

LE TROMPE-L'ŒIL, IMAGE USÉE D'UN USAGE PERECQUIEN DE LA FICTION

Cécile De Bary
Association G. Perec

L'auteure : Doctorante à l'Université de Paris-III, professeure agrégée de lettres modernes, elle est également secrétaire générale de l'association Georges Perec. Sa thèse porte sur l'image, l'imagination et l'imaginaire dans l'œuvre de Georges Perec, sujet sur lequel elle a publié à plusieurs reprises.

Georges Perec a réalisé plusieurs livres en collaboration avec des artistes. *L'Œil ébloui* – dans lequel se succèdent un texte de Georges Perec, "Ceci n'est pas un mur...", et une série de photographies de trompe-l'œil réalisées par Cuchi White (1981, 2) – occupe une place un peu à part dans cet ensemble. Les propos de Georges Perec lors de la table ronde du 28 novembre 1981, à Bologne, le montrent. Au début de son intervention, il précise, à propos de son expérience de travail avec des artistes : "Je ne suis absolument pas critique d'art. C'est-à-dire que je n'ai jamais essayé de faire un discours sur un peintre au point de vue de sa peinture." (1996, p. 196.) Il mentionne ensuite successivement les travaux qu'il a réalisés avec sept peintres et une photographe, en l'occurrence Cuchi White. Il parle par exemple des textes écrits pour les catalogues de deux peintres, Jacques Poli et Peter Stämpfli : "La seule chose que je peux faire, c'est d'aller m'installer dans l'atelier du peintre [...], regarder comme il travaille et l'entendre dans son discours m'expliquer ce qu'il veut faire, comment il progresse. Et ensuite essayer de faire passer dans mon propre travail quelque chose qui va venir se coller à ce qu'il fait, mais qui n'est pas un commentaire." (P. 198-199.)

Or – contrairement à ce qui s'est produit en 1978 avec le livre *Trompe l'œil* [sic] (1978, 2), lors de la première collaboration avec Cuchi White (où Perec a tenté de trouver un équivalent des trompe-l'œil en écrivant des textes à double lecture, en anglais et en français) –, le texte de *L'Œil ébloui* est bien "un commentaire, une sorte d'étude du thème trompe-l'œil" (1981, 2, p. 198).

Dès lors, quel sorte de "commentaire" attendre de quelqu'un qui n'est "absolument pas critique d'art" ? Quel sera l'objet de son discours ? Peut-être ce qui dans l'œuvre de Cuchi White se rapproche de sa propre expérience d'écrivain.

Je remarquerai d'abord que Perec ne s'intéresse pas, dans son texte, à la représentation effectuée par les photographies, mais à ce qu'elles représentent – les trompe-l'œil – énonçant même des généralités sur cet art pictural. Et ce qui caractérise d'après lui le trompe-l'œil, c'est la fiction.

Or, comparant le trompe-l'œil aux mots croisés, Perec le fait entrer dans le système de métaphores qu'il emploie pour parler de son écriture. Il semble alors qu'il définisse la littérature par la fiction. Mais ce qui le fascine le plus dans le trompe-l'œil, c'est finalement moins la fiction que son "usure", sa mise en question. En ce cas, qu'en est-il de l'inscription de son œuvre dans la littérature ?

1. "Une sorte d'étude du thème du trompe-l'œil"

1.1. L'étude du travail de Cuchi White

Au lieu de "commenter" des photographies, dès l'abord, Georges Perec s'intéresse dans son texte à la "représentation picturale" et aux trompe-l'œil photographiés par Cuchi White. Ainsi, cette seule photographe mentionnée lors de la table ronde de Bologne (1996) semble surtout intéresser Perec par les peintures murales qu'elle a su traquer : "Cuchi White a pu, au hasard de ses voyages et de ses recherches, rassembler en quatre ans près de trois mille photographies consacrées à cette espèce particulière de trompe-l'œil que, par opposition à la peinture de chevalet, on pourrait appeler monumental" [p. 9-10].

Perec insiste sur l'abondance qui caractérise le résultat du travail de Cuchi White : il indique qu' "elle possède sans doute aujourd'hui la plus vaste collection jamais rassemblée" de fausses fenêtres (ou plutôt de leurs photos, p. [11]). De plus, il dresse plusieurs listes – ce qui n'étonne pas de la part d'un auteur qui a affirmé son goût pour celles-ci –, à commencer par une liste de "l'origine des photographies prises par Cuchi White", qui démontre que "ces pratiques mystificatrices semblent s'être exercées à toutes les époques et dans tous les pays : des fresques de Pompéi à la gare du Nord de Bruxelles" (etc. : le lieu est aussi, comme on le voit, le métonyme d'une époque, p. [9]). Une autre liste est celle des types de monuments "affectés" par les trompe-l'œil architecturaux, qui commence par "aussi bien les palais que les églises, les maisons particulières que les théâtres" [p. 10] et qui comporte essentiellement dix-huit syntagmes nominaux, placés sous le signe de la variété.

Perec mentionne alors certains des trompe-l'œil qui seront montrés dans la seconde partie de *L'Œil ébloui*, chacune de ces mentions étant détaillée par l'expansion d'une description. On peut retrouver une reproduction correspondant plus ou moins sûrement à la scène désignée dans chacun des énoncés du paragraphe (deux pour les deux scènes de la première proposition). Seules quelques reproductions sont ainsi indiquées, la succession de la nomenclature ne correspondant pas à celle de ces reproductions dans le livre. Le lecteur qui voudra retrouver les photographies correspondantes devra donc effectuer une recherche, allant d'une page à l'autre. Ajoutons que cette nomenclature est dans une

première moitié de la liste distribuée selon une grille spatiale, que les énoncés sont ensuite juxtaposés, après l'indication d'une équivalence ("ou bien") déjà implicite auparavant ("ici" ou "là"). Cette apparence de désordre et de sélection dans ce qui est pour le lecteur désignation de pages du livre semble mimer le geste de feuilleter ces pages et peut inciter le lecteur à effectuer un tel geste.

[1] Ici, une façade devient visage ou portrait caricatural d'un général à la poitrine constellée de médailles anthropomorphes ; [2] là, des perspectives immenses, avec des colonnades et des galeries, des clochers et des clochetons, des fontaines jaillissantes, des murs couverts de faux lierre, des statues, des rangées d'ifs, des villes et des collines dans le lointain, s'ouvrent au fond d'une courette ; [3] ailleurs, une abside impressionnante s'enfonce dans un espace de quelques centimètres à peine ; [4] ou bien une fausse draperie dissimule à moitié une porte fictive ; [5] un chat perché sur une corniche feinte attend, pas rassuré, une délivrance improbable ; [6] un seigneur penché à son balcon comme pour haranguer la foule fait oublier que sa fenêtre abondamment surmontée de moulures baroques n'est que la lucarne d'un grenier ; [7] un faux pont suspendu se profile au bout d'une fausse arcade ; [8] un ciel d'un bleu idéal parsemé de petits nuages blancs arrêtés troue les briques d'un mur invisible ; [9] des statues d'empereurs romains projettent leurs ombres factices au creux de niches inexistantes ; [10] un escalier monumental débouche sur les simili-terrasses d'un palais fantôme...

(P. [10-11], j'ai numéroté les énoncés séparés par des points-virgules, pour faciliter leur désignation.)

