



"Aureole"
 " vom Gärtner.
 Der Kelch ist tief
 ze. 2 Zentimeter
 tief u frei am
 Stempel (wie
 bei der Kuh-
 schelle, (pulsas
 L. Ha.)
 NB! Der Kelch ist
 am Grunde gleich
 angehaelt mit
 derselben Farbe wie
 die Krone.
 Die Staubbeutel
 u der Stach sind
 bei allen Blüten
 durchfallend.

Von Frau
 Marta Roseub. zu Ostern

Rosa Luxemburg, Herbarium, p. 238, Varsovie, Archiwum Akt Nowych, Akta Róża Luksemburg sygn. 63/III/2, photo Archiwum Akt Nowych

Le problème de l'herbier

De l'*Herbarium* de Rosa Luxemburg
à *L'Herbier des villes* de Georges Perec

Herbier-Pharmakon : remède, poison, victime.

Rosa Luxemburg (1871-1919), révolutionnaire polonaise assassinée à Berlin pendant les soulèvements de 1919, et Georges Perec (1936-1982), écrivain français dont les parents ont disparu durant la Seconde Guerre mondiale, ont chacun composé des herbiers. Peu ou pas connues, ces œuvres documentaires sont radicalement différentes l'une de l'autre, sinon qu'elles cherchent à remédier aux violences de l'histoire dont ils ont chacun été victimes. Rosa Luxemburg laisse des planches botaniques annotées de manière personnelle et singulière, réalisées durant ses séjours en prison et composées grâce aux fleurs reçues dans les lettres de ses amies; Georges Perec, pour sa part, laisse le projet inachevé de *L'Herbier des villes*, collecte de milliers de traces et déchets du quotidien, dont le collage sur des supports en doubles pages évoque les procédures plastiques et matérialistes propres aux avant-gardes. Dans un cas, le terme *herbier* désigne un montage botanique, dans l'autre un montage littéraire, mais dans les deux cas un artefact pour produire des remèdes. Par-delà l'accès privilégié qu'ils nous donnent à des existences prises dans le tumulte fatal des deux guerres mondiales, chacun est une

pharmacopée contre la violence, une résistance du particulier à l'histoire. Montages de rythmes et d'émotions, de traces et de faits, de formes et de hasards, prodigieux chants physiques, plastiques et politiques pour guérir des guerres, ces herbiers sont des objets scientifiques, matérialistes et magiques, où chaque plante est la lettre énigmatique d'une incantation infra-ordinaire.

De la pharmacopée illustrée à l'herbier séché

Feuilletant à sa manière négligente et distraite un herbier, S. y découvre, resserré, épuisé, un petit flamant rose, son rose en grande partie passé. [...] Ah voici qu'entre deux feuilles, il trouve une fille. Nue. Sinon comment sécher même sur le plus séchant des buvards? Rose également. Sans défense. Exténuée, l'air du moins, et pas trop, et ce peut être une ruse. Des armes, une fille en a plein la peau. [...] Le botaniste s'en emparant (avec son savoir-faire pour lui pas de problème), la voilà entre deux pages, encore surprise, pas encore remise, et réduite. [...] L'idée de libérer de l'herbier desséchant la victime d'un homme maléfaisant occupe S. [...] Il n'a pas été laissé de nom sur la fille, qui est là, immobile à l'état de nature, restée nature,



Henri Michaux, sans titre, page extraite de la série *Alphabets*, encre de chine sur papier, 1944, 32 x 24, photo Archives Henri Michaux/Jean-Louis Losi

mais au regard civilisé, citadin, qui en a déjà vu des gens, de toute sorte. Elle attend qu'il prenne la parole. Lui attend qu'elle prenne la parole. Telle est la situation. Une partie de la situation. [...] Un herbier qui ne laisse pas S. tranquilisé¹.

Dans ce texte resté inédit de son vivant, Henri Michaux entreprend d'exposer « le problème de l'herbier ». L'inquiétude née du geste de feuilleter une collection de plantes vient du caractère mortifère propre au dessèchement et à l'évanouissement des couleurs. Dans ce récit de rêves ou d'hallucinations psychotropes, la fleur est un flamant rose puis une fille; elle est sujette aux métamorphoses, mais reste toujours la victime du botaniste. À moins que Michaux ne saisisse poétiquement ici, comme plastiquement dans ses herbiers d'encre et de signes, l'analogie qui, dans la pratique scientifique, élargit le terme *herbier* à la collecte de tous spécimens, inanimés ou animés, minéralogiques, mycologiques, zoologiques, entomologiques : pierres, champignons,

oiseaux, poissons, insectes. En l'occurrence, le flamant rose et la fleur nue sont aussi une femme qui le séduit parce qu'à la fois dangereuse et en danger. S. noue avec elle une relation singulière de méfiance, de fascination, d'empathie. Au lieu de saisir, il est saisi. Le problème de l'herbier se pose alors en termes de perception sensible du particulier. Là où le scientifique cherche à fonder les lois de l'universel, le poète trouve la vie elle-même, impliqué dans un rapport phénoménologique à la fleur regardée. L'imagination questionne ainsi la science sur la légitimité de sa démarche, qui suspend les couleurs de la vie. Le problème devient celui du *pharmakon*, mot du poison et du remède, mais aussi de la victime. Au spécimen sacrifié répond la nécessité d'une guérison. À la différence des atlas ou des albums, l'herbier n'est pas seulement un outil du savoir qui peut devenir un dispositif de montage pertinent pour les sciences humaines ou les arts : toute collection de plantes se souvient de son usage premier de pharmacopée, instrument thérapeutique pour trouver des remèdes ou des poisons.

L'herbier le plus ancien que nous conservions est la pharmacopée illustrée du médecin Pedanius Dioscoride datant du premier siècle après Jésus-Christ. Il s'intitule *De Materia medica*, et se présente comme un catalogue de simples, plantes médicinales à la base de multiples traitements. En 1960, dans sa thèse de médecine sur *l'Histoire du traitement de la mélancolie*, publié par les laboratoires pharmaceutiques suisses Geigy, Jean Starobinski décrit la « technique humaine » indispensable à la collecte des plantes : « choisir » pour ensuite « exprimer, mélanger, décanter leurs principes à la fois toxiques et bénéfiques »². Enfin, l'historien de la médecine rappelle, mais ne s'y attarde pas, qu'à l'Antiquité, il n'est de remède ou de poison qui ne soit efficace sans rites : prières et formules magiques accompagnent la prise du *pharmakon* par le malade. L'ancienne tradition des *carmina*, chants et charmes, qui réconfortent et guérissent, est donc étroitement liée à la pharmacopée. Cette dernière ne se présente pas seulement comme une description des plantes, elle contient également des « recettes » qui, dans la médecine d'Hippocrate³, constituent les premières formes de rationalité. Classement, identification des

propriétés et dosages des substances relèvent d'un esprit préscientifique qui dresse des listes comparables aux inventaires de mots et de choses, dont Michel Foucault estime qu'ils tentent de saisir l'infini du monde en un « atlas impossible⁴ ».

À la Renaissance, les herbiers ne sont plus seulement des pharmacopées ou des ouvrages de botanique illustrés, mais des jardins secs, expression qui désigne les herbiers réalisés grâce à une technique de séchage et de collage, dont on attribue l'invention au médecin et botaniste italien Luca Ghini (1490-1556). L'herbier séché le plus ancien que nous conservions est celui du médecin bâlois Félix Platter, admiré par Michel de Montaigne en 1580 dans son *Journal d'un voyage en Italie* : « Au lieu que les autres font pindre les herbes selon leurs couleurs, lui a trouvé l'art de les coler toutes naturelles si pro-premant sur le papier, que les moindres feuilles & fibres y apparaissent, come elles sont, & il feuillette son livre, sans que rien en eschappe; & monstra des simples qui y estoient collés, y avoit plus de vint ans⁵. » Illustré ou collé, mais aussi impressionné avec de l'encre par Alexander von Humboldt ou sur papier sensible, les cyanotypes d'Anna Atkins ou les calotypes de William Henry Fox Talbot, l'herbier entrecroise l'histoire des sciences (pharmacologie et botanique), des arts plastiques (illustration et collage) et de la littérature (carmina et recettes). En même temps, il semble occuper dans chacune de ces disciplines une place marginale voire déclassée, souvent sur un critère de genre : pour les sciences, la botanique est une « science aimable », « modeste », « indispensable, mais de peu d'envergure théorique⁶ ». Pour les arts, les fleurs sont liées aux figures de la mythologie des *Métamorphoses* d'Ovide, motifs que les portraitistes ont largement exploités, reléguant l'analogie de la femme à la fleur à des poncifs galants et sentimentaux – que Michaux revigore. Dans son poème à Théodore de Banville en 1871, « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs », Rimbaud se moque déjà de ceux qui content fleurettes et conseille au poète de « connaître un peu [s]a botanique⁷ » pour sortir des stéréotypes.

Plusieurs écrivains et philosophes connaissent leur botanique. À commencer par Jean-Jacques Rousseau (1712-1718), suivi par Johann Wolfgang

von Goethe (1749-1832); mais aussi, d'une manière toute différente, Emily Dickinson (1830-1886), qui acheva son herbier à 14 ans, âge où elle maîtrisait la nomenclature botanique de son temps tout en produisant des vers dont la voyance s'attache avec détermination et acuité aux moindres détails.

De Rousseau, Starobinski écrit :

Son intérêt, sa passion, vont à l'inventaire de la végétation des sites qu'il a choisi de parcourir avec des amis versés en botanique. C'est une diversion, presque un alibi. En adoptant le vocabulaire de la psychologie contemporaine, je dirais que son tourment obsessionnel a choisi là un objet substitutif parfait. Une délivrance? Toutes les heures données à la marche en campagne, à la cueillette des plantes, à l'identification de leurs espèces, à leur conservation, puis à leur mise en ordre dans des herbiers, toutes ces heures-là sont gagnées contre l'adversité. Par moments, il échappe au souci de la malfaisance dont il est la victime. Il trouve alors un refuge dans la connaissance objective des productions de la nature. Mais si l'on relit son dernier ouvrage, les Rêveries, force est de constater qu'il fait aller de pair avec sa liberté rebelle la conviction d'endurer le pire malheur. Qu'on relise le dernier paragraphe de la belle septième Promenade : on y trouve, réunies de façon mélodieuse et perverse, sa conviction de pouvoir retrouver, grâce à ses herbiers, « le magnifique spectacle » des contrées qu'il a parcourues dans ses promenades, et en même temps la certitude d'être lui-même la victime du « plus triste sort qu'ait jamais subi un être humain »⁸.

Victime de la société des hommes, Rousseau cherche réparation dans la nature et la solitude, trouvant dans le monde végétal le lieu d'une science du bonheur dont il fixera les termes dans son *Dictionnaire de botanique* comme dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*. L'herbier est une sorte d'arme politique pour Rousseau, qui défend ainsi, pacifiquement, des thèses qui lui valent d'être condamné à l'exil à Paris comme à Genève. Dans ses *Lettres sur la botanique* adressées à Madame Delessert pour instruire sa fille Madelon, l'herbier est un instrument pédagogique au service d'un apprentissage de la patience et de la passion de reconnaître les plantes, et, plus largement, d'une attention au fait naturel. Rousseau

fait donc perdurer une « botanique passionnelle⁹ », qui inspirera un autre amateur illustre, Goethe, dont l'influence est centrale pour l'*Herbarium* de Rosa Luxemburg.

L'herbier carcéral de Rosa Luxemburg ou le sens politique de la nature

Dans une lettre du 2 mai 1917 à Sophie Liebknecht, écrite en prison, Rosa Luxemburg évoque sa conception du bonheur qui, malgré son grand plaisir à herboriser et à botaniser, ne relève pas de l'état de nature tel que l'entend Rousseau :

Au fond, je me sens beaucoup plus chez moi dans un bout de jardin, comme ici, ou à la campagne, couchée dans l'herbe au milieu des bourdons, que dans un congrès du parti. À vous je peux bien le dire; vous n'allez pas me soupçonner aussitôt de trahir le socialisme. Vous le savez, j'espère mourir malgré tout à mon poste, dans un combat de rue ou un pénitencier. Mais, en mon for intérieur, je suis plus près de mes mésanges charbonnières que des « camarades ». Ce n'est pas que je trouve dans la nature un repos, un refuge, comme tant d'hommes politiques qui ont intérioritément fait faillite. Au contraire, la nature m'offre, elle aussi, à chaque pas, des spectacles si cruels qu'ils me causent de vives souffrances. Je vous raconterai, par exemple, une petite aventure dont le souvenir me poursuit. Au printemps dernier je revenais d'une promenade à la campagne et je suivais la rue tranquille et déserte quand mon attention fut attirée par une petite tache sombre sur le sol. Je me penchai et fus témoin d'un drame silencieux. Un gros scarabée gisait sur le dos et essayait vainement de se défendre contre une horde de minuscules fourmis qui se pressaient autour de lui et le dévoraient vivant! Frémissant d'horreur, je pris mon mouchoir et commençai à chasser ces monstres. Mais les fourmis étaient si acharnées et si tenaces que je dus leur livrer un long combat. Quand j'eus enfin libéré la pauvre victime et l'eus posée sur l'herbe, je m'aperçus que deux de ses pattes étaient déjà mangées. Je m'enfuis, avec le sentiment pénible que je lui avais rendu un service fort contestable¹⁰...

