



Université de Hacettepe Institut des Sciences Sociales

Département de Langue et de Littérature Françaises

LA QUÊTE D'IDENTITÉ DANS «*UN HOMME QUI DORT*»

DE GEORGES PEREC

Damla FİLİZDAL

Thèse de Maîtrise

Ankara, 2018

LA QUÊTE D'IDENTITÉ DANS «*UN HOMME QUI DORT*»
DE GEORGES PEREC



Damla FİLİZDAL

Université de Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et de Littérature Françaises

Thèse de Maîtrise

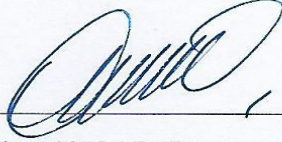
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

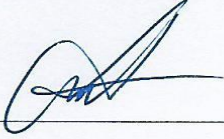
Damla FİLİZDAL tarafından hazırlanan “La quête d’identité dans “*Un Homme qui Dort*” de Georges Perec” başlıklı bu çalışma 05.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Dr. Öğr. Üyesi, Çağrı EROĞLU (Başkan)



Doç. Dr. Özlem KASAP (Danışman)



Dr. Öğr. Üyesi, Damla ERKAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

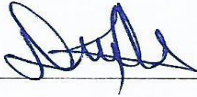
Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05.06.2018



Damla Filizdal

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumun 2021..... tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

05 /06/ 2018

Damla FİLİZDAL



ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Doç. Dr. Özlem KASAP danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.


Damla FİLİZDAL

REMERCIEMENTS

Je voudrais premièrement rendre hommage à Madame Özlem KASAP, enseignante au Département de langue et littérature françaises de la Faculté des Lettres de l'Université de Hacettepe, dont l'intérêt soutenu et chaleureux pour mes travaux et les critiques empreintes d'une grande sympathie m'ont rendu service à mener et finir ce travail. Je la remercie encore pour sa patience inépuisable et son encouragement durant la rédaction de ce travail.

Je dois aussi beaucoup à Damla ERKAY, enseignante audit Département, pour son aide si active et dévouée qu'elle m'a accordée au cours de la décision de ce thème.

Je suis reconnaissante à Benjamin VALLET de ses idées qui rejoignent les miennes et de sa suggestion pertinente pendant la préparation de cet ouvrage.

ÖZET

FİLİZDAL Damla, La quête d'identité dans «*Un Homme qui Dort*» de Georges Perec, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

1936 yılında Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş, İkinci Dünya Savaşı sırasında hem annesini hem de babasını kaybetmiş olan Georges Perec çocukluğunun ilk döneminde yaşamış olduğu bu sıkıntıları yaratıcılığının özüne yerleştirerek yirminci yüzyıl yazarları arasında edebi üslubunun farklılığıyla öne çıkmıştır. 1967 yılında “yeni biçimler, yeni yapılar arayışını” kendilerine amaç edinen Oulipo (Potansiyel Edebiyat İşbirliği)’ya katılarak dil ve biçim yönünden eserlerini zenginleştirse de eserleri arasında bir köprü özelliğine sahip olan ortak bir tema dikkat çekmektedir: bazı eserlerinde doğrudan bazılarında ise dolaylı olarak anlatmaya giriştiği özyaşamöyküsü. Hayatına dair pek çok ögeyi barındıran *Uyuyan Adam* (1967) adlı çalışmamıza konu olan eseri parçalanmış birey kavramını temel bir sorun olarak ele alır. Bu yaklaşımla, giderek içine kapanarak yoğun bir iletişimsizlik duygusu içine giren bireyin geçirdiği kişilik parçalanmasını inceleyeceğiz.

Anahtar Sözcükler: Georges Perec, *Uyuyan Adam*, Oulipo, Kişilik Parçalanması

ABSTRACT

FİLİZDAL Damla, La quête d'identité dans «*Un Homme qui Dort*» de Georges Perec, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Born in 1936, one of the most different writers of French literature, Georges Perec was orphaned at an early age: his father died in the Second World War, his mother disappeared in a concentration camp. As a member of the Oulipo group, he wrote a wide variety of pieces with wordplay that were related to each other with a common theme: tracks of his own life. The subject of my work, *A Man Asleep* which contains many items about his life, treats the concept of fragmented individual as a fundamental problem. With this approach, we will examine the fragmentation of the personality of the individual who gradually falls into it and becomes intensely uncommunicative.

Keywords: Georges Perec, Oulipo, *A Man Asleep*, Fragmentation of Personality

TABLE DES MATIÈRES

KABUL VE ONAY.....	iii
BİLDİRİM.....	iv
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	v
ETİK BEYAN.....	vi
REMERCIEMETS.....	vii
ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	ix
TABLE DES MATIÈRES.....	xi
 INTRODUCTION.....	 1
PREMIÈRE PARTIE:DE L'HISTOIRE À LA LITTÉRATURE.....	7
1.1. L'Histoire avec sa grande hache.....	7
1.2. La Psychanalyse comme méthode de lecture.....	13
1.3. À la lumière du réalisme sociocritique	19
 DEUXIÈME PARTIE : L'EXEMPLE PEREC : LA SOUFFRANCE AU SERVICE DES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE.....	 26
2.1. L'écriture comme moyen d'évasion.....	26
2.2. Le puzzle.....	32
2.3. Tu : un solitaire anonyme.....	43
2.4. Références autobiographiques dans le texte perecquien.....	50
 TROISIÈME PARTIE : LE CHEMINEMENT D'UNE RECHERCHE.....	 56
3.1. Une mémoire fragmentaire en quête de soi.....	56
3.2. Un seul acte, l'indifférence.....	60
3.3. Le sommeil comme unité dramatique.....	73
 CONCLUSION.....	 81
BIBLIOGRAPHIE.....	88

EK 1 : ORİJİNALLİK RAPORU.....	95
EK 2 : ETİK KURUL İZİN MUHAFİYET FORMU.....	97



INTRODUCTION

Le XXème siècle ouvre dans son ensemble une période très tumultueuse marquée par de profonds bouleversements où il existe deux guerres dont les désastres sont immenses. À la charnière du XX^e siècle, la littérature est profondément influencée par ces crises historiques.

Les principaux courants littéraires qui ont agi sur ce siècle sont respectivement le surréalisme mais aussi l'existentialisme et le nouveau roman. Trois tendances intellectuelles marquent aussi la critique du siècle : le marxisme, le structuralisme et la psychanalyse qui ont exercé une grande influence sur les philosophes, avec leur précurseur, Sigmund Freud. La science et la philosophie prétendent s'embrasser.

D'un point de vue politique, deux guerres mondiales secouent la première moitié du siècle. D'un point de vue économique, s'y ajoutent les problèmes financiers de plus en plus aggravés par le renchérissement du pétrole. Changeant la position des écrivains, tous ces faits les poussent à s'engager dans une recherche littéraire, artistique et philosophique et leur ouvrent un nouvel environnement : d'abord la modernité des découvertes technologiques telles que la radio et la télévision, ensuite le traumatisme de la réalité historique....

Les conflits politiques dont la tension pousse les écrivains à donner une voix à l'angoisse causée par la guerre et aux désirs profonds refoulés par celle-ci constituent la source essentielle chez les artistes de ce siècle. Après la Grande Guerre, un vent d'inquiétude conduit les penseurs à remettre en cause les

philosophies idéalistes. Nombre de romanciers s'engagent sur la voie de la réflexion sociale, psychologique, religieuse et philosophique. On entre alors dans une période de doutes, d'incertitudes et de désillusions, 'ère du soupçon' comme la nomme Nathalie Sarraute.

La Seconde Guerre mondiale et l'expérience de la Résistance accentuent cette prise de conscience qui est affichée par des œuvres de révolte et par la naissance de philosophies de la condition humaine. Avec la Résistance, l'écrivain devient chantre de la liberté. La barbarie humaine et 'la bête immonde' trouvent un écho dans la vie littéraire. Sous l'Occupation, la production littéraire est riche mais souvent 'clandestine' en raison de la censure nazie qui interdit les ouvrages d'auteurs juifs ou antihitlériens. Par la découverte des horreurs nazies, donner un sens à l'existence semble impossible : il s'agit là de l'éveil d'une sensibilité absurde. Nait alors une littérature de témoignage, de mémoire, de récits des survivants sur une prépondérance du genre autobiographique dans le monde littéraire.

Marquée par la décolonisation, la deuxième moitié du siècle montre également une période où se sont inscrites dans un rythme extrêmement prompt les découvertes scientifiques et technologiques parmi lesquelles la bombe atomique fait un grand écho. De plus en plus américanisées, toutes ces avancées scientifiques et technologiques ne cessent de modifier les mentalités. La France, elle aussi, prend sa place dans cette concurrence économique où la société devient celle de loisirs et de consommation en s'interrogeant sur son identité. Ce qui a surtout marqué le siècle, c'est l'esprit de liberté ; accès de la femme au marché de travail et au droit de vote.

Né en 1936 à Paris dans une famille modeste et mort en 1982, Georges Perec est l'un des grands écrivains du XX^e siècle et un important représentant du

genre autobiographique. Il poursuit des études secondaires au collège d'Etampes, puis à Paris. Il entre ensuite à la faculté des lettres de Paris et celle de Tunis. Le poste de documentaliste entre 1961 et 1978 au C.N.R.S - organisme public de recherche- lui permet d'enrichir ses connaissances et de se mettre à écrire. Il est aussi l'un des collaborateurs de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) qui n'est ni 'un mouvement littéraire' ni 'un séminaire scientifique' mais (qui est) un groupe composé de littéraires et de mathématiciens qui se définissent comme 'rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir :

« Je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo. C'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j'ai connu l'Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture.¹ » (Magné 2001 : 52)

Perec affirme aussi que presque aucun de ses livres ne se fait sans qu'il ait recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne (Magné 2001 : 54). Cette pratique oulipienne permet à Perec de mentionner sur une stratégie linguistique la catastrophe intime à partir de laquelle le caractère identique se reconstruit. Celle-là lui permet également de s'abandonner avec rigueur à une « écriture catharsistique » qui répète l'ordre du traumatisme et, en même temps, aide à le surmonter.

Georges Perec est un écrivain 'complet', auteur de romans, de récits, de pièces de théâtre, de grilles de mots croisés et de dialogues de films. Écrivain aussi original qu'inclassable, Perec fonde ses œuvres sur l'utilisation de nouvelles techniques littéraires. Son écriture exploitée avec virtuosité conduit le lecteur à des jeux vertigineux sur la matérialité du langage. Perec qui aime bien jouer

¹ Cette citation de Perec est reprise par Bernard Magné dans son article *Georges Perec, l'oulibiographe*, dans le Magazine littéraire n°398.

avec les lettres et les mots transforme la langue en un laboratoire dont les portes s'ouvrent sur les poèmes et à la fois sur les profondes pensées philosophiques en considérant celle-ci comme une zone de découverte et de jeux.

Pour Perec, la littérature est le moyen de transcrire et de calquer l'ambiguïté de la relation de l'homme avec le monde. Quoiqu'il ne soit directement témoin de la catastrophe guerrière, la perte de ses parents pendant la guerre est assez désastreuse pour un enfant tout petit. « Ecrire est le seul moyen de me réconcilier avec moi et le monde, d'être heureux ou plus simplement encore de vivre » écrit-il dans une lettre à Maurice Nadeau, éditeur de *Lettres Nouvelles* (Lejeune 1991 : 95). Si l'on prend cette phrase comme un point de départ, on comprend à quel point la tragédie vécue par l'enfant est lourde. Ce dernier est issu de la cassure de la tragédie du siècle. La littérature qui l'a empêché de tomber dans le vide lui fournit l'espace où il peut affronter et vaincre le souvenir de sa grande dépression infantine.

Bien qu'il soit assez discret à propos de sa vie personnelle, il déguise les détails autobiographiques dans les interlignes de ses œuvres. « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écriture » écrit Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. (Perec 2017 : 21). Il n'est pas le seul jeune à prendre l'autobiographie comme matériau de fiction ou à utiliser la fiction comme quête d'identité ou rempart de défense.

Perec est renommé en 1965 dès la parution de son premier roman *Les Choses* que couronne le Prix Renaudot. C'est une analyse (sociologique) de la société de consommation dans les années soixante en France. Il est aussi l'auteur de la *Disparition*, un livre lipogrammatique et donc oulipien dans lequel la lettre « e » est totalement absente. Paraît en 1975 *W ou le souvenir d'enfance* qui est

un récit croisé de deux textes, l'un réel, l'autre fictif, apparemment étranger mais inextricablement enchevêtrés. Il obtient ensuite le Prix Médicis en 1978 avec *La Vie mode d'emploi* où il retrace la vie d'un immeuble avec ses habitants, ses objets et ses histoires.

Troisième roman de Perec publiée en 1967, *Un Homme qui dort* est un texte constitué de seize chapitres non numérotés. C'est l'histoire d'un étudiant anonyme en sociologie qui s'éduque à l'indifférence à l'égard de tout. Cet étudiant ne se lève pas un matin tandis qu'il doit passer un examen. À partir de cette absence de geste, le protagoniste devient indifférent à tout : ses études, ses amis, brièvement son monde. Il se détache et dort constamment dans sa chambre de bonne. Quand il sort la nuit, il marche sans but. Le monde extérieur y est simplement présent par les bruits : les territoires du voisin, les cloches de l'église, etc. Et à la fin, il se rend compte enfin de l'inutilité de son indifférence.

Notre travail qui porte le titre *La Quête D'Identité dans Un Homme qui dort* de Georges Perec, se compose de trois parties. Dans la première partie intitulée « *De l'Histoire à la littérature* », nous allons étudier notamment la seconde guerre du fait qu'elle a profondément marqué l'écoulement de la vie de l'écrivain, et la méthode de psychanalyse avec son initiateur, Freud, sous la perspective de réflexion sur le traumatisme et sur sa transmissibilité ainsi que la tendance réaliste de l'écrivain.

Après avoir parlé de l'Histoire, de la psychanalyse et du réalisme, dans notre deuxième partie « *L'exemple Perec : la souffrance au service des procédés d'écriture* », nous allons nous attacher en premier lieu à la seule issue de l'enfermement dépressif offerte par l'écriture : la situation des résistances, la suppression de l'amnésie infantile et des effets du refoulement ainsi que l'inhibition. Nous allons voir aussi comment s'y articule la cohérence entre ses

œuvres et d'autres œuvres du monde littéraire. Ensuite nous allons parler de la particularité de son dispositif énonciatif, un jeu entre héros et narrataire : tu. Et dernièrement, nous allons démontrer les références autobiographiques cachées sous la plume perecquienne.

« *Le cheminement d'une recherche* », la troisième partie de notre travail porte essentiellement sur l'analyse de son inconscient pour aborder ensuite graduellement la notion du « moi. » L'analyse contribue largement à fortifier ce moi encore si faible en raison de la quête d'identité. Et nous allons voir comment celle-ci pousse, insensiblement, Perec dans un état tellement indifférent et dans une errance somnambulique.

Nous allons ainsi pouvoir progressivement démontrer comment l'auteur cherche à combler son absence d'enfance à travers son récit, et à en faire œuvre de mémoire.

PREMIÈRE PARTIE : DE L'HISTOIRE À LA LITTÉRATURE

1.1. L'HISTOIRE AVEC SA GRANDE HACHE

Le XX^e siècle est considérablement perçu comme une ère de progrès et de prospérité. La continuité du siècle apparaît en effet sous une « éclosion de la diversité » où existent des événements politiques, des mouvements littéraires et des découvertes de nouvelles techniques par lesquels l'art de l'époque est profondément marqué. Toutes ces transformations ont poussé les artistes qui y ont pris part à composer des œuvres dont certaines sont de véritables œuvres littéraires ou artistiques. Même si la modernité crée un nouvel environnement pour les écrivains, son application à la vie est globalement perçue comme des « dérivés monstrueuses » : la chimie du siècle précédent mène au gaz du combat expérimenté pendant la Première Guerre, la théorie évolutionniste de Darwin selon laquelle l'évolution biologique des espèces se fait par la sélection naturelle et la concurrence vitale provoque la « pratique méthodique de l'eugénisme » par les nazis, le devis de l'atome se matérialise par la bombe lancée lors de la Seconde Guerre mondiale.

La Première Guerre mondiale fait naître le sentiment de la mort et la conscience de la barbarie humaine. « Le chemin de la gloire » fait du XX^e siècle le plus violent et le plus meurtrier de l'Histoire : environ neuf millions de morts et des millions de blessés, milliers d'hectares dévastés, des zones rasées ou effacées et le plus terrifiant, tous les veufs et orphelins que la guerre a laissés derrière elle. En dehors de cela, le désastre psychique et les problèmes sanitaires apparaissent : le traumatisme, la névrose, le choc et la confusion mentale qui fait des Juifs des figures d'épouvantail. Ainsi naît une autre notion : l'antisémitisme.

Tous ces traumatismes marquent aussi les esprits, les témoins les plus féconds avec une « effervescence créatrice » où la question sociale inspire tant d'œuvres littéraires et on voit naître certaines écoles avec leurs manifestes. Dès 1920, la psychanalyse que Freud, médecin neurologue autrichien et fondateur de la psychanalyse médite et qui évolue comme pratique et théorie s'installe comme une nouvelle discipline des sciences humaines. Cette dernière influence plusieurs domaines majeurs : philosophie, littérature, ethnologie, anthropologie, pédiatrie et etc. Les études de Freud permettent un approfondissement permanent de la connaissance de l'esprit humain : pendant le conflit, les premiers psychanalystes étudient les névroses traumatiques, dont quelques-uns s'intéressent aux névroses de guerre et certains se tournent vers les psychoses de celle-ci.

Ces années voient « le surréalisme intégrer la psychanalyse à la création artistique » dans une véritable révolution culturelle et la psychologie du moi profond. L'influence des théories de Freud est l'une des principales origines de cette nouvelle forme d'écriture. Celle-ci est définie par André Breton, théoricien du surréalisme, comme un « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (Breton 1924 : 11). Par l'écriture automatique, on vise à donner une voix aux désirs profonds et refoulés. Des écrivains cherchent à rompre les règles formelles dont certaines sont héritées du classicisme, et à introduire dans la littérature l'inconscient. La folie, le rêve, le merveilleux perçus dans la vie quotidienne sont réhabilités dans une perspective de libération de l'homme. Il s'agit en outre d'explorer toujours plus et de restaurer la part obscure de l'homme pour atteindre, selon les mots de Paul Eluard, une totalité qui est au-delà des « fragments pauvrement logiques de la réalité » que nous laissent voir les œillères de l'usage, atteindre un cosmos fantastique, une réalité universelle et irrationnelle.

Le sentiment de la mort et de la barbarie humaine qui s'était déjà fait sentir suite à la Première Guerre s'est profondément installé dans les esprits après la Seconde Guerre. Sous la provocation du parti nazi qui fournit à Hitler un pouvoir dictatorial, la guerre qui commence par « l'attaque de l'Allemagne » dure six ans en se déroulant sur quatre fronts. Cette guerre mondiale pourrait être considérée comme « une guerre d'anéantissement » où les victimes civiles s'élèvent au nombre des guerriers. Conflit armé considéré comme le plus désastreux que l'humanité ait connu, cette guerre qui provoque les hostilités idéologiques des nations « met en branle » plus de 100 millions de combattants de 61 nations et tue environ 62 millions de personnes, dont la majorité est constituée de civils. En supplément du traumatisme meurtrier, s'additionnent les ruines matérielles : nombreuses villes ravagées ayant bien besoin de se faire reconstruire...

Cette longue guerre entraîne également la période de la « Résistance » en France qui est un ensemble de mouvements de lutte politique et morale contre le nazisme, le racisme et la dictature et dont le principe est de s'opposer aux Allemands. Tout au long de leur dur cheminement, surgissent des déportations de population : on estime des millions de déportés pour raison de guerre. La véritable solidarité pour la défense de la liberté ébranle fortement l'histoire et cette période devient la période la plus sombre du XX^e siècle.

« La vie de la Résistance ne fut qu'un long martyre. Deux chiffres suffiront à marquer le martyrologe de la Résistance : elle eut au moins vingt mille fusillés, et sur ses soixante mille déportés, la moitié seulement revint, on sait dans quel état. » (Michel 1950 : 124)

La vie quotidienne est placée sous le signe de la peur : c'est pénible de changer de personnalité, de vivre dans une angoisse chronique. Comme le précise Henri Michel : « Changeant de nom, abandonnant son métier, rompant

avec sa famille, le Résistant devenait un errant. » (Michel 1950 : 120)

Les nazis mènent, pendant la guerre, une politique d'extermination d'un certain nombre de populations comme les Juifs, les Tsiganes, les homosexuels en ouvrant des camps : ceux de concentration comme Dachau, Struthof regroupant des déportés afin de les faire travailler dans des conditions dégradantes, dont chacun connaît la souffrance, la faim, la mort et même le génocide et ceux d'extermination comme Auschwitz, Treblinka où l'on voit le meurtre méthodique, en se servant des chambres à gaz, destinée principalement aux Juifs mais aussi aux Tsiganes.

