



HAL
open science

Sous l'œil de Perec

Morgane Yung

► **To cite this version:**

| Morgane Yung. Sous l'œil de Perec. Littératures. 2012. dumas-00699600

HAL Id: dumas-00699600

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00699600>

Submitted on 21 May 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal Grenoble 3
UFR LLASIC
Département de Lettres Modernes

Sous l'œil de Perec

Mémoire de recherche à 30 crédits pour le Master Lettres et arts, spécialité « Ecritures et représentations XIX^{ème}-XX^{ème} »

Présenté par :
Morgane YUNG

Directeur de recherches :
M. Claude COSTE
Professeur

Année universitaire 2011-2012

Sous l'œil de Perec

Table des matières

Introduction.....p.6

I- Point de vue phénoménologique sur le regard

1) L'œil comme objectif sur le monde.....p.13

2) De la vision extérieure à la vision intérieure.....p.24

3) L'autre moi, moi et l'autre : une communication difficile.....p.38

II- Inconstante perception

1) L'influence de la conscience.....p.49

2) Un regard égaré.....p.59

3) L'image mentale comme substitut du réel.....p.70

III- Changer sa manière de voir

1) Discerner l'indiscernable.....p.79

2) Recomposition du réel.....p.90

Conclusion.....p.101

Bibliographie.....p.107

Introduction

« Il n'y a pas de mot plus étranger en ce monde que « etc » »¹ : ce jugement sans appel est prononcé par Jean-Yves Pouilloux dans un article de *L'Arc* consacré à Georges Perec, « ce monde » se référant bien entendu au monde de l'auteur. Le titre de l'article, « L'amour de l'œil », est assez évocateur du lien entre la vision et le goût de Perec pour l'énumération, la liste, cette « maniaquerie de la complétude » que l'on retrouve constamment sous sa plume. L'écriture ne se conçoit pas chez lui sans le regard, un regard qui se doit d'être le plus exhaustif possible. Certaines œuvres sont même bâties sur ce principe même de l'exhaustivité, d'un réel rendu aussi fidèlement que possible : *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*² est ainsi une véritable gageure pour l'auteur qui se fait observateur du monde. Il doit à la fois regarder avec attention pour tout voir et retranscrire pour le lecteur ce qui passe sous son regard. Dans *Penser/Classer*, on retrouve des « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail »³, dans *L'infra-ordinaire* se trouve une « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides qu'[il a] ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze »⁴. Mais c'est cependant l'un des grands projets de Perec : *Lieux*, qui reste le plus représentatif de cette esthétique de la saturation. Cet ouvrage, expliqué dans *Espèces d'espaces*⁵, n'a jamais vu le jour malgré l'intérêt particulier que lui portait son auteur. Il devait comporter un ensemble de lettres, chacune contenant l'évocation d'un lieu au passé, tel que s'en souvient l'auteur, et au présent, tel qu'il est désormais. A ces deux premières visions, mentale et physique, devait s'ajouter celle de l'ouverture des lettres, plusieurs années après, afin que l'auteur puisse constater « un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de [s]es souvenirs, et celui de [s]on écriture ».

Cette contrainte que s'impose en permanence l'auteur, il l'applique également à son lectorat. Si le regard de Perec se doit d'être aussi attentif que possible, c'est pour soumettre l'œuvre à l'œil du lecteur, un œil que l'auteur veut, non pas passif, mais inquisiteur. Dans les ouvrages de Georges Perec, l'œil est autant un moyen d'accéder à l'information fournie par l'auteur qu'un instrument de recherche. En effet, tout en conservant l'illusion romanesque, Perec semble constamment repousser la barrière entre le lecteur et lui. L'auteur parvient à être en même temps omniprésent et exempt de la narration : il ne s'introduit pas parmi les

1 POUILLOUX, Jean-Yves. « L'amour de l'œil ». *L'Arc: Georges Perec* (dir. Stéphane Cordier). Paris: L'Arc, 1990, n°76. - 94 p. - (collection: "Duponchelle"), p 61-66.

2 PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgeois, 1975. - 49 p - (collection : "Titres").

3 PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1985. - 184 p. - (collection « Textes du XXème siècle »), p 17-25.

4 PEREC, Georges. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989. - 119 p. - (collection « La librairie du XXème siècle »), p 97-106.

5 PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974.

personnages mais multiplie les appels au lecteur. Il le défie, lui propose des énigmes et va même jusqu'à effacer le caractère intouchable de l'œuvre. *Nouveaux Jeux intéressants*⁶, par exemple, constitue un recueil où des places sont laissées à la disposition du lecteur pour écrire les solutions et *Je me souviens*⁷ comporte plusieurs pages blanches à la fin avec une invitation de l'auteur à écrire ses propres « Je me souviens ». Cet ouvrage participatif semble autant personnel que collectif puisque Perec alterne « Je me souviens de Monsieur Mouton, l'ophtalmo, qui avait une moustache » (7), référence *a priori* difficilement partageable avec le lectorat, avec « Je me souviens de coups de règle en fer sur les doigts » (8), souvenir douloureux mais bien présent dans la conscience des lecteurs de la génération de l'auteur. Cependant, l'expérience personnelle est avant tout un point de départ vers une généralisation du propos : Perec est témoin d'une époque et le lecteur peut ainsi se reconnaître dans cette énumération.

Le lecteur perecquien est prévenu : « écrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur »⁸... pour le meilleur et pour le pire. L'œuvre n'est pas et ne doit pas être un produit fini mais un travail en perpétuel construction : non pas un savoir à engranger donc, mais à élaborer et à approfondir. La forme même des textes écrits par Perec est un défi lancé au regard. Pourquoi « 53 jours »⁹ est-il écrit avec des guillemets ? *La Disparition*¹⁰ ne contient-elle vraiment aucun e ? De quelle manière l'auteur a-t-il pu tenir une telle gageure ? La remarque de Perec, dans le rêve n° 95 de *La Boutique obscure*¹¹ : « il y a plein de « e » dans *La Disparition* » ne fait qu'attiser le désir du lecteur de trouver une faille dans le système en mettant en doute sa capacité à voir. Quant à *La Vie mode d'emploi*¹², elle comporte deux citations en exergue juste avant le « Préambule », directement en lien avec la vision : « Regarde de tous tes yeux, regarde », extrait de *Michel Strogoff* de Jules Verne¹³ et « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre », citation de Paul Klee dans *Pädagogisches Skizzenbuch*¹⁴. Avertissement ? Menace ? Quand on sait que Féofar-Khan, chef

6PEREC, Georges. *Nouveaux Jeux intéressants* (présenté par Jacques Bens et Bernard Magné). Paris: Zulma, 1998. - 92 p - (collection "Grain d'orage").

7 PEREC, Georges. *Je me souviens Les choses communes, 1*. Paris: Hachette, 1978. - 147 p.

8PEREC, Georges. *Le Sauvage* n°60. Paris : Perdriel, déc. 1978, p 17.

9PEREC, Georges. "53 jours". Paris: P.O.L. éditeur, 1989, réed. Paris: Gallimard, 1993. - 306 p. - (collection "Folio").

10PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris: Editions Denoël, 1969, réed. Paris: Gallimard, 1989. - 314 p. - (collection "L'imaginaire").

11PEREC, Georges. *La Boutique obscure*. 124 rêves. Paris : Editions Denoël, 1973.

12PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi romans*. Paris: Hachette, 1978. - 642 p. - (collection " Le Livre de Poche"). Toutes les références à cet ouvrage seront dès à présent effectuées entre parenthèses accompagnées des lettres « VM ».

13VERNE, Jules. *Michel Strogoff*. Paris : Pierre-Jules Hetzel, 1876.

14 KLEE, Paul. *Pädagogisches Skizzenbuch*. Munich : Albert Langen Verlag, 1925.

tartare dans l'ouvrage de Jules Verne, répète comme une litanie « Regarde de tous tes yeux, regarde » juste avant de brûler les yeux du héros éponyme avec une lame incandescente, il y a de quoi s'inquiéter.

Cependant, chez le lecteur perecquien, c'est tout autant la perception visuelle physique que mentale qui est sollicitée : la recherche ne consiste pas uniquement en une quête d'indices textuels tels que les « e » dans *La Disparition*, elle est même parfois particulièrement exigeante. Ainsi, autant *Je me souviens* constitue un véritable moment de complicité et de partage, surtout pour un lecteur de l'époque de Perec, autant *La Vie mode d'emploi* constitue parfois un casse-tête pour le lecteur décidé à dépouiller l'ouvrage de ses secrets. Elle comporte plusieurs degrés de lecture depuis une lecture de surface, où le lecteur parcourt les histoires avec plaisir mais sans pousser plus loin l'expérience, jusqu'à une lecture plus approfondie, attentive à tous les liens qui relient non seulement les « romans » entre eux, pour reprendre le sous-titre de *La Vie mode d'emploi*, mais aussi l'œuvre elle-même à d'autres œuvres extérieures, de Perec ou non. En effet, les citations et les références explicites ou implicites fourmillent : le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi de Georges Perec*¹⁵ n'en donne qu'une vision partielle. C'est donc au lecteur de les découvrir, depuis la célèbre phrase « Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat », présente dans *Le Mystère de la chambre jaune*¹⁶ et le chapitre LXIV de *La Vie mode d'emploi* jusqu'à de subtils échos discernables uniquement par les plus érudits. Sans oublier les mots croisés, devinettes, rébus ou jeux de mots qui jalonnent *La Vie mode d'emploi* et peuvent retenir l'attention du lecteur prêt à jouer le jeu.

Plus qu'à son seul regard, le lecteur doit donc faire appel à sa mémoire et à ses capacités intellectuelles pour dépasser le stade de la lecture passive et s'investir dans l'œuvre comme il est invité à le faire. C'est sa propre histoire, ou plutôt sa « conscience », pour emprunter un terme à la phénoménologie, qui détermine ce qu'il est capable de voir, de repérer dans *La Vie mode d'emploi* : la lecture constitue ainsi une vision personnelle et unique. L'auteur a beau mentionner les « chemins ménagés dans l'œuvre », chaque lecture est différente, chacun voit les « romans » selon un point de vue déterminé. Cette première définition du regard tel que le conçoit Perec, tel qu'il le sollicite chez son lecteur, montre déjà le lien entre savoir et vision, lien que l'on retrouve par ailleurs dans la plupart des langues où « je vois » peut prendre la signification de « je comprends ». Le regard est ce qui permet non seulement de comprendre l'œuvre au sens de comprendre les mots utilisés par l'auteur et la

15 LECLERC, Yvan (dir). *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi de Georges Perec*. Paris: CNRS éditions, 1993. - 304 p. - (collection "Manuscrits").

16 LEROUX, Gaston. *La Chambre jaune*. Paris : J'ai lu, 2003. - 255 p, p 113.

signification qu'ils véhiculent mais aussi de donner sens à l'œuvre, de révéler ce qui la constitue et d'y trouver une logique, de former une unité. La phénoménologie, « science de la conscience », « en tant que la conscience est en général le savoir d'un objet, ou extérieur ou intérieur »¹⁷ semble donc constituer un parcours permettant d'éclairer cette notion de la perception.¹⁸ L'œil n'est pas un pur organe, il n'est que le fil conducteur d'une conscience vers le monde. Ce que je me propose d'étudier, c'est le parcours de ce fil, le labyrinthe qui mène de la chose regardée à l'image mentale. Je me référerai d'ailleurs régulièrement à l'histoire de l'Anglais Percival Bartlebooth qui me semble donner une vision assez complète de ce parcours et des méandres dans lesquels le fil peut se perdre. Le « roman » de Bartlebooth peut être considéré comme le récit principal de *La Vie mode d'emploi* même si l'absence d'intrigue et de cohérence entre les différentes histoires ne permet pas vraiment de distinguer un récit principal de récits secondaires. Cet Anglais, ne sachant que faire de ses millions, décide de les employer à un projet aussi inutile qu'absurde, comme il le remarque lui-même :

Pendant dix ans, de 1925 à 1935, Bartlebooth s'initierait à l'art de l'aquarelle.

Pendant vingt ans, de 1935 à 1955, il parcourrait le monde, peignant, à raison d'une aquarelle tous les quinze jours, cinq cent marines de même format (65x50, ou raisin) représentant des ports de mer. Chaque fois qu'une de ces marines serait achevée, elle serait envoyée à un artisan spécialisé (Gaspard Winckler) qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces.

Pendant vingt ans, de 1955 à 1975, Bartlebooth, revenu en France, reconstituerait, dans l'ordre, les puzzles ainsi préparés (VM, p 153)

On assiste ainsi à trois étapes correspondant à plusieurs stades différents de la perception. Tout d'abord, le choix de l'endroit précis du port de mer que Bartlebooth doit représenter délimite l'angle de vue de la future aquarelle : ce n'est pas l'ensemble du port qui est reproduit sur la toile mais seulement une partie déterminée par l'anglais. Le réel est donc déjà réduit, ramené à une vision succincte. La perception de Bartlebooth est ensuite retranscrite avec le plus de réalisme possible par le biais de la peinture. La conscience de l'Anglais intervient donc ici à plusieurs reprises : dans le choix de l'espace à peindre, dans le regard qu'il porte sur cet espace et dans la réalisation qu'il en fait puisque l'utilisation de l'aquarelle ne peut être parfaitement fidèle au paysage que Bartlebooth a sous les yeux. Cependant, même si l'Anglais donne à voir une image différente de celle qu'il voit, elle demeure son propre point de vue et le reflet de sa propre vision : la réalité subit déjà une première modification.

Les marines, envoyées ensuite à Winckler, sont alors soigneusement observées par

17LYOTARD, Jean-François. « Note sur Husserl et Hegel ». *La Phénoménologie*. Paris : PUF, 1954, réed. Paris : PUF, 2004. - 127 p. - (collection « Que sais-je ? »), p 40.

18J'emploierai ici le terme de « perception » dans un sens unique de « perception visuelle » afin d'éviter toute confusion et dans le but purement esthétique d'éviter la redondance avec son synonyme « vision ».

l'artisan et, si le point de vue de Bartlebooth ne peut plus être modifié, elles subissent tout de même une nouvelle perception puisqu'elles ne sont plus vues comme des peintures mais comme de futurs puzzles. Bartlebooth ne considère pas ses aquarelles comme une modification du réel mais au contraire comme une représentation la plus fidèle possible, la plus proche du modèle. L'Anglais ne cherche pas à déformer le réel d'une quelconque manière, s'il n'est pas reproduit à l'identique, c'est simplement parce que le transfert nécessaire vers la peinture nécessite une altération, aussi légère soit-elle. On remarquera d'ailleurs que, dans *La Vie mode d'emploi*, les peintures sont souvent des peintures réalistes, les artistes semblent à chaque fois vouloir relever le défi soulevé par Perec à la première page de la préface de *L'Œil ébloui*¹⁹, recueil de photographies réalisées par Cuchi White : « Une des limites (un des défis) de la représentation picturale semble être de vouloir se confondre avec l'objet qu'elle désigne [...] des oiseaux [...] viennent picorer des grains de raisin fictifs ; [...] des lièvres fallacieux [...] attirent des chiens véritables ».

Au contraire, Winckler ne voit pas l'image dans sa totalité mais déjà dans le morcellement qu'il va effectuer. Il ne cherche pas à reproduire le réel mais au contraire à le dissimuler afin que la reconstitution du puzzle ne soit pas trop simple. D'ailleurs, s'il « se l[ève] parfois pour aller examiner de plus près un détail », il découpe ensuite le puzzle « pratiquement sans lever la main » (*VM*, p 244), sans regarder à nouveau l'ensemble : l'aquarelle est, pour lui, détachée de tout lien avec la représentation. Il ne voit pas le paysage représenté par la peinture mais seulement le futur puzzle et c'est ce regard qui va lui permettre de tromper Bartlebooth. Ainsi, ces peintures que l'Anglais a réalisées, une fois morcelées en puzzles, ne correspondent plus à sa seule vision : les pièces qui constituent l'aquarelle sont autant de points d'accès à l'œuvre déterminés par Winckler et représentatifs du propre point de vue de l'artisan. Bartlebooth se retrouve ainsi pris au piège d'un individu dont le nom semble à la fois se rapprocher des mots anglais « wink », « clin d'œil », et « wicked », « méchant », « mauvais » : le puzzle est à la fois jeu et torture pour le regard. On retrouve, comme dans la citation de Jules Verne, cette dimension pessimiste de la vision et les « chemins ménagés dans l'œuvre » deviennent, de la même manière, tout autant des sentiers balisés, sécurisants que des pièges à éviter. Le réel semble se situer dans un rapport ambigu avec le regard : il est strictement délimité par ce regard et exerce en même temps sur lui une influence. C'est ce conflit permanent entre deux éléments indissociables et interdépendants qui constituera le thème de ma réflexion : l'œil est un point d'accès unique au réel mais aussi une porte constamment ouverte sur le monde et, en tant que tel, il est soumis sans restrictions à tout ce

19 WHITE, Cuchi et PEREC, Georges. *L'Œil ébloui*. Paris : Chêne, 1981.

qui provient de l'extérieur. On cherchera donc à évaluer de quelle manière le regard parvient à s'appropriier le réel. L'analyse du rapport entre l'homme et le monde qui l'entoure permettra tout d'abord d'observer le rôle essentiel de la conscience individuelle. Cette première constatation ne pourra que mettre en évidence le problème de l'échange entre soi et l'autre. Pourtant, la thématique du puzzle et le conflit indirect entre Bartlebooth et Winckler sera l'occasion de remettre en question la difficulté de ce rapprochement : plus que de voir ce que l'autre voit, il s'agit pour Winckler d'anticiper sur le regard que porte Bartlebooth pour mieux le tromper. Cet exemple permettra donc de distinguer à la fois les errements de l'œil et la maîtrise de la vision que l'homme peut atteindre.

Première partie : Point de vue phénoménologique
sur le regard

1) L'œil comme objectif sur le monde

Le rapport au monde n'est jamais un rapport direct de l'esprit à ce qui l'entoure mais nécessite un médium : c'est le corps qui permet d'établir la relation et cette relation s'effectue obligatoirement par le biais des sens. C'est d'ailleurs le problème de cet indirect qui a poussé les philosophes à s'interroger sur la fiabilité des sens (nous ne nous attarderons évidemment ici que sur celui de la vue) et sur la déformation que subit la réalité. Un appareil-photo rend toujours une image plus ou moins fidèle de la chose photographiée (je ne considère ici que l'appareil lui-même, pas l'œil du photographe qui peut également avoir une incidence sur le rendu) : le capteur ne renvoie pas une valeur déterminée mais une variation, une analogie qui peut ensuite être convertie numériquement. De plus, la qualité de l'image se dégrade plus ou moins selon l'appareil et le réglage. Cet exemple permet de mieux comprendre les questions qu'a pu engendrer le principe de la vision. Il n'est pas forcément nécessaire de s'attarder sur les problèmes d'« appareil » et de « réglage » tels que peuvent constituer la myopie, la presbytie et autres facteurs qui, s'ils ne sont pas corrigés, ne permettront d'obtenir qu'une vision déformée ou floue de la réalité. Cependant, la notion de « variation » semble tout à fait représentative de la théorie des phénoménologues : la réalité comme valeur suprême serait indistincte à l'œil humain, le regard ne renverrait pas parfaitement au cerveau l'image qu'il a devant lui mais seulement une représentation.

Comment prouver une telle théorie du point de vue humain puisqu'il est impossible d'obtenir un autre rapport au monde que celui que nous offrent nos sens ? A quel point notre représentation du monde est-elle fidèle si cette théorie s'avère exacte ? Comment distinguer la réalité telle qu'elle est véritablement ? Autant de questions qui ne semblent pas pouvoir trouver de réponses. Il faudrait pour cela s'élever au-dessus de la condition humaine, dans un « savoir absolu » qui permettrait de « dénonc[e] les « illusions » » de la perception : « la compréhension du fait que nous sommes dans la caverne présuppose que l'on en soit sorti » comme le souligne Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La Phénoménologie*²⁰. Cette allusion à la parabole de la caverne de Platon²¹ dénonce les limites de la phénoménologie : cette science ne peut que soulever des hypothèses mais n'est pas en mesure d'apporter des réponses. L'individu prisonnier de la caverne peut bien imaginer tout un monde en-dehors des simples ombres qui sont à sa portée mais il ne saura la vérité qu'en parvenant à s'extraire de ce lieu. A l'homme de trouver un moyen de se libérer de ses sens. En attendant, puisque « je ne

20 LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p 56.

21 PLATON. *La République*, trad. par J. Cazeaux. Paris : Librairie Générale Française, 1995. - 490 p. - (collection « Le livre de poche »), troisième tableau, scène deux (livre VII, paragraphes 514a-521d).

peux pas cesser de voir, ne serait-ce que le noir de mes yeux »²², il faudra bien s'accommoder du rapport au monde que m'offre la vision.

Ainsi, les sens constituent la seule possibilité pour l'individu d'entretenir une relation au monde, aussi restreinte et incorrecte soit elle. C'est le rapport aux choses qui permet à l'homme de se construire, il bâtit son être, ses croyances, sa compréhension de ce qui l'entoure à travers ce que ses sens lui donnent comme information : que le postulat de base soit faux, que ce que nous croyons être le réel ne le soit pas, importe peu finalement puisqu'il n'est pas un frein à l'évolution de l'individu. Cependant, qu'en serait-il si l'homme découvrait tout à coup une manière d'accéder à une réalité pure, dépouillée du filtre de la vision (ou de tout autre des sens), s'il se rendait compte que ces outils que constituent ses sens ne sont pas fiables, sont même trompeurs ? C'est le principe qui sert de fondement au film *Matrix* : Néo a la possibilité d'accéder à ce que Morpheus lui présente comme « la réalité » après avoir ingéré une pilule qui lui permet de voir ce qui lui était dissimulé jusqu'à maintenant. Doit-il croire en ce nouvel univers ? Est-il aussi faux que le précédent ? Le monde dans lequel Néo avait vécu jusqu'à présent n'est-il pas le véritable réel ? On voit par cet exemple l'impossibilité de déterminer quoi que ce soit avec certitude à partir du moment où les sens mêmes sont remis en question. La construction de Soi devient alors problématique : seul le *cogito ergo sum* de Descartes semble toujours à la portée de l'individu, si tout du moins il continue à croire que ses pensées sont bien les siennes et ne lui ont pas été insufflées par un être supérieur car, après tout, si les sens peuvent tromper, pourquoi l'homme lui-même ne pourrait-il pas être remis en question ? Si, au contraire, on décide une fois pour toutes de considérer le monde que fournissent les sens, le seul à la portée de l'individu, comme l'unique réalité, le Je peut s'affirmer en tant que personne présente dans ce monde.

La première étape semble donc la conscience d'être au monde : l'individu se définit dès le départ comme ancré dans un espace qu'il peut voir, délimiter, apprivoiser. Il établit ses repères et trouve sa place en fonction des choses qu'il observe. L'homme est d'ailleurs avant tout constitué par un corps « comme point de vue sur les choses »²³. Nous avons déjà vu le problème que posait l'œil : il est à la fois ce qui donne accès au monde, ce qui permet de voir et ce qui fait barrage et empêche un rapport direct aux choses. Il est objet de découverte mais aussi de frustration puisque son utilisation révèle les limites imposées à l'individu. De la même manière, le corps tout entier est « point de vue », sa taille, sa forme, sa constitution vont déterminer mon rapport avec le monde mais il n'est qu'un point de vue. Il est impossible

22 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. - 537 p. - (collection « Tel »), p 456.

23 *Ibid.*, p 354.

à l'homme de se dégager de ce carcan, de voir une chose sans être en présence de celle-ci, de toucher ce qui est trop loin par rapport à la longueur du bras, etc. Non seulement il n'a que les sens pour se faire une idée de ce qui l'entoure mais en plus il est limité dans ses mouvements, dans ce qu'il peut accomplir, par un amas de chair dont il est prisonnier. Ainsi, il ne peut, par exemple, se voir par le biais de son propre regard : seul le miroir pourra jouer le rôle de substitut, instaurant un écart encore un peu plus grand entre la réalité et soi. Toucher sa main en train de toucher sa main reste également irréalisable pour un être doté seulement de deux de ces membres. Pour revenir au problème de la perception, le regard ne concerne donc que ce qui est en face de l'individu et situé dans un périmètre précis à partir duquel les choses commenceront à perdre de leur netteté : l'image que mes rétines obtiendront de ce qui est à ma droite ou à ma gauche sera moins précise que celle qui concernera les objets situés exactement face à moi, sans compter le rôle de la distance qu'analyse ainsi Merleau-Ponty :

Pour chaque objet [...] il y a une distance optimale d'où il demande à être vu, une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au-delà, nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut.²⁴

Cette définition constitue ce que l'on pourrait qualifier de « norme » : l'endroit où l'individu doit prendre place, situer son corps, pour avoir une vision idéale de l'objet qu'il observe. On pourrait d'ailleurs ajouter à la distance l'environnement même dans lequel le corps prend place : l'éclairage notamment va jouer un rôle prépondérant sur l'acuité de la vision. C'est ce que Husserl, cité par Ricoeur dans son ouvrage *A l'école de la phénoménologie*, nomme « la conditionnalité normale du corps dans notre sens du « réel » », soit les conditions optimales qui permettront une perception correcte. Il oppose cette expression au terme d'« anomalie »²⁵, qui donne de fausses perceptions (un objet flou, mal distingué à cause du manque de lumière, confondu avec un autre à cause de la distance à laquelle est situé le corps, ou à cause d'une couleur trop proche de celle d'un élément adjacent...). Voilà de nouvelles contraintes : même avec des yeux considérés comme en parfait état par la science humaine, la perception n'est pas toujours idéale et nécessite des réglages. Dans *Un homme qui dort*, de Perec, le personnage joue d'ailleurs avec ces réglages. Atteint d'une sorte de léthargie, l'homme qui dort (il n'a pas de nom ou, en tout cas, le lecteur l'ignore) tente par tous les moyens de se couper du monde humain. Il vit cloîtré dans sa chambre et n'en sort que pour errer sans buts dans la ville. Dans le passage qui suit, il se rend dans des galeries d'art, non pas par intérêt mais par réflexe, parce

²⁴*Ibid.*, p 355.

²⁵RICOEUR, Paul. « Analyse et problèmes dans *Ideen II* de Husserl ». *A l'école de la phénoménologie*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1986. - 295 p, p 102.

qu'elles se trouvent sur son parcours et l'attitude qu'il adopte semble moins liée à une nécessité qu'à une forme de mimétisme :

Tu entres dans des galeries de tableaux et tu en fais le tour, scrupuleusement, t'arrêtant devant chaque toile, penchant la tête à droite, clignant de l'œil, t'approchant pour lire le titre, ou la date, ou le nom du peintre, te reculant pour mieux voir.²⁶

Il n'y a pas ici de problème d'« anomalie », l'homme qui dort ne voit pas flou, ou ne distingue pas de manière incorrecte le tableau : il modifie son angle de vue afin de donner une « certaine apparence [à] l'objet »²⁷, s'« approchant » ou se « reculant » pour obtenir une vision optimale. Il mime ainsi de manière parodique l'amateur d'art qui, suivant ce qu'il veut regarder, vérifier ou observer plus soigneusement, fait varier la position de son corps par rapport à la peinture pour obtenir différents angles de vue. Toutefois, on peut se demander en quoi le fait de « clign[er] de l'œil » peut permettre de mieux distinguer : ces mimiques semblent plus clownesques qu'autre chose. Le choix même du verbe est significatif : l'homme qui dort ne ferme pas simplement un œil, ce qui pourrait être compréhensible puisque nous n'avons pas tout à fait la même vision avec les deux yeux, il le « clign[e] », comme dans un geste de complicité envers... la peinture ? Le lecteur ? Lui-même ? Ainsi, la modification du regard ne semble pas ici constituer une nécessité physique mais plutôt une prise de position, un refus de prendre en compte l'œuvre qui se trouve face à l'œil. L'orientation du corps de l'homme qui dort ne semble pas répondre aux éléments qui constituent chaque tableau de manière unique, il se déplace sans véritable raison, ce n'est pas l'œuvre face à lui qui le pousse à changer son regard pour mieux voir. Il se meut selon un rituel établi, il reproduit les gestes d'autrui mais ne voit pas vraiment le tableau. Comme un automate, ou comme un enfant qui copie ce que font les autres sans comprendre la signification de l'action en question, il imite un comportement, il répète des gestes mais semble en avoir oublié le sens : il ne fait déjà plus tout à fait partie du monde des hommes puisqu'il en connaît les codes mais ne sait pas les traduire. Ce n'est donc pas la modification de sa perception, de l'orientation de son regard, qui fait voir au personnage d'*Un homme qui dort* les choses différemment mais son propre être.

Cette attitude de l'individu face au monde, cette manière de regarder est très présente dans *La Vie mode d'emploi*. Les personnages y sont généralement décrits avant tout par leurs yeux qui deviennent de véritables « miroirs de l'âme », comme les surnommaient les

26PEREC, Georges. *Un Homme qui dort*. Paris: Editions Denoël, 1967 réed. Paris: Gallimard, 1990. - 144 p. - (collection "Folio"), p 62. Toutes les références à cet ouvrage seront dès à présent effectuées entre parenthèses accompagnées des lettres « HD ».

27MERLEAU-PONTY, Maurice, *op.cit.*, p 354.

Précieuses au XVI^{ème} siècle. Les différents adjectifs employés par Perec sont ainsi révélateurs du caractère des personnages : Marguerite, la douce femme de Winckler « pos[e] sur le monde un regard [...] limpide » (VM, p 300), Isabelle Gratiolet, dont la mère est morte et le père malade a des « yeux pleins de mélancolie » (VM, p 332) , les yeux de Joy Slowburn, surnommée « La Loreley » par les gens de l'immeuble, sont « minces et presque cruels » (VM, p 369)... La phénoménologie mentionnait déjà le problème de la vision du monde qui n'était qu'une « apparence » de réel, un reflet déformé par l'œil. Le problème ici se double puisque l'œil n'est pas un outil neutre, comme l'est un appareil-photo : il est porteur de significations qu'il projette sur l'objet regardé. Les choses prennent-elles vraiment une « apparence » différente selon la manière dont les personnages les regardent ? Les « yeux sévères » (VM, p 357) de Mme Altamont voient-ils différemment de ceux de Marguerite ?

Perec semble répondre positivement à cette question dans *Les Choses*²⁸. Les personnages principaux de cet ouvrage, Jérôme et Sylvie, ne peuvent se satisfaire du lieu où ils vivent puisque leur perception se modifie au fil du temps. Après avoir quitté leur chambre de bonne, ils « vécurent d'abord dans une sorte d'ivresse, renouvelée chaque matin par le pépiement des oiseaux » (LC, p 18) dans l'appartement dans lequel ils viennent d'emménager. Pourtant, ils finissent par y « étouff[er] » (LC, p 20) : l'amélioration de leur quotidien ne rend que plus évidente l'« absence » (LC, p 19) de place. L'appartement ne change pas de taille, les objets ne grossissent pas du jour au lendemain pour investir l'espace vacant : la différence de perception s'effectue au niveau de la manière de regarder. L'œil s'attarde sur des défauts qui finissent par être les seuls éléments constitutifs de la chose observée. Ainsi, il est possible, consciemment ou non, d'occulter certains éléments de la vision ou au contraire d'en voir d'autres de façon frappante. Un spectateur peut retenir une scène particulière d'un film ou un détail spécifique d'un tableau et en oublier complètement d'autres. Il est d'ailleurs intéressant à cet égard de noter la différence de perception d'un spectateur à l'autre. Dans *Les Choses*, l'arrivée de la guerre d'Algérie vient de nouveau bouleverser le rapport au monde qu'entretiennent Jérôme et Sylvie. Les « images de sang, d'explosion, de violence, de terreur » (LC, p 85) viennent remplacer celles des livres qui s'entassent et de la cuisine trop petite. Cependant cette trêve n'est qu'éphémère et le véritable caractère du couple redonne bien vite à l'appartement son aspect étriqué.

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty ne distingue pas seulement le caractère de l'individu qui regarde, son état d'esprit général (*l'habitus*, pour reprendre le

28PEREC, Georges. *Les Choses, une histoire des années soixante*. Paris: René Julliard, 1965, réed. Paris: Pocket, 1990. - 158 p. Toutes les références à cet ouvrage seront dès à présent effectuées entre parenthèses accompagnées des lettres « LC ».

terme d'Aristote dans la *Rhétorique*) mais aussi les sentiments ponctuels qui l'anime (colère, jalousie, admiration...) : pour lui « la chose vue en elle-même est ce que j'en pense »²⁹. Ce que je nommais la manière de voir les choses devient pour lui « pens[ée] », la douceur de Marguerite ou la sévérité de Mme Altamont sont des « pens[ées] » au même titre qu'une véritable réflexion sur l'objet regardé. Brentano, cité par Jean-François Lyotard dans *La Phénoménologie*, qualifie cette prise de position d'« intentionnalité », mot-clé de la phénoménologie repris par son élève, Husserl : « tout objet est objet pour une conscience »³⁰ et l'intentionnalité constitue ce que la conscience ajoute à l'objet (imagination, représentation, intuition...). Ricoeur, en commentant la théorie d'Husserl, va même plus loin dans sa définition : il ajoute que l'acte premier de la conscience est de « vouloir dire, désigner »³¹. La perception est donc avant tout projection d'un sens sur la chose regardée, d'où les problèmes que peuvent engendrer une mauvaise perception, comme la confusion d'un mot pour un autre dans la lecture ou d'un objet pour un autre. Le profil de l'objet tout juste aperçu donne lieu à un « sens anticipé », comme le nomme Ricoeur, qui sera « confirmé ou infirmé par le cours ultérieur de la perception »³². Toutefois, toute réalité demeure d'abord sens « pour une conscience »³³ : que chacun soit d'accord pour affirmer que la chose regardée est bel et bien un lapin et que sa couleur est, à n'en pas douter, blanche, ne change rien. La simple intervention de la conscience agit comme un filtre sur la vision et la rend unique.

