

GEORGES PEREC ET LA CONSTRUCTION DE L'IMAGE ENTRE LE PARLER ET LE VOIR

Rodrigo SILVA IELPO¹

Résumé : En échappant au faux problème qui adviendrait d'une confrontation entre les mots et les choses, les images figurées dans *La Vie mode d'emploi* font de ce choc la force même de leur constitution. Dans ce roman de Georges Perec, lorsque l'image de la banalité ordinaire surgit devant les yeux par l'entremise de l'écriture, on se découvre face à une proximité jusqu'alors insoupçonnable. Pourtant, c'est ce mouvement qui, en complexifiant l'évidence du monde, restitue la distance qui rend à la quotidienneté son aspect énigmatique.

Mots-clés : Georges Perec, évidence.

Resumo: Ao fugir do falso problema que viria de uma confrontação entre as palavras e as coisas, as imagens figuradas em *La Vie mode d'emploi* fazem desse choque a própria força de sua constituição. Nesse romance de Georges Perec, assim que a imagem da banalidade cotidiana surge diante dos olhos através da escritura, descobrimo-nos ante uma proximidade até então inimaginada. Entretanto, é esse movimento que, ao complexificar a evidência do mundo, restitue a distância que dá à cotidianidade seu aspecto enigmático.

Palavras-chave: Georges Perec, evidência.

Certes, comme le titre l'indique, l'article est sur Georges Perec, mais c'est Maurice Blanchot qui nous incite à commencer, en posant à son lecteur une question qui va trouver dans le texte perecquien un champ fertile où elle n'arrête pas de pousser. Dans un texte intitulé « Parler, ce n'est pas voir », publié dans *L'entretien infini*, Blanchot développe une réflexion sur les rapports entre parler et voir. Le critique, au lieu de parler d'un écartement entre ces deux catégories sensorielles, va suggérer l'instauration d'une zone de choc qui aurait des conséquences sur notre perception du monde. C'est ainsi que dans un certain moment de son texte, il nous pose ladite question : « [p]ourquoi la chose serait-elle séparée entre la chose qui se voit et la chose qui se dit (s'écrit) ? » (BLANCHOT, 1969, p.40).

Cette provocation déclenche l'acte réflexif qui nous permet de passer à l'analyse de l'œuvre de Perec. Étant donné le trait descriptif présent dans la plupart de ses textes, comment penser la formation de ce qui « se donne à voir » dans ses descriptions ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord tenir compte de ce que l'écrivain décrit, de ce qui sollicite son écriture. Chez Perec, il paraît que le plus juste est de parler d'une sorte

¹ Rodrigo SILVA IELPO est doctorant en Littérature Française à l'Université Denis Diderot (Paris VII) et à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro
E-mail : rodrigoielpo@gmail.com

sollicitation, c'est-à-dire d'un désir provoqué par les images du monde quotidien. C'est ce que l'auteur suggère lorsqu'il nous demande :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? (PEREC, 1989, p.11)

Il s'agit de parler – et certainement de voir – d'une évidence, comme son commentaire l'indique, ce qui doit être pensé par le biais de la quotidienneté.

L'évidence est une catégorie du discours qui remonte à l'antiquité classique, étant présente dans la tradition rhétorique liée à l'origine à la notion de « vraisemblance ». Il était question de construire un discours qui puisse « mettre sous les yeux » ladite chose. Tout cela ne serait possible sans les notions d'*enargeia* du grec, et d'*evidentia* du latin. Ce sont les deux catégories qui permettent de rendre les choses « claires » pour les spectateurs. Pourtant, chez Percec, cette liaison entre évidence et vraisemblance, plutôt que d'être confirmée, se trouve problématisée par une écriture qui paraît vouloir bouleverser nos modes de perception usuels. C'est ce qu'il explique lors d'une série de conférences en Italie, en 1981, en parlant d'influence qu'il avait subi du critique Roland Barthes :

Quand j'écrivais *Les Choses*, je suivais un de ses séminaires sur la rhétorique de la publicité. Et c'est de lui qui me vient cette façon de regarder les choses un peu de biais, de manière oblique ; de faire en sorte que l'œil ne regarde pas au centre mais sur le côté : pour voir le monde apparaître de manière un peu détournée. C'est alors qu'il apparaît avec un grand relief. (PEREC, 2003, V.2, p.328)