Le traumatisme à la sortie de la guerre conduit les esprits à une philosophie qui se penche nettement sur le problème de la condition humaine. Les écrivains qui expriment leurs inquiétudes, leurs révoltes, leurs doutes dans une recherche morale et artistique pensent qu'une révolution littéraire peut donc permettre de transférer cette sensation de crise et d'insécurité.

Parmi ces écrivains, se détache Georges Perec dont l'enfance est, pendant cette seconde guerre, marquée tragiquement par de grandes pertes. Dès la déclaration de la guerre, il a perdu, à l'âge de 4 ans, son père qui s'était engagé dans la troupe étrangère en vue de sauvegarder son pays et qui est mortellement blessé sur le front. Peu après, en 1943 sa mère disparaît après avoir été transportée au champ de concentration des « envahisseurs » nazis à Auschwitz. Aucune information précise n'a été obtenue concernant le sort de cette femme. Tout ce que nous savons, c'est qu'avant d'être déportée à Auschwitz, elle était parvenue à faire passer son enfant dans la zone libre en le confiant à un convoi de la Croix-Rouge.

En supplément de la tragédie vécue par l'enfant, son appartenance à une famille juive trouve son écho dans son œuvre où il brouille les genres comme une recherche de son propre passé et une histoire de son siècle.

L'intégralité du récit de Georges Perec, tout comme sa vie, est empreinte de la Seconde Guerre mondiale. De toutes les manières possibles, Perec invente un nouveau discours romanesque sur l'Histoire de la déportation. Il a conscience que son autobiographie se construit en parallèle de l'Histoire comme il le montre dès le début de son œuvre *W ou le souvenir d'enfance* :

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps ». (Perec 2017 :10)

L'Histoire parcourt toute l'œuvre de Perec sous différentes représentations. L'une fait référence à une écriture que l'écrivain appelle « infra ordinaire » : il entend par là des éléments les plus anodins de la vie actuelle : matériaux journaliers, quartiers, appartements, tout ce qui se situe dans notre horizon et modèle notre rapport au monde.

Dans *Les Choses*, il dénombre formellement les objets fétiches des années 1960 en France. Il décrit également, dans *Les Lieux*, les quartiers d'un Paris en pleine rénovation. Et pareillement, dans *La Vie mode d'emploi*, il imagine des appartements de l'époque, transformés au gré de leurs différents locataires. L'Histoire s'avère là par le moindre pour celui qu'obsède inlassablement l'idée de marques, d'indices, de réseaux, celui qui écrit afin de recréer une existence effacée.

Un autre type de représentation historique, ce sont les identités idéologiques qui lui sont propres. Si Perec se tient à l'écart des questionnements de l'engagement, il excelle sensiblement à saisir les dogmes de valeurs de son temps, à en détecter les humeurs tranquilles ou anxieuses. *Les Choses* décrivent sévèrement le portrait de la société de consommation dans les années 1960 et de la petite-bourgeoise. *Quel petit vélo* laisse similairement circuler, à défaut de tortures, les tourments qui agitent un pays à peine sorti de la décolonisation et mal remis de la guerre d'Algérie. En 1980, il élève au rang de poème narratif le centre de tri des immigrants à *Ellis Island*. Il indique comment ce système ne révèle pas moins d'une logique de la discrimination et de l'exclusion des plus faibles.

Et dernièrement, il s'agit aussi d'une représentation paradoxale, par dénégaration, qui correspond à un passé difficile à exprimer parce que non vécu directement, la Shoah. Ce passé est toutefois fondateur, étant donné qu'il a fait à la fois de Perec, un orphelin et un déraciné, mais fondateur à l'envers, par la destruction.

Cette Histoire aux effets différés exige pour s'énoncer des stratégies « d'expression à l'oblique². » Avec Perec, la Shoah n'est pas relatée par un témoin mais abordée par une victime de la seconde génération. Dans *La Disparition*, il raconte l'extermination d'un groupe d'hommes pour des raisons ethniques. *W ou le souvenir d'enfance* décrit, par le biais de ceux qui sont uniquement occupés du sport dans une île, un système totalitaire. À propos du fait d'être juif, il exprime dans *Ellis Island* : « Ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, c'est l'errance, la dispersion, la diaspora. *Ellis Island* est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le

² Les souvenirs de Perec influencent, de façon indirecte, son écriture et cela se ressent aussi lorsqu'il parle de sujet autres que la guerre.

non-lieu, le nulle part.³ » Et, *Un Homme qui dort* rappelle ainsi les cortèges de revenants frappés d'inanité par leur propre traumatisme.

Cette Histoire douloureuse n'entre que de façon allusive avec l'évocation des cortèges de revenants et ne cesse de resurgir dans le récit à travers les rêves, ou plutôt les cauchemars que l'on va étudier plus tard. L'expérience menée par le personnage d'*Un homme qui dort*, qui ne veut retenir aucune information lue dans *Le Monde*, échoue : « Non. Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise. » (Perec 1967 : 139). Rendant dérisoire toute tentative de révolte, Perec montre que le monde ne peut redevenir une page blanche échappant aux fractures de l'Histoire.

2.1. LA PSCHANALYSE COMME MÉTHODE DE LECTURE

La psychanalyse est à l'origine une théorie et une technique consistant à comprendre les logiques inconscientes et à aider le sujet à résoudre ses problèmes. Le terme désigne en effet d'abord une approche d'investigation sur l'espace psychique mais aussi un système de traitement et plus généralement un entendement collectif touchant à la perception de l'homme. Étant une méthode d'exploration du psychisme humain par diverses techniques, cette locution, se voit, pour la première fois, sous la plume de Freud, en 1896. Dans la définition de Freud, celle-là est la dénomination « d'un procédé d'investigation des processus psychiques, d'une méthode de traitement des troubles névrotiques ou psychotiques, qui se fonde sur cette investigation et d'une série de conceptions ayant trait au psychisme, acquises par ces moyens et qui fusionnent en une discipline nouvelle. » (Freud 1923 : 51). D'après lui, la psychanalyse est un « traitement médical » mais un système qui fonctionne d'une façon tout à fait contraire aux autres branches de la médecine. La

³https://books.google.com.tr/books/about/Ellis_Island.html?id=X4AwAAAAYAAJ&redir_esc=y

psychanalyse devient alors un vaste « champ conceptuel » fondée sur l'exploration de l'inconscient à l'aide de l'association libre, son principe est la levée des refoulements.

Restées sous l'influence de l'Histoire et des guerres, les premières études psychanalytiques consistent inévitablement les névroses traumatiques. Tandis que certains psychanalystes s'intéressent aux névroses de guerre, certains se tournent vers les psychoses de celle-ci. Quant aux « Années Folles », resurgit à cette époque une profonde divergence sur la psychanalyse des enfants. À dater de la Seconde Guerre, se développe la psychothérapie institutionnelle par la question de l'analyse groupale. L'immigration des psychanalystes causée par la seconde guerre laisse paraître un grand intérêt à la psychanalyse dans les pays européens. La psychologie du Moi prend beaucoup d'importance mais aussi les autres courants comme freudiens, kleinien...

Freud élabore essentiellement deux modèles successifs du psychisme : la première topique et la seconde topique. Celle-là distingue le conscient, le préconscient et l'inconscient qui comprend notamment les souvenirs refoulés c'est-à-dire inaccessibles. La théorisation freudienne de l'inconscient est centrée sur le refoulement actif et le déterminisme psychique absolu. Selon l'apport de Freud, l'inconscient est la thèse inaugurale de la psychanalyse. C'est un vaste champ que l'on pouvait considérer comme un arrière-plan. Par celui-là, il entend parallèlement maintes données tenues hors de la conscience et en plus il y ajoute l'ensemble des processus qui empêchent ces données d'accéder à la conscience. Et celles-ci, rejetées de la conscience produisent un substitut, appelé « symptôme » qui conserve les affects de malaise lié au souvenir refoulé. Du fait qu'il est impossible, pour une personne, de refouler entièrement, cette impossibilité fait naître l'hystérie. Considérée comme une crise émotionnelle, celle-ci est une disposition mentale dans laquelle le conflit

psychique se traduit par des manifestations fonctionnelles comme des contractures, des paralysies ou des cécités.

Quant à la seconde topique, Freud distingue nettement trois instances : le moi, le ça et le surmoi. Le ça est la partie la plus primitive de notre personnalité. C'est le réservoir des pulsions refoulés au plus profonds. Il répond particulièrement aux désirs instinctifs et inconscients de l'homme : il résilie toute forme de règles. Le moi représente la partie défensive de notre personnalité, qui assure les fonctions conscientes. Il élimine les pulsions et guide leur réalisation. Et, dernièrement, le surmoi qui se forme considérablement durant l'enfance, désigne la loi intérieure qui nous dit « il faut » ou « il ne faut pas ». Il s'agit d'une sorte de la réconciliation entre le moi et le ça.

La psychanalyse apporte à la critique littéraire une méthode : la critique psychanalytique qui remonte à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle avec les études de Joseph Breuer et son disciple Freud va au plus profond de l'inconscient tandis que les critiques précédents tentent plutôt d'aller au bord de la conscience. L'inconscient est structuré comme un « langage ». Freud avait tenté de montrer le surgissement de l'inconscient sous forme de symboles dans l'œuvre littéraire. Préparée originalement par la médecine du XIX^e siècle, cette exploration devient une considérable révolution. Ce concept freudien de l'inconscient s'installe au cœur de la littérature, surtout au cœur du surréalisme. Grâce à l'intervention de la critique psychanalytique en littérature, la critique littéraire commence à se nourrir de certains concepts de Freud comme le complexe de l'Œdipe, le clivage du moi, le narcissisme.

La psychanalyse avec son apparition d'emblée en littérature devient l'aventure de l'époque. Perec est, lui aussi, un écrivain qui vit cette aventure psychanalytique. Celui-ci qui se reconnaît, au sortir de la Seconde Guerre

mondiale, très tôt orphelin de ses parents tente de recoller, par la cure psychanalytique, les morceaux d'une existence séparée. Sa première rencontre avec la psychanalyse date de l'adolescence, un pont entre l'adulte désespéré qu'il allait devenir et l'orphelin qu'il avait été quand il effectue une psychothérapie chez le Dr Dolto lors de ses études secondaires en 1949. Et ensuite, il mène, pendant l'année 1956-1957, une séance avec Michel de M'Uzan. Enfin, de 1971 à 1975, une analyse plus approfondie est mise en œuvre chez J-B. Pontalis. Perec enfant, ensuite adolescent, puis adulte a des fantasmes liés au sort tragique de ses parents.

Comme tout le monde, Perec ne peut se rappeler que de petites choses, de petits morceaux de souvenirs détachés des années d'enfance. C'est là que la psychanalyse pourrait surpasser cette omission et supprimer ce manque. Celle-là permet de faire le lien entre les souvenirs enfouis dans la strate basse de l'esprit, et leurs conséquences dans la vie consciente et donne, à l'homme, le moyen de sortir du labyrinthe de son inconscient.

Perec recherche initialement sa propre issue, et la transfère ensuite aux autres, par le biais de ses œuvres. C'est exactement ce que Freud dit :

« L'artiste, comme le névropathe, s'était retiré loin de la réalité insatisfaisante dans ce monde imaginaire, mais à l'inverse du névropathe il s'entendait à trouver le chemin du retour et à reprendre pied dans la réalité. Ses créations, les œuvres d'art, étaient les satisfactions imaginaires de désirs inconscients, tout comme les rêves, avec lesquels elles avaient d'ailleurs en commun le caractère d'être un compromis... Elles pouvaient compter sur la sympathie des autres hommes, étant capables d'éveiller et de satisfaire chez eux les mêmes inconscientes aspirations du désir ...»
(Freud 1928 : 80)

Ce n'est plus, ici, la psychanalyse qui vient éclairer la littérature mais la littérature qui vient au secours de la psychanalyse. Il nous offre un accès privilégié à l'expérience psychanalytique.

L'allusion à la psychanalyse dans les romans de Perec n'est pas toujours très explicite. Cependant, au début du récit, la posture physique du protagoniste- « allongé sur une banquette » - évoque le dispositif habituel de la cure psychanalytique.

« Nulle errante Rachel⁴ » n'a protégé le protagoniste : c'est une sorte de dénégation. Selon Freud, c'est une façon d'approuver le refoulé tout en évitant de l'accepter complètement. Cette négation est ainsi une étape par rapport à la perte de mémoire propre au refoulement absolu. D'après lui, c'est un « moyen de prendre connaissance du refoulé, une sorte d'admission intellectuelle du refoulé tandis que persiste l'essentiel du refoulement »⁵. Perec le confirme tout en refusant qu'il est « orphelin et témoin ».

Dans la névrose traumatique, la personne revit infiniment un « événement traumatique » venu d'un passé bien loin autant que réel. L'un des symptômes de la névrose traumatique freudienne, c'est la compulsion de la répétition. Le personnage central de l'œuvre peut être comparé à l'enfant freudien⁶ par son jeu du « Fort Da ». Cet enfant a l'habitude de jeter les choses dans les endroits comme sous un lit, au coin d'une pièce, etc. Et en le faisant, il prononce le son o-o-o qui, selon sa mère et son observateur, signifie le mot « Fort » (loin). Puis, quand il lance une bobine, il la retire et la salue par une hilarité « Da » (Voilà). Tel est le jeu : une disparition et une réapparition. On voit l'enfant reproduire dans son jeu tout ce qui l'impressionne dans la vie réelle. Cet enfant se dédommage ainsi de cette privation, en reproduisant avec les objets le processus de la disparition et de la réapparition.

⁴ Rachel est le nom du bateau qui sauve le personnage principal orphelin, Ismaël, de *Moby Dick* de Melville. Pour l'homme qui dort, elle est une référence à l'œuvre de Melville : elle devrait donc être la mieux placée pour l'aider, l'amener vers ce qu'il recherche.

⁵ <http://www.leconflit.com/article-de-negation-comme-mecanisme-de-defense-86350397.html>

⁶ Un enfant qui réagit au fait que sa mère sort de la maison et au temps qu'elle passe au dehors.

Comme l'enfant freudien qui joue « Fort Da », l'histoire de Perec est masquée et doit être dévoilée. C'est la lutte intérieure entre le désir de la divulgation de l'adulte et le désastre enfantin.

La décision d'entreprendre un voyage psychanalytique était dans la cohérence de sa quête puisque la psychanalyse, cheminement qui n'est pas moins mystérieux que l'écriture, permet que se constitue une trame entre le présent et le passé oublié.

Dans l'œuvre de Perec, il s'agit d'une forme de répétition presque obsessionnelle où domine ce principe freudien de la compulsion de répétition. Tout le long du récit, il y a des objets, des gestes, des bruits obsessionnellement répétés qui renvoient au contenu camouflé : le trou de la mémoire laissé par la mort de ses parents.

L'univers fermé de l'homme central du roman est créé par quelques objets souvent redits : une bassine de matière plastique rose (Perec 1967 : 20, 22, 23, 29, 49, 75)⁷, trois paires de chaussettes (20, 23, 24, 29, 75), une banquette étroite (18, 21, 23, 26, 28, 29, 35, 49, 69, 73, 86, 87), le plafond (21, 22, 23, 26, 31, 38, 49, 68, 74, 87, 92), une étagère (11, 21, 29, 49), un miroir fêlé (23, 27, 49, 87, 92), quelques livres (11, 24, 28, 29, 73).

À ces objets s'ajoutent également des mouvements et des gestes : la bassine en question revient sans cesse avec les chaussettes que le protagoniste laisse tremper : « comme six chaussettes trempées dans une bassine de matière plastique rose » (75), ledit plafond, c'est celui sur lequel le protagoniste fixe les yeux : « ce plafond dont tu as compté cent mille fois les fissures, les écailles,

⁷Les citations qui suivent renvoient tous à *Un Homme qui dort*.

les taches, les reliefs... » (49). Ce protagoniste reste « trois, quatre, cinq jours d'affilé dans sa chambre ». Il lit et relit plusieurs fois les mêmes livres : « Tu les relis soigneusement, sans sauter une ligne, comme si tu les avais totalement oubliés, comme si tu ne les avais jamais vraiment lus » (38). Au cinéma, il voit « des films publicitaires qu'il a vus vingt fois, cent fois » (105).

Au-delà d'objets et de gestes, il s'agit également d'une répétition des sons et des bruits intérieurs et extérieurs : les heures qui sonnent au clocher d'une église (18, 38, 50), les sons des réveils (le sien et ceux de voisins), (19,), la goutte qui « perle continuellement au robinet du poste d'eau sur le palier » (18, 23, 29, 50, 51, 73, 75), les bruits de tiroirs ouverts et fermés par son voisin (23, 50), les bruits de son voisin (pas, raclements, etc.), (19, 50, 73), les bruits de la rue Saint-honoré (18, 50).

Ces répétitions de sons, de bruits, de gestes et d'objets qui se situent dans l'univers solitaire et silencieux de la chambre de bonne et qui teintent tout le récit laissent une trace d'obsessive monotonie. Ces activités perpétuelles du protagoniste nous rappellent la mise en acte compulsive de Freud.

3.1. À LA LUMIÈRE DU RÉALISME SOCIOCRITIQUE

Le réalisme, tendance littéraire et artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle, favorise la représentation la plus fidèle à la réalité sans idéalisation. Réaction contre le mouvement classique et les aspirations romantiques, ce terme désigne un type de littérature face au réel qui dénonce et analyse les mœurs de la vie actuelle. Selon la définition de Balzac, « ...il (le réalisme) a déjà nettement expliqué qu'il a pour idée fixe de décrire la société dans son entier, telle qu'elle est : avec ses parties vertueuses, honorables, grandes, honteuses,

avec le gâchis de ses rangs mêlés, avec sa confusion de principes, ses besoins nouveaux et ses vieilles contradictions... » (Balzac 1838 : 36).

Le XX^e siècle vise notamment à centraliser le monde quotidien dans sa réalité sociologique avec des sujets de classe moyenne ou populaire et des thèmes courants comme les affrontements de la vie sociale. L'objet de ces orientations est d'habituer les artistes à réfléchir la réalité. Cet intérêt est un véritable phénomène culturel où se confondent l'imaginaire de l'artiste et le réel de l'individu avec le monde.

Selon Georg Lukács, « farouche défenseur » du réalisme, celui-ci n'est pas une école mais « la base même de toute littérature » (Évrard 2010 : 24). Par la lecture des théories de ce philosophe, Perec assure que la littérature est capable de réfléchir la complexité du monde et de l'homme. Les objets, les lieux et les situations des personnages dans la vie urbaine se reflètent dans une réalité concrète et n'échappent pas à l'impression sociale.

Après s'être inspiré de Lukács, Perec, lui aussi, essaie de théoriser le lien existant entre la littérature et le réalisme à travers des articles écrits pour certaines revues : quelques extraits peuvent nous aider à en avoir une idée :

« ...Le réalisme est, d'abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l'expliquer. En tant que tel, il s'oppose à tous ceux pour qui écrire est une activité sans rapport obligatoire avec le monde : par exemple ceux pour qui écrire est dialoguer avec soi-même, ceux qui s'attachent à la réalité poétique, ou encore les amoureux du beau langage ou les tenants de l'autopsychanalyse. Mais néanmoins nous aurions tort de croire que le réalisme s'atteint seulement par l'évocation épique des événements collectifs historiques, politiques ou sociaux. La littérature étant, avant tout, une activité individuelle (la création collective est, dans les cadres qui sont les nôtres, une utopie tout juste digne des surréalistes), elle est, d'abord, le compte rendu d'une expérience personnelle, et, écrire, c'est écrire pour se connaître ou se comprendre. Mais parce que le particulier n'apparaît qu'en fonction du général et que le général ne peut être

appréhendé qu'en fonction du particulier, cet effort pour soi qui reste le point de départ de toute création (littéraire ou pas), ne peut être qu'un point de départ et reste vain s'il ne s'intègre pas à une démarche plus vaste affectant la réalité tout entière [...] Le réalisme n'est pas un mot magique : il est un aboutissement ; toute situation décrite d'un bout à l'autre nous y mène ; il suffit de refuser les mythes, les explications trop faciles, les hasards, l'inexplicable ». (Perc 1962)

Perc pour lequel les écrits de Lukács sont fondamentaux, exprime sa passion pour le réalisme en termes simples : « je voulais être un écrivain réaliste. J'appelle écrivain réaliste un écrivain qui établit une certaine relation avec le réel » (Ribière 1990 : 32) et donne ses premières œuvres basées tout d'abord sur le principe de décrire. L'établissement de ce rapport constitue la base de sa perception de la littérature. Pénétré de l'idée que « la fonction de la littérature est d'être réaliste », Perc espère déchiffrer le monde en détachant de façon dialectique l'enchaînement entre le social et le littéraire.