Comme je l'ai dit, la description ne mentionne pas la figuration opérée par la photographie, elle parle directement de ce que celle-ci représente. Est ignoré ce qu'on pourrait appeler le "niveau métadiégétique". (Je reprends un terme défini par Gérard Genette dans "Discours du récit", 1972, p. 238. Voir note 1.) Cela rappelle la métalepse narrative dont parle ce même auteur. (*Op. cit.*, p. 243-246. Voir aussi note 1, et plus loin.) Une métalepse peut d'ailleurs être observée dans le sixième énoncé. En effet, la "fenêtre" du "seigneur" appartient à l'univers méta-métadiégétique. Pourtant, on nous dit qu'elle "n'est que la lucarne d'un grenier", cela dans l'univers métadiégétique, bien sûr. Cet effet est renforcé par le syntagme verbal. La seule "présence" du seigneur "fait oublier" la nature de la fenêtre, mais on peut être leurré par ce syntagme, lui donner une signification narrative, d'où l'impression d'une intervention d'un personnage méta-métadiégétique dans l'univers métadiégétique. Plus généralement, espace peint et espace réel (représenté par la photographie uniquement) se mêlent parfois dans la description qui en est faite, ainsi du dixième énoncé : l'escalier (réel)

"débouche sur [des] simili-terrasses".

La représentation opérée par le trompe-l'œil apparaît indirectement, sous la forme d'adjectifs comme *faux* ou *fictifs*, j'y reviendrai, ainsi que sous la forme d'un procès, ainsi du premier énoncé. Ce procès peut être assimilé à la création d'un espace, par exemple dans le huitième énoncé avec le verbe "trouer". L'irréalité de cet espace y est marquée par l'adjectif "idéal", sa picturalité par l'adjectif "arrêté". Le mur est déclaré "invisible". C'est, du point de vue de l'espace décrit, le deuxième énoncé qui est le plus frappant. La représentation est désignée par "des perspectives immenses [qui] s'ouvrent". Les différents éléments du paysage décrit (d'après trompe-l'œil) remplissent ces perspectives : "avec des [...] et des [...], des [...] et des [...], [etc.]". Le sentiment d'accumulation créé par cet adverbe et cette longue parataxe est renforcé par la binarité des premiers syntagmes, dont les substantifs, coordonnés par *et*, ont des sèmes communs (colonnades et galeries) ou dérivent du même radical (clochers et clochetons). Ensuite, les adjectifs "jaillissant" et "couvert" connotent la profusion. Enfin, "rangée de" désigne autant une quantité qu'une disposition. Le dernier syntagme de l'énumération réintroduit l'espace, ou plutôt la disposition spatiale des éléments du paysage. On reconnaît dans ces villes et ces collines au loin le décor de nombreux tableaux, en particulier à la Renaissance. Le paysage décrit dans l'ensemble de cette énumération est culturellement reconnaissable. Préférant les plantes décoratives et taillées (ifs), introduisant des éléments architecturaux au sein du végétal et ordonnant celui-ci selon des lignes droites (perspectives, colonnades, galeries, murs, rangées), il est caractéristique de la volonté de domestication du naturel et de sa profusion des jardins de la Renaissance. De ce point de vue, la présence de statues est également évocatrice, comme les colonnades, citation de l'Antiquité.

L'immensité des perspectives irait plutôt contre la reconstruction de ce topos paysager par le lecteur, en ce qu'elle rappellerait les jardins à la française. Elle a surtout valeur oppositive, indiquant la création d'espace par rapport à l'exiguïté de l'espace réel. Parallèlement, après ce long début de proposition, le syntagme verbal paraît très court, comme déçoit le prosaïsme de la "courette", en comparaison avec la richesse culturelle de la métamétadiégèse. Le même type d'opposition se retrouve dans l'antithèse de l'énoncé suivant. L'espace réel s'oppose donc à l'espace figuré, parce que moins vaste. Ce thème de l'espace se mêle dans le deuxième énoncé à celui du faux : l'adjectif "faux" qualifie le lierre qui couvre les murs du paysage figuré, d'où un sentiment de mise en abyme.

La création d'un espace, équivalent à l'espace réel, est donc un effet de la figuration du trompe-l'œil que retient Georges Perec. Si l'on en croit le paragraphe qui suit celui que nous venons d'étudier, cet effet a plus été recherché dans le passé qu' "aujourd'hui", où "il s'agit le plus souvent de

dissimuler", par exemple des systèmes de traitement des ordures ménagères. Georges Perec évoque également les trompe-l'œil des paysages urbains délabrés, qui font contraste dans "un environnement décrépît" [p. 11-12].

Il étudie donc l'évolution du rôle du trompe-l'œil dans le temps. La première incarnation qu'il évoque, les fausses fenêtres, est clairement situé géographiquement et chronologiquement. (Il s'agit de l'Italie entre les XVI^e et XIX^e siècles.) D'autre part, les causes du phénomène sont recherchées. On s'approche donc d'une analyse historique. Toutefois, cette analyse — incomplète, puisqu'elle n'explique pas pourquoi le même type d'impôt n'a pas provoqué la même prolifération de trompe-l'œil en France — se soucie peu de situer ses sources, si ce n'est par une incise des plus imprécises, "dit-on". D'autre part, elle assume une certaine subjectivité, avec l'adjectif "subtile" qualifiant la "réponse [...] des propriétaires d'immeubles" à l'impôt sur les croisées. Enfin, l'analyse devient ensuite plus floue : elle concerne un "ailleurs" non situé et n'est que relative, comme l'indique l'adverbe "davantage". Et elle se détaille en une liste de fonctions différentes, de plus en plus particularisées et hétéroclites, alors que le premier élément de la liste, qui semble la fédérer, n'est pas très précis : "jouer avec un espace restreint ou mesuré" [p. 11].

"Ceci n'est pas un mur..." ne relève donc pas de l'histoire de l'art. Il ne fait qu'en mimer quelques traits, de manière plus ou moins suivie. De ce point de vue, Perec n'est effectivement pas critique d'art.

1.2. Le trompe-l'œil comme fiction

Perec parle moins des trompe-l'œil photographiés par Cuchi White que des trompe-l'œil en général. C'est pourquoi il s'attache aux trompe-l'œil de chevalet à la fin de son texte. Mais on retrouve dans ces remarques générales des caractéristiques déjà dégagées par le discours portant strictement sur les photographies. Ce qui arrête d'abord l'écrivain, c'est la "relation exacerbée de la peinture et du réel" qu'illustre le trompe-l'œil, comme le montre le début du texte :

Une des limites (un des défis) de la représentation picturale semble être de vouloir se confondre avec l'objet qu'elle désigne (l'autre serait de se dégager à jamais de la notion même de modèle, de produire un inimitable qui serait la garantie même de l'art).

Quelques dizaines d'anecdotes et de légendes nourrissent cette relation exacerbée de la peinture et du réel. Dans l'une, un peintre peint des chevaux si vrais que de vrais chevaux hennissent en les apercevant ; dans une autre, ce sont des oiseaux qui viennent picorer des grains de raisin fictifs [p. 8].

Perec cite encore cinq autres "anecdotes", mais je m'arrête à celle des raisins de Zeuxis : cette référence, mainte fois reprise depuis l'Antiquité, nous indique qu'il reprend la question de la *mimèsis*, analysée comme leurre. C'est d'ailleurs ainsi qu'il définit le trompe-l'œil :

La définition du trompe-l'œil est apparemment simple : c'est une façon de peindre quelque chose de manière que cette chose ait l'air non pas peinte, mais vraie ; ou, si l'on préfère, c'est une peinture qui s'efforce d'imiter à s'y méprendre le réel. [P. 12.]