D'après ce que Percec nous dit, son évidence relèverait d'un regard « de biais », renvoyant ainsi ce travail au plan d'une action : il faut rendre évident ce qui est tellement évident – le quotidien – qu'on ne le voit plus. Mais laissons son œuvre parler, en indiquant ses propres voies d'accès et nous permettant ainsi, dès que possible, de confronter ses réflexions avec sa propre poétique. De toute façon, loin de suivre une voie spécifique, ses réflexions, de même que ses textes, paraissent imbriquer différents aspects de l'*evidentia*. Cela crée un jeu où les rapports entre référent et signe, entre chose et langage, veulent problématiser l'ordre du monde tel qu'on le perçoit. En parlant de l'usage des énumérations dans *La Vie mode d'emploi*, l'auteur explique : « [L]es catalogues qui tirent à des millions d'exemplaires, ils sont lus. Moi, je les transforme en poèmes, en rimes. Il y a tout un travail d'écriture là-dessus et ça donne quelque chose de provocateur. » (PEREC, 2003, V.2, p.131) On est loin du monde figé critiqué par Percec au début de sa carrière comme étant le résultat du travail descriptif du *Nouveau roman* et identifié à une esthétique bourgeoise. D'ailleurs, c'est à partir de cet aspect qu'il faut penser aux contraintes utilisées par l'auteur. Celles-ci, loin d'empêcher une réflexion sur le mouvement même du monde, seraient ce qui permettrait à l'écrivain d'en saisir de nouveaux ordres, de différents modes d'organisation de l'espace, comme observé par Jean-Luc Joly. Selon le critique,

Tout se passe alors comme si la contrainte, bien loin de n'être que mécanisme de production, mécanisme libérateur ou ludique, ensemencait en quelque sorte le langage

et lui conférait des capacités nouvelles et ‘autonomes’ à signifier (c’est-à-dire à générer un sens qui ne fût pas simplement déjà là, au départ, mais qui permît d’accéder à des sens cachés du réel). » (JOLY, 2004, p.290)

Toutefois, il faut faire une remarque sur la fin de la citation : au lieu « de sens cachés », il vaut mieux penser à de nouvelles possibilités de sens sans qu’ils existent forcément comme une antériorité à l’écriture. Cela renverrait à des vérités stables présentes depuis toujours dans la chose décrite, en attendant d’être découvertes. Pour ce Perec lié à l’OuLiPo², cela ne paraît pas raisonnable. Comme il affirme dans un certain moment de son entretien avec Jean Royer, « [t]out discours, quel qu’il soit (...) ne sera jamais que le prétexte d’un autre discours puis d’un autre discours puis d’un autre... Finalement, il y aura une poursuite de la « vérité » qui changera au fur et à mesure que l’on parlera. » (PEREC, 2003, V.2, p.79) L’évidence « montrée » serait donc moins une clôture visuelle sous la forme d’une vérité cachée de l’objet qu’un exercice d’ouverture vers la visibilité du monde. Dans son texte sur les rapports entre l’écriture et la vision, Blanchot nous donne une très belle image de cet exercice, en disant que,

La parole est guerre et folie au regard. La terrible parole passe outre à toute limite et même à l’illimité du tout : elle prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois, s’affranchit de l’orientation, elle désoriente. (BLANCHOT, 1969, p.40)

Pour Perec, de même que pour Blanchot, l’écriture ne serait pas ce qui « efface » la chose nommée, mais ce qui nous permet de la saisir différemment, en explorant le choc provoqué entre langue et vision. Perec, en parlant d’un de ses livres, nous explique ainsi ce mouvement : [c]’est comme dans *Un cabinet d’amateur*, on ne pourrait pas représenter le tableau. [*Rires*] Alors qu’on peut très bien le décrire. » (PEREC, 2003, V.2, p.194)