« ...si la littérature crée une œuvre d'art, c'est parce qu'elle ordonne le monde, c'est parce qu'elle le fait apparaître dans sa cohérence, parce qu'elle le dévoile, au-delà de son anarchie quotidienne, en intégrant et en dépassant les contingences qui en forment la trame immédiate, dans sa nécessité et dans son mouvement. Ce dévoilement, cette mise en ordre du monde, c'est ce que nous appelons le réalisme. » (Perc 1962)

Le réalisme perecquien correspond à un désir de maîtriser le réel et de comprendre le monde. Celui-là s'oppose à une activité d'écrire, sans « rapport obligatoire avec le monde ». Il vise à reconstruire le réel et un individu conscient de son existence en confrontant la littérature à la réalité ; une réalité qui entremêle l'Histoire et l'histoire personnelle.

« Le réalisme, en fait, n'est que ce qu'est toute littérature lorsqu'elle parvient à nous montrer le monde en marche, lorsqu'elle parvient à nous rendre sensibles la nécessité et la certitude d'une transformation de notre société. Ce que nous attendons d'une telle littérature est clair : c'est la compréhension de notre temps, l'élucidation de nos contradictions, le dépassement de nos limites. » (Jean-Luc Joly 2011 : 17)

« ... le réalisme est description de la réalité, mais décrire la réalité c'est plonger en elle et lui donner forme, c'est mettre à jour l'essence du monde : son mouvement, son histoire. » (Perec 1962)

Influé par le concept réaliste de Lukács et en y ayant trouvé aussi une forme de méthode-notion de l'ironie- Perec laisse, -au lecteur-, une certaine liberté de penser et prend sa distance envers les événements qui se passent. La notion de l'ironie donne à l'auteur une certaine liberté à l'intérieur de l'écriture par laquelle il présente indirectement ses reculs, ses réserves et ses idées.

« ... J'ai découvert à travers Lukács la notion absolument indispensable d'ironie, c'est-à-dire le fait qu'un personnage peut faire une action ou éprouver un sentiment dans un livre alors que l'auteur n'est pas du tout d'accord avec ce personnage et montre comment ce personnage est en train de se tromper. » (Mireille Ribière 1990 : 33)⁸

Perec saisit aussi, chez Lukács, la question d'un recul délibéré qui appartient en fait à Bertolt Brecht mais repris par Lukács, à laquelle se rattache l'idée de l'ironie. Influencé par la théorie de la distanciation de Brecht, Perec est à la recherche d'une écriture distante et ironique qui pourrait avoir une prise sur l'objectivité des choses et la subjectivité humaine. Cette distance, cette esthétique de l'art doit être liée aux conditions sociales et aux politiques dictatoriales de la période. Et Perec, lui aussi, veut être quelqu'un qui garde un contact avec ces réalités collectives et passer, au lecteur, des sentiments qui peuvent sensibiliser l'impression de celui-ci, le mener à réfléchir aux problèmes sociaux sur lesquels on s'interroge comme Brecht le fait au spectateur par la dissociation de l'acteur et de son personnage sur la scène :

« ...Brecht m'a appris une chose très importante qui est la notion de distanciation c'est-à-dire ce fait que ce qui est représenté sur le théâtre de Brecht, ce n'est pas un événement ou un sentiment auquel le spectateur peut s'accrocher, c'est au contraire un sentiment ou un événement que le spectateur est obligé de comprendre. C'est un théâtre qui fait entièrement

⁸ Cette déclaration est reprise par Ribière.

appel à l'intelligence à travers la sensibilité, et pas du tout un théâtre qui fait appel à l'adhésion pure et simple... » (Mireille Ribière 1990 : 33).

L'écriture réaliste critique avec laquelle Perec cherche à dire ce qui est ancré dans son époque, est mise en application dans les textes de la première période de sa carrière d'écrivain- des *Choses* à *Un homme qui dort* en passant par *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* que l'on nomme sa « trilogie lukacsienne » - où sont reflétées la guerre et les crises de la vie quotidienne. Ces textes, rédigés chacun avec une dose différente de réalisme sont réunis autour d'un ensemble de l'art théorisé dans sa perception de réalisme critique, autour de la manière dont Perec choisit de dire son époque.

Narrateur des *Choses*, –comme un miroir de son temps-, Perec y montre les mécanismes et les mythes de la société moderne de consommation : il y raconte l'histoire d'un couple de classe moyenne, Jérôme et Sylvie, vivant à Paris. Étant tous deux psychosociologues, ils sont chargés de guider des enquêtes sur des marchandises auprès de la population. Ils ne s'occupent pas de leur métier et aspirent à une vie grandiose, pleine de richesse et de bel objet. Mais leurs salaires ne leur donnent pas la possibilité de faire des folies et à partir du moment où ils ont le moindre argent, ils le dépensent immédiatement.

Le “comble du réalisme” repose ainsi dans *Les Choses* sur une “logique du prélèvement” qui va jusqu'à intégrer la représentation du milieu naturel de l'auteur. Il analyse tous les aspects de la société moderne- la civilisation des loisirs de la consommation et il transmet indirectement ses idées personnelles sous le masque de l'ironie. Celle-ci donne, à l'auteur, un recul à l'intérieur de son écriture où il dessine ses réserves.

« Je pense que c'est là [= dans *Les Choses*] que j'ai découvert enfin, dans ma pratique, ce que je cherchais en lisant Stendhal par exemple, qui était le sens de l'ironie. L'ironie, c'était une manière de regarder un petit peu en biais, qui faisait apparaître les choses. »
(<http://www.fabula.org/colloques/document988.php>)

Et dans *Quel petit vélo*, « une véritable épopée moderne », Perec se moque d'un groupe d'amis qui cherchent à reformer le monde en bavardant dans un café mais sont inaptes à passer à l'acte.

Quant à *l'Homme qui dort*, cet ouvrage met au jour l'envers dépressif de la société consumériste des *Choses*. Après les « pseudo-fêtes », la déprime ; après les romans de copains, le soliloque... Le personnage d'*Un homme qui dort* est représenté comme étant en marge des choses, comme quelqu'un vivant dans le déni, et particulièrement celui qui résulte d'une dure constatation de son incapacité à innover, à explorer, à se risquer à des approches nouvelles :

« Tu n'as guère vécu, et pourtant, tout est déjà dit, déjà fini. Tu n'as que vingt-cinq ans mais ta route est toute tracée. Les rôles sont prêts, les étiquettes : du pot de ta première enfance au fauteuil roulant de tes vieux jours, tous les sièges sont là et attendent leur tour. Tes aventures sont si bien décrites que la révolte la plus violente ne ferait sourciller personne... Tout est prévu, tout est préparé dans les moindres détails : les grands élans du cœur, la froide ironie, les pleureuses sont déjà désignées pour suivre ton cercueil. » (Perec 1967 : 43)

Un homme qui dort ne décrit pas la solitude d'un être simplement due au grand espace urbain qui l'entoure, mais bel et bien la façon dont la profonde névrose dépressive conduit le personnage vers cette solitude. Son errance urbaine n'en est que le paysage. Toutes valeurs sociales et solidaires sont affectées, de même que les conditions de vie de « l'homme qui dort ». Tout cela l'auteur nous le montre en prenant du recul sur le personnage dans la narration :

« Tu es un oisif, un somnambule, une huitre. Les définitions varient selon les heures, selon les jours, mais le sens reste à peu près clair : tu te sens peu fait pour vivre, pour agir, pour façonner ; tu ne veux que durer, tu ne veux que l'attente et l'oubli. » (Perec 1967 : 25)

Présentées dans ces textes, les notions de l'ironie et de la distanciation que Perec dit devoir à Lukacs sont des "éléments clés" de la représentation de l'époque de l'auteur et du monde. La réalité est perçue comme une jeunesse croyante qui peut facilement se débarrasser des chaînes qui l'enveloppent. Sa tentative de description, même des gestes les plus quotidiens fait d'abord de son œuvre un document sociologique. Les personnages deviennent des sortes de représentations sociales, caractéristiques de l'époque. Époque dont les détails frappants sont abordés au travers de leurs désirs, leurs sentiments, leurs incompréhensions. C'est là que se lient les volontés réalistes et critiques.

Il est question de leur laisser le pouvoir de gérer leurs propres histoires mais sous l'ombre d'une voix du narrateur, qui donne lieu à des contradictions dans l'esprit du lecteur. Ainsi l'ironie devient un objet de « démocratisation du discours ».

DEUXIÈME PARTIE : L'EXEMPLE PEREC : LA SOUFFRANCE AU SERVICE DES PROCÉDÉS D'ÉCRITURE

2.1. L'ÉCRITURE COMME MOYEN D'ÉVASION

La catastrophe historique tragiquement vécue par un enfant de 5 ans, une chose qu'il n'y avait pas lieu d'affirmer, ni de discuter, ni de contester ni de pleurer, pousse l'enfant Perec de plus en plus à justifier son existence inaccomplie dans la recherche d'une forme immortelle. S'exprimer par l'abstraction des mots, moyen de transmission de créativité et de libération de l'esprit devient un besoin fondamental pour son âme blessée par le vide. Confier les années noires de son enfance aux pages lui permet d'extérioriser et de combattre la dépression éternelle liée à la période où son père est cruellement tué, et où ensuite sa mère est prise dans une « rafle » pendant la Seconde Guerre. Donner une existence textuelle à la « béance », résultat de la disparition précoce des parents et de son identité juive polonaise constitue sa propre source d'inspiration et Perec, lui-même, y attribue sa volonté inassouvie d'écrire :

« ...j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur manque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture : l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. » (Perec 2017 : 24)

Tandis que la pression de la violence historique l'a gravement dépossédé de sa parole et lui a dérobé sa liaison familiale, Perec retrouve paradoxalement un moyen perpétuel considéré comme un rempart indestructible contre l'anéantissement et le vide. L'écriture représente donc un moyen de survie pour

celui qui est grièvement estropié par les traumatismes de l'Histoire et la disparition des siens. Les mots ont le génie de fixer la mémoire fugace, de résister à l'oubli et de permettre à des choses enfouies dans le labyrinthe du passé de retrouver une existence. Ainsi grâce à la fiction, l'écrivain pourrait récupérer sa propre histoire et une partie invincible de lui-même.

Perec, soucieux d'abord de transposer son expérience personnelle et ensuite d'alléger sa peine chronique par la reconstitution d'un fantasme enfantin n'écrit qu'en lisant. Lire et écrire sont deux activités surement indissociables chez lui. Les livres lus par celui-ci représentent des points d'attache qui l'empêchent de tomber dans le vide. En galopant de livre en livre, en s'ouvrant aux histoires des autres, il essaie de renouer le fil brisé de son passé perdu et de faire de la littérature son monde où il retrouve et recrée une famille sincère et un foyer viable. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec affirme que la lecture et la relecture des livres aimés lui fournissent la « jouissance d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée. » (Perec 2017 : 73). Nourri de nombreuses lectures qui ont absolument déclenché son désir, il est très tôt animé par l'écriture. Celle-ci est, pour lui, comme un prolongement de la lecture, son moyen préféré de s'échapper de la réalité personnelle et parfois du côté insupportable de la vie tourmentée. La frustration qu'éveille, chez lui, son passé presque perdu devient donc le véritable protagoniste de son écrit créatif, sa vraie source d'inspiration. Cette question de l'écriture de soi et de l'Histoire se sont toujours ou presque posées ensemble, simultanément chez Perec : « Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire. » (Perec 2017 : 21)

Cette phrase pourrait donc être une façon de dire que, dès le début et sans doute jusqu'à la fin, il n'écrivait que pour réécrire une version affable de son histoire sombre, c'est à dire son histoire avec l'Histoire qui est générateur de son œuvre. Son autobiographie devient donc la motivation centrale de son

projet d'écrire. Ceci pourrait être considéré comme une conquête éventuelle de débat interne avec ses racines perdues. Facilitant la survenue du travail de deuil, l'écriture permet analytiquement de métamorphoser la charge d'angoisse en potentialité créatrice. Celle-là, telle une rivière où son esprit se purifie entreprend un travail de tressage, de tissage et de suture en vue de bonifier les zones pénibles de la mémoire quasiment absente.

L'histoire de l'écriture se construit peu à peu à partir de l'anéantissement de son enfance manquante. Autour de ce vide, la sensation que lui procure l'écriture donne la possibilité d'approcher la vie plus sereinement et de trouver le moyen de maîtriser l'ambiguïté de la relation de l'homme avec le monde. Grâce aux signes, aux lettres et aux mots, Perec dont l'enfance est brisée par « l'Histoire avec sa grande hache » qui décime sa famille, s'efforce de donner un sens à sa profonde douleur comme il le dit dans une lettre à Maurice Nadeau⁹: « Écrire est le seul moyen de me réconcilier avec moi et le monde, d'être heureux ou plus simplement encore de vivre. » (Lejeune 1991 : 95). Le fait d'écrire fait de son chaos traumatique un ordre, lui fournit une cohérence apparente et crée un monde concret dans lequel il puisse vivre tranquillement. La manipulation des signes linguistiques et littéraires lui permet à la fois de reconstruire le sens de sa propre existence et d'interroger l'idée de vie en société. Ceci l'aide à déchiffrer bien des contradictions afin de les surmonter et surtout de les ancrer dans le processus historique.

Le monde des signes et des lettres devient une thérapie, un exutoire pour Perec, incapable de supporter plus longtemps sa solitude, de continuer à se battre pour se débrouiller seul. Ceux-ci pourraient être une façon de concrétiser le non-dit sans pourtant le dire, comme la vie et la mort, la perte et la retrouvaille. C'est un moyen de raconter sa vie sans le faire, il ne pourrait la mettre en scène autrement. Se libérer l'esprit répond à son besoin de se définir,

⁹ Éditeur des Lettres Nouvelles

aide à apprendre à mieux se reconnaître et donne vie à tout ce qui se passe dans l'ombre de ses émotions fortes. Ces signes grâce auxquels il trouve un moyen concret de confirmer qu'il existe lui permettraient de sortir du « statut passif d'orphelin-victime » pour devenir artisan de sa vie et constructeur de vies comme il est inspiré par la phrase de Flaubert : « Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle. » (Flaubert 1858) :

« ... l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leurs sens. » (Perc 2017 : 13)

Les éléments négatifs de son enfance donnent vie à tout ce qui se passe dans le moi profond. Grâce à l'appui des signes et des lettres, Perc trouve une issue pour sortir du labyrinthe du passé tout comme Ziya Gökalp, quand il était en prison, disait « Le fait d'écrire est ma plus grande force. Ceci me fait sortir des barreaux.¹⁰ » (Utku Çakırözer 2012). La catastrophe historique et la « béance » familiale vécues sont érigées, par le biais de l'écriture, comme des remparts contre l'atrocité psychologique. Perc fait une création totale dans son monde littéraire qu'il forme pour lui-même comme si le manque familial et racial était générateur de l'œuvre.

La quête de son identité dans les mots tourne autour de la question « qui suis-je ? » et la réponse à cette question s'attache à la liaison étroite entre les souvenirs périmés et le moment courant. Cette quête autobiographique d'un passé personnel correspond au désir de recomposer un témoignage pour relier le fil brisé du passé au présent. Cette recherche consciente et volontaire le conduit à explorer minutieusement les traces de son enfance au travers de photographies de famille ou de témoignages. Animé par le désir de témoigner, il choisit une écriture de soi comme un combat contre le vide, l'oubli et le silence.

¹⁰“Yazmak en büyük gücüm. Beni demir parmaklıklar dışına çıkarıyor”

Adonné à un véritable travail de mémoire, Perec se lance dans une enquête psychique en écrivant qu'il essaye de se souvenir, il se force de se souvenir. L'écrivain crée aussi des situations artificielles afin de stimuler sa mémoire trouée comme dans l'expérience de sommeil dans *Un homme qui dort*. L'évocation de bribes de détails fugaces le conduit à une autobiographie « détournée et oblique », qui expose « une mémoire orpheline, en robe grise, qui a fait vœu de la pauvreté et renoncé aux charmes de la littérature » (Évrard 2010 : 37) selon Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie. Le désir d'explorer les zones douloureuses de la mémoire absente devient l'origine de sa notion d'autofiction. À cette évocation des imprécisions et lacunes biographiques s'ajoute un sentiment de doute d'un souvenir qui n'est pas retrouvé comme il l'explique au début de *W ou le Souvenir d'enfance* : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. » (Perec 2017 10). Ce vide de la mémoire se déguise en un voile alphabétique dans *La Disparition* composée de vingt-six chapitres dont manque le cinquième tout comme la cinquième lettre de l'alphabet, le « e », totalement absent du livre.

Hanté par les engrenages personnels mutilés, Perec veut également fixer le réel par l'écriture afin de constituer une archive pour le présent et pour le futur. Il s'agit de s'affirmer la continuité de son existence en confrontant le moi du passé avec celui du présent. L'écriture devient donc, pour lui, l'ultime moyen de revivifier les souvenirs flous afin de les intégrer. La formation persistante du moi, autour d'un trou de mémoire, dans les pages où il se pose sans arrêt la question « pourquoi j'écris ? » permet l'objectivation des souvenirs traumatiques de l'enfance. Il s'agit de trouver un « antidote » à l'angoisse de la disparition et du vide. Victime de l'Histoire, privé de ses racines et de ses attaches, Perec est à la recherche d'un moyen permettant d'exprimer l'absence mais aussi de construire un monde à l'image de ses manques et de ses interrogations. Alors que les fractures de la violence historique dont il s'échappe le dépossède de sa parole et lui vole son histoire familiale, il retrouve paradoxalement un sujet par l'entremise de l'écriture comme la potentialité

d'affirmer une identité complète. Grâce à celle-ci, l'écrivain trouve la possibilité de récupérer sa propre histoire et une partie de lui-même même s'il ne retient que des détails fugaces : « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse ; laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. » (<http://qqcitations.com/auteur/georges-perec>).

Plus qu'un simple véhicule de la mémoire absente, l'écriture se définit, elle-même, comme une mémoire incapable d'exprimer pleinement l'atrocité. Celle-là s'affirme comme la manifestation d'un devoir de mémoire qui s'oppose à la barbarie et à l'inhumain. C'est grâce à cette archive écrite que le souvenir agit et que l'auteur retrouve les chemins de l'enfance comme évoque Pascal Quignard, son contemporain français oulipien à propos de Perec « sa façon d'enfouir le secret et de le laisser affleurer, de s'adresser au trou vide de son enfance. » (Quignard 1990).

Comme on l'a déjà dit, Perec n'écrit qu'en lisant. La lecture, une démarche courageuse qui déclenche et nourrit son désir d'écrire, tient une place centrale dans son œuvre aussi bien que dans sa vie personnelle. Il transpose sa propre préoccupation à son protagoniste anonyme dans son roman. L'homme qui dort lit sans s'arrêter : « Tu lis parfois pendant toute la nuit... Tu les relis soigneusement, sans sauter une ligne. » (Perec 1967 : 37)

L'ambition perecquienne de lire pousse Perec à un travail intertextuel. Ce scripteur devient doucement un pasticheur qui vague à travers les champs d'écritures dans lesquels il éclaire chaque fois d'une nouvelle lumière. Écrire pour lui suppose de réécrire, ce qui resserre le lien des œuvres précédentes autour d'une intégralité saturante ; l'intertexte est la matrice primordiale de son œuvre. Cette intertextualité désigne non seulement le lien avec le monde

littéraire mais aussi l'allusion à son autre texte : Serge Valène, le pseudonyme utilisé par Perec dans la page 56 d'*Un homme qui dort*, sera le nom d'un autre personnage dans son roman postérieur intitulé *La Vie mode d'emploi*. Il s'agit d'une autoréférence comme il l'affirme dans un entretien en parlant d'un « réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre antérieur (où même postérieur : d'un livre encore en projet ou en chantier). » (Le Sidaner 1979 : 5).