Cependant, Merleau-Ponty, dans *Le Visible et l'invisible*, relève un autre processus qu'il ajoute à l'influence de la conscience sur la perception de l'individu : l'influence des choses regardées sur l'individu lui-même. Ainsi, « mes pensées les plus secrètes changent pour moi l'aspect des visages et des paysages comme inversement les visages et les paysages m'apportent tantôt le secours et tantôt la menace d'une manière d'être homme qu'ils infusent à ma vie »³⁴. L'insatisfaction permanente qui caractérise Jérôme et Sylvie, leur quête incessante d'une vie meilleure les poussent à remettre constamment en question les décisions qu'ils prennent, les achats qu'ils font : ils évoluent entre joie et regret. Seule la guerre d'Algérie, paradoxalement, vient apporter une trêve à leur lutte : ils ne craignent plus d'être condamnés à vivre dans la pauvreté puisqu'ils ne sont plus assurés d'être encore en vie le lendemain et leur désir se limite désormais à « se promener dans la nuit, le cœur tranquille, le corps sain et

29 MERLEAU-PONTY, *op.cit.*, p 434.

30 LYOTARD, Jean-François. *op.cit.*, p 14.

31 RICOEUR, Paul. « Husserl », *op.cit.*, p 10.

32 RICOEUR, Paul. « Etude sur les *Méditations Cartésiennes* de Husserl », *op.cit.*, p 175.

33 RICOEUR, Paul. « Analyse et problèmes dans *Ideen II* de Husserl », *op.cit.*, p 89.

34 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort. Paris : Gallimard, 1964. - 359 p. - (collection « Tel »), p 56.

sauf » (*LC*, p 85) après la fin de la guerre. Dans *La Nausée* de Sartre, on retrouve un exemple encore plus frappant de l'influence des choses sur l'individu. Cette fois, ce n'est pas un événement extraordinaire comme une guerre qui vient bouleverser la vie du narrateur mais le simple quotidien :

Un jour parfait pour faire un retour sur soi : ces froides clartés que le soleil projette, comme un jugement sans indulgence, sur les créatures - elles entrent en moi par les yeux ; je suis éclairé, au-dedans, par une lumière appauvrissante. Un quart d'heure suffirait, j'en suis sûr, pour que je parvienne au suprême dégoût de moi.³⁵

Les « froides clartés » du soleil ont une telle influence sur le narrateur que la simple perception qu'il en a projette une lumière négative sur lui-même, bouleverse sa « manière d'être homme » : il se retrouve forcé d'attendre la nuit sans rien faire de peur que la moindre action ne le conduise à ce « dégoût » de lui-même. Ces « froides clartés » peuvent également faire penser au soleil, au contraire brûlant, aveuglant, qui semble pousser Meursault à assassiner un homme dans *L'Étranger* de Camus : « Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front [...] Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux [...] Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu »³⁶. La perception est bel et bien ici « menace d'une manière d'être homme », le coup de feu que le personnage tire semble plus à destination du soleil qu'à celle de l'homme en face de lui.

Pourtant, il semble qu'on puisse distinguer ici à la fois l'influence du monde sur l'individu et l'influence de l'individu sur le monde : Meursault n'est pas complètement étranger à son acte, ce n'est pas uniquement la chaleur qui le pousse à agir. Si Antoine Roquentin, le narrateur de *La Nausée* est véritablement dans une position de soumission par rapport à l'influence qu'exerce sur lui son environnement, Meursault semble conserver une forme d'indépendance. Le soleil trouve en réalité un écho en lui, écho déjà présent lors de l'enterrement de sa mère : l'assassinat est comme un acte latent, qui n'attend qu'une occasion pour se réaliser. D'ailleurs, c'est de sa propre initiative et justement malgré la chaleur que Meursault retourne à l'endroit où il sait que se tient l'Algérien. On peut cependant se demander ici s'il répond à un appel inconscient ou s'il agit en pleine liberté : c'est la nuance introduite par Husserl avec le terme d'intentionnalité par rapport à l'intention. Le premier relève plus d'un procédé extérieur à la volonté, comme le sont le lapsus ou l'intuition : l'objet ne peut être vu qu'au travers du prisme de la conscience, de ce qui la constitue, sans que l'être

35 SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938. - 249 p. - (collection « Folio »), p 31.

36 CAMUS, Albert. *L'Etranger*. Paris : Gallimard, 1942. - 185 p. - (collection « Folio »), p 94-95.

y ait aucune part. En effet, ce n'est pas l'individu lui-même qui forme sa conscience mais le rapport qu'il établit avec le monde : ainsi, il peut choisir l'environnement qu'il fréquente, les objets qu'il perçoit mais cette influence reste minime. Ce n'est pas lui qui décide de voir les choses d'une certaine manière puisqu'il a l'impression de les voir telles qu'elles sont réellement. C'est sa conscience et son être qui se modifie indéfiniment sans qu'il s'en rende compte qui vont imperceptiblement orienter le regard. Pour reprendre l'exemple du lapsus, on dit souvent qu'il est révélateur justement parce que l'individu substitue un mot précis à la place d'un autre, découvrant ainsi un élément qu'il ne savait pas présent à son esprit. Au contraire, le second terme, l'intention, implique de la part de l'homme une véritable décision, une prise de position. Toutefois, dans les deux cas, intentionnalité ou intention demeurent inhérents à l'être.

Chez Sartre, plus qu'un vecteur néfaste, le regard peut aussi être pouvoir et maîtrise des choses : il permet au narrateur de se protéger de la menace qu'elles représentent : « Tant que je pourrais fixer les objets, il ne se produirait rien »³⁷. La perception n'est pas simplement investie ici d'une intentionnalité, elle possède un véritable pouvoir en elle-même, en tant que vision du monde et non pas seulement en tant que vision du monde pour une conscience. Alors que Barthes décrit le rôle du poète comme celui dont le « regard traversera l'apparence fonctionnelle de l'objet pour y faire éclater l'unité du matériau [, qui] détruit la fonction de l'objet et l'institue dans sa chair véritable »³⁸, le narrateur de Sartre au contraire redoute l'existence des objets et son regard humain lui permet justement de les « réduire à leur aspect quotidien », donc à leur fonction, au nom et aux attributs que les hommes leur ont donnés.

Cette vision du monde presque magique où l'individu s'impose aux choses est assez proche de celle de Klee, peintre très apprécié de Perec qui lui emprunte une citation, mise en exergue dans le « Préambule » de *La Vie mode d'emploi* : « L'œil suit les chemins qui lui sont ménagés dans l'œuvre » (*VM*, p 17). Pour Klee, le monde est un « chaos sans signifié apparent qui attend d'être ordonné par l'artiste ».³⁹ La perception ne doit donc pas être une simple observation mais donner lieu à une véritable organisation : l'artiste doit fait émerger de l'apparente incohérence du monde un univers structuré, le monde lui-même ne contient pas d'itinéraire tout tracé, c'est l'œuvre d'art qui en crée un. L'œil de l'auteur a comme fonction de définir un cadre, il « fixe » les objets un peu de la même manière que le narrateur de Sartre.

37 SARTRE, Jean-Paul, *op.cit.*, p 115.

38 BARTHES, Roland. « Jean Cayrol et ses romans » (1952). *Œuvres complètes, tome 1 (1942-1961)*. Paris : Seuil, 2002. - 1179 p, p 149.

39 MOLTENI, Patrizia. « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec » (p 56-79). *Cahiers Georges Perec n°6 : L'oeil d'abord... Georges Perec et la peinture* (dir. : Eric Beaumatin et alii). Paris : Éditions du Seuil, 1996. - 233 p, p 57.

Toutefois, il n'a pas fonction de protecteur comme dans *La Nausée*, les choses ne sont pas un danger mais un ensemble d'éléments à organiser de manière logique, comme un puzzle dont l'unité ne devient clairement visible que lorsque les pièces ont été agencées correctement. L'artiste ne crée pas, son rôle n'est pas celui de demiurge, mais il donne une « signifi[cation] » à des éléments pré-existants. C'est la fameuse théorie d'Anaxagore reprise par Lavoisier dans la phrase « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » : là où le dieu de la religion chrétienne crée le monde à partir du vide, tout comme le « Vide » lui-même, « Chaos », est à l'origine des premières entités de la mythologie antique, l'artiste au contraire ne modèle pas son œuvre à partir de rien. Son rôle est d'instaurer une hiérarchie, de délimiter la place des choses. L'artiste doit prendre possession du monde et lui donner un sens pour l'offrir à son public. Georges Perec ajoute à cette première fonction celle, plus délicate, de la relation avec le lecteur/spectateur : l'univers « ordonné par l'artiste » ne doit pas être donné en représentation à un lecteur passif. A nouveau, la perception ne doit pas être une simple observation mais une participation, une construction. Là où l'artiste projette, donne à son œuvre une forme qui correspond à son « expérience personnelle »⁴⁰ du réel, pour reprendre les mots de Patrizia Molteni, le lecteur reçoit et réagit :

La chose représentée n'est que le support sensible d'une émotion demandée au spectateur, cette émotion ne devant pas être un réflexe mais le point de départ d'une réaction (démarche, prise de conscience, bonheur, euphorie dynamique, compréhension, prise de possession du monde, résolution de contradictions).⁴¹

Cette citation est présente dans la *Défense de Klee*, texte de jeunesse de Perec écrit pendant l'année 1959 à la caserne, et elle semble pouvoir être appliquée *stricto sensu* à la notion de perception : celle-ci n'est qu'un « point de départ », l'instauration d'un rapport entre soi et le monde qui constitue le fondement de l'attitude de l'individu. La vision est avant tout créatrice d'une émotion, d'un sentiment qui va susciter chez l'être une réaction nécessaire. Cependant, Perec distingue ce que l'on pourrait qualifier de « réflexe » dans certains cas pour la vision, comme de tourner violemment le volant dans le but d'éviter un animal traversant tout à coup la route, d'une intention volontaire de l'artiste : l'émotion ne découle pas d'un événement (la peur normalement suscitée par la perception soudaine de l'animal), elle est au contraire « demandée ». L'œuvre créée par l'artiste n'agit pas sur un être inconscient et vide de toute volonté, elle est une simple proposition : elle permet au lecteur de « réa[gi]r » mais cette

40 MOLTENI, Patrizia, *op.cit.*, p 58.

41 PEREC, Georges. « Défense de Klee ». *Cahiers Georges Perec n°6 : L'oeil d'abord... Georges Perec et la peinture*, *op.cit.*, p 16-26.

réaction dépend aussi du lecteur lui-même. L'œuvre devient ainsi le lieu d'une communication entre artiste et spectateur : ce dernier peut être ou non sensible à la proposition qui lui est faite et y répondre par le biais de la réaction engendrée. Les mots « prise de conscience » et « compréhension » montrent bien le rôle de pédagogue de l'artiste : le rapport qu'il établit avec le spectateur lui permet d'influer sur sa construction personnelle. Son œuvre, si le spectateur réagit à la « demand[e] » qui lui est faite, vient s'ajouter à tout ce qui constitue ce spectateur en tant que tel. Cependant, cet échange n'est pas forcément évident. Tout d'abord, le monde ordonné par l'artiste peut nécessiter un décryptage : il demeure un ordre pour l'artiste lui-même, tout comme les objets sont objets pour une conscience, le spectateur doit donc s'approprier ce qu'il voit pour le comprendre. Ensuite, le spectateur doit rétablir l'ordre dans le nouveau chaos créé par l'œuvre. En effet la « réaction » suscitée par l'œuvre constitue avant tout un bouleversement de l'individu. Les termes mis entre parenthèses dans la citation, tels que « prise de conscience » ou « résolution de contradictions » le montre bien : en s'ajoutant aux éléments qui forment l'être, l'œuvre les remet en question, offre un nouvel aspect des choses. Dans *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty effectue d'ailleurs un parallèle entre le « monde perceptif acquis » et le « monde des pensées »⁴², le second étant sans cesse redéfini par le premier. Le lecteur, loin de n'être « qu'un œil » (*HD*, p 102) , un simple récepteur et réceptacle de ce que lui communique le monde, y participe activement.

Cette attitude passive de simple observation est celle que tente d'adopter le héros (peut-on le qualifier d'éponyme ?) d'*Un Homme qui dort* : abandonnant toute relation avec les autres, il se replie sur lui-même, sur sa simple présence dans l'espace réduit que constitue sa chambre de bonne. Il découvre et redécouvre son monde, il regarde le moindre détail, le moindre élément qui l'entoure. Tout est défini par une place immuable et lui-même se déplace selon un schéma répété chaque jour. Cependant, cette perception n'est pas ici la recherche d'un individu pour trouver sa place mais au contraire une négation de tout rapport au monde. L'homme qui dort « ne veu[t] qu'attendre, attendre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre » (*HD*, p 25). Ce qu'il observe ne crée chez lui aucune émotion, aucune réaction, son regard est celui d'un aveugle. Ses yeux passent sur le décor, ils « sui[vent], sur le plafond, la ligne sinieuse d'une mince fissure, l'itinéraire inutile d'une mouche, la progression presque repérable des ombres » (*HD*, p 24). Sa perception semble plus relever d'un réflexe que d'une volonté propre, il regarde véritablement passer le temps. Pourtant, même cette vision neutre, vide de toute volonté, de tout désir, n'est pas exempte de conscience puisqu'elle est l'élément déclencheur d'une réflexion pour l'homme qui dort, d'une remise en question de sa propre vie.

42 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p 163.

L'individu construit son rapport au monde dans un double échange d'influence de l'un à l'autre. La vision extérieure, instaurée à partir du point d'ancrage que constitue le corps, est le principal lien de l'être avec son environnement. Chaque chose regardée passe par le filtre de la conscience, transformant la réalité extérieure en une réalité unique, une perspective spécifique à l'individu. La perception est donc avant tout un facteur d'apprentissage, non seulement du monde extérieur mais aussi de soi : c'est grâce au regard que l'homme va pouvoir aboutir à une réflexion sur lui-même.

2) De la vision extérieure à la vision intérieure

Le regard permet tout d'abord une confirmation de ce que l'individu sait déjà, connaît déjà de lui-même et de son environnement. On a vu que l'homme qui dort semblait se contenter de cette vision : immobile dans sa chambre de bonne, il parcourt des yeux encore et encore l'espace qui lui est imparti, les choses qui l'entourent. Cherche-t-il dans cette observation ininterrompue un réconfort ? Une protection vis-à-vis du monde qu'il a fui ? Le seul moment où il sort est « à la nuit tombée » (*HD*, p 25), lorsque l'œil distingue moins bien les choses et sa marche est celle d'un « aveugle », d'un « somnambule » (*HD*, p 93). Il ne veut pas savoir ce qui se passe en-dehors de sa chambre, il refuse de se servir de sa vision lors de ses excursions. Seule importe sa sphère propre, l'observation lui sert à récapituler constamment ce qui lui appartient : « Ceci est ta vie. Ceci est à toi. » (*HD*, p 24). La construction de l'être s'effectue à travers le rapport au monde : en se déroband à tout contact avec l'extérieur, l'homme qui dort refuse aussi le changement, l'évolution, et se cantonne à ce qu'il connaît. Ses errances dans Paris sont, ou le fruit de l'indifférence et dans ce cas il se laisse mener par ses pas, ou guidées par des buts dérisoires qui ne tiennent compte du monde que d'une manière très limitée : « Tu ne marches pas sur l'intersection des pavés au bord des trottoirs. Tu respectes les sens giratoires, les stationnements interdits » (*HD*, p 121). On peut d'ailleurs se demander l'intérêt que peut avoir un stationnement interdit pour un piéton : peut-être simplement une règle qui lui permet de prendre possession de certains éléments aléatoires qui reviennent régulièrement dans son champ de vision, une façon d'imposer son ordre, de ne tenir compte que de son itinéraire balisé par ces éléments. Il suit les lignes tracées, les chemins créés par l'homme jusqu'à l'absurde, tenant compte de signes qui ne le concernent pas.

On a vu que le « chaos » du monde était surmonté par l'artiste, ici les balises sont instaurées par l'homme, non pas dans un souci esthétique mais pratique (délimiter les espaces pour les véhicules et les piétons, mettre en place des systèmes pour déterminer l'ordre de passage des voitures...). Pourtant, l'homme qui dort semble considérer ces éléments comme s'ils faisaient partie d'un tout logique, d'un ensemble qu'il doit suivre avec exactitude : de même qu'il était nécessaire d'observer avec attention chaque détail du tableau, il s'agit de suivre tous les repères qui s'offre à lui. Ce ne sont pas tant les signes en tant que tels qui sont importants, il a été vu que le tableau n'était pas vraiment apprécié dans sa qualité de tableau, mais plutôt le chemin ainsi créé. Comme un enfant guidé par les rainures du sol (les endroits sans rainures devenant des endroits dangereux, à éviter), la piste suivie par l'homme qui dort

lui permet d'évoluer dans le monde sans le distinguer réellement et de se créer un ordre rassurant.

Si la vision comme confirmation de ce que l'individu connaît est un réconfort et une protection pour l'homme qui dort, elle peut devenir source de frustration, voire d'angoisse. Ainsi, dans *La Nausée* de Sartre, on retrouve le problème du souvenir : la perception a engendré tout un savoir, une connaissance de lieux que le narrateur a visités. Le savoir a survécu au temps, pas la perception... Le voyageur a beau se rappeler les détails de ce qu'il a visité, presque aucune image mentale ne subsiste pour venir les étayer : « Ainsi je *sais* encore qu'il [le Marocain] était grand et sec : certaines connaissances abrégées demeurent dans ma mémoire. Mais je ne *vois* plus rien. »⁴³. Les mots se sont substitués aux images, la vision, qui est pourtant à l'origine du souvenir, qui a ancré dans la mémoire du narrateur le savoir, n'est plus. Même en ayant connaissance de l'emplacement d'éléments dans un lieu précis, le narrateur ne parvient à obtenir qu'une image insatisfaisante et probablement tirée plus de son imagination « pour les besoins de la cause »⁴⁴ que de sa mémoire. L'image mentale n'est qu'une fausse image : cette perception indirecte, la seule à laquelle le narrateur puisse désormais accéder, ne constitue pas un souvenir, un reflet exact de la perception directe, mais un simple élément de son imagination. Son histoire, pourtant réelle, aboutit à la fiction : les images qui se présentent à son esprit, bien qu'en tous points identiques à ce qu'il « *sait* », ne font pas partie du monde actuel. Les photographies qu'il a ramenées de ses voyages ne sont pas plus évocatrices et ne servent qu'à « construi[re] [s]es souvenirs avec [s]on présent »⁴⁵. Sa perception actuelle ne sert même plus à confirmer ce qu'il sait, au contraire elle peut être source d'erreur, de confusion entre deux éléments. C'est à l'inverse ce qu'il sait qui lui permet de se rendre compte des énormes lacunes que comporte sa mémoire et de la disparition presque totale des choses qu'il a vues. Il se retrouve dans la position de celui à qui le voyage est raconté, pour qui les événements, les lieux ne se rapportent qu'à des mots et des images figées par l'appareil-photo. La connaissance qu'il a accumulée pendant ses voyages devient donc plus effrayante que réconfortante, comme un fait impossible à prouver.

A l'inverse, dans *Les Choses*, les preuves du savoir de Jérôme et Sylvie ne sont que trop présentes. Le narrateur de *La Nausée* cherche à retrouver sa vision perdue mais ne parvient pas à accéder au souvenir et c'est une image truquée, tirée de son imagination qui prend sa place sans qu'il le veuille : dans l'œuvre de Perec, l'imagination est volontairement utilisée par le couple, non pour combler un manque mais pour dissimuler au regard une réalité

43SARTRE, Jean-Paul, *op.cit.*, p 55.

44Ibid., p 55.

45Ibid., p 56.

trop évidente. La conscience de l'espace qui est imparti à Jérôme et Sylvie n'est pas source de réconfort, les personnages ne récapitulent pas ce qui leur appartient avec une sorte de satisfaction, ou en tout cas d'acceptation, de consentement, comme l'homme qui dort. C'est au contraire la frustration qui domine, la perception devient le martèlement d'une vérité qu'ils ne veulent pas entendre : « ils finissaient toujours par se retrouver dans ce qui était leur lot, leur seul lot : trente-cinq mètres carrés » (*LC*, p 21). La précision contenue dans la répétition « leur seul lot » sonne comme une fatalité : Jérôme et Sylvie ont beau inventer des moyens pour agrandir l'espace qui leur est imparti, il ne leur reste à la fin du rêve que « leur lot ». Comme dans le récit de la Genèse où la place de chaque chose et de chacun, hommes, animaux ou plantes, est délimitée pour vivre dans une parfaite harmonie, l'espace dans lequel se situent Jérôme et Sylvie semble avoir été défini à l'avance, ils ne peuvent s'élever au-dessus de leur condition et l'imagination ne leur sert qu'à ressasser. Le problème semble être dans « l'image un peu statique qu'ils se f[ont] de [...] la vie heureuse » (*LC*, p 26), vision qui se superpose constamment à ce qui constitue leur vie et leur rappelle que la réalité est autre.

Cette frustration liée au regard est également une conséquence d'un rapport paradoxal avec le monde : leur vie ne leur convient pas, leurs besoins toujours plus grands les poussent à désirer des choses qu'ils ne peuvent s'offrir mais la vision de la réussite sociale des autres n'est pourtant pas un facteur d'émulation, au contraire, Jérôme et Sylvie « n'étaient pas loin de penser [que les autres] étaient en train de se faire avoir » (*LC*, p 95). La réflexion qu'engendre chez eux le regard reste en réalité toujours au point mort : ils ne souhaitent pas s'insérer dans la société, obtenir des responsabilités, gagner peu à peu leur argent. Ils ne veulent « qu'être arrivés » (*LC*, p 73), avoir déjà tout ce qu'ils considèrent comme nécessaire. Ils ont une conscience très nette de leur situation qu'ils remettent constamment en question mais cette conscience même reste un savoir vide, inutile. Ainsi, ils savent que « leur liberté n'[est] qu'un leurre », que leur vie est « marquée par leurs recherches presque affolées de travail » (*LC*, p 70), que leur bonheur n'est qu'une illusion qu'ils ont eux-mêmes créés mais cette lucidité ne leur sert à rien. Ils sont constamment en quête d'une vie meilleure et, en même temps, les solutions qu'ils trouvent sont insensées : un héritage provenant d'un lointain parent, une fortune gagnée à la loterie ou même le vol d'une riche demeure. Ces fantasmes semblent autant d'intrigues tirées d'un roman mais certainement pas des scénarios applicables : même dans leurs instants de lucidité, c'est l'imagination la plus débridée qui prime. Il est d'ailleurs précisé qu'ils ne réalisent « bien sûr » (*LC*, p 104) aucune de ces propositions : leurs chances d'obtenir de l'argent grâce à la loterie, déjà peu élevées, ne peuvent dépasser le zéro absolu s'ils n'achètent pas de billets. Comme si leur réflexion n'était rien d'autre qu'une rêverie de

plus plutôt qu'une vraie recherche, ils restent passifs. La seule solution viable qu'ils mentionnent demeure l'ascension des échelons vers la réussite sociale, solution qui leur semble bien trop longue et fastidieuse : c'est pourtant finalement celle qu'ils adopteront, ou plutôt qu'ils laisseront les autres adopter pour eux à la fin de l'œuvre : « Leurs amis, alertés, leur chercheront du travail. On les recommandera auprès de plusieurs agences » (*LC*, p 154). Même cette dernière décision semble plutôt constituer un abandon.

Ainsi, durant tout le roman, ils ne parviennent pas à dépasser le dilemme cornélien qu'ils pensent peser sur leur vie : travail et rentrées d'argent assurées mais contraintes ou liberté et temps libre mais précarité. Le résultat reste un *statu quo* insatisfaisant, une vie menée la plupart du temps au conditionnel ou dans un semi aveuglement, une fausse satisfaction de cette liberté qu'ils se flattent d'avoir su conserver mais qu'ils savent payer bien trop cher. Ce simulacre d'existence est d'ailleurs souvent interrompu par un brusque surgissement du réel : le temps qui joue contre eux (ils ne peuvent espérer conserver leur travail d'étudiant toute leur vie) ou l'argent qui manque. L'autre devient alors le spectacle évident de leur échec, un spectacle insupportable : « Ils mangeaient l'un en face de l'autre, rapidement, chacun pour soi, sans se regarder » (*LC*, p 76). Alors que, le plus souvent, le narrateur fait référence au couple et non pas à chacun séparément, cette scène semble représenter la désunion : Jérôme et Sylvie deviennent l'un pour l'autre le dénonciateur de cette vie précaire qui ne leur convient pas mais qu'ils ne peuvent pourtant pas dépasser. Leur tentative même pour « repartir à zéro » (*LC*, p 120) en quittant Paris n'aboutit pas. « Il ne rest[e] rien » (*LC*, p 148) : pas de leçon tirée de cette expérience, pas de vérité soudaine à laquelle ils accèdent, seulement la répétition d'un même schéma, une même insatisfaction de leur situation.

Dans *Défense de Klee*, Perec mentionnait la « réaction » nécessaire à l'« émotion » suscitée chez le lecteur par l'auteur, définition proche de la perception :

La chose représentée n'est que le support sensible d'une émotion demandée au spectateur, cette émotion ne devant pas être un réflexe mais le point de départ d'une réaction (démarche, prise de conscience, bonheur, euphorie dynamique, compréhension, prise de possession du monde, résolution de contradictions).

Ici la réaction n'intervient pas, l'émotion a beau être forte, le cul-de-sac dans lequel se trouvent Jérôme et Sylvie a beau les pousser à imaginer des solutions improbables, il n'y a pas de résolution possible. Ils se retrouvent prisonniers d'un rapport au monde paradoxal : ils refusent de se laisser influencer par lui, ils tentent de lui imposer un mode de vie qui va à l'encontre de son fonctionnement : « tout leur donnait tort, et d'abord la vie elle-même » (*LC*,

p 73) et pourtant ils sont dans une dépendance qui les empêche d'être heureux. Le sentiment d'étrangeté qui les prend à Sfax et qui est décrit par le narrateur semble pouvoir s'appliquer à leur situation en général : « ils étaient [...] dans un monde qu'ils ne comprenaient pas, qu'ils ne cherchaient pas à comprendre, car jamais, dans leur vie passée, ils ne s'étaient préparés à devoir un jour s'adapter, se transformer, se modeler sur un paysage, un climat, un mode de vie » (*LC*, p 138). Ils refusent de s'adapter au fonctionnement du monde, d'agir comme les autres, de construire une vie stable. Ce comportement pourrait quand même leur procurer une certaine satisfaction puisqu'ils parviennent à vivre malgré quelques difficultés et conservent ainsi leur liberté vis-à-vis du système. Cependant, leur refus reste incomplet, ils sont totalement dépendants des choses : non seulement ils sont dans une quête perpétuelle de la fortune qu'ils considèrent comme indispensable à leur bonheur mais même quand ils parviennent à un moment de joie, « il ne fallait pas grand-chose pour que tout s'écroule : la moindre fausse note, un simple moment d'hésitation, un signe un peu trop grossier » (*LC*, p 66).

La perception qui devrait permettre à Jérôme et Sylvie une meilleure compréhension, les aider à prendre possession des choses pour se construire ne fonctionne pas : le monde n'est qu'un décor qu'ils tentent d'oublier, qu'ils ne « cherch[ent] pas à comprendre » mais à dépasser systématiquement par l'imagination. Pour réagir, le lecteur doit avant tout s'appuyer sur le texte dans la citation de Perec présente dans *Défense de Klee* : c'est l'interaction entre l'œuvre et lui qui permet d'aboutir à une « réaction ». Le refus du monde devient refus d'eux-mêmes, refus de « se transformer » : rejet donc de toute tentative pour se modeler sur ceux qui atteignent la réussite sociale mais aussi abandon d'une évolution plus positive, d'un aboutissement de soi-même. C'est justement cette différence que l'on pourra observer chez le personnage principal d'*Un Homme qui dort* : son expérience de mise à distance du monde et des autres aboutit à une prise de conscience de lui-même et de ce qui l'entoure. Le rapport qu'entretient l'homme qui dort avec le monde n'est pas facteur de frustration ou élément destructeur comme dans *Les Choses* : là où « un signe un peu trop grossier » aboutit à la disparition du bonheur que Sylvie et Jérôme étaient parvenus à construire, « une bassine de matière plastique rose remplie d'une eau noirâtre où flott[ent] six chaussettes » (*HD*, p 26) est pour le narrateur d'*Un Homme qui dort* découverte d'une « vérité », même si elle s'avère « décevante, triste et ridicule » : « [il] n'a[...] pas envie de poursuivre » (*HD*, p 27).

Ainsi, la perception est le facteur déclencheur de la prise de conscience et le point de départ de la réflexion du narrateur. Cependant, la vision est bien vite dépassée par cette réflexion. Le regard de l'homme qui dort évolue entre une sorte de « fascin[ation] » (*HD*, p

24) et un désintéret profond de son propre environnement. Le personnage semble redécouvrir ce qui lui appartient, réitérer un inventaire déjà effectué mille fois comme pour délimiter son univers par des objets déterminés et aux caractéristiques précises : une « bassine de matière plastique rose » (*HD*, p 22) dans laquelle flotte constamment du linge, un « miroir fêlé » (*HD*, p 24), une « banquette étroite » (*HD*, p 29)... Ce décor est à la fois rassurant et étouffant par son immuabilité : pour le lecteur, son omniprésence devient même oppressante. Tout comme le décor de l'appartement de Jérôme et Sylvie, la chambre de bonne de l'homme qui dort ne peut être modifiée : « quelque effort que tu fasses, quelque illusion que tu berces encore, c'est ce boyau en soupente qui te sert de chambre » (*HD*, p 23). Pourtant, contrairement au couple des *Choses*, cette perspective n'est pas source d'angoisse. La sentence « Ceci est ta vie. Ceci est à toi » (*HD*, p 24) ne semble pas plus contenir de désespoir que de contentement : c'est un simple constat.

Cependant, alors qu'ici le regard extérieur, physique, a une réelle utilité puisqu'il repère les choses, les recense, il s'efface peu à peu au profit d'un regard introspectif : l'œil ne distingue plus vraiment les choses en tant que telles mais les dépasse, voit au-delà, la réflexion de l'homme qui dort ne porte plus sur ce qui constitue son environnement mais sur sa vie : « rien ne reste de cette trajectoire en flèche, de ce mouvement où tu as été, de tout temps, invité à reconnaître ta vie, c'est-à-dire son sens, sa vérité, sa tension » (*HD*, p 23). Les choses, point de départ d'un retour sur soi, s'estompent. Le décor de la chambre de bonne pourrait être tout autre : le narrateur ne sait plus où il est, il n'est plus ancré dans l'environnement précis qu'il délimitait un peu plus haut mais conserve simplement la sensation d'exister et s'interroge sur cette existence. On retrouve le même processus que dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. Le « paysage état-d'âme », la « campagne encore verte et riante mais défeuillée en partie [...], image de la solitude [...] » qui rappelle au narrateur son propre « sort » lui permet d'étudier les « affections de son cœur »⁴⁶. Pourtant, il avoue avoir « souvent pensé qu'à la Bastille, et même dans un cachot où nul objet n'eût frappé [s]a vue, [il] aurai[t] encore pu rêver agréablement »⁴⁷. La conscience n'est plus liée à la perception, elle est conscience d'elle-même, de son propre état. Dans *La Nausée*, le narrateur prend de la même manière brutalement conscience de son existence mais aussi de celle des choses qui l'entourent. Comme il le dit au début de l'œuvre « Les objets cela ne devrait pas toucher [...] Et moi ils me touchent [...] J'ai peur d'entrer en contact avec eux ».⁴⁸ Pour lui, les

46 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Flammarion, 1997. - 225 p - (collection « GF »), p 66-67.

47 *Ibid.*, p 117.

48 SARTRE, Jean-Paul, *op.cit.*, p 23.

choses ont une essence, elles existent au même titre que des hommes, il est donc possible d'« entrer en contact » avec elles. C'est justement cette prise de conscience qui lui donne la « nausée » : ce « tas d'existants », dont il fait également partie, qu'il considère comme « de trop »⁴⁹ pour le monde, comme autant d'êtres superflus, inutiles, sans raison d'être finalement. Les choses l'étouffent de leur trop-plein d'existence. Dans *Un Homme qui dort*, on retrouve ce terme « trop » : « le chemin trop limpide d'une vie trop modèle » (*HD*, p 26). Ce n'est pas l'existence des choses qui vient bouleverser la vie du narrateur, c'est l'existence de l'homme en général, de la vie qui « se pa[ie] de cette perpétuelle indigestion de mots, de projets, de grands départs » (*HD*, p 43). Chez Perec, ce qui est « de trop », c'est toute cette parade qui entoure l'espèce humaine, toute cette vie qui est déjà prévue, cet engrenage dans lequel on est pris dès la naissance. Si le narrateur de Sartre a du mal à vivre à cause de l'existence du monde qui l'écrase, l'homme qui dort ne veut plus vivre du tout, il ne veut plus être, non pas parce qu'une présence autre l'en empêche mais parce que cette prise de conscience l'accable. Il ne veut plus que regarder passer les choses comme le simple spectateur d'un événement qui ne le concerne pas.

Contrairement aux personnages principaux des *Choses*, l'homme qui dort oppose au monde un refus du monde total. Il oublie ou désapprend même ce qu'il sait, ce qui le rattache au monde humain. Ses souvenirs, autant d'images dans lesquelles il doit « reconnaître [s]a vie » (*HD*, p 23), ne forment plus qu'un amas compact, un mélange de présent, de passé et de futur, comme si le temps, cette invention humaine, n'avait plus de prise sur lui, ou comme s'il avait le pouvoir de le maîtriser d'un simple coup d'œil sur son existence. Tout comme le narrateur de *La Nausée* arrive à « voi[r] vieillir »⁵⁰ la femme qu'il aime, l'homme qui dort parvient à voir le temps, non plus dans un système délimité par les années, les jours ou les heures, tel qu'il a été instauré par l'homme, mais comme un mouvement imperceptible balisé par les « Plus tard » que martèle sans autre précision le narrateur. Quel intérêt aurait d'ailleurs une délimitation de cette entité invisible définie par le mot « temps » ? Le narrateur de Sartre ne parvient même plus à déterminer avec certitude où il se situe sur l'axe chronologique lorsqu'il regarde les autres :

est-ce que je vois ses gestes, est-ce que je les prévois ? Je ne distingue plus le présent du futur et pourtant ça dure, ça se réalise peu à peu [...] C'est ça le temps, le temps tout nu, ça vient lentement à l'existence, ça se fait attendre et quand ça vient, on est écoeuré parce qu'on s'aperçoit que c'était déjà là depuis longtemps.⁵¹

49 *Ibid.*, p 183.

50 *Ibid.*, p 87.

51 *Ibid.*, p 53-54.

Le personnage ne parvient pas à établir de distinction entre l'action à venir et l'action réalisée, il ne fait référence qu'à une « dur[ée] » illimitée, un futur déjà connu, déjà passé et dont l'existence n'apporte donc rien. C'est également le reproche qui est fait par le personnage d'*Un Homme qui dort* : « Tout est prévu, tout est préparé [...] Ne sais-tu pas déjà tout ce qui t'arrivera ? N'as-tu pas déjà été tout ce que tu devais être ? » (HD, p 44). A nouveau, futur et passé sont confondus. Si l'homme qui dort refuse désormais « d'avancer » (HD, p 21) c'est parce qu'il sait où ses pas vont le conduire, le temps est « pré[visible] », pour reprendre le narrateur de *La Nausée* : la formation même du mot montre l'inutilité de la perception qui est devancée par un savoir préalable. La vision de la chose n'est donc plus qu'une redondance de ce qui est déjà connu, ce qui entraîne une frustration évidente, un « écoeur[ement] ».