Dans cette lettre, souvent citée, Luxemburg trouve dans la nature matière à une parabole de la cruauté des êtres : la Première Guerre mondiale bat son plein, contre laquelle elle a activement milité.

Contrairement à Rousseau, la révolutionnaire ne cherche pas dans la nature un réconfort ou un refuge : quel refuge trouver dans une nature où l'on peut être dévoré vivant et où ne survivra probablement pas l'insecte désormais boiteux? – et on se souvient du handicap de Luxemburg suite à une maladie osseuse mal soignée durant son enfance en Pologne. Il n'en demeure pas moins que son herbier est aussi indissociablement lié que ceux de Rousseau à un *sens politique de la nature*. Il faut relire « L'épithaphe 1919 » de Bertolt Brecht pour saisir la conviction qui animait Luxemburg :

*Rosa la rouge aussi a disparu
Où repose son corps est inconnu.
D'avoir dit aux pauvres la vérité
Fait que les riches l'ont exécutée¹¹.*

Militante et théoricienne politique, autrice de thèses, essais et lettres ouvertes, elle fonde le 4 août 1914 la Ligue spartakiste avec Karl Liebknecht, sommairement abattu lui aussi le 15 janvier 1919. Spartakus est une branche dissidente du SPD (parti social-démocrate d'Allemagne), formée en réaction à la guerre et en affirmant son refus de la prise des armes. Luxemburg est emprisonnée le 18 février 1915 pour avoir milité en faveur du pacifisme, dans la ligne de Jean Jaurès, assassiné le 31 juillet 1914. Le premier cahier de l'herbier carcéral de Luxemburg date de la période du 2 avril au 15 mai 1915. Libérée le 18 février 1916, elle est de nouveau emprisonnée le 10 juillet 1916 jusqu'en novembre 1918, et ne survivra que les quelques mois de la révolution. Luxemburg séjourne dans trois établissements pénitentiaires : la prison berlinoise pour femmes de Barnimstrasse, les prisons polonaises de Wronki et de Wrocław – Wronke et Breslau en allemand. Durant ses séjours, elle va reprendre une activité botanique qui l'a occupée intensément en 1913 et au début de ses études en sciences naturelles, bientôt abandonnées pour une thèse en économie politique sur l'industrialisation de la Pologne soutenue à Zurich en 1897. En prison, les conditions de détention lui permettent de botaniser un peu, en particulier dans la forteresse de Wronke, où elle s'aménage un petit jardin. La page de l'herbier datée du 9 septembre 1918 à Breslau porte la mention suivante : *Hündszahn (Cynodon*

Dactylum), en français *chiendent*, l'herbe la plus communément répandue à travers le monde, et cette précision : « Plantée par moi au bord du potager [Von mir ausgesät auf dem rand des Gemüsehofes] ».

Mais il s'agit là d'une exception. Car l'herbier de Luxemburg, s'il est majoritairement carcéral est aussi, avant tout, un herbier épistolaire¹². Hormis quelques cas, la collecte des plantes s'opère principalement à partir de bouquets ou de fleurs séchées reçues de Louise Kautsky, Sophie Liebknecht, l'épouse du compagnon de combat et d'infortune, Marta Rosenbaum et Mathilde Jacob. Cette dernière, son amie et sa secrétaire, sauva ses papiers – y compris l'herbier. Sur la page en vis-à-vis du chien-dent, on reconnaît le trèfle à quatre feuilles, avec la date du 20 septembre 1918 et la mention du lieu et du nom de celle qui a envoyé les quatre brins : « De Mathilde. Depuis le Seitenberg (montagnes de Glatz) [Von Mathilde. Aus Seitenberg (Glatzes Gebirge)] ». Laissé de côté par la critique s'attachant davantage aux lettres pour pointer chez Luxemburg le rôle de « la nature comme réconfort¹³ », l'herbier est un document précieux sur la vie de la révolutionnaire, l'univers carcéral et la révolution spartakiste qui se prépare. Ce point ne pouvait pas échapper à Charlotte Beradt, spécialiste du lyrisme documentaire¹⁴, qui consacre en 1973 un ouvrage à Luxemburg en prison sous forme d'une édition des lettres de la révolutionnaire à Mathilde Jacob, auxquelles sont joints d'autres documents : des fragments du journal de Mathilde, qui nous apprennent ce que la censure obligeait à rendre invisible, les passages choisis par Beradt correspondant aux dates des courriers reçus de Luxemburg¹⁵. Ce montage critique est complété par le *Gefängnis-Kalendar* de Luxemburg, « Calendrier de prison » tenu par cette dernière avec des annotations pragmatiques sur les visites reçues, ses variations de poids et ses principaux maux physiques. Si les trèfles à quatre feuilles ramassés dans les prés des montagnes de Seitenberg en Pologne doivent porter chance à Rosa, ils doivent aussi protéger celle chargée de lui faire parvenir des informations et sortir ses écrits sur la révolution russe, qui vient d'avoir lieu. À l'initiative de Rosa Luxemburg, par où l'on voit sa détermination même durant la vie carcérale, Mathilde Jacob s'installe sous prétexte de prendre

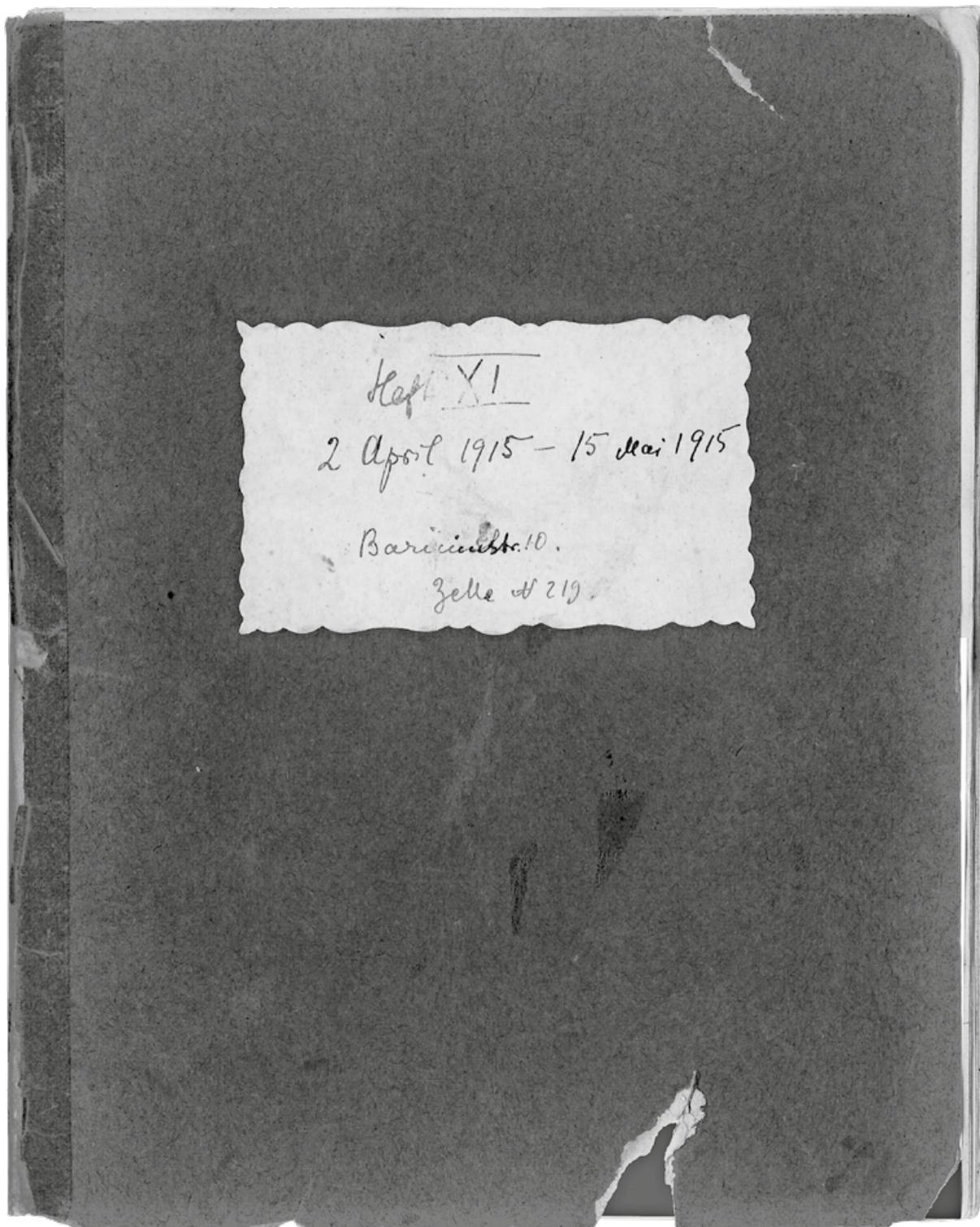
du repos dans les montagnes de Glatz, que l'on ne peut alors rejoindre par voie terrestre qu'en passant par Breslau. Mathilde peut ainsi s'arrêter à la prison à l'aller et au retour :

En août et septembre, j'ai fait mes dernières visites de prison à Rosa Luxemburg. Nous avons convenu que je devais choisir un endroit pour me reposer. Rosa avait fait des pieds et des mains pour me trouver un endroit approprié. Elle s'était renseignée autour d'elle et avait appris des gardiens de prison que l'on atteignait facilement les montagnes de Glatz depuis Breslau. Je suis donc passée par Breslau pour rejoindre la région de Glatz. Pour la première visite à l'aller, j'avais imaginé une petite ruse. Sans passer par le bureau du commandant, je me suis rendue directement à la prison et j'ai dit au gardien de service que je voulais discuter brièvement avec M^{me} Luxemburg du moment où elle souhaitait que les visites et les voyages aient lieu. La ruse a réussi, le directeur a fait venir Rosa dans la cour, qui m'a embrassée avec fougue¹⁶.

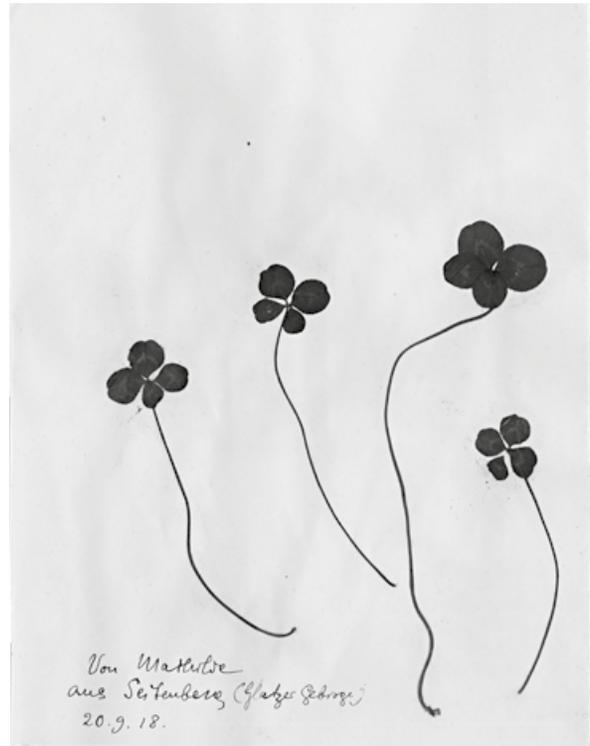
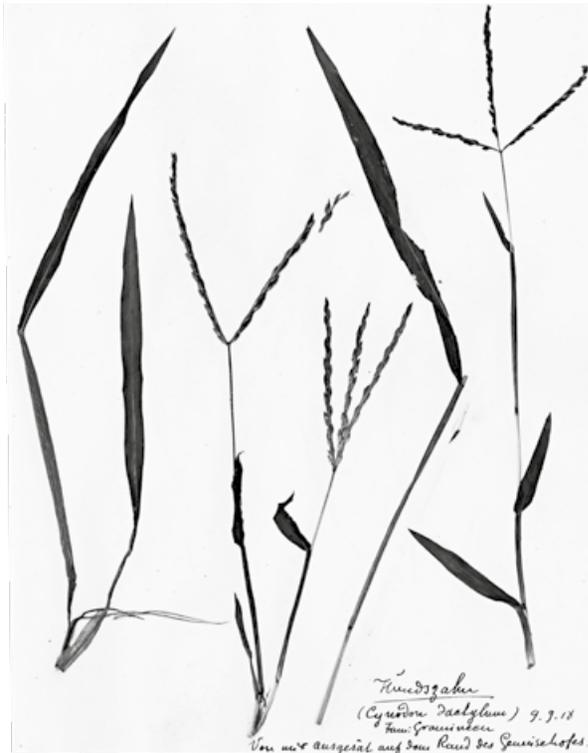
C'est ainsi que Rosa reçoit des nouvelles de la guerre, de la révolution russe et de Spartakus, tout cela dicté à Mathilde Jacob par l'avocat Paul Levi, le seul des membres du directoire de la Ligue encore en liberté; dans l'autre sens, c'est ainsi qu'elle transmet aussi ses écrits, notamment sur les événements d'octobre 1917. Dans sa lettre du 18 septembre 1918, Rosa Luxemburg remercie Mathilde Jacob pour l'envoi de nombreuses fleurs, absentes de l'herbier :

Ma chère Mathilde, aujourd'hui, j'ai reçu votre lettre de dimanche et avant-hier déjà les petites fleurs, et je vous en remercie bien ! La fleur violette que vous ne connaissez pas s'appelle Beinwell [la consoude], la petite blanche avec des lignes vertes est la Sumpferzblatt [la parnassie des marais], appelée Studentenröschen en Autriche, et en latin Parnassia palustris¹⁷.