Le montage, le puzzle, le collage ou les jeux intertextuels font partie d'une tentative de dépasser la mort et l'inhumanité pour revenir vers l'humanité de l'écriture. Le travail de l'écriture pousse cet écrivain à attribuer à sa « revendication réaliste » une forme toujours plus précise : « par un recours systématique à l'intertextualité se construit un nouveau type de représentation réel » selon Montfrans. (Manet van Montfrans 1999 : 49).

2.2. LE PUZZLE

Le monde de l'écriture ou la littérature, monde intime de l'expression des sentiments refoulés est, pour Perec, un grand puzzle, symbole de l'indice mystérieux, ayant un double sens comme « intertextuel » et « autotextuel¹¹ ». Figure essentielle de son imaginaire, la pièce de puzzle exige un « décryptage » et une « anticipation » du sens de l'ensemble.

Perec affirme que pour parler de tous ses livres, il faut exactement partir de l'idée de puzzle car le puzzle est un jeu dans lequel il s'agit de mettre en ordre « un monceau d'éléments épars » jusqu'à recomposer une image cohérente.

¹¹ Manet van Montfrans explique que l'autotextualité consiste dans le renvoi dans tel ou tel texte à d'autres œuvres du même auteur dans *Georges Perec : la contrainte du réel*, googlebooks, p.113

L'une des marques de fabrique de l'œuvre, cet accent perecquien relève apparemment de l'idée d'avoir des « liaisons réticulaires » d'un livre à l'autre mais avec un style chaque fois différent :

« Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent. » (Perc 1962)

« ...j'ai écrit une douzaine de livres en dix ans et aucun ne ressemble à l'autre et je pense que c'est très bien, que justement ces livres soient différents et pourtant ils définissent... enfin ils sont comme les pièces d'un puzzle dont il existe une image achevée... » (Joly 2011 : 12)¹²

Ces déclarations de Perc pourraient renforcer l'avis d'Italo Calvino¹³ parlant de Perc comme d'un « classique » : « C'est un auteur qui change beaucoup d'un livre à l'autre. Et c'est justement à cela que l'on le reconnaît » (Sergio Cappello 2007 : 165) et les paroles de Michel Sirvent viennent le compléter : « Il y a un Perc ethnologue du quotidien, autobiographe, oulipien. Il y a un Perc cruciverbiste, policier, critique ; un Perc romancier, documentaliste et bien d'autres sans doute. » (Michel Sirvent 2007 : 19)

Chacun des ouvrages de Perc s'organise ainsi autour d'une âme connective qui, évitée en son centre, énonce l'ensemble des pièces les unes avec les autres, règle de façon plus ou moins invisible l'assemblage des éléments. En supplément de la variété, la mobilité et l'inventivité, nous percevons pareillement cette liaison réticulée entre ces pièces minuscules et de formes extrêmement variées dans cette affirmation de Perc :

¹²Cette citation de Perc est reprise par la revue *Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XX^e siècle* n°51.

¹³ Un écrivain contemporain italien et un philosophe du XX^e siècle

« Quand je prends mes livres, je me dis que tous mes livres sont différents les uns des autres et qu'ils ont tous quelque chose en commun. Ils dessinent, à nouveau, une espèce de puzzle dans lequel il reste un espace vide, qui est le livre que je me prépare à écrire. Et, bien entendu, cet espace vide, ce trou, ce blanc...il sera toujours là... il faudra qu'il reste ». (Joachim Daniel Dupuis 2003)

« ...je crois qu'il s'agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre à antérieur (ou même postérieur: d'un livre encore en projet ou en chantier) : ces autoréférences commencent à apparaître dans *La Disparition* qui commence comme une traduction sans E de *Un Homme* qui dort : elles se développent plus ou moins sciemment dans *La Boutique obscure*, *Espèces d'espaces*, *W*, et sont beaucoup plus manifestes dans *La Vie mode d'emploi* qui utilise des éléments venus de presque tous mes autres textes. » (Le Sidaner 1979 : 5)¹⁴

Des *Choses* aux *Récits d'Ellis Island*, au fil de la succession de ses œuvres il y a donc la « formule », le « système » et la « manière ». C'est à partir de la référence « ils sont comme les pièces d'un puzzle » que Perec nous laisse rétablir pas à pas des fragments détachés qui se rapportent à un tout.

Ce qui demeure important à l'horizon de son œuvre, c'est la complémentation d'une pièce par ajout d'un appendice. Perec est à la recherche d'un principe d'assemblage pour composer un ensemble uni. Le puzzle présuppose une totalité préexistante dans le processus de reconstitution. La métaphore de celui-ci ayant le pouvoir de désigner et de signifier permet aux choses enfouies de la mémoire de retrouver une existence. Dans les petites découpes de ce puzzle, symboles de chacun de ses livres qui composent l'ensemble de son œuvre figurent les morceaux des coupures de la grande hache. Ces figures découpées arrangent la vie de l'auteur et lui fournissant la tactique pour échapper au morcellement. Ces pièces déchiquetées donnent la possibilité de présenter « une infinité d'assemblage » où les morceaux de sa vie sont associés les uns aux autres, pour une exploration. Toute son histoire ne peut qu'être réinterprétée à partir de sa vérité historiquement catastrophique dont les

¹⁴ Cette citation de Perec est reprise par la revue *L'arc* n°76: *Georges Perec*

morceaux sont semés dans les interlignes de ses œuvres comme les fragments d'un puzzle. Ceux-ci sont comme des traces de sa vie ou de son environnement qui émaillent ses textes. On pourrait comprendre son œuvre parsemée de divers personnages comme des morceaux qui peuvent composer un tableau familial.

La rupture et le manque dans la biographie de Perec guident les personnages, les thèmes, les structures narratives et les formes littéraires. Le vide du passé personnel et historique tend à creuser le texte comme si la disparition obligeait à renouveler formes et structures : « les arrêts du récit ou les ellipses narratives » et la voyelle manquante « e » dans *La Disparition*, la page blanche de *W ou le souvenir d'enfance*, le nom instable (Karawo, Karatruc, Karaschoff, etc.) du héros comme le nom de la famille (Peretz, Peurec, Perek, etc.), les chapitres manquants dans *La Disparition* et dans *La Vie mode d'emploi* les héros disparus de *W ou le souvenir d'enfance* et de *53 jours*. À ces modifications s'ajoutent les thèmes négatifs comme la coupure, la lézarde, la dissipation, la fracture, la cassure ou l'émiettement. L'univers littéraire perezquien est peuplé de personnages condamnés à l'échec : il s'agit du « couple frustré » des *Choses*, de « l'insoumis » qui partira pour la guerre d'Algérie dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* du « tu autiste » d'*Un homme qui dort* ou des « figures créatrices » de *La Vie mode d'emploi*.

À l'image d'une œuvre aussi variée et cohérente qu'originale, il est toujours possible de tracer des liens directs ou indirects parmi ses travaux : Selon Jean-Luc Joly *Un Homme qui dort* est relié à *La Disparition* par le titre du premier chapitre de ce dernier récit (« Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul »). Et le début de *La Disparition* (Anton Voyle n'arrivait pas à dormir) pourrait apparaître comme une traduction sans e d'*Un Homme qui dort*. De plus, dans l'optique de Montfrans,

Un Homme qui dort indique la juxtaposition de deux récits apparemment sans lien, mais en fait fermement « enchevêtrés » comme dans *W ou le souvenir d'enfance* où se mêlent la partie autobiographique et la partie fictionnelle. On pourrait encore relever une extrême transmission de noms sous des formes diverses parmi certains de ses livres : -Le nom de Crubellier, par exemple- apparaît dans *Un homme qui dort* (Tu lis les cartes pâlies affichées à la devanture d'un graveur : Docteur Raphaël Crubellier), dans *Les Choses* (ils embarquaient à bord du Commandant Crubellier), dans *La Vie mode d'emploi* comme une rue imaginaire et dans *53 jours* (l'archipel des Crubellier).

Comme le remarque Bernard Magné, les chiffres sont importants dans l'œuvre perecquienne ; ils ne sont pas en vertu d'une fascination mathématique mais parce qu'ils fonctionnent comme marqueurs autobiographiques forts comme par exemple : -le chiffre 11 qui renvoie à la date où sa mère est déportée au camp de concentration et d'extermination et le chiffre 16 où son père est mortellement blessé. *Un Homme qui dort*, marqué d'une césure à l'onzième chapitre comporte au total seize chapitres. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* ce titre se compose de onze mots. La première partie de *W ou le souvenir d'enfance* se compose de onze chapitres. Et dans *La Disparition*, le onze est « censé être exclu » du fait qu'il est exprimé par forme de « cinq à six. »

La création littéraire perecquienne annonce les contraintes logiques qui ont généré les ouvrages. *Les Choses* n'est pas un projet autobiographique mais plus précisément une description du monde extérieur. *Un homme qui dort* est au contraire une exploration d'une tentative individuelle qui était « tout sauf périphérique » à l'identité de son auteur. De plus, alors que les personnages ambitieux des *Choses*, Jérôme et Sylvie rêvent toujours d'une vie plus riche avec plus de choses, le protagoniste sans nom est un type indifférent qui refuse tout après les fascinations de ceux-là comme Perec le prouve, lui-même :

« Par une sorte de réflexe instantané, après avoir fini ce livre où j'ai essayé de décrire la fascination des choses, la pression qu'elles exercent, je suis revenu en arrière dans ma vie personnelle. J'écris un livre sur une période de ma vie où au contraire j'étais absolument indifférent. Ce n'est plus la fascination, mais le refus des choses, le refus du monde. »¹⁵ (Montfrans 1999 : 75)

En outre, sous une perspective structurale, la voyelle « e » disparue de *La Disparition* revient en force comme la voyelle omniprésente dans son antithèse *Les Revenentes* dont l'orthographe correcte est « revenante ».

Fortement présumé ou désiré par l'auteur, le principe de l'unité de l'œuvre perecquienne compose son origine littéraire. Même si chaque livre est changeant par son sujet et sa forme, l'ensemble de son œuvre présente des constantes liées aux personnages, aux thèmes et aux références littéraires. Caractéristique de ce jeu entre pluralité et unité, individualité et « ressassement », l'expérience de « l'autocitation » nous permet d'avancer d'un livre à l'autre en terrain familier comme si toute œuvre était le « miroir d'une autre ». Pour pouvoir composer une image achevée, tous les petits détails absents des textes pourraient donc être l'équivalent d'un morceau du puzzle qui reste à achever.

Loin d'être un « jeu solitaire », le puzzle engendre également, pour Perec, une aventure pleine de pièges qui pourrait être la métaphore de l'acte de la lecture : il dit, dans le préambule de *La Vie mode d'emploi*, que « chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui¹⁶. » (Paul Schwartz 1988 : 89). En s'animant par sa « jubilation de lire », Perec trace un jeu de

¹⁵Cette citation de Perec est reprise par Montfrans dans *Georges Perec, la contrainte du réel*.

¹⁶ Cette citation de Perec est reprise par Schwartz dans *Georges Perec, traces of his passage*

puzzle, étant à la recherche de composer une œuvre à l'image de son idée littéraire unificatrice qu'il trouve séduisante :

« Vers l'âge de vingt ans, il y avait une vingtaine d'auteurs que j'aimais beaucoup et qui, ensemble, dessinaient pour moi une espèce de puzzle. Il y avait Michel Leiris, Jules Verne, Roussel, Flaubert, Stendhal... Ils ne se ressemblaient pas mais ils avaient tous quelque chose en commun - certaines frontières. Et à partir de cela, je pouvais dessiner un puzzle, et quelque part dans ce puzzle, il restait un espace vide qui était- me semblait-il - à moi... Il y avait un espace que je viendrais occuper » (Joachim Daniel Dupuis 2003)

« Il y a encore une autre image du puzzle...elle est de Butor. Mais je l'ai tellement utilisée que j'ai fini par croire que c'était de moi. Butor dit que l'écriture, c'est un puzzle dont il manque une pièce, et les pièces qui existent sont tous les écrivains qui vous entourent, tous ceux qui vous éclairent, qui vous stimulent, etc. Et la pièce manquante, qui va achever le puzzle, c'est les livres qu'on fera soi-même. » (Joly 2011 : 12)¹⁷

Cette idée l'amène encore à une autre, à une inscription intertextuelle : « cela implique un travail sur les genres, sur les codes et sur les modèles dont mon écriture procède¹⁸ » (Michel Sirvent 2007 : 14) comme il déclare autrement dans une conférence à l'université de Warwick :

« Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarcher dans mes propres traces, et d'écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire. » (Perec 1962)

Cette notion -qui commence au fond par la thèse de « tout écrivain se forme en répétant les autres écrivains », -tellement adoptée dans l'œuvre perecquienne est aussi un procédé commun des artistes contemporains comme il le justifie avec cette phrase : « il me semble que depuis un certain temps déjà, depuis les surréalistes en fait, on s'achemine vers un art qu'on pourrait dire «

¹⁷Cette citation de Perec est reprise par la revue *Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XX^e siècle* n°51

¹⁸Cette citation de Perec est reprise par Michel Sirvent dans *Georges Perec ou le dialogue des genres*

citationnel », et qui permet un certain progrès puisqu'on prend comme point de départ ce qui était un aboutissement chez les prédécesseurs. » (Magné 1989) comme d'ailleurs le répète Todorov : « Moins ces personnages (ceux qu'on a déjà connus) nous ressemblent et plus ils élargissent notre horizon, donc enrichissent notre univers. » (Julie Zamorano 2007 : 6). L'application des idées des autres à son œuvre n'est pas seulement un reflet de la littérature du passé mais aussi un acte volontaire et conscient qui pourrait fournir la possibilité d'aller au-delà d'une pensée comme l'affirme Paul Valéry : « Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé. » (http://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/15832/Tel_Quel_1941_.php). Cette attitude soumise à des transformations, c'est comme un espace de créativité : « le point d'arrivée d'un artiste devient le point de départ d'un autre ». (Olga Amarie 2011 : 70). Comme l'indique aussi Lautréamont¹⁹ : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste ». (Le Lonnais 1973 : 23) Perec prétend que Flaubert a commencé à écrire en pastichant Balzac, que tous ses textes de jeunesse sont des reprises, des espèces de trucs qu'il avait cherchés chez Balzac. Il déclare aussi savoir que Stendhal a appris à écrire avec un nommé De Tracy. Comme le signale Jean de la Bruyère, « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé ; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes. » (Bruyère 1880 : 57).

« C'est un procédé qui me séduit beaucoup, avec lequel j'ai envie de jouer... Le collage pour moi c'est comme un schème, une promesse et une condition de la découverte... C'est la volonté de se situer dans une ligne qui prend en compte toute la littérature du passé. On anime ainsi son musée personnel, on réactive ses réserves littéraires. » (David Bellos 1997 : 368)²⁰

¹⁹Pseudonyme d'Isidore Lucien Ducasse, un poète français

²⁰ Cette citation de Perec est reprise par Bellos dans *Georges Perec : Une vie dans les mots*.

L'œuvre perecquienne nourrie d'intertextualité multiplie les clins d'œil à la bibliothèque universelle. Les nombreux emprunts explicites ou implicites à travers des citations ou des allusions expriment un désir de relier son œuvre à l'ensemble de la littérature parce que celle-ci devient une sorte de refuge pour Perec : « Quand j'ai découvert Stendhal, Jules Verne, Michel Leiris, Queneau, ils sont devenus ma famille. Vous le voyez, je ne suis pas orphelin. » (Julie Zamorano 2007 : 6). Comme Montfrans l'exprime : « Ainsi, *Les Choses* a été écrit sous le parrainage du Barthes des Mythologies, d'Antelme, de Nizan, mais surtout de Flaubert. *Quel petit vélo ?* est un exercice de style à la Queneau mêlé à des réminiscences des cours de rhétorique de Barthes. » (Montfrans 1999 : 33). Selon Claude Burgelin, le titre de son premier roman, *Les Choses*, peut évoquer le nouveau roman et les romans formels de Robbe-Grillet comme *Les Gommages*, le sous-titre, *Une histoire des années soixante* fait écho à *L'Éducation sentimentale* : histoire d'un jeune homme de Flaubert. Perec reprend, avec un rythme ternaire de Flaubert, des images des scènes et la séance d'un voyage en bateau que celui-ci utilise dans *L'Éducation sentimentale*. Par la suite Perec dit explicitement que son livre a la même ossature que *L'Éducation sentimentale* et qu'il est fait en piquant une trentaine de phrases flaubertiennes sans mettre de guillemets. Il avoue évidemment que son livre nommé *Les Choses* raconte l'histoire de jeunes gens qui ont le même âge que les personnages du livre de Nizan appelé *La Conspiration*. Au sujet de son œuvre croisée *W ou le souvenir d'enfance*, Bernard Magné affirme que son récit d'aventure se nourrit des romans de Jules Verne ; Et à propos de *La Vie mode d'emploi*, Perec, lui-même, déclare qu'elle est partie de l'idée d'un puzzle en disant « le livre entier s'est constitué comme une maison dont les pièces s'agenceraient comme celles d'un puzzle. » (Bernard Magné 1989 : 34).

Quant à *Un homme qui dort*, il inclut une double référence à l'univers intensif et complet d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. « Le titre en tout cas vient de Proust dit-il à un journaliste : dans *Du côté de chez Swan* celui-là déclare qu'un homme qui dort est maître du monde. En plus, ses pages

d'ouverture représentent pareillement « un homme dans le difficile processus de s'endormir ». Un autre clin d'œil pourrait être repérable dans le texte sous la plume de Stéphane Bigot²¹ : « Tu ne marches plus sur l'intersection des pavés au bord des trottoirs » (Perec 1967 : 118) ; allusion au motif qui, à l'instar de la Madeleine, déclenche la mémoire du narrateur dans *Le temps retrouvé*.

Georges Perec dévoile, avant même la parution de son roman, son projet : « J'aurais encore des modèles, mais ce seront Kafka et Melville, parce que mon intention est de prendre l'envers de ce que j'ai écrit : La face sombre, un roman de l'indifférence et un monde qui ne parle pas, un monde muet. » (Stéphane Bigot 1967 : 186). Dès la première page, on remarque instantanément un extrait de *Méditations sur le péché* de Kafka : « Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi. » (Perec 1967 : 9). Le jeune protagoniste d'*Un homme qui dort* exprime un sens de l'irréparable et du vide comme les œuvres de Melville et de Kafka. Et même la deuxième personne pour la narration de la *Métamorphose* de celui-ci est bien utilisée pour celle d'*Un homme qui dort*. *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin* et *Journal intime* de Kafka l'ont conduit, comme « à travers une espèce de voie à la fois royale et tout à fait étroite », au livre qu'il a produit. « La destinée du melvillien Bartleby qui exprime son refus de tout et tous, préférant vivre sa réclusion et sa grève existentielle jusqu'à l'effacement final devant un mur blanc, a évidemment inspiré Perec » explique Claude Burgelin. (Burgelin 1988 : 60). L'allusion à ce personnage semble lui suggérer un point de départ à partir duquel il invente et explore :

²¹Celui qui a préparé un dossier pédagogique incomplet dans le livre *Un Homme qui dort*, p.184-211

« Pour mon dernier livre qui s'appelle *Un Homme qui dort*, j'ai fait la même chose [que dans *Les choses* avec Flaubert] en me servant principalement de deux auteurs, l'un est Kafka, l'autre est Herman Melville » (Stéphane Bigot 1967 : 189)

« Bien sûr, mon ambition n'est pas de réécrire le Quichotte, comme le Pierre Ménard de Borges, mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère Bartleby le scribe. C'est un texte que j'avais envie d'écrire : mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie de le réécrire, pas de le pasticher mais de faire un autre, enfin, le même Bartleby, mais un peu plus...comme si c'était moi qui l'avait fait. » (David Bellos 1997 : 365)²²

En outre, vers la fin du livre, Perec retranscrit une version d'une phrase²³ *Moby Dick* de Melville : « Mais nulle errante Rachel ne t'a recueilli sur l'épave miraculeusement préservée du Pequod pour qu'à ton tour, autre orphelin, tu viennes témoigner. » (Perec 1967 : 135)

À part Proust, Melville et Kafka, ce texte qui s'élabore au croisement d'une variété d'autres textes n'est pas une copie mais plutôt un collage ou un centon avec des mots déjà « ciselés » par d'autres, un « art de la citation » selon David Bellos : « que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent » (Perec 1967 : 24) est une transformation du refrain d'un poème²⁴ d'Apollinaire. (1913 : 6). « La nature est là qui t'invite et qui t'aime » (Perec 1967 : 40) est un vers de Lamartine tiré du « *Vallon* ». « Combien de Robinson, de Roquentin, de Meursault, de Leverkühn ! » (Perec 1967 : 134) est, d'après Stéphane Bigot, une allusion aux héros de Defoe (Robinson Crusoé), de Sartre (*La nausée*), de Camus (*L'étranger*), et de Thomas Mann (*Le docteur Faustus*). On pourrait y repérer aussi un début de chapitre emprunté au *Neveu de Rameau*, un arbre plutôt visqueux sorti de Jean-Paul Sartre, un soleil de Le Clézio, de nombreux

²²Cette citation de Perec est reprise par David Bellos dans *Georges Perec: Une vie dans les mots*

²³C'était l'errante Rachel qui, rebroussant chemin, en quête de ses enfants perdus, n'avait trouvé qu'un autre orphelin. Dans cette phrase, Rachel est le nom du bateau qui sauve le personnage principal, Ismaël après le naufrage du Pequod.