Mais pour qu’on puisse continuer à suivre le chemin de l’évidence perecquienne - pas si évident -, il faut d’abord poser à son œuvre la question formulée par Barbara Cassin. Cette question énigme nous permettra d’y pénétrer en tissant le fil d’Ariane, non pour trouver la sortie mais pour créer la toile d’araignée qui conduira notre espace de réflexion : « (...) l’évidence est une qualité, c’est-à-dire un adjectif. Il y a des choses évidentes, et la question est : sur quoi donc poser l’adjectif ‘évident’ » ? (CASSIN, 1997, p.25). En fait, la plupart du temps, l’évidence ne concerne que ce qui est en train de sortir de la chaîne de la banalité quotidienne, d’où une autre question, celle posée par Jacques Roubaud sur le silence de quelques poètes à propos de la tour Eiffel :

(...)
 il serait difficile en effet
 de dire de Paris sans dire de la tour
 Apollinaire lui-même...
 pourtant je ne pense pas que Réda lui prête grande atten-
 [tion
 dans *Les ruines de Paris*
 ni Queneau dans *Courir les rues*
 ils la trouvent peut-être trop voyante

² Ouvroir de Littérature Potentielle.

ou bien
ils l'ont tellement vue qu'ils ne la voient plus
(...)

(ROUBAUD, 1999, p.51-52)

D'une certaine manière, on peut dire qu'on ne parle que de ce qui nous parle, tautologie qui nous autorise à lier l'évidence au spectaculaire, comme Perec précise dans la citation suivante, tirée du premier texte du recueil *L'infra-ordinaire*:

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extraordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent. (PEREC, 1989, p.9)

Alors, comment penser l'évidence sans qu'on soit la proie de la notion de scandale, c'est-à-dire de ce qui s'éloigne de l'ordinaire, *i.e.* de « l'extraordinaire » ? En accompagnant les réflexions de Perec, on se rend compte d'être au sein d'une pensée sur les pratiques du regard où l'on met de côté l'évidence des images scandaleuses au profit de la construction d'une pratique qui demande à ceux qui regardent avec lui (ses lecteurs) de faire attention aux images quotidiennes et apparemment sans valeur. Ce faisant, l'écrivain donne un intérêt à ce que Francis Ponge appelle « témoins muets » lors d'une conférence en Allemagne. En parlant sur sa méthode de travail, le poète dit au public présent: « [i]ci les objets vivent aussi. Il y en a partout, nous sommes environnés de témoins muets (...) » (PONGE, 1961, p.269). Perec, quant à lui, explique ainsi son point de vue à Ewa Palikowska en 1981 : « [l]a vie, c'est l'ensemble des choses matérielles. Tout ce qui a été fabriqué par l'homme depuis qu'il existe avec les moyens de communication, c'est-à-dire la transmission par la parole, l'activité mentale, l'activité intellectuelle. C'est ça la vie. » (PEREC, 2003, V.2, p.205)

Prenons comme exemple de cette réflexion le chapitre LX de *La Vie mode d'emploi*. Il s'agit apparemment de l'histoire du couple d'Henri et Alice Fresnel, qui habitait dans une chambre de bonne de l'immeuble 11, rue Simon-Crubellier, depuis leur mariage, en passant par leur séparation - Henri abandonne sa femme et sa carrière de cuisinier pour devenir acteur -, jusqu'au moment de leurs retrouvailles, quarante ans après. Pourtant, au-delà de ces événements marquants, il s'agit aussi de l'histoire des aliments qu'Henri mangeait, des costumes et du décor employés par les acteurs de sa troupe, sans oublier la chambre de bonne elle-même - l'un des personnages les plus importants comme indiqué par le titre du chapitre³. Pourtant, contrairement à ce qui se passe dans la plupart du roman, on ne se rend compte de l'importance accordée à tous ces traits matériels qu'à la fin du chapitre, lorsque, après les retrouvailles du couple, Mme Fresnel part vivre avec leur fils. À ce moment-là, l'écrivain ajoute deux paragraphes où la chambre apparaît en premier plan. D'abord, il fait figurer le passage du temps : le narrateur mentionne un nouveau résident et utilise le présent de l'indicatif en opposition au passé, renforçant de cette façon l'écoulement du temps. Ainsi, on sait à ce moment du récit que,

³ D'après la logique du « montage » imposée par le plan du roman, plusieurs chapitres reçoivent le nom d'une pièce ou d'une partie de l'immeuble : « Escaliers » (I) ; « Le hall d'entrée » (XXII) ; « Caves » (XXXIII) ; « Machinerie de l'ascenseur » (LXXIV) ; etc.