Plus de souvenirs donc, plus de certitudes, le personnage oublie même le langage codé qui régit le monde et n'a de signification claire que pour les initiés, comme le vocabulaire spécifique aux jeux de cartes : « le cavalier n'est jamais maître à cœur à moins que le fausset n'ait été défaussé » (HD, p 32). L'attitude des autres devient également incompréhensible, l'homme qui dort « regarde[...] cette foule » (HD, p 57) de gens qui passe devant lui sans pouvoir imaginer une logique à leurs gestes, sans comprendre où ils vont, pourquoi ils marchent. En renonçant à agir, à s'intégrer au monde des hommes, il perd peu à peu tous liens avec eux. On peut même voir que, loin d'aller à l'encontre de cette transformation, il la force à s'accomplir plus vite : il « apprend[...] à regarder les tableaux exposé dans les galeries de peinture comme s'ils étaient des bouts de murs » (HD, p 56). Il tente d'oublier ses réflexes, l'analyse nécessaire qui accompagne la vision d'un tableau, les réflexions qui peuvent venir sur le style du peintre, l'emploi des couleurs, la forme... Il se veut « façade[...] aveugle[...] – fenêtre[...] semblable[...] à des yeux sans pensée » (VM, p 167) pour reprendre une citation de Poe tirée de *La Chute de la Maison Usher* et insérée en italique dans *La Vie mode d'emploi*.

René Descartes, dans le *Discours de la Méthode*, effectue une remise en question de toutes ses connaissances. Il veut douter de tout, « feindre que toutes les choses qui [lui] étaient jamais entrées en l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de [s]es songes »⁵² afin de reconstruire un savoir fondé sur des certitudes qu'il aurait établies lui-même par son propre raisonnement et non pas en suivant celui des autres. Cependant, chez l'homme qui dort, ce n'est pas à une *tabula rasa* que l'on assiste, un recommencement de zéro, mais une véritable extermination de toute l'expérience qu'il a engrangée sans autre finalité que d'accéder à une

52 DESCARTES, René. *Discours de la Méthode*. Clermont-Ferrand : Paleo, 2003. - 108 p. - (collection : « Classique de l'histoire des sciences »), p 48.

totale indifférence du monde. L'esprit n'est pas nettoyé pour pouvoir accéder à autre chose mais simplement pour s'extraire de la gangue que constitue le savoir humain. La perception doit être vidée de la conscience puisque celle-ci ne projette que des « intentions » modelée par l'humanité : établir un jugement, décréter d'une chose qu'elle est verte, ronde, belle ou grande c'est toujours se référer à un dialecte appris, à des conventions établies. Ne plus voir le tableau que comme « un bout de mur », lui permet de nier son existence en tant que chose humaine, de le rendre indéchiffrable, impossible à déterminer par des critères. Alors que le narrateur de *La Nausée* tente à tous prix de maintenir des « relations »⁵³ avec les choses, de leur attribuer des inventions humaines telles que la mesure, le poids, la taille, la fonction pour qu'elles conservent un statut d'éléments inertes et donc parfaitement définissables une fois pour toutes, l'homme qui dort veut oublier ces termes qui le relient encore à l'humanité.

La découverte de son existence en tant qu'homme n'est donc pour le personnage d'*Un homme qui dort* que l'occasion de nier cette existence, d'aller à l'encontre de tout ce qui la constitue. Le rapport au monde est restreint au minimum, la perception soigneusement délimitée pour aboutir à une lente déconstruction de soi, au point que même le reflet dans le miroir « ne [l]e reconna[ît] pas » ou « n'exprime[...] aucune surprise », comme s'il avait quitté son enveloppe humaine pour aboutir au statut de chose. Il n'a pas conscience de lui-même en train de se regarder. Cette position tronquée de « voyant-vu »⁵⁴, comme la nomme Ricoeur, ne peut exister que par le biais d'un miroir puisque l'individu est incapable autrement de se voir lui-même en train de se voir alors qu'il peut pourtant se sentir toucher son propre corps. Cependant, ici, l'homme qui dort est uniquement en position de spectateur, il regarde son reflet comme il regarderait une chose extérieure et les « quelques grimaces » (*HD*, p 135) qu'il effectue ne lui sont pas vraiment destinées mais semblent plutôt constituer une expérience, de la même manière qu'il « pench[ait] la tête » ou « clign[ait] de l'oeil » en regardant les tableaux exposés dans la galerie. Sa conscience semble à ce moment dédoublée. Il est à la fois celui qui accomplit les grimaces qu'on lui demande de faire et l'observateur qui regarde. Pourtant, il n'est dans le même temps ni l'un ni l'autre puisqu'il n'a plus conscience de lui-même en tant qu'être regardant/regardé : il n'est plus qu'un amas de chair inerte dont le regard est dirigé vers une chose. La négation du monde humain le pousse à la négation de lui-même.

Alors que le narrateur de *La Nausée* se questionne sur le sens des choses, sur la raison pour laquelle lui et les choses existent, l'homme qui dort ne veut pas s'interroger, partir à la recherche de vérités. Il veut que son regard glisse à la surface du monde, que tout soit plat,

53 SARTRE, Jean-Paul, *op.cit.*, p 183.

54 RICOEUR, Paul. « Analyse et problèmes dans *Ideen II* de Husserl », *op.cit.*, p 117.

évident, sans anicroches, sans bavures, sans surprises ni incompréhension. Son visage n'exprime rien, il n'est qu'un objet neutre et c'est justement ce qui le rassure : lors d'une retraite à la campagne, chez ses parents, il reste fasciné devant un arbre parce que « tout ce qu'[il] peu[t] dire de cet arbre [...] c'est qu'il est un arbre ». Seule la tautologie peut rendre compte de son être, il n'y a rien à en comprendre, aucune « autre vérité » (*HD*, p 41) que sa simple présence n'y est dissimulée. Les choses, qui pourtant constituent l'élément déclencheur de la prise de conscience du personnage, de la découverte de la première « vérité », semblent réconfortantes à l'homme qui dort par leur évidence, leur image dépourvue de sens. Elles ne réclament rien, ne proposent rien. Leur existence n'est pas perturbante comme chez Sartre. Elles sont indifférentes au monde et ne constituent qu'un décor, on peut les observer pendant des heures sans obtenir d'elles la moindre réaction, hormis peut-être une attention « poli[e] » (*HD*, p 135) mais vide de tout intérêt : le personnage compare d'ailleurs son regard dans le miroir à celui d'une vache. Pourtant, la réflexion qui le nourrit malgré tout semble se traduire d'une manière ou d'une autre : de « rassur[ante] », son image devient peu à peu « inquiét[ante] », « gên[ante] » dans le miroir (*HD*, p 135). Peut-être se trouve-t-il encore trop vivant, trop réactif, pas assez indifférent. Peut-être ne voit-il qu'un nouveau masque, sous ceux « qui sont tombés », qui appartenaient à son ancien moi, les « masques du droit chemin, des belles certitudes » (*HD*, p 28).

Cependant, le changement brutal qui affecte l'homme qui dort, cette soudaine léthargie qui s'empare de lui du jour au lendemain, ne lui semble pas être une complète métamorphose mais le résultat d'un processus, de sa propre construction : « tu as toujours été ainsi, même si tu ne le sais qu'aujourd'hui » (*HD*, p 28). Comme un paysage qui se dégage peu à peu du brouillard dans lequel il était, les masques tombent les uns après les autres et révèlent le véritable visage du personnage. Cette transformation semble alors évidente, comme si elle avait été en permanence dans cette position latente, à attendre que la vérité surgisse dans l'esprit de l'homme qui dort, qu'une soudaine prise de conscience lui fasse réaliser celui qu'il était réellement. Le regard introspectif avait jusque là été trompé, comme pour une vision extérieure, les « raisons de bien percevoir n'étaient pas données comme raisons avant la perception correcte »⁵⁵ : seule la découverte de la vérité rend évidente cette vérité. Pourtant, ce que l'homme qui dort considère alors comme son vrai visage puisqu'il se trouve sous ce qu'il appelle des « masques », ne semble être rien de plus qu'une nouvelle évolution de son moi. Par ailleurs l'emploi du pluriel dans le terme « masques » montre bien qu'il y a déjà eu auparavant différents stades. Les « belles certitudes » se sont succédées et ont été remplacées

55 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p 41.

les unes par les autres : « la dés-illusion n'est la perte d'une évidence que parce qu'elle est l'acquisition d'une autre évidence », explique Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*, « chaque perception est muable et seulement probable »⁵⁶. Il en est de même pour la perception intérieure. Le moi est en construction constante, il ne constitue jamais un être figé mais une simple étape. Les « dés-illusion[s] » se succèdent au fil de l'expérience qu'il accumule, de ce qu'il découvre, de ce qu'il observe : le « monde des pensées », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty, évolue en fonction du « monde perceptif acquis »⁵⁷ par l'individu.

Le philosophe évoque par ailleurs l'existence de deux conceptions : celle de l'« évidence absolue »⁵⁸ et celle de l'évidence subjective. Peut-on parler d'une évolution équivalente entre « monde des pensées » et « monde perceptif acquis » ? La vérité ultime serait le dernier palier de cette évolution, une connaissance supérieure à laquelle seul le sage aurait accès, après avoir accumulé toute l'expérience possible. Ou bien doit-on évacuer l'idée d'« une » vérité pour parler de « ses » vérités propres, d'évidences pour soi, fonctionnant selon certaines règles ? Il demeure toujours « une référence tacite à un savoir »⁵⁹ universel, construit par l'homme, et qui permet de considérer certaines évidences : Jean-François Lyotard évoque d'ailleurs la vérité comme un « mouvement » et non pas un « objet ». Pour lui, il n'y a pas de vérité ultime, seulement une vérité constamment remise en question et redéfinie par une « expérience actuelle »⁶⁰, construite en fonction des erreurs du passé et des nouvelles connaissances acquises. Cependant, de même qu'il paraît impossible d'affirmer ou d'infirmer avec certitude la présence d'une réalité des choses au-delà de celle que la perception offre à l'individu, il n'existe pas de preuves pour démontrer l'existence de ce que l'on pourrait définir comme l'« évidence absolue ».

Ce que l'homme qui dort considérait comme « vérité » au début de sa métamorphose, comme son visage réel, son être tel qu'il est véritablement, est finalement qualifié de « men[songe] » (*HD*, p 142), de « leurre » (*HD*, p 140), de « jeu » « inutile » : il s'intime d'ailleurs à lui-même l'ordre de « regarde[r] » (*HD*, p 144), comme s'il avait été jusqu'à maintenant aveuglé... ou endormi. L'étape antérieure de la construction du moi est déjà non seulement dépassée mais déconsidérée comme si elle constituait une erreur grossière. On retrouve le même schéma que précédemment, lorsque le personnage prend conscience de la vacuité de son existence, du rôle dépourvu d'intérêt qu'il a joué pendant tant d'années : « rien

56 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, op.cit., p 62-63.

57 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p 163.

58 *Ibid.*, p 458.

59 *Ibid.*, p 458.

60 LYOTARD, Jean-François, op.cit., p 38.

ne reste de cette trajectoire en flèche, de ce mouvement en avant où tu as été, de tout temps, invité à reconnaître ta vie » (*HD*, p 23). A nouveau la parabole de la caverne semble constituer un exemple tout à fait fidèle de ce processus : libéré de la caverne, l'homme va se rendre compte du caractère ridicule de ses réflexions d'autrefois, de la certitude avec laquelle il définissait les simples ombres auxquelles il avait accès. Cependant, la nouvelle vérité qu'il considère n'est de nouveau qu'une étape de sa construction. Ici, le refus du monde peut donc aboutir à autre chose. L'homme qui dort évolue, « un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt » (*HD*, p 143), que ce soit dû à une bassine de chaussettes ou à une araignée sur le mur, les choses le font avancer, il poursuit malgré tout sa construction. Peut-être la réflexion permanente qu'entretient l'homme qui dort malgré ses tentatives pour tout oublier devient-elle le support de l'avancée du moi, alors que le recours systématique à l'imagination brise forcément une possible amélioration dans la vie de Jérôme et Sylvie.

La métamorphose de l'homme qui dort ne semble donc pas être un bouleversement, bien que son attitude change brusquement du jour au lendemain, mais finalement la simple réalisation de ce qu'il savait déjà être en lui : après coup, il considère que cette évolution était inévitable et surtout prévisible. Doit-on alors penser comme Merleau-Ponty « je peux mettre entre parenthèses mes opinions ou mes croyances acquises, mais, quoi que je pense ou que je décide, c'est toujours sur le fond de ce que j'ai cru ou fait auparavant »⁶¹ ? Alors même que les « opinions » et « croyances acquises » de l'homme qui dort sont clairement remises en question puisqu'il rejette les « masques du droit chemin », les « belles certitudes » (*HD*, p 28) qui le caractérisaient, la direction que prend sa vie lui semble logique, comme si « sous [s]on histoire tranquille [...] avait depuis toujours couru un autre fil » (*HD*, p 28-29). Ce bouleversement même semble intégré à son système de croyances, le personnage n'a pas la sensation d'avoir changé, simplement d'avoir ouvert les yeux (nous parlons toujours de l'homme qui dort) sur ce qui était évident mais dont il ne s'était pas rendu compte : « Tu as cessé d'avancer, mais c'est que tu n'avançais pas » (*HD*, p 26). A partir de là, son changement n'est plus vu que comme une continuation de ce qui a toujours été. Pourtant, sa pensée ne correspond pas à sa croyance de l'époque : il avait alors l'impression d'avancer et ce qu'il considère maintenant comme des « masques » n'étaient que son propre visage. De plus, ce n'est même pas lui qui semble prendre la « déci[sion] » de changer de vie, pour reprendre Merleau-Ponty. Il se rend compte tout à coup que « quelque chose s'est cassé » (*HD*, p 22) et incrimine « l'inopportune conjonction d'un texte dont [il] avai[t] perdu le fil, d'un bol de Nescafé au goût soudain trop amer, et d'une bassine de matière plastique rose remplie d'une

61 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p 456.

eau noirâtre où flottaient six chaussettes » (*HD*, p 26). L'évolution s'effectue sans qu'il y prenne part et ce n'est qu'après qu'intervient sa réflexion. Comme dans *L'Étranger* de Camus, le monde semble exercer une influence sur l'individu et à nouveau on peut s'interroger : l'homme qui dort agit-il inconsciemment ? Le dédoublement de la conscience mentionné plus haut serait-il effectif au point qu'il y ait un « je » qui pense et un autre qui décide ou que deux systèmes de croyances cohabitent ?

Inapplicable, semble-t-il, à *Un homme qui dort*, la définition de Merleau-Ponty peut constituer une explication de l'incapacité où sont Jérôme et Sylvie dans *Les Choses* à dépasser leur vie morne et à sortir du cercle d'insatisfaction dont ils sont prisonniers, même en changeant de travail, de lieu ou d'habitudes. De simple constatation, la phrase du philosophe est transformée ici en véritable fatalité : leurs « croyances personnelles », cette lutte constante pour la liberté et donc contre un travail stable considéré comme un asservissement, cette image idéale de la vie qui se superpose constamment à leur propre existence deviennent autant de chaînes dont il est impossible de se détacher. Leur combat est dès le départ voué à l'échec. En revanche, si on effectue une comparaison avec Maximilien Danglars, deuxième président à la cour d'appel dans *La Vie mode d'emploi* et Berthe Danglars, son épouse, qui pratiquent le vol pendant leurs heures de loisirs, on passe d'un registre tragique à l'absurde le plus total. Perec semble prendre un malin plaisir à surprendre son lecteur. En effet, comment considérer le comportement d'un magistrat respecté et de sa femme devenus du jour au lendemain de vulgaires voleurs comme se situant « sur le fond de ce qu'[ils avaient] cru ou fait auparavant » ? Surtout si l'on prend en compte le fait que de « grands bourgeois rigides » à la relation quasiment platonique ils deviennent des criminels dépendants de l'« ivresse libidinale » provoquée par leurs vols. C'est la vision d'une « boucle de ceinture en écaille » qui crée soudainement chez Berthe Danglars un « émoi » qui la pousse à la voler : est-il alors encore possible de dire que la perception n'a pas d'influence majeure sur l'individu et que sa construction s'effectue selon un schéma pré-établi ? On pourrait dire d'un policier (ou de n'importe quel défenseur de la loi) devenu criminel que l'environnement dans lequel il travaille a une influence : il n'est pas rare de voir les rôles s'inverser, la justice prenant le masque du criminel ou le criminel celui de la justice. Eugène-François Vidocq, voleur devenu chef de la Sûreté, n'est pas un cas isolé bien qu'il soit le plus connu. Dans les *Dix petits Nègres* d'Agatha Christie⁶², les deux pôles censés s'opposer se retrouvent même réunis : le juge Wargrave se fait défenseur de la loi au-delà même de la loi, devenant du même coup

62 CHRISTIE, Agatha. *Dix petits nègres*, trad. de l'anglais par L. Postif. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1940, rééd. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1947. - 244 p. - (collection "Club des Masques").

criminel. Il tue ceux que la justice n'a pu condamner faute de preuves malgré une culpabilité évidente. Cependant, ici, le vol n'est même pas effectué pour lui-même mais pour la « frénésie sensuelle » qu'il provoque. Alors que dans *Les Choses*, les personnages retombent toujours dans les mêmes travers et n'apprennent pas de leurs erreurs, alors qu'ils restent finalement toujours les mêmes, il semblerait qu'au contraire, pour les Danglars, la construction du moi ait sauté quelques étapes.

La perception, comme lien entre soi et le monde, permet donc à l'individu de constituer une expérience qui lui est propre. A la fois confirmation de ce que l'homme sait et remise en question de ce qu'il croyait être des certitudes, elle est le facteur qui fait prendre conscience à l'être de sa propre existence et l'aide à se constituer et reconstituer sans cesse dans un processus d'évolution permanent et infini. Ce rapport unique au monde pose cependant la question de la possibilité d'un échange entre soi et les autres : l'homme est-il condamné au solipsisme ?

3) L'autre moi, moi et l'autre : une communication difficile

Nous avons vu tout à l'heure la distinction que Maurice Merleau-Ponty effectuait entre « évidence absolue » et évidence pour soi. Cette distinction semble essentielle pour considérer le rapport d'une conscience à une autre. L'existence d'une évidence absolue impliquerait nécessairement la recherche de cette évidence par tout humain souhaitant s'accomplir pleinement, atteindre une connaissance complète du monde. La quête de ce nouveau Saint-Graal, qui nécessite le recours à des éléments extérieurs, contrairement à l'évidence pour soi, serait probablement plus ardue. L'expérience quotidienne de soi au monde serait alors non plus une fin, mais un moyen d'accéder à ce but ultime. Pourtant, l'idée d'une évidence commune à tous et atteignable par tous sous-entendrait un rapport d'équivalence et un échange possible entre les êtres. En effet, si l'on considère l'évidence pour soi, le problème du partage est automatiquement soulevé : « mes » vérités s'opposent aux vérités d'autrui, mon rapport au monde n'est pas le même que le sien. Si ce monde qui entoure les individus et leur est commun n'est pas perçu d'une manière identique par tous, que reste-t-il donc comme élément fondateur pour permettre le « transfert »⁶³ d'un être à un autre, pour reprendre l'expression de Husserl ? Transformé par la perception d'un Moi, l'univers sensible devient une « extension de ma chair », comme le relève Merleau-Ponty, les choses ne sont plus « en soi mais en moi »⁶⁴, elles ne se situent plus sous mon regard mais ont déjà été intégrées à mon être.

La communication entre moi et l'autre ne peut donc s'effectuer que par le biais d'un « intermonde »⁶⁵, un nouvel espace de partage qui implique une réciprocité, un endroit où la construction de soi et de l'autre est possible. En effet, même si l'autre est « un moi pour lui-même et que son unité n'est pas dans ma perception mais dans lui-même », « [un] point de départ radical pour lui-même comme je le suis pour moi », il n'est pas inaccessible : « dans la mesure où l'autre est pour moi, il est aussi par moi »⁶⁶. Chaque individu possède sa sphère propre, un monde rendu unique grâce au (à cause du) rapport qu'il entretient avec lui par l'intermédiaire de ses sens et de sa conscience mais il n'est pas enfermé dans cette sphère et imperméable à celle des autres. Chaque être n'est pas juxtaposé à son voisin mais est imbriqué dans le monde de cet autre comme élément constituant de son monde. A partir du moment où je peux voir l'autre, ou entrer en contact avec lui par l'intermédiaire de l'un de mes sens, il est

63 RICOEUR, Paul. « Edmund Husserl – *La Cinquième Méditation Cartésienne* », *op.cit.*, p 208.

64 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, *op.cit.*, p 151.

65 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p 414.

66 LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p 78-79.

intégré à ma sphère personnelle, je le vois, l'entends, d'une certaine manière qui m'est personnelle, il est « par moi », dans le sens où je le construis, je lui donne une forme, de la même manière que lui-même, en me voyant, m'en donne une. Cette influence que j'exerce ne me permet pas de savoir ce que l'autre pense (de moi ou d'autre chose) ou la manière dont il voit les choses : je n'ai pas accès à son unité. En revanche, en l'intégrant à mon monde, en le faisant exister pour moi, j'acquies la possibilité d'interagir avec lui de la même manière que je peux interagir avec le monde.

Cependant, comme le souligne Merleau-Ponty, cité par Lyotard, le rapport à l'individu ne doit pas être le même que le rapport aux choses :

En réalité, le regard d'autrui ne nous transforme en objet que si l'un et l'autre nous nous retirons dans le fond de notre nature pensante, si nous nous faisons l'un et l'autre regard inhumain, si chacun sent ses actions non pas reprises et comprises mais observées comme celles d'un insecte ⁶⁷

L'autre ne doit pas être sujet d'observation, d'expérience, je ne dois pas l'attirer à tous prix dans mon propre univers de pensées et le juger à cette aune, évaluer son comportement selon le mien plutôt que de le considérer comme autre. « C'est en faisant autrui inaccessible pour moi que je garantis son altérité ».⁶⁸ L'individu pensant doit conférer le même statut à l'autre, le rapport n'a pas lieu d'une manière unilatérale, comme celui d'un être à un objet et le regard ne doit donc pas être prise de possession mais acceptation de l'existence de l'autre. Ce n'est pas un *alius* que l'on considère, un être autre, différent, étranger, mais un *alter ego*, un autre être, proche de moi. Ricoeur relève ainsi dans *La Cinquième Méditation cartésienne* de Husserl un possible « transfert aperceptif »⁶⁹ qui consiste en un recours à l'analogie pour comprendre autrui. Le « je » effectue ainsi un transfert dans une autre perspective, il « coordonne les autres lieux à [s]on lieu » par l'imagination : le « là-bas » où se situe l'autre devient ainsi l'« ici » où le « je » pourrait lui-même se situer. Il se sert de son expérience personnelle, de sa propre perception pour la projeter vers l'autre.

Cependant, cette expérience demeure une supposition. Le vécu que je confère à autrui demeure dépendant de moi, ce n'est pas son vécu original puisque « l'« ici » de l'autre diffère de mon « ici » si j'étais là-bas ».⁷⁰ Je ne peux imaginer ce que voit autrui que par ma propre expérience mais en même temps cette expérience n'est pas identique puisque le regard de l'autre est différent du mien. On pourrait penser que la vision d'une même chose, depuis le

67 *Ibid.*, p 79.

68 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, *op.cit.*, p 108.

69 RICOEUR, Paul. « Edmund Husserl – *La Cinquième Méditation cartésienne* », *op.cit.*, p 208.

70 *Ibid.*

même endroit, par deux être pensants est identique : l'analogie serait alors possible, le « je » aurait accès au regard de l'autre et pourrait le reproduire puisque ce ne serait rien d'autre que la réplique de son propre regard. Cependant, le point de vue personnel demeure prééminent et il sera impossible au « je » de savoir avec exactitude la manière dont l'autre voit ce qui l'entoure et l'impact que cette vision crée chez lui. Il peut sembler d'ailleurs étonnant qu'un acte banal pour certains ait parfois des répercussions beaucoup plus importantes pour d'autres (et cela sans que des facteurs tels que la culture, la religion, l'éducation ou autres ne séparent les deux individus). Si chaque expérience peut être expliquée à l'autre et comprise de manière plus ou moins satisfaisante par celui-ci, selon qu'il aura déjà effectué lui-même une semblable expérience ou qu'au contraire elle lui semblera tout à fait incompréhensible, elle demeure personnelle. Une approche telle que l'analogie, le « transfert » peut seulement donner une idée de cette expérience sans vraiment faire accéder à sa réalité.

L'histoire de Marcel Appenzell dans *La Vie mode d'emploi* est, à cet égard, un exemple flagrant du problème de proximité et de distance avec l'autre. Ce jeune anthropologue se donne comme objectif de partager la vie d'une tribu d'indigènes, de tout apprendre de leurs coutumes, de leurs mœurs, voire de parvenir à s'y intégrer au fil du temps. Afin d'aller « jusqu'à l'extrême pointe de la sauvagerie » (VM, p 147), il choisit pour son expérience une tribu surnommée « Orang-Kubus », « ceux qui se défendent » (VM, p 141) par les autres habitants de l'île sur laquelle elle se trouve. Il est d'ailleurs surprenant que Marcel Appenzell ne relève pas ce nom plutôt inquiétant : l'anthropologue cherche-t-il consciemment des difficultés supplémentaires à ajouter à cette entreprise ? Ce choix soulève déjà un premier problème : le terme même employé pour désigner le peuple d'indigènes que souhaite rejoindre Marcel Appenzell est un indice de l'accueil qu'il risque de recevoir.

La tribu, située en plein cœur de la forêt, est en réalité le dernier noyau d'un peuple chassé par des envahisseurs. Les hommes qui constituent cette tribu ont gardé de cet événement une rancœur à l'égard de la race humaine et l'arrivée d'Appenzell est considérée comme une véritable intrusion au sein de leur groupe fermé. Alors même qu'ils ignorent tout de lui, l'anthropologue est automatiquement considéré comme *alius* puisqu'il n'appartient pas à la tribu déjà constituée. Appenzell, de son côté, multiplie les tentatives d'approches et s'obstine à poursuivre la tribu lorsqu'elle quitte son campement pour aller s'établir ailleurs. Cette tactique est utilisée par les Orang-Kubus pour se défaire de l'anthropologue. Ils choisissent des endroits toujours plus inhospitaliers pour s'établir dans le but de le décourager : une tentative pour éviter toute communication qui demeure une forme de communication. Le message est d'ailleurs finalement compris par Marcel Appenzell.

Pourtant, l'anthropologue n'abandonne pas : alors que les Orang-Kubus cherchent à demeurer étrangers à ses yeux, lui, tente d'apprendre tout ce qu'il peut du fonctionnement de la tribu. Il refuse de respecter l'attitude de retrait qu'elle adopte vis-à-vis des hommes. Ce comportement peut sembler paradoxal : il veut les comprendre malgré eux, ce qui constitue déjà un rejet de ce qu'ils pensent, de ce qu'ils veulent. Les Orang-Kubus ne parviennent qu'à attirer toujours plus l'anthropologue en le fuyant : lui ne fait que s'aliéner un peu plus la tribu en forçant le rapprochement. Il ne cherche même pas ici à effectuer un transfert, à essayer de s'imaginer à la place des Kubus. Les hypothèses qu'il émet pour comprendre la raison des changements successifs de campements de la tribu semblent d'ailleurs plus destinées à un aveuglement volontaire qu'à une véritable recherche de la vérité : « S'agissait-il d'un rite religieux, d'une épreuve d'initiation, d'un comportement magique [...] ? » (VM, p 146). La poursuite d'Appenzell se situe à mi-chemin entre une obstination causée par son amour-propre et l'obéissance à une pulsion venue de son inconscient. En effet, son expérience est vouée à l'échec mais il préfère conserver un simulacre de lien avec les indigènes plutôt que d'abandonner : si les Orang-Kubus ne l'acceptent pas comme l'un des leurs, lui considère de plus en plus au fur et à mesure que le temps passe, la tribu comme sa patrie.

La relation entre soi et les autres se situe ici dans un impossible compromis : la tribu fuit un être étranger et, en tant que tel, indésirable, tandis que Marcel Appenzell la poursuit. Il a l'impression d'en faire partie, d'avoir les mêmes coutumes, au point, probablement, qu'il ne pourrait plus communiquer avec d'autres humains : tout comme les Orang-Kubus, il les considère désormais comme des étrangers. Cependant, ici, la relation entre soi et les autres ne donne lieu à aucun partage, à aucun échange. L'« intermonde » n'est pas voulu par la tribu, il n'est finalement fondé que sur la dépendance entre les deux parties : si Appenzell recherche une relation, quelle qu'elle soit, avec les Orang-Kubus, ceux-ci modifient bien leur mode de vie en fonction de l'anthropologue. Seule sa présence justifie leur fuite. Cependant, l'« intermonde » n'est pas constitué dans un rapport de réciprocité, il n'existe pas de la même façon pour l'anthropologue et pour la tribu et son but n'est pas la construction de soi et de l'autre : c'est le rejet d'Appenzell qui est à l'origine du rapport entre les Orang-Kubus et lui. La conséquence de ce déséquilibre se retrouve dans l'assujettissement de l'anthropologue : le Moi d'Appenzell est totalement dissout, intégré dans le milieu des Orang-Kubus sans que ni les indigènes, ni l'anthropologue ne l'aient souhaité. Autrui constitue donc ici une menace, menace d'intrusion ou au contraire d'exclusion. Le regard devient un instrument de vol : Appenzell observe la tribu malgré elle, il tente de lui dérober des éléments de son histoire, de son comportement, de ses mœurs. Les Orang-Kubus, eux, fuient ce regard, se dérobent à lui

autant que possible et refusent par ailleurs de tourner leurs yeux vers l'anthropologue. Seuls quelques vieillards l'observent à son arrivée et cette vision peut être rapprochée du regard « inhumain » mentionné par Merleau-Ponty : les indigènes fixent Appenzell sans prononcer une parole, sans effectuer un geste dans sa direction. Les actions de l'anthropologue, son salut « à la manière malaise », ses « offrandes » ne sont pas « reprises et comprises mais observées comme celles d'un insecte »⁷¹. Qu'ils ne le comprennent pas ou qu'ils fassent semblant de ne pas le comprendre, les vieillards n'indiquent en tout cas d'aucune manière qu'ils approuvent ou désapprouvent la venue d'Appenzell, ni même qu'ils l'ont vu. Bien loin de conférer à l'anthropologue un quelconque statut d'être pensant, les indigènes le traitent par la suite avec indifférence, ils l'excluent de leur champ de vision et agissent comme s'il n'existait pas. Merleau-Ponty explique qu'« une fois que le regard d'autrui sur moi, en m'insérant dans son champ, m'a dépouillé d'une part de mon être, on comprend bien que je ne puisse la récupérer qu'en nouant des relations avec autrui ». Ce premier regard est-il donc la cause de son intégration aux coutumes de la tribu ? Ou bien est-ce l'indifférence dont il devient l'objet qui le rapproche paradoxalement des indigènes ? L'impossibilité de « nou[er] des relations avec autrui » rend en tout cas problématique toute reconstitution de son être. Il n'est plus qu'un élément greffé sur un autre corps et rejeté par celui-ci. La perception ne permet pas l'échange mais est au contraire une arme contre autrui.

C'est également, semble-t-il, le point de vue du personnage principal de *Un homme qui dort*. Il évite le regard des autres, même celui de ses amis, surtout celui de ses amis pourrait-on dire puisque, puisqu'il explique lui-même : « la bienveillance d'un regard est peut-être même la pire des armes, celle qui te désarmera alors que la haine n'aurait rien fait »(*HD*, p 135-136). Le simple fait d'attribuer à l'autre le statut d'être pensant entraîne des conséquences que redoute l'homme qui dort, comme de lui attribuer en même temps la faculté de juger et donc de le juger ou celle d'agir sur lui. De plus, le personnage n'a aucune possibilité d'avoir accès à ce que pense l'autre de lui, à ce qu'il reçoit de ce que l'homme qui dort donne (l'écart peut être grand et des quiproquos terribles peuvent naître ainsi, que l'on songe à la mort du capitaine Cook, victime d'un simple malentendu⁷²). Tous ces facteurs à

71 LYOTARD, Jean-François, *op.cit.*, p 79 (citation de Merleau-Ponty).

72 A propos de la mort du capitaine Cook, je citerai les thèses de deux anthropologues, sociologues ou historiens en faveur de l'un ou de l'autre. D'après l'Américain Marshall Sahlins, les Hawaïens auraient confondu James Cook avec le dieu Lono dont la venue périodique correspond à l'arrivée du capitaine et sa mort serait due à un rite naturel, le sacrifice du dieu étant nécessaire. Pour Gananath Obeyesekere, anthropologue srilankais, il est impossible que les indigènes aient pu prendre le capitaine pour Lono, ce serait faire insulte à leur bon sens que de croire qu'ils puissent confondre mythe et réalité. Une autre version voudrait d'ailleurs que ce soit en réalité Cook lui-même qui ait allumé le conflit en accusant les indigènes du vol d'une chaloupe et en prenant en otage un chef hawaïen.

prendre en compte, ces vérités dissimulées ne conviennent pas à un regard qui se veut « neutre » (*HD*, p 42) : les yeux du chien sont d'ailleurs également considérés comme trop intelligents, trop expressifs par l'homme qui dort. Ils deviennent une menace même dans leur demande d'affection. C'est finalement l'existence de l'autre comme pôle possible de communication qui effraye le personnage. L'homme qui dort préfère conférer à l'autre un statut d'étranger, le considérer comme inaccessible et regarder le spectacle de l'humanité de l'extérieur, depuis « la terrasse d'un café » (*HD*, p 59) sans que nul ne rompe l'illusion théâtrale : aucun ne l'aborde ou ne s'aperçoit même de sa présence.

Pourtant, bien qu'il refuse toute forme de communication, l'homme qui dort ne rompt pas tout lien avec les hommes mais au contraire en crée un avec son voisin : lien ténu, qui ne se nourrit que de bruits entendus depuis l'autre côté de la cloison. Le personnage n'a jamais vu ce mystérieux individu et évite avec soin toute rencontre mais il se plaît à imaginer la vie qu'il mène. Alors que l'homme qui dort ne comprend plus les signes échangés par les hommes, les saluts, les poignées de mains, la direction vers laquelle ils s'avancent de leur démarche assurée, il cherche à donner un sens aux bruits qu'il entend, à deviner ce qui se passe dans la chambre adjacente. Il est même pris d'une envie de communication, aussi dérisoire soit-elle : « tu grattes avec un bout de bois, une lime, un crayon, le haut de la cloison qui sépare vos deux chambres, produisant un bruit minuscule et énervant », « tu as presque envie de lui envoyer des messages salutaires, en frappant du poing contre la cloison, un coup pour A, deux coups pour B... » (*HD*, p 130).