Si Luxemburg reçoit comme un « cadeau¹⁸ » la découverte du nom des plantes et exprime constamment une joie onomastique et poétique dans ses lettres, principalement consacrées à la botanique, aux animaux et aux ciels, avec quelques considérations sur les arts et la littérature, on a parfois le sentiment que la révolutionnaire donne le change à la censure. La critique a d'ailleurs cherché derrière ses échanges une « langue des oiseaux¹⁹ », une langue



Rosa Luxemburg, *Herbarium*, couverture, Varsovie, Archiwum Akt Nowych, Akta Róża Luksemburg sygn. 63/III/2, photo Archiwum Akt Nowych



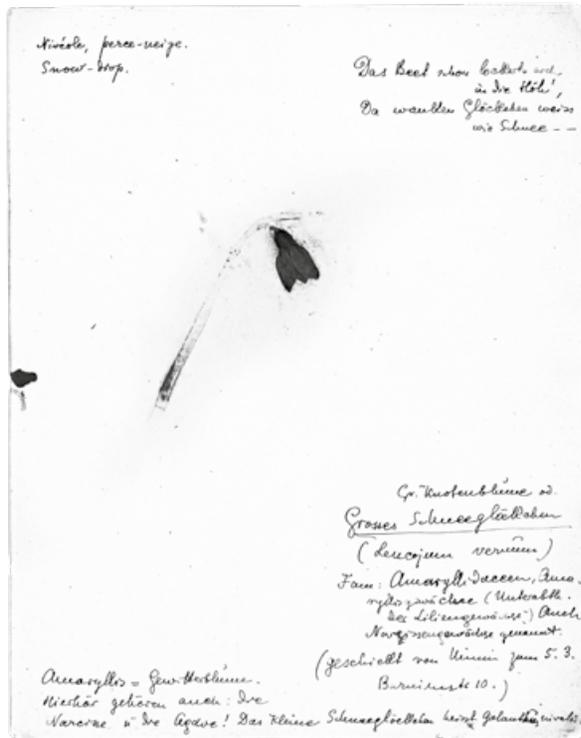
Rosa Luxemburg, *Herbarium*, p. 332 et 333, Varsovie, Archiwum Akt Nowych, Akta Róża Luxemburg sygn. 63/III/2, photo Archiwum Akt Nowych

secrète, politique, permettant, grâce aux noms des fleurs, de transmettre au lieu de transports inoffensifs des informations dangereuses, révolutionnaires. Mais l'hypothèse n'a jamais été vérifiée, faute de découvrir un code. En ce qui concerne les trèfles à quatre feuilles, le journal de Mathilde permet tout de même de comprendre que Rosa reçoit aussi ce jour-là des informations de la Ligue spartakiste et de l'effondrement de l'Alliance : la défaite de l'Allemagne dans la Somme et le recul des armées austro-hongroises en Italie sont le signe de la chance, bientôt la fin de la guerre. Derrière la joie botanique, c'est donc une joie politique qui s'exprime.

Redécouvert en 2009 alors qu'il retourne en Pologne où il est depuis conservé²⁰, l'herbier est rendu public en 2019 grâce à sa publication en facsimilé par Evelin Wittich²¹. Il faut rappeler avec Dorota Sajewska²², dans son texte pionnier sur l'herbier de la révolutionnaire, son rôle inattendu dans l'élabo-

ration du mythe de Rosa Luxemburg : à partir d'une trace ADN prélevée sur l'*Herbarium*, le Dr Michael Tsokos a soutenu l'hypothèse que le corps de Rosa Luxemburg, qui n'a pas pu être formellement identifié à partir du cadavre repêché dans le Landwehrkanal de Berlin fin janvier 1919, avait été retrouvé à l'intérieur d'un cercueil dans une pièce en sous-sol de l'institut médico-légal de l'hôpital berlinois de la Charité, où il exerçait. Par-delà le scoop médiatique, cette seconde dépouille de Rosa Luxemburg, génétiquement liée à l'herbier, constitue aussi ce dernier comme le troisième corps de la militante : corps de fleurs révolutionnaires, bouquet sec réuni sur le mode épistolaire. L'hypothèse est séduisante, d'autant que Luxemburg se compare fréquemment aux animaux et aux plantes dans ses lettres. À Sophie Liebknecht, le 29 août 1917, elle écrit :

Sonitchka, je ne peux identifier à coup sûr la jolie plante mauve que vous m'avez envoyée parce que



Rosa Luxemburg, *Herbarium*, p. 234 et 235, Varsovie, Archiwum Akt Nowych, Akta Róża Luxemburg sygn. 63/III/2, photo Archiwum Akt Nowych

les petites fleurs en sont trop desséchées. Ce n'est certainement pas des « calamagrostis » (en allemand Federgras) car les herbacées n'ont jamais de telles fleurs. Je pense qu'il s'agit plutôt d'une espèce de lavande. Où l'avez-vous cueillie? J'aime aussi beaucoup les chicorées bleues, à Südende il y en a beaucoup au bord des chemins et dans les champs. Leur nom populaire est Warte [attends], d'où une jolie légende. Une jeune fille abandonnée se mit en route pour attendre son amant infidèle et porta son regard au loin pendant si longtemps, en vain, qu'elle prit racine et devint une fleur, justement une chicorée²³.

Plongée dans l'attente de la liberté, herborisant et collant tant bien que mal, rêvant d'une promenade au jardin botanique de Berlin avec une de ses amies, Rosa Luxemburg, au prénom de fleur, devient une chicorée bleue. Le destin de la métamorphose en fleur, à force d'attente dans une cellule, aura en tout cas été scellé par l'herbier, corps botanique de la révolutionnaire, formé grâce aux envois de corres-

pondantes qui sont elles aussi métamorphosées en fleurs dans les lettres : Marta Rosenbaum est une anémone, dont les fragments fantômes sont redessinés par Rosa Luxemburg, Mathilde Jacob est tantôt un trèfle à quatre feuilles tantôt un narcisse jaune, Sophie Liebknecht devient un perce-neige. À cette dernière, historienne de l'art, Rosa Luxemburg écrit le 14 janvier 1918 :

Vous aussi Sonitchka, vous êtes une petite fleur précoce, jaillie en pleine neige, dans la glace, et qui, pour cette raison, frissonnera sa vie durant [...]. Votre Rodin pour Noël m'a causé une grande joie [...]. Ce qui m'a fort agréablement touchée chez Rodin, c'est le sens de la nature, son respect du moindre brin d'herbe dans un champ. Ce devait être un homme admirable : ouvert, naturel, débordant de chaleur intérieure et d'intelligence. Il me rappelle Jaurès²⁴.

Il est évident que c'est l'éloge de Jaurès qui compte et son sens politique de la nature. L'attention à la plus petite herbe, bonne ou mauvaise, sans

produisant jamais rien de semblable : « Le particulier est le général qui se manifeste dans des conditions différentes²⁹. » Dès lors, chaque brin d'herbe est un brin d'universel, sans que l'addition de tous les brins d'herbes ne le constitue en une somme, car l'universel ne connaît d'autre espace-temps que l'infini. Entre les murs de sa prison, Luxemburg continue donc son combat pour la révolution, justifiée poétiquement et politiquement dans son existence, alors même que l'on veut la réduire à néant. L'herbier n'est pas là pour échapper à la politique, bien au contraire, il traduit un sens politique de la nature fondamental pour comprendre sa pensée révolutionnaire.

La dernière fleur séchée et collée par Luxemburg dans l'ultime cahier complet de l'*Herbarium* (qui s'ouvre sur un perce-neige), à la date du 29 septembre 1918, est tirée d'un bouquet de Frau Schlich : c'est la cloche orange d'une *Judenkirche*, littéralement « église des juifs » ou « confession juive », en référence à la couleur du bonnet et du signe discriminant que devaient porter les personnes concernées au Moyen âge. Et si le nom de la fleur remémore la rouelle, il annonce aussi l'étoile jaune que portera Mathilde Jacob, finalement assassinée à Theresienstadt (Terezín), mais aussi la mère de Georges Perec qui disparaît à Auschwitz en 1943.

De l'herbier botanique à l'herbier photographique

Avant d'ouvrir le manuscrit inédit de Georges Perec, *L'Herbier des villes*, il faut mesurer ce dont rend compte son titre : une dialectique entre nature et culture, réponse à la révolution culturelle qui s'est opérée au cours d'un siècle marqué par l'urbanisation massive. En 1897, Rosa Luxemburg soutenait à l'université de Zurich une thèse sur l'industrialisation de la Pologne après avoir renoncé à des études en sciences naturelles, on l'a dit. Dans une lettre à Sophie, envoyée depuis Wronke le 16 mai 1917, elle écrit :

Récemment, on a apporté dans le bâtiment une branche cassée trouvée par terre et dont l'aspect étrange a surpris tout le monde; tout le monde se demandait ce que c'était. C'était un orme; vous souvenez-vous que je vous en ai montré un dans une rue de mon Südende, tout chargé des paquets odorants de petits fruits d'un rose pâle légèrement verdâtre? C'était en mai et vous étiez ravie de cet extraordinaire spec-

tacle. Ici, les gens habitent pendant des décennies dans les rues plantées d'ormes et n'ont pas encore remarqué à quoi ressemble un orme en fleur... Et cette indifférence est tout aussi générale envers les animaux. Au fond la plupart des citoyens sont vraiment de frustes barbares³⁰.

La ligne de partage entre l'homme de la campagne et l'homme de la ville semble se creuser irrémédiablement sous l'effet du développement des grandes villes capitalistes, dont Berlin et Paris.

À l'entre-deux-guerres, il revient à Walter Benjamin d'avoir analysé quelques grandes lignes de cette barbarie évoquée par Rosa Luxemburg, sur laquelle il a bâti sa théorie de la Modernité, qui se décline depuis son exégèse de Charles Baudelaire à ses analyses de la reproductibilité technique et sa petite histoire de la photographie. L'époque est à l'industrialisation massive et au développement capitaliste des métropoles; partout, l'écart se creuse entre le citadin et le paysan. Benjamin saisit bien cette concurrence entre l'homme des villes et l'homme des campagnes dans un texte peu connu écrit à l'occasion de la réédition en 1930 du fameux ouvrage du pasteur suisse allemand Johann Künzle, *Bonnes et mauvaises herbes (Chrut und Uchrut)*, livre sur les plantes médicinales dont l'autorité sur les savoirs populaires commence alors à peine à s'estomper. Ce livre, qu'il imagine souligné et taché d'encre par les usages, Benjamin en souligne le succès, « à côté de la Bible le livre le plus répandu en Suisse³¹ ». Il est écrit « au profit du peuple, en défi aux médecins » par « l'homme aux herbes » qui aura lancé le mot d'ordre d'un « retour à la nature » avec le prêtre Sebastian Kneipp et le père Ludwig, « ancien professeur de botanique à Einsiedeln, maintenant défunt vieillard, jubilaire, enfin le Seigneur lui-même, modèle le plus achevé de la vie purement naturelle, l'idéal d'un être humain »³². Par-delà l'ironie, qui l'enjoint de pointer une recette pour le « thé des professeurs », remède pour la gorge, nécessaire à ceux qui ne connaissent rien aux plantes mais parlent fort, Benjamin analyse parfaitement « le tact social » du livre, et « la vigueur du sentiment de classe (ne parlons pas de conscience de classe) qui à chaque pas règle la parole et le comportement de l'homme, lequel va botanisant par monts et par vaux à la belle étoile »³³.

Le livre « repose sur la doctrine ancestrale des deux puissances universelles : la lumière et l'obscurité [...], herbes bonnes ou mauvaises, [...] l'opposition paysan-citadin³⁴ ».