La chambre est aujourd'hui occupée par un homme d'une trentaine d'années : il est sur son lit, entièrement nu, à plat ventre, au milieu de cinq poupées gonflables, couché de tout son long sur l'une d'entre elles, en enserrant deux autres dans ses bras, semblant éprouver sur ses simulacres instables un orgasme hors pair. (PEREC, 1978, p.332)

La narration continue, et dans le dernier paragraphe, la chambre apparaît comme une survivance à l'histoire des hommes, dénonçant pourtant leur quasi présence :

Le reste de la chambre est plus aride : des murs nus, un lino vert d'eau sur le sol jonché de vêtements épars. Une chaise, une table avec une toile cirée, des reliefs de repas – une canette, des crevettes grises sur une soucoupe - et un journal du soir ouvert sur un problème géant de mots croisés. (*idem*)

La lecture de ces deux derniers paragraphes fait contraster la disparition du couple avec la durée matérielle de l'endroit. Cela provoque une sorte d'émotion inattendue devant l'image de cette chambre qui n'arrête pas de produire des résonances par la force de sa présence imposée à notre « regard ». Il y a là-dessus quelque chose de déconcertant, sensation augmentée par le traitement éloigné que le narrateur donne au personnage qui habite la chambre à ce moment du récit. Ce sentiment d'étonnement semble trouver des échos dans un dialogue entre Perec et Gabriel Simony lors d'un entretien sur *La Vie mode d'emploi*. En répondant à la question de Simony sur l'inutilité de la passion qui se trouverait représentée dans ce livre, l'auteur explique que, à part l'histoire heureuse d'un couple présentée dans le chapitre XCVIII,

Toutes les autres histoires, je le reconnais, ressemblent à ce qui est pour moi la vie, c'est-à-dire une énergie considérable...

Pour rien ?

Pour rien... qui va s'achever dans la mort. Et après, qu'est-ce qui en reste ? Il reste des objets. Finalement, c'est ce qui survit, et à travers eux, je dirais qu'il y a quelque chose qui est très émouvant. (PEREC, 2003, V.2, p.214)

En travaillant avec cette matérialité du quotidien qui nous entoure - qui survit à nous -, l'écrivain explore leur virtualité significative, incitant le lecteur à regarder ce qui ne nous parlait pas et qui tout à coup nous fait signe. C'est ce défi qu'une partie de ses textes semble nous lancer. En jouant sur une sorte de système représentationnel dit réaliste, ses images paraissent inquiéter le regard du lecteur, comme pour nous montrer « qu'on ne sait pas voir. » (PEREC, 2003, v.2, 141)

Pourtant, pour comprendre la profondeur de cette critique chez Perec, il faut éviter tout d'abord la notion traditionnelle de *mimésis*, car c'est à partir de ce jeu d'élargissement du monde qui bouge entre la vue et l'écrit qu'il faut penser son œuvre. La fiction de ce monde-écriture n'a pas pour but d'entraîner le lecteur dans une illusion réaliste qui lui permettrait d'adhérer complètement aux images décrites. Si tel était le cas, son écriture perdrait son pouvoir critique, empêchant le mouvement entre le livre et ce que le lecteur est capable de voir ; il s'agit alors d'établir un jeu de distances. Pensons une fois de plus à quelques mots que Blanchot écrit dans le même texte à propos de l'acte de voir :

Voir ne suppose qu'une séparation mesurée et mesurable : voir, c'est certes toujours voir à distance, mais en laissant la distance nous rendre ce qu'elle nous enlève. La vue s'exerce invisiblement dans une pause où tout se retient. Nous ne voyons que ce qui d'abord nous échappe, en vertu d'une privation initiale, ne voyant pas les choses trop présentes ni si notre présence aux choses est pressante. (BLANCHOT, 1969, p.39)