Perec nuance immédiatement cette première définition, mettant en doute le réel :

Mais le réel ? Où commence-t-il ? Où finit-il ? Et comment pourra-t-on jamais vérifier la véracité du message transmis à nos centres visuels ? [P. 13.]

La qualité de l'imitation, par référence au réel, ne doit plus alors intervenir pour analyser l'effet de trompe-l'œil, mais le "leurre" qui origine la croyance, l'illusion. Dans la logique d'une conception platonicienne de la réalité, comme apparence, Perec insiste sur la vraisemblance.

De fait, c'est pour lui à titre d'effet que la réalité intervient dans le trompe-l'œil. Cet effet est de plus comparé à celui du rêve, sans référence au réel, donc. Autrement dit, "c'est à l'illusion seule que se réfère le trompe-l'œil et c'est l'illusion seule qui lui confère sa réalité" [p. 16]. Et cette illusion résulte de techniques.

Cet effet de réalité – ou plutôt d'hyperréalité – qui affecte ainsi certains rêves est dans le trompe-l'œil affaire de perspectives, d'ombres, de grisailles. [P. 15.]

Il s'agit d' "un langage (ou même d'un métalangage) qui transpose sur le mur à peindre les signes pertinents de la tridimensionnalité, une sorte de rhétorique de la spatialité fictive" [p. 17].

Mais l'illusion de réalité est également suscitée par la diégèse du trompe-l'œil : pour le montrer, Perec reprend les analyses de Roland Barthes sur "l'effet de réel" (1968), au moins entre les pages [17] et [19]. Il détaille certains "éléments forts", de la "rhétorique de la spatialité fictive", dont il a parlé déjà, pour mentionner "ensuite et surtout, avec une efficacité encore plus spectaculaire, toute une série d'effets que l'on pourrait appeler "effets de réel" (ou de vécu), où tout ce que l'on mettrait spontanément, "naturellement", du côté de la vie, de la nature, et pas du côté de l'art, de

l'artifice [...] sera très précisément mis en place, mis en scène pour bien signifier à notre œil ébaubi et sidéré que l'on est dans la réalité vivante et vibrante" [p. 18].

Le verbe *signifier* est caractéristique d'une perspective sémiologique. On remarque surtout les guillemets entourant "effets de réel". Dans l'essai du même nom, Roland Barthes étudie le "détail" et se demande, à son propos "s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance".

Il en arrive à l'idée suivante :

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le "réel concret" (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, insignifiants, paroles redondantes).

Et sa conclusion est une sorte de paradoxe par rapport à l'apparente volonté d'insignifiance de ce qu'il étudie.

La vérité de cette illusion [l'illusion référentielle] est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier.

Georges Perec retient les deux derniers termes de ce raisonnement, souhaitant expliquer un certain "naturel" du trompe-l'œil. La phrase citée est organisée en fonction de cette sorte de dialectique. Dans un premier temps, la vie, la nature (ou plus précisément le sentiment commun, "naturel", qu'on a de celles-là) sont opposées à l'art et l'artifice ("du côté de [...] et pas du côté de [...]"). Puis la première série de termes est dite "très précisément mis[e] en place, mis[e] en scène" : l'artifice régit la nature, cela pour "signifier [...] que l'on est dans la réalité". Cette réalité est elle-même hypertrophiée, c'est du moins l'impression que donne le métagramme "vivante et vibrante". On est donc bien du côté de la "plus-que-réalité" [p. 14], de l'illusion. Perec insiste d'ailleurs plus que Barthes sur cette illusion, comme le montre la redondance entre *ébaubi* et *sidéré*.

Il détaille les thèmes propres à cet effet de réalité à l'aide de listes et de descriptions. D'abord "le désordre, l'usure, la patine, la poussière, l'un-peu sale, l'accidentel, le petit défaut, l'irrégularité, etc.", ensuite les indices de la "vie". Par exemple, "l'entrebâillement de la porte ou de la fenêtre nous invitera fortement à croire que la maison est habitée..." [P. 18.]

"Et si, pour parachever l'illusion, il convient de faire apparaître quelque part un être vivant", il ne peut être montré en mouvement sans menacer l'illusion référentielle. D'où la présence d'animaux assoupis, de personnes âgées assises : leur statisme se trouve "naturellement" dans la réalité. Et cet aspect diégétique donne un aspect "étrangement paisible" au trompe-l'œil, aspect renforcé par la présence d'indices d'activité humaine, d'objets "abandonnés" ou "délaissés", en "des images de dimanche après-midi" [p. 19].

L'ambition réaliste du trompe-l'œil aboutit donc à un code, et Perec précise ce que ce code devient dans le cas des "trompe-l'œil de chevalet", qui s'opposent aux trompe-l'œil architecturaux, dont il était question jusqu'alors. Il quitte donc toute référence au travail de Cuchi White.

Sur le plan technique, ces trompe-l'œil ne se préoccupent guère de "perspectives", ni même d' "espace", jouant en revanche davantage d'effets de texture, grâce à "la brillance et [au] velouté de la peinture à l'huile". Sur le plan de la diégèse, "ils font apparaître un assemblage hétéroclite dont le désordre excessivement savant est la preuve la plus flagrante que ce ne peuvent être des choses peintes, mais des choses vraies" [p. 19]. L' "effet de réel" est donc porté à son comble.

Ainsi, le réel est signifié par le trompe-l'œil au travers d'un "code de l'illusion".

Si Perec insiste sur une technique et une "rhétorique" du trompe-l'œil, il le définit par un *leurre*, terme qu'il fait entrer en série avec *tromperie* ou *faux-semblant* : "nous avons été égarés, induits en erreur, on nous a fait pendant un instant douter de nos sens" [p. 13]. Mais le spectateur n'est trompé que s'il y consent. Dès lors, le fonctionnement du trompe-l'œil est celui de la feintise ludique, de la fiction.

Il est bien évident que cet éberluement ne fonctionne, ou plutôt ne persiste, que tant que nous voulons bien en être dupes : nous pouvons jouer avec ces illusions d'espace comme avec ces illusions d'optique où tels carrelages hexagonaux deviennent sous notre regard des cubes faussement en relief dont l'orientation varie selon la manière dont on veut bien les voir, et qu'un simple clignement de paupières suffit à faire basculer. [P. 14.]

Dans le même ordre d'idées, le texte place souvent en position d'équivalence le préfixe *simili-* et les adjectifs *faux*, *feint*, *fictif* et *factice*, par exemple dans la description citée en début d'article, je l'ai dit, ou encore dans la relation initiale "d'anecdotes et de légendes". Or ces mots n'ont pas *a priori* le même sens. Käte Hamburger (1986, p. 69) a rappelé l'origine commune de *feint* et *fictif*, qui dérivent tous deux de *ingere*, et a montré

comment ils s'opposent habituellement, l'un correspondant à "l'imagination créatrice", l'autre ayant pris un sens plus péjoratif, rejoignant l'idée de tromperie. Il en est de même de *factice*, emprunt au latin impérial *factitius*, dérivé du latin classique *facere* : il désigne l'artificiel, le fabriqué, par opposition au naturel, et par là le faux. *Faux* vient quant à lui du participe passé *falsus*, du verbe *fallere*, qui signifie *tromper*. *Simili-* insiste sur la ressemblance, avec une nuance péjorative. La fiction et l'imitation seraient donc pour Perec un cas particulier du leurre : un leurre dont le spectateur serait complice. Mais un leurre dont on est complice est-il encore un leurre ? (Je m'inspire pour ces remarques étymologiques du *Dictionnaire historique de la langue française*, dirigé par Alain Rey.)