Toutes les tentatives de l'homme qui dort pour oublier le langage humain, couper les ponts avec le monde n'aboutissent finalement qu'à le ramener vers l'autre. Il refuse de voir son voisin mais il construit son image mentalement, il lui invente un métier, il devine son âge, son apparence... Il rejette toute rencontre possible, tout échange de vive voix et crée à son intention une nouvelle forme de communication : le bruit ou au contraire le silence qui émanent de sa chambre deviennent des messages. Il tente même de revenir à l'alphabet humain par l'intermédiaire d'un code : il reconstitue lui-même le savoir qu'il tente d'oublier, il cherche à communiquer avec son voisin, à se faire comprendre de lui alors qu'il a tout fait pour rendre impossible le moindre lien entre lui et les autres. Cette expérience de retrait du monde semble donc finalement être un échec : l'autre est-il tellement nécessaire, tellement imbriqué dans la vie de l'individu qu'il ne peut s'en passer ? Les bruits émanant de la chambre voisine n'interviennent pas simplement au milieu du quotidien du personnage : l'homme qui dort cherche à leur donner vie, à leur attribuer un rôle alors même qu'il s'efforçait de tenir éloignés toute vérité cachée, tout sens indéterminé. Ici, l'autre devient nécessaire à l'existence

du Moi. L'autre ne vit que par le Moi et il en devient donc une partie intégrante : « Il vit la mince vie que tu lui laisses vivre » (*HD*, p 128). Merleau-Ponty mentionnait l'autre comme vivant « par moi » à partir du moment où mes sens lui donnent une forme. Ici, la perception n'a pas lieu, seule l'ouïe peut donner des indices sur ce voisin, indices qui semblent tout de même bien pauvres pour se donner une idée de l'individu (des bruits de tiroirs, une bouilloire qui siffle, quelques allées et venues...). Ce n'est finalement presque que l'imagination du narrateur qui lui donne forme. Cependant, ce qui pourrait être considéré comme un jeu acquiert une véritable portée : l'homme qui dort ne cherche pas à vérifier si son voisin correspond à l'image qu'il en a mais considère que c'est lui qui donne vie à l'autre, celui-ci « s'évanouissant à peine sorti du champ de [s]a perception, mort dès que le sommeil [l]e gagne » (*HD*, p 128). Le solipsisme triomphe ici, l'autre devient dépendant du Moi, sa vie est suspendue à son bon vouloir. Toutefois, cette attitude peut très bien se retrouver de l'autre côté de la cloison, le voisin tenant un raisonnement identique à celui de l'homme qui dort et lui donnant vie grâce aux bruits qu'il entend.

Le « je » devient ainsi non plus construction personnelle dans un échange avec le monde mais construction subie. Il est un objet d'expérience pour l'autre qui lui modèle une forme et lui insuffle la vie, comme un nouveau dieu. L'existence en elle-même ne suffit pas, il faut qu'elle soit constamment renouvelée, modifiée, pour pouvoir se poursuivre. C'est pourquoi le personnage principal de *La Nausée* de Sartre, Antoine Roquentin, sent sa conscience se dissoudre en réalisant que nul n'a plus d'influence sur lui, qu'il est seul, sans aucun être pour confirmer sa présence :

A présent, quand je dis « je », ça me semble creux. Je n'arrive plus très bien à me sentir, tellement je suis oublié. Tout ce qui reste de réel en moi, c'est de l'existence qui se sent exister. [...] Pour personne, Antoine Roquentin n'existe. Ça m'amuse. Et qu'est-ce que c'est que ça, Antoine Roquentin ?⁷³

Sans l'autre pour me désigner, pour dire « tu », que devient le « je » ? Peut-on dire qu'une chose existe si nul n'est là pour en confirmer l'existence ? Peut-on dire qu'un arbre fait du bruit en tombant dans une forêt si personne n'est là pour l'entendre ? Seule demeure l'essence même de l'existence mais elle ne correspond plus à rien. Elle n'est pas Antoine Roquentin puisqu'il n'y a personne pour la nommer mais simplement « l'existence qui se sent exister ». Cet exemple est un cas extrême de l'influence de l'autre sur moi, du rôle que joue l'individu sur son semblable. L'attitude du personnage principal d'*Un Homme qui dort* équivaudrait alors à

73 SARTRE, Jean-Paul, *op.cit.*, p 238-239.

une mort lente, faire oublier aux autres son existence serait comme détruire son essence, l'être pensant qu'il constitue. Et après tout ne s'approche-t-il pas de cette disparition du soi lorsqu'il considère son image dans la glace non plus comme lui-même ou comme un individu mais comme une chose inerte ? L'absence de l'autre nous rend-elle donc étranger à nous-mêmes ? Ici, l'autre aurait donc fonction de témoin de notre existence : il reconnaît notre statut d'être pensant mais aussi celui d'individu unique, de point de vue particulier sur le monde. Il me distingue de la masse des autres existants. Ainsi, même sans approfondir le problème de l'échange entre individus, cette simple distinction est déjà une forme de reconnaissance d'un partage possible.

C'est cette richesse de l'autre que cherche à exploiter Georges Perec dans ses œuvres. Roland Barthes, en déclarant la « mort de l'auteur »⁷⁴, mentionnait déjà le primat qu'allait prendre la figure du lecteur : Perec en fait une systématisation, un principe que l'on retrouve bien dans sa fameuse expression « Écrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur »⁷⁵. L'écrivain fournit l'œuvre, le « support sensible », point de départ « d'une émotion demandée au spectateur »⁷⁶. Dans *La Vie mode d'emploi*, cette « émotion » peut prendre différentes formes, depuis les rébus et les devinettes insérés directement dans le texte jusqu'aux innombrables citations destinées à attirer l'œil du lecteur. *La Vie mode d'emploi* constitue un rejet pur et simple de toute recherche scolaire d'une forme de volonté de l'auteur, d'interprétation fixe et déterminée, de délimitation d'un sens : les « chemins ménagés dans l'œuvre » pour reprendre la citation de Klee située avant le « Préambule », semblent constituer un avertissement pour le lecteur qui doit à la fois s'appuyer sur ces parcours laissés en évidence et parvenir à s'en dégager. L'auteur s'ingénie à multiplier les pistes, à proposer une multitude de sens, à provoquer le critique trop consciencieux par des références autobiographiques ou des éléments tirés des œuvres antérieures. Le but n'est pas (uniquement) de rendre fou le lecteur en quête d'une herméneutique en la lui ôtant du champ de vision au moment où il pensait l'avoir trouvée mais de le pousser à s'investir dans l'œuvre plutôt qu'à chercher un sens figé. Le lecteur ne doit pas se contenter du matériel qu'il a sous les yeux, il doit projeter ce qui le constitue lui-même en tant qu'être (le monde dans lequel il appartient, son âge, ses goûts...) pour donner une signification à l'œuvre, une orientation et ainsi participer à sa création, à son écriture : pour reprendre Barthes, « La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire,

74 BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes, tome 3*. Paris : Seuil, 2002, p 40-45.

75 PEREC, Georges. *Le Sauvage* n°60, *op.cit.*, p 17.

76 PEREC, Georges. « Défense de Klee ». *Cahiers Georges Perec* n°6 : *L'oeil d'abord... Georges Perec et la peinture, op.cit.*, p 16-26.

langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie ».⁷⁷

Le spectateur prend à son tour le rôle d'artiste qui a pour mission d'ordonner le « chaos sans signifié apparent »⁷⁸ de l'œuvre. « L'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer »⁷⁹ : « le » sens d'une œuvre n'existe pas chez Perec, il n'y a que « des » sens éphémères, dont le nombre dépend uniquement de la quantité de lecteurs. L'œuvre doit demeurer inachevée, ouverte⁸⁰ à chaque nouveau lecteur. Elle est le terme « fixe » sur lequel s'exercent les « variable[s] »⁸¹ que constituent les lecteurs. Chaque prise de possession de l'œuvre constitue une nouvelle écriture, chaque « réaction » du spectateur à l'« émotion » demandée par l'auteur demeure différente. Le lecteur ne peut jamais aller à l'encontre d'un sens définitif mais partage avec l'auteur un sens qui met en commun leurs deux expériences. L'autre permet ainsi un renouvellement perpétuel de soi : le lecteur, par son implication dans l'œuvre, offre à l'auteur une nouvelle incarnation, il propose une nouvelle vision de son œuvre et donc de lui-même.

L'auteur tente ainsi d'entrer en contact avec le lecteur, son œuvre « interroge sous couvert d'affirmer »,⁸² pour inciter le lecteur à rechercher une réponse. Cependant, cette relation reste une proposition à laquelle le lecteur est libre de répondre ou non, l'auteur ne peut que l'inciter à agir. Pourtant, cette forme de communication montre l'influence que peut avoir un individu sur un autre : la citation de Klee, « l'œil suit les chemins ménagés dans l'œuvre » n'est-elle pas une démonstration de l'influence que subit le regard ? Là où Roland Barthes déclare « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »,⁸³ Perec demeure dans une position plus modérée : l'avènement du lecteur ne s'effectue pas au détriment de l'auteur, non seulement le lecteur n'est qu'un invité, il répond à la demande de son hôte, mais en plus son parcours est piégé, il ne doit pas se laisser guider par les « chemins » mais aller au-delà.

L'œuvre est un « intermonde » qui permet au lecteur et à l'écrivain d'échanger mais, s'il est impossible au lecteur d'influer sur l'auteur, l'auteur, par la manière dont il construit son œuvre, peut toucher le lecteur, depuis la simple émotion ressentie à la lecture d'un événement jusqu'au bouleversement profond de ses croyances. Aristote dans la *Rhétorique* mentionne toutes les circonstances dans lesquelles un individu va ressentir telle émotion et les causes qui

77 BARTHES, Roland. « Sur Racine ». *Œuvres complètes, tome 2*. Paris : Seuil, 2002, p 55.

78 MOLTENI, Patrizia, *op.cit.*, p 57-58.

79 BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes, tome 3, op.cit.*, p 44.

80 UMBERTO, Eco. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965. - (collection « Points »).

81 BARTHES, Roland. « Sur Racine ». *Œuvres complètes, tome 2, op.cit.*, p 55.

82 *Ibid.*, p 55.

83 BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes, tome 3, op.cit.* p 45.

les provoquent afin que l'orateur puisse s'en servir pour influencer sur le jury. Cette forme de conditionnement semble aller à l'encontre du principe d'unicité de l'individu et pourtant il peut trouver par moment un écho dans la vie courante. Si chaque être voit le monde différemment, ressent les choses selon un degré plus ou moins fort, est-ce qu'on ne peut pas dire avec certitude que certaines images provoqueront de façon générale ou presque, la tristesse, la colère ou l'horreur ? Ainsi, dans *La Vie mode d'emploi*, Hélène Gratiolet réussit à se débarrasser du troisième assassin de son mari grâce à un piège très simple : elle donne rendez-vous à son adversaire par le biais d'une missive injurieuse, se rend à l'endroit donné, un bungalow dans lequel elle dispose soigneusement une bombe et attend l'arrivée de l'assassin en se dissimulant dans le voisinage. L'assassin arrive, distingue à travers les fenêtres du bungalow son frère mort, tué par Hélène et déposé sur l'un des lits. Il ne se maîtrise alors plus et, dans sa colère, enfonce la porte du bungalow, provoquant le déclenchement de la bombe... Dans cet exemple, on pourrait dire que le guet-apens a été adapté au profil de l'assassin. Un autre aurait peut-être davantage réfléchi. Pourtant, l'action de pénétrer dans le bungalow, provoquée par la colère, elle-même engendrée par la vision du frère semble un schéma reproductible par la plupart des hommes. Cette influence particulière fait appel, selon Ricoeur, à la « face non-intentionnelle de la conscience »⁸⁴, celle qui concerne les sensations, les affects, les pulsions. Elle s'exerce en réalité sur la dépendance du corps, soumis à certaines réactions difficilement contrôlables qui peuvent être considérées par moments comme des réflexes. L'autre semble donc pouvoir retomber dans certaines conditions au rang d'objet, de chose manipulable, la perception peut être orientée pour obtenir certaines réactions.

Le rapport au monde de l'être s'instaure en lien avec la perception. Le regard est avant tout l'expression d'une conscience, chaque chose est vue en fonction de l'individu et constitue une part de cet individu. L'autre, en tant qu'objet perceptible s'inscrit donc de la même manière dans le « je », même si son rapport au monde est établi à partir de son propre statut d'être pensant. Le Moi se construit ainsi dans un échange perpétuel et le regard est le garant de cette évolution. Cependant, de même que la perception n'est pas toujours fidèle et ne renvoie pas forcément une image exacte de la réalité, elle peut être brouillée par un rapport au monde confus, indistinct ou incomplet : l'individu ne parvient plus à distinguer clairement ce qui l'entoure.

84 RICOEUR, Paul. « Analyse et problèmes dans *Ideen II* de Husserl », *op.cit.*, p 135.

Deuxième partie : Inconstante perception

1) L'influence de la conscience

La perception, même si elle renvoie à la conscience une image exacte du monde, peut être source d'erreur. Ainsi, la vision étant toujours point de vue sur quelque chose, une perception optimale jointe à une mauvaise interprétation peut donner à la chose vue une apparence totalement fautive par rapport à la réalité. J'aurai beau distinguer parfaitement la couleur rouge du piéton, si j'ignore le sens qu'il faut lui donner, je peux tout à fait l'interpréter comme un signe me permettant de traverser. L'ignorance, en tant qu'absence d'éléments nécessaires au bon entendement de la chose vue, n'est d'ailleurs pas le seul facteur d'erreur. Il est possible d'avoir de fausses impressions, de se méprendre sur le comportement de quelqu'un ou de comprendre quelque chose d'une manière tout à fait opposée à ce qu'il faudrait comprendre : autant d'erreurs d'interprétation qui sont à l'origine de quiproquos. C'est alors le sens ayant conduit à la faute, en l'occurrence la vue, qui est remis en cause et désigné comme responsable même si c'est en réalité un facteur extérieur qui donne naissance à un mauvais jugement. En effet, l'intervention de la conscience peut brouiller la perception en faisant correspondre la chose vue à ce que j'en attends. C'est d'autant plus vrai pour une vision partielle : la conscience complète (parfois un peu vite) ce que l'individu voit. Ce procédé est d'ailleurs récurrent : la personne est persuadée d'en avoir vu (ou entendu) suffisamment pour établir un jugement pourtant faux. La vision (ou l'ouïe) ne peuvent être accusées de ne pas avoir rempli leur rôle, souvent c'est simplement le propos ou l'image qui peuvent être compris de plusieurs manières.

Dans le chapitre LXV de *La Vie mode d'emploi*, c'est la situation dans laquelle se trouve le personnage qui est la cause d'une mauvaise interprétation. Blunt Stanley, lieutenant lors de la guerre de Corée, déserte l'armée avec son guide philippin au cours d'une mission pour rejoindre son amante, Ingeborg. Tous deux décident de dissimuler leur identité et survivent grâce à des tours de magie. Devenus célèbres grâce à leur fameuse apparition du diable, ils sont rattrapés par Aurelio Lopez, le guide philippin qui a favorisé la désertion de Stanley. Lopez les force à l'accepter comme associé sous peine de divulguer l'histoire de l'ex-lieutenant. Il est donc impossible pour le couple de fausser compagnie à cet individu ou même de le tuer : des hommes de loi ont pour ordre de divulguer toute l'affaire si jamais ils demeurent plus d'un certain temps sans nouvelles de lui. Finalement, le meurtre est pourtant la solution adoptée par Stanley et Ingeborg qui ne peuvent supporter l'odieux chantage dont ils sont les victimes. Cependant, alors qu'ils s'apprêtent à fuir, Stanley voit par la fenêtre deux hommes postés devant l'immeuble comme s'ils le surveillaient. Sa vision reste incomplète, trop

rapide pour déterminer avec certitude que c'est à lui qu'on s'intéresse. Ces hommes peuvent très bien n'être que de simples passants, des visiteurs ou de futurs acquéreurs, aucun indice ne semble prouver qu'ils observent l'appartement dans lequel il se tient plutôt qu'un autre. De plus, il est tout à fait improbable que les complices de Lopez s'inquiètent déjà d'être sans nouvelles de lui. Pourtant, toutes ces incohérences ne peuvent triompher de la fausse impression de Stanley qui se croit découvert. Ici, c'est justement le regard qui est cause de son erreur : l'attitude des deux hommes, leurs yeux tournés vers l'immeuble, lui font croire qu'ils l'observent. Sa perception est brouillée par les deux crimes qu'il a commis, sa conscience interprète directement comme un danger une présence qui serait à peine enregistrée par un autre regard. Peut-être même la conscience de Stanley a-t-elle troublé son regard au point qu'il ait eu l'impression que les deux hommes le fixaient vraiment. Bien qu'un doute évident puisse subsister quant au but réel de ces individus, la vision rapide que Stanley en a lui suffit pour considérer leur présence comme néfaste.

Ce regard partiel peut cependant être employé volontairement pour provoquer la confusion : le puzzle n'est-il pas morcelé justement pour permettre l'errance du regard ? Privé d'une image complète, cohérente, il ne reste plus à celui qui veut le reconstituer qu'à assembler les pièces, autant de visions fugaces dont l'ensemble forme sens. Dans l'histoire de Bartlebooth, ce jeu devient un véritable combat acharné : soit les pièces de puzzle ne lui semblent correspondre à rien, elles demeurent ce qu'elles sont, une vision incomplète de la réalité, une chose impossible à déterminer sans l'environnement qui l'entoure, soit il pense avoir saisi l'emplacement qu'elles doivent occuper dans le puzzle mais il est justement induit en erreur par le manque d'informations puisqu'il ne peut percevoir le puzzle en entier. De la même manière que Blunt Stanley, à cause de la vision partielle qu'il a des hommes situés en face de l'immeuble, imagine qu'ils sont en train de l'observer, Bartlebooth complète une perception insuffisante. La pièce, indéfinissable par elle-même, ne prend sens qu'une fois emboîtée dans une autre. Cependant, avant de l'emboîter, il est nécessaire de déterminer une place probable au sein du puzzle et donc d'anticiper sur la forme qu'elle, et les autres pièces qui lui sont accolées, pourraient esquisser. L'Anglais est forcé d'adopter un angle de vue, de considérer la pièce, non comme un élément vide de sens, ce qui ne lui permettrait pas d'avancer, mais comme un indice sur le puzzle à venir : par exemple « la pointe d'un triangle » lui permet d'orienter ses recherches sur les pièces qui permettraient de compléter ce triangle, « l'espèce d'Afrique aux reflets jaunes » (VM, p 400) doit logiquement trouver sa place parmi des pièces de même ton etc. Cette anticipation nécessaire peut toutefois aboutir à des erreurs, l'image mentale que constitue Bartlebooth s'avère d'ailleurs souvent fausse puisque Gaspard

Winckler, l'artisan que l'Anglais a engagé pour effectuer la découpe des puzzles, s'ingénie à le piéger et à dissimuler le véritable aspect des pièces.

Cette dissimulation, qui donne tout son intérêt au puzzle, se retrouve d'une manière plus générale dans l'écriture de *La Vie mode d'emploi*, ce qui apparaît comme parfaitement logique si l'on applique à l'œuvre de Perec la réflexion de Bartlebooth sur Winckler : « Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication de ces cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces » (VM, p 402). *La Vie mode d'emploi* serait un véritable puzzle dont chaque chapitre constitue une pièce, elle-même construite à l'aide d'une multitude de micro-pièces. Après tout, même sans considérer le contenu de chaque chapitre, l'ouvrage lui-même n'est-il pas le résultat d'un assemblage ? Le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi de Georges Perec*⁸⁵ est, à cet égard, suffisamment éloquent : tous les chapitres contiennent des éléments tirés d'une liste constituée au préalable par Perec. Cependant, alors que Bartlebooth doit s'efforcer d'aboutir à une forme précise, c'est le hasard qui a conduit cette première étape, ou plutôt la science : l'auteur s'est servi d'un bi-carré latin orthogonal d'ordre dix pour déterminer la répartition des éléments.

Au lecteur donc de reconstituer le puzzle en assemblant les pièces des XCIX chapitres, après en avoir assemblé autant à l'intérieur même du chapitre. Toutefois, comme pour le puzzle, il est interdit de tout voir, seule une vision partielle est accordée, sinon le jeu perd de son intérêt. Ici, la règle est encore plus sévère puisque la pièce de puzzle n'est pas à portée de main, elle ne peut être tournée et retournée pour distinguer les différentes formes qu'elle peut adopter. *La Vie mode d'emploi* ne présente pas la vie des personnages sous le regard d'un narrateur omniscient, ce qui permettrait au lecteur d'avoir accès à tous les éléments, ou même avec une focalisation interne différente pour chaque chapitre (la psychologie des personnages est presque totalement absente de l'ouvrage). Un angle de vue unique lui est offert, comme s'il se trouvait véritablement face à un immeuble dont on aurait ôté la façade, angle de vue qui peut sembler par moment insuffisant et l'autorité avec laquelle il est imposé, frustrante, notamment lorsqu'elle se trouve soulignée : « seuls [...] sont visibles » (VM, p 135), « par rapport à notre regard » (VM, p 530), « par la porte entrouverte » (VM, p 534). Des énigmes sont même laissées irrésolues : « Les deux chats de la maison [...] dorment [...] A côté d'eux, un petit pot à lait est brisé en plusieurs morceaux. On devine que [...] l'un des deux chats – est-ce Pip ? Est-ce La Minouche ? [...] l'a attrapé d'un coup de patte preste » (VM, p 135).

Le lecteur, habitué à une lecture sans équivoques, sans problèmes de compréhension et

85 LECLERC, Yvan (dir). *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi de Georges Perec, op.cit.*

à une vision exhaustive ou en tout cas certainement pas aussi visiblement incomplète, est ici à la fois conduit d'une main ferme et abandonné à lui-même pour résoudre ce qui est laissé irrésolu. Cette technique permet à Percé de solliciter son lecteur, de le pousser à rechercher ce qu'il lui dissimule, de compléter par lui-même les éléments demeurés inachevés. Cette technique finalement est assez proche du roman policier, exception faite que l'enquête n'est pas le seul moyen d'aboutir à un résultat : le lecteur en tant qu'individu constitue lui aussi une pièce de puzzle (construite, ne l'oublions pas, d'autant de micro-pièces que le puzzle). Pourtant, le roman policier lui-même peut faire une entorse à la règle : dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, d'Agatha Christie⁸⁶, le lecteur est témoin de toutes les découvertes concernant l'enquête, il suit pas à pas Hercule Poirot et le docteur Sheppard, qui s'est proposé comme assistant. De plus, l'esprit d'Hercule Poirot ne pouvant lui être ouvert sous peine de dévoiler trop à l'avance certains éléments, on lui offre l'accès aux pensées, aux déductions et aux actions du docteur... du moins le croit-il. En réalité, celui qui sert de narrateur et de guide au lecteur est le coupable et ce n'est qu'à la fin du roman que certains éléments volontairement omis par le docteur sont révélés. Une tournure de phrase un peu générale, un élément de narration éludé permettent au coupable de garder le secret sur son action, même devant un lecteur assidu. Le lecteur, habitué à rechercher des indices dans l'histoire, ne se méfie pas de la narration elle-même.

A nouveau, c'est l'angle de vue adopté par l'auteur qui permet la dissimulation. Cependant, ici, le principe même de l'enquête sert de paravent à l'écriture : le lecteur sait que des éléments lui sont cachés, certaines significations restent obscures, certains interrogatoires, incompréhensibles, souvent Hercule Poirot pose des questions qui ne semblent même pas en rapport avec ce que le lecteur sait de l'affaire, comme pour montrer qu'il en sait déjà plus que lui. Pourtant, le lecteur ne s'attend pas à ce que la narration elle-même soit incomplète. Persuadé d'avoir toutes les clés en main, tous les indices à sa portée, il ne pense pas à en chercher ailleurs. Sa perception de l'affaire se retrouve brouillée, il lui est impossible de déterminer avec certitude le coupable (quoique, à en croire Pierre Bayard, si l'on s'en tient aux seuls indices fournis par Agatha Christie, la sœur du docteur Sheppard pourrait tout aussi bien tenir lieu de coupable⁸⁷). Le même principe se retrouve dans les *Dix Petits Nègres*⁸⁸ où on fait croire au lecteur que le juge Wargrave est mort alors que c'est faux : plus le nombre de coupables potentiels diminue, plus la culpabilité de l'un d'entre eux semble improbable.

86 CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, trad. M. Dou-Desportes. Paris : Librairie des Champs-Élysées, 1927. - 254 p. - (collection « Le Masque, n°1 »).

87 BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?*. Paris : Les éditions de Minuit, 1998. - 196 p. - (collection « Paradoxe »).

88 CHRISTIE, Agatha. *Dix petits nègres*, op.cit.

Cependant, dans cet ouvrage, ce n'est pas le narrateur qui dissimule sciemment des éléments au lecteur, le texte n'est pas à la première personne mais à la troisième. La solution paraît plus évidente et une seconde lecture peut aisément la révéler, surtout si l'on se concentre avec attention sur la manière dont chaque personnage trouve la mort.

Ces variantes du roman policier sont une garantie supplémentaire que le lecteur ne trouvera pas la solution avant le détective. Il paraît assez improbable qu'il concentre son attention dès la première lecture sur des personnes au statut aussi innocent qu'un narrateur participant à l'enquête ou un mort. Sa concentration, déjà éparpillée entre les différentes solutions qui s'offrent à lui, ne s'accroche pas à ces détails habituels à l'enquête : il est déjà suffisamment difficile en général de se souvenir de tous les événements importants. A l'inverse, la perception d'Elisabeth de Beaumont dans *La Vie mode d'emploi* est brouillée par une idée unique qui oblitère sa conscience et c'est justement l'absence d'autres éléments, ou d'autres personnes à ses côtés, qui l'empêchent de la dépasser (son père est mort, elle a fui une mère au caractère trop autoritaire et ne dispose d'aucun appui, seule la rencontre avec son futur mari lui permettra d'oublier pour un moment ses craintes). En effet, la jeune fille est persuadée que Sven Ericsson, un homme très riche et très influent veut la tuer. Engagée par la femme de Sven pour s'occuper de l'enfant du couple, Elisabeth prend peur et décide de fuir en découvrant le corps noyé du petit garçon qu'elle devait surveiller dans la baignoire. L'enfant a-t-il été victime de négligence, Elisabeth l'a-t-elle volontairement tué ? Cette question est laissée irrésolue. Cependant, la jeune fille ne doute pas un instant que le père va mettre tous les moyens en œuvre pour se venger. Cette certitude devient bientôt une obsession, au point que la jeune fille ne voit plus que des espions autour d'elle. Le regard de l'autre lui semble en permanence attaché à elle. Alors que Blunt Stanley avait de bonnes raisons de croire qu'il était surveillé, les soupçons d'Elisabeth de Beaumont sont infondés. Si l'ex-lieutenant interprète un peu vite la présence de deux hommes en face de son immeuble comme un danger, la jeune fille semble frôler la paranoïa : le moindre être humain est au service de son ennemi, le moindre regard devient accusateur. Sa vision, plutôt qu'à lui permettre de découvrir les éventuels individus lancés à ses trousses ne lui sert qu'à affoler sa conscience qui perçoit le danger partout : « Un soir, [...] je me mis à frapper un homme qui me dévisageait » (*VM*, p 190). L'état d'alerte permanent dans lequel vit Elisabeth l'empêche de percevoir les autres avec lucidité, elle ne voit en eux que ce qu'elle redoute. Le regard, avant tout lien avec le monde, n'est plus pour elle qu'un instrument utilisé pour l'observer : la tension est donc permanente, il lui est impossible de rencontrer quiconque sans appréhension.

Cette confusion du regard peut avoir un véritable impact sur le réel. En ce qui

concerne Elisabeth de Beaumont, la seule conséquence de son acte risque d'être au maximum quelques jours d'hôpital pour l'homme qu'elle a frappé. En revanche, la peur que ressent Stanley à la vue des deux hommes devant son immeuble le pousse à s'en prendre à sa femme. Il l'accuse de ne pas les avoir repéré ou de ne pas l'avoir prévenu qu'ils étaient là et, dans l'altercation qui suit, la tue accidentellement d'un coup de pistolet. Dans l'histoire de Sherwood, l'oncle de Bartlebooth, une erreur de lecture a une véritable influence sur le cours de l'Histoire. Parce que le mot « contenu » est recopié à la place de « consacré » (VM, p 118), des spécialistes du Saint-Graal ont orienté leurs recherches vers une fausse piste, créant une légende de plus par rapport aux nombreuses autres déjà formées. Une simple étourderie peut ainsi entraîner une véritable modification du réel. Le copiste crée de toutes pièces sans le vouloir une source dont l'authenticité n'est pas forcément remise en cause et qui, prise comme point de départ d'une nouvelle recherche, ne peut qu'égarer un peu plus une quête déjà difficile. C'est le problème que l'on retrouve également à propos du témoignage : la justice a tendance à croire le témoin, surtout le témoin visuel, plutôt que le coupable potentiel et un témoignage peut avoir un véritable impact sur une affaire.

Pourtant, le rôle de témoin semble particulièrement difficile à tenir. On attend du témoignage qu'il soit exact, complet et ne comporte aucun doute, qu'il consiste en un résumé fidèle des événements. Cependant, même si l'on considère que le témoin a vu le crime du début jusqu'à la fin (ce qui semble improbable et va donc déjà à l'encontre de la nécessité d'un rapport complet), il a été prouvé à de nombreuses reprises, dans des affaires comportant plusieurs témoins, que l'un des témoignages pouvait se trouver en contradiction avec un autre. La rapidité de l'action, la position dans laquelle se trouve le témoin, la peur qu'il ressent ne lui permettent pas d'obtenir une image claire et précise de la scène. Sa conscience risque de brouiller sa perception et les conséquences de cette confusion peuvent être particulièrement graves puisque le témoignage a une influence sur la vie d'un autre. Chez Perce, la figure du témoin est plutôt rare et généralement inutile. Elle ne joue jamais un rôle essentiel, elle n'entrave pas plus les enquêtes qu'elle ne permet la résolution des affaires. Ainsi, dans *La Disparition*⁸⁹, soit les personnages principaux disparaissent, justement, et nul ne sait ce qu'ils deviennent, comme c'est le cas pour Anton Voyl, soit ils sont victimes d'un meurtre. Dans le premier cas, il n'y a bien sûr aucun témoin et, dans le second, même lorsqu'il y en a, leur témoignage n'apporte aucun élément exploitable pour une enquête. Ainsi, trois personnes assistent à la mort d'Olga Mavrokhordatos sans qu'aucun ne soit capable de dire, ni la manière

89 PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris: Editions Denoël, 1969, réed. Paris: Gallimard, 1989. - 314 p. - (collection "L'imaginaire").

dont elle a été tuée, ni le nom du coupable...⁹⁰

Dans *La Vie mode d'emploi*, ce sont plus souvent les commérages qui font figure de témoignage, les histoires brodées à partir d'un geste, d'une parole, d'un comportement. Généralement, les témoins sont absents des enquêtes, ce qui les rend insolubles. En revanche, le moindre mouvement d'un voisin de palier devient suspect : « les histoires les plus fantastiques cour[ent] » (*VM*, p 369) sur les habitants du premier étage gauche mais lorsque l'un d'eux assassine les deux autres, nul n'est présent pour témoigner. La perception est inutile, ou en tout cas utilisée à mauvais escient, elle ne donne lieu qu'à l'invention, sans souci de vraisemblance : la réalité ne semble pas être véritablement recherchée, c'est le récit à sensation qui triomphe ici.

La seule affaire qui fourmille de témoins dont le récit serait particulièrement précieux car révélateur de l'identité d'un couple responsable de nombreux vols est l'affaire Danglars mais pas un seul de ces témoins ne se prononce. La vraisemblance l'emporte sur le vrai, nul n'est prêt à croire ce « comble »⁹¹, pour reprendre un terme de Roland Barthes : qu'un représentant de la justice et sa femme puissent être coupables d'un crime. Ainsi, plutôt que de remettre en cause l'image idéale du couple défenseur de la justice, les témoins doutent de la réalité même. C'est en « regardant droit dans les yeux la vendeuse » (*VM*, p 472) que Berthe Danglars effectue son premier vol : il paraît donc évident que cette vendeuse a parfaitement vu le geste. Pourtant, elle préfère douter de sa perception et surtout de ce qu'elle implique plutôt que d'admettre la vérité. De même, Maximilien Danglars, arrêté « alors qu'il emportait trois lettres de cachet signées de Louis XVI » par le propriétaire même de ces lettres, invente une excuse « indéfendable » (*VM*, p 473) qui est aussitôt acceptée. Le vol, ou plutôt l'emprunt selon le second président à la cour d'appel, est justifié par une raison qui, aussi improbable soit-elle, est toujours plus vraisemblable que la réalité. Le regard des témoins est ainsi systématiquement brouillé par cette invraisemblance : le métier exercé par M. Danglars et l'image attachée à ce métier le rendent intouchable. Un bouc-émissaire, un voleur probablement inventé de toutes pièces par Danglars et surnommé « Chalia-la-Rapine », incarne même le coupable idéal.

Finalement, on peut dire des témoins qu'ils regardent sans voir : le réel est indistinct, leurs yeux sont ouverts mais ne visualisent rien. Les rétines de la vendeuse enregistrent le geste de Berthe Danglars sans que sa conscience ne reçoive le message ou, en tout cas, un message complet. La perception s'effectue presque malgré elle, automatiquement, elle pourrait

90 *Ibid.*, p 212-213.

91 BARTHES, Roland. "Essais critiques" in *Œuvres complètes, tome 2, op.cit.*, p 449.

tout aussi bien être aveugle. « Le vol de Berthe Danglars » n'étant pas un signifié possible, il ne subsiste de la vision qu'une image trouble où les choses ne sont pas clairement délimitées. Chez le personnage d'*Un Homme qui dort*, ce regard faux, vide, qui traverse les choses plutôt qu'il ne les voit, devient l'objet d'un véritable travail : « voir sans regarder, regarder sans voir » (*HD*, p 55) est une technique que l'homme qui dort apprend jour après jour à maîtriser. Toute « intentionnalité », tout souvenir doivent être évacués de la perception. Ce refus d'une implication de sa conscience dans la perception semble traduire une volonté de neutralité, d'indifférence totale : il ne veut pas être touché d'une quelconque manière par le monde qui l'entoure.

Cette attitude pourrait mener l'homme qui dort vers l'image idéal du témoin s'il n'oubliait au passage tous les noms qui permettent à l'individu de définir son environnement. En effet, les choses elles-mêmes doivent atteindre un statut d'objet indiscernable, elles doivent perdre leur nom, leur fonction, les adjectifs qui permettent de les qualifier... Spectateur d'un crime, l'homme qui dort ne parviendrait même pas à exprimer ce qu'il a vu, seules des « combinaisons de formes et de lumières qui se font et se défont » (*HD*, p 95) seraient présentes à son esprit. Il semble finalement atteindre son but : plus rien n'est défini d'une manière particulière, le regard passe sans rien retenir, comme sur une surface lisse et unie. De la même manière que dans le rêve, la conscience est absente : il est d'ailleurs intéressant de constater que le personnage « dor[t] les yeux grands ouverts » (*HD*, p 70). Le regard ne renvoie plus qu'à lui-même, les yeux ne voient que parce qu'ils ne « peu[vent] pas cesser de voir »⁹², la perception est renvoyée au simple statut de réflexe.