Cette opposition ne peut que susciter l'ironie de celui qui, héritier des romantiques et de Goethe, pense une continuité morphologique, gestaltienne, entre l'art et la nature. L'universalité de la *Gestalt* comme expression du particulier instaure une dialectique entre nature et culture dont l'herbier est une illustration parfaite, à condition de ne pas le regarder en naturaliste, mais à la manière de Goethe, en *collectionneur de formes*. Dans *La Métamorphose des plantes*, Goethe s'oppose à Carl von Linné, dont la botanique n'est « rien de plus qu'une nomenclature et un système fondé sur les chiffres », imparfaits de surcroît, si bien qu'ils ne peuvent « satisfaire ni l'entendement ni l'imagination »³⁵. Goethe, lui, cherche à saisir « l'heureuse mobilité et plasticité³⁶ » des formes de la nature, dont la dynamique morphologique peut inspirer l'artiste, créateur lui aussi de formes nouvelles. Il élabore « un concept unique », « une plante primordiale suprasensible », une « plante originaire [*Urpflanz*] »³⁷, qui serait une forme spirituelle à l'origine de toutes les plantes dans leur infinie diversité. Dans *La Métamorphose des plantes*, Goethe expose donc sa conception d'un phénomène originaire de la nature produisant le particulier à l'infini grâce à la variabilité incessante et merveilleuse de sa morphologie.

C'est avec cette dernière que travaille Paul Klee, pour lequel faire un herbier, c'est rassembler « un trésor de formes³⁸ ». Et c'est aussi comme « trésor insoupçonné d'analogies et de formes³⁹ » que Benjamin décrit les herbiers photographiques de Karl Blossfeldt, ce dernier agrandissant jusqu'à quarante fois la plante pour en faire surgir des formes nouvelles, culturellement indexables, par exemple une crosse épiscopale dans une fougère. L'herbier est désormais à l'époque de sa reproductibilité technique; il n'est plus le dépositaire de fleurs mais d'images, dont il faut aussi apprendre le langage. C'est ce que propose Georges Bataille publiant les clichés de Blossfeldt dans sa revue d'avant-garde *Documents*⁴⁰, mais aussi Hannah Höch, qui les trouve dans la presse grand public berlinoise des

années 1930. Plusieurs doubles pages de son *Album* (1930) sont des herbiers collés et photographiques, dont certains spécimens sont ceux de Blossfeldt, par exemple la coupe transversale et agrandie d'une prêle des champs et la fougère épiscopale.

L'herbier botanique est donc prêt à devenir un *Herbier des villes*, collectant les formes et les fragments de la barbarie. Tel est le projet de Benjamin, composant un *Herbarium de Paris, capitale du XIX^e siècle* en suivant la méthode du « montage littéraire », qui fait de la collecte et de la collection – en allemand il n'y a qu'un verbe (*sammeln*) – une méthode, ce que note bien Theodor W. Adorno :

En tant que forme, l'essai donne la possibilité d'envisager les phénomènes historiques, les manifestations de l'esprit objectif, la « culture » comme s'il s'agissait de la nature. Plus que quiconque, Benjamin possédait cette faculté. On pourrait dire que toute sa pensée relève de l'histoire naturelle. Les éléments pétrifiés, gelés ou obsolètes de la culture, tout phénomène culturel qui a perdu sa vie et sa chaleur, le fascinaient tout comme un collectionneur est attiré par un fossile ou une plante conservée dans un herbier⁴¹.

Postuler que l'essai relève de la collection botanique ou minéralogique, ce n'est pas le rabattre sur l'anthologie ou le florilège⁴², dont la somme restitue la totalité d'un thème. C'est plutôt l'envisager comme une pensée dont la méthode est le montage. Selon Adorno encore, il s'agissait pour Benjamin, à la fin de sa vie, « non pas d'écrire sa propre philosophie mais d'en faire le montage, à partir de matériaux qui parleraient d'eux-mêmes et qu'il n'interpréterait pas⁴³ », ces derniers collectionnés avec passion. Il laisse ainsi à la postérité un ouvrage inachevé et proliférant, que Georges Didi-Huberman aura désigné, à l'égal de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, comme l'outil d'un « gai savoir inquiet⁴⁴ ». Il importe d'ajouter ici que l'herbier de citations comme forme de l'essai chez Benjamin hérite surtout de Goethe par le biais du premier romantisme, ce dernier postulant que la vérité est fragmentaire⁴⁵. Cette conception de la vérité, centrale dans sa théorie du montage, commande les pages de la « Préface épistémologique » à *Origine du drame baroque allemand*, où Benjamin défend sa méthode : la vérité ne peut se saisir que par des agencements variables de matériaux col-



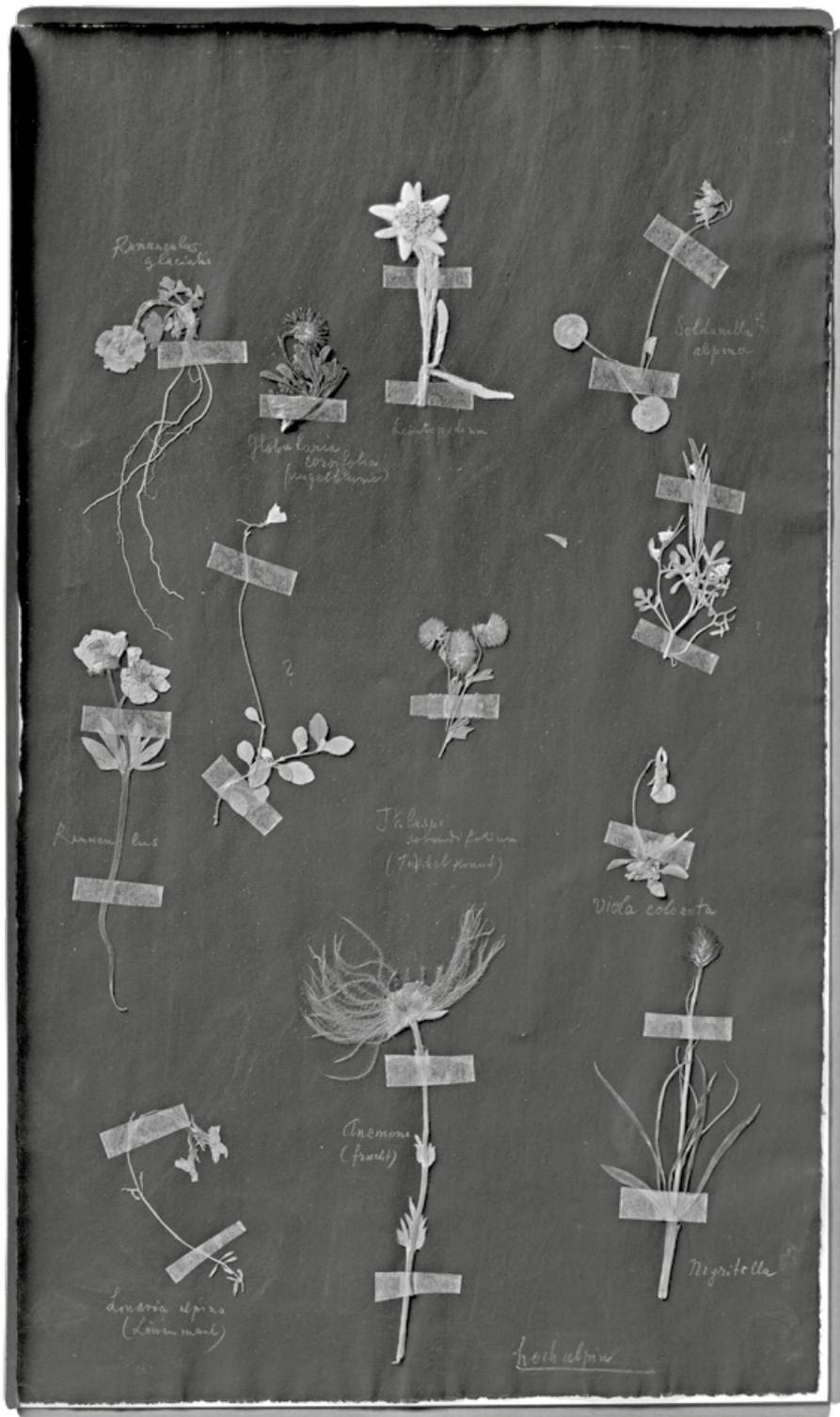
Hannah Höch, double page extraite de *Album*, BG-HHC-G 377/79, Berlin, Berlinische Galerie, photo © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais/Anja Elisabeth Witte

lectés. L'une des œuvres fragmentaires principales signée par Novalis, publiée dans la revue *Athenäum* de Friedrich et August Wilhelm Schlegel avec la participation de Friedrich Schleiermacher, s'intitule *Blüthenstaub*, terme traduit par *pollen* et qui signifie littéralement *poussière de fleurs*⁴⁶. Le « pollen » du vrai est soufflé sur toutes choses, jusqu'à la plus petite, la plus insignifiante ou invisible. Il faudrait donc toutes les collecter pour saisir la vérité, tâche impossible.

L'herbier de citations de Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, ne recueille pas seulement des données pour élaborer un savoir comme un atlas, c'est aussi une pharmacopée exposant des principes actifs. La question n'est pas de guérir un monde malade mais de produire une littérature et une philosophie capables de changer politiquement la société. Ici se nouent sans doute les destins de Rosa Luxemburg, Walter Benjamin et Georges Perec, auteurs animés d'une conviction matérialiste, qui exige de la pensée qu'elle n'interprète

pas seulement le monde mais le transforme, principe de Karl Marx largement cité par les trois auteurs.

Georges Perec a certainement lu Rosa Luxemburg dans le numéro spécial de *Partisans* que François Maspero a consacré en 1965 à la révolutionnaire, revue qui publiera également des textes réunis par Perec pour sa propre revue, laquelle ne verra cependant pas le jour, et dont le titre devait reprendre celui d'un film de Sergueï Eisenstein, *La Ligne générale*⁴⁷. Il est fort probable en revanche qu'il n'ait pas lu Benjamin, car ce dernier commence juste à être republié en Allemagne à la fin des années 1960, *Le livre des passages* paraissant de manière posthume en 1981. En tout cas, il en aura subi l'influence à travers Bertolt Brecht, dont il déclare qu'il est son premier modèle en littérature, ou encore Georg Lukács, dont il lit deux ouvrages traduits en 1960 et 1963, ou aussi grâce à Alexander Kluge, dont la traduction de *Stalingrad. Description d'une bataille* en 1966 l'impressionne par son usage d'« un matériel qui n'est pas à proprement parler littéraire⁴⁸ ».



Paul Klee, *Herbalblatt*, planche d'herbier, plantes sur papier préparé, 46 x 27,5, Zentrum Paul Klee, Bern, Donation Famille Klee, photo Zentrum Paul Klee, Bern, Donation Famille Klee