²⁴«Vienne la nuit sonne l'heure, Les jours s'en vont je demeure», *Pont Mirabeau*

petits fragments de Roland Barthes et de petites allusions à André Breton, à Rimbaud, à Raymond Queneau et à Joyce.

À travers des allusions, des emprunts, Perec transmet cette exaltation du puzzle à son protagoniste anonyme en le comparant avec son corps morcelé : « Tu voudrais bien chasser de ta tête tous ces morceaux... Tu n'as plus de pied, plus de main... Il y a des pièces qui manquent, et d'autres qui sont en double. » (Perec 1967 : 98)

Si la présence de certains écrivains est, dans son monde littéraire, récurrente par des références, des pastiches, des reprises conscientes, Perec a nonobstant suivi son ambition d'écrivain. Le principe de relier son œuvre à l'ensemble de la littérature qui le pousse vers l'idée du puzzle apparaît alors comme le noyau autour duquel se forme toute l'écriture perecquienne. En incorporant dans ses œuvres des fragments de ses auteurs fétiches, Perec, l'écrivain sans famille instaure, d'une façon tellement propre à lui, une « filiation de rechange » à la fois littéraire et intellectuelle. L'auteur identifie ainsi sa réalité autobiographique « masquée par le tu » à un grand système de collage dont les détails se dissimulent les uns dans les autres d'une façon qui lui est propre.

2.3. TU : UN SOLITAIRE ANONYME

Sous une forme ou une autre, l'autotextualité ou bien l'intertextualité ne suffit pas à caractériser l'écriture perecquienne pleine de diversités et de richesses. Cette autre innovation touche encore au principe de sa réflexion sur la structure.

Une autre caractéristique qui marque son style, c'est son appétence pour les « contraintes formelles, littéraires ou mathématiques ». Cette contrainte exploitée avec « virtuosité » le conduit à des jeux vertigineux sur les mots, les lettres, brièvement sur les « ressources infinies » de la langue.

Ses travaux sur les structures aboutissent à des œuvres où il trouve un laboratoire idéal propice à ses expérimentations littéraires grâce à des contraintes et à des procédés formels.

Un homme qui dort est donc une œuvre personnelle où Perec représente franchement une image de lui avec des mots déjà énoncés par les autres pour la tenir à distance et en se servant de la même façon de la deuxième personne du singulier « tu ». Considéré comme un « véritable tour de force linguistique », l'utilisation du « tu » est, selon Bellos, « la forme grammaticale de la solitude absolue. » (Bellos 1997 : 382)

Ce choix énonciatif de Perec est, sous l'optique de Montfrans, afférent à la situation spéciale du protagoniste sans une identité claire lors du sommeil et de ses « états liminaires » :

« Un protagoniste plongé dans un état de semi-conscience ne peut se regarder et décrire cet état au moment même où il vit et un narrateur témoin ou un narrateur hétérodiégétique, en position extérieur, ne peut forcer la porte du sommeil du personnage endormi. » (Manet Van Montfrans 1999 : 90)

Selon une autre vue à propos de l'usage de la deuxième personne du singulier, l'expérience du sommeil ne pourrait être racontée à la première personne, puisque le fait de dire « je dors » possède la même absurdité que de dire « je

suis mort. » (Barthes 1984 : 316). On ne pourrait également se servir de la troisième personne puisqu'il convient encore moins : je ne pourrais faire l'expérience du sommeil d'autrui. C'est où réside une des causes de l'usage du « tu ». Là, le point important est que l'écrivain explore une perspective qui s'applique sur le sujet de l'expérience, sans pour autant se mettre à la place de lui.

Le statut de la narration à la deuxième personne est difficile à décider du fait que celle-ci est utilisée de manière homodiégétique²⁵. Ce tutoiement s'adresse-t-il simplement au personnage ? Ou bien enserre-t-il aussi un destinataire extradiégétique²⁶ ? Cette mise en œuvre fait instamment naître deux questions simultanément posées : « qui parle, et à qui ? ». Cela crée un effet d'étrangeté, le « tu » pourrait être, dans cet ouvrage, à la fois celui qui parle et celui à qui l'on parle. Ici, il s'agit plutôt d'un « dédoublement » du pronom, d'un « jeu de symétrie » : un énonciateur invisible qui parle face à un narrataire muet qui garde le silence. Comme l'indique Philippe Lejeune, ce type de récit montre nettement, au niveau de l'énonciation, la différence du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé traité comme destinataire du récit. (Philippe Lejeune 1975 : 17).

Perec devrait sûrement se demander lui-même la fonction de cet usage car la réponse se trouve dans ses notes :

- a) Un effort pour mettre le lecteur dans le coup
- b) Une forme de journal intime
- c) Une étape vers la relation auteur personnage
- d) Une lettre
- e) Le regard d'un je devenant tu ?

²⁵ Relatif à un récit où le narrateur est présent et en même temps un personnage

²⁶ Le terme de Gérard Genette, le quel décrit le personnage présent dans le livre mais extérieur à la narration

Un homme qui dort égale 50% e), 30% b), 20% c). (David Bellos 1997 : 366)

Cette réponse en pourcentages nous démontre que le « tu » prend une structure d'énonciation remplie en même temps par différentes valeurs.

L'emploi de la deuxième personne à la place du « je » est initialement comme un dédoublement où l'auteur parle de lui-même à lui-même. C'est une façon de se mettre à distance par rapport à soi-même. Ce je déguisé en se disant « tu » introduit inévitablement une scission du moi au moment de la narration, qui n'est pas présentée de manière homogène. D'un passage à l'autre, le statut de ce « tu » se change différemment ; il remplit un rôle trouble : observateur, commentateur, donneur d'ordres, etc.

Ce « tu » prend constamment le rôle d'un œil qui fait des constats sans émotions : « Tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n'écoutes plus... Tu es assis et tu ne veux qu'attendre. » (Perec 1967 : 24)

Ce « tu » suppose parfois un regard extérieur qui pourrait « objectiver ou dicter les conduits » selon Claude Burgelin : « Tu restes dans ta chambre sans manger, sans lire, presque sans bouger. Tu regardes la bassine, l'étagère, tes genoux, ton regard dans le miroir fêlé, le bol, l'interrupteur. » (Burgelin 1988 : 59).

Ce choix de la narration contient des commentaires du narrateur loin d'être un spectateur neutre : « Tu as perdu tes pouvoirs. Tu ne sais plus. » (Perec 1967 : 109) Il le fait tantôt par son interpellation : « N'as-tu pas déjà été tout ce que tu devrais être : le digne fils de ton père et de ta mère, le brave petit scout,

... le jeune homme pauvre ? » (Perec 1967 : 44) tantôt par son étonnement : « Pendant vingt-cinq ans, n'as-tu rien su de ce qui aujourd'hui est déjà l'inexorable ? Dans ce qui te tient lieu d'histoire, n'as-tu jamais vu de failles ? » (Perec 1967 : 27) tantôt par ses hésitations : « ...l'ombre d'une narine que peut-être prolonge la trace-infamante ou glorieuse, qui sait ? - d'une cicatrice. » (Perec 1967 : 68), « Tu ne te sens plus –comment dire ? - soutenu... » (Perec 1967 : 22).

La voix de ce « tu » intervient similairement pour donner des ordres avec les impératifs : « Regarde ! », « Cesse de parler comme un homme qui rêve » (Perec 1967 : 139) ou avec les modes obligatoires : « Tu dois te déshabituer de tout » (Perec 1967 : 54) ou avec le futur injonctif : « Tu ne bouges pas, Tu ne bougeras pas » (Perec 1967 : 19).

Ce « tu » se transforme parfois en témoin du passé enfantin : « Tu y as passé quelques années d'enfant, quelques vacances... Le soir, tu joues à la belote avec ton père, qui gagne. Tu te couches très tôt, avant tes parents. » (Perec 1967 : 37).

Ce « tu » devient rarement un personnage, lequel se souffle des prescriptions à lui-même : « Tu es seul, il faut que tu ne regardes jamais l'heure, il faut que tu ne comptes jamais les minutes. Tu ne dois plus ouvrir ton courrier avec fébrilité, tu ne dois plus être déçu... Tu dois oublier d'espérer, d'entreprendre, de réussir, de préserver. » (Perec 1967 : 54).

La liaison entre cette personne « bicéphale », selon le mot d'Isabelle Dangy²⁷, est par degré variable : les perceptions intimes lors de l'endormissement sont plus proches de lui que le « je » qui l'observe errer dans les rues.

Ce « tu » pourrait fonctionner pareillement à une sorte de monologue : « comme si, à tout instant, tu avais besoin de te dire » (Perec 1967 : 118), qui considère son destinataire comme intime, un compagnon sincère ainsi que Benveniste l'explique, qui est un linguiste français : « ... le « tu » prend souvent valeur d'allocution strictement personnelle, donc familière. » (Benveniste 1966 : 235).

Ce choix de la voix comme la voix de la conscience, lequel détient et monopolise la parole est indubitablement approprié à une sorte de confession perecquienne comme Butor -un poète, romancier, essayiste, critique d'art et traducteur français-parle de son choix au niveau du pronom :

« Il me fallait un monologue intérieur au-dessous du niveau de langage du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. *Ce « vous » me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui*²⁸. » (Amir Biglari 2010)

À l'intérieur de cette œuvre à la deuxième personne, ce « tu » garde la tournure d'un monologue où sont évoqués des souvenirs incomplets « Plus tard des souvenirs qui ne parviennent plus à se frayer un chemin » (Perec 1967 : 31), circulent des images obsédantes : « c'est toujours la même carte que tu prends et reprends, poses et reposes, classes et reclasses...des formes qui s'esquissent, s'esquivent, reviennent, disparaissent, s'approchent, s'estompent, flammes ou femmes qui dansent, jeux d'ombres » (Perec 1967 : 31), se

²⁷Celui qui a écrit un article *Naissances du personnage dans Un homme qui dort* dans la revue *Roman 20-50: Revue d'étude du roman du XX^e siècle* n°51 p. 95

²⁸Cette déclaration de Butor est citée par Amir Biglari dans son article *Le prénom et l'actant : remarques sur La Modification de Michel Butor*.

raniment les éveils de la conscience : « Il faut être précis, logique. Agir avec méthode. À un moment donné, il faut à tout prix savoir s'arrêter, réfléchir, bien peser la situation » (Perec 1967 : 32).

Enfin, ce « tu » pourrait un peu plus loin révéler un autre destinataire : le lecteur, allocutaire du message qu'est le texte et celui-là exige sa participation au texte en vue de lui faire expérimenter un emplacement en tendant à l'entraîner à la diégèse²⁹.

Si l'on suppose que cette deuxième personne se réfère au lecteur, il pourrait se développer un flou identitaire qui remplit à la fois le rôle de narrateur et de protagoniste. C'est-à-dire, l'énonciateur et le personnage principal occupent le seul plan intradiégétique³⁰.

« Dédoublant le protagoniste, le narrateur anonyme remplit le rôle de la conscience réflexive enregistrant et commentant ce qui se passe dans l'esprit du tu, que celui-ci se trouve en état de veille ou de somnolence. » (Manet Van Montfrans 1999 : 74)

Montfrans mentionne un « huis clos » entre le personnage et le narrateur. Celui-ci, jamais identifié au personnage, situe son point de vue à l'intérieur de son protagoniste anonyme. Comme le dit Montfrans, il focalise avec et sur le personnage. Ce choix de focalisation, dite « focalisation interne³¹ », permet à l'énonciateur une « position focale qui tantôt coïncide avec celle du personnage, tantôt s'en éloigne ». Ce narrateur regarde le « tu » en même temps de l'extérieur et de l'intérieur : il observe l'univers au travers de ses yeux et de ses pensées, il fait part de ses perceptions, de ses réflexions, de ses émotions ; il inscrit, comme une caméra subjective, tout ce que son personnage

²⁹ La diégèse, dans le sens littéraire, est le fait de raconter des choses.

³⁰ Ce terme désigne ce qui est à l'intérieur de la narration

³¹ Le terme de Gérard Genette qui symbolise que » L'auteur sait autant que le personnage »

fait, voit, sait et sent. Tout est présenté à travers sa conscience : effets psychiques lors de l'endormissement et lors du sommeil, impressions de bruits du voisin et de la rue.

Naviguant parmi le narrateur, le narrataire et le personnage, le « tu » pourrait prendre simultanément différentes fonctions : celui qui parle, celui dont on parle et celui à qui l'on parle.

2.4. RÉFÉRENCES AUTOBIOGRAPHIQUES DANS LE TEXTE PERECQUIEN

Au-delà de l'emploi du « tu » à la place du « je », une autre caractéristique de cette œuvre réside dans le fait qu'elle soit parsemée de détails, d'allusions et d'indices autobiographiques. De la même manière que l'on confond parfois l'auteur et le narrateur, on pourrait également assimiler le personnage à l'auteur.

Apprendre à se connaître, essayer de se compléter, construire sa propre entité depuis un vide originel : le procédé de l'écriture relaie souvent chez lui une réaction de volonté intime, la conscience, sans cesse à justifier, de son existence : la production y excède l'autobiographique. Elle vise moins à résumer des événements vécus et des sentiments éprouvés qu'à composer le sujet lui-même, en l'exprimant dans la réalité objective, irréfutable et indépassable du monde réel. Les alliés le plus assurés de ce travail sur soi sont les objets, les endroits et les faits communs.

Déplacée, masquée ou esquivée, l'histoire de l'auteur n'y est jamais mentionnée directement mais les traces dispersées sont si nombreuses qu'il est impossible de ne pas entendre leur résonance ennuyeuse. De cette contradiction naît donc le noyau de l'autobiographie perecquienne : l'avis de Philippe Lejeune « Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant « tu » ? (Lejeune 1975 : 17), c'est tout à fait la chose que Perec a pratiquée pour le registre de la fiction de son œuvre. D'un genre ou d'une pratique à l'autre, l'écriture autobiographique dans ses formes consacrées ne cesse de faire de l'entrisme. En tenant compte du parcours littéraire de Perec, Claude Burgelin le confirme :

« C'est justement parce que tous ces autres horizons se croisent et se recroisent dans sa recherche autobiographique qu'il s'est situé dans ce champ de façon si originale. Sa démarche l'a amené à renouveler plus que les modalités, mais les données mêmes du genre. » (Claude Burgelin 1988 : 16)

Abondant dans le même sens de Burgelin, Philip Lejeune l'exprime ainsi : « ...si le genre autobiographique n'est pas central chez Perec, en revanche Perec est peut-être central pour le genre autobiographique. Parce que le langage ordinaire de l'autobiographie lui était en quelque sorte interdit, dos au mur, il a inventé de nouvelles stratégies. » (Philippe Lejeune 1991 : 16).

Et c'est Claude Burgelin qui a en premier montré la puissance de ce noyau autobiographique. Il l'appelle le « témoin absent » ; témoin parce qu'il a existé dans cette époque-là, parce qu'il était une personne de la même génération, mais absent vu qu'il les a vus enfant, loin de les remarquer, de les réfléchir et de les apprécier. Burgelin suppose que l'homme qui dort est une représentation fictionnelle de cette situation contradictoire de témoin absent :

« ...l'enfant a été témoin qui n'a rien vu ; comme un somnambule, il a erré les yeux ouverts aux prises avec une souffrance qu'il ne pouvait ni

reconnaître ni dire ; un enfant ainsi absenté de son histoire peut devenir un homme qui dort, cherchant à échapper par ce faux sommeil aux émotions qui pourraient déferler. » (Claude Burgelin 1988 : 71)

Cependant l'homme qui dort n'est témoin de rien : « tu n'as rien appris, tu ne saurais témoigner. » (Perec 1967 : 134). Ainsi cette histoire engloutie et hachée par « l'Histoire grande hache » n'est racontée nulle part dans *Un homme qui dort* : « les désastres n'existent pas, ils sont ailleurs » (Perec 1967 :137). L'aventure du héros ne contient aucune catastrophe, ni guerre, ni camps de concentration, ni disparition parentale : « rien ne s'est passé : nul miracle, nulle explosion » (Perec 1967 :136), « nul antique ancêtre...ne t'assistera aujourd'hui ni jamais » (Perec 1967 :135). Ce héros n'est même pas touché affirmativement par ces catastrophes : « tu n'es pas devenu fou » (Perec 1967 : 137), « tu n'es même pas malade » (Perec 1967 : 138), et il tente d'être « celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise... » (Perec 1967 :139). Dans ce cas, si on parle d'une autobiographie, celle-ci l'est de « manière cachée, indirecte et oblique » par les termes de Philippe Lejeune : besoin d'exprimer son histoire mais en quittant les normes rituelles de l'autobiographie.

L'expérience de l'indifférence de l'homme qui dort est sans doute similaire à celle que Perec fit au cours de l'année 1956, une courte période de sa vie : « ...je suis revenu en arrière dans ma vie personnelle. J'écris un livre sur une période de ma vie où au contraire, j'étais absolument indifférent. » (Paul Schwartz 1988 : 19). Et, à la suite du succès des *Choses*, Perec l'avait déjà annoncé dans ses déclarations publiques comme l'a indiqué Stéphane Bigot : « J'ai eu une époque de ma vie tournée vers le vide, celle que je vais essayer de dépeindre dans mon prochain livre, *Un homme qui dort*. » (Stéphane Bigot 1967 : 174)

Dans un autre entretien, Perec avoue : « ...je suis écrivain ; je fais donc des rêves d'écrivains dans lesquels des choses écrites...interviennent comme des

éléments de ma vie réelle...les rêves incorporent des éléments venus de ma vie réelle et de mon travail d'écriture ; ...j'encrypte dans mes textes...des éléments autobiographiques. »³² (Le Sidaner 1979 : 5). Cette prose pourrait donc être plus une « confession dissimulée » qu'une autobiographie véritable.

Les descriptions bien fouillées du sommeil et de l'endormissement viennent semblablement des recherches menées par Perec dans le laboratoire de neurophysiologie où il était documentaliste en 1961.

La description du visage du personnage dormeur (Perec 1967 : 130) est un portrait fidèle de Perec : « la minuscule cicatrice au-dessus de la lèvre » en est l'indice le plus distinctif. Et ce héros prête attention à un tableau- un portrait d'un « homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice » - lorsqu'il visite le musée du Louvre (Perec 1967 : 90). Cette marque d'une blessure ancienne est si significative que Perec préfère Jacques Spiesser pour le film qu'il a cinématographié avec Bernard Queysanne comme il le précise dans *W ou le souvenir d'enfance* : « ...dans le film que j'en ai tiré avec Bernard Queysanne en 1973 dont l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte, à la lèvre supérieure, une cicatrice identique à la mienne : c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant. » (Perec 2017 : 58)

Le dormeur perecquien prend plaisir à tuer le temps dans son lit et à suivre les fissures du plafond. Cette occupation est partagée avec son créateur comme l'indique aussi Stéphane Bigot : « J'aime rester étendu sur mon lit et regarder le plafond d'un œil placide. J'y consacrerai volontiers l'essentiel de mon temps...J'aime les plafonds... » (Perec 1967 : 176-177). Selon les renseignements donnés par Stéphane Bigot, le séjour du dormeur chez ses parents « à la « campagne près d'Auxerre » rappelle les journées de Perec à

³²Cette citation de Perec est reprise dans la revue *L'arc* no76 : Georges Perec

Blévy (Eure-et-Loir) quand son oncle et sa tante ont acheté une résidence secondaire en 1951.

Perec se sert, dans son récit, des noms de ses amis et de son pseudonyme : « Docteur Raphael Crubellier...Marcel-Emile Burnachs...Madame Serge Valène » (Perec 1967 : 59). Le personnage perecquien fait les mêmes lectures- « les livres de tes quinze ans, Alexandre Dumas, Jules Verne, Jack London » (Perec 1967 :37) - que Perec lors qu'il avait la vingtaine : Jules Verne, Jack London. Stéphane Bigot souligne également quelques faits retranscrits fidèlement dans le récit : « l'adresse du héros est celle de Perec en 1956³³. La chambre est semblable. Tout ce qui ressortit à son existence quotidienne : la fréquentation de la Sorbonne, des bibliothèques et des libraires, des cafés et des cinémas, correspond aux habitudes de l'étudiant parisien que fut Georges Perec. » (Perec 1967 : 176).