Ce résultat, fruit d'une longue recherche de la part de l'homme qui dort et considéré donc comme une réussite constitue également chez Bartlebooth l'un des derniers stades de la dégradation totale de sa perception. Dès le début de la troisième étape de son projet, la reconstitution des puzzles, l'Anglais s'avère incapable d'assembler aisément les pièces. Il ne parvient pas à les visualiser correctement, telles qu'elles sont : soit sa conscience projette sur elles une signification, anticipe la place qu'elles vont prendre, soit Bartlebooth se contente de regarder les pièces. La seconde attitude semble d'ailleurs une conséquence de la première. En effet, en visualisant mentalement le dessin que, selon lui, les pièces vont former, il devient incapable d'adopter une autre perception, de voir ces pièces différemment, et c'est justement ce qui l'induit le plus souvent en erreur et l'empêche de progresser. Les morceaux de puzzle peuvent en réalité être distingués de plusieurs manières mais seule l'une de ces perceptions est la bonne et Bartlebooth, en se focalisant sur une mauvaise perception, ne parvient plus à s'en

92 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p 456.

détacher et à voir les autres. C'est donc afin de lutter contre cet angle de vue trop vite adopté, cette vision qui s'impose à sa conscience qu'il préfère prendre du recul, au point de ne même plus émettre une hypothèse sur la possible formation du puzzle : comme « un demeuré aux yeux vides, incapables de voir » (*VM*, p 404), il ne fait que contempler les pièces. Cette attitude semble plus proche de celle de l'homme qui dort. La perception de l'Anglais, plutôt que de lui rendre une image fidèle de la chose regardée, ne lui renvoie qu'un amas indistinct de couleurs disposé sur une forme pouvant être orientée de différentes façons. Le référent originel est perdu et Bartlebooth ne parvient pas à le retrouver : les pièces, plutôt que des indices conduisant vers un tout, ne constituent que des morceaux disparates ne comportant aucune signification en eux-mêmes. Cette fois, le sens n'est pas anticipé, il est totalement absent. Cependant, les pièces de puzzle existent encore en tant que telles, elles appartiennent toujours à l'univers de référence de l'Anglais. Ce n'est qu'au bout de plusieurs années qu'elles finissent par perdre tout statut. Comme les objets observés par l'homme qui dort, elles sont regardées sans qu'aucune distinction ne soit effectuée entre elles : elles sont « seulement sept cent cinquante imperceptibles variations sur le gris » (*VM*, p 163), choses éparses dont Bartlebooth ne sait pas quoi faire. L'idée même de les assembler est absurde et constituerait un geste aussi inutile que de tenter d'ouvrir une porte avec son doigt plutôt qu'avec une clé.

Le puzzle n'existe plus que pour le référent auquel il renvoie en anglais, « énigme », une énigme insoluble, incompréhensible dont toute solution est absente. La perception n'est plus ici d'aucun secours, elle devient même une gêne, un rappel constant de l'échec de Bartlebooth : la cécité qui s'empare peu à peu de l'Anglais est un événement qui paraît presque logique. La limite intellectuelle qui l'empêchait de distinguer correctement les pièces malgré une vision optimale devient limite physique : cette fois, les pièces ne sont plus vues du tout. Cependant, on peut penser que le destin (ou simplement l'auteur pour rester plus terre à terre) lui fournit en réalité une seconde chance : afin de l'aider à reconstituer ses puzzles, qu'il n'abandonne pas malgré son handicap, Bartlebooth engage la jeune Véronique Altamont. Elle se retrouve chargée de lui décrire la gamme de couleurs qui constitue chaque pièce : cette nouvelle perception peut permettre à l'Anglais de rester neutre, de ne pas anticiper sur le sens des pièces mais aussi de distinguer les différences entre chaque pièce, distinction qu'il avait lui-même peu à peu perdue.

Le regard est ainsi constamment orienté par une conscience qui peut constituer par moments un véritable obstacle à la vision : l'être a l'impression de percevoir clairement la réalité alors qu'il n'en obtient qu'une vision déformée par l'influence de ses pensées. Cependant, l'impossibilité de distinguer le réel, qui semble plutôt constituer un handicap, peut

également constituer un effet recherché, voire provoqué par l'individu.

2) Un regard égaré

L'œil n'est pas un instrument infaillible : nous avons déjà vu qu'il suffisait d'une mauvaise lumière, d'un objet situé trop loin ou trop près, d'une ressemblance entre deux choses, pour qu'il se laisse tromper. Cependant, l'utilisation par l'homme de cette défaillance semble à première vue tout à fait étonnante : pourquoi chercherait-on volontairement à donner une fausse perception aux autres, à perturber leur vision pour qu'ils distinguent autre chose que ce qui est réellement ? *L'Œil ébloui*⁹³, recueil de photographies de Cuchi White dont la préface a été écrite par Georges Perec, présente un premier aperçu de l'intérêt que l'on pourrait trouver à égarer l'œil du spectateur. En effet, dans cet ouvrage qui rassemble des trompe-l'œil photographiés dans le monde entier, Perec effectue un travail d'analyse et d'explication du rôle de cet art dont le seul but est de faire voir ce qui n'existe pas. Dès le début, Perec rappelle que l'« une des limites [...] de la représentation picturale semble être de vouloir se confondre avec l'objet qu'elle désigne » (p 2) : cette définition ne s'applique bien sûr qu'aux tableaux réalistes. Cependant, l'illusion du réel semble plus difficile lorsque la peinture en question se situe dans un cadre et accrochée dans un musée. Le regard du spectateur, prévenu, ne peut se laisser abuser, la délimitation entre le réel et sa représentation est clairement définie. La technique du trompe-l'œil en revanche permet de remettre en jeu cette « limite » : situé généralement sur une façade entière, le trompe-l'œil peut donner l'illusion du réel, surtout si l'artiste réussit à le confondre avec le reste du décor (en prenant par exemple comme point de départ un immeuble adjacent ou un magasin qu'il semble poursuivre dans la peinture). Aucun indice extérieur autre que l'usure du temps ou les dégradations que subit le trompe-l'œil ne vient dénoncer son emplacement s'il est en lui-même vraisemblable : si la perspective est respectée, si la représentation n'est pas improbable...

La première photographie de Cuchi White d'un trompe-l'œil peint sur un immeuble de squatters à Rome ne semble pas avoir pour but de « se confondre avec l'objet qu'elle désigne » mais plutôt de donner un aspect ludique à l'environnement. Les deux fenêtres inférieures de la façade constituent les yeux d'une femme dont le nez est peint au centre et la bouche en-dessous. Une fissure en forme de rond simule un coquet grain de beauté juste au-dessus de la lèvre supérieure. Personne ne se laisserait prendre à cette illusion jusqu'à croire que le mur n'en est pas un et que c'est véritablement une femme qui se situe en face de soi. La

93 WHITE, Cuchi et PEREC, Georges. *L'Œil ébloui*. Paris : Chêne, 1981.

Cet ouvrage ne comporte pas de numéros de page, j'effectuerai donc mes références en considérant que l'intitulé de la préface de Perec « Ceci n'est pas un mur » constitue la première page. Pour éviter les trop nombreux renvois en bas de page, ces références se situeront entre parenthèses en fin de citation.

ressemblance est loin d'être suffisante pour égarer la perception, le trompe-l'œil ne constitue qu'un décor. Le but de son créateur correspond donc à l'une des raisons données par Perec pour expliquer l'existence des trompe-l'œil : « rompre la monotonie d'un environnement décrépît » (p 6). L'auteur en énumère ainsi plusieurs, depuis cette utilisation plutôt « prosaïque[...] » (p 6) jusqu'à un véritable engagement politique, une « réponse subtile des propriétaires d'immeubles à un impôt qui, du XVIème au XIXème, frappait les croisées, dont la multiplication était considérée comme le plus apparent et le plus évident des « signes extérieurs de richesse » : les fenêtres étant fausses, aucun impôt n'était dû » (p 5). Ici, l'intérêt du trompe-l'œil n'est pas tant dans l'illusion qu'il met en place que dans sa propre dénonciation en tant que trompe-l'œil : il est nécessaire de dévoiler la supercherie pour ne pas avoir à payer l'impôt.

Finalement, le trompe-l'œil le plus fidèle à son nom demeure celui qui a pour tâche de « dissimuler » (p.5), de se substituer totalement à ce qui se situe en réalité à l'endroit où il se trouve. Perec mentionne cette « irruption de la fiction » (p 11) dans le réel : n'est-ce pas justement ce que l'on reprochait (mais peut-on vraiment considérer ce jugement comme passé ?) à l'écriture fictionnelle, de s'opposer à la réalité, de n'être qu'une illusion de réel ? Le trompe-l'œil pourrait être ainsi considéré comme une forme de « nouvelle » telle qu'on la trouve au XVIème : mélange de fiction et de réel, elle est présentée par l'auteur comme appartenant à la réalité, au monde actuel, tout comme le trompe-l'œil. Ainsi, Madame de Lafayette, par exemple, explique que *La Princesse de Clèves*⁹⁴ constitue des mémoires et Saint-Réal, dans son *Dom Carlos*⁹⁵, évoque même des sources précises sur lesquelles il se serait appuyé pour écrire son œuvre, sources toutes fictives mais qui permettent de freiner le lecteur contemporain dans ses velléités de recherche. En effet, à l'époque, la vérification dans les archives historiques est un bon moyen de s'assurer de l'authenticité d'une œuvre. En ce qui concerne le trompe-l'œil, la vérification est possible par le toucher, sens moins facile à tromper que l'œil. C'est d'ailleurs souvent le comportement qu'adoptent les spectateurs, même lorsqu'ils sont prévenus que ce qu'ils voient est un trompe-l'œil. Incapables de faire abstraction de l'illusion, de déterminer avec précision les trucages, ils ont besoin de se rassurer, de vérifier par eux-mêmes grâce au toucher l'existence du mur et donc l'inexistence de ce qu'on leur donne à voir. Encore cette attitude trouve-t-elle ses limites. En effet, le trompe-l'œil ne fonctionne que lorsqu'on l'observe de loin. La distance à laquelle se situe nécessairement l'individu pour pouvoir le toucher n'est pas suffisante pour que l'illusion ait

94 LAFAYETTE, Marie-Madeleine (de). *La Princesse de Clèves*. Paris : Claude Barbin, 1678.

95 SAINT-REAL, César Vichard (de). *Dom Carlos*. Paris : Amsterdam, 1672.

encore un quelconque impact. La vérification, qui n'a d'intérêt que sur une vision globale du trompe-l'œil, ne peut donc s'effectuer : l'individu, en se rapprochant trop près, ne distingue plus ce qu'il voulait vérifier, seul demeure pour le regard un mur avec quelques traces de peinture sans signification. Cependant, cette vérification n'est pas réellement nécessaire, même si elle constitue le premier réflexe de l'homme. Il est généralement possible, le premier instant de doute passé, de déterminer ce qui constitue le trompe-l'œil, les éléments qui ont façonnés l'illusion et de retrouver le mur en filigrane.

Pourtant, si l'on en revient au moment même où le regard se pose sur le trompe-l'œil, un véritable « flottement », une hésitation subsiste entre « ce qui est vrai » et « ce qui est faux » (p 7). Pendant quelques secondes, l'individu subit cette impression trouble avant que son regard ne détermine finalement avec certitude la présence de l'illusion. Dans *La Vie mode d'emploi*, où la perception du lecteur est régie par l'auteur, cette première sensation demeure et le trompe-l'œil devient tout à fait impossible à délimiter : au chapitre XXIX, le lecteur est prévenu de la présence de l'illusion non par son regard mais par la mention qui en est faite et la séparation entre vrai et faux n'est pas effectuée par l'auteur qui continue tout naturellement la description de l'appartement : « Tout le mur du fond est occupé par une bibliothèque de style Regency dont la partie centrale est en réalité une porte peinte en trompe-l'œil. Par cette porte à demi-ouverte, on aperçoit un long corridor dans lequel s'avance une jeune fille d'environ seize ans qui tient dans sa main droite un verre de lait » (VM, p 168). Cette première jeune fille est donc *a priori* fictive et ne constitue qu'un élément du trompe-l'œil puisqu'elle se situe de l'autre côté d'une porte « peinte ». Au paragraphe suivant il est fait mention d'une seconde jeune fille, située cette fois « dans le salon » (VM, p 168) où sont éparpillés les vestiges d'un anniversaire : ce salon fait-il toujours partie du trompe-l'œil ? Est-ce une autre pièce de l'appartement ? Une précision semble nous aider à y voir plus clair : « peut-être est-ce à elle qu'est destiné ce verre réparateur » (VM, p 168). Si la première jeune fille est fictive, la seconde l'est donc forcément ce qui signifierait que le salon tout entier est fictif, donc l'anniversaire aussi et l'énumération qui est faite des cadeaux ou de la nourriture éparpillée partout ne serait rien d'autre que la description du trompe-l'œil.

La première phrase du chapitre : « Le grand salon de l'appartement du troisième droite pourrait offrir les images classiques d'un lendemain de fête » (VM, p 168) serait alors un faux indice laissé par l'auteur, une phrase à double sens interprétable uniquement par un lecteur attentif. En effet, si l'on se fonde sur l'hypothèse d'un trompe-l'œil généralisé, le « grand salon » n'est pas réellement présent dans l'« appartement du troisième droite » en ce sens qu'il ne constitue pas une pièce à part entière : seule la représentation d'un grand salon est située

dans l'appartement (quoique la représentation elle-même ne se situe-t-elle pas dans un salon ?). Perec semble ici appliquer à la lettre le principe qu'il cite lui-même à propos de la peinture, « se confondre avec l'objet qu'elle désigne »⁹⁶ : le regard ne peut se raccrocher à aucun élément pour déterminer si le salon existe dans la fiction instaurée par l'auteur ou s'il n'est qu'une fiction à l'intérieur de la fiction. Le lecteur héritier de Saint Thomas est ici laissé à sa frustration : impossible de modifier l'angle de vue, de savoir si les jeunes filles sont réelles ou fictives, de chercher à toucher les aspérités du mur pour se rendre compte par lui-même de l'illusion. Cette histoire, présentée de la même manière que les autres, perturbe ainsi le cours de la lecture. L'effet obtenu est identique à celui que produirait la narration d'un film insérée à la suite d'une description d'événements quotidiens. La tromperie, bien que fortement envisageable, ne peut être confirmée avec certitude par le spectateur puisque aucun indice ne vient révéler la vérité.

On assiste ainsi à une mise en abyme (ou illusion de mise en abyme) : un salon apparemment réel qui donne sur un salon apparemment fictif. La mise en abyme est un procédé très utilisé par Perec dans *La Vie mode d'emploi* mais elle est le plus souvent explicitement mentionnée. Il est d'ailleurs intéressant de constater que deux de ces mises en abyme sont décrites dans deux chapitres concernant ce fameux appartement du troisième droite. La première se trouve à la suite du passage concernant le trompe-l'œil, c'est un des éléments abandonnés par terre après la fête : « un poster nostalgique, représentant un barman [...] se servant un petit verre de genièvre Hulstkamp, que d'ailleurs, sur une affichette faussement « en abîme » juste derrière lui, il se prépare déjà à déguster » (VM, p 170). L'auteur mentionne un appartement qui comporte une peinture, dans laquelle il y a un poster qui représente une affichette. On pourrait presque entendre résonner le rire de Perec. La réalité est diluée dans toujours plus de fiction. Sans compter que la mise en abyme elle-même n'en est pas vraiment une puisque le barman n'est pas identique sur le poster et sur l'affichette : l'auteur utilise d'ailleurs à dessein le mot de « fau[x] ». Cet exemple semble très proche de celui du salon où un glissement similaire opère : la pièce donne l'impression d'être dédoublée, le premier salon ne comportant que la « porte peinte en trompe-l'œil » (VM, p 168), porte ouverte sur le fantastique pourrait-on dire, et le second contenant les « images classiques d'un lendemain de fête » (VM, p 168). Dans le second passage, vingt et une gravures sont décrites et l'une d'elle comporte « deux hommes en frac, assis à une table frêle, et jouant aux cartes ; un examen attentif montrerait que sur ces cartes sont reproduites les mêmes scènes que celles qui figurent sur les gravures » (VM, p 542). Cette fois l'« examen attentif » est gracieusement

96 WHITE, Cuchi et PEREC, Georges, *op.cit.*, p 2.

fourni au lecteur. Cependant, il n'est pas là pour déjouer une illusion mais pour en créer une nouvelle. Ces deux éléments doivent-ils être considérés par le lecteur comme des indices de la troisième mise en abyme qui n'est pas mentionnée ? Sont-ils des mises en garde pour le lecteur qui s'avancerait à distinguer le « vrai » du « faux » ?

Il est vrai que le faux est très présent chez Georges Perec, et notamment par le biais des tableaux. Ils constituent à eux seuls dans *La Vie mode d'emploi* des « romans » à l'intérêt tout aussi grand que les histoires des personnages « réels ». Il n'est d'ailleurs pas rare que la vie d'un personnage soit oubliée dans un chapitre au profit d'un ou plusieurs tableaux. Ainsi, le chapitre L est uniquement constitué de la référence à un tableau offert à Geneviève Foulerot par son grand-père : la description de la peinture aboutit même sur le récit d'une enquête. En effet, le grand-père s'est inspiré d'un roman policier pour réaliser le tableau. Faut-il donc adopter, comme le propose Pierre Vilar, « une lecture inversée, une lecture qui envisagerait comme décor les récits et comme protagonistes les images »⁹⁷ ? C'est en tout cas une stratégie qui conviendrait à Emilio Grifalconi : cet ébéniste, dont l'histoire est présente au chapitre XXVII de *La Vie mode d'emploi*, découvre par hasard un jour que sa femme est amoureuse d'un autre homme. Plutôt que de la retenir malgré elle, il décide de la laisser partir et de s'occuper seul de ses deux enfants en bas âge. Cependant, cette décision ne l'empêche pas de demander quelques années plus tard au peintre Valène de réaliser un portrait de la famille au grand complet : « Lui serait assis [...] elle serait debout derrière lui, sa main gauche posée sur son épaule gauche à lui dans un geste plein de confiance et de sérénité, les deux jumeaux auraient leur beau costume de marin [...] » (VM, p 158).

La peinture est déjà en elle-même une réalité fictive, une simple reconstitution du réel. Ici, la tromperie atteint un degré supérieur : la scène représentée n'est pas une reproduction fidèle mais une mise en scène. Valène doit d'ailleurs se servir de « quelques photos déjà anciennes » (VM, p 158) de Laetizia, la femme d'Emilio, pour la peindre : son apparence ne correspond donc pas à son être présent mais à un être passé, celui que l'ébéniste conserve en mémoire. De plus, le tableau contient ce qui n'existe plus et même, peut-être, ce qui n'aurait jamais existé : Laetizia aurait-elle eu un geste « plein de confiance et de sérénité » si elle était restée, alors qu'il est précisé qu'elle se sent constamment « triste, ennuyée, horriblement agacée » (VM, p 156) à cause de son amour impossible ? Le tableau ne fait plus office de vérité, il la dépasse et lui en oppose une autre. L'image devient le réel tel qu'il pourrait être, tel qu'il aurait pu être sans la rencontre entre Laetizia et Paul Hébert, son amant : image à la fois

97 VILAR, Pierre. « La peinture dans les mots : quelques remarques sur l'accrochage des toiles et l'installation du regard dans *La Vie mode d'emploi* ». *Cahiers Georges Perec n°6 : L'oeil d'abord... Georges Perec et la peinture, op.cit.*, p 123.

du passé, puisque Laetizia demeure inchangée, du présent, puisque Emilio et les jumeaux sont représentés tels qu'ils sont au moment de la réalisation du tableau et d'un futur fantasmé, envisagé sous un jour différent dans la peinture. La véritable histoire de Grifalconi est fictionnalisée, ce qui permet tous les changements possibles. Tel un auteur reprenant à son compte une histoire déjà écrite, il réutilise les personnages mais change la fin. A nouveau, la peinture et l'écriture fictionnelle peuvent être mises en parallèle en tant que créatrices de « mondes possibles ».

L'utilisation de la peinture comme instrument de tromperie se retrouve souvent chez Perec et constitue même l'intrigue d'*Un cabinet d'amateur*. Cette fois encore, la réalité subit une distorsion : des tableaux, créés de toutes pièces par Humbert Raffke, alias Heinrich Kürz, sont présentés comme de vraies peintures, réalisées par les plus grands artistes. Ce sont donc des « faux », non pas dans le sens où ils ne constitueraient que des copies d'un original mais au sens d'inventés. Cependant, ici, la supercherie ne s'arrête pas à la confection d'une collection : le propriétaire passe aussi plusieurs années à créer de fausses preuves attestant de l'authenticité de ces peintures, le clou du spectacle demeurant l'œuvre qui reproduit toute la collection afin de l'accréditer définitivement et justement intitulée *Cabinet d'amateur*. Cette formidable escroquerie n'est découverte par personne et ce n'est que plusieurs années après la vente de la totalité des tableaux pour une somme astronomique que le faussaire lui-même, Humbert Raffke, finit par la dévoiler. Elle semble renvoyer le lecteur, de la même manière que la technique du trompe-l'œil à « notre regard, à la manière dont nous regardons - et occupons - l'espace »⁹⁸ : les visiteurs venus voir la collection Raffke passent des heures à observer minutieusement le *Cabinet d'amateur*, à distinguer chaque tableau reproduit par l'artiste en miniature, à comparer ceux-ci à leur « original » mais ne remettent aucunement en doute l'authenticité des tableaux reproduits.

Le *Cabinet d'amateur* joue ici parfaitement son rôle : comme un trompe-l'œil, il dissimule la réalité. Cependant, plutôt que de représenter quelque chose de totalement différent, il exhibe ce qu'il est censé dérober à la vue. Les fausses peintures sont clairement affichées et cette mise en évidence, cette surexhibition, devient la plus sûre des cachettes. Ce procédé est employé par Edgar Allan Poe dans « La Lettre volée »⁹⁹ et Perec ne manque d'ailleurs pas de citer cette œuvre dans *La Vie mode d'emploi*. Après tout, c'est généralement la technique qu'il emploie avec son lecteur. Le principe est simple : laisser quelque chose tellement en évidence que nul ne penserait à le chercher à cet endroit. En l'occurrence, chez

98 WHITE, Cuchi et PEREC, Georges, *op.cit.*, p 10.

99 POE, Edgar. « La Lettre volée ». *Histoires extraordinaires*, trad. par C. Baudelaire. Paris : Michel Lévy frères, 1875.

Poe, une lettre extrêmement importante est froissée et abandonnée sur le bureau par le voleur afin de lui donner l'apparence d'une correspondance banale : les policiers fouillent partout à la recherche d'un tiroir secret ou d'une quelconque planque sans vérifier ce qui se trouve sous leurs yeux. Cependant, ici, il n'y a pas d'utilisation de faux, ni de mensonge. La lettre volée n'est pas substituée à une autre lettre, elle est elle-même laissée en évidence. La confusion provient de l'aspect ordinaire qu'elle offre, non d'une tromperie de son voleur. Dans *Un Cabinet d'amateur*, les arnaqueurs concentrent les regards de leurs futures victimes sur les instruments mêmes de leur crime au point qu'elles ne parviennent pas à distinguer leur réelle nature de faux. Merleau-Ponty expliquait qu'une perception optimale nécessite que le regard se situe à une distance adéquate : la chose regardée se situe ici clairement trop près.

Dans *La Vie mode d'emploi*, une technique similaire est employée par Gaspard Winckler pour tromper l'anglais Percival Bartlebooth. Néanmoins, la tromperie est plus subtile encore puisque l'artisan s'appuie sur le procédé même dont Bartlebooth use pour reconstituer les puzzles. En effet, Gaspard Winckler, chargé de diviser la peinture envoyée par Bartlebooth tous les quinze jours en pièces de puzzle, ne se contente pas d'accomplir ce travail de façon mécanique en conservant pour chacune un schéma prédéfini de découpe. Au contraire, il pousse à l'extrême le principe premier du puzzle qui est de ne pas révéler trop vite sa forme et de faire réfléchir. Non seulement la découpe est minutieusement déterminée après une longue observation de l'aquarelle mais en plus elle est effectuée de telle manière que les quelques souvenirs que conserve Bartlebooth de la peinture qu'il a réalisée ne lui sont d'aucune aide : soit ces éléments sont répartis sur un nombre de pièces tellement grand que leurs couleurs même en deviennent imperceptibles, soit ils sont contenus sur une seule pièce « comme si [Gaspard Winckler] avait deviné que cette forme précise s'était incrustée dans la mémoire de Bartlebooth » (p 401). Ce qui n'est peut-être dû qu'à une coïncidence ou à un calcul logique (une couleur rouge qui ressort particulièrement, un objet qui attire l'œil) devient ici une forme de magie : l'artiste acquiert la maîtrise de l'autre, il parvient à s'identifier à lui au point qu'il peut savoir à l'avance ce qui risque d'entraver sa progression dans la reconstitution du puzzle. Cette instrumentalisation d'une personne par une autre va par ailleurs complètement à l'opposé de la théorie phénoménologique. Qu'est devenue cette impossibilité de voir ce que voit l'autre, d'effectuer une analogie par rapport à sa propre expérience du monde ? Le point de vue personnel et indéterminable de chacun sur le monde semble ici mis entre parenthèses, il faut soit considérer la conscience de Bartlebooth comme parfaitement transparente, soit concéder à Winckler un pouvoir supérieur.

Cette impression ne fait que s'accroître par la suite : à force d'observer les pièces,

Bartlebooth se met à les voir selon un « axe privilégié » (VM, p 399) qui est en totale opposition avec la perception qu'il faudrait adopter. L'artiste semble parvenir à appliquer la technique du trompe-l'œil sur des éléments disparates : Bartlebooth est porté malgré lui à considérer les pièces d'une certaine manière et ce n'est qu'en opérant un « déplacement » (VM, p 400) de sa perception qu'il peut parvenir à emboîter deux morceaux l'un dans l'autre. C'est le « glissement de sens »¹⁰⁰ mentionné dans *L'Œil ébloui* : l'œil doit réussir à se libérer de l'illusion, à voir au-delà de ce qu'on lui donne à voir. Comme dans la caricature de W.E. Hill mentionnée par Perec dans *La Vie mode d'emploi*, il faut réussir à distinguer à la fois la jeune fille et la vieille femme, « l'oreille, la joue, le collier de la jeune étant respectivement un œil, le nez et la bouche de la vieille, la vieille étant de profil en gros plan et la jeune de trois quarts dos cadrée à mi-épaule » (VM, p 400). Ainsi, si l'on applique cet exemple au puzzle, Winckler, en poussant Bartlebooth à ne distinguer que la jeune, l'empêche d'apercevoir la vieille alors que c'est justement ce qui lui permettrait de comprendre où placer la pièce.

Comme dans *Un Cabinet d'amateur*, c'est la chose même que l'on veut dissimuler qui est placée juste devant le regard. Cependant, ici, il est nécessaire d'opérer un changement dans la manière de percevoir. Le problème est d'autant plus difficile que, comme le remarque Merleau-Ponty, le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, d'un champ »¹⁰¹. Le principe même du puzzle, qui défait un tout cohérent en pièces dont le sens est nécessairement absent, élimine la moindre trace de l'environnement qui entoure chaque morceau. La pièce de puzzle n'est plus présente dans un espace qui permettrait de l'identifier avec certitude et, en plus, l'étendue restreinte qu'elle constitue peut masquer la couleur même, technique qu'utilise Winckler, comme nous l'avons vu. Seul l'assemblage de deux morceaux peut donner un indice sur l'environnement mais cet assemblage n'est possible que si on parvient à rapprocher deux de ces éléments incohérents. Si on ajoute à ce casse-tête la fausse perception dans laquelle Winckler égare Bartlebooth, la résolution du puzzle semble tout à fait improbable. De la même manière que lorsque le regard confond une chose avec une autre à cause de leur ressemblance, de la distance à laquelle il se situe par rapport à la chose ou de tout autre facteur, les « raisons de bien percevoir n[e sont] pas données comme raisons avant la perception correcte »¹⁰². Ce n'est qu'après avoir trouvé que la solution semble évidente, ce n'est donc qu'après avoir vu la pièce telle qu'elle doit prendre place dans le puzzle que sa constitution paraît logique. Le trompe-l'œil, selon Perec, nous « renvoie à notre propre regard » : de même, Winckler renvoie Bartlebooth à la façon dont il observe les pièces. Le

100 WHITE, Cuchi et PEREC, Georges, *op.cit.*, p 11.

101 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*, p 26.

102 *Ibid.*, p 41.

piège se situe non pas dans le puzzle, mais dans la manière dont l'Anglais le perçoit. Son corps adopte automatiquement une vision dont il ne parvient pas à se débarrasser et qu'il lui est très difficile de combattre.

Toutefois, contrairement à *Un Cabinet d'amateur*, la tromperie mise en place par Gaspard Winckler est non seulement acceptée mais a même été demandée par Bartlebooth. Elle ne se joue pas à son insu, bien qu'il en soit le dupe mais constitue le principe du jeu qu'il pratique : sans elle, le puzzle n'a plus de raisons d'être bien que, comme nous l'avons vu, Winckler fasse de cette tromperie un art véritable, poussant Bartlebooth jusque dans ses retranchements. Les amateurs de peinture, eux, conservent le statut de victime. Pourtant, même une escroquerie peut prendre le statut d'un jeu semblable au puzzle dans *La Vie mode d'emploi*. C'est ainsi que Sherwood, l'aïeul justement de Bartlebooth (doit-on vraiment considérer ce fait comme une coïncidence ?), se retrouve victime consentante d'une arnaque destinée à le dépouiller de son immense fortune. Collectionneur d'*unica*, objets uniques ou rendus uniques par l'utilisation qui en est faite, ce personnage est habilement mis sur la piste d'un faux Saint-Graal (encore un lien avec son petit-fils, dont le prénom est Percival) par deux hommes. Convaincu, semble-t-il, par le grand nombre de preuves attestant de l'authenticité du vase, il finit par l'acheter à ses propriétaires pour un million de dollars. Bien évidemment, le lendemain matin, les deux arnaqueurs ont disparu et toutes les preuves ainsi que l'existence même d'un professeur spécialiste mis à contribution par Sherwood se révèlent faux. Cependant, le statut de victime du collectionneur est remis en question par une journaliste quelques années plus tard. En effet, nonobstant le fait que Sherwood n'a jamais paru bouleversé par cette affaire, un « réseau de faux-monnayeurs tentant d'écouler massivement des coupures de vingt dollars » (*VM*, p 128) a été découvert peu après et ses instigateurs arrêtés. L'escroquerie aurait tout de suite été comprise par l'Anglais qui aurait accepté de jouer le jeu dans le but de se divertir et aurait tout naturellement payé un faux vase par de faux billets. La tromperie ne parvient pas ici à triompher du regard : elle n'est considérée que comme un spectacle. Les preuves sont admirées, non pour leur authenticité mais pour l'habileté avec laquelle elles ont été réalisées et les arnaqueurs applaudis pour leur performance d'acteur. Sherwood, contrairement à son petit-fils, distingue parfaitement à la fois ce qu'on veut lui faire voir et ce qui est réellement. Le trompe-l'œil n'est pas suffisant pour dissimuler le mur. De marionnette il devient marionnettiste et triomphe là où les escrocs ont échoué. La tromperie est non seulement déjouée mais retournée contre ses auteurs.

Cependant, que penser des tromperies qui ne proviennent pas de l'extérieur mais sont le fruit d'un aveuglement volontaire de l'individu ? Est-il vraiment possible de s'illusionner,

d'influencer sa propre perception sans en avoir conscience ? Ainsi, Anne Breidel, dans *La Vie mode d'emploi*, effectue un calcul strict de la consommation calorique de ses repas mais « tout en faisant de la main droite son addition consolatrice, elle ronge de la main gauche une cuisse de poulet » (VM, p 224). Lors des repas, elle s'impose de suivre un régime qui est oublié aussitôt qu'elle quitte la table. Son regard, focalisé sur ces instants critiques de la prise de nourriture quotidienne, relâche sa vigilance dès le dessert terminé. Les aliments ne semblent alors plus considérés comme tels puisqu'ils ne sont pas ingérés en un moment déterminé par le rituel du dressage de la table. Ainsi, comme si la perception d'Anne Breidel avait subie ce fameux « déplacement » auquel tente d'accéder Bartlebooth, les aliments ne sont plus vus comme des charges caloriques trop importantes mais comme des objets destinés à un certain usage, en l'occurrence apaiser la faim insatiable de la jeune fille. Peut-on vraiment brouiller sa conscience en même temps que son regard ? De la même manière, Grifalconi ne semble pas avoir d'autre but lorsqu'il fait peindre à Valène le tableau d'une famille unie. Ce n'est pas pour tromper les autres mais bien pour s'abuser lui-même par la contemplation de cette toile qu'il en demande la réalisation. Est-ce qu'ils espèrent que la force de regard saura triompher de la réalité ? Que la perception d'un repas constitué uniquement d'aliments pauvres en matières grasses effacera toute trace de l'ingestion d'autres aliments ou que la vision quotidienne d'une toile lui donnera consistance dans le monde réel ?

Cette mystification peut être rapprochée de la mauvaise foi selon la définition de Sartre : l'individu est à la fois celui qui trompe et celui qui est trompé. Dans *Un Homme qui dort*, le personnage semble se dédoubler, devenir en alternance celui qui regarde et celui qui est regardé : il observe froidement dans le miroir l'individu qui lui fait des grimaces en émettant un jugement extérieur, comme si le reflet n'était pas le sien et en même temps il obéit servilement à l'ordre d'exécuter des grimaces tout en donnant l'impression que cet ordre lui vient de quelqu'un d'autre : « tu essayes quelques grimaces, le regard exorbité [...] la vache dans le miroir fêlé se laisse faire et ne réagit pas » (HD, p 135). De la même manière, Anne Breidel et Emilio Grifalconi adoptent deux attitudes opposées comme s'ils avaient deux consciences distinctes. Anne Breidel se ment, se donne l'impression d'obéir à la lettre au régime qu'elle s'impose en contrôlant sévèrement tous les aliments qu'elle mange au cours des repas tandis qu'Emilio Grifalconi triche en rassemblant les pièces détachées de la famille qu'il formait avec Laetizia et les jumeaux. Il n'invente pas totalement ce que représente la peinture mais s'appuie sur des faits réels, bien que passés, ce qui donne une impression de réalité au tableau. Il lui permet de donner une continuité au bonheur interrompu par l'arrivée de Paul Hébert, l'amant de Laetizia.

Le regard est ainsi trompé, guidé vers de fausses pistes, orienté dans le but de ne faire voir qu'un réel déterminé à l'avance. L'œil est à la fois soumis à une influence extérieure et intérieure. Influence extérieure car c'est en recomposant le réel, en lui donnant une forme autre, que le trompe-l'œil fonctionne : Gaspard Winckler reprend d'ailleurs cette technique à son compte. Influence intérieure puisque l'individu peut ne distinguer qu'une partie du réel, sans s'en rendre compte, comme pour Bartlebooth ou Anne Breidel. Cette vision incomplète ne paraît donc pas suffisante pour obtenir une image satisfaisante de la réalité.