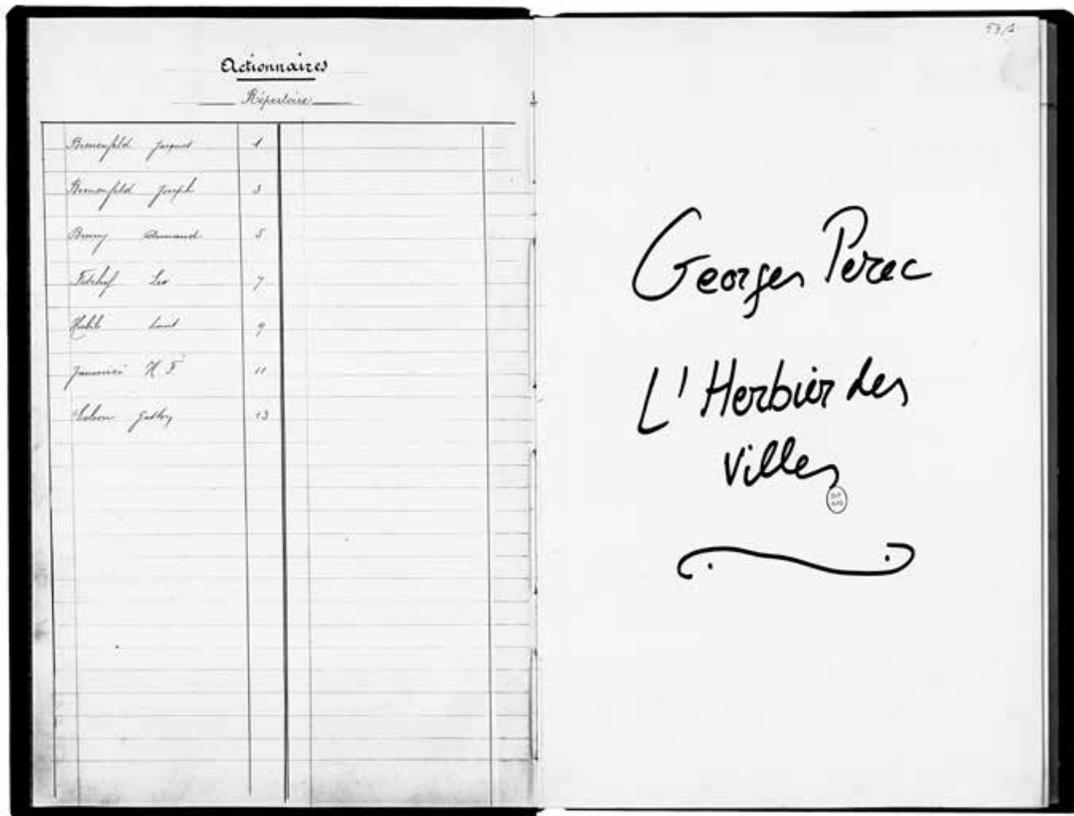
De ce point de vue, *L'Herbier des villes* de Perec est sans doute l'expression la plus poussée de cette tentative de faire œuvre à partir de traces documentaires. Le manuscrit entièrement inédit s'élabore à partir d'une collecte quotidienne de traces appartenant à ce que Perec nomme l'infra-ordinaire. Ce sont des documents qui parlent des « choses communes », les choses les plus ordinaires en lesquelles se cache la vie, entre réalité d'une existence et vérité sur cette dernière. Perec reproche aux journaux de ne rien nous dire de vrai car ils ne parlent que de l'extraordinaire, jamais de l'ordinaire. Dans un texte de février 1973, il écrit : « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire⁴⁹ ? » *L'Herbier des villes* est un projet d'ouvrage qui cherche à répondre à ces questions. Son épouse, Paulette Perec, dans « Chronique de la vie de Georges Perec », décrit le début du travail : « Cette collecte, il l'avait commencée, dans certains cas involontaires du fait de sa propension à garder les choses, mais aussi systématiquement, et il avait déjà intercalé ses trouvailles, entre les feuillets d'un de ses gros registres noirs⁵⁰. » Et c'est en fait en partie sous cette forme que nous est parvenu *L'Herbier des villes*, réponse à la « faillite de la mémoire⁵¹ » liée à la disparition de ses parents durant la Seconde Guerre mondiale, en particulier sa mère, raflée à Paris fin 1942. Tout comme l'*Herbarium* de Rosa Luxemburg, sorte de talisman végétal qui, accompagné des lettres aux pouvoirs incantatoires, la libère de l'espace carcéral et du temps passé pour nous la rendre aussi vivante que les motifs de son combat, *L'Herbier des villes* est investi d'une fonction thérapeutique primordiale.

L'Herbier des villes de Georges Perec ou le style de la nature morte

Georges Perec, lecteur de Rosa Luxemburg, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Alexander Kluge, on l'a dit, auteurs massivement traduits en français au milieu des années 1960, fait œuvre avec *L'Herbier des villes* d'un matériel « infra-ordinaire ». La totalité est

constituée de six dossiers, chacun comprenant une archive à différents stades de développement. On trouve trois états avancés du travail où le montage a été réalisé sur des ensembles de 15 à 30 pages chacun, les trois autres sections de *L'Herbier* étant à l'état de collecte documentaire, conservées telles que Perec les a lui-même archivées, en liasses ou pochettes qu'il remplissait en répartissant les documents en vue de les monter. Le premier montage porte le titre *L'Herbier des villes* et le sous-titre *Les choses communes 2*. En 1978, Perec a publié *Je me souviens. Les Choses communes 1*, qui se présente comme un album de 480 souvenirs énumérés et numérotés, chacun commençant par « Je me souviens ». *L'Herbier des villes* en est la suite⁵², inventaire de la mémoire ouvert sur l'infini, non plus par l'énumération de souvenirs, mais par la collecte compulsive de traces. Le premier montage, dont les images et documents n'ont pas été collés, peut être daté car il contient la version publiée en 1976 de « Notes concernant les objets qui se trouvent sur ma table de travail ». Le deuxième montage est daté de juin 1980 ; le troisième montage porte également le titre *L'Herbier des villes*, mais seul, et il est daté comme un journal commencé le 19 janvier 1982.

Le deuxième montage ajoute au titre et au sous-titre une dédicace à François le Lionnais et une épigraphe : « Ce livre est né du désir de ranger. » Elle est suivie de deux ajouts manuscrits : « voir François le Lionnais le 3^e secteur » et « Denis Roche DSEDT », en référence à l'ouvrage *Dépôts de savoir et de techniques* de Denis Roche, que son auteur présente comme une « sorte de cut-up⁵³ ». François le Lionnais⁵⁴ est l'un des fondateurs de l'Oulipo, groupe littéraire dans lequel Perec a ensuite été coopté, qui écrit avec des contraintes diverses, en recourant à différentes règles du jeu, exposées dans un Atlas de l'Oulipo, ouvrage collectif paru en 1981. Dans le travail de l'Oulipo comme dans celui de Perec, les dispositifs visuels sont fondamentaux pour la tentative d'élaborer une littérature du 3^e secteur, au plus près des choses communes et de l'infra-ordinaire. Le Lionnais définit en 1972 trois secteurs de l'écrit : le premier, c'est la littérature reconnue comme telle ; le second, c'est le paratextuel et les littératures mineures, enfantines ou de divertissement ; le



Georges Perec, *L'Herbier des villes*, Bibliothèque nationale de France, Fonds Perec, 53, fol. 1, photo BnF, Paris

troisième secteur, celui de *L'Herbier des villes*, c'est l'écrit sans volonté artistique, tous les documents de l'existence, du nom des rues aux publicités, manuels divers, atlas, herbiers et annuaires, recettes de cuisine, posologie médicale, etc., c'est-à-dire les traces de la quotidienneté dénuées de toute vocation littéraire immédiate. Perec décrit *L'Herbier des villes* à un journaliste en 1980 :

Je me suis aperçu que je gardais des prospectus, des notes de gaz, enfin tout un ensemble de choses. J'ai commencé à les classer, ou plutôt à les disposer un peu les uns par rapport aux autres et à constituer ainsi un herbier de ville ou plutôt de mots. Ces textes correspondent au dernier rayon de la littérature qui va du Code civil aux messages écrits dans le ciel, des Bottins aux sujets de compositions françaises. Les trois quarts du temps, quand on reçoit un prospectus, on le jette. Mais si on les garde tous et qu'on les publie, par mon-

*tage et collage, ça peut avoir un effet amusant. Enfin, stimulant ! Ce sera, pour moi, l'occasion d'un jeu*⁵⁵.

Dans un autre entretien, il déclare encore : « J'ai fait un projet comme ça, qui s'appelle *L'Herbier des villes*, qui est fait de tout ce qu'on ramasse dans une ville, ce qui est glissé sous une porte, des prospectus, etc.⁵⁶ » Il est donc aussi, littéralement, un atlas, avec des cartes et de nombreux documents géographiques de Paris, Londres, New York. Le choix de le nommer *herbier* ne vient alors pas seulement du fait que Perec a probablement commencé ce projet lorsqu'il a emménagé rue Linné à Paris en 1974, ni d'un vœu de se démarquer de l'atlas oulipien, qui est postérieur, mais bien d'une pensée de l'opposition entre la ville et la campagne, qui est l'objet d'une réflexion dans *Un homme qui dort* :

Il te semble que tu pourrais passer ta vie devant un arbre, sans l'épuiser, sans le comprendre, parce que

tu n'as rien à comprendre, qu'à regarder. [...] Sa force, sa majesté, sa vie – si tu espères encore tirer quelques sens, quelque courage, de ces anciennes métaphores – ce ne sont jamais que des images, des bons points, aussi vains que la paix des champs [...]. C'est à cause de cela que l'arbre te fascine, où t'étonne, ou te repose, à cause de cette évidence insoupçonnée⁵⁷.

Dans la campagne, il n'y a rien à trouver, collecter, ramasser, la vérité est perçue sur le mode de l'évidence muette qui, pour l'écrivain de la modernité et de la grande ville, relève des anciennes métaphores. La position de Perec, en matière de vrai, est toute différente : le troisième secteur de la vie ou le dernier rayon de la littérature, c'est le secteur du déclassé, des rebuts, là où cependant on capte la vérité. Une société se rend lisible dans ses déchets, c'est pourquoi la ville est pour Perec un lieu privilégié d'exploration, un peu comme si l'écrivain était un éboueur ou un chiffonnier.

L'Herbier des villes est donc le projet d'un livre-montage, un livre-objet, que Raoul Delemazure, qui signe le seul article sur ce manuscrit, rapproche à juste titre d'œuvres plastiques qui lui sont plus ou moins contemporaines, par exemple les *Time Capsules* d'Andy Wahrol, foncièrement autobiographiques. Et il est vrai que dans « la poubelle de choses écrites⁵⁸ » de *L'Herbier*, Perec jette aussi des portraits de lui-même et une partie de sa correspondance privée. Le projet devient autobiographique, manière de soigner la perte de ses souvenirs d'enfance, mais aussi de réagir à une psychanalyse menée avec Jean-Baptiste Pontalis de 1971 à 1974 :

En même temps [que l'analyse] s'instaura comme une faillite de la mémoire : je me mis à avoir peur d'oublier, comme si, à moins de tout noter, je n'allais rien pouvoir retenir de la vie qui s'enfuyait. [...] Cette panique de perdre mes traces s'accompagna d'une fureur de conserver et de classer. Je gardais tout : les lettres avec leurs enveloppes, les contremarques de cinéma, les billets d'avion, les factures, les talons de chèque, les prospectus, les récépissés, les catalogues, les convocations, les hebdomadaires, les feutres secs, les briquets vides et jusqu'à des quittances de gaz et d'électricité concernant un appartement que je n'habitais plus depuis six ans, et parfois je passais une journée à

trier et à trier, imaginant un classement qui remplirait chaque année, chaque mois, chaque jour de ma vie⁵⁹.

La démarche thérapeutique créée en lui « une peur panique » de perdre toute trace de lui-même et déclenche « une fureur de conserver et de classer », dont la vastitude infra-ordinaire ne cesse de faire sortir le projet du cadre autobiographique. À moins de situer la pertinence de ce dernier dans la saisie des rythmes et des gestes de l'écrivain, ses compulsions et ses rituels.

« Atlas, herbier et rituel⁶⁰ » est un vers célèbre de Stéphane Mallarmé dans sa *Prose à Des Esseintes* de 1885. Le rituel dont il est question relève de la collection, à laquelle s'adonne avec joie Perec. Selon Goethe, le collectionneur possède la « faculté intérieure d'apercevoir une chose, d'en développer les parties, de la contempler comme un tout⁶¹ ». Faculté, donc, de saisir le particulier comme universel, on l'a dit; faculté aussi de renouveler ce qui est connu « par des rapports inattendus » afin que « rattaché à de nouveaux objets », le plus familier « éveille notre attention, notre réflexion et notre jugement⁶² ». Telle est selon Goethe la vocation de la collection, ce qui, chez Benjamin comme chez Perec, commande le montage : rendre inattendu le connu, le quotidien, l'habituel, le commun, l'ordinaire des traces, « c'est aussi, et surtout, affaire de montage⁶³ », en l'occurrence, sous la forme de *L'Herbier des villes*. La dimension thérapeutique de ce dernier tient autant au rituel de rassemblement des traces et de soi qu'à la fonction critique du montage qui donne forme à une inquiétude, renouvelle le regard sur les choses en produisant des liens inédits entre elles.

