la pression du milieu dans lequel il s'inscrit [...] [Ce serait là] le quatrième terme [du dispositif] qui s'ajoute aux trois autres [technique, pragmatique et symbolique] : le réel chaotique ou le hasard qui les double toutes comme une ombre » (Ortel : 2008). Cortazar, Perec et Duchamp ont tous soumis leur représentation à cette force en tant qu'envers ou contre-emploi de celle-ci. Qu'il s'agisse de délai ou de redoublement dans la figuration du mouvement, de duo-duel entre personnages à géométrie variable, d'ambivalence, de non-sens, ou de fausses pistes qui dérèglent la conduite de l'écriture, du récit ou de la scène.

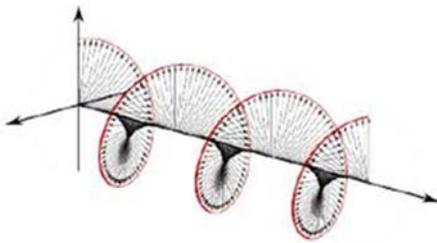
Si la Pataphysique prétend extrapoler virtuellement les linéaments, elle travaille à la fois et surtout dans l'interpolation, à faire s'équivaloir les contraires, c'est-à-dire à défaire les oppositions figées par d'infimes gradations. Ceci pour remettre en jeu la dualité et l'ambivalence comme matrice interactionnelle. En termes d'escalier, il s'agit de démonter l'angle fondamental de l'escalier droit pour faire du dispositif un relais totalement suspendu, lequel requiert nécessairement un découpage plus fin de marches, et dont les arêtes suivent les rayons d'un cercle. On obtient de ce fait une variation de degrés plutôt que la seule réplique de marches identiques, ce qui permet de déplier l'éventail des possibles. En termes de musique, on pense au contretemps qui vient ponctuer la pulsation de base, non pas tant comme le négatif de celle-ci, mais plutôt comme un présage ou un écho de l'un ou l'autre des temps réguliers, l'anachronisme étant aussi productif par rapport au

---

<sup>67</sup> ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantai Roux de Bézieux et André Boucourechiev, Paris, Seuil, 1965, p. 29-30.

temps que le sont déviation et chevauchement de la matière – entre autres sous forme d’atomes – par rapport à l’espace.

Cette dimension du temps ou du mouvement est désormais apparentée au « bruit de fond », le son analogue que Friedrich Kittler associe à notre sens de la réalité. Si l’énergie libre, organisée en rayonnement scalaire, est constitutive de notre sens du réel, c’est peut-être que la force gravitationnelle qui lui donne son *spin* est un passage obligé de l’expression formelle.



Le rayonnement polarisé de l'onde scalaire, très proche de l'escalier tournant

# BIBLIOGRAPHIE

## ❖ CORPUS PRINCIPAL

CORTAZAR, Julio. « Instructions pour monter un escalier », *Cronopes et fameux*, trad. de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon, Gallimard, Paris, 1993 [1977]

DUCHAMP, Marcel. *Encore à cet astre*, Philadelphia Museum of Art, 1911

DUCHAMP, Marcel. *Nu descendant un escalier n.1-2-3*, Philadelphia Museum of Art, 1911, 1912, 1916

PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris, 1978

## ❖ CORPUS CRITIQUE

### Sur l'escalier

DECOBERT, Lydie. *L'Escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock : une dynamique de l'effroi*, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris, 2008

DECOBERT, Lydie. *L'Escalier ou les fuites de l'espace : une structure plastique et musicale*, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris, 2005

DEMMIN, Auguste. *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monogrammatique des beaux-arts plastiques, architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture et gravure*, Furne, Jouvett, Paris, 1873 (Smithsonian libraries, <https://archive.org/details/encyclopdiehis01demm>)

GUILLAUME, Jean et André CHASTEL. *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenus à Tours, 1979, Picard, « De Architectura », Paris, 1985

MÉCHOULAN, Éric. « Archiver - geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », *Intermédiatités*, Université de Montréal, 2011, n° 18, p. 151-169

PÉRÉ-CHRISTIN, Evelyne, *L'escalier : métamorphoses architecturales*, Ed. Alternatives, 2001