Les descriptions et énumérations de Perec vont bouleverser les modes habituels de la perception visuelles. À travers un procédé fictionnel, l'auteur va cartographier le monde en jouant sur la frontière entre le visible et l'écrit. Ainsi, le lecteur de *La Vie mode d'emploi* est invité à « voir » un monde soumis à une description que Perec va même appeler « neutre ». Mais en même temps il le fait à partir de procédés stylistiques qui désaxent le regard, construisant des figures tellement détaillées qu'elles frôlent l'invraisemblable. Parmi ces procédés il faut relever l'approximation de son travail descriptif avec l'esthétique de la peinture hyperréaliste. À propos de cette peinture, dans le livre *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Ferrer explique que « [c]'est un art qui s'appuie sur la reproduction fidèle – photographique -, de la réalité. » (FERRER, 2001, p.142). D'ailleurs, c'est Perec lui-même qui nous indique parfois cette approximation dans son roman. Lors d'un entretien avec le poète et journaliste Jean Royer, en 1979, événement qui était lié à la publication de son livre à Montréal, l'auteur avoue :

Des hyperréalistes m'ont particulièrement influencé : par certains tableaux où l'on a le sentiment tout à coup que notre sensibilité bascule complètement. On n'a jamais fait attention aux objets de la quotidienneté ni aux bruits de fond de la vie. Et on a soudain par ces tableaux le regard étonné de ce qu'on ne voit pas et qui est mis en lumière. Cela devient insupportable, onirique, imaginaire. Le réel bascule dans l'irréel. » (PEREC, 2003, V.2, p.77)

Ce choix lui permet de penser à une poétique qui critique nos modes d'attention, ce qui était tout à fait d'accord avec les principes de l'hyperréalisme américain, selon les explications sur le mouvement données par le livre cité plus haut :

Souvent présenté comme une réaction face aux tendances de l'Art conceptuel et de son divorce avec la représentation objective de la réalité (...), il convient cependant de remarquer combien l'Hyperréalisme se nourrit des syntaxes les plus récentes de la photographie ou du cinéma, et combien ses meilleurs représentants pratiquent une interrogation consciente du spectaculaire quotidien, par une affinité avec le POP ART > dont ils poursuivent en quelque sorte le programme de critique sociale. (FERRER, 2001, p.142)

Il s'agissait donc de créer une écriture capable de renvoyer notre regard au monde par le biais de la fiction en nous faisant regarder chaque chose de la banalité quotidienne « comme un objet étrange et non comme un objet auquel on est tellement habitué, anesthésié, qu'on n'a plus de perception du monde immédiat. » (PEREC, 2005, p.12).

Part importante de ce travail, les enchaînements des phrases, les informations qui se suivent l'une après l'autre avec un rythme hallucinatoire, font que chaque description, chaque énumération, empêche l'image de se fixer dans un cadre précis :

Une cuisine. Sur le sol un linoléum, mosaïque de rhomboïdes, jade, azur et vermillon. Sur les murs une peinture jadis brillante. Contre le mur du fond, à côté de l'évier, au-dessus de l'égouttoir en fil plastifié, glissés l'un au-dessous de l'autre entre le mur et la tuyauterie, quatre calendriers avec des photographies en quadrichromie (...). (*idem*, p.359)

La cuisine de Cinoc, espace organisé par l'écriture, soumet « la vision » à cette prosodie descriptive et énumérative où les yeux sont obligés de s'accommoder au rythme de cette sorte de prose poétique⁴. En outre, les adverbes de lieux, multipliant les références spatiales, au lieu d'assurer l'achèvement de ce qui est décrit, fait éclater les limites entre tout ce qui y est présenté. Prenons un autre exemple, sans que pour le faire on soit obligé de fouiller dans de tas de pages pour en trouver un :