Stéphane Bigot, en poussant à l'extrême dans ses commentaires, compare les errances du héros aux silhouettes fugitives des Juifs devant arborer l'étoile jaune durant l'Occupation du fait que Perec est à l'origine juif. (Perec 1967 : 111).

Et ces errances, à première vue, sont telles toutes errances, et vont au hasard mais Annelies Schulte Nordholt dévoile un indice caché : elle établit une liaison entre les lieux errés et le passé personnel : « Tu te laisses aller, tu te laisses entraîner : il suffit que la foule monte ou descende les *Champs-Élysées*, il suffit d'un dos gris qui te précède de quelques mètres et oblique dans une rue grise ; ou bien la lumière ou une absence de lumière, ...un escalier, un *rond-point*... » (Perec 1967 : 85-86). Selon son point de vue, la conjonction de ces deux expressions italiques – « *Champs-Élysées* » et « *rond-point* »- efface tout

³³ 203, rue Saint Honoré à proximité de l'Eglise Saint-Roch

arbitraire : une référence voilée à la vie enfantine de Perec : « Le rond-point des Champs-Élysées est aussi un des douze lieux revisités tous les ans pour le projet inachevé de Lieux. ³⁴»

Manet van Montfrans explique un « aencrage³⁵ » dans le récit : un livre de Raymond Aron laissé ouvert à la page 112 et trois paires de chaussettes. D'après lui, ces chiffres contiennent deux aencrage, le 112 et le 43 symbolisent la date de la mort supposée de sa mère : le 11 février 1943. C'est lui qui a premièrement décomposé ce nombre 112 en 11 et 2, c'est-à-dire 11 février. Et les chaussettes trempant dans la bassine font référence à l'année 1943, année de la mort de sa mère à Auschwitz. Ces trois des quatre paires qu'il possède, 3-4 tourne en 4-3 afin d'aboutir au 43 caché dans le texte. Même si l'histoire de la mère persiste à être fortement censurée dans *Un homme qui dort*, le protagoniste fait, une seule fois, mention de ce rescapé : « pour qu'à ton tour, autre orphelin, tu viennes témoigner. » (Perec 1967 : 135)

Manet van Montfrans y discerne également une autre référence autobiographique cachée par le biais des chiffres : même s'ils ne sont pas numérotés, le nombre des chapitres, 16 est également une référence à la date de la mort de son père, le 16 juin. En camouflant les dates de la mort de son père et de la disparition de sa mère sous le masque des objets et des nombres, l'auteur vit d'une certaine façon cette privation au niveau du texte.

³⁴ « Les lieux d'une fugue » – un récit autobiographique dans le recueil de textes posthumes intitulé *Je suis né-* sont écrits par Perec à onze ans. Le texte date de 1965, antérieur de peu à *Un homme qui dort*, hypothèse d'un écho dans le roman plus que plausible.

³⁵ Par ce terme, Bernard Magné a signifié un style d'inscription dans le texte de Perec. L'aencrage est un lieu de rhétorique où se croisent deux termes : l'encrage étant un procédé concret de l'écriture et l'ancrage, ayant un sens clé dans la bibliographie perecquienne : la mort tragique de ses parents et surtout celle de sa mère expulsée et disparue.

TROISIÈME PARTIE : LE CHEMINEMENT D'UNE RECHERCHE

3.1. UNE MÉMOIRE FRAGMENTAIRE EN QUÊTE DE SOI

Il est impossible de parler de la génération d'après-guerre sans parler en même temps de la mémoire car celle-ci est tachée d'une double absence, d'un double manque : perte de la patrie d'une part, avec la disparition de l'univers de la judéité en Europe et d'autre part de la conscience obsessionnellement répétitive du mythe personnel.

Vouloir surmonter l'angoisse de la disparition et le vide, liée aux grandes pertes enfantines, donner un sens à tout ce qui se passe en lui et autour de lui pour chercher une raison à la durée limitée de sa vie est au centre de l'écriture de Perec. Cette quête sempiternelle tourne de façon obsessionnelle autour d'un trou de mémoire, paradoxalement inoubliable comme il en parle dans son œuvre intitulée *W ou le souvenir d'enfance* : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». (Perec 2017 : 10) À cause de ce blanc dans ses expériences, il s'adonne à un véritable travail de mémoire : « J'essaye de me souvenir, je me force de me souvenir » avoue-t-il dans *Je suis né*. Sa recherche consciente et volontaire sur la mémoire trouée le conduit à aborder minutieusement les thèmes liés à l'identité, telles que des traces de son enfance, des bribes de souvenirs, des détails familiaux.

Apprendre à se connaître, tenter de se construire, édifier sa propre personnalité depuis un vide originel est un acte de volonté intime comme une longue voie vers un passé profondément censuré.

Intrinsèquement lié à la mémoire, l'oubli –la trace d'un événement traumatique, de ce qui n'a pu être vécu consciemment et qui est pour cela infiniment répété (Nordholt 2008 : 197)- est consciemment désiré car il constitue une voie pour se prémunir contre le passé, une manière d'absorber la douleur, de devenir « celui sur qui l'Histoire n'a pas de prise » comme l'écrivain transfère cet oubli à son protagoniste : « L'oubli s'infiltré dans ta mémoire. Rien ne s'est passé. Rien ne se passera plus. » (Perec 1967 : 29)

Expression d'une véritable crise d'identité, « l'homme qui dort » nommé uniquement par le tutoiement est révélateur au niveau du récit. Si l'on tient compte que Perec est souvent inspiré par le thème de l'absence on pourrait faire concorder cette absence d'appellation avec une quête d'identité de Perec, présente tout au long du récit.

Le personnage qui se replie sur lui-même dans l'espace confiné de sa chambre cherche à effacer, de manière symbolique, sa présence dans le monde. Son objectif fondamental est de devenir transparent, se détourner du temps, ne plus exister pour le reste du monde et vivre en parfaite autonomie, sans les autres. C'est une quête de liberté dont une phase consiste à se réfugier pacifiquement.

Dans cette œuvre à caractère autobiographique, Perec ne cesse de s'interroger sur son visage dans la glace afin de pouvoir se reconnaître. Ce thème du visage est quasiment obsédant chez lui. Cela devient de plus en plus une figure de dépersonnalisation dans laquelle il ne parvient désormais plus à reconnaître ce que reflète le miroir de sa « mansarde » : « ...ceci, dans la glace fêlée, n'est pas ton nouveau visage, ce sont les masques qui sont tombés, la chaleur de ta chambre les a fait fondre, la torpeur les a décollés. » (Perec 1967 : 27)

Dans les pages suivantes du texte, le thème de son visage progresse vers ceux des autres et leur perte : « ...visages muets sur lesquels glisserait ton regard » (Perec 1967 : 27), « Tu laisses le temps qui passe effacer la mémoire des visages... » (Perec 1967 : 54).

Le miroir de « l'homme qui dort » ne renvoie qu'un visage morcelé et éclaté dans les brisures de sa glace : « ...oubliant l'ébauche d'un œil frontal, le nez fendu, la bouche perpétuellement tordue... » (Perec 1967 : 50). Les membres de son corps changent imaginativement de place et de forme : « ton cœur s'est installé dans ton sourcil, où il s'est tout à fait acclimaté. » (Perec 1967 : 98). Le motif du regard obsessionnel sur son visage au travers de son miroir fêlé enregistre une décomposition corporelle. Ces regards s'approfondissent de plus en plus et le protagoniste s'abîme, selon les expressions de Maryline Heck, - « dans le plafond fissuré de sa chambre, avatar de son miroir à la surface lézardée » (Heck 2011 : 110) :

« Tu dénombre, tu organises les fissures du plafond. La conjonction des ombres et des taches et les variations d'accommodation et d'orientation de ton regard produisent sans effort, lentement, des dizaines de formes naissantes, organisations fragiles que tu ne peux saisir qu'un instant, les arrêtant sur un nom : vigne, virus, ville, village, visage, avant qu'elles ne se disloquent et que tout ne recommence : l'apparition d'un geste, d'un mouvement, d'une silhouette, ébauche de signe vide que tu laisses grandir, hasard qui se précise : un œil qui te fixe[...]l'amorce encore d'un visage, à peine différent de l'autre tout à l'heure, plus sombre ou plus attentif, visage en suspens où tu cherches sans les voir les oreilles, les yeux, le cou, un front... » (Perec 1967 : 68)

« Tu passeras ton chemin, tu regarderas les arbres, l'eau, les pierres, le ciel, ton visage, les nuages, les plafonds, le vide. » (Perec 1967 : 45) : visage désobjectivé parmi les termes de la nature, c'est une apparition « incongrue au milieu de l'énumération ». Il s'agit d'une recherche dans les choses et les espaces quelconques où l'homme tente de décrire un semblant portrait de soi :

« Avec la pointe de ta chaussure, tu traces dans la terre à peine sableuse des ronds, des carrés, un œil, tes initiales. » (Perec 1967 : 59).

Dans les pages qui suivent l'expérience du visage face au miroir cassé, paraît un degré de neutralisation, ensuite une disparition des membres du corps et une pulvérisation de ce corps finalement : « Tu es invisible, limpide, transparent (Perec 1967 : 75). Tu n'as plus de pieds, plus de mains, ton mollet est complètement liquéfié (Perec 1967 : 98). Tu fonds, tu coules comme du sable. » (Perec 1967 : 111).

La figure du visage se réduit insensiblement à un œil et celle-ci ainsi disparaît complètement sous cet « œil immense et fixe qui voit tout » :

« Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi à l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cesseras jamais de te voir. Tu ne peux rien faire, tu ne peux pas t'échapper, tu ne peux pas échapper à ton regard, tu ne pourras jamais [...] » (Perec 1967 : 100)

Dans l'avant-dernier chapitre du livre, a lieu une nouvelle confrontation devant son miroir. Même s'il est presque phobique de son visage, son reflet toujours fêlé lui renvoie cette fois une photographie unifiée de lui-même :

« Tu te regardes attentivement dans la glace et, même en t'examinant de près, tu te trouves mieux de visage [...] que tu ne l'es à ta propre connaissance. C'est un visage pur, harmonieusement modelé, presque beau de contours. Le noir des cheveux, des sourcils et des orbites jaillit comme une chose vivante de la masse du visage qui est dans l'expectative. Le regard n'est nullement dévasté, il n'y a pas de trace de cela, mais il n'est pas non plus enfantin, il serait plutôt incroyablement énergique, à moins qu'il ne soit tout simplement observateur, puisque tu es justement en train de t'observer et que tu veux te faire peur. » (Perec 1967 : 129-130).

Ce regard sur soi est alors la naissance d'une reconnaissance obtenue, comme une assurance retrouvée. Le visage reprend sa forme originelle après les expériences de la variation formelle, de la limitation à un œil et de la perte entière. L'homme paraît « s'être approprié » les caractéristiques de cette silhouette qui lui ressemble du fait qu'il porte lui aussi « une minuscule cicatrice au-dessus de la lèvre (Perec 1967 : 130). » Le protagoniste semble avoir récupéré son apparence dans toute sa netteté.

Dans cet ouvrage de Perec, cette profonde quête à partir de la figure du visage, se transforme en véritable projet, qui se réalise à la fois dans le sommeil –qui se mue en cauchemar puis en insomnie- et dans l'attitude générale de l'indifférence –étant une confrontation intensifiée au passé.

3. 2. UN SEUL ACTE, L'INDIFFÉRENCE

L'indifférence est, en général, décrite comme un refus en s'installant dans un état où tout est égal. Son refus vise tous les refus habituels par lesquels, graduellement, notre existence se détermine comme fonction : attitudes ou paroles qui s'engendrent les uns les autres, marquant un itinéraire, un désir ou une intention.

Souvent associée au trou de mémoire et à l'oubli, l'indifférence est le nom de l'expérience du personnage central du récit où celui-ci se distancie volontairement de tout intérêt, de tout acte et de toute ambition comme un être de papier ayant banni toute relation sociale avec les autres. C'est comme une exploration des « lieux des rhétoriques de l'indifférence » selon l'expression perecquienne :

« Je peux définir mon écriture comme une espèce de parcours [...] j'essaie de décrire à partir, disons, d'une idée vague, d'un sentiment, d'une irritation, d'un refus, d'une exaltation [...]. C'est ce que les rhétoriciens appelaient des lieux rhétoriques. *Un Homme qui dort*, c'est les lieux des rhétoriques de l'indifférence, c'est tout ce que l'on peut dire à propos de l'indifférence. » (Mireille Ribière 1990 : 36-37)

C'est dans un instant de conscience que l'écrivain introduit la notion d'indifférence laquelle présente, dans toute sa nudité, la tentative narrée : « tu es un dur noyau d'indifférence » (Perec 1967 : 28). Cette narration nommée lieux de l'indifférence, n'est en effet pas une description statique de celle-ci mais une esquisse d'une évolution expérientielle moyennant d'un commencement –le glissement vers l'indifférence-, d'un développement –le sommet de l'indifférence-, et d'une conclusion – le recouvrement de la vie normale.

Et l'auteur donne la définition suivante de cette expérience transposée aux énoncés de son protagoniste dormeur :

« L'indifférence n'a ni commencement ni fin : c'est un état immuable, un poids, une inertie que rien ne saurait ébranler. Des messages du monde extérieur parviennent encore sans doute à tes centres nerveux, mais nulle réponse globale, qui mettrait en jeu la totalité de l'organisme, ne semble pouvoir s'élaborer...

« L'indifférence dissout le langage, brouille les signes. Tu es patient, et tu n'attends pas, tu es libre et tu ne choisis pas, tu es disponible et rien ne te mobilise. Tu ne demandes rien, tu n'exiges rien, tu n'imposes rien. Tu entends sans jamais écouter, tu vois sans jamais regarder. » (Perec 1967 : 87-88)

L'indifférence paraît, au premier regard, comme le produit d'un malaise qui déclenche une prise de conscience : « C'est d'abord seulement une espèce de lassitude, de fatigue, comme si tu t'apercevais soudain que depuis très longtemps, depuis plusieurs heures, tu es la proie d'un malaise insidieux, engourdissant, à peine douloureux et pourtant insupportable... » (Perec 1967 :

17). Il s'agit d'une impression toute physique laquelle envahit le « tu ». Le constat de cette sensation et de cette lassitude évolue peu à peu vers un abandon graduel du protagoniste : un matin, tandis que celui-ci doit se présenter à un examen de sociologie, il refuse, de façon non préméditée, de se lever. À partir de ce renoncement pas vraiment concerté, tout se défait. De cette réaction négligeable, plutôt de cette « absence de geste » découle un accès inévitable vers l'indifférence. L'idée de ne pas agir à un certain moment nous présente une volonté cachée, reliée à expérimenter le vide. Ainsi, la perspective se renverse insensiblement : on pourrait dire que celui-ci devient un plein. Toutefois, ce qu'il importe de préciser ici, c'est que cette idée de ne pas agir n'est pas le prolongement d'un mouvement intentionnel de refus mais un glissement inconscient vers l'inertie :

« Plus tard, le jour de ton examen arrive et tu ne te lèves pas. Ce n'est pas un geste prémédité ce n'est pas un geste, d'ailleurs, mais une absence de geste, un geste que tu ne fais pas, des gestes que tu évites de faire ». (Perec 1967 : 18)

« Tu ne te sens plus soutenu : quelque chose qui... t'a jusqu'alors réconforté, t'a tenu chaud au cœur, le sentiment de ton existence, de ton importance presque, l'impression d'adhérer, de baigner dans le monde, se met à te faire défaut. » (Perec 1967 : 22)

Omettant d'agir conformément à ses rituels, le protagoniste égaré se replie sur lui-même, s'accroche tout d'abord à ce qui l'entoure : sa chambre, il fait de celle-ci le « centre du monde » :

« Ta chambre est le centre du monde. Cet antre, ce galetas en soupente qui garde à jamais ton odeur [...] ainsi commence et finit ton royaume, qu'entourent en cercles concentriques, amis ou ennemis, les bruits toujours présents qui te relient seuls au monde [...]. Ta chambre est la plus belle des îles désertes [...]. Tu n'as pas besoin de rien d'autre que de ce calme, de ce sommeil, que de silence, que de cette torpeur. » (Perec 1967 : 49-51)

Sa chambre qui devient, pour lui, une prison voulue est un lieu pour se libérer ; un lieu radicalement séparé du monde. La réclusion dans celle-ci est autant une rupture qu'une fugue. Libéré des fardeaux de son existence, il ressent la volonté d'expérimenter le vide et demeure sans intention, loin de tout volontarisme : « tu te sens peu fait pour vivre, pour agir, pour façonner ; tu ne veux que durer... » (Perec 1967 : 25).

Le « centre du monde », la « chambre de bonne » du héros est un endroit étriqué, un « galetas », dont le protagoniste donne les mesures exactes avec une description minutieuse du décor : « ce boyau en soupente qui te sert de chambre, ce galetas long de deux mètres quatre-vingt-douze, large d'un mètre soixante-treize, soit un tout petit peu plus de cinq mètres carrés » (Perec 1967 : 23). Ce comble donne à son habitant une position trop restreinte : « tu es assis sur une banquette trop courte pour que tu puisses, la nuit, t'y étendre de tout ton long, trop étroite pour que tu puisses t'y retourner sans précaution » (Perec 1967 : 23). Ces énumérations en apparence comiques nous offrent ainsi l'image d'une gêne, qui parcourt tout l'ouvrage.

Dans ce lieu bien étroit, le personnage « s'arcboute sur les choses » : un livre de Raymond Aron (Perec 1967 : 17), une bassine en plastique rose « remplie d'une eau noirâtre où flottaient six chaussettes » (Perec 1967 : 26), un réveil qui ne sonne pas (Perec 1967 : 29), une étroite banquette qui lui sert de lit (Perec 1967 : 17), sur lequel on peut rester les bras derrière la nuque et les genoux haut (Perec 1967 : 21), une étagère de bois blanc avec un bol à moitié vide, un peu sale (Perec 1967 : 17), une cigarette dans un « cendrier publicitaire en fausse opaline blanchâtre », un minuscule lavabo (Perec 1967 : 18), un « miroir fêlé » (Perec 1967 : 23), un plafond avec les fissures (Perec 1967 : 21) : ces objets « hétéroclites » qui meublent la chambre créent une ambiance où le procédé de l'indifférence peut être réalisé dans toute sa simplicité. Cette chambre exiguë avec des rares objets, c'est un lieu plus métaphorique que

réaliste. C'est bien évident que les objets qui meublent son espace sont concrets cependant ils ne sont pas détaillés dans leur exemplarité. Ceux-ci ne sont pas le signe d'une situation sociologique. Dépourvus de toute forme de puissance sociale, les morceaux de la décoration ne reflètent nullement le caractère du héros. Cette chambre est passablement privée de ses caractéristiques personnelles : aucune souvenance ne vient le transpercer « ...tu n'as pas envie de te souvenir d'autre chose, ni de ta famille, ni de tes études...ni de tes projets. Tu as voyagé et tu n'as rien rapporté de tes voyages. » (Perec 1967 : 24). Aucun indice ne lui donne la chance de justifier son identité et aucune perspective ne lui confère de profondeur. C'est leur manque de signification qui affiche simplement leur matérialité irréductible.

Refuge, « cachot », « mansarde », la chambre est un local en dehors de l'histoire en marge du temps. Il s'agit d'écouter, d'une manière incohérente, le chuintement du monde : il permet au protagoniste d'apercevoir les échos de la vitalité du dehors, les menus bruits de la vie extérieure : « Tu écoutes les bruits de la rue, la goutte d'eau au robinet du palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge, les tiroirs qu'il ouvre et ferme, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire. » (Perec 1967 : 23).

Enfermé dans cette chambre, aux premiers temps de sa réclusion voulue, les regards de l'homme qui dort sont incessamment fixés vers le plafond sinueux sur lequel il découvre « les fissures, les écailles, les taches, les reliefs » qui ferment l'horizon de son regard et réduit son univers à la contemplation de celui-ci. Ce plafond avec ces fissures labyrinthiques devient un refuge vide où se multiplient les images : image de la chambre, de la ville, de rues, de menus de bistrot, etc. Toutes ces évocations suscitées par le protagoniste ne sont que des trompe-l'œil, destinés à échapper à la douleur, masquer les choses imprononçables.