3) L'image mentale comme substitut du réel

La réalité se retrouve dissoute dans ce qui semble être le réel mais n'est qu'une forme soigneusement construite et déterminée. La tromperie permet à l'individu non seulement d'influer sur la perception de l'autre mais aussi sur sa propre perception, de dissimuler une vérité derrière une autre préférable. C'est ainsi que Jérôme et Sylvie, dans *Les Choses*, ne distinguent presque jamais la réalité telle qu'elle est. Cependant, ici, ce n'est pas le réel qui subit une modification : les images mentales prennent chez eux constamment la place d'une véritable vision. On retrouve d'ailleurs régulièrement les termes d'« utopie », de « rêveries », d'« image », de « mirage » ou même de « modèle » (*LC*, p 18, 26, 38, 45, 109...) : l'imagination prend le pas sur le réel, se superpose à lui au point que, parfois pendant plusieurs pages, le lecteur suit, non plus la vie quotidienne des personnages, mais leur vie idéalisée, fantasmée. Ainsi, lors d'une interview, ce ne sont plus les questions et les réponses qui constituent le chapitre, ou la manière dont Jérôme et Sylvie s'y prennent pour faire parler leur interlocuteur mais la construction mentale dans laquelle ils prennent place : « Ils se voyaient aller et venir dans la maison désertée. Ils montaient des escaliers cirés, pénétraient dans des chambres aux volets clos qui sentaient le remugle [...] » (*LC*, p 108). Le réel n'est plus que le point de départ de l'imaginaire, le mur sur lequel va prendre place le trompe-l'œil. Il n'est pas simplement modelé par une vision subjective, il disparaît véritablement au profit d'une rêverie. C'est à l'intérieur de cette rêverie qu'évoluent les personnages, ils ne distinguent plus les éléments tels qu'ils sont mais tels qu'ils les créent. Cet égarement est volontaire, les deux personnages savent séparer leur vie réelle des multiples autres vies qu'ils se construisent puisque l'écart entre les deux leur apparaît par moments de manière flagrante. En revanche, le comportement d'Isabelle Gratiolet dans *La Vie mode d'emploi* indique une véritable confusion entre réel et imaginaire : le sujet de rédaction donné par son professeur de français « Racontez votre plus beau souvenir de vacances » devient pour elle l'occasion de raconter « une longue et tortueuse histoire d'amour » (*VM*, p 470). Elle ne retranscrit pas le réel mais invente une histoire qui n'est même pas vraisemblable : son « souvenir » la métamorphose en reine « escortée par des armées de pages [...] et de nains ». La parole, tout comme l'écriture, est constamment chez elle créatrice de fiction. Elle raconte à ses amis des histoires destinées à les effrayer en transformant parfois des éléments du réel : son père prend ainsi les traits d'un « chevalier du Moyen-Age » (*VM*, p 470). L'imaginaire, de la même façon que pour les personnages des *Choses*, a pris la place d'une réalité insatisfaisante mais, chez Isabelle, le réel n'est même plus distingué de l'imaginaire : il y est intégré. Vrais souvenirs et créations sont

mis sur le même plan : ce sont d'une manière identique des images mentales qui constituent le réel. C'est le piège dont a bien du mal à s'extraire Elzbieta Orłowska dans *La Vie mode d'emploi*. Après avoir vécu le temps d'une colonie de vacances une relation fusionnelle avec Boubaker, un petit garçon tunisien du même âge qu'elle, Elzbieta entretient avec lui une correspondance épistolaire de dix ans qui devient peu à peu un véritable échange amoureux. Cependant l'idylle qu'elle invente à partir des lettres de Boubaker ne survit pas à l'épreuve du réel. Elle parvient à le rejoindre dans son pays pour l'épouser et, pendant deux ans, se persuade de son bonheur en faisant appel, non à de véritables souvenirs mais à ces créations qui, de jour en jour, dévoilent de plus en plus leur aspect factice. Contrairement à Isabelle Gratiolet, elle ne se satisfait pas d'une vie bâtie sur des éléments tirés de son imaginaire et ouvre finalement les yeux sur l'écart impossible à réduire entre ce qu'elle a rêvé et la réalité. Les images mentales ne parviennent pas ici à remplacer la perception : le regard ne rend que trop évidente leur fausseté. Le rêve, bâti avec soin mais demeuré à l'état de rêve, n'est pas suffisamment consistant pour se maintenir : il constituait une anticipation sur la réalité à venir, cette réalité advenue, il n'a plus de raisons d'être. Ainsi, confrontée au véritable visage de Boubaker, non pas prince charmant mais mari égoïste et jaloux, l'image idéale s'efface peu à peu. Alors que l'imagination de Jérôme et Sylvie s'instaure à partir d'éléments du réel, du désir né de la vision, et qu'elle ne fait donc que se renforcer jour après jour, la réalité s'oppose de manière flagrante au rêve d'Elzbieta : aucun objet extérieur ne peut plus le soutenir.

Toutefois, ces images mentales que l'on a vu soigneusement construites par la jeune fille peuvent également prendre forme inconsciemment : elles influencent ainsi la perception et empêchent de voir la réalité. C'est le problème auquel se heurte Bartlebooth dans la résolution de ses puzzles. L'« intentionnalité » qu'il projette sur les pièces leur donne une forme, il ne peut s'empêcher de les voir d'une certaine manière. Afin de former une image mentale de ces pièces, il est nécessaire de les traduire pour l'esprit et donc d'adopter une manière de regarder, un « axe de perception ». Il n'est pas possible d'obtenir une vision du morceau de puzzle englobant tous ses aspects, il n'est perçu que selon un certain angle. Lorsque j'observe une chaise, je ne vois que l'un de ses profils et je dois me contenter d'imaginer les autres : de même, Bartlebooth « investi[t] l'espace vacant » (*VM*, p 400) des pièces, la perception qu'il adopte lui permet d'anticiper sur la manière dont il faut les poser, dont elles viendront compléter le reste du puzzle. Il imagine la forme à venir à partir de ces petits morceaux de réels mais cette image mentale est le plus souvent fausse. Les pièces, selon la manière dont on les regarde, semblent contenir plusieurs sens possibles mais seul l'un d'eux peut conduire Bartlebooth à la résolution du puzzle, à la découverte de la réalité.

Le rôle donné à Winckler est ainsi celui d'opposant : il est chargé de dissimuler cette réalité, d'en éloigner Bartlebooth le plus possible. Il effectue la découpe du puzzle de manière à « ménag[er] dans l'œuvre » des chemins, pour reprendre la citation de Klee, mise en exergue dans le « Préambule » de *La Vie mode d'emploi*. Cependant, alors que ces « chemins » pourraient être considérés comme une aide, une agréable promenade balisée par l'auteur, ils ne sont ici que le point de départ d'un labyrinthe inextricable. Comme un objet dont la forme n'est pas tout à fait distincte et pourrait correspondre à plusieurs choses, les pièces de puzzle offrent à l'œil plusieurs chemins possibles : celui qui reconstitue le puzzle, forcé d'en emprunter un pour établir ses hypothèses, prend donc le risque de se tromper. Pourtant, il serait logique de penser que les chances restent égales et qu'une erreur de perception ne conduit le « poseur de puzzles » (*VM*, p 241) qu'à retourner en arrière pour emprunter un autre chemin, comme dans un labyrinthe classique. Ce n'est pas le cas ici. Winckler ne se contente pas de donner le choix à Bartlebooth entre plusieurs solutions différentes parmi lesquelles se trouve celle qui conduit à la résolution du puzzle : il le pousse à emprunter une fausse piste et dissimule la vraie afin que l'Anglais ignore sa présence et soit persuadé qu'il n'y a qu'une seule possibilité, la bonne. Ce véritable maître de la perception parvient donc à investir la conscience même de Bartlebooth, il forme les pièces en fonction de la perception de l'Anglais, afin qu'elles soient distinguées d'une manière tout à fait opposée à la solution du puzzle. Ainsi, l'image mentale qui s'instaure à chaque fois dans l'esprit de Bartlebooth se retrouve systématiquement, sinon en contradiction, du moins en décalage, vis-à-vis de la réalité. C'est en quelque sorte un second puzzle superposé au premier qu'offre Winckler à Bartlebooth, un véritable « faux » : l'artiste utilise la peinture de l'Anglais pour en donner un aspect différent. Il dédouble le puzzle, il opère une variante, comme si un roman, à partir d'un certain point, pouvait s'orienter vers deux fins différentes. Cependant, ici, seule l'une des fins est viable et peut être poursuivie jusqu'au bout, l'autre n'est qu'un leurre auquel se laisse prendre systématiquement Bartlebooth.

Ce leurre, cette image mentale qui se superpose à la réalité, est donc le résultat du travail de Winckler. Ce n'est pas la perception de l'Anglais qui est directement mise en cause mais la manière dont l'artiste l'utilise à ses fins. Winckler agit comme un dieu qui connaîtrait les pensées de son adversaire et s'amuserait à susciter chez lui exaspération, espoir, ou désillusion... Le principe assez classique du puzzle est transformé en un jeu cruel où le libre-arbitre de Bartlebooth est sérieusement remis en question : son propre regard ne lui appartient plus, l'axe de perception qu'il adopte, les « intentionnalités », fruits de sa conscience, sont déterminés à l'avance. L'image mentale, non seulement surgit sans que sa volonté y ait part,

mais en plus est comme insérée dans son esprit par un autre individu. Lors de la perquisition effectuée dans les caves du 11, rue Simon-Crubellier dans *La Vie mode d'emploi* au moment de la Seconde Guerre Mondiale, une telle influence n'est pas mentionnée. Les Allemands « jet[tent] à peine un œil » dans la cave d'Olivier Gratiolet car c'est « celle où il [est] le plus difficile de croire qu'un « terroriste » p[uisse] se cacher » (VM, p 367). Pourtant, elle est bel et bien utilisée par son propriétaire comme cachette pour recevoir les messages de la radio et dissimuler des armes. La vision des Allemands est trompée par l'image de désordre qu'offre la cave et qui ne leur semble pas correspondre à ce qu'ils imaginent comme repaire d'un terroriste. L'idée de cette cave encombrée comme cachette leur semble invraisemblable par rapport à l'image-type qu'ils utilisent inconsciemment comme point de comparaison : ce n'est pas, semble-t-il, Olivier Gratiolet ou une autre personne qui agit sur eux mais simplement leur conscience qui déduit de la perception de la cave qu'elle n'est pas un repaire de terroriste. Ils schématisent le réel, ce qui leur permet d'établir un classement mais peut également les induire en erreur car la perception déborde le concept. La vision de la cave est ainsi réduite à un principe, une logique : l'espace est trop encombré et désordonné pour pouvoir constituer un endroit où se dissimuler.

Les Allemands ne tiennent compte que d'une vision globale, d'une demi-réalité et lui substituent l'image d'une cave banale et ne comportant aucun signe de danger. Le sens de l'objet regardé, la cave, est ici « anticipé » par les Allemands mais n'est pas « confirmé ou infirmé par le cours ultérieur de la perception »¹⁰³, aucune fouille supplémentaire n'est entreprise. La cave est prise pour ce qu'elle donne à voir, son apparence est suffisante pour tromper ses visiteurs. C'est grâce à cette image mentale qui précède la vision et la domine qu'Hélène Gratiolet échappe elle aussi à son sort. Coupable du meurtre de trois hommes, elle n'est même pas envisagée comme suspecte par la « Justice américaine [qui] n'osa imaginer que cette petite femme frêle avait pu tuer de sang-froid trois voyous » (VM, p 486). Plutôt que de s'en tenir aux indices et à une enquête minutieuse, la justice privilégie avant tout le vraisemblable et trouve d'ailleurs « sans peine des assassins bien plus plausibles » (VM, p 486) pour ces meurtres... A nouveau, c'est l'image mentale construite par l'individu qui remplace la réalité : la justice recherche un type précis de meurtrier qu'elle n'a du coup aucun mal à trouver. Ce procédé semble donc restreindre les crimes à un canevas précis : une moquerie des techniques de ce que l'on nomme profilage peut-être ? Un seul regard sur les victimes permet déjà d'éliminer des possibilités mais cette fois ce ne sont pas les indices qu'offrent la scène de crime ou l'enquête qui permettent d'envisager un certain profil de tueur,

103 RICOEUR, Paul. « Étude sur les *Méditations Cartésiennes* de Husserl », *op.cit.*, p 175.

c'est la simple vraisemblance.

La justice utilise donc une logique scientifique, une loi (au sens mathématique) générale et donc utilisable pour tous les cas. Plutôt que de se plier à la réalité des faits, elle applique la réalité à cette loi, quitte à lui faire subir une véritable distorsion. Cette confusion causée par une image mentale erronée provoque des conséquences directes sur le réel : non seulement la vraie coupable n'est jamais arrêtée, ni même inquiétée, mais en plus des innocents se retrouvent à sa place en prison. L'idée que les enquêteurs se font du coupable affaiblit leur perception. Ils effectuent automatiquement une association entre le meurtre et le probable criminel, ce qui paraît évident et même nécessaire : la notion de profilage n'est-elle pas née justement de cette volonté d'établir le profil d'un coupable potentiel par rapport à la scène de crime afin d'aider à la résolution de l'enquête ? Cependant, ici, ils ne cherchent même pas à corroborer leur hypothèse mais arrêtent aussitôt les hommes qui leur semblent correspondre à cette image-type du coupable.

Toutefois, les responsables de l'affaire Gratiolet ignorent ce qui s'est vraiment passé, ils modifient le réel tout à fait inconsciemment, leur échec n'est dû qu'à une mauvaise reconstitution des faits, même si cette reconstitution semble plus se rapprocher d'une parodie que d'une véritable enquête policière. Au contraire, dans *La Vie mode d'emploi*, c'est une utilisation volontairement infidèle du souvenir qui est cause de la modification du réel. Généralement, le souvenir constitue une image figée, la vision mentale qu'on en obtient n'est pas modifiable, il peut s'estomper, voire disparaître mais n'est pas modulable à souhait. C'est pourtant le reproche qu'adresse Monsieur Altamont à Madame Altamont dans le chapitre LXXXVIII :

Toute ta vie tu me puniras pour t'avoir aidé à faire ce que tu voulais faire et que tu aurais fait de toute façon, même sans mon aide ; toute ta vie tu rejetteras sur moi l'échec de cet amour [...]. Toute ta vie tu me joueras la comédie du remords, de la femme pure hantée dans ses rêves par l'homme qu'elle a acculé au suicide, comme tu te joueras à toi-même la belle histoire modèle de la femme douloureuse, l'épouse abandonnée du haut fonctionnaire volage, la mère irréprochable élevant magnifiquement sa fille en la soustrayant à l'influence nocive de son père. (VM, p 523-524)

Le souvenir ne constitue pas une image fidèle de la réalité mais devient une véritable « matière à recel et à trafic », pour reprendre les termes de Roland Barthes dans sa description du héros des *Corps étrangers* de Cayrol¹⁰⁴. Le souvenir n'est plus intouchable, au contraire il peut subir différentes transformations selon les nécessités. Jeune danseuse à l'avenir prometteur, Madame Altamont, alors Mademoiselle Gardel, tombe enceinte d'un danseur dont

104 BARTHES, Roland. « La rature ». *Œuvres Complètes, tome 2, op.cit.*, p 593.

elle est très éprise. Malgré le refus de celui-ci, elle décide de se faire avorter. Cyrille Altamont, un lointain cousin, accepte de l'aider. L'opération réussit mais, à son retour, Blanche Gardel apprend que le danseur qu'elle aimait, incapable de supporter son acte, s'est suicidé. « Un an et demi plus tard » (VM, p 516), la jeune fille épouse Monsieur Altamont.

Dans le résumé de Monsieur Altamont, l'élément qui semble le plus proche de la réalité demeure la « comédie du remords » : il est aisé d'imaginer que Madame Altamont ait pu se sentir coupable de l'acte désespéré de son compagnon même si vouloir obliger la jeune femme à conserver un enfant dont elle ne veut pas peut paraître quelque peu égoïste. Cependant, la réalité a subi dans l'esprit de Madame Altamont une certaine distorsion : le remords justement n'est même plus réel mais ne constitue qu'une « comédie » et elle trouve le coupable idéal de l'échec de son amour passé en la personne de son propre mari, pourtant extérieur au drame. Cette déformation du réel constitue-t-elle un combat contre le remords ? Le statut de bouc-émissaire endossé par son mari permet-il à Madame Altamont d'oublier sa propre faute ? Est-ce qu'elle a préféré se construire ses propres souvenirs afin de se protéger contre une réalité impossible à oublier autrement ? Il n'est pas précisé ici si la substitution s'est faite consciemment ou inconsciemment, si Madame Altamont s'est imposée à elle-même l'image de son mari comme coupable de l'échec de sa relation ou si elle a associé malgré elle son mari à la perte de son premier amant et en est ainsi venue à le haïr. Est-ce une « nécessité »¹⁰⁵ personnelle, pour citer Roland Barthes ? Cette modification du souvenir transforme en tout cas la vie de la fille des Altamont en une véritable fiction : persuadée d'être l'enfant d'un autre, Véronique Altamont refuse le patronyme qui est pourtant le sien et recherche par tous les moyens une figure à laquelle elle pourrait donner le nom de « père ». Monsieur Altamont n'est pour elle rien d'autre qu'un objet de haine. Elle croit partir en quête de la réalité alors qu'elle est en fait engluée dans le rôle que sa mère lui a appris à jouer.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*¹⁰⁶, on retrouve une autre forme de souvenir problématique : à nouveau, la fiction vient au secours du réel mais, cette fois, c'est plutôt pour combler un manque que pour remplacer un événement. Paradoxalement, la fiction dépasse la réalité, elle devient plus réelle qu'elle... En effet, ce qui gêne le narrateur/auteur dans la partie autobiographique de *W*, c'est l'inconsistance de ses souvenirs. Sa mémoire est presque vierge de tout ce qui concerne sa petite enfance et le peu de choses dont il croit se rappeler est souvent contradictoire par rapport aux faits ou par rapport à ce que lui racontent ses proches. Ses souvenirs sont un peu semblables à des rêves : les événements sont flous, incomplets,

105 *Ibid.*

106 PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Editions Denoël, 1975, réed. Paris: Gallimard, 1993. - 224 p. - (collection "L'imaginaire").

certaines éléments sont attribués à la mauvaise personne. L'exemple le plus flagrant est le souvenir du bras en écharpe, que l'on retrouve en deux endroits dans *W*. La première fois, Perec explique que, pour pouvoir être évacué par un convoi de la Croix-Rouge, il doit feindre d'avoir une blessure, d'où le bras en écharpe (souvenir réfuté par sa tante puisque, en tant qu'orphelin de guerre, Perec avait le droit de se trouver dans ce convoi, la tromperie n'était donc pas nécessaire). La deuxième fois, la blessure aurait été réelle et due à un accident de luge. Pourtant, en en discutant avec un camarade de classe, Perec découvre qu'il n'a probablement pas été la victime mais seulement le témoin de cet accident.

De plus, à force de fouiller sa mémoire pour y trouver des souvenirs et d'y ajouter les éléments qu'il obtient en interrogeant sa famille, Perec ne parvient plus à démêler le vrai souvenir du souvenir inventé ou modifié au gré des témoignages. Les images mentales qui constituent sa mémoire sont moins la conservation d'une perception ancienne qu'une reconstitution, voire une construction de ce qui devrait y être. Les éléments en sa possession sont encore plus maigres que ceux d'Antoine Roquentin dans *La Nausée* : le narrateur de Sartre conserve encore la certitude d'avoir voyagé dans les endroits dont il ne se souvient pas. S'il se surprend à inventer ce dont il ne parvient pas à se souvenir, cette invention n'est rien d'autre que la reconstitution d'un passé qu'il sait avoir vécu et qu'il peut donc délimiter. Ses hésitations ne concernent pas les faits eux-mêmes mais les images qui les accompagnent. Perec, lui, n'a que ce que lui a confié sa famille : son oncle et sa tante auraient tout aussi bien pu lui mentir sur ses origines, lui fournir un faux certificat de naissance, aucune certitude personnelle ne s'y serait opposée. L'auteur semble d'ailleurs tout à fait lucide sur cette dépendance : le personnage de *W ou le souvenir d'enfance*, Gaspard Winckler, est lui-même un usurpateur d'identité, le lecteur ignore son véritable nom.

Le réel se retrouve donc dissout dans la fiction et indissociable d'elle. La mémoire n'est pas suffisamment fiable, la seule vérité attestée demeure celle contenue dans des éléments aussi figés et impersonnels que des photos ou des documents officiels. La vision de l'auteur n'y joue qu'un rôle secondaire, les photos ne lui évoquent rien, seule la perception au présent du chercheur est mobilisée. C'est pourquoi, *W*, non pas l'œuvre de 1975 cette fois, mais le récit d'enfance de Perec, prend un véritable statut d'archive. C'est lors de l'une de ses séances de psychothérapie avec Françoise Dolto en 1949 que l'auteur, alors âgé de treize ans, a mis sur papier ce que l'on pourrait plutôt qualifier de bande dessinée que de roman mais le souvenir de cette œuvre de fiction ne lui revient qu'en 1967. *W* est donc avant tout un souvenir qu'il est possible de rappeler à l'esprit sans risque d'erreurs grâce aux dessins de l'époque récupérés par Perec. De plus, même s'il ne constitue rien d'autre qu'une invention tirée de son

imagination, l'auteur y retrouve des similitudes intéressantes avec l'Histoire qui, semble-t-il, a marqué son écriture : la description des sportifs de l'île W qu'il a effectuée dans sa jeunesse ressemble à s'y méprendre à celle des détenus de camps de concentration, telle qu'on peut la retrouver dans *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset...¹⁰⁷ La fiction acquiert donc ici un véritable statut de réalité, elle est le facteur déclencheur du souvenir mais aussi un témoignage de l'enfance de l'auteur plus vrai que celui qu'il pourrait lui-même fournir. La perception (présente et passée) n'est plus perturbée par l'imaginaire, comme dans *Les Choses* où il n'était qu'une solution insatisfaisante. Au contraire, la fiction permet à Perec de combler l'absence d'images mentales.

On assiste ici à un échec de la perception physique : insatisfaisante, perturbée par la conscience ou même volontairement trompée, elle est finalement remplacée par une perception mentale. Le réel est dissimulé derrière des images créées de toutes pièces : la fiction prend sa place et constitue même un univers plus satisfaisant. Il s'agit de voir différemment, au-delà de la simple perception du monde, pour parvenir à la reconstruction d'une réalité.

107 *Ibid*, p 221.

Troisième partie : Changer sa manière de voir

1) Discerner l'indiscernable

Jusqu'à maintenant, c'est la figure d'un Bartlebooth aveugle qui a été présentée : trompé par les pièges de Winckler, incapable de voir correctement les pièces, de changer sa manière de percevoir pour accéder à ce qu'on lui dissimule, l'Anglais semble tout à fait incapable d'aboutir à la résolution d'un puzzle, même en passant des heures devant chaque pièce. Sa conscience, investie et dirigée par Winckler, ne peut que le mener vers une vision erronée : à partir de là, toute logique devient inutile, le regard, entraîné sur une fausse piste, ne guide l'Anglais que vers des hypothèses fort éloignées de la solution du puzzle. Rien d'étonnant donc à ce que, pour y parvenir, Bartlebooth doive abandonner cette conscience trompeuse : ainsi, il parvient à assembler deux pièces « dont il avait peut-être juré pendant des heures qu'elles ne pouvaient pas matériellement se réunir » (*VM*, p 404). Le terme de « matériel » est bien une preuve de l'attitude que doit adopter Bartlebooth : tout ce qui constituait pour lui le réel du puzzle, le possible et l'impossible déterminés par la science et la logique est à laisser de côté : « par exemple une pièce dont, quelle que soit par ailleurs sa configuration, deux côtés devaient obligatoirement former entre eux un angle droit » (*VM*, p 400). Bartlebooth devient ainsi « voyant » (*VM*, p 404), il distingue, non pas le futur, mais un au-delà de la pièce. Il ne voit plus ce qu'elle représente mais directement la place qu'elle doit occuper, comme si, devant ses rétines, était superposé en filigrane le puzzle auquel il doit aboutir. De la même manière que l'homme qui dort, il « vo[it] sans [...] regarder » (*VM*, p 404). Cependant, là où le personnage refuse simplement de distinguer la réalité, Bartlebooth voit plus loin qu'elle, ou en tout cas plus loin que celle que Winckler lui donne à voir, comme s'il accédait tout à coup à cette Réalité que certains phénoménologues affirment exister derrière la réalité humaine.

Alors que justement Winckler semble prendre possession de lui pour le tromper, c'est dans ces moments « de grâce » (*VM*, p 404) que Bartlebooth se sent habité. Il est comme investi par une puissance supérieure : le terme « état de transe » est d'ailleurs employé pour qualifier ce qu'il ressent, terme que l'on retrouve dans le vocabulaire médiumnique, pour expliquer la manière dont certaines personnes peuvent réaliser des actes impossibles en temps normal, comme de peindre un tableau sans avoir aucune connaissance de l'art de peindre.¹⁰⁸ Bartlebooth voit, non plus avec un regard humain mais avec un « troisième œil », pour reprendre une expression du domaine de l'ésotérisme, un œil intérieur guidé par une

108 Voir à ce sujet : MEHEUST, Bertrand. "Un Schmürz dans le monde de l'art : l'art médiumnique au risque de la métapsychique". *Art spirite médiumnique, visionnaire, messages d'outre-tombe*. Paris : Hoëbeke, 1999, p 43- 64.

conscience supérieure. Dans l'œuvre de Bertrand Méheust, *Art spirite médiumnique, visionnaire, messages d'outre-tombe*, il est précisé que les médiums n'agissent pas consciemment, dans le sens où ils ne se rendent pas réellement compte de ce qu'ils font : d'ailleurs, ils ne conservent le plus souvent aucun souvenir des actes accomplis pendant leur transe, ils se laissent investir par une « impulsion »¹⁰⁹ qui se manifeste à travers eux. L'une de ces personnes pouvait même converser avec quelqu'un pendant que sa main écrivait des poèmes sans faire de pauses. Ce dernier exemple montre bien une séparation entre la conscience nécessairement concentrée sur le discours en train de se tenir et cette énergie qui dirige la main sans que la personne sache ce qui s'écrit.

Pourtant, il semble que le terme d'inconscient ne puisse être employé pour qualifier l'état de transe, même un « inconscient chargé de potentialités immenses »¹¹⁰, pour reprendre l'expression de Méheust. En effet, même si le médium n'a effectivement aucune perception (au sens large) de ce qui se passe, s'il n'a pas l'impression d'accomplir lui-même ses œuvres et qu'il n'en conserve aucun souvenir, il peut parfois influencer sur cette force qui le pousse à agir. Ainsi, Méheust mentionne l'exemple de personnes capables de faire advenir l'état de transe à volonté. De plus, même si seul le corps des médiums semble agir, il est possible de retrouver dans leur art une part de leurs connaissances, comme l'illustre l'exemple de Marthe Béraud, *alias* Eva Carrère, cité par Méheust : cette médium fait surgir de ses membres des « ectoplasmes », formes blanches à figure humaine, qui correspondent à des personnes dont elle a récemment entendu parler dans les médias. Il ne semble donc pas qu'on puisse parler ici d'inconscient, dans le sens où ce serait l'instinct qui guiderait la main du médium (ce qui impliquerait par ailleurs que n'importe quel homme pourrait pratiquer cet « art médiumnique »).

Bartlebooth, lui, ne parvient pas à faire de cet « état de transe » une technique, il ne la maîtrise pas. Pourtant, elle surgit généralement après qu'il est « passé par tous les degrés de l'anxiété et de l'exaspération contrôlées » (*VM*, p 404) : les sentiments de l'Anglais sont donc des facteurs nécessaires à l'élaboration de cette voyance. On retrouve d'ailleurs le principe même de la vision et du lien avec la conscience : l'état dans lequel se trouve l'individu influence sur la vision. C'est donc bien une forme de conscience qui guide l'œil de Bartlebooth, mais une conscience extra-lucide qui ne s'appuie pas sur les règles régissant l'entendement. Ainsi, pris d'une « intuition subite » (*VM*, p 402), l'Anglais commence l'un de ses puzzles par le centre, ce qui semble aller à l'encontre de toute logique puisque ce sont généralement les

109 *Ibid.*, p 44.

110 *Ibid.*, p 45.

bords les plus simples à déterminer, et il réussit à résoudre le puzzle en très peu de temps : l'« intuition » pourrait-elle être considérée comme fruit de l'inconscient ? Même si c'est une connaissance qui semble provenir d'ailleurs, elle prend forme chez l'individu qui a tout à coup conscience d'une chose avant qu'elle arrive. Ce savoir avant le savoir n'est pas acquis par le biais des sens mais seulement confirmé par la suite. Il s'impose à l'esprit comme une évidence sans qu'aucune raison ne puisse être évoquée pour l'expliquer : dans le cas de Bartlebooth, l'intuition s'oppose même à la norme, au savoir préalable, la connaissance de l'ordre dans lequel un puzzle se reconstitue le plus facilement. Pourtant, elle n'est pas remise en question par la conscience, elle est aussitôt considérée comme un élément irréfutable. Il a été vu que le « monde des pensées » était en perpétuelle évolution, en parallèle avec le « monde perceptif acquis »¹¹¹ : ici c'est une perception autre que celle fournie par les sens qui intervient mais elle agit de la même manière sur le monde des pensées. Une exception vient s'ajouter à la règle immuable du puzzle, tout comme une expérience nouvelle pour l'individu peut modifier ou contredire un fait contenu dans sa conscience.

Cependant, cet état de transe ne dure pas et les illusions de Winckler reprennent bien vite le dessus. Le lecteur assiste ici à un combat inégal : d'un côté Bartlebooth, improvisé artiste malgré une « totale absence de dispositions naturelles », comme le remarque Valène (VM, p 150), de l'autre Winckler, artisan de génie. Alors qu'on pourrait croire que Bartlebooth dispose d'un avantage majeur puisque c'est lui l'auteur des aquarelles devenues puzzles, l'Anglais se retrouve perdu, face à des œuvres qui ne sont plus les siennes mais que Winckler s'est véritablement appropriées. En effet, si les peintures de Bartlebooth sont des copies conformes de la réalité, des réalisations « honnête[s], d'une facture toujours un peu scolaire, représentant un port de mer » (VM, p 405), le travail de Winckler est bien supérieur. Bartlebooth ne soumet pas le réel mais le reproduit de manière « scolaire », aussi fidèlement que possible mais sans chercher à aller au-delà. Il n'atteint pas « l'essence »¹¹² même de l'objet, pour conserver un vocabulaire philosophique, sa « substance », ce qui donne au spectateur l'impression que la peinture, plutôt que de « représent[er] le réel, est le réel. Ainsi, Patrizia Molteni, dans *Cahiers Georges Perec n°6*, reproche aux peintres de la Renaissance qu'« en cherchant à montrer le monde tel qu'il était, ils ont remplacé la réalité par une convention formelle »¹¹³.

Winckler, lui, ne se contente pas de morceler les aquarelles de Bartlebooth, il constitue

111 MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p 163.

112 Définition du Robert : I- Philos. 1- Fond de l'être, nature des choses. 2- Ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est : ensemble des caractères constitutifs et invariables.

113MOLTENI, Patrizia. « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec » (p 56-79). *Cahiers Georges Perec n°6 : L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture, op.cit.*, p 60.

une nouvelle œuvre, il superpose une autre peinture à la peinture initiale, un autre réel à la reproduction. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » : il peut être nécessaire de « falsifier le réel » pour atteindre une vérité « plus profonde »¹¹⁴. C'est ainsi que Winckler parvient à contrer la logique la plus évidente en « dépla[çant] » simplement le réel : les indices recherchés par Bartlebooth, comme un « angle droit » ou des « tons mauves éteints » deviennent un « angle à vrai dire presque mais pas tout à fait droit » ou des « reflets jaunes » (VM, p 400). Cette modification, qui semble insignifiante, donne en fait du puzzle une image complètement différente. Il a été mentionné un peu plus haut la caricature de W.E. Hill qui représente dans un même dessin une vieille femme et une jeune, chaque élément pouvant être constitutif de l'une ou de l'autre suivant l'angle selon lequel on regarde. Ainsi, la pièce considérée comme une « espèce d'Afrique » par Bartlebooth est en réalité une « sorte de trèfle à quatre feuilles » (VM, p 400). L'Anglais, qui a déjà une vision déterminée du morceau de puzzle, ne cherche pas une vérité « plus profonde », il ne s'attend pas à ce qu'une représentation différente soit inscrite sur la même pièce de puzzle, tout comme le promeneur qui distingue la forme et la couleur d'un rocher ne va pas chercher plus loin le référent de sa perception, surtout si sa présence n'a rien d'incongru. Pourtant, en observant plus attentivement l'objet ou en restant un moment devant lui, il se serait aperçu que c'était en réalité une tortue. Seul l'« état de transe » permet à Bartlebooth de distinguer à la fois le faux réel, celui que sa logique s'obstine à lui faire voir, et la vérité. C'est finalement au monde de l'artiste que l'Anglais accède, ce monde qu'il n'avait pas atteint en réalisant les toiles : il parvient pour un bref instant à distinguer l'œuvre de Winckler. Winckler est celui qui sait voir, il est l'artiste « voyant » dont parle Rimbaud. Il parvient à soumettre le réel et à accéder aux pensées des autres : là où Perec trace un « chemin » pour le lecteur, lui distingue directement le cheminement, celui du raisonnement de Bartlebooth, et peut ainsi s'en servir pour empêcher l'Anglais de reconstituer le puzzle.

La nouvelle perception que parvient à atteindre Bartlebooth, bien qu'éphémère, réussit donc à briser l'illusion dans laquelle il était maintenu et à lui faire voir tout ce qui était jusque là dissimulé, tous les trucages mis en place par Winckler. Dans « *53 jours* », cette vision fidèle à la réalité arrive trop tard. Le narrateur est engagé par le consul de Grianta pour retrouver un écrivain du nom de Serval, disparu sans laisser de traces au cours d'une soirée. La raison de cette disparition serait dissimulée dans son dernier ouvrage, *La Crypte*, que le consul remet au narrateur en affirmant n'y avoir rien compris (est-il vraiment nécessaire de mentionner que ce roman a besoin d'être décrypté ?). Le narrateur accepte d'enquêter et finit par aboutir à une

114 *Ibid.*, p 60.