TUSQUETS, Oscar et al., *L'Escalier : un parcours dénivelé*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2012  
<https://archive.org/details/encyclopdiehis01demm>

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, 1854-1868*, tome 5, Éd. B. Bance, Paris, 1861

### Sur Perec

AHMADI, Mohammad-Rahim. « La construction du narrataire dans *La Vie mode d'emploi* », Archives du SID, Iran, 2008, p.40-53

BERTELLI, Dominique et Mireille RIBIÈRE. *Georges Perec : en dialogue avec l'époque et autres entretiens (1965-1981)*, Joseph K., Nantes, 2011

BERTELLI, Dominique et Mireille RIBIÈRE. *Georges Perec : entretiens et conférences*, vol.2, Joseph K., Nantes, 2003

CHASSAY, Jean-François. *Le Jeu des coïncidences dans « La Vie mode d'emploi » de Georges Perec*, HMH, Montréal, 1992

CHENOUF, Yvonne. « Les mots de Georges Perec, entre l'histoire et la colle bleue de Gaspard Winckler », *Les Actes de lecture*, 2010, n.109, p.33-39

CHAUVIN, Andrée. « Le jeu des erreurs ou métamorphoses minuscules », *Études littéraires*, 1990, vol. 23, n°1-2, p. 87-110

CONSTANTIN, Danielle. *Masques et mirages : genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, Peter Lang, New York, 2008

CONSTANTIN, Danielle. « La rédaction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : la pièce de la mémoire », *Genesis : revue internationale de critique génétique*, 2004, n.23

CONSTANTIN, Danielle. « "Le seul véritable problème est bien évidemment de commencer": sur le travail prérédactionnel et l'entrée en écriture de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *French Literature Series*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2002, vol.29, p.145-154

DANGY-SCAILLIEREZ, Isabelle. *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2002

GASCOIGNE, David. « The Games of Fiction: Georges Perec and Modern French Ludic Narrative », *Modern French Identities*, Bern, 2006, vol.45

MAGNÉ, Bernard. *Georges Perec*, Nathan, Paris, 1999

MAGNÉ, Bernard. *Perecollages*, Les Cahiers de Littérature, Toulouse, 1989

MAWHINNEY, Heather. « Death by Jigsaw : *La Vie mode d'emploi* by Georges Perec », *Crime Scenes : Detective Narratives in European Culture since 1945*, Rodopi, Amsterdam, 2000, p.171-182

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 2000 [1974]

PEREC, Georges. *Le Cahier des charges de la Vie mode d'emploi*, Zulma, « Manuscrits », Paris, 1993

PEREC, Georges. *L'Infra-ordinaire*, Seuil, Paris, 1989

SAPP, Sophie. « Detective Spaces: Impossible Architecture in George Perec's *La Vie mode d'emploi* », *Equinoxes : A Graduate Journal of French and Francophone Studies*, Providence, 2008.

## Sur Duchamp

BAILEY, Bradley. « Once More to this Staircase: Another look at "Encore à cet astre" », *Tout-fait.com: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2002, vol. 2, n.4

CHATEAU, Dominique. « Duchamp : art et pensée échiquéenne », *Retour d'y noir*, n.1-2, MAMCO, Genève, 2008, p.9-31

CLAIR, Jean. *Duchamp et la photographie : essai d'analyse d'un primat technique sur le développement de l'œuvre*, Chêne, Paris, 1977

DE DUVE, Thierry. « À propos du ready-made », *Parachute*, 1977, été, n. 7, p.19-22.

DUBOIS, Philippe. « L'acte photographique : pragmatique de l'index et effets d'absence » et « Le coup de la coupe », *L'acte photographique et autres essais*, Nathan, Paris, 1988, chap.2,4

DUCHAMP, Marcel. *Ingénieur du temps perdu*, entretiens avec Pierre Cabanne, Belfond, 1977[1967]

DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp, Notes*, par Paul Matisse et centre Georges Pompidou, Paris, 1980

GALASSI, Peter. *Before photography. Painting and the Invention of Photography*, MoMA, New York, 1981, préface p. 25-31