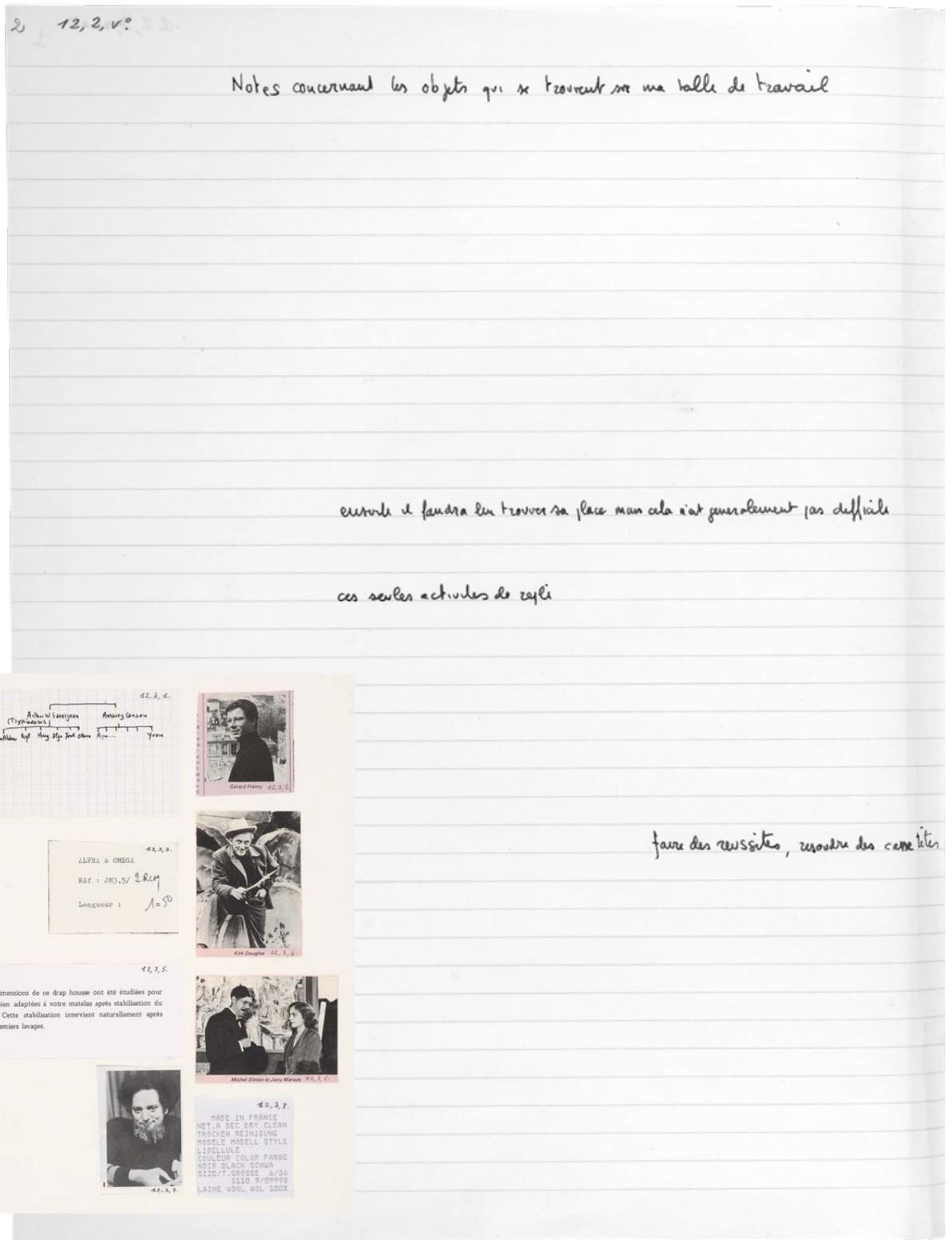
On peut l'observer concrètement dans une double page du premier montage de *L'Herbier*, dont les huit images et documents n'ont pas été collés et se trouvent réunis dans une enveloppe glissée dans une double page présentant, à droite, un texte manuscrit titré et, à gauche, un titre et quelques phrases éparses avec des espaces blancs où les huit traces infra-ordinaires auraient peut-être pu être collées: d'emblée, on reconnaît une photographie de Perec et une autre de Kirk Douglas, celle-ci découpée dans un magazine télé; dans un autre programme du petit écran, Perec trouve Michel Simon et Janie Marèse dans *La Chienne*, film de Jean

Renoir sorti en 1931 et adapté du roman éponyme de Georges de la Fouchardière de 1929, auteur connu pour ses convictions antimilitaristes et pacifistes. On voit encore une photographie de Gérard Frémy qui compose la musique du court-métrage de Perec, *Les Lieux d'une fugue*, réalisé en 1978 à partir d'un texte autobiographique. À cela s'ajoutent encore un document sur les personnages de *La Disparition*, le roman de 1968 sur l'absence de la mère; une publicité pour un drap-housse noir; une étiquette de vêtement ou de linge, l'alpha et l'oméga d'un objet inconnu, expression qui, de la première à la dernière lettre de l'alphabet grec dit le début et la fin, le plus petit et le plus grand, embrasse sans hiérarchie la totalité – ici réduite prosaïquement à 1 m 50. Sur la page de gauche, on trouve trois phrases : « ensuite, il faudra lui trouver sa place, mais cela n'est généralement pas difficile », puis « ces seules activités de repli », enfin « faire des réussites, résoudre des casse-têtes »⁶⁴. Ces phrases appartiennent au texte écrit sur la page en face et s'y rattachent grâce à une petite croix d'ajout tracée par Perec dans le manuscrit. Ce dispositif confirme que la logique de lecture de *L'Herbier* est tout autant la double page que la page simple, une multiplicité des modes de production du sens qui évoque le dispositif d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé⁶⁵. On constate que les deux pages portent le même titre approximativement : le manuscrit est intitulé « Histoire de quelques-uns des objets qui sont sur ma table de travail »; la page d'en face a pour titre « Notes concernant les objets qui se trouvent sur ma table de travail », ce dernier finalement retenu par Perec pour la parution du texte en 1976 dans *Les Nouvelles littéraires*. La version publiée est identique au manuscrit présent dans *L'Herbier des villes*, à l'exception de deux ajouts sans doute faits sur épreuves. En voici le début et deux passages :

Il y a beaucoup d'objets sur ma table de travail. Le plus ancien est sans doute mon stylo; le plus récent est un petit cendrier rond que j'ai acheté la semaine dernière; il est en céramique et son décor représente le monument aux martyrs de Beyrouth (de la guerre de 14, je suppose, pas encore de celle qui est en train d'éclater). [...] Plus tard, quand mon travail avance ou piétine, ma table de travail s'encombre d'objets [...].

Il ne s'agit pas exclusivement d'objets directement liés à des pratiques quotidiennes (fumer) ou périodiques (priser, dessiner, manger des bonbons, faire des réussites, résoudre des casse-têtes), [...] ou ne se rattachant à aucune fonction particulière, mais peut-être à des souvenirs, ou à des plaisirs tactiles ou visuels, ou au seul goût des bibelots (boîtes, pierres, galets, soliflore). [...] Il n'y a pas de tube de colle sur ma table de travail; elle se trouve dans un petit meuble à tiroirs à côté; je l'y ai remise il y a un instant après m'en être servi⁶⁶.

La table de travail est aussi une table de montage. Le regard qui se pose sur les objets pour les énumérer et les décrire est cinématographique : les références à l'art de la caméra sont omniprésentes dans les images se trouvant dans l'enveloppe au milieu de la double page et décrites auparavant. Mais un autre modèle ou dispositif de montage est également convoqué par Perec : la réussite des cartes à jouer ou patience ou encore tarot, dont la logique obéit à des règles associatives et combinatoires. Le regard qui se pose sur les objets et les documents est aussi ludique, point de vue sur la création que Perec développe dans le cadre de l'Oulipo. Le montage est une patience de la mémoire et de l'imagination, de l'intelligence et de l'émotion; c'est une combinaison variable qui rassemble l'épars du passé et de la vie. Il collecte des traces, invente des énigmes et des casse-têtes; c'est à la fois une devinette et une divination, une manière de penser propres aux avant-gardes du XX^e siècle : ainsi le formaliste russe Boris Eikhenbaum affirme dans un texte de 1927 que le montage cinématographique exige du lecteur un « certain art spécial de la divination »⁶⁷, ce dernier rapporté à la devinette et à la *pars pro toto* par Sergueï Eisenstein, à la *Vexierbild* des rêves de Sigmund Freud par Walter Benjamin. Ce qui est en jeu est un pouvoir d'imitation, une capacité à saisir ou produire des ressemblances en oubliant les liens de causalité : la logique du deviner se fonde sur des analogies de détails, de formes, de mots, et l'écrivain, l'artiste et le savant y recourent, quand bien même la pensée rationnelle met en doute la valeur heuristique de cette procédure. Ainsi Claude Lévi-Strauss, dans un entretien avec Didier Eribon, compare sa méthode à une « réussite » :



Georges Perec, *L'Herbier des villes*, double page et, à g., contenu de l'enveloppe intercalée, Bibliothèque nationale de France, Fonds Perec, 12, fol. 2v, 4r

Je m'en tire dans le travail en accumulant les fiches : un peu sur tout, des idées saisies au vol, des résumés de lecture, des références d'ouvrages, des citations... Et quand je veux entreprendre quelque chose, j'extrais de mes casiers un paquet de fiches et je les redistribue à la façon d'une réussite. Ce genre de jeu où le hasard joue son rôle m'aide à reconstruire une mémoire défaillante⁶⁸.

Ce texte est une référence pour l'écrivain allemand W. G. Sebald, chez lequel la patience est aussi donnée comme un modèle de montage littéraire ou de bricolage mélancolique⁶⁹ dont l'enjeu est, justement, de remédier aux défaillances de la mémoire. Chez Perec, le montage est en lien direct avec les procédures d'énumération, la liste apparaissant comme un énoncé factuel, un document du troisième secteur.

La description de la table de travail est donc aussi l'occasion de revendiquer un art poétique, Perec déclarant que l'écriture contemporaine a oublié « l'art d'énumérer ». Il s'en charge et rappelle qu'il s'agit chez lui d'un principe stylistique récurrent, où énumérer est une manière de narrer, et dont le présent écrit est un cas exemplaire, réalisation partielle d'un projet ancien : « Il y a plusieurs années que j'envisage d'écrire une histoire de quelques-uns des objets qui sont sur ma table de travail; j'en ai écrit un début, il y a bientôt trois ans⁷⁰. » Le texte s'ouvre vers une antériorité, dans le rappel d'une première version, qui va devenir une version postérieure : en 1981, Perec publie un autre texte sur sa table de travail intitulé cette fois « Still life/style Leaf⁷¹ », jeu sur l'homophonie de l'expression anglaise signifiant « Nature morte » avec l'annonce en anglais encore d'un « style feuille ». Dans ce texte, on retrouve le cendrier des martyrs de Beyrouth, « décidément trop petit⁷² », objet-détail qui oppose la commémoration historique à la remémoration privée : l'une est publique, politique, et rythme la mémoire de manière artificielle, là où chacun doit découvrir, pour guérir, son propre tempo et ses formes particulières de remémoration. *L'Herbier des villes* est une tentative pour trouver ce rythme à soi, pour le rendre manifeste et manifester en sa faveur. Son style est, en dernière instance, celui de la nature morte ou de la feuille dans un herbier : une ramification

infinie, une énumération sans terme, une liste de vie.

Dans le dernier texte publié de son vivant, W. G. Sebald, lecteur assidu de Perec, définit sa propre écriture comme un « procédé qui, dans le respect scrupuleux de la perspective historique, s'adonne au patient travail de ciselure et de mise en relation, dans le style de la nature morte, de choses qui semblent fort éloignées⁷³ ». Rassembler des faits épars, ce sera se livrer à ce que Sebald nomme « une tentative de restitution⁷⁴ » vis-à-vis des victimes de crimes irrésolus. La gravité de l'entreprise trouve sa couleur et sa tonalité dans la référence au baroque pictural, dont la portée méditative se communique à l'écriture tandis que les données de l'éternel et de l'éphémère, de l'alpha et de l'oméga, de la nature et de la culture sont embrassées en un regard dans le spectacle d'une image et de son montage.

Reste à préciser qu'avec le texte « Still life/style Leaf », qui fait écho au « style libellule » d'un des documents de l'enveloppe intercalée, Perec redouble un texte dont il a écrit plusieurs versions, nous plongeant dans une parfaite mise en abîme : « Le bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joaillier, en bois verni, munie de quatre tiroirs, et dont le plan de travail [...] est tendu d'un drap noir [...]⁷⁵. » Après plusieurs pages, les yeux du lecteur tombent sur une page manuscrite :

Au premier plan, se détachant clairement sur le drap noir de la table, se trouve une feuille de papier quadrillé, de format 21 x 29,7, presque entièrement couverte d'une écriture extrêmement serrée, et sur laquelle on peut lire : Le bureau sur lequel j'écris est une ancienne table de joaillier, en bois verni, munie de quatre tiroirs, et dont le plan de travail [...] est tendu d'un drap noir [...]⁷⁶.

La mise en abîme suscite une méditation vertigineuse digne du *memento mori* de la nature morte picturale et produit aussi le désir d'indexer les différences entre les deux versions – ce qu'a bien fait la critique. Le jeu vient de commencer, et c'est un jeu sérieux, de mémoire, de ressemblance, de restitution : le jeu des erreurs entre deux images, comme on en trouve dans un magazine. En guise de thérapie, Perec nous enjoint à l'exercice mnémotechnique sous peine de devenir nous-mêmes martyrs sur un cendrier ou dans un monument trop petit.