La salle à manger était alors une pièce lourde et encombrée de meubles, avec un parquet aux dessins compliqués, un haut poêle de faïence bleue, des murs surchargés de corniches et de moulures, des plinthes imitant le marbre veiné, une suspension à neuf bras garnie de 81 pendeloques, une table en chêne, rectangulaire, accompagnée de douze chaises de velours brodé et, aux deux bouts, de deux fauteuils en acajou clair aux dos ajourés en X, un bas de vaisselier genre breton où l'on avait toujours vu voisiner un cabaret Napoléon III en papier mâché, un service à fumeurs (avec une boîte à cigarettes représentant *les Joueurs de cartes* de Cézanne, un briquet à essence ressemblant assez à une lampe à huile, et quatre cendriers respectivement décorés d'un trèfle, d'un carreau, d'un cœur et d'un pique), et un compotier d'argent rempli d'oranges, le tout surmonté d'une tapisserie représentant une fantasia (...). (*idem*, p.359)

Cette description de l'ancienne salle à manger de Madame Moreau, si elle n'utilise pas toutes les stratégies du fragment antérieur, elle garde le même rythme hallucinant imposé par le narrateur « aux yeux » du lecteur. Comblées de virgules intercalées par quelques conjonctions de coordination, les phrases prennent une vitesse qui empêche une fois de plus que chaque chose soit aperçue isolément. Autrement dit, cette « vitesse » n'admet pas de bornes qui pourraient figer chaque chose dans des limites claires. Ce même effet, on pourrait aussi l'attribuer à l'énorme parenthèse au milieu des phrases ; en suspendant de la narration – sans pour autant diminuer la vélocité – il est une pièce de plus dans ce jeu d'enchevêtrement des mots, objets et sons.⁵ Sans cette netteté qui assurerait l'illusion d'une définition – au sens le plus large que ce terme peut acquérir – de l'objet, les choses commencent à délirer, tremblant dans une sorte de danse où le lecteur ne peut capter chaque image qu'en tant qu'inachèvement. L'écriture serait donc la possibilité de provoquer le regard, désorganisant ainsi la perception usuelle qu'on a des choses.

⁴ Dans ce passage, on peut remarquer le travail minutieux dans le choix des mots, ce qui explicite cette prose poétique dans sa rythmicité. Rien ne paraît être là par hasard, ayant pour seul but l'accomplissement d'une simple description du site en question : mosaïque de rhomboïdes ; sur les murs / contre les murs.

⁵ Cette approximation entre prose et poème, Perec la suggère lui-même à propos du chapitre XX où le narrateur nous présente le catalogue de la société dirigée par Madame Moreau. Comme l'auteur explique, il s'est servi de vrais catalogues pour sa composition : « (...) ça a été refait et traité comme un poème. Il y a un rythme, il y des strophes ; chaque strophe se termine par : « Garantie totale 1 an ». Quand je lis ce texte à voix haute, c'est étonnant (...). Je l'ai lu une fois en l'appelant 'poème objet' d'ailleurs. » (PEREC, 2003, V.2, p.211) Même si son commentaire porte sur un passage spécifique et parle surtout de la notion de répétition – « garantie totale » -, on ne peut ne pas observer cette même sensibilité dans la quasi totalité des descriptions et énumérations que l'auteur fait tout au long de son roman.

C'est ce même délire qu'on peut remarquer lors de l'utilisation que Perec fait de la mise en abîme, en sortant une image d'une autre et ainsi successivement, comme ces poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres :

Il n'y a aucun tableau sur les murs, car les murs et les portes sont eux-mêmes décors : ils sont revêtus d'une toile peinte, un panorama somptueux dont les quelques effets de trompe-l'œil laissent penser qu'il s'agit d'une copie exécutée spécialement pour cette pièce à partir de cartons vraisemblablement plus anciens, représentant la vie aux Indes telle que l'imagination populaire pourrait la concevoir dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle : d'abord une jungle luxuriante peuplée de singes aux yeux énormes, puis une clairière aux bords d'un marigot dans lequel trois éléphants s'ébrouent en s'aspergeant mutuellement ; plus loin encore des paillotes sur pilotis devant lesquelles des femmes en saris jaunes, bleu ciel et vert d'eau et des hommes vêtus de pagnes font sécher des feuilles de thé et des racines de gingembre pendant que d'autres, installés devant des bâtis de bois, décorent de grands carrés de cachemire à l'aide de blocs sculptés qu'ils trempent dans des pots remplis de teintures végétales ; enfin, sur la droite, une scène classique de chasse au tigre : entre une double haie de cipayes agitant des crécelles et des cymbales, s'avance un éléphant richement caparaçonné, sur le front une bannière rectangulaire à franges et à pompons, frappée d'un cheval ailé rouge ; derrière le cornac accroupi entre les oreilles du pachyderme se dresse un palanquin dans lequel ont pris place un Européen à favoris roux coiffé du casque colonial et un maharadjah dont la tunique est incrustée de pierreries et dont le turban immaculé s'orne d'une longue aigrette maintenue par un énorme diamant ; devant eux, à l'orée de la jungle, à demi sorti d'un sous-bois, un fauve aplati s'apprête à bondir. (PEREC, 1978, p.97-98)