- JUDOVIĆ, Dalia. *Déplier Duchamp : passages de l'art*, Presses universitaires du Septentrion, 2000
- KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL. *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, Paris, 1989 [1964]
- KRAUSS, Rosalind. « Notes sur l'index », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993 [1977], p.65-91
- LAFORGUE, Jules. *Le Sanglot de la Terre*, Œuvres Complètes, Mercure de France, 1903
- LAFORGUE, Jules. « Hamlet ou les suites de la piété filiale », *Moralités légendaires*, Éditions de la Banderole, 1922, p.1-46
- LYOTARD, Jean-François. *Les Transformateurs Duchamp*, Presses universitaires de Louvain, 2010
- MAREY, Jules-Étienne. *Le Mouvement*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002 [1894]
- MAREY, Jules-Étienne. *E.J Marey 1830/1904 : la photographie du mouvement*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1977
- McDONNELL, Kevin. *Eadweard Muybridge : l'homme qui a inventé l'image animée*, Chêne, Paris, 1972
- NIJS, Pieter De. « An exit : Marcel Duchamp et Jules Laforgue », <http://toutfait.com> : *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*
- SANOUILLET, Michel et Elmer PETERSON. *The Writings of Marcel Duchamp*, Da Capo Press, New York, 1973
- SEIGEL, Jerrold. *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, University of California Press, 1995
- STEEFEL, Lawrence D. « Marcel Duchamp's "Encore à cet Astre" : A New Look », *Art Journal*, 1976, vol. 36, n.1, p.23-30

### Sur l'intermédialité

- BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Essais II*, Denoël-Gonthier, Paris, 1993, p. 87-126.
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN. « Immediacy, Hypermediacy, and Remediation », *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2001, p. 21-65
- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'INTERMÉDIALITÉ (CRIalt)  
<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>
- KITTLER, Friedrich. « Preface to Gramophone, Film, Typewriter », *Literature, Media, Information systems*, Ed. John Johnston, Amsterdam, 1997, p.28-49
- McLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Bibliothèque québécoise, Montréal, 2001[1966]
- MÉCHOULAN, Éric. « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, 2003, n° 1, p. 9-27
- MÜLLER, Jürgen E. « Vers l'intermédialité : histoire, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, vol. 16, 2006, p.99-110

ORTEL, Philippe. *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris, 2008

RANCIÈRE, Jacques. « L'image pensive », *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 115-140.

VILLENEUVE, Johanne. « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, 2003, n.2, p.11-29.

### Sur la méthodologie (complémentaire)

----- « Le Dispositif. Entre usage et concept », *Revue Hermès*, Paris, 1999, n° 25.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Payot, Paris, 2006

ANTHONY, Sarah Marie-Madeleine. *Les figures de la répétition intratextuelle chez Nathalie Sarraute : Leitmotif, clichés, lieux communs, topoï et stéréotypes*, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 2012

GREIMAS, A.J. « La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur », Groupe de recherches sémiolinguistiques, École des hautes études en sciences sociales, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1979

RASTIER, François. « Topoi et interprétation », *Études françaises*, Montréal, 2000, vol. 36, n° 1, p. 93-107

SOCIÉTÉ D'ANALYSE DE LA TOPIQUE ROMANESQUE (SATOR): <http://satorbase.org/>

WEIL, Michèle. « Comment repérer et définir le *topos*? », dans *La naissance du roman en France : topique romanesque de L'Astrée à Justine*, dir. par Nicole Boursier et David Trott, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris, 1990, p. 123-137.

### Sur la littérature et la philosophie

ARISTOTE. *Poétique*, Le Livre de poche, « Classique », Paris, 1995

AUGÉ, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 1957

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 1957

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, 4 volumes, Seghers, Paris, 1973

CLAIR, Jean. *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris, 2005

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF écriture, Paris, 1989

DELEUZE, Gilles. « Un nouveau cartographe », *Foucault*, (1986) Éditions de Minuit, Paris, 2006, p. 31-51.

DELEUZE et GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, Paris, 1975

FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*, HC-D'ART, 1999

JARRY, Alfred. *Les Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, suivi de *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à voyager dans le temps par le Dr Faustroll*, Fasquelle, Paris, 1911