Mais que doit-on aux morts? Cette question semble présider à un autre montage de *L'Herbier des villes* réalisé sur un livre de comptes de la famille Bienenfeld. Avec cette archive vernaculaire, provenant de la parentèle – sa tante paternelle a adopté Percec après la disparition de ses parents –, l'écrivain fait un ensemble de collages infra-ordinaires, quittant le modèle botanique et pharmaceutique de l'herbier pour retrouver la tradition du livre-brouillard, inauguré par Georg Christoph Lichtenberg :

Les marchands ont leur Waste-Book (Sudelbuch, Klitterbuch) dans lequel ils inscrivent quotidiennement les achats et les ventes, pêle-mêle et sans ordre; ils rapportent ensuite toutes ces choses dans le livre-journal de façon plus ordonnée et, de là, dans le ledger at double entrance (le registre à double entrée), selon la manière italienne de tenir les livres. Dans ce dernier est notée la part de chacun, inscrit comme Debitor ou Creditor. Cela mérite d'être imité par les savants. D'abord un livre au sein duquel j'inscris tout ce que je vois ou bien que mes idées me font voir; de là, les notes peuvent être inscrites dans un autre, où elles sont mieux classées et divisées; finalement, le ledger pourrait contenir, sous une plume agréable, le commerce et l'illustration du sujet qui en découle⁷⁷.

Les traces de la vie économique de Percec sont nombreuses dans *L'Herbier*, sans doute car elles permettent de saisir l'existence au plus près des faits qui témoignent de l'aliénation quotidienne au monétaire. Les feuilles de l'herbier sont alors aussi des billets de banques et les feuilles détachées des « Talons de chèques », archive avec laquelle on fait les comptes à la fin du mois et qui donne son titre à l'un des textes inédits de *L'Herbier* daté du 29 septembre 1978. En voici le début :

J'ai retrouvé une vingtaine de vieux carnets de chèque. Avant de les jeter enfin, je les ai feuilletés pour voir si cela me faisait revenir des souvenirs particuliers. Le plus ancien date d'octobre décembre 61. C'est l'époque où je fus embauché comme documentaliste par Paul Dell. Mon premier salaire, pour un mois et demi, fut de 919 francs 21 centimes. Aucun chèque pour des restaurants. J'allai [sic] à peu près chaque semaine à la banque et je sortais entre 100 et 200 francs, la plupart des autres chèques sont des chèques domestiques (Électricité, receveur

*PTT, greffier du 20e arrondissement, assurances)*⁷⁸.

Percec poursuit en énumérant les chèques pour l'achat de livres, le règlement d'une facture d'électricien, dont il se remémore le nom, etc. L'accumulation des faits exhumés par les talons de chèque donne son épaisseur autobiographique au factuel. L'hiver 1961 se déploie sous nos yeux, à l'écoute d'une existence restituée au fil de ses achats et paiements, en parcourant le troisième secteur de la vie. L'intimité que permettent de saisir les traces financières ou économiques (du grec *oikia*, « maison ») tient au caractère radicalement factuel de ces traces, *L'Herbier des villes* évoquant les factographies des formalistes russes, enregistrant au plus près ce qui a été⁷⁹. Le montage du livre de comptes semble suivre prioritairement une logique de collage chronologique s'apparentant à un journal : aux dates du 19, 20 et 21 janvier 1982 par exemple, Percec retranscrit et colle un ensemble de documents qui déroulent le film de cette fin de mois. Dans quelques semaines, on lui diagnostiquera un cancer des poumons, qui l'emportera en mars. Mais, pour l'heure, l'archive nous montre son souci d'organiser des traces et de faire ses comptes avec la vie qui passe. *L'Herbier des villes*, comme l'*Herbarium* de Rosa Luxemburg, fait jouer à plein ce que Lévi-Strauss nomme « la vertu des archives » :

[...] nous mettre en contact avec la pure historicité. [...] leur valeur ne tient pas à la signification intrinsèque des événements évoqués : ceux-ci peuvent être insignifiants ou même complètement absents [...]. Les archives apportent donc autre chose : d'une part, elles constituent l'événement dans sa contingence radicale (puisque seule l'interprétation, qui n'en fait point partie, peut le fonder en raison); d'autre part, elles donnent une existence physique à l'histoire, car en elles seulement est surmontée la contradiction d'un passé révolu et d'un présent où il survit⁸⁰.

Entre faits et émotions épiphoniques, une anthropologie de l'archive commande donc l'ensemble du projet de *L'Herbier des villes*.

Le montage du livre de comptes peut donc se lire dans la succession chronologique, page après page, mais aussi dans la logique constellatoire de la double page. Nous en décrivons/énumérons rapidement le contenu en accentuant les zones de

53,3v^r

9

Doit

La cueillette des champignons est une activité amusante, souvent passionnante dont le nombre d'adeptes augmente régulièrement. Malheureusement, dans bien des cas, c'est aussi la porte ouverte à des intoxications graves parfois mortelles. Bien que naturels, ce sont des aliments qui peuvent être dangereux. Chaque année, on compte en France environ 300 accidents mortels dus à l'ingestion de champignons toxiques, et notamment d'amanite phalloïde dans 80 % des cas. Régulièrement la presse met l'opinion en garde contre les dangers de la cueillette et de la consommation de champignons. Hélas, l'insouciance et l'imprudence ont fréquemment le dernier mot. Il n'est donc pas inutile d'insister sur les notions de mycologie (science des champignons) les plus élémentaires et

de renouveler certains avertissements.

Il est bon de se méfier des multiples conseils prodigués par des gens souvent bien intentionnés mais ignorant sur l'essentiel. On ne devient « mycologue confirmé » qu'après de nombreuses années d'études et de cueillettes. Connaître les champignons, ce n'est pas seulement les avoir appris dans un manuel même très perfectionné, c'est surtout les avoir observés dans leur habitat naturel où ils peuvent présenter des aspects très différents. Nombre d'entre eux, très appréciés sur le plan culinaire, et de ce fait très recherchés, sont parfois confondus avec des espèces toxiques.

19182

Prix exceptionnel sur tous les articles de notre collection d'hiver
Nos vêtements sont fabriqués en France

Première "Exe"

Premier essayage d'après notre modèle terrain
votre vêtement réalisé en 15 jours. Ettoffe
à choisir dans notre rayon Grande mesure

Grande mesure

Comme tous les ans à cette époque nous avons
démarré un grand nombre d'étoffes anglaises
et écossaises de qualité exceptionnelle

Ce sont sur mesure

Coupe, essayages, exécution et finition main
conformes à notre tradition de Grand Tailleur

Tous les rebouches sont exécutés soigneusement dans nos ateliers

20182

17		17
18		18
19		19
20	SYMBOL EXPLANATION	20
21		21
22	AMEX - American Express Cr. Card	22
23	BAL - Debit Balance	23
24	BALCR - Previous Cr. Bal.	24
25	BLANC - Carte Blanche Cr. Card	25
26	KEI-REST - KEI Restaurant	26
27	CHRG - City Ledger	27
28	CRB - Credit Balance	28
29	CRGRD - Other Credit Card	29
30	DINER - Diners Cr. Card	30
31	GATWA - TWA Credit Card	31
32	CCBAR - Cavalry Bar	32
33	LNDRY - Laundry	33
34	MISCL - Miscellaneous	34
35	WSENG - Wasmeviah Lounge	35
36	PDOUT - Paid Out	36
37	PRBAL - Previous Balance	37
38	REBAT - Rebate	38
	RMSRV - Room Service	
	PLSNK - Pool Snack	
	GRILL - Bazer Grill	
	BOT - Banquet	
	HTCTR - Health Center	
	TRCRD - Credit Transfer	

53,42°

Avoir ²⁹

Paris C De Gavelle	UT	56Z	Y	26 AUG	73	59	OKY	C
Bahrain	QF	00Z	Y	29 AUG	07	20	OKY	C
SYdney	TU	414	Y	31 AUG	12	00	OKY	C
Brisbane	TM	=	OPEN	=	=	=	YC	
TOWNSVILLE	TU	=	OPEN	=	=	=	YC	
TOWNSVILLE	TU	=	OPEN	=	=	=	YC	
Brisbane	TU	=	OPEN	=	=	=	YC	
Sydney	TU	=	OPEN	=	=	=	YC	
Adelaide	TU	=	OPEN	=	=	=	YC	
Pelborne	TU	=	OPEN	=	=	=	YC	
PELBORNE	TM	=	OPEN	=	=	=	YC	
Carbone	TU	=	OPEN	=	=	=	YC	
Sydney	UT	561	Y	18 OCT	16	05	OKY	C
Paris C de Gavelle	=	VOID	=	=	=	=		

21182

Le Maire de Paris vous prie d'assister à l'inauguration de l'exposition

ECOUTER PAR LES YEUX

objets et environnements sonores

le mardi 17 juin 1980

de 18 à 21 heures

Exposition du 18 juin au 24 août 1980

A R C

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

11 avenue du Président Wilson, Paris 16^e

Cher lecteur,

C'est le moment de vous abonner. Nos prix changent bientôt et c'est la dernière fois que nous pouvons vous faire bénéficier des anciens tarifs d'abonnement :

1. 40% de remise sur tout nouvel abonné qui rejoint maintenant
2. Le choix entre 10 numéros d'abonnement, de 17 semaines à 104 semaines (une remise garantie contre les hausses éventuelles, notamment pour les abonnements longs durées)
3. La possibilité d'arrêter à tout moment ou vous n'êtes pas totalement satisfait, avec garantie de remboursement des numéros restant à servir
4. En cadeau, un magnifique agenda.

lisibilité qui, à nos yeux, suscitent une participation du lecteur et enclenche, de ce fait, une logique associative et divinatoire. Le haut de la page de gauche montre un article sur la cueillette des champignons et ses dangers pour les amateurs, manière de rester dans le registre de la collecte et de l'herbier, en l'occurrence mycologique. À cet élément de l'histoire naturelle vulgarisée, Perec joint deux publicités pour des articles en solde, qu'il recopie entièrement : la première pour des travaux de couture et de la vente d'étoffes anglaises, la métaphore du patchwork textile s'accordant parfaitement avec la forme de *L'Herbier des villes*; la seconde pour un abonnement à une revue qui commence par ces mots, adresse que l'on prend pour soi : « cher lecteur ». Dans les deux cas, on ne sait pas la marque dont le texte publicitaire a été prélevé, effacement que permet justement la retranscription manuelle. À cela s'ajoutent, également recopiés à la main, des horaires d'avions pour différentes villes australiennes, Perec réalisant une résidence et un tour du pays en « 53 jours », durée qui donne son titre au roman sur lequel il travaille alors, en référence au temps d'écriture de *La Chartreuse de Parme* par Stendhal, et qui demeurera inachevé. Perec recopie encore une invitation pour l'inauguration le 17 juin 1980 de l'exposition « Écouter avec les yeux » au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Perec se trompe (volontairement ou pas) en recopiant le titre synesthésique de l'exposition qui, en réalité, était : « Écouter par les yeux : objets et environnements sonores ». Enfin un index des symboles d'un hôtel est directement scotché sur la page, dont la fonction est d'indiquer aux clients les acronymes des services proposés (*pool snack*, *room service*, etc.), et les modalités de paiement (*paid out*, *credit card*, etc.).

Écouter avec les yeux. Telle est sans doute l'attitude que doit avoir celui qui feuillète *L'Herbier des villes*, non sans sentir monter en lui une inquiétude proche de celle décrite par Michaux : il y découvre la mémoire inquiète de Perec, prise dans le désir irrépressible de retenir quelque chose de ce qui a eu lieu comme le sable glisse entre les mains. Manière de lutter contre les fantômes, le factuel garantit quelque chose d'une réalité et d'une vérité en vertu d'une magie matérialiste. L'obsession de la mémoire, qui peut conduire à la folie, motive donc le projet de *L'Herbier*, dont on ne sait quelle forme définitive il aurait pu prendre une fois édité. En l'état, c'est un objet magique qui, comme l'*Herbarium* de Rosa Luxemburg, nous rend palpable des éclats de la vie de Georges Perec et nous restitue sa présence. Pharmacopée de la mémoire, il semble donner raison à Antonin Artaud, selon qui « nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer⁸¹ ». Sortir de l'enfer de la prison pour Luxemburg et du traumatisme de la disparition pour Perec grâce à un montage de traces naturelles et culturelles, dont la vertu souveraine est de donner place aux manifestations du particulier, qu'il soit chiendent ou infra-ordinaire. Car « le problème de l'herbier », dont la collecte se fait au fil des jours, est de trouver un remède à la violence, dont chacun peut être le *pharmakos*. Grâce au sauvetage de faits minimes et de formes singulières, les herbiers de Perec et de Luxemburg engagent à penser la résistance du particulier face à l'histoire. Restituer par-delà l'anonymat la cadence d'un pas, tel est le geste-manifeste qui sous-tend la réalisation d'herbiers de formes et de faits, collecte de fleurs, de chèques, de débris et de feuilles de papier.