Quand il s'agit d'une réclusion absolue du protagoniste, il est maintenant le temps de poser la question de son contact avec les autres personnages du roman. Ce personnage central évite avant tout de répondre aux sollicitations fondamentales de ses proches : « Tu reconnaîtras son pas (un de ses amis) dans l'escalier. Tu le laisseras frapper à ta porte, attendre, frapper encore, un peu plus fort, chercher...la clé que souvent tu laissais...attendre encore, frapper faiblement, t'appeler à voix basse, hésiter, et redescendre lourdement. » (Perec 1967 : 20-21). Il se sent obligé de se « déshabituer de tout... de traîner dans la complicité fade des amitiés qui n'en finissent pas de se suivre, dans la rancœur opportuniste et lâche des liaisons qui s'effilochent. » (Perec 1967 : 54). Au cours de sa visite parentale à la campagne, sa communication se réduit à quelques paroles quotidiennes. Au retour, lors de ses marches parisiennes, les autres personnages deviennent une foule qui ne se différencient nettement pas les uns des autres, et qui s'agitent comme des « marionnettes » :

« Deux hommes porteurs des mêmes porte-documents en faux cuir se croisent d'un même pas fatigué... Des milliers d'actions inutiles se rassemblent au même instant dans le champ trop étroit de ton regard presque neutre. Ils tendent en même temps leurs mains droites... » (Perec 1967 : 57-58)

En cessant toute forme de contact de relation sociale, en arrêtant ses études, en se retirant dans sa chambre de bonne, en réduisant sa consommation au minimum et en attendant inlassablement, le personnage subit une transformation impliquant une inaptitude à vivre. L'homme qui dort éprouve, dans son univers tout enfermé, un renoncement à la vie commune. Ainsi cet homme a de l'aversion pour ce monde et pour son existence :

« ...cette chaudière, cette fournaise, ce gril qu'est la vie, ces milliards de sommations, d'incitations, de mises en garde, d'exaltations, de désespoirs, ce bain de contraintes qui n'en finit jamais, cette éternelle machine à produire, à broyer, à engloutir, à triompher des embûches, à recommencer encore et sans cesse, cette douce terreur qui veut régir chaque jour, chaque heure de ta mince existence ! » (Perec 1967 : 42)

Il apprend donc à ne pas exister dans ce monde. S'enfermant dans une bulle hors du monde, il se dépouille des signes de sa vie sociale et encore de sa personnalité : « Tu es seul [...]. Tu apprends la transparence, l'immobilité, l'inexistence. Tu apprends à être une ombre et à regarder les hommes comme s'ils étaient des pierres. » (Perec 1967 : 55)

Ce monde lui étant dorénavant insupportable, l'homme dormeur fait un inventaire de sa vie et de ce monde construit, pour lui-même, dans le grenier tout petit :

« Tu peux faire l'exact inventaire de ta maigre fortune, le bilan précis de ton premier quart de siècle. Tu as vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, trois chemises et huit chaussettes, quelques livres que tu ne lis plus, quelques disques que tu n'écoutes plus. Tu n'as pas envie de te souvenir d'autre chose, ni de ta famille, ni de tes études, ni de tes amours, ni de tes amis, ni de tes vacances, ni de tes projets. » (Perec 1967 : 24)

Le héros, ayant une âme isolée de ce monde qui ne lui appartient plus se préoccupe des lieux écartés, sort des sentiers battus et les traverse comme absent : « Tu traines sur le boulevard Saint-Michel sans plus rien reconnaître, ignorant des vitrines, ignoré du flot montant et descendant des étudiants. [...] Tu découvres des rues où nulle voiture jamais ne passe, où nul presque ne semble habiter, sans autre magasin qu'une boutique fantôme » (Perec 1967 : 54-59). Ce « marcheur infatigable » erre dans des lieux noircis ou sordides : « Tu rentres dans des cafés misérables, bistrots, troquets... sans lumières dans des ruelles graisseuses le long de palissades maculées d'affiches en lambeaux... » (Perec 1967 : 89). S'échappant des lumières de la ville, il plonge « vers la ville morte » (Perec 1967 : 91). Sa marche inlassable au hasard s'apparente à la flânerie sans but précis où tous les endroits deviennent équivalents : « tu t'enfonces dans l'Île Saint-Louis, tu prends la rue de Vaugirard, tu vas vers Pereire, vers Château-Landon » (Perec 1967 : 56). Sa destination est fréquemment gratuite : « Tu marches encore, au hasard, tu te

perds, tu tournes en rond. Tu te fixes parfois des buts dérisoires : Daumesnil, Clignancourt, le boulevard Gouvion Saint-Cyr, le musée Postal » (Perec 1967 : 61).

À la suite de ces flâneries, l'indifférence semble procurer de son paroxysme, qui suscite un sentiment de liberté pour l'homme dormeur. Il affirme donc simultanément la possibilité d'une autre vie libre, d'une vraie vie qui se situe au-delà de toute intention. Préservé de toute compression sociale, détaché du reste de la société, même s'il est serré dans sa mansarde trop petite, cet homme engourdi atteint un « bonheur presque parfait, fascinant » et « un repos total » lesquels lui procurent un calme et une assurance complète :

« Tu trouves, dans cette vie sans usure et sans autre frémissement que ces instants suspendus que te procurent les cartes ou certains bruits, certains spectacles que tu te donnes, un bonheur presque parfait, fascinant, parfois gonflé d'émotions nouvelles. Tu connais un repos total, tu es, à chaque instant, épargné, protégé. Tu vis dans une bienheureuse parenthèse... » (Perec 1967 : 74-75)

Dans le but de s'installer en dehors du temps, il cherche à maîtriser le monde. Et d'un seul coup, pendant un bref instant, il paraît réaliser son dessein : « Maintenant tu es le maître anonyme du monde... » (Perec 1967 : 92). Il s'agit ici d'une sorte d'hypocrisie que manifeste le protagoniste anonyme. Sa quête connaît un « crescendo » au moment où il se reconnaît comme « maître du monde ». C'est l'état d'exaltation où le protagoniste proclame avoir rejoint l'indifférence absolue. On entend souvent cette phrase prononcée : « Maître du temps, maître du monde... » (Perec 1967 : 53). À ce niveau, l'indifférence révèle sa vraie nature. Elle n'est plus une fuite mais un mouvement de conquête : l'homme indifférent se sent « inaccessible ». Se vouloir « inaccessible », c'est tenter d'esquiver la souffrance de l'existence dans ce monde. Pour régner sur la terre, il faut supposer qu'on n'est pas là. Néanmoins ce défaut figuré est en fait

une existence qui résiste à s'avouer. Absent du monde, il se libère totalement de toutes ses responsabilités sur celui-ci.

Content de la liberté de l'indifférence, le protagoniste, dérivant au fil des phases instables dans une torpeur insidieuse, se sent extérieur à lui-même, arrive à un détachement progressif et puis s'affale sur une routine mécanique, avec des gestes anonymes, dénuée de toute visées :

« Au fil des heures, des jours, des semaines, des saisons, tu te déprends de tout, tu te détaches de tout. Tu découvres, avec presque, parfois, une sorte d'ivresse, que tu es libre, que rien ne te pèse, ne te plait ni ne te déplaît... Tu n'existes plus : suite des heures, suite des jours, tu survies, sans gaieté et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça, simplement, évidemment, comme une goutte d'eau... comme six chaussettes... » (Perec 1967 : 75)

« Gestes d'automate : te lever, te laver, te raser, te vêtir » (Perec 1967 : 88)

À sa routine mécanique s'ajoutent aussi les marches obsessives susmentionnées dans l'espace urbain : « Marche incessante, inlassable. ...tu marches comme un homme qui suivrait son ombre. Marche d'aveugle, de somnambule, tu avances d'un pas mécanique, interminable, jusqu'à oublier que tu marches » (Perec 1967 : 90).

L'indifférent continue à faire mécaniquement ses gestes journaliers dont il a l'habitude. Même s'il se décide à ne plus passer ses examens, ne pas finir ses études, ne plus rencontrer ses amis, ne jamais retenir son passé, il obéit aux besoins de son corps : il continue à se lever, à manger, à lire, à marcher, à dormir... Mais ceux-ci ont arrêté de jouer, dans sa vie bornée, un rôle notable : ils perdent leur substance, ils ne donnent plus aucune sensation. L'univers, autour de cet homme, se ferme comme un cercle. Serré intensément au centre

de celui-ci, il regarde, dort, mange, mesurant sa vie neuve au rythme d'un temps qui ne mène plus nulle part et se contente de s'écouler rituellement :

« ...ton propos n'est pas de te laisser mourir de faim, mais seulement de te nourrir. [...] les (ses actions) laisser dans un terrain neutre, évident, dégagé de toute valeur, et non pas, surtout pas, fonctionnel, car le fonctionnel est la pire des valeurs, la plus sournoise, la plus compromettante, mais patent, factuel, irréductible... » (Perec 1967 : 64)

Afin d'épuiser les moyens de montrer l'état d'indifférence, le narrateur fait naître, chez son personnage, une récession dans le mutisme le plus extrême. En outre, les petites bribes de désespoir s'infiltrant de plus en plus dans son âme. Cet individu qui contourne l'aphasie se met à s'affirmer de plus en plus dans sa taciturnité :

« Tu as perdu tes pouvoirs [...] Tu t'es arrêté de parler et seul le silence t'a répondu. Mais ces mots, ces milliers, ces millions de mots qui se sont arrêtés dans ta gorge, les mots sans suite, les cris de joie, les mots d'amour, les rires idiots, quand donc les retrouveras-tu ? Maintenant tu vis dans la terreur du silence. » (Perec 1967 : 110)

À la place de ses mots, arrivent les rats ou autres animaux ; tendance à l'animalité. Loin de faire de lui « le maître anonyme du monde », l'indifférence le rend semblable aux animaux et surtout aux rats. L'image toute empruntée à l'univers des animaux est associée aux comparaisons récurrentes : « ...comme les rats, les chats et les monstres. » (Perec 1967 : 24), « ...comme une mouche ou comme une huitre, comme une vache, comme un escargot, comme un enfant ou comme un vieillard, comme un rat. » (Perec 1967 : 75), « ...comme un rat de laboratoire... » (Perec 1967 : 91), « Libre comme une vache, comme une huître, comme un rat ! » (Perec 1967 : 103). Selon le point de vue d'Isabelle Dangy, la figure de ces animaux n'est pas fortuite : le rat est un animal qui ne sort que la nuit, le rat de laboratoire est le signe de l'exclu, la vache dont « le grand œil regarde le monde avec ce que les hommes ressentent comme une

paisible neutralité » est considérée comme passive, l'huître est un animal non seulement « végétatif » mais aussi abritée par sa coquille dans laquelle elle s'enferme. (Dangy 2011 : 101). À ces métaphores s'ajoute encore une nouvelle image des rats, « tes semblables, tes frères...tu as les mêmes refuges, les mêmes asiles...Ils ont les mêmes périples que toi, aussi vains, aussi lents, aussi désespérément compliqué. » (Perec 1967 : 110-111). Ces traits caractéristiques sont bien déterminants au niveau de l'assimilation à tel ou tel animal. D'ailleurs, il est également remarquable de constater qu'il y a une prédilection majoritairement pour les rats au sein du cadre animal. D'après encore la même analyse, le personnage est comparé à cet animal parce qu'il est pareillement « associé au labyrinthe comme un animal d'expérimentation » qui est enfermé dans une prison et cherche une issue :

« Vie sans surprise. Tu es à l'abri. Tu dors, tu manges, tu marches, tu continues à vivre, comme un rat de laboratoire qu'un chercheur insouciant aurait oublié dans son labyrinthe et qui matin et soir, sans jamais se tromper, sans jamais hésiter, prendrait le chemin de sa mangeoire, tournerait à gauche, puis à droite, appuierait deux fois sur une pédale cerclée de rouge pour recevoir sa ration de nourriture en bouillie. » (Perec 1967 : p.91-92)

À l'image des rats, celui qui règne sur le temps, « maître du monde », le protagoniste devient le prisonnier de l'espace urbain parisien : « Comme un prisonnier, comme un fou dans une cellule. Comme un rat dans le dédale cherchant l'issue. Tu parcours Paris en tous sens. » (Perec 1967 : 115).

Cet homme qui n'a aucun rapport avec autrui, qui vit seul, qui rêve seul et qui erre dans les rues de Paris revient, dans un moment, à lui-même et aux autres. La première réaction est à propos de son voisin dont la présence existe par le biais des divers bruits dans sa chambre. Vers l'un des derniers chapitres, surgit une étape d'un développement particulier par rapport à celui-là : « Tu essayes souvent d'imaginer son allure, son visage, ses mains, ce qu'il fait, son âge, ses pensées. Tu ne sais rien de lui, tu ne l'as même jamais vu... » (Perec 1967 :

119). Et cette relation qui commence avec un intérêt physique s'inverse : « Peut-être est-il comme toi, qui guettes sa toux, ses sifflements, ses bruits de tiroirs... Peut-être tente-t-il désespérément de te connaître, peut-être interprète-t-il sans fin chaque signe perçu : qui es-tu, que fais-tu... ? » (Perec 1967 : 124).

Grâce à ce petit intérêt au sujet de son voisin, il ne plonge jamais complètement dans cet état d'indifférence même s'il était dans un état tellement indifférent de solitude par excellence : « Atteindre le fond, cela ne veut rien dire. Ni le fond du désespoir, ni le fond de la haine, de la déchéance éthylique, de la solitude orgueilleuse » (Perec 1967 : 135). Il est question de s'opposer à l'ordre du monde, de se protéger du mal de la société. Néanmoins, ce choix de l'isolement ne le guide plus : il prend conscience de l'inutilité de son entreprise :

« Tu n'as rien appris, sinon que la solitude n'apprend rien, que l'indifférence n'apprend rien : c'était un leurre, une illusion fascinante et piégée. Tu étais seul et voilà tout et tu voulais te protéger ; qu'entre le monde et toi les ponts soient à jamais coupés. Mais tu es si peu de chose et le monde est un si grand mot... » (Perec 1967 : 136)

C'est par le biais de cette perception que cette orientation désireuse ne se prolonge pas pendant longtemps. La cuirasse de cette indifférence ne remédie pas à son malheur « minutieusement imprégné sa vie, ses gestes, ses heures, sa chambre ». C'est ce choix qui précipite rapidement la chute du protagoniste à partir de petits troubles jusqu'à divers problèmes sérieux comme angoisse, faiblesse physique et psychique, anxiété, colère, dépression, insomnie. Pour l'instant, l'homme qui dort pense ainsi que son établissement à l'indifférence ne lui sert à rien : il découvre la vanité de son entreprise qui en fin de compte n'a rien changé à l'ordre du monde :

« L'indifférence est inutile. Tu peux vouloir ou ne pas vouloir, qu'importe ! [...] Mais ton refus est inutile. Ta neutralité ne veut rien dire. Ton inertie est aussi vaine que ta colère.

Tu crois passer, indifférent, longer les avenues, dériver dans la ville, suivre le chemin des foules, percer le jeu des ombres et des fissures.

Mais rien ne s'est passé : nul miracle, nulle explosion » (Perec 1967 : 136)

L'homme qui dort se trompe, constate finalement qu'il n'est pas mort, qu'il n'y a rien de changé, qu'il n'y a pas de labyrinthe, qu'il est un prisonnier dont la porte est déjà ouverte. Le jeu de l'indifférence arrive à sa fin. Celle-là englobe, en un sens, une sorte d'hypocrisie :

« Longtemps tu as construit et détruit tes refuges : l'ordre ou l'inaction, la dérive ou le sommeil, les rondes de nuit, les instants neutres, la fuite des ombres et de lumières. Peut-être pourrais-tu longtemps encore continuer à te mentir, à t'abrutir, à t'enfermer. Mais le jeu est fini, la grande fête, l'ivresse fallacieuse de la vie suspendue. Le monde n'a pas bougé et tu n'as pas changé. L'indifférence ne t'a pas rendu différent.

Tu n'es pas mort. Tu n'es pas devenu fou. » (Perec 1967 : 137)

Le dénouement du récit, le dernier paragraphe de celui-ci propose un retour de l'indifférent à la vie commune, au monde extérieur. Le protagoniste réussit à émerger de la population où il s'est intégralement perdu et à se soustraire à l'inhumanité. Ce geste étant une nouvelle naissance maintient le héros en vie et celui-ci, en cessant de coïncider avec le temps, ne domine plus le monde de son anonymat. Il perd sa maîtrise sur le temps qui s'écoule : la possibilité d'une réintégration face au monde et à l'Histoire. Rendant dérisoire toute tentative de révolte, Perec nous montre que le monde ne peut devenir une page blanche échappant aux fractures de l'Histoire : « Non. Tu n'es plus maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise... Tu n'es plus l'inaccessible, le limpide, le transparent. Tu as peur, tu attends. » (Perec 1967 : 139).

La fin du récit n'est plus nihiliste : c'est là que réside l'ultime mouvement ironique du roman : tout ne lui a servi à rien. Perec, lui aussi, le confirme : « ...c'est que le nihilisme ni le désespoir ne sont une solution. Le monde peut

nier l'individu- ça arrive souvent- mais l'individu, lui, ne peut pas nier le monde. » (Matthieu Rémy 2011 : 37).

3.3. LE SOMMEIL COMME UNITÉ DRAMATIQUE

L'absence de tout souvenir, de toute motivation psychologique et de toute action isole absolument, dans le texte, les évocations du sommeil. Celui-là étant l'autre image centrale du récit est bien évidemment le chemin primordial de l'oubli. C'est à partir du sommeil que naît cet oubli total. Celui-ci est considérablement envisagé puisqu'il constitue un moyen de se défendre contre le passé, une manière de soulager sa peine : « ...tu ne veux que l'attente et l'oubli » (Perec 1967 : 25). Les états entre sommeil et veille permettent donc, à Perec, une profonde exploration de soi.

La psychanalyse accorde pareillement une grande importance aux états de sommeil et à son interprétation pour la justification de la théorie du refoulement inconscient du fait que chaque rêve est expressif et peut devenir un élément clé pour cette interprétation. Après la mort de son père, Freud se préoccupe de l'analyse de ses rêves. Le rêve doit posséder un sens susceptible d'interprétation. Selon lui, l'interprétation des rêves est « la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient. » (http://detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=659). Il indique que chaque détail de la vie quotidienne est en corrélation avec une autre chose, en déchiffrant le fin mot des inscriptions gravées sur la tablette de l'inconscient. Puisque chaque rêve porte un sens spécifique, il importe surtout de les interpréter pour dévoiler la vie psychique qui se cache fidèlement au plus profond des hommes. En suivant les indices ayant l'air futile, il est possible de déceler la grotte où se niche le fait psychique qui dérange le sujet. La théorie freudienne sur le rêve est que ce dernier est la réalisation d'un désir. Dans le

modèle psychanalytique, les rêves sont véritablement des représentants de désirs repoussés et subséquemment maintenus dans l'inconscient, dont la censure psychique empêche l'extériorisation.

L'auteur, lui-même, est déjà fasciné par des faits correspondant au sommeil : le rêve, le demi-sommeil, l'endormissement, l'insomnie et leur corrélat diurne. Les sections non numérotées et alternées de l'œuvre détaillent tantôt la vie diurne tantôt la vie nocturne d'un héros tuteur, les immersions dans le sommeil et les visions oniriques auxquelles il s'abandonne journalièrement. Car, pour Perec, les demi-réveils sont facteur d'inconscience et d'oubli.

Dans le titre « *Un Homme qui dort* » et dans la phrase introductive³⁶ de cette œuvre se retrouve le thème principal : le sommeil versus l'insomnie. Ce titre annonce déjà la volonté de dormir sa vie : il pourrait donc s'agir du fait de se réfugier dans une sorte d'anesthésie au seuil de la vigilance. Dans cet incipit, le sommeil est défini comme une aventure où est dépeint minutieusement tout ce qui se passe lorsque le personnage principal cherche continuellement le sommeil. Celui-ci analyse sa propre vision, ce qui « se passe entre paupières, rétines et cortex » dès qu'il ferme les yeux. L'univers réel est pleinement intégré à la conscience, pas encore isolée complètement du monde extérieur.