Revenons, à ce propos, aux "anecdotes" qui sont censées illustrer la relation de la peinture et du réel. Elles montrent essentiellement des animaux se laissant prendre au piège du trompe-l'œil. Il est frappant que Perec ne leur accorde guère de réalité, le terme de "légende" en témoigne. La distribution de la liste d'anecdotes sous-entend d'ailleurs leur équivalence : elle est d'abord ordinale mais les propositions principales sont ensuite coordonnées par la conjonction disjonctive "ou". De surcroît, la mise en relief ("ce sont des [...] qui [...] ou un [...] qui", etc.) suggère une identité de fonctionnement entre les anecdotes. Les changements – d'actants par exemple (certains réels et d'autres peints, d'ailleurs) – semblent créer tout au plus des variantes.

Voici également la leçon que Perec en tire :

La présence d'animaux dans la plupart de ces anecdotes devrait, si j'ose dire, nous mettre la puce à l'oreille : il faut évidemment l'interpréter comme un artifice supplémentaire, d'ordre rhétorique celui-là, un non solum sed etiam, destiné à définitivement nous convaincre de la perfection de ces simulacres : non seulement les hommes s'y sont laissé prendre, mais même les animaux [p. 8-9].

Cette remarque semble étrange : une perfection se constate, elle n'a pas besoin qu'on soit "convaincu". Cela confirme que le registre de ces anecdotes n'est pas essentiellement celui de l'imitation, mais de l'imaginaire. De fait, Octave Mannoni, dans ses essais sur l'Imaginaire, a montré que la croyance "suppose le support de l'autre" (1969, p. 33) : il faut que quelqu'un "y croie" vraiment pour qu'elle puisse se maintenir. A propos du Père Noël, par exemple, il montre que ce sont moins les enfants qui y croient – ils font confiance aux adultes – que les parents qui veulent que leurs enfants soient dupes. Cela illustre "le rôle que jouent les enfants comme support de la crédulité des adultes" (p. 276). Les animaux auraient donc ici un rôle analogue.

De même, ce *non solum sed etiam*, cette rhétorique des classes de collègue, fonctionne peut-être à l'inverse de la formule de la *Verleugnung*, "je sais bien... mais quand même", dont Octave Mannoni a montré qu'elle régissait la croyance. "la *Verleugnung* (par laquelle la croyance se continue après répudiation) s'explique par la persistance du désir et les lois du processus primaire." (Page 22) Le sujet, face au démenti que lui impose la réalité, adopte une attitude divisée (c'est le clivage du Moi). Il ne s'agit pas d'un refoulement. En effet :

On s'aperçoit qu'il n'y a de mais quand même qu'à cause du je sais bien. Par exemple, il n'y a de fétiche que parce que le fétichiste sait bien que les femmes n'ont pas de phallus (p. 12-13).

Par conséquent, la croyance en la fiction s'appuie sur une conscience de son irréalité. Les termes de leurre ou de tromperie, qui reviennent sans cesse sous la plume de Perec sont-ils adéquats aux phénomènes qu'il décrit ? Le spectateur de trompe-l'œil *sait bien* que "ce n'est pas vrai". Dans le passage suivant, d'ailleurs, s'il vérifie du doigt qu'il s'agit de peinture, c'est qu'il a un doute : il n'est pas purement et simplement leurré, comme les animaux des légendes antiques.

Nous voici donc d'emblée installés dans le leurre, c'est-à-dire dans l'illusion, le faux-semblant, l'artifice ; [...] en un lieu où, apparemment le but recherché par l'artiste n'est pas de faire dire à celui qui regarde son œuvre "Comme c'est beau !", mais "Comment ! ce n'est pas vrai ?", après avoir touché du doigt pour bien vérifier qu'il s'agissait de peinture et pas d'espace, de perspective et pas de profondeur, d'ombres feintes et non portées. [P. 9.]

1.3. Confusion entre réel et imaginaire

Perec entretient dans son texte une confusion entre leurre et fiction, comme si lui-même voulait les confondre, être pris au piège de la fiction... J'ai plusieurs fois mentionné déjà qu'il lui arrivait de placer au même niveau réel et univers peint dans sa description. Cela rejoint la dernière anecdote qu'il cite, p. [8], anecdote dans laquelle le peintre réel intègre l'espace qu'il a représenté.

Dans la plus belle de ces histoires, dont les résonances vont bien au-delà de ce dont il sera question ici pour devenir spéculation sur sur la réalité du monde (et plus seulement sur la réalité — ou la qualité — de ses représentations), c'est le peintre lui-même qui entre dans son tableau, s'enfonce le long du petit sentier qu'il vient de peindre, jusqu'à disparaître là où le petit sentier disparaît.

Ce passage ne peut que rappeler " Le chapitre LI " de *La Vie mode d'emploi*. ("Il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance ..." 1978, 3, p. 290.) Il s'agit d'un cas de métalepse, où un personnage diégétique intervient dans le niveau métadiégétique.

Je rappellerai que Gérard Genette, après avoir défini la métalepse (*op. cit.*, p. 243), en donne différents exemples et cite Borgès, parlant d'une "inquiétude".

"De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs pouvons être des personnages fictifs." Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit. (1972, p. 245^[1])

Or, Georges Perec fait également référence à Borgès, à propos de la "tromperie" dont le spectateur de trompe-l'œil est victime. L'illusion du trompe-l'œil provoquerait un ébranlement de la connaissance pratique du réel, d'où un sentiment de merveilleux :

dans cette brève mystification se révèle quelque chose qui est de l'ordre du magique, du merveilleux, un étonnement délicieusement borgésien, où un vague sentiment d'improbable s'empare de ce que nous voyons, où un léger doute se met à exister à propos de ce qui est vrai et de ce qui est faux [p. 13-14].

La confusion imaginaire entre réel et fantaisie envahit donc pour un court instant le réel – confusion qui ressemble à "cette "incertitude" [du réveil] si bien décrite par Roger Caillois" [p. 14] et qui retrouve une croyance enfantine : si j'ai pris le fictif pour du réel, le réel n'est-il pas tout entier fictif ? De là un effet d'inquiétante étrangeté, que Freud analyse ainsi :

un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé et d'autres choses du même genre. C'est là-dessus que repose également une bonne part de l'inquiétante étrangeté inhérente aux pratiques magiques. Ce qu'il y a d'infantile là-dedans, et qui domine aussi la vie psychique des névrosés, c'est l'accentuation excessive de la vie psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées. (1919, p. 251.)

A la fin de son essai, Percec analyse plus finement la manière dont le trompe-l'œil fait douter de la différence entre réel et imaginaire. Percec y analyse les "ruses" des trompe-l'œil de chevalet, les comparant aux anamorphoses, "trompe-l'œil à l'envers" : leur fonctionnement joue "habilement, et même diaboliquement, avec toutes les conventions de la représentation." [P. 20.]

Il cite ensuite une série d'exemples de ces ruses. Leur point commun est que les trompe-l'œil concernés présentent plusieurs niveaux de représentation, et que le regard du spectateur, omettant un de ces niveaux, assimile la diégèse au réel. Il se rend compte dans un second temps que ce qu'il ne regardait pas faisait partie de l'image : cadre, clou accrochant le tableau au mur et même "rideau disposé devant le tableau pour le protéger de la lumière" [p. 21]. Ou encore :

le verre qui protège la gravure n'est pas du tout brisé, car il n'y a pas de verre du tout ; il n'y a pas non plus de gravure, c'est une peinture à l'huile et l'empreinte de la presse n'est qu'une ombre délicate [p. 20-21].