Notes

1. Henri Michaux, « Le problème de l'herbier », *Œuvres complètes III*, éd. par Raymond Bellour, Paris, Gallimard, 2002, p. 1447. Ce texte est une version développée de ma leçon d'habilitation présentée le 12 mai 2021 à l'Université de Fribourg sous le titre : « L'Herbier, une forme littéraire ? De l'herbier de Rosa Luxemburg à *L'Herbier des villes* de Georges Perec ». Le titre de l'opus : *Le Montage littéraire. Poétique du document (XIX^e-XXI^e siècles)*. Je remercie les ayants droit de Henri Michaux, Rosa Luxemburg et Georges Perec pour leurs très aimables autorisations de reproduction des documents inédits.
2. Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Éditions des Laboratoires Geigy, 1960, p. 12.
3. Vincent Barras, « Remarques sur l'usage des recettes antiques dans l'histoire de la médecine : rationalité et thérapeutique », Nicoletta Palmieri (éd.), *Rationnel et Irrationnel dans la médecine ancienne et médiévale. Aspects historiques, scientifiques et culturels*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 251-264.
4. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 5.
5. Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne, 1580-1581*, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102055b/f459.vertical>>. Agnès Arber a consacré une étude aux herbiers de la Renaissance, où elle montre que l'histoire de l'herbier reste, malgré la naissance de cette technique de collage, indissolublement liée à celle de l'illustration (A. Arber, *Herbals. Their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany. 1470-1670*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999).
6. Jean-Marc Drouin, *L'Herbier des philosophes*, Paris, Seuil, 2008, p. 10.
7. Arthur Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs », 1871, <https://fr.wikisource.org/wiki/Ce_qu'on_dit_au_poete_à_propos_de_fleurs>.
8. J. Starobinski, « Les bouquets, les jardins, les herbiers », préface à *La Botanique* [Paris, 1802] de Jean-Jacques Rousseau, Paris, PUF, 2012, p. 9-10.
9. *Ibid.*, p. 10.
10. Rosa Luxemburg, *Lettres à Sophie. 1916-1918*, trad. de l'allemand par C. Weil, Paris, Berg International Éditeurs, 2002, p. 26.
11. Bertolt Brecht, « L'épithaphe 1919 », *Poèmes*, t. 3, trad. collective, Paris, L'Arche, 1966, p. 17.
12. À la même époque, Louise Gailleton, marraine de guerre, fait un *Herbier des tranchées* par correspondance avec des soldats, conservé au Muséum d'Histoire naturelle de Paris.
13. Marcel Conche, *Présence de la nature*, Paris, PUF, 2002. Le chapitre VIII est consacré à Rosa Luxemburg, avec le titre « La nature comme réconfort ».
14. Charlotte Beradt, *Rêver sous le Troisième Reich* [1966], trad. de l'allemand par P. Saint-Germain, préface Martine Leibovici, Paris, Payot, 2018.
15. *Id.*, *Rosa Luxemburg im Gefängnis. Briefe und Dokumente aus den Jahren 1915-1919*, Francfort-sur-le-Main, Reihe Fischer, 1973, notre traduction.
16. *Ibid.*, p. 108, notre traduction.
17. *Ibid.*
18. R. Luxemburg, *Lettres à Sophie*, *op. cit.*, p. 25.
19. Claudie Weil dans sa postface à sa traduction de Rosa Luxemburg *Lettres à Sophie. 1916-1918*, *op. cit.*, p. 88. Les Éditions Maspero ont publié deux volumes de la correspondance de Rosa Luxemburg, traduite de l'allemand par Georges Haupt, 1977.
20. *L'Herbarium* est conservé à Varsovie, Archiwum Akt Nowych.
21. Rosa Luxemburg, *Herbarium*, éd. par Evelin Wittich, préface Holger Politt, Berlin, Karl Dietz Verlag Berlin, 2019.
22. Dorota Sajewska, *Necroperformance. Cultural reconstructions of the War Body*, Zurich, Diaphanes, 2019, p. 15. Georges Didi-Huberman mentionne l'herbier de Rosa Luxemburg dans *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève* 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 2021, p. 218-219.
23. R. Luxemburg, *Lettres à Sophie*, *op. cit.*, p. 50-51.
24. *Ibid.*, p. 66.
25. *Ibid.*, p. 73 et 33.
26. *Ibid.*, p. 43.
27. Johann Wolfgang Goethe, *Maximes et Réflexions*, trad. de l'allemand par P. Deshusses, Paris, Payot, 2001, § 489.
28. Sur cette question, qui fait référence à la méthode philologique du cercle herméneutique, je me permets de renvoyer au dossier « Carlo Ginzburg. Le détail et l'abîme », réalisé sous ma direction, paru dans *Incidence*, n° 15 « Vérité, fiction. Dire vrai ou faire juste ? » (Bernard Vouilloux, dir.), printemps 2020, et composé comme suit : 1. Muriel Pic, « Lire dans la poussière. Sur l'actualité de la philologie à partir d'une note en bas de page de Carlo Ginzburg », p. 269-306; 2. « Correspondance autour de Freud (1971-1995). Carlo Ginzburg et Sebastiano Timpanaro », trad. de M. Rueff, p. 307-348; 3. Carlo Ginzburg, « La mise en abyme. Un recadrage », trad. de l'italien par P.-A. Fabre, p. 348-367.
29. J. W. von Goethe, *Maximes et Réflexions*, *op. cit.*, § 491.
30. R. Luxemburg, *Lettres à Sophie*, *op. cit.*, p. 72.
31. Walter Benjamin, « Comment s'expliquent les grands succès de livres », *Critiques et recensions*, éd. par Heinrich Kaulen, trad. de l'allemand par M. Dautrey, P. Ivernel, M. Métayer, Paris, Klincksieck, 2019, p. 329.
32. *Ibid.*, p. 326.
33. *Ibid.*, p. 327.
34. *Ibid.*, p. 329.
35. J. W. von Goethe, *La Métamorphose des plantes*, éd. par Paul-Henri Bideau, trad. de l'allemand par H. Bideau, Paris, Triades, 1999, p. 93.
36. *Ibid.*, p. 101.
37. *Ibid.*
38. Cité par Margaret Pfenniger, « Une curiosité méthodique », dans *Paul Klee et la nature de l'art. Une dévotion aux petites choses*, cat. d'expo., Paris, Hazan, 2004, p. 28.
39. W. Benjamin, « Du nouveau sur les fleurs » (1928), trad. de l'allemand par C. Jouanlanne, dans *id.*, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 70.
40. Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, vol. 2, 1930, Paris, réédition en fac-similé,



Karl Blossfeldt, *Prêles rugueuses I*, collage de travail, avant 1928, Karl Blossfeldt Archiv/Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, photo Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Jean-Michel Place, 1991.

41. Theodor W. Adorno, «Portrait de Walter Benjamin», *Sur Walter Benjamin*, éd. par Rolf Tiedeman, trad. de l'allemand par C. David, Paris, Allia, 2007, p. 12.
42. Michael Marder, *The Philosopher's Plant. An Intellectual Herbarium*, New York, Columbia University Press, 2014, p. XVI.
43. T. W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, op. cit., p. 50.
44. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
45. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par S. Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 30.
46. Novalis, «Pollen», dans *id.*, *Semences*, trad. de l'allemand et édité par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2004,

p. 70-94.

47. Georges Perec, *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992.
48. *Id.*, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. par Mireille Ribière avec la collaboration de Dominique Bertelli, Paris, Joseph K., 2019, p. 124.
49. *Id.*, «L'Infra-ordinaire», *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.
50. Paulette Perec, «Chronique de la vie de Georges Perec, 7 mars 1936-3 mars 1982», dans *id.* (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, cité par Raoul Delemazure, «L'Herbier des villes de Georges Perec : un tas de reliquat», *Cahiers Georges Perec*, n° 12, juin 2015, p. 204.
51. G. Perec, «Les lieux d'une ruse», *Penser/Classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 69.
52. *Id.*, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 482.

53. Denis Roche, *Dépôts de savoir et de techniques*, Paris, Seuil, 1980.

54. François Le Lionnais, «Le troisième secteur», *Les Lettres nouvelles*, sept.-oct. 1972.
55. G. Perec, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 494.
56. *Ibid.*, p. 556.
57. G. Perec, *Un homme qui dort* [1967], Paris, Gallimard/FolioPlus, 2001, p. 40-41.
58. *Id.*, *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 556.
59. *Id.*, «Les lieux d'une ruse», art. cité, p. 69.
60. Stéphane Mallarmé, *Prose pour Des Esseintes, Œuvres I*, éd. par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998, p. 28.
61. J. W. von Goethe, *Le Collectionneur et les siens* [1799], éd. par Carrie Asman, trad. de l'allemand par D. Modigliani,

- Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 100. La figure du collectionneur est présente dans la fiction chez Perec sous les traits de Hermann Raffke, dans *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Baland, 1979.
62. J. W. von Goethe, *La Métamorphose des plantes*, op. cit., p. 100.
63. G. Perec, *Penser/Classer*, op. cit., p. 172-173.
64. Id., *L'Herbier des villes*, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Perec, folios cités: 12, 4r; 12, 8r; 53, 1r; 53, 3v; 53, 4r.
65. Muriel Pic, «Lire le titre. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé», dans Laurence Brogniez et Marianne Jakobi (dirs), *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon, Fage éditions, 2015, p. 41-57. Id., «Constellation de la lettre (Mallarmé, Benjamin). Sur le concept de lisibilité en France et en Allemagne», *Poésie*, n° 137-138, février 2012, p. 287-302.
66. G. Perec, «Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail», *Penser/Classer*, op. cit., p. 17-23.
67. Boris Eikhenbaum, «Problèmes de ciné-stylistique» (1927), trad. du russe par S. Mossé et André Robel dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 220-221, mai-juin 1970, repris dans François Albera (dir.), *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, textes trad. du russe par V. Posener, R. Gayraud et J.-C. Peuch, Paris, Nathan, 1996, p. 60.
68. Claude Lévi-Strauss, «entretien avec Didier Eribon», *De près, de loin*, Paris, Odile Jacob, 1961, p. 5-6.
69. W.G. Sebald, *Austerlitz* [2000], trad. de l'allemand par P. Charbonneau, Paris, Gallimard/Folio, 2006, p. 166. Cf. Muriel Pic, *L'Image papillon*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 62. Pour un rapprochement avec la planche 50-51 de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, voir aussi Muriel Pic, «W. G. Sebald. Les patiences de la mémoire», *Les Carnets du BAL*, n° 1 «L'image-document, entre réalité et fiction», 2012, p. 115-116. Georges Didi-Huberman recourt aussi à ce modèle pour sa propre méthode de travail dans un entretien pour *Artpress* du 22 novembre 2010, et ce sera aussi le dispositif choisi par Marianne Alphant et Pascale Bouhénic pour faire parler des historiens de l'art de leurs travaux dans la série des documentaires *Un œil, une histoire*.
70. G. Perec, «Notes concernant les objets qui se trouvent sur ma table de travail», art. cité, p. 22-22.
71. Id., «Still life/style Leaf», *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 107-119.
72. Id., «Notes concernant les objets qui se trouvent sur ma table de travail», art. cité, p. 20.
73. W. G. Sebald, *Campo Santo*, trad. de l'allemand par P. Charbonneau et S. Muller, Arles, Actes Sud, 2009, p. 234.
74. *Ibid.*, p. 238.
75. G. Perec, «Still life/style Leaf», art. cité, p. 107.
76. *Ibid.*, p. 113.
77. Georg Christoph Lichtenberg, *Südelbucher [1742-1799]*, id., *Le Miroir de l'âme*, trad. de l'allemand et sélection par Charles le Blanc, Paris, José Corti, 2012, p. 250-251.
78. G. Perec, *L'Herbier des villes*, op. cit., fol. 12, 8r.
79. Nicolas Tchoujak (dir.), *La Littérature des faits. Premier recueil de matériaux des travailleurs du LEF*, Moscou, Federatsia, 1929; Benjamin Buchloh, «Faktura et factographie», *October*, 1984, repris dans id., *Essais historiques*, vol. 1, trad. de l'anglais par C. Gintz, Villeurbanne, Art éditions, 1992; Leonid Heller, «Remarques sur la littérature factographique en Russie», *Communications*, n° 71; Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (éds), *Le Parti-pris du document*, 2001, <https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_2001_num_71_1>; Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014; Sylvain Dreyer, «URSS, 1929 : "Factographie", naissance d'un genre?», *Migrations des genres et des formes littéraires et artistiques*, 41^e Congrès de la SFLGC, 2017, Toulouse, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/ALTER/hal-02061941v1>>.
80. C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 321.
81. Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société* [1947], Paris, Gallimard/L'Imaginaire, 2001, p. 60.

Muriel Pic, écrivain, plasticienne, traductrice, actuellement professeur habilitée de littérature française générale et comparée du Fonds national suisse de la recherche scientifique à l'Université de Berne, vit et travaille entre la France et la Suisse. Elle est notamment l'auteur de livres sur Pierre Jean Jouve, W. G. Sebald, Walter Benjamin, Henri Michaux. Ses recherches critiques et poétiques sont orientées vers ce qu'elle nomme l'infra-lyrique des traces, archives, documents. Elle est l'auteur de poèmes et récits documentaires. Dernier ouvrage paru : *Affranchissements* (Seuil, 2020); à paraître : *Michaux Psychopharmakon* (Seuil, 2022).