« intuition »¹¹⁵, mot également présent dans *La Vie mode d'emploi* pour qualifier l'état de voyance de Bartlebooth, une hypothèse, non pas inscrite dans l'œuvre de Serval mais fruit des recherches du narrateur : le consul a en réalité tué Serval et cherche à faire passer le narrateur pour le coupable. Alors que le narrateur réfléchit aux indices que le consul a pu recueillir contre lui, le téléphone sonne : Lise, la dactylographe de Serval qui a aidé le narrateur dans ses recherches, lui demande d'une voix affolée de venir chez elle. Le narrateur accourt, pénètre dans la maison restée ouverte et découvre le cadavre du consul. La vérité le frappe alors : la réalité se trouve être à l'exact opposé de ce qu'il croyait, le coupable n'est pas le consul mais Serval, Serval n'est pas mort, mais le consul oui. En revanche, le but de l'écrivain est bien de prendre le narrateur comme bouc-émissaire. Ici, l'illusion a tenu jusqu'au bout, l'ultime hypothèse du narrateur semble n'être que l'aboutissement du parcours balisé par Serval. Ce n'est que lorsqu'il est trop tard que le narrateur comprend enfin. Il ne manquait comme preuve compromettante contre lui que sa présence sur le lieu du crime. On retrouve le même principe que l'angle « pas tout à fait droit » (*VM*, p 400) pour Bartlebooth : le raisonnement du narrateur est parfaitement juste, seulement il ne voit pas que le réel a été trafiqué. La vérité se trouve à nouveau dans ce qui semble le plus illogique : le coupable est la victime. La lucidité que le narrateur a finalement acquise ne peut lui être d'aucun secours, d'autant plus que ce coupable n'existe pas : le narrateur est victime d'un homme invisible, disparu sans laisser de traces, tout comme Bartlebooth est mis en échec par un mort. En effet, à la fin de *La Vie mode d'emploi*, le dernier épisode concernant l'Anglais prend place après la mort de Winckler : il ne reste dans le puzzle que Bartlebooth est sur le point de finir qu'un emplacement en forme de X tandis que la pièce qu'il tient à la main est un W. La réalité bâtie par Winckler et Serval est indiscernable par leurs victimes, leur perception n'est pas suffisante pour réussir à l'atteindre : seules une vérité accessible pendant quelques secondes (comme pour Bartlebooth) ou une quasi-vérité (comme pour le narrateur de « 53 jours ») peuvent parvenir jusqu'à eux.

De même que Bartlebooth et le narrateur de « 53 jours » se heurtent à des intelligences supérieures et presque surnaturelles puisque Winckler et Serval agissent sur eux sans même être présents physiquement, le personnage d'*Un homme qui dort* se lance dans une quête qui semble tout à fait irréaliste : c'est à travers « l'aventure du sommeil » (*HD*, p 11) qu'il cherche à atteindre une perception nouvelle. Son indifférence au monde n'est rien d'autre que le détachement que l'individu ressent lorsque ses membres commencent à s'engourdir et qu'il perd contact avec le réel. Toutefois, chez l'homme qui dort, le sommeil est l'objet d'une

115 PEREC, Georges. "53 jours", *op.cit.*, p 136.

véritable quête, d'une réflexion, d'une recherche sur le processus qu'il instaure. Si le personnage ne voit plus le monde qui l'entoure, il observe au contraire avec curiosité la venue de cette entité, normalement invisible à l'œil. Le sommeil semble véritablement prendre forme pour l'homme qui dort : il est d'ailleurs intéressant de constater que le terme « Morphée », le dieu des rêves dans l'Antiquité, signifie en grec ancien « forme ». Le sommeil serait donc d'une manière ou d'une autre perceptible (au sens large du terme).

Cependant, tout comme la vision des pièces de puzzle telles qu'elles sont chez Bartlebooth est éphémère et ne fonctionne que dans une forme de méta-conscience, la perception du sommeil ne peut avoir lieu que si l'attention ne se fixe pas, si l'homme qui dort ne cherche pas à s'« assurer un tant soit peu de [sa] forme » (*HD*, p 13). Il doit conserver cet état d'indifférence, de vision passive (vision mentale cette fois puisque ses paupières sont fermées), endormie donc, pour que le sommeil ne lui échappe pas. C'est alors que survient l'« ultime piège » (*HD*, p 102). Perec surprend ici son lecteur par l'emploi inopiné de ce terme au moment où l'homme qui dort semble sur le point de s'endormir. L'adjectif « ultime » peut cependant faire penser à la parodie du suspense, omniprésent dans le roman policier, qu'effectue l'auteur dans *La Vie mode d'emploi* lorsqu'il annonce : « Mais le fin mot de cette affaire, son rebondissement final, son renversement ultime, sa révélation dernière, sa chute, est ailleurs » (*VM*, p 277). Le simple passage de l'état de veille à celui de repos est transformé dans *Un homme qui dort* en une véritable traque du sommeil : l'inspecteur-homme qui dort tente d'arrêter ce sommeil coupable mais, comme dans tout bon roman policier, la fin n'est pas celle que le lecteur attend et la « chute » consiste à renverser l'intrigue. Toutefois, on peut se demander si l'« ultime piège » est un piège pour l'homme qui dort ou pour le sommeil lui-même.

Ainsi, le personnage se retrouve tout à coup dédoublé. L'adoption de la deuxième personne dans cet ouvrage semblait déjà sous-entendre un dédoublement : ce n'est pas l'observation d'un personnage extérieur qui est rendue mais bel et bien l'analyse de l'homme qui dort sur sa propre vie, comme si sa conscience jugeait le comportement de son corps. Par ailleurs, nous avons déjà eu l'occasion de voir ce dédoublement de conscience au moment où l'homme qui dort s'observe dans le miroir. Au seuil du sommeil, la distinction est plus trouble encore : le personnage/narrateur devient « regardé regardant » (*HD*, p 103) , il n'est « plus qu'un œil » (*HD*, p 102) mais en même temps cet œil « [l]e regarde et [l]e cloue » (*HD*, p 103). Il est victime d'un regard « immense et fixe », « qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que [...] l'intérieur de toi » (*HD*, p 103), peut-être l'œil du sommeil, et il est aussi ce regard, cette vision omnisciente. Plus que Bartlebooth, il est véritablement ce « voyant » au sens strict

du terme, celui qui voit. Débarrassé de son corps, il est capable de se regarder et même de se « regard[er] [s]e regarder » (*HD*, p 103). Est-on dans le rêve ou dans la réalité ? Est-ce que, comme le dit Alain dans son commentaire de *La Jeune Parque* de Paul Valéry, « *l'œil spirituel* regarde l'œil qui regarde »¹¹⁶, en considérant que « *l'œil spirituel* » serait la conscience ou est-ce un œil véritable, physique, que le personnage voit tout à coup surgir devant lui pour l'observer ? Cette distinction est d'autant plus trouble que l'œil, extérieur à son visage, est pourtant le sien puisqu'il voit « [s]on corps affalé » et en même temps il semble être celui d'un autre, d'un juge implacable qui l'observe et « [I]e cloue ». A moins que l'on considère à nouveau la présence d'un troisième œil, l'œil de celui qui voit au-delà : après tout, Morphée est avant tout le dieu des rêves prophétiques. L'homme qui dort « ne dor[t] pas, mais le sommeil ne viendra plus. [II] n'es[t] pas éveillé et [il] ne [s]e réveillera jamais. [II] n'es[t] pas mort et la mort même ne saurait [I]e délivrer » (*HD*, p 103) : l'observation du sommeil l'a-t-elle donc envoyé dans un autre monde ? Est-il victime d'une « fausse mort », comme est surnommé parfois le sommeil ? Cette nouvelle vision semble en tout cas lui faire atteindre une conscience autre de la réalité. L'homme qui dort est à la fois regardé, victime du regard de l'autre, un regard qui le traverse et le dépouille de son être, et regardant, Moi m'observant tout entier sans que rien ne m'échappe, ou Moi observant cette chose, ce corps qui justement n'est plus moi. Une parodie du « Je est un autre » d'Arthur Rimbaud ?

Le sommeil paraît donc en même temps conférer un incroyable pouvoir et soumettre à un véritable dépouillement l'homme qui dort. Le réel est indéterminable et indéterminé, le personnage est en alternance celui qui domine et celui qui est dominé, comme semble l'indiquer le glissement de la deuxième personne du singulier à la troisième dans la narration : « Tu n'es plus qu'un œil [...] Il te regarde ». Dans « *53 jours* » et *La Vie mode d'emploi*, on retrouve un système similaire dans le statut des personnages de l'enquête policière : à la fois victimes et coupables, ils rendent tout jugement impossible. Ainsi, les Danglars, tout d'abord coupables de nombreux vols, deviennent victimes d'un chantage. Hélène Gratiolet, dont le mari a été assassiné, prend sa propre affaire en main et tue à son tour les responsables. Cependant, l'affaire la plus compliquée reste celle d'Elisabeth de Beaumont, coupable ou pas de la mort d'un enfant (a-t-il été victime d'une négligence, la jeune fille l'a-t-elle délibérément laissé se noyer, a-t-il glissé... ?). Elle est tuée par le père de cet enfant, Sven Ericsson, en même temps que son mari, pourtant totalement innocent. Quant aux deux petites filles d'Elisabeth, recueillies pas leur grand-mère, elles sont désignées comme héritières de la fortune d'Ericsson qui se suicide une fois son forfait accompli. Heureusement, la plupart du

116 VALÉRY, Paul. *La Jeune Parque* commentée par Alain. Paris : Gallimard, 1953. - 135 p, p 86.

temps, l'affaire se résout toute seule, comme dans ce dernier cas où il ne reste plus personne à tuer pour se venger ou alors elle ne se résout pas et dans ce cas la question de victime ou coupable ne se pose pas. *La Crypte*, roman policier écrit par Serval dans « 53 jours », se termine même sur une double possibilité : celui que l'on croyait mort est-il en réalité vivant et a-t-il monté de toutes pièces son propre assassinat pour faire accuser l'un de ses ennemis ou l'ennemi en question a-t-il vraiment assassiné celui que l'on croit mort mais de telle manière qu'on a l'impression d'une mise en scène ? Aucun élément décisif ne permet de trancher.

Deux réalités sont ainsi superposées l'une à l'autre, deux vérités qui semblent s'opposer, subir ou agir, être victime ou coupable, cohabitent dans un même ensemble et sont aussi présentes l'une que l'autre. Un nouveau puzzle semble ici se mettre en place : il ne s'agit plus de retrouver le sens perdu, de ré-agencer les pièces en une formation déterminée à l'avance et fixe mais d'accéder à une vérité, à une image cohérente parmi un nombre infini de combinaisons possibles. Ce principe implique évidemment un au-delà de la vision physique, un tel puzzle serait irréalisable dans la réalité et ne peut être qu'imaginé. C'est d'ailleurs le système que tente de mettre en place Perec avec son lecteur dans *La Vie mode d'emploi* : l'œuvre ne constitue qu'un ensemble de pièces dont l'agencement est modifiable et c'est au lecteur de choisir son angle de vue, de réaliser son propre puzzle en les emboîtant d'une manière qui lui est unique.

On retrouve ici le principe d' « œuvre ouverte » développé par Roland Barthes dans « La mort de l'auteur »¹¹⁷ : Perec refuse toute catégorisation, il se dérobe à cette interprétation unique, cette « intention de l'auteur », ou « *intentio auctoris* », comme la nomme Umberto Eco¹¹⁸, que le critique a tendance à rechercher dans toute œuvre. Il ne propose des pistes de lecture, des « chemins ménagés dans l'œuvre » que pour embrouiller son lecteur dans un écheveau fait de liens emmêlés les uns dans les autres. On assiste ici à une « exemption systématique de sens »¹¹⁹ pour reprendre l'expression de Barthes : l'œuvre n'est pas refermée sur un sens ultime, une cohérence unique maintenue par des liens textuels sur lesquels s'appuie le critique et qui constitue l'*intentio auctoris*. L'écriture est « multiple », et ne se rassemble que dans le lecteur : « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination »¹²⁰. C'est bien ce que souhaite faire comprendre Perec à son lecteur : il ne faut pas rechercher un sens, une voie toute tracée à travers l'œuvre mais se laisser investir par tout ce qu'elle contient. La « dés-illusion n'est la perte d'une évidence que parce qu'elle est

117 BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes, tome 3, op.cit.*, p 40-45.

118 ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher. Paris : Grasset, 1992.

119 BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », *op.cit.*, p 44.

120 *Ibid.*, p 45.

l'acquisition d'une autre évidence », dit Merleau-Ponty¹²¹. Chez Bartlebooth, cela se traduit par des moments de « voyance » qui lui permettent d'accéder à la véritable perception d'une pièce de puzzle, celle qui lui permettra de reconstituer le tout. Chez le lecteur perecquien, l'« évidence » n'est jamais qu'une « perspective sur le même Être familier », une « possibilité du même monde »¹²². Aucune évidence n'est définitive, aucun sens n'est unique et figé, seule l'œuvre même reste « hors de conteste »¹²³. Le lecteur ne doit pas chercher « une » voie mais constituer « sa » propre voie : l'ouvrage qu'il crée ainsi en collaboration avec Perec coexiste en même temps avec les nombreux autres ouvrages, résultats de la réflexion d'autres lecteurs. Ce n'est qu'une reconstitution du puzzle : le même point de départ peut donner lieu à une multitude de sens.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, ce n'est plus l'œuvre littéraire qui permet l'interprétation mais l'interprétation qui forme l'œuvre. En effet, alors que, dans *La Vie mode d'emploi*, c'est au lecteur de s'investir, de donner sens, dans *W*, on retrouve une permutation des rôles : cette fois c'est l'écrivain qui tente de reconstituer un ensemble cohérent à partir des pièces disparates que sont ses souvenirs. La mémoire chez Perec n'est pas fiable : les images qu'il conserve de son enfance sont incomplètes, incertaines ou improbables. Elles s'opposent souvent aux souvenirs de ses proches ou aux faits eux-mêmes. Comment dans ce cas là réaliser une autobiographie fidèle ? Faut-il s'en tenir strictement aux éléments vérifiables, aux documents officiels ? Se fier à la mémoire des autres plutôt qu'à la sienne ? Narrer ce que l'on considère comme des souvenirs ? Aucune des trois solutions ne paraît satisfaisante en elle-même et c'est finalement la combinaison des trois que Perec instaure dans *W ou le souvenir d'enfance*, récit « réel » si l'on peut dire, intercalé avec une fiction inventée durant son enfance et retravaillée plus tard, *W*. C'est une nouvelle dimension de l'autobiographie qui voit le jour : non pas un ensemble plus ou moins figé et ordonné mais une œuvre-enquête. Elle met en scène sur un même plan des souvenirs et des éléments avérés tels que la naissance de Perec ou l'histoire de son père (Georges Perec est recueilli par sa tante paternelle et il ne lui reste aucun parent du côté maternel, l'histoire de sa mère lui est donc racontée avec moins de détails et surtout nul ne peut en témoigner) que viennent étayer quelques photos datant de son enfance. Mis les uns à côté des autres, sans liens puisqu'ils n'en contiennent pas, les souvenirs sont accompagnés des différents sens qu'on peut leur donner et des témoignages rapportés destinés à les éclairer. L'auteur-enquêteur ne résout pas l'affaire, il se contente d'exposer les faits puisqu'ils ne peuvent être résolus avec certitude. Aucune interprétation n'est privilégiée, seule

121 MAURICE Merleau-Ponty. *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, op.cit., p 62.

122 *Ibid.*, p 63.

123 *Ibid.*, p 63.

demeure une échelle de probabilité qui permet d'instaurer une hiérarchie entre les nombreuses possibilités.

Comme Bartlebooth, Perec devrait normalement reconstituer un puzzle défini, réagencer ses souvenirs d'enfance perdus. Pourtant, ce n'est finalement pas à un puzzle qu'il accède mais à une kyrielle de morceaux pouvant aboutir à des puzzles différents, un texte à trou aux solutions multiples. Pour offrir une vision complète de ce qui constitue son passé, l'auteur se retrouve obligé de recourir à une polyphonie énonciative : tout comme chaque lecteur est libre d'offrir sa propre interprétation dans *La Vie mode d'emploi*, tous les proches de l'auteur viennent apporter leur version de l'histoire. De plus, alors que Bartlebooth ne se réfère qu'au réel, qu'aux pièces de puzzle, pour reformer un ensemble, Perec utilise l'imagination, la fiction *W*, comme point d'ancrage de tous les éléments appartenant au réel : les deux récits se situent en alternance comme s'ils étaient interdépendants, l'un constituant l'explication ou l'illustration de l'autre.

L'histoire de Perec telle qu'elle s'est déroulée reste donc une réalité flottante, incertaine, les images mentales conservées par l'auteur semblent aussi inconsistantes que le souvenir laissé par un rêve. *W ou le souvenir d'enfance*, plus qu'une autobiographie, devient donc un lieu de témoignage. Tout d'abord, témoignage de la vie de ses parents, non pas dans les événements qui sont racontés mais dans l'écriture même : « ils ont laissé en moi leur marque indélébile et [...] la trace en est l'écriture ».¹²⁴ Témoignage aussi de l'orphelin de guerre qui prend la parole, ou plutôt la plume, pour tous les autres orphelins : ce n'est d'ailleurs plus un « je » qu'emploie Perec, c'est un « on » : « On faisait du ski ou les foins [...] On était là [...] Un jour on rencontrait une cousine et l'on avait presque oublié que l'on avait une cousine »¹²⁵. L'incomplétude devient alors normale et même nécessaire : l'œuvre n'est pas celle d'un seul mais de tous et ce que Perec raconte ne peut être constitué que par les « traces » laissées par chacun. L'autobiographie n'est pas le récit d'un passé avançant lentement vers un avenir déterminé, c'est une histoire hors du temps que tous vivent en même temps. L'emploi de l'imparfait semble à nouveau rapprocher le souvenir du rêve : il n'y a aucune borne, aucune délimitation, « on » avance, sans savoir où « on » va, sans même savoir qui est « on ». Le mot de « famille » ne signifie rien pour « on », « on » voit passer des tantes, des « cousines » qu'« on » ignorait avoir, autant de gens soi-disant proches qui ne sont que des inconnus, des êtres lointains et inconsistants.

Pourtant, dans ce désordre, dans ce fouillis, dans ce capharnaüm qui constitue son

124 PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, op.cit., p 64.

125 *Ibid.*, p 98.

histoire parmi les autres histoires, son puzzle parmi les puzzles, Perec parvient à rétablir un ordre, à recomposer son réel. L'ensemble mis en pièces par la « grande hache »¹²⁶ trouve son sens dans un nouvel assemblage. Maurice Merleau-Ponty mentionne le « pressentiment d'un ordre imminent », « l'unité de l'objet [qui] organise des éléments qui n'appartenaient pas jusque-là au même univers et qui pour cette raison, [...] ne pouvaient pas être associés ».¹²⁷ Dans *W ou le souvenir d'enfance*, c'est justement le désordre qui vient rétablir l'ordre, aucun élément ne vient s'emboîter parfaitement dans un autre élément, pourtant ils se retrouvent tous « associés ». Même la fiction, le récit d'enfance nommé *W*, vient s'insérer dans le récit : il devient tout aussi réel, tout aussi constitutif de l'histoire/l'Histoire que le reste. Là où Bartlebooth accède à une vision intuitive, presque magique, Perec recherche une vision totale, globale, de tout ce qui concerne ses souvenirs. Comme à son habitude, l'auteur épuise son sujet : tel un objet dont il chercherait à distinguer en même temps toutes les faces, sa mémoire est fouillée, retournée, chaque élément en lien avec son enfance est confronté aux autres. Perec tente de deviner ce qui est dissimulé, multiplie les interprétations... Ainsi, il obtient, non pas des souvenirs d'enfance mais un souvenir d'enfance, comme l'annonce le titre, ensemble bigarré, patchwork indéfinissable mais composant un tout exhaustif.

Le lecteur assiste donc à la naissance d'une nouvelle réalité, issue de l'adoption d'une vision qui semble dépasser les limites habituelles. Avec la figure de l'artiste, c'est à la reconstruction de cette réalité que l'on se trouve convié.

126 *Ibid.*, p 17.

127 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, *op.cit.*,p 41.

2) Recomposition du réel

Le combat entre Bartlebooth et Winckler a souvent été mentionné mais le côté qui primait généralement était celui de l'Anglais. En effet, le travail de Winckler pour morceler l'aquarelle de Bartlebooth n'est que peu présent et semble surtout beaucoup moins laborieux que celui de l'Anglais pour reconstituer le puzzle :

Pendant trois ou quatre jours alors, il étudiait l'aquarelle à la loupe, ou bien, la posant de nouveau sur son chevalet, il s'asseyait en face d'elle pendant des heures [...] Ensuite tout se mettait à aller très vite : Winckler posait sur l'aquarelle un calque extrêmement fin et, pratiquement sans lever la main, dessinait les découpures du puzzle. (VM, p 244)

Winckler répète un rituel presque immuable, la découpe du puzzle ne prend jamais plus que les quinze jours qui sont impartis à l'artiste entre l'envoi de chaque aquarelle alors que Bartlebooth oscille entre trois jours et un mois pour reconstituer les puzzles. Le travail de l'artisan semble véritablement relever d'une vision supérieure, il se contente d'observer attentivement l'aquarelle et, comme si la forme des pièces se superposait à l'œuvre, il n'a même plus besoin de se référer à l'aquarelle pour les dessiner. Le puzzle se forme sans accoups, comme pour Bartlebooth dans ses moments de voyance. Cependant, le mystère reste intact, les pensées de Winckler sont inconnues du lecteur : alors qu'il partage chaque hésitation, chaque découragement de Bartlebooth, il ignore tout de la technique employée par l'artiste.

Au contraire, Valène, tritagoniste¹²⁸ de *La Vie mode d'emploi* et peintre de son état, constitue un véritable guide pour le lecteur. Là où Winckler prend la figure d'opposant de Bartlebooth, celui qui se dresse sur son chemin pour l'empêcher de réaliser son projet, Valène est l'adjuvant. Institué maître de l'Anglais, il a pour charge la première étape du projet : en dix ans, parvenir à apprendre l'art de la peinture à son élève. Ce personnage, comme le découvre peu à peu le lecteur, semble être en réalité le narrateur de *La Vie mode d'emploi*, bien qu'il n'utilise jamais la première personne du singulier pour parler de lui. Plusieurs indices convergent en effet vers cette hypothèse. Tout d'abord, l'adoption d'un point de vue unique : le lecteur n'a pas accès à la totalité de l'appartement, son regard est limité dans chaque chapitre à une pièce et à un angle particulier depuis lequel il peut l'observer. Ensuite, l'attitude figée des personnages présents : dans le chapitre XII, Mme Réol est « debout sur la pointe des pieds [...] les bras tendus » (VM, p 68). Sa position, pourtant sûrement inconfortable, est comme

128 Le troisième acteur le plus important après le protagoniste et le deutéragoniste (inventé par Eschyle) dans le théâtre grec antique. Il a été introduit par Sophocle.

prolongée dans le temps, la jeune femme n'est pas montrée en mouvement mais parfaitement immobile. Le troisième indice se trouve au chapitre XI où le projet de Valène est clairement énoncé : « Il serait lui-même dans le tableau » (*VM*, p 279). Le lecteur comprend alors que les habitants de l'immeuble se tiennent en réalité dans la position que le peintre compte leur donner à l'intérieur du tableau réaliste qu'il veut exécuter : le point de vue qui permet d'avoir accès à leur intimité est de la même manière celui qui doit se retrouver dans la peinture. Cette hypothèse est par ailleurs corroborée par un élément extra-textuel : le titre donné au chapitre XVII par Perec : « Histoire du peintre qui peignit l'immeuble » (*VM*, p 633 : « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage »). Valène aurait donc le pouvoir de figer le réel : il immobilise les habitants de l'immeuble le 23 juin 1975, alors qu'il « va être huit heures du soir » (*VM*, p 578), date qui correspond, comme on le découvre à la fin de l'œuvre, à la mort de Bartlebooth. La peinture semble donc se cristalliser autour de l'Anglais dont l'attitude ne changera de toute façon plus jamais, dans le réel ou dans sa reproduction.

Dans le chapitre XXVIII, Valène exprime son désir de « prévenir et retarder ces morts lentes ou vives qui, d'étage en étage, semblaient vouloir envahir la maison toute entière » (p 164). L'artiste « prév[ient] »-il ici la mort de Bartlebooth ou au contraire parvient-il à la « retarder » jusqu'à la fin de l'œuvre ? Sa peinture est-elle la reproduction fidèle de la réalité ou est-ce la réalité qui naît de la peinture ? Plutôt qu'un mémorial, un moyen de conserver vivant le souvenir tout en ne constituant elle-même qu'un élément mort, à jamais figé, la peinture semble être ce qui donne vie, les personnages ne sont pas décrits à partir d'une réalité mais inventés et instaurés dans cette réalité. Leur avenir est d'ailleurs déjà déterminé par l'artiste : « un jour la petite Marquiseaux s'enfuira avec le jeune Réol, un jour Madame Orłowska décidera de repartir [...] » (*VM*, p 165). Pourtant, le peintre semble partager le quotidien des habitants, il croise les gens dans les escaliers, leur rend parfois visite et, comme les autres, ignore ce qui se passe dans l'appartement mystérieux du troisième droite : on retrouve même dans les chapitres le concernant l'emploi du futur ou du conditionnel, comme si Valène était obligé dans ce cas d'avoir recours à son imagination, de peupler lui-même l'appartement puisque aucun habitant n'en est jamais sorti et que nul n'en a jamais vu l'intérieur : « Ce sera un salon » (*VM*, p 30), « Le grand salon [...] pourrait offrir » (*VM*, p 168). Il prévoit d'ailleurs de se peindre lui-même dans son tableau, comme personnage à part entière mais cette fictionnalisation semble plus la reprise d'une tradition, une manière de marquer son œuvre à la façon de certains peintres qui fondent dans la foule leur propre autoportrait, « une signature pour initiés » (*VM*, p 279). Ainsi, Valène est à la fois le témoin, l'artiste créateur et le voyant. Témoin parce qu'il est lui-même un habitant de l'immeuble et

qu'il connaît donc les autres personnages, qu'il les voit et les côtoie quotidiennement. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Perec mentionne qu'il est le « plus ancien habitant de l'immeuble » (VM, p 88) : Valène constitue un témoin de choix, qui connaît et a connu tous les propriétaires et ex-propriétaires du 11, rue Simon-Crubellier. En effet, ce n'est que dix ans après son installation que les appartements ont été mis en vente par le gérant de l'immeuble, Emile Gratiolet. Artiste créateur puisqu'il donne vie aux habitants à travers son tableau. Enfin, voyant car il parvient à distinguer au-delà du présent, il prévoit la disparition des habitants et même celle de l'immeuble « Au début cela aura l'air d'une légende [...] on apprendra le nom des promoteurs [...] il y aura la longue palabre des ventes et des reprises » et enfin « les démolisseurs viendront » (VM, p 165-167).

En tant que créateur, Valène semble pouvoir se substituer à Perec puisqu'il est de la même manière celui qui donne vie aux personnages de *La Vie mode d'emploi*. Dans la description que fait Valène de son Moi fictif, celui qu'il souhaite peindre au milieu des autres personnages, on retrouve d'ailleurs « une certaine manière de pencher imperceptiblement la tête » (VM, p 279), indication vide de sens pour tout nouveau lecteur de Perec mais véritable « signature pour initiés ». Cette expression se retrouve en effet à plusieurs reprises dans ses œuvres lorsqu'il se dépeint lui-même, notamment dans *W ou le souvenir d'enfance*, quand Perec décrit les photos où il se tient, enfant, avec sa mère : « J'ai de grandes oreilles, un petit sourire triste et la tête légèrement penchée vers la gauche ».¹²⁹ Valène ne se contente pas de peupler l'immeuble, il « met [...] à nu les fissures de son passé, l'écroulement de son présent », il l'« éventr[e] » (VM, p 164) pour en extirper l'histoire de ses habitants : ici ce n'est pas la création qui est mise en avant mais au contraire la destruction. L'immeuble est témoin de tous ceux qui sont venus et repartis mais le témoignage qu'il recèle lui est cruellement arraché, comme si le fait de reproduire en peinture ce qu'il contient revenait à le démolir, à « f[aire] éclater les crépis et les carrelages, défoncer[...] les cloisons, tordr[e] les ferrures » (VM p 167) : cette description de l'immeuble, détruit pour être remplacé par une nouvelle structure, est faite par Valène à la page suivante... Le témoignage semble donc synonyme de destruction, le souvenir tout à coup révélé fragilise son possesseur, son intériorité est « m[ise] à nu », montrée à tous.

On retrouve cette même impuissance qu'au moment où l'homme qui dort se retrouve sous l'œil « immense et fixe, qui voit tout » (HD, p 102). Dans le projet de Perec, seule la façade de l'immeuble est ôtée pour permettre au lecteur de voir, un peu comme le diable boiteux, dans l'œuvre de Lesage, montre à celui qui l'a délivré de la bouteille dans laquelle il

129 PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, op.cit., p 75.

était enfermé l'intérieur des maisons en faisant disparaître le toit.¹³⁰ La description de Valène est beaucoup plus inquiétante : l'immeuble, devenu humain, est véritablement dépouillé, non seulement de son intériorité mentale, de ses souvenirs, mais aussi de son intériorité physique, puisqu'il est « éventré ». Le spectateur/lecteur prend ici la figure de voyeur, figure qui semble pourtant plus évidente dans l'œuvre de Lesage, où l'intimité des gens est véritablement bafouée, que dans *La Vie mode d'emploi*. La peinture cette fois n'est plus représentative du réel ou créatrice de réel mais destructrice : elle dérobe le réel et se substitue à lui.

La peinture est révélatrice du contenu de l'immeuble mais elle ne se limite pas à l'immeuble même. Il n'est que le point de départ, la « partie visible » (VM, p 426) de l'iceberg : Valène se plaît à imaginer, en-dessous la présence de « machines », plus bas, de « silos », encore plus bas, de « systèmes d'écluses et de bassins », pour finalement aboutir à un « monde de cavernes », tout au fond (VM, p 426-429). L'immeuble n'est en réalité que la partie d'un tout, son écroulement n'est pas tant une disparition que la révélation d'autre chose, qui se situe en-dessous : il ne constitue qu'une « figure infime », la pièce d'un puzzle toujours plus grand que l'artiste doit reconstituer à l'infini « comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissaient plus de limites » (VM, p 280).

Cependant, cette toute-puissance de l'artiste qui triompherait du réel, dont l'œuvre serait à la fois trace du présent, du passé et de l'avenir, du visible et de l'invisible est aussitôt contre-balancée par Perec : la liste de la « longue cohorte des personnages » (VM, p 281) dressée par Valène et présente au milieu du livre n'est pas exhaustive et le peintre avoue d'ailleurs ne « sav[oir] presque rien » (VM, p 89) de certains des habitants. Le regard de Valène reste d'ailleurs un regard restreint. Le peintre n'accède jamais à cette vision totale qui doit lui permettre de réaliser son tableau. Malgré son statut de créateur, il n'a pas l'omniscience de l'auteur : en tant que narrateur-personnage, il ne peut donner au lecteur qu'un point de vue sur les personnages de *La Vie mode d'emploi*. Les pensées des habitants restent inaccessibles, seul un élément indirect, comme la lettre que Monsieur Altamont envoie à Madame Altamont, peut permettre d'y avoir accès. La connaissance qu'il a des personnages et de leur vie ne semble à aucun moment dépasser les limites de ce qu'un individu pourrait connaître de son voisin au bout de plusieurs années. Comme *W ou le souvenir d'enfance*, l'œuvre de Valène doit être le support du souvenir : « L'idée même de ce tableau [...] lui faisait l'effet d'un mausolée grotesque dressé à la mémoire de comparses pétrifiés dans des postures ultimes » (VM, p 64). Cependant, on assiste, du côté du peintre, à un échec. Le manque, l'absence de souvenirs est comblé chez Perec par l'imagination. Au contraire, Valène

130 LESAGE, Alain-René. *Le Diable boiteux*. Paris : Veuve Barbin, 1707.

se heurte à l'impossibilité de l'accession au réel du souvenir, alors qu'il est pourtant bien présent à l'esprit du peintre : à sa mort, le tableau est vierge de toute figure humaine.

L'artiste omniscient semble donc retrouver ici un statut d'homme dont la mémoire et les capacités ne sont pas infaillibles. L'ironie de Perec sur les prétendus pouvoirs supérieurs attribués à l'artiste est palpable. Les peintres en particulier ne sont pas épargnés. Le « système » adopté par Hutting, le deuxième peintre de l'immeuble, pour ses portraits donne ainsi des résultats étonnants : « les couleurs d'un portrait [choisis] à partir d'une séquence inamovible de onze teintes et de trois chiffres-clés » peuvent par exemple aboutir à l'exécution d'une « Comtesse de Berlingue aux yeux rouges » (VM, p 338). Pourtant, plus que Hutting lui-même, c'est la figure de Perec qui domine dans cet emploi d'une méthode qui permet de ne pas laisser au seul hasard ou à une décision humaine le choix de la réalisation. Après tout, ce n'est pas moins de quatre figures mathématiques qui sont employées par l'auteur pour aboutir à *La Vie mode d'emploi*, figures qui sont répertoriées dans le numéro de l'Arc consacré à Perec.¹³¹

Il semble d'ailleurs que, en sus de l'ironie, on puisse retrouver dans le statut ambivalent de Valène l'habituelle introduction de l'élément perturbateur dans le système. En effet, les règles chez Perec n'existent que pour être transgressées. Dans le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, on retrouve ainsi la liste des éléments que l'auteur doit introduire dans son ouvrage avec l'ajout, par moments, du terme « faux » : les éléments concernés ne feront finalement pas partie du chapitre. La polygraphie du cavalier, figure qui permet au lecteur de passer d'un appartement à un autre sans jamais passer deux fois au même endroit en reproduisant le déplacement du cavalier aux échecs (une case en avant, puis une en diagonale), n'est, de la même manière, pas suivie jusqu'au bout par l'auteur. Alors que *La Vie mode d'emploi* aurait dû comporter C chapitres, il n'y en a que XCIX, l'une des salles de l'immeuble n'est jamais visitée par le lecteur, à cause, explique malicieusement l'auteur, de la petite fille qui croque dans un coin de son petit-beurre au chapitre LXV. Certaines variations sont même dissimulées et deviennent ainsi l'objet d'un jeu avec le lecteur : on retrouve le principe de l'énigme des sept erreurs où deux images qui semblent identiques ne le sont pas. Ainsi, le « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » n'est pas toujours fidèle aux récits de *La Vie mode d'emploi* : la « femme qui fit apparaître quatre-vingt-trois fois le diable » ne le fait en réalité apparaître que quatre-vingt-deux fois, comme le précise bien l'auteur à l'intérieur du chapitre LXV. L'hypothèse de l'étourderie ne peut être sérieusement envisagée. Dans le cas de Valène, c'est son rôle même qui n'est pas tenu jusqu'au

131 CORDIER, Stéphane (dir). *L'Arc: Georges Perec, op.cit.*,p 50-54.

bout : l'artiste, qui a fonction de mémorialiste dans *La Vie mode d'emploi* et décrit avec minutie chaque personnage de son futur tableau, ne laisse finalement sur sa toile qu'une ébauche.