La liste de ces " ruses ", qui sont bel et bien des tromperies, des leurres temporaires, se finit ainsi :

Le comble, puisque, précisément, tout l'art du trompe-l'œil est de nous amener à parler de comble, de jamais vu, d'impossible, est un tableau d'un peintre hollandais du XVII^e siècle nommé Gysbrechts : il représente un tableau retourné, c'est-à-dire l'envers d'une toile [...] je suppose qu'à l'origine il devait simplement être posé contre un mur quelque part dans l'atelier du peintre ; tôt ou tard, un client éventuel devait finir par le prendre et le retourner pour voir ce qui était derrière ; il devait avoir l'impression de tenir en même temps les deux côtés d'un miroir... [P. 21.]

Ainsi, le réel retrouve une place dans le raisonnement de Georges Percec,

comme point de repère oublié, à laquelle précisément la fiction du trompe-l'œil va permettre de prendre garde.

Ce qui arrête notre regard, un court instant, c'est l'irruption de la fiction dans un univers auquel [...] nous ne savons pas prêter attention. [P. 17.]

Perec, parallèlement, va plusieurs fois donner une définition des plus matérialistes de la peinture. Ainsi page [13] :

La peinture, on peut supposer que l'on sait ce que c'est : des pigments d'origines diverses, mélangés à des liants particuliers, et et disposés sur des supports variés en couches plus ou moins minces.

C'est évidemment cette matérialité que la fiction du trompe-l'œil va tenter de faire oublier. Le titre de l'essai, avec sa référence à Magritte, et donc à Foucault (1973), s'explique ainsi.

Ce que, en fin de compte, le peintre de trompe-l'œil nous dit, ce qui déclenche en nous ce petit vertige n'est rien d'autre que : "Ceci n'est pas un mur." Or, bien sûr, si la pipe de Magritte n'est pas une pipe, puisqu'elle n'est, tout simplement, tout bonnement, qu'un peu de peinture étalée sur une toile, le mur peint en trompe-l'œil est, lui, bel et bien un mur. Il n'est même que cela : mur nu, sans relief, sans ouvertures, sans corniches, sans rebords rebords saillants, pur obstacle que le simulacre de la peinture essaye de faire passer pour quelque chose qu'il n'est pas. [P. 16.]

Prendre conscience de la fiction dont le trompe-l'œil est le support, c'est en même temps prendre conscience de sa réalité de mur : on est tout à la fois conduit à douter de la réalité et à percevoir avec force une partie du monde réel.

2. Trompe-l'œil et littérature

2.1. Le trompe-l'œil, métaphore du texte perecquien

Perec parle donc dans cet essai de la fiction, mais parle-t-il par là-même de la littérarité, comme les analyses de Käte Hamburger (1982) peuvent nous le faire penser ? Autrement dit, le trompe-l'œil est-il pour Perec une métaphore de la littérature ?

On sait que Perec a employé plusieurs métaphores du texte, à commencer par le puzzle, qui apparaît dès les premiers entretiens, après la publication des *Choses*, en 1965, et devient vite prédominant, comme le montre entre

autres son rôle dans *La Vie mode d'emploi*.

Perec a déjà effectué en 1978 un livre d'art avec Cuchi White, mais les analyses de 1981, dans *L'Œil ébloui*, signent l'entrée du trompe-l'œil dans son discours auctorial. C'est donc une entrée tardive. Ce qui peut expliquer qu'il n'en parle guère dans ses entretiens. Il en parle avec Bernard Pous (1981, 1), mais à la suite d'une question de cet étudiant, qui l'a mentionné le premier.

Ainsi, sa place n'est pas centrale, mais il a bien une valeur de métaphore, sans ambiguïté, parce qu'il est relié aux autres métaphores du texte, *via* les mots croisés : dans "Ceci n'est pas un mur..." l'un est comparé à l'autre.

Ainsi, le trompe-l'œil n'est qu'un piège qui nous renvoie à notre regard, à la manière dont nous regardons – et occupons – l'espace. [...] Ce qui arrête notre regard, un court instant, c'est l'irruption de la fiction dans un univers auquel, à cause de ce que l'on pourrait appeler notre cécité quotidienne, nous ne savons pas prêter attention. En ce sens, les trompe-l'œil fonctionnent un peu comme les mots croisés : ils posent une question dont la réponse est tout entière contenue dans l'énoncé qui la formule [...], mais qui demeure énigmatique tant que l'on n'a pas opéré le minuscule minuscule glissement de sens qui la résoud dans son évidence imparable. [P. 16-17.]

Le rapprochement entre mots croisés et trompe-l'œil n'est pas *a priori* évident. Il s'explique par une esthétique commune du leurre, ainsi Perec parle-t-il de la recherche de définitions comme d' "une promenade au pays des mots où il s'agit de découvrir, dans ces alentours imprécis qui constituent la définition d'un mot, le lieu fragile et unique où il sera à la fois révélé et caché." (1979, 1, p. 10.) Cette tromperie accompagnée de révélation est expliquée par Perec en termes de regard : "Une fois la solution trouvée, on se rend compte qu'elle était très précisément énoncée dans le texte même de la définition, mais que l'on ne savait pas la voir, tout le problème étant de voir *autrement*" (*op. cit.*, p. 18). Comme le trompe-l'œil masque le mur tout en le faisant voir, finalement, la définition cache le mot tout en le révélant lorsqu'on a compris la définition.

Or, les mots croisés sont assimilés au puzzle lui-même dans un passage de *La Vie mode d'emploi* où, précisément, il est question des leurres du faiseur de puzzle, qui fait voir "fallacieusement" les pièces du jeu, et du joueur dont le problème est de "voir *autrement*" celles-ci. (1978, 3, p. 415-416.) Ainsi, le trompe-l'œil semble bien une métaphore des relations entre lecteur et écrivain, placée moins sur le terrain du sens que sur celui de la fiction. Mais cette métaphore est-elle adéquate ?

2.2. La fiction littéraire, un trompe-l'œil ?

La première remarque que l'on peut être tenté de faire, c'est que les trompe-l'œil n'ont guère de chance de fournir une clé de la littéarité, dans la mesure où "Ceci n'est pas un mur..." ne leur reconnaît pas de valeur artistique, leur place étant plus le musée Grévin que le musée du Louvre. [P. 9.] Ils ne sont pas caractérisés par la beauté.

Si les trompe-l'œil exercent la fascination qu'ils exercent [...] ce n'est pas seulement parce qu'ils sont "bien peints" ; ou plutôt ce "bien peint" sans lequel un trompe-l'œil ne serait pas un trompe-l'œil ne renvoie pas d'abord à une idée que l'on pourrait avoir de la beauté plastique, de l'équilibre des formes [P. 13].

La beauté serait peut-être plus du côté de *l'inimitable*. On en revient aux conceptions platoniciennes.

Cependant, à la fin de son essai, Perec remet en question la hiérarchie qu'il a auparavant adoptée.