Des portes et des murs sans tableau à la description de la scène sur le papier peint, le narrateur fait exploser un monde insoupçonné où l'excès d'informations semble forcer à la limite l'espace qui sert de support à l'image ; entre les objets ordinaires et ce qu'ils révèlent, le lecteur parcourt un espace sans garantie où la « vie » est classée de manière inattendue par le prestidigitateur Perec : un monde improbable bâti par le maniement de l'alphabet. Comme nous a enseigné Michel Foucault dans la préface à *Les mots et les choses* :

L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé. (FOUCAULT, 2004, p.228)

La mise en abîme, ainsi que l'approche hyperréaliste de ses descriptions et la saturation de ses énumérations, ouvre une brèche dans la perception du lecteur. En nous approchant à l'extrême de ce qui était déjà sous notre nez, Perec bouleverse les « distances » qui règlent normalement notre vision.

Le regard perezquien ouvert par la littérature met en question le statut de la frontière entre *visibilité* et *invisibilité*, rétablissant la force des images habituelles. Ainsi celui qui regarde doit-il faire attention, puisqu'il n'y a pas de transparence visuelle. Autrement dit, c'est la propre transparence quotidienne dans ses nombreuses apparitions qui rend sa visualisation problématique, comme indiqué par Blanchot :

C'est l'inaperçu, en ce sens d'abord que le regard l'a toujours dépassé et ne peut non plus l'introduire dans un ensemble ou en faire la « revue », c'est-à-dire l'enfermer dans une vision panoramique ; car, par un autre trait, le quotidien, c'est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien. (BLANCHOT, 1969, p.357-358)

Dans *La Vie mode d'emploi*, lorsque l'image de la banalité ordinaire surgit devant les yeux par l'entremise de l'écriture, on se découvre face à une proximité jusqu'alors insoupçonnable. Pourtant, c'est ce mouvement qui, en complexifiant l'évidence du monde, restitue la distance qui rend à la quotidienneté son aspect énigmatique. Par conséquent, échappant au faux problème qui adviendrait d'une séparation « entre la chose qui se voit et la chose qui se dit », les images figurées dans le roman de Perec font de ce choc la force même de leur constitution.

BIBLIOGRAPHIE

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

CASSIN, Barbara. "Procédures sophistiquées pour construire l'évidence", in Carlos Lévy et Laurent Pernot (dir.), *Dire l'évidence*, Paris-Montréal (Québec), l'Harmattan, coll. "Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val-de-Marne", 1997, p.15-29.

FERRER, Mathilde. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945* Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2001

FOUCAULT, Michel. *Philosophie : anthologie*. Paris : Gallimard, 2004

JOLY, Jean-Luc. *Connaissance du monde. Multiplicité, exhaustivité, totalité dans l'oeuvre de Georges Perec*. Thèse de doctorat sous la direction de Bernard Magné. Lille, 2004

PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Christian Bourgois éditeur, 2005.

_____. *Entretiens et Conférences I*. Org :Dominique Bertelli et Mireille Ribière. Joseph K. 2003

_____. *Entretiens et Conférences II*. Org :Dominique Bertelli et Mireille Ribière. Joseph K. 2003

_____. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000

_____. *L'infraordinaire*. Paris : Seuil, 1989

_____. *Penser / Classer*. Paris: Hachette, 1985

_____. *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978

PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. Paris : Gallimard, 1998

ROUBAUD, Jacques. *La Forme D'Une Ville Change Plus Vite, Helas, Que Le Coeur Des Humains*. Paris : Gallimard, 1999