Cette véritable mise en scène des contraintes et de leur transgression semble constituer un nouveau jeu pour Perec. Il tourne en dérision la difficulté que l'on peut trouver à se conformer en tous points à une règle définie : le non-respect de l'une d'elle prend d'ailleurs chez l'auteur la forme d'une nouvelle règle. En effet, c'est dans chaque chapitre que Perec supprime un des éléments de la liste présente dans le *Cahier des charges*. L'erreur, ou l'échec, plutôt que des sujets de frustration dissimulés par l'artiste, sont ici des éléments à part entière intégrés à la construction. Ces deux termes perdent d'ailleurs du même coup leur signifiant, ils ne renvoient plus à la « faute », la « méprise » ou l'« insuccès » (définitions du Littré) mais deviennent de nouveaux moyens d'aboutir à la constitution de l'œuvre. Ainsi, l'œuvre perecquienne ne doit pas prendre place dans un cadre trop figé : même *La Disparition*, qui respecte scrupuleusement la contrainte du lipogramme est, comme Perec l'annonce dans *La Boutique obscure*, « plein[e] de e ». En effet, la voyelle e est absente mais le son [e] est constamment en suspens. Au début de l'œuvre, un commandant demande un porto-flip, provoquant la mort du barman puisque cette boisson contient des E (œufs). A l'avant-dernier chapitre, la présence du e est encore plus évidente : l'un des personnages, Ottavio Ottaviani, déclare : « Mais il n'y a pas non plus d' »¹³². Si la lettre n'est pas écrite, le son demeure le même que s'il y avait un e.

C'est encore la mort de l'auteur qui est évoquée ici, ou plutôt celle de l'image figée d'un individu supérieur et infaillible. Ainsi, les artistes en général sont concernés. Perec tourne en dérision la vision idéale que se fait Valène de la peinture : aller au-delà des limites humaines en réalisant une toile qui soit l'exact reflet du réel et se représenter lui-même, peintre en train de se peindre, en train de se peindre (etc). Le seul peintre perecquien qui peut triompher est celui d'*Un Cabinet d'amateur* puisqu'il ne cherche pas à reproduire le réel à l'identique mais joue justement sur les variations : « L'on aurait pu penser que le peintre avait eu à cœur d'exécuter chaque fois des copies aussi fidèles que possible [...] Mais l'on ne tarda pas à s'apercevoir qu'il s'était au contraire astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles, et qu'il semblait avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule ».¹³³ Cependant la prise en compte du peintre d'*Un Cabinet d'amateur* aboutit à la découverte d'une nouvelle ambivalence. En effet, en dépassant l'erreur, l'artiste atteint une fois

132 PEREC, Georges. *La Disparition, op.cit.*, p 297.

133 PEREC, Georges. *Un cabinet d'amateur*. Paris : Baland, 1979, réed. Paris : Seuil, 1994. - 84 p. - (collection : « La librairie du XXème siècle), p 21-22.

encore un statut supérieur. Comme toujours, Perec soutient à la fois thèse et antithèse, règle et anti-règle. Il ne faudrait pas se prendre trop au sérieux.

C'est d'ailleurs une autre figure d'artiste qui vient semer le trouble dans la peinture ordonnée que Valène tente de réaliser : Winckler, dont l'aura de mystère ne s'estompe à aucun moment. Artisan à l'habileté surnaturelle, il réalise des « anneaux du Diable » et des « miroirs de sorcière » avec une telle minutie que « les gens auxquels il les montr[e] » (VM, p 52-53) sont gênés, mal à l'aise. Il demeure un être supérieur qui parvient non seulement à s'introduire dans la conscience d'un autre homme pour le mettre en échec mais même à triompher de la mort. En effet, s'il ne parvient pas à échapper au sort réservé à tous les hommes, sa « vengeance » s'accomplit malgré tout : Bartlebooth meure devant l'un des puzzles de l'artiste avec, dans la main, une pièce en forme de W, l'initiale de Winckler, voire un signe dédoublé de victoire, et, pour la placer, un unique emplacement en X, symbole de l'échec. Ce terme de « vengeance », présent dès le début de *La Vie mode d'emploi*, semble paradoxal : après tout, c'est Bartlebooth qui a commandé les puzzles à Winckler. L'artiste, dissimulateur de vérité, se venge-t-il ainsi de ses ennemis, Bartlebooth et Valène, qui veulent reconstituer le réel ? En effet, alors que *La Vie mode d'emploi* prend place à l'instant exact de la mort de Bartlebooth, il est précisé au début que « la longue vengeance qu[e Winckler] a si patiemment et si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir » (VM, p 24) : il semble donc que ses mânes ne soient apaisées qu'après avoir pris une seconde vie, celle du peintre. Cependant, l'image-type du combat entre le bien et le mal est à nouveau soigneusement évitée par Perec : peut-on vraiment considérer Valène comme celui qui doit reconstituer le réel alors que la naissance de son tableau doit se payer de la mort de l'immeuble, « éventré » par le peintre ?

C'est sur le décès de Valène que se clôt *La Vie mode d'emploi*, décès tout à fait improbable du propre narrateur de l'œuvre : on peut d'ailleurs se demander qui a eu la charge de raconter sa mort puisqu'il ne peut plus le faire lui-même. Tout comme Bartlebooth n'a pas achevé son puzzle avant de mourir, le peintre ne laisse derrière lui qu'une toile « pratiquement vierge », seulement occupée par l'« esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter » (VM, p 580). Winckler triomphe-t-il donc ? *La Vie mode d'emploi* consisterait-elle une sorte de cahier des charges de la peinture de Valène, un projet qu'il n'a pas le temps de réaliser ? Ou les personnages qui remplissaient le tableau ont-ils été effacés par le peintre avant sa mort ? Valène a-t-il « anéanti[...] l'œuvre tant qu'elle est en son pouvoir, tant qu'il est encore le plus fort »¹³⁴ ? Le « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » n'est pas forcément beaucoup plus éclairant à ce sujet :

134 CHEVILLARD, Eric. *Préhistoire*. Paris : Editions de Minuit, 1994.

le chapitre XVII est bien intitulé « Histoire du peintre qui peignit l'immeuble », ce qui semblerait corroborer la seconde hypothèse selon laquelle Valène aurait reproduit, puis supprimé de son œuvre les habitants du 11, rue Simon-Crubellier, mais après tout il n'est pas précisé que l'immeuble soit habité.

Finalement la peinture de Valène semble à la fois constituer le point de départ et d'arrivée de *La Vie mode d'emploi* : mentionnée à la fin de l'œuvre, elle précède l'annexe intitulée « Plan de l'immeuble » et se situe après le mot « fin ». Cependant, cette annexe peut être considérée comme le tableau lui-même puisqu'il est précisé qu'il est l'« esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble ». L'œuvre se prolonge ainsi au-delà des limites qui lui sont imparties et la peinture devient un nouveau début : c'est à partir du plan qu'elle représente que va prendre place *La Vie mode d'emploi*. Elle constitue donc l'échafaudage principal de l'œuvre, le support sur lequel *La Vie mode d'emploi* va s'appuyer. « Il y a un tableau parce qu'il y a des murs »¹³⁵ explique Perec dans *Espèces d'espaces* : ici, le tableau est à la fois le plan de l'immeuble réalisé par Valène et *La Vie mode d'emploi* elle-même puisque la narration n'est rien d'autre que la description de la peinture imaginée par Valène. La littérature devient ainsi le prolongement du trompe-l'œil : elle est à la fois le support de la peinture de Valène, présente dans le roman, et le tableau lui-même dont le support est la peinture de Valène. Le « Plan de l'immeuble », situé juste après l'épilogue qui narre la mort de Valène constitue d'ailleurs en même temps le tableau du peintre et l'annexe de *La Vie mode d'emploi*.

On retrouve ici une mise en abyme qui semble pouvoir se poursuivre à l'infini : le mur est nécessaire au tableau qui représente un mur... Dans la préface de *L'œil ébloui*, Perec mentionne la présence, à l'intérieur même d'un tableau, de « la cordelette et le clou qui servent à accrocher le tableau au mur »¹³⁶, éléments qui perturbent la distinction habituelle entre le réel et la peinture : dans *La Vie mode d'emploi*, on retrouve le même principe mais démultiplié. Dans le cas d'un tableau, une simple vérification approfondie peut briser l'illusion, ici mur et représentation deviennent impossibles à distinguer l'un de l'autre. Un système identique est d'ailleurs présent à l'intérieur même de *La Vie mode d'emploi* : l'auteur « install[e] des tableaux dans un roman qui est un tableau de romans » remarque Pierre Vilar dans *Cahiers Georges Perec n°6*¹³⁷ et le lecteur a parfois du mal à faire la part du roman et celle des tableaux. Ainsi, une reproduction de Forbes intitulée « Un rat derrière la tenture » s'inspire, nous dit-on, d'une « histoire réelle qui arriva à Newcastle-upon-Tyne » (*VM*, p 35).

135 PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, op.cit.,p 55.

136 WHITE, Cuchi et PEREC, Georges. *L'Œil ébloui*, op.cit.,p 14.

137 VILAR, Pierre. « La peinture dans les mots : quelques remarques sur l'accrochage des toiles et l'installation du regard dans *La Vie mode d'emploi* ». *Cahiers Georges Perec n°6 : L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*, op.cit.,p 126.

Lady Forthright, le personnage présent dans le tableau, est collectionneuse de montres et Madame Marcia, antiquaire au 11, rue Simon-Crubellier et amatrice de « montres animées » ou « automates » (VM, p 384), décide d'effectuer une analyse minutieuse du tableau dans le but de vérifier « si Lady Forthright possédait dans sa collection des montres de ce type » (VM, p 387). L'histoire de Lady Forthright est-elle tirée du réel dans la fiction que constitue *La Vie mode d'emploi* ou dans la réalité du lecteur ? Madame Marcia s'introduit-elle dans le monde du lecteur ou dans un monde fictionnel par rapport au sien (puisqu'on nous dit que l'artiste s'est seulement « inspiré » du fait) ? Sans compter la référence évidente à une autre fiction, *Hamlet*, de Shakespeare. En effet, le titre « Un rat derrière la tenture » ne peut que rappeler au lecteur la mort de Polonius, tué d'un coup d'épée par Hamlet dans la scène quatre de l'acte trois, alors qu'il se tient derrière une tapisserie pour espionner le héros.

Dans « 53 jours », une même mise en abyme est présente mais, cette fois, c'est la littérature qui sert de fil conducteur et de piège pour le regard. Dans la première partie, « 53 jours », l'écrivain Robert Serval a disparu, le narrateur cherche dans deux de ses romans, « K comme Koala » et « La Crypte », la raison de son enlèvement ou de sa mort et l'identité possible de son assassin. Dans « La Crypte » même, c'est « Le Juge est l'assassin » qui fournit la clé de l'énigme. Cet ouvrage renvoie par ailleurs au roman *Dix Petits Nègres* d'Agatha Christie puisqu'on nous dit que « Le Juge est l'assassin » a été écrit par Laurence Wargrave, le juge coupable du meurtre dans l'ouvrage de la romancière anglaise... Réel, fiction et même fiction dans la fiction sont à nouveau mêlés. Dans la seconde partie, « Un R est un M qui se P le L de la R », Robert Serval a encore disparu mais cette fois c'est dans l'ouvrage « 53 jours » (la première partie du roman « 53 jours » de Perec donc), que le détective doit trouver la solution. Entre les dernières pages du manuscrit, est intercalé une « étroite bande de papier sur laquelle est écrit cette mystérieuse formule « Un R est un M qui se P le L de la R » »¹³⁸, formule qui renvoie à la citation de Stendhal « Un Roman est un Miroir qui se Promène le Long de la Route ». Cinquante-trois jours est en réalité le temps qu'a mis Stendhal pour réaliser *La Chartreuse de Parme* et « 53 jours », comme l'avoue Mme Serval à la fin du livre, a été écrit, non par Robert Serval, mais par un de ses amis, un certain Perec... Il ne reste plus qu'à relire « 53 jours » depuis le début. Finalement, la littérature, semble-t-il, constitue chez Perec un véritable palimpseste : le réel y est sans cesse décomposé et recomposé.

A nouveau, cette stratégie semble un appel au lecteur : c'est à lui de réécrire à partir du même support. La fin de *La Vie mode d'emploi* est peut-être encore plus explicite à cet égard que « 53 jours ». Avec le « Plan de l'immeuble », le lecteur est renvoyé, non pas au début de

138 PEREC, Georges. "53 jours", *op.cit.*, p 148.

l'œuvre mais à son élaboration, à l'idée qui lui a donnée naissance : voir ce qu'il y a derrière la façade d'un immeuble parisien. Sans compter qu'avec Valène, c'est avant tout le narrateur qui trouve la mort. Comme invitation à prendre sa place, on a rarement fait plus élégant... Au lecteur donc de repeupler l'immeuble, d'agencer les pièces de puzzle autrement, de prendre un autre chemin peut-être, comme dans ces « Histoires dont vous êtes le héros » où le lecteur participe tout autant à l'élaboration de l'intrigue que l'auteur lui-même. Finalement, Perec laisse le lecteur face à un large choix, tant au niveau des personnages que des histoires. Lui-même montre l'exemple en introduisant dans le « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » certaines figures tellement insignifiantes que le lecteur semble mis au défi de s'en souvenir : qui se rappellera de l'« Histoire de l'ancien vétérinaire amoureux d'une Marseillaise moustachue » (*VM*, p 633), présente sur trois lignes dans un livre de près de six cents pages à l'intérieur d'un chapitre presque entièrement constitué, comme par hasard, de rébus et de devinettes ? Il ne s'agit pas seulement de voir autrement mais aussi de tout voir comme la citation de Jules Verne placée en exergue (« Regarde de tous tes yeux, regarde ») le laisse sous-entendre.

Conclusion

L'œil est une porte entrebâillée sur le monde : il donne accès à la réalité et permet à l'individu de définir son environnement, de différencier les objets qui l'entourent. Cependant, la vision demeure soumise à des contraintes : elle est restreinte à un champ délimité, implique certaines conditions (comme une luminosité ni trop intense, ni trop faible) et surtout elle n'est qu'un point de vue sur le monde. Relié à la conscience, le regard constitue ce que chacun voit en particulier mais non ce que l'ensemble des hommes voit même si le monde observé reste identique. Ainsi, il est possible de tromper l'œil de l'autre en lui faisant voir un objet différemment de ce qu'il est en réalité, tout comme on peut se tromper soi-même en croyant distinguer une chose à la place d'une autre. Toutefois, la conscience d'un être différent de soi ne peut être considérée comme identique à la sienne et demeure inaccessible. La conscience est donc un filtre pour la vision mais elle est en même temps le produit de cette vision puisque le regard participe à la construction de l'individu et à l'évolution de son savoir. Elle permet à l'homme de reconnaître ce qu'il voit, de catégoriser son environnement mais peut aussi perturber la vision : la peur donne forme à ce que l'individu craint de voir, l'habitude le pousse à considérer un élément comme ce qu'il n'est pas... C'est pourquoi il peut être amené à adopter un nouveau regard qui lui permette de surmonter cette mauvaise perception et de repenser son rapport au réel.

La vision à laquelle l'individu accède alors semble même aller au-delà d'une réalité déterminée pour distinguer différentes strates du réel : ainsi, Bartlebooth parvient, pendant de brefs instants, à accéder en même temps aux deux images superposées sur les pièces de puzzle. C'est ce regard supérieur qui est accordé aux artistes dans *La Vie mode d'emploi* : eux ne sont pas trompés par la vision mais peuvent au contraire s'en servir pour tromper les autres. Pourtant, Perec demeure éloigné de l'image de poète-voyant telle qu'on la retrouve notamment au XIX^{ème} siècle pendant la période romantique : avec Winckler, c'est une représentation presque diabolique de l'artiste qui est dépeinte tandis que Valène fait plutôt figure de nouveau Prométhée. Winckler, plus qu'un voyant, peut être considéré comme un être surnaturel : il parvient à investir la conscience d'un autre homme, à dissimuler le réel, à triompher de la logique du puzzle au point que l'emplacement de la dernière pièce du puzzle de Bartlebooth avant sa mort ne correspond pas à la forme de la pièce elle-même. Artisan généreux et prêt à fabriquer « un lapin en bois découpé avec des oreilles qui bougeaient, une marionnette de carton, une poupée de chiffons, ou un petit paysan à manivelle » (VM, p 53-54) pour les enfants de l'immeuble lorsqu'on le lui demande, il ne construit pour son propre plaisir que des « anneaux du Diable » et des « miroirs de sorcières » (VM, p 52-53) avec un art si supérieur que ses œuvres créent chez les gens une « impression de malaise » (VM, p 53). Valène, lui, est

véritablement un voyant puisqu'il peut distinguer l'avenir des habitants et celui de l'immeuble. Pourtant, plutôt que de « faire flamboyer l'avenir » « comme une torche qu'il secoue », pour reprendre le poème « Fonction du poète » de Victor Hugo¹³⁹, il est un homme du passé, il se met au service de la mémoire. Toutefois, son projet de tableau est condamné à l'avance, tout comme celui de Bartlebooth : si le programme de l'Anglais comporte des « failles et des contradictions » insurmontables (VM, p 462), Valène ne peut de la même manière aboutir qu'à un échec puisqu'il est rattrapé par des défauts proprement humains (une mémoire incomplète, les limites de son regard...). Bartlebooth, le faux artiste, et Valène, le peintre-voyant, sont finalement très proches : les règles mêmes qu'ils ont définies pour la réalisation de leurs projets demeurent impossibles à tenir. Doit-on effectuer un parallèle et relever une peur de l'échec chez Perec qui le pousse à prévenir tout manquement en l'intégrant volontairement à son système d'écriture ?

C'est finalement la volonté de Valène de s'en tenir au réel qui semble être la cause de l'inachèvement de son tableau. De la même manière, le Gaspard Winckler du *Condottière*¹⁴⁰, qui est peintre, ne parvient pas à réaliser un faux tableau d'Antonello de Messine à partir du modèle. En revanche, Humbert Raffke, le peintre d'*Un Cabinet d'amateur*, réussit à tromper tout le monde en créant d'abord de toute pièce des tableaux puis en les reproduisant à échelle réduite dans l'œuvre picturale intitulée « Un cabinet d'amateur ». Cependant, la reproduction effectuée dans « Un cabinet d'amateur » n'est de nouveau pas fidèle au réel, aux tableaux existants : Humbert Raffke introduit de minuscules variations par rapport aux modèles. Ce compromis avec le réel se retrouve constamment dans le style perecquien. Georges Perec le dit lui-même : « Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ».¹⁴¹ Ainsi, dans « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », l'auteur effectue une liste extrêmement précise de plusieurs pages qui pourrait sembler exhaustive au lecteur, sans la présence d'un « N café » et d'un « N vin divers » (situé pourtant après trois lignes de « Un bergerac, deux bouzy rouge, quatre bourgueil, un chalosse » (etc)).¹⁴² On peut même parfois se retrouver à la lisière du

139 HUGO, Victor. « Fonction du poète ». *Les Rayons et les Ombres*. Paris : Delloye, 1840. - 389 p.

140 Cette œuvre de jeunesse de Perec a été refusée par le Seuil en 1960, perdue lors d'un déménagement en 1966, et n'a été retrouvée que dix ans après le décès de l'auteur. C'est à l'occasion du trentième anniversaire de sa mort qu'elle a finalement été publiée :

PEREC, Georges. *Le Condottière*. Paris : Seuil, 2012. - 224 p. - (collection « Librairie du XXIème siècle »).

141 PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1985. - 184 p. - (collection « Textes du XXème siècle »), p 163.

142 PEREC, Georges. « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze ». *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989. - 119 p. - (collection « La librairie du XXème siècle »)

fantastique : le contexte ultra-réaliste, appuyé de nombreuses descriptions, est tout à coup perturbé par un élément qui instaure un doute chez le lecteur. On retrouve notamment cette hésitation entre réalité et fiction dans l'absence de délimitation du trompe-l'œil situé à l'intérieur de l'appartement du troisième étage, dans *La Vie mode d'emploi*, ou lors du combat entre le sommeil et l'homme qui dort. Il semble ici tout aussi pertinent de défendre une position réaliste qu'irréaliste. On peut ainsi considérer par exemple que « l'œil » mentionné par le personnage d'*Un homme qui dort* est en réalité un œil intérieur, sa conscience qui se fait juge, ou que tout le passage n'est rien d'autre que la retranscription d'un rêve. Toutefois, si l'on prend en compte le sens littéral, on peut se demander pourquoi un œil fait tout à coup irruption dans la chambre de l'homme qui dort.

Cette double possibilité d'une explication rationnelle ou de l'illogisme le plus total peut aussi par moments laisser place à un véritable côtoiement du réel et de l'irréel. Ainsi, dans mon mémoire de master première année qui portait sur l'enquête policière, j'ai eu l'occasion de constater que l'irrationnel, pris dans un sens très large englobant à la fois le surnaturel, l'irréalisme ou l'invraisemblable, avait une place tout aussi importante chez Perec que le rationnel. Cette présence de deux éléments contradictoires est d'autant plus étonnante que le roman policier tend normalement à la vraisemblance. Si l'improbable, voire le surnaturel sont souvent présents, ce n'est que pour être mieux écartés à la fin, lorsque le détective révèle la solution de l'énigme en s'appuyant sur des preuves concrètes. Par exemple, toute l'intrigue de *La Chambre jaune*, de Gaston Leroux¹⁴³, repose sur le fait que l'agresseur de Mlle Stangerson n'a pas pu matériellement sortir de la chambre. Les hypothèses les plus improbables sont alors envisagées. Pourtant, bien loin de contredire cette constatation qui semble tout à fait irrationnelle et de rechercher, comme les autres personnages, l'élément qui permettrait de prouver que le huis-clos n'en est pas un, Rouletabille, le détective, oriente ses recherches en-dehors du lieu du crime. La résolution de l'énigme prouve d'ailleurs que la fameuse chambre jaune n'est pas l'endroit de l'agression dont a été victime Mlle Stangerson bien que tous les indices y mènent.

Dans *La Vie mode d'emploi*, l'illogisme, non seulement ne trouve pas d'explication, mais devient l'un des éléments constitutifs de l'enquête. Ainsi, Hélène Gratiolet découvre sans problèmes et contre toute probabilité les trois assassins de son mari en moins de trois semaines. Elle les élimine sans laisser aucune trace et sans que nul ne la surprenne alors que, pour son troisième meurtre, elle va jusqu'à faire exploser un bungalow et reste même pour assister au feu d'artifice. Il n'est pas besoin de préciser que cette criminelle-fantôme n'est

143 LEROUX, Gaston. *La Chambre jaune*, op.cit.

jamais découverte par la police. Aucune explication n'est fournie à ce scénario improbable : le roman policier est ici transformé en récit fantaisiste. Il tourne même par instants au jeu de rôles dans lequel n'importe qui peut participer. Une histoire de pot à lait brisé devient ainsi un crime tout à fait acceptable et donne lieu à une enquête loufoque où les suspects sont des chats, la victime une bouteille et le sang du lait :

Les deux chats de la maison, Pip et La Minouche, dorment sur le tapis [...] A côté d'eux un petit pot à lait est brisé en plusieurs morceaux. On devine que, dès que Madame Trévins et l'infirmière ont quitté la pièce, l'un des deux chats – Est-ce Pip ? Est-ce La Minouche ? Ou se sont-ils associés pour cette action coupable ? - l'a attrapé d'un coup de patte preste, mais hélas inutile, car le tapis a instantanément absorbé le précieux liquide. (VM, p 135)

Ici, plus que le fantastique, c'est l'absurde qui triomphe : il ne s'agit plus de savoir si le récit est explicable ou non par la raison humaine, le ton du roman policier ne correspond clairement pas au contenu du texte. Des termes relatifs à l'enquête sont ainsi utilisés dans un récit où on ne les attend pas et met sur le même plan dans *La Vie mode d'emploi* les énigmes policières et des événements banals, quotidiens. Par ailleurs, les histoires policières de l'œuvre de Perec ne correspondent pas au type du roman policier, comme nous avons pu le voir. L'auteur semble se faire une règle d'aller à l'encontre de toutes les règles habituelles : l'anecdote devient roman policier, le roman policier tend à l'improbable, l'improbable est minutieusement expliqué... Les « chemins [...] ménagés dans l'œuvre », évoqués par Klee rappellent le parcours du lecteur dans l'œuvre : cette citation peut même être considérée comme un avertissement de Perec, une exhortation à ne pas suivre ces chemins mais à en découvrir soi-même. D'un autre côté, si l'on considère la manière dont Perec s'évertue à quitter les « chemins » balisés et à bouleverser les normes, la citation semble également prendre l'apparence d'un véritable *leitmotive* de l'auteur.

Ainsi, dans l'histoire des Slowburn, le secret du tour de magie qui a rendu célèbre Blunt Stanley et Joy Slowburn, l'apparition du diable, n'est à aucun moment dissimulé au lecteur. Alors qu'on s'attendrait à ce qu'un doute demeure entre la réelle possibilité d'une apparition surnaturelle et l'utilisation de trucages, Perec s'emploie immédiatement à révéler les astuces du couple. A nouveau, l'auteur prend son sujet à contre-pied : le mystère qui entoure habituellement tout ce qui concerne la magie est absent et c'est avec un malin plaisir que Perec énumère tous les trucages sans exception :

« Le réglage des lumières, le dosage des flammes, l'insonorisation nécessaire aux effets de tonnerre, le déclenchement des pastilles de ferrocérium produisant à distance des étincelles, le maniement de la limaille de fer et des aimants [...] l'emploi de certains insectes

aphaniptères doués d'un pouvoir phosphorescent qui les nimbe d'un halo vert, et l'usage de parfums et d'encens spéciaux » (VM, p 376-377)

La description même du faux diable, « un Méphisto plutôt traditionnel, presque conventionnel » (VM, p 374), donne du numéro célèbre dans le monde entier une image de tour pour enfant.

Ce procédé d'interversion semble par ailleurs typiquement oulipien : on retrouve par exemple dans l'un des ouvrages écrit par les membres de l'OuLiPo des propositions de « manipulations lexicographiques »¹⁴⁴ telles que des permutations de substantifs. Rappelons que Georges Perec a intégré l'OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, en 1967. Cette association se définit elle-même comme un laboratoire de recherche de « nouvelles formules » pour aboutir à une œuvre littéraire. Il est chargé d'« ouvrir de nouvelles voies inconnues »¹⁴⁵, en s'appuyant notamment sur les mathématiques. C'est ainsi que *La Vie mode d'emploi* est née d'une série de contraintes tirées de ce domaine : bi-carré latin orthogonal d'ordre dix, pseudo-queenine d'ordre dix et polygraphie du cavalier. L'OuLiPo a pour but de « s'opposer à la prééminence du message sur le code » : c'est à partir de la contrainte que le texte doit s'élaborer. Cependant, plus que les contraintes mathématiques, ce sont les contraintes langagières que s'impose Perec pour la construction de ses œuvres : lipogramme en e (*La Disparition*), lipogramme en a, i, o, u (*Les Revenentes*), jeux de mots (*Vœux*) ou variations (*L'Art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*), le plus grand défi relevé par ce virtuose de la langue française demeurant probablement *W ou le souvenir d'enfance* qu'il écrit alors qu'« il n'a [...] pas de souvenirs d'enfance ».¹⁴⁶

144 SCHMIDT, Albert-Marie *et alii*. « Manipulations lexicographiques, syntaxiques ou prosodiques ». *Oulipo : la littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1973. - 298 p. - (collection : « Idées »), p 141-215.

145 SCHMIDT, Albert-Marie *et alii*. *Oulipo : la littérature potentielle, op.cit.*, p 20-21.

146 PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance, op.cit.*, p 17.

Bibliographie

I- Du côté de chez Perec

I.1- Œuvres littéraires

- PEREC, Georges. *Les Choses une histoire des années soixante*. Paris: René Julliard, 1965, réed. Paris: Pocket, 1990. - 158 p
- PEREC, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Editions Denoël, 1967, réed. Paris: Gallimard, 1990. - 144 p. - (collection "Folio")
- PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris: Editions Denoël, 1969, réed. Paris: Gallimard, 1989. - 314 p. - (collection "L'imaginaire")
- PEREC, Georges. *La Boutique obscure*. 124 rêves. Paris : Editions Denoël, 1973
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974
- PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Editions Denoël, 1975, réed. Paris: Gallimard, 1993. - 224 p. - (collection "L'imaginaire")
- PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgeois, 1975. - 49 p - (collection : "Titres")
- PEREC, Georges. *Je me souviens Les choses communes, 1*. Paris: Hachette, 1978. - 147 p.
- PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi romans*. Paris: Hachette, 1978. - 642 p. - (collection "Le Livre de Poche")
- PEREC, Georges. *Un cabinet d'amateur*. Paris : Balland, 1979, réed. Paris : Seuil, 1994. - 84 p. - (collection : « La librairie du XXème siècle), p 21-22.
- PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris : Hachette, 1985. - 184 p. - (collection « Textes du XXème siècle »)
- PEREC, Georges. *"53 jours"*. Paris: P.O.L. éditeur, 1989, réed. Paris: Gallimard, 1993. - 306 p. - (collection "Folio")
- PEREC, Georges. *Voeux*. Paris : Seuil, 1989. - 181 p. - (collection "La Librairie du XXème siècle")
- PEREC, Georges. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989. - 119 p. - (collection « La librairie du XXème siècle »)
- PEREC, Georges. *Nouveaux jeux intéressants* (présenté par Jacques Bens et Bernard Magné). Paris: Zulma, 1998. - 92 p - (collection "Grain d'orage")
- PEREC, Georges. *Le Condottière*. Paris : Seuil, 2012. - 224 p. - (collection « Librairie du XXIème siècle »)

En collaboration :

WHITE, Cuchi et PEREC, Georges. *L'Œil ébloui*. Paris : Chêne, 1981

I.2- Ouvrages critiques

BEAUMARTIN, Eric *et alii* (dir). *Cahiers Georges Perec n°6 : L'oeil d'abord... Georges Perec et la peinture*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. - 233 p

- BELLOS, David. *Georges Perec, une vie dans les mots*, trad. de l'anglais par F. Cartano. Paris: Editions du Seuil, 1994. - 820 p
- BERTHARION, Jacques-Denis. *Poétique de Georges Perec ... "une trace, une marque ou quelques signes"*. Saint-Genouph: Librairie A.G. Nizet, 1998. - 298 p
- BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Editions du Seuil, 1988. - 252 p. - (collection "Les Contemporains")
- CHASSAY, Jean-François. *Le Jeu des coïncidences dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*. Canada: Editions Hurtubise HMH Ltée, 1992. - 172 p
- CORDIER, Stéphane (dir). *L'Arc: Georges Perec*. Paris: L'Arc, 1990, n°76. - 94 p. - (collection: "Duponchelle")
- DANGY-SCAILLIEREZ, Isabelle. *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*. Paris: Editions Champion, 2002. - 388 p. - (collection "Littérature de notre siècle")
- DUVIGNAUD, Jean. *Perec ou la cicatrice*. Paris: Actes Sud, 1993. - 60 p
- JORGENSEN, Steen Bille. *Georges Perec et l'histoire, actes du colloque international, université de Copenhague du 30 avril eu 1er mai 1998*. Danemark: Museum Tusculanum Press, 2000.
- LECLERC, Yvan (dir). *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi de Georges Perec*. Paris: CNRS éditions, 1993. - 304 p. - (collection "Manuscrits")
- LEJEUNE, Philippe. *La Mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L éditeur, 1991. - 252 p
- MAGNE, Bernard. *Tentative d'inventaire pas trop approximatif des écrits de Georges Perec Bibliographie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1993. - 150 p
- MAGNE, Bernard. *Georges Perec*. Paris: Nathan, 1999. - 128 p
- NEEFS, Jacques et HARTJE, Hans. *Georges Perec Images*. Paris: Editions du Seuil, 1993. - 192 p
- RAYNAUD, Jean-Michel. *Pour un Perec, lettré, chiffré*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987. - 256 p
- RIBIERE, Mireille (textes réunis par). *Parcours Perec, colloque de Londres mars 1988*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990. - 164 p
- ROSIENSKY-PELLERIN, Sylvie. *Perecgrinations ludiques*. Toronto: Editions du Gref, 1995. - 260 p

II- Littérature, arts et sciences humaines

II.1- Œuvres littéraires et critiques littéraires

- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, tome 1 (1942-1961)*. Paris : Seuil, 2002. - 1179 p
- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, tome 2 (1962-1967)*. Paris : Seuil, 2002 - 1350 p
- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes, tome 3 (1968-1971)*. Paris : Seuil, 2002 - 1074 p
- BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?*. Paris : Les éditions de Minuit, 1998. - 196 p. - (collection « Paradoxe »)
- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris : Gallimard, 1942. - 185 p. - (collection « Folio »)
- CHRISTIE, Agatha. *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, trad. M. Dou-Desportes. Paris : Librairie des Champs-Élysées, 1927. - 254 p. - (collection « Le Masque, n°1 »)

CHRISTIE, Agatha. *Dix petits nègres*, trad. de l'anglais par L. Postif. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1940, réed. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1947. - 244 p. - (collection "Club des Masques")

HUGO, Victor. « Fonction du poète ». *Les Rayons et les Ombres*. Paris : Delloye, 1840. - 389 p

LAFAYETTE, Marie-Madeleine (de). *La Princesse de Clèves*. Paris : Claude Barbin, 1678

LEROUX, Gaston. *La Chambre jaune*. Paris : J'ai lu, 2003. - 255 p.

LESAGE, Alain-René. *Le Diable boiteux*. Paris : Veuve Barbin, 1707

PLATON. *La République*, trad. par J. Cazeaux. Paris : Librairie Générale Française, 1995. - 490 p. - (collection « Le livre de poche »)

POE, Edgar. « La Lettre volée ». *Histoires extraordinaires*, trad. par C. Baudelaire. Paris : Michel Lévy frères, 1875

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris : Flammarion, 1997. - 225 p - (collection « GF »)

SAINT-REAL, César Vichard (de). *Dom Carlos*. Paris : Amsterdam, 1672

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938. - 249 p. - (collection « Folio »)

VALERY, Paul. *La Jeune Parque* commentée par Alain. Paris : Gallimard, 1953. - 135 p

VERNE, Jules. *Michel Strogoff*. Paris : Pierre-Jules Hetzel, 1876

II.2- Arts et sciences humaines

DESCARTES, René. *Discours de la Méthode*. Clermont-Ferrand : Paleo, 2003. - 108 p. - (collection : « Classique de l'histoire des sciences »)

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965. - (collection « Points »).

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher. Paris : Grasset, 1992.

KLEE, Paul. *Pädagogisches Skizzenbuch*. Munich : Albert Langen Verlag, 1925

LYOTARD, Jean-François. *La Phénoménologie*. Paris : PUF, 1954, réed. Paris : PUF, 2004. - 127 p. - (collection « Que sais-je ? »)

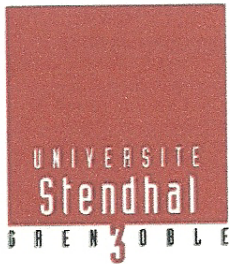
MEHEUST, Bertrand. "Un Schmürz dans le monde de l'art : l'art médiumnique au risque de la métapsychique". *Art spirite médiumnique, visionnaire, messages d'outre-tombe*. Paris : Hoëbeke, 1999

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. - 537 p. - (collection « Tel »)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort. Paris : Gallimard, 1964. - 359 p. - (collection « Tel »)

RICOEUR, Paul. *A l'école de la phénoménologie*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1986. - 295 p

SCHMIDT, Albert-Marie *et alii*. *Oulipo : la littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1973. - 298 p. - (collection : « Idées »)



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : YUNG PRENOM : Longan

DATE : 15/05/12 SIGNATURE : 