Un tableau retourné n'est pas un tableau ; un châssis, de la toile ne sont pas un tableau. En quoi un tableau représentant un tableau retourné est-il un tableau, est-il une œuvre d'art ? En quoi quoi est-il moins digne d'être représenté par les moyens de la peinture qu'une pomme, une bouteille, un petit pan de mur jaune, jaune, Charles Ier à la chasse, l'arrière d'un camion frigorifique (etc., p. [22]).

Une autre limite de la métaphore est la différence entre supports textuel et iconique, qui ne leurrent pas – ou ne font pas croire – de la même manière. Comme l'a écrit Anne Roche, "aucun oiseau n'est venu picorer la description du quartier de tomates dans *Les Gomme*" (1983, p. 188). Un tel mythe n'existe même pas. Et on attend surtout le Parrhasios qui obtiendrait qu'on lui demande d'écarter un rideau décrit.

De fait, en dehors même des différences de régime sémiotique, la fiction littéraire repose sur une convention de non-réalité. Le paratexte, par exemple, permet au lecteur de savoir *a priori* qu'il lit une fiction. S'il y a bien, partiellement, un leurre du trompe-l'œil, est-il d'ailleurs obtenu par le moyen de la fiction elle-même ? N'est-ce pas plutôt un ensemble de procédés qui conduisent à ne pas percevoir la fiction peinte comme telle ? Octave Mannoni (1969) fait observer que s'il y a croyance dans la fiction théâtrale, c'est grâce à une sorte de négation :

*il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. [...] Il n'y a rien de plus facile que de montrer que le spectateur de théâtre est dans l'illusion, comme il n'y a rien de plus facile que de montrer qu'il s'identifie aux personnages. Ce qui est difficile, c'est de montrer comment justement ce n'est pas une illusion comme les autres, il ne s'agit pas d'être trompé ou non [...]. Dans son commentaire sur *The Turn of the Screw*, Henry James, d'une façon assez énigmatique, oppose à une "crédulité sans art ni mesure", une "crédulité consciemment cultivée" qui est celle précisément que cultive l'artiste. [...] cette crédulité consciemment cultivée, ce n'est pas une crédulité du tout, c'est par les conventions, par le symbolique, une sorte de reprise de l'imaginaire. L'imaginaire, pour le reprendre et l'organiser, il faut d'abord aller le chercher où il est, du côté de l'agence du rêve, ce qu'on ne peut obtenir qu'en recréant artificieusement la confusion [...] entre le réel et l'imaginaire – et cela peut-être par un procédé de négation. (P. 166-168.)*

Les conventions de la fiction s'opposent à un effet de tromperie. Elles convoquent l'imaginaire d'une autre manière que le trompe-l'œil.

2.3. La fiction perecquienne, un trompe-l'œil ?

Pour autant, le thème de la tromperie est très important dans l'œuvre de Perec. Il régit même pour partie la lecture, par l'intermédiaire de la métaphore du puzzle, dont je rappelle l'importance dans le discours auctorial perecquien, ainsi que le rôle stratégique dans *La Vie mode d'emploi*. Son "Préambule" conduit à assimiler la lecture à une partie entre lecteur et auteur, ressemblant à la partie opposant faiseur de puzzle et joueur – partie dont j'ai dit qu'elle comportait une part de leurre. Le thème du regard a une importance peut-être égale. Les épigraphes de *La Vie mode d'emploi* et de son premier chapitre, par exemple, suggèrent d'assimiler de la lecture à une pure activité scopique.

J'ai dit qu'un leurre pouvait s'exercer aux bords des trompe-l'œil, par la peinture d'un niveau de représentation fictif qu'on fait assimiler au réel, à un cadre extérieur par exemple. Observons les frontières, les bords du texte perecquien, à la suite de Vincent Colonna (1985). Peut-être y trouvera-t-on de telles stratégies trompeuses.

Celui-ci, étudiant le paratexte de cette œuvre, et plus particulièrement la note, a observé — partant d'une distinction entre auteur et narrateur impliquant que le paratexte n'est plus du domaine du narrateur, mais de l'auteur — des effets analogues à ceux de la métalepse narrative, et qu'il a nommés métalepse paratextuelle (1985). Ainsi, dans *La Disparition* (1969) et *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966), les "bords" du texte, qui sont du domaine de l'auteur, sont assimilés à la narration,

comme si l'auteur appartenait à la fiction. Dans *La Disparition*, c'est une note, un titre, un exergue, un avant-propos, des intertitres et un post-scriptum lipogrammatiques. Quant au paratexte de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, il "converge dans la mise en scène d'un auteur anonyme, se confondant avec le narrateur, doté d'un style redondant et contourné, relevant à la fois d'une certaine littérature rhétorique du XVIII^e siècle et d'une littérature domestique de l'entre-deux-guerres." (1985, p. 106.) Ce triomphe de la narration sur cette frontière entre réel et fiction s'accompagne toutefois d'une "mise à nu des mécanismes du récit" (p. 106-107).

Quant à *La Vie mode d'emploi* (1978,3), elle présente le cas inverse d'une "métalepse paratextuelle d'auteur" (p. 107). Citant le nom de l'auteur dans son index, renvoyant à la page de titre, au "post-scriptum" et à la liste des œuvres du même auteur, ce livre place l'auteur "selon le projet de Valène, "dans le tableau" (ibid.), il le fait entrer dans sa narration. La confusion entre réel et imaginaire joue donc d'une autre manière, mais toujours grâce à un leurre.

Ainsi ces "métalepses paratextuelles" sont le support de tromperies comparables à celles du trompe-l'œil : le lecteur peut, par exemple, ne pas s'intéresser dans un premier temps à l'index de *Quel petit vélo...*, qui ne fait pas *a priori* partie de la fiction. Puis découvrir ensuite avec surprise et délice la fictionnalité de celui-ci...

Par ailleurs, la notion de pseudo-érudition joue de la confusion entre vrai et fictif. C'est ainsi que Perec définit cette notion :

le texte n'est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction de savoir, de savoir-fiction. Quand je dis que je voudrais que mes textes soient informés par les savoirs contemporains comme les romans de Jules Verne le furent par la science de son époque, cela veut dire que je voudrais qu'ils interviennent dans l'élaboration de mes fictions, non pas en tant que vérité, mais en tant que matériel, ou machinerie, de l'imaginaire (Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, 1978, 1, p. 4). p. 4).

Introduisant dans ses romans un savoir multiforme, Perec rappelle dans le même temps leur statut fictif, par exemple par des mises en abyme. Ainsi, réécrivant le catalogue de l'Exposition 1900 aux pages 496-497 de *La Vie mode d'emploi* (1978,3), Perec fait s'y rencontrer deux personnages secondaires. Il fait appel à une connaissance qu'il peut espérer trouver chez certains lecteurs. Dans le même temps, toutefois, il multiplie les autoreprésentations, avec une maison de verre (qui a réellement existé, mais Perec a opéré une sélection dans le catalogue), des théâtres de poupées, un *Manoir à l'envers* dont les "fenêtres renversées" font penser à

des miroirs, etc. Comme en de multiples passages de *La Vie mode d'emploi*, la réécriture de textes de savoir introduit l'autoreprésentation de la fiction. Le lecteur oscille alors entre une perception du texte réel imité ou repris et une perception de la fiction, qu'on lui rappelle sans cesse, dans une sorte de double accommodation entre réel et fiction qui rappelle le trompe-l'œil.

Parallèlement, plusieurs critiques ont déjà fait remarquer que, dans l'Index, les personnages historiques sont placés sur le même plan que les personnages fictifs, d'où une confusion.