L'expérience du sommeil s'ouvre nettement sur les dévoiements de la perception interne qui s'accomplit dans les moments de la description des états intermédiaires entre la veille et le sommeil. Au début du roman, cette expérience de sommeil est comme un refuge dans l'inconscience et l'oubli mais plus le personnage insiste sur sa tentative, moins il arrive à dormir. Enfin, il se soumet à une insomnie, sous l'influence des souvenirs d'enfance et du vide intangible du passé. Le récit n'est donc ni de sommeil, ni de veille ; on dit le

³⁶ «Dès que tu fermes les yeux, l'aventure du sommeil commence»

somnambulisme et la somnolence, l'absence au monde les yeux ouverts. Ce n'est pas par hasard que l'écrivain préfère ces deux situations cohérentes : l'un est entre « le sommeil et l'état de veille », l'autre est entre « l'éveil et le sommeil profond. »

En effet, dès les premières pages, le sommeil ne dépasse pas la phase d'endormissements sans arrêt suspendus : il s'agit d'échec de la démarche de s'endormir. Le protagoniste n'arrive pas à se délasser sur la « planche » du sommeil : l'harmonie de son corps se désintègre et la tentative s'achève sur un mal de tête. L'ouverture de cette œuvre annonce déjà l'allure du reste de celle-là : toute somnolence entourée de cauchemars ne ferait que disperser le sommeil, le rendant, à la fin, complètement inaccessible.

Et l'écrivain désigne, d'une manière fouillée, les caractéristiques de cette expérience du sommeil, transposées aux discours du protagoniste dormeur : la chambre de l'étudiant devient une bulle qui le contient, une sphère dont la membrane est faite de savon ou d'une « peau très fine » :

« Il (le sommeil) a sa forme habituelle : la boule, où plutôt la bulle, la grande, très grande bulle, transparente, bien sûr, mais pas en verre, ce serait plutôt du savon, mais un savon très dur, pas gras du tout, et peu friable, ou bien peut-être, plutôt une peau extrêmement fine, très tendue... D'abord, il commence à être évident que la bulle a triché ; elle n'est pas du tout sphérique, mais plutôt pisciforme, fusiligne ; ensuite sa translucidité est d'une qualité tout à fait médiocre, guère supérieure à celle de l'oreiller... » (Perec 1967 : 33)

Le moment flou où il ferme les yeux, le personnage tente de le visualiser à l'aide de métaphores : « A la pénombre de la chambre... succède, au bout d'un certain temps, un espace à deux dimensions, comme un tableau sans limites sûres qui ferait un très petit angle avec le plan de tes yeux...tableau qui d'abord, peut te sembler uniformément gris, ou plutôt neutre, sans couleurs ni

formes... » (Perec 1967 : 11) et tente de décrire les phénomènes des séquences du sommeil :

«...il y'a d'abord trois espaces...ton corps-lit qui est mou, horizontal, et blanc, puis la barre de tes sourcils qui commande un espace gris, médiocre, en biais, et la planche, enfin, qui est immobile et très dure au-dessus, parallèle à toi, et peut-être accessible... si tu grimpes sur la planche, tu dors, que la planche, c'est le sommeil...il faudrait ramener le lit, le corps, jusqu'à ce qu'ils ne soient plus qu'un point, qu'une bille...mais le corps, à cet instant, ne présente plus du tout la belle unité de tout à l'heure, en fait, il s'étale dans tous les sens. » (Perec 1967 : 14)

Le corps du protagoniste choisit, dans sa mansarde, une attitude passive envers le monde entier car il adopte une posture de renoncement : « Tu t'étends. Tout est lourdeur, bourdonnement, torpeur. Tu te laisses glisser. Tu plonges dans le sommeil. » (Perec 1967 : 29). C'est la situation confortable du protagoniste qui cherche constamment à s'endormir. Dans ce détachement physique, l'homme qui dort passe presque tout son temps dans son lit trop étroit et au fond de celui-ci, il voyage à travers les rêveries, les cauchemars, etc. Toutes ses aventures du sommeil se passent sur cette « banquette-lit » où le personnage dormeur tue ses jours et ses nuits sans bouger : « Parfois, tu restes trois, quatre, cinq jours dans ta chambre, tu ne sais pas. Tu dors presque sans arrêt... » (Perec 1967 : 86).

Ce protagoniste est au fond un homme qui n'arrive pas à dormir, un insomniaque qui voyage constamment au bord du sommeil sans pouvoir y plonger :

« Pourtant, depuis longtemps déjà, le sommeil est en face de toi, plus proche qu'il ne l'a jamais été...Tu l'aperçois (le sommeil) d'un seul coup, tu le reconnais immédiatement, mais il est trop tard pour l'atteindre, comme toujours ; ce sera pour une autre fois. » (Perec 1967 : 33-35)

Aux premiers temps de son voyage autour du sommeil, longuement repoussé, un souvenir du passé finit par s'imposer dans les rêves et même s'il demeure impossible à identifier, il devient une source de connaissance : « Plus tard, tu quittes Paris...tu pars chez tes parents, à la campagne... Tu y as passé quelques années d'enfant, quelques vacances... chaque après-midi, tu pars en promenade. » (Perec 1967 : 37-39). Ces évocations apparaissent comme des reliefs délaissés par une histoire incompréhensible où les souvenirs tentent de se frayer un chemin pour échapper aux dangers du passé censuré.

Ce rêve-souvenir s'approfondit de plus en plus dans les sections suivantes du récit : le corps du personnage devient un « gigantesque navire » qui vogue sur une mer sombre : « la mer était noire, le navire avançait lentement sur l'étroit chenal faisant jaillir sur ses côtés des gerbes d'écume blanche, tu étais accoudé à la passerelle du pont-promenade, » (Perec 1967 : 80). L'impression de faire un rêve et d'évoquer un souvenir devient si contradictoire et « périlleuse » que le personnage ne peut plus le distinguer : « la certitude absurde, ...qu'elle est un souvenir réel, exact dans tous ses détails...tu n'éprouves maintenant aucune sensation, sinon celle, périlleuse, ...de savoir en même temps l'impossibilité et l'irréductibilité d'un tel souvenir. » (Perec 1967 : 80). Et cette reproduction instinctive du rêve-souvenir présente, d'ailleurs, des traits communs avec une image photographique :

« Il ne fait pas nuit, pas sombre, c'est le monde tout entier qui est noir, naturellement noir, comme sur le négatif d'une photographie, et seules sont blanches, ou peut-être grises, les lames que ton passage soulève...

Bientôt, pourtant, quelque part au-dessous, comme dans un cartouche, comme si n'écran apparaissait et qu'un négatif de film cinématographique y était projeté, il y a le même navire, mais maintenant vu d'en haut, en entier, et tu es, toi, sur le pont, accoudé au bastingage, ou plutôt au plat-bord, dans une position romantique. » (Perec 1967 : 77-78)

Poursuivi avec insistance, le sommeil se retourne, sans retard, contre le demi-dormeur et se mue en menace : il se caractérise par des points lumineux, éblouissants et guette encore une fois le personnage. S'y ajoute l'image de la tête de panthère qui se transforme lentement en étoile, qui dérange nuisiblement le protagoniste, qui se rapproche de lui et ensuite qui l'évite de justesse. Tous ces phénomènes se passent comme le processus incalculable de l'endormissement et s'accompagne d'une chaîne des impressions dans un ordre répétitivement variable :

« ...tu t'es réveillé plusieurs fois peut-être, rassoupi plusieurs fois, tu t'es tourné du côté droit, du côté gauche, tu t'es mis sur le dos, sur le ventre...plus tard, beaucoup plus tard, le sommeil devient une cible, ou plutôt non, au contraire, tu deviens une cible du sommeil. C'est un foyer irradiant, intermittent. Devant toi...une myriade de petits points blancs s'organisent... une tête de panthère...qui s'avance, qui grandit...puis disparaît, laissant place à un point lumineux qui grossit, devient losange, étoile, et fonce sur toi, très vite, t'évitant au dernier moment en passant à ta droite. Le phénomène se reproduit plusieurs fois, régulièrement : rien d'abord, puis des points...une tête de panthère...puis un point scintillant...puis boule de lumière...puis rien à nouveau, longtemps, des points blancs, la tête de la panthère, l'étoile qui grandit et te frôle. » (Perc 1967 : 81-82)

À un moment, à l'approche du sommeil, le dormeur rêveur se sent dépourvu du contrôle de ses membres : incontrôlable par la pensée, son corps s'éparpille en morceaux qui se transforment l'un en l'autre, ensuite se réfugient dans sa tête, et puis son corps devient mou et se liquéfie :

« Les trois quarts de ton corps se sont réfugié dans ta tête ; ton cœur s'est installé dans ton sourcil... Il faut que tu fasses l'appel de ton corps, que tu vérifies l'intégrité de tes membres, de tes organes, de tes viscères, de tes muqueuses. ...tu te félicites d'avoir sauvé le maximum, car tout le reste est perdu, tu n'as plus de pieds, plus de mains, ton mollet est complètement liquéfié...il y a des pièces qui manquent, et d'autres qui sont en double, d'autres qui ont démesurément grossi, d'autres qui émettent des prétentions territoriales absolument folles...un ongle a pris la place de ta main. » (Perc 1967 : 98-99)

Ces visions qui se transforment en menace se terminent sur une impression plus intense qui culmine en cauchemars, produits des images d'une rare violence. Le dormeur découvre des bourreaux qui viennent juste à la suite de celles-ci, et attaquent ses organes. Ainsi il se figure accroché en l'air, la tête en bas et se sentant torturé par ces bourreaux, il souffre dans son sommeil :

« (un bourreau) L'un te fourre une éponge pleine de craie dans la bouche, l'autre te bourre les oreilles de coton ; quelques scieurs de long se sont installés dans tes sinus, un pyromane incendie ton estomac, des tailleurs sadiques...t'étranglent avec une cravate...

...S'ils sont là, c'est que le sommeil n'est plus très loin. Ils vont te faire souffrir un peu, puis ils se lasseront et te laisseront tranquille. Ils te font mal, c'est entendu, mais tu as vis-à-vis de ta douleur, ...un détachement total. Tu te vois...sans douleur être assailli par les bourreaux. Tu attends qu'ils se calment. Tu leur abandonnes volontiers tous les organes qu'ils veulent. Tu les vois de loin se disputer ton ventre, ...tes pieds. » (Perc 1967 : 99-100)

À la suite de ces images insupportables et d'un cauchemar, se révèle la pire des tortures où le corps du protagoniste se trouve écartelé et morcelé : il commence à croire qu'il est devenu un « œil immense et fixe ». Il s'agit d'une condamnation absolue à être paralysé par sa conscience. C'est le cauchemar d'être à jamais observé par soi-même :

« Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cesseras jamais de te voir. Tu ne peux rien faire, tu ne peux pas t'échapper, tu ne peux pas échapper à ton regard, tu ne pourras jamais...il y aurait encore cet œil...qui ne se fermera jamais, qui ne s'endormira jamais...il y aurait encore, derrière, cet œil, pour te voir. » (Perc 1967 : 100-101)

Ce cauchemar marque, en un sens, l'échec définitif de la tendance à l'indifférence et un tournant essentiel dans le récit. À partir du onzième chapitre,

c'est l'insomnie qui domine le somnambule éveillé dans la deuxième partie non numérotée du livre : « Tu ne dors pas mais le sommeil ne viendra plus. Tu n'es pas éveillé et tu ne te réveilleras jamais. Tu n'es pas mort et la mort même ne saurait te délivrer... » (Perec 1967 : 101).

Si le sommeil s'inverse en insomnie, c'est l'extrémité de se persuader et de se consoler : « Longtemps tu as construit et détruit tes refuges : ... la dérive ou le sommeil...mais le jeu est fini, ...l'ivresse fallacieuse de la vie suspendue » (Perec 1967 : 137).

Ce sommeil dans lequel le protagoniste tente de se réfugier et dont celui-ci se trouve d'emblée privé est, vers la fin, un « analgésique stupéfiant » : il est à l'image de la mort que le protagoniste désire, et dont il finit par rêver : « Parfois, tu rêves que le sommeil est une mort lente qui te gagne, une anesthésie douce et terrible à la fois, une nécrose heureuse : le froid monte le long de tes jambes, le long de tes bras, monte lentement, t'engourdit, t'annihile. » (Perec 1967 : 128).

Grâce à ces expériences de sommeil ou d'endormissement ou d'insomnie, le protagoniste essaye d'éteindre la lumière sombre de la conscience pour engourdir la douleur et entraver toute sorte de sensation.

CONCLUSION

Perec est désormais considéré, vingt ans après sa mort, comme un des écrivains majeurs de la seconde moitié du XX^e siècle. L'importance de Perec pour la littérature française contemporaine, c'est la quantité de ses textes et l'intense publication d'inédits. Cette postérité marque la réussite d'un homme qui a voué toute sa vie à la lecture et à l'écriture du fait qu'elles représentent un moyen de survie après les traumatismes de l'Histoire et la disparition des siens. De cette manière, on remarque, dans cette étude, comment un homme coupé de ses liens parentaux et phobique de son nom, de sa vie personnelle et même de son visage, est parvenu à renouveler ses façons de vivre : il en fait un terrain d'échanges, un lieu d'affirmation de la vie. D'après ce qu'on note, l'écriture devient une fortune grâce à laquelle l'auteur réchappe des boulets de l'Histoire, une rivière dans laquelle son esprit se purifie. Sous cette perspective, cette œuvre représente une autre manière d'organiser l'existence : il s'agit de « l'hypocrisie des ridicules efforts » (Perec 1967 :136), que fait le protagoniste tutoyeur afin de s'anéantir dans le monde et afin de devenir « celui sur qui l'histoire n'a pas de prise », afin de se faire « inaccessible ».

Issu de parents juif polonais et immigrés, Perec perd cruellement sa famille lors de la Seconde Guerre mondiale. Engagé volontaire contre l'envahisseur nazi, son père, mortellement blessé au ventre, meurt en 1940 alors que Perec n'a que quatre ans. Arrêtée dans une rafle et déportée à Auschwitz, sa mère disparaît en 1943. Trois grands-parents périssent pareillement dans les camps de concentration. Et Perec est adopté par la sœur de son père et son mari. Partant de ces vérités autobiographiques, on conclut que l'Histoire décime toute sa famille, vole son histoire familiale et celle-là avec « sa grande hache » taille instantanément son destin.

Cette histoire en question exprime une représentation paradoxale, par dénégarion, qui correspond absolument à un passé difficilement « cernable » du fait qu'elle n'est pas vécue directement. On repère ainsi que ce passé est fondateur, puisqu'il fait du jeune Perec un homme générateur de l'œuvre, un artisan de sa vie. On pourrait se permettre de dire que, favorisant le travail de deuil, ce passé lui donne la possibilité de convertir la charge d'angoisse historique en potentialité créatrice. À cet égard, la quête du passé personnel ou collectif peut se lire, à notre sens, comme le désir de surmonter l'angoisse de la disparition et du vide psychique.

C'est à partir d'une double disparition précoce (celle de la mère et du père) que l'histoire de Perec l'écrivain commence : on est persuadé que, nourri d'une multitude de lectures, il est très tôt animé par l'ambition puissante d'écrire. L'enfant disparu dans la tempête rétrospective devient ainsi un auteur qui aborde en artisan ambitieux la conception du fait d'écriture. Et, devenant membre de l'Oulipo en 1970, on remarque que Perec, par le travail méticuleux et ludique de la rhétorique, expérimente de nouvelles méthodes de création fondées sur l'application de règles spécifiques. Se dressant comme une figure majeure de ce groupe, il exploite les ressources des contraintes littéraires et des procédés formels.

On saisit similairement que, convaincu que « la fonction de la littérature est d'être réaliste », Perec essaie, par l'écriture, de fixer le réel afin de composer une archive pour le présent et pour le futur. À ce stade, il est donc question de comprendre le monde tout complexe et trouver un antidote à l'angoisse née du passé personnel, de son monde fragmenté. Perec veut reconstruire le réel et imaginer un individu conscient de son inclusion dans l'Histoire. On conçoit qu'il en résulte du concept du réalisme perecquien : un fort désir de pouvoir maîtriser le réel et comprendre la complexité du monde réel et de l'homme. Par ce point de vue, il nous est possible d'indiquer que son projet d'écrire est donc

de dépasser le « constat d'une faillite du langage » et d'une crise de la littérature en se confrontant à la réalité.

En essayant de dresser un portrait du personnage central selon la perspective psychanalytique de réflexion sur le trauma et sur sa transmission, il est indispensable d'ajouter que l'on remarque les symptômes d'un malaise qui s'épanche dans toute l'écriture et les notions freudiennes déguisées : une prose pleine de réitération, de mots qui font retour (compulsion de répétition de Freud) et de séquences de longues phrases séparées par les virgules. Dans l'exemple de Perec, on témoigne que le trauma de l'enfance apparaît par un effacement total du passé : il ne conserve que des bribes de souvenirs répétitives. C'est la raison pour laquelle on le nomme « témoin absent » : Perec était là et il a vécu des événements assez traumatiques, cependant sans en être parfaitement conscient. D'une part, la tentative de s'éloigner de la violence historique et de ne retenir aucune information, d'autre part le désir d'explorer les zones douloureuses de la mémoire absente : on pourrait interpréter ce conflit comme une certaine forme du complexe freudien : effort de se cacher et paradoxalement, tentation d'être retrouvé.

On découvre, dans *Un Homme qui dort*, l'histoire assez intime d'un jeune homme. Construite dans une atmosphère parfaitement intemporelle, cette histoire s'installe dans un présent perpétuel où certains actes, certains objets et certains sons se répètent infiniment. A première vue, cette œuvre pourrait être perçue comme distante à son auteur, à sa vie personnelle et à l'Histoire. Cependant, même si celle-ci n'est jamais évoquée directement, il est impossible de ne pas remarquer des allusions et des indices autobiographiques et historiques déguisés. On constate que cela transparait à travers noms de gens, noms de lieux, renvois implicites ou explicites et à travers déguisements de dates-clefs dans les nombres. Même si cette formule semble paradoxale, il s'agit d'une « autobiographie sous contrainte » qui pourrait ainsi être une

nouvelle voie entre autobiographie telle qu'elle est sans cesse définie et redéfinie et fiction. Cette stratégie d'écrire une autobiographie consiste en la renonciation d'une expression directe et en un recours aux moyens indirects. Ainsi, on observe apparemment que cette nouvelle voie aide à affaiblir le système de censure, à échapper aux modèles et à lever l'inhibition. Elle permet également de trouver la façon d'explorer ou d'évoquer, par des manières obliques, ce qui d'une existence ne pourrait pas se dire franchement : l'insoutenable ou l'inconscient. Il faudrait également souligner que Perec ne se sert pas de la contrainte afin de matérialiser un fantasme mais afin d'enserrer le vide et y symboliser l'indicible.

Même si Perec s'est illustré dans de nombreux genres divers, une même recherche le fascine : d'un genre ou d'une pratique à l'autre, la reconstruction de l'identité personnelle. À travers des formes systématiquement variées et par le biais de procédures renouvelées sans cesse, le travail d'écriture devient un domaine vital pour Perec : écrire pour vivre, vivre pour écrire. À cet égard, on précise que c'est dans le monde réformateur des mots et des signes que l'écrivain revit tranquillement. Faute de pouvoir raconter directement un tel événement traumatique de la perte parentale, l'écriture effectue une espèce de déplacement. Perec arrive à détecter, au cœur du monde quotidien, la présence d'un autre monde : en passant de sa réalité à un monde livresque de l'écriture, l'auteur se porte témoin non seulement d'une expérience d'émancipation mais aussi de vocation retrouvée. Cette quête identitaire traumatisée par l'errance découvre enfin sa maison. On suppose ainsi que Perec oriente son avenir dans une direction différente de celle qu'il semblait devoir suivre et, au bout de sa douleur, qu'il fait autre chose de son passé : de la littérature. Ayant trouvé un lieu qui lui devient un abri, Perec retrouve une autre manière d'être au monde et d'y habiter calmement.

Certes, on observe également que, comme l'orphelin, Perec se structure depuis un point d'effacement et s'invente une parenté de substitution : une parenté littéraire dans laquelle tiennent parfois le rôle de « fées marraines et de parrains révévés », Flaubert, Jules Verne, Kafka, Melville, Raymond Roussel, Stendhal, Balzac, Proust. Il s'agit, ici, d'une tentative de réhabilitation de soi non seulement par l'écriture mais aussi par la lecture. Sous l'influence de celle-là, Perec façonne l'une des particularités caractéristiques de son style : le goût du collage ou du montage. Ainsi se construit le noyau de la fécondité perecquienne. Les différentes voix du monde de la littérature élargissent son horizon. Perec se forge, à travers ses lectures, un ailleurs textuel qu'il incorpore dans ses ouvrages, inventant ainsi une littérature singulière. On constate comment Perec choisit les titres citationnels qui annoncent le mode de réception à adopter et qui jouent sur l'intertextualité en faisant référence au monde littéraire.

Après avoir analysé l'inscription intertextuelle de l'auteur, on signale pareillement