Plus encore, utilisant des textes de savoir, Perec mêle le faux et le vrai, en des pastiches plus vrais que nature, dont la précision et la diversité forcent le lecteur à abdiquer toute prétention à distinguer le vrai du fictif. On en trouve une bonne illustration dans la réécriture de catalogues ou de textes de critiques d'art dans *Un cabinet d'amateur* (1979, 3). Or, comme Searle l'a fait observer (1982, p. 116), "normalement, toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certaines sont des références réelles". Il y a donc une frontière interne entre fictif et réel, au sein-même des œuvres de fiction, et c'est à cette frontière-même, sur ce bord, que va jouer le leurre de la pseudo-érudition.

Dans le même ordre d'idées, dans *La Vie mode d'emploi* (1978, 3), figurent les pages d'un catalogue de vente par correspondance, entièrement réécrites par Perec, notamment en fonction de nécessités rythmiques, et dont certains articles sont impossibles. Ainsi, la liste d'accessoires de la "perceuse-percuteuse à variateur électronique" semble résulter de la compilation de différents catalogues, leur nombre dépassant toute réalité concevable (p. 103.). Le "coffret premier secours" rassemble de même à la fois "1 flacon pour alcool modifié 70°", "6 compresses hydrophiles", "5 tampons coton hydrophile" et "5 pochettes tampons alcoolisées" dont on voit mal l'utilité. Ce coffret comprend encore "1 centimètre souple", "1 lampe de poche" et "1 craie indélébile" ! (P. 105.)

La réalité est à ce niveau faite fiction tout en étant imitée, avec d'autant plus de perfection que la typographie est également pastichée.

Dès lors, l'ambition réaliste de Perec vise-t-elle à ce que le monde fictif ressemble au monde réel ou à ce que le réel bascule dans l'irréel ? Si la tromperie envahit ainsi les "frontières" de la fiction perecquienne, cette fiction s'appuie évidemment sur des "effets de réel", et plus généralement sur une "rhétorique fictive". La métaphore du trompe-l'œil conduit à penser que l'important, dans le réalisme – ou l'hyper-réalisme – perecquien n'est pas la référence au réel, mais le triomphe d'une illusion vraisemblable.

Georges Perec a d'ailleurs insisté dans plusieurs entretiens sur le plaisir de la fiction, qu'il ne voulait pas qu'on oublie quand on parlait de ses œuvres. Et ce plaisir, il l'a plusieurs fois mis en scène. Rappelons à ce propos que les

spectateurs fascinés du *Cabinet d'amateur* d'Heinrich Kürz suivent les variations entre les différentes copies que la mise en abyme du tableau exige : ces variations font de ce tableau une narration, comme l'a déjà fait observer Anne Roche (1983, p. 189).

un champion de boxe, encore vaillant dans la première copie, recevait un terrible uppercut dans la seconde, et était au tapis dans la troisième (1979, 3, p. 22).

La fascination pour les tableaux est également, dans la diégèse de ce livre, créée par leur histoire, telle qu'elle est reconstituée par différents critiques (histoire aussi fausse que les tableaux, rappelons-le).

Cependant, le trompe-l'œil fait également percevoir le réel qu'on ne voit habituellement pas. N'est-ce pas une définition possible de "l'infra-ordinaire" ? Cette métaphore nous permet donc de comprendre l'articulation entre le goût pour la fiction qu'a Perec et le versant "sociologique" de son œuvre, qui s'incarne par exemple dans la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) Ainsi les "Travaux pratiques" qui dans *Espèces d'espaces* (1974) proposent d' "observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique" (p. 70) font-ils se rejoindre des sentiments d'inquiétante étrangeté imaginaire et provoquée par la description minutieuse du réel.

*La rue : essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert. Les gens dans la rue. [...]
S'obliger à voir plus platement. [...]
Déchiffrer un morceau de ville, en déduire des évidences [...].
Continuer
Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable
jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs...
Faire pleuvoir des pluies diluviennes, tout casser, faire pousser de l'herbe, remplacer les gens par des vaches, voir apparaître, au croisement de la rue du Bac et du boulevard Saint-Germain, dépassant de cent mètres les toits des immeubles, King-Kong, ou la souris fortifiée de Tex Avery ! (P. 72-74.)*

Leurre, faux et illusion sont liés à une omnipotence apparente de l'auteur, qui tenterait de tromper le lecteur. La fin d'*Un cabinet d'amateur* (op. cit.) illustre cette volonté de manipulation.

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant. (Op. cit., p. 125.)

Dénoncer comme faux le ni vrai-ni faux de la diégèse, c'est réintroduire à son propos "l'instance du Moi [...] qui est chargée de nous dire : ceci est vrai, ceci est faux ; ceci est réel, ceci est irréel" (Octave Mannoni, *op. cit.*, p. 169), et donc faire brutalement cesser le règne de l'imaginaire. Illustrant un pouvoir trompeur de l'auteur, cette chute met en péril la croyance diégétique.

2.4. "User" de la fiction

La Vie mode d'emploi me permettra de préciser encore certaines caractéristiques de l'usage perecquien de la fiction. J'ai rappelé plusieurs fois l'importance du puzzle dans ce roman, à cause du contrat de lecture qu'il implique.

seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autre pièce [...] ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque (1978, 3, p. 15).

Rassembler deux pièces d'un puzzle permet de leur donner un sens. Pareillement, le lecteur de *La Vie mode d'emploi* semble invité à effectuer des rapprochements signifiants entre les éléments de ce livre. Les nombreuses devinettes présentes dans le livre, comme la permanence de l'autoréférence peuvent y inciter. Et inciter ensuite à la recherche d'un sens global : une image unique et achevée du livre.

Or, l'un des personnages principaux a consacré sa vie à la reconstitution de puzzles. Et l'histoire de Bartlebooth, sa lutte avec le faiseur de puzzles Winckler, est le plus souvent lue comme une mise en abyme de l'activité du lecteur, de ses relations avec l'auteur. Il se trouve que le projet de Bartlebooth échoue : il meurt devant son quatre cent trente-neuvième puzzle, qu'il n'est pas parvenu à achever.

L'esthétique du puzzle est par conséquent marquée par un inachèvement, ce qui rejoint une volonté d' "ouverture" de l'œuvre, sur laquelle Perec est souvent revenu.

Le sens final, je ne sais pas ce que c'est. Mais je sais que ce qui est produit par l'accumulation des lettres, des mots, des phrases, c'est une fiction. C'est-à-dire un jeu qui se fait entre deux personnes, entre un écrivain — homme de lettres — et un lecteur. C'est un jeu de séduction. Le seul propos de celui qui écrit, finalement, c'est que quelqu'un va le lire et va aller au bout. Sinon, c'est raté (1982, p. 137.)

C'est même cette absence d'explication unique, cette ambiguïté qui peut pousser le lecteur à lire et relire, comme on regarde vraiment une pièce de puzzle tant qu'on n'a pas trouvé sa place.

De même, l'illusion référentielle que les romans perecquiens mettent en œuvre est souvent déçue, comme nous l'avons vu avec la fin d'*Un cabinet d'amateur*, qui n'est qu'une des nombreuses fins décevantes du romancier.

Dans le même ordre d'idées, on peut rappeler le tableau que *La Vie mode d'emploi* (1978, 3) semble décrire. Bernard Magné signale ainsi la présence d'une isotopie du regard dès les premiers chapitres du livre.

cette isotopie est elle-même associée, en maints passages, à celle de la peinture, en particulier à ce que j'appellerai un réseau pictural primaire, c'est-à-dire à l'ensemble des séquences qui permettent de lire la description des pièces de l'immeuble comme la description d'un tableau qui représenterait ces pièces [...], soit parce qu'il y est fait explicitement allusion à ce tableau [...], soit parce que tel syntagme (par exemple "premier plan") connote une organisation picturale de l'espace décrit. [...] Intervenant seulement au chapitre VII [...], la première mention explicite du tableau [de Valène] fonctionne comme une capture, modifiant brusquement, par après coup, le statut diégétique des descriptions précédentes, faisant basculer tout l'amont de l'histoire dans un réel au second degré puisque déjà représenté sur une toile et non saisi "sur le vif" (Bernard Magné, 1989, p. 65).

Il y a tromperie sur les niveaux narratifs, donc, mais aussi incomplétude ou incohérence de la diégèse. Voici le dernier paragraphe de *La Vie mode d'emploi* :

[Valène] reposait sur son lit, tout habillé, placide et boursoufflé, les mains croisées sur la poitrine. Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre, réduisant de moitié l'espace étroit de la chambre de bonne où il avait passé la plus grande partie de sa vie. La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait

habiter.

Le lecteur a cru lire la description d'un tableau qui n'existe pas.

Comme pour le sens, la déceptivité narrative du roman s'accompagne d'une ouverture. Perec lui-même a fait souvent remarquer, par exemple, qu'on peut le lire *La Vie mode d'emploi* à partir de son Index, pour reconstituer l'histoire de tel ou tel personnage.

Conclusion

Juste après s'être posé la question de la valeur artistique des trompe-l'œil, Georges Perec évoque l'effet que le temps leur fait subir.

je crois que ce qui me touche et me trouble le plus dans les photographies de trompe-l'œil que Cuchi White nous donne à voir, c'est [...] le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en main, par le temps réel, par l'espace réel, de cette illusion spéculaire qui se serait voulue imp impérissable : la réalité reprend ses droits [...]

Mais parfois la force de l'illusion est telle (ou si grand notre besoin besoin de ces échappées d'espace) que nous continuons à feindre de l'éprouver encore sous la réalité qui la nie [p. 23].

Cette conclusion présente une dernière "frontière" de la fiction du trompe-l'œil, sa mise à mal, son "usure" partielle. Il s'agit là encore d'une métaphore de la volonté perecquienne d' "ouvrir" les fictions.

Cette esthétique est revendiquée également à travers la métaphore du puzzle incomplet, métaphore qui joue à plusieurs niveaux. Elle permet entre autres de parler de l'inscription de l'œuvre dans l'espace des œuvres déjà écrites, de la littérature.

Il faut encore partir de l'image du puzzle ou, si l'on préfère, l'image d'un livre inachevé, d'une œuvre inachevée à l'intérieur d'une littérature jamais achevée. ("Entretien", 1978, 1, p. 3.)

Ainsi, si Perec joue de la fiction, il met en péril ses conventions et ses frontières dans une stratégie de leurre. De plus, il la met en question par un jeu d'incohérences et de déceptivité. Cependant, cette mise en question de la fiction est en même temps volonté d'entrer dans le puzzle de la littérature.

Il ne me semble donc pas que ce qui définit la littérarité pour cet auteur soit la fiction, mais une forme de jeu, au sens d'ouverture, de recherche

jamais achevée, qui s'appuie notamment sur la fiction, ses démultiplications mais surtout ses frontières.

Bibliographie

BARTHES, Roland (1968, rééd. 1982), "L'effet de réel" repris dans *Littérature et Réalité* (R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt), Le Seuil, p. 81 et sq.

COLONNA, Vincent (1985), "Fausses notes", *Cahiers Georges Perec*, n° 1, *Colloque de Cerisy* : (juin 1984).

FOUCAULT, Michel (1973), *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1986.

FREUD, Sigmund (1919, rééd. 1988), " L'inquiétante étrangeté " dans *L'Inquiétante Etrangeté : et autres essais*, Gallimard, p. 211-263.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Le Seuil.

HAMBURGER, Käte (1982), *Logique des genres littéraires* (1957), Le Seuil.

MAGNE, Bernard (1989), *Perecollages : 1981-1988*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse.

MANNONI, Octave (1969), *Clefs pour l'Imaginaire : ou l'Autre scène*, Le Seuil.

PEREC, Georges (1966), *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* Denoël.

- (1969), *La Disparition*, Denoël.

- (1974), *Espèces d'espaces*, Galilée.

- (1975, rééd. 1982), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois.

- et LE SIDANER, Jean-Marie (1978, 1), "Entretien", *L'Arc*, n° 76, p. 3-10.

- et WHITE, Cuchi (1978, 2) *Trompe l'œil*, Patrick Guérard.

- (1978, 3), *La Vie mode d'emploi* (1982), Le livre de poche.

- (1979, 1, rééd. 1986) "Avant-propos", *Les Mots croisés II*, P.O.L et Mazarine, p. 9-23.

- et POLI, Jacques (1979, 2), *Peintures entomologiques de Jacques Poli*, Galerie Maeght.

- (1979, 3, rééd. 1989), *Un cabinet d'amateur*, Le livre de poche.
- (1980), "Alphabet pour Stämpfli", *Catalogue pour l'exposition Peter Stämpfli : œuvres récentes*, Centre Georges Pompidou, p. 4-7.
- et POUS, Bernard (1981, 1), "Entretien", *L'écriture narrative de Georges Perec*, (mémoire de lettres modernes, université Paul-Valéry), Montpellier.
- et WHITE, Cuchi (1981, 2), *L'Œil ébloui*, Le Chêne.
- et ROYER, Jean (1982), "La vie est un livre", *Ecrivains contemporains : entretiens 1 : 1976-1979*, L'Hexagone, Montréal.
- (1989), *L'Infra-ordinaire*, Le Seuil.
- (1996), "Je ne suis absolument pas critique d'art", *Cahiers Georges Perec*, n° 6, *L'Œil d'abord : Georges Perec et la peinture*, 1996, p. 196-203.

Il s'agit de la retranscription d'extraits d'une table ronde tenue à l'invitation de l'Association culturelle italo-française de Bologne, le 28 novembre 1981.

REY, dirigé par Alain (1992), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert.

ROCHE, Anne (1983), "Ceci n'est pas un trompe-l'œil" : les pièges de la représentation dans l'œuvre de Georges Perec", *Sociologie du Sud-Est*, n° 35-36.

SEARLE, (John R.), *Sens et Expression : études de théorie des actes de langage*, Minuit, 1982.

NOTES

[1] Je reprends pour l'image la tripartition de Gérard Genette (*Figures III*, 1972) entre diégèse, récit et narration. Je parle d'image au lieu de récit et de représentation au lieu de narration. Je garde le terme de diégèse. Le niveau du signifié du texte de Perec est considéré comme niveau diégétique, celui des paysages figurés par les photographies comme niveau métadiégétique, et celui des univers figurés par les trompe-l'œil que représentent ces photographies comme méta-métadiégétique. Sans doute est-il discutable de distinguer ces niveaux en faisant abstraction de l'hétérogénéité du "niveau diégétique", mais ces catégories permettent d'observer quelques caractéristiques de la mise en texte des images.

La notion de métalepse narrative a été définie par Gérard Genette dans *Figures III* comme "le passage d'un niveau narratif à l'autre [...] assuré [par

une] autre forme de transit" que la narration (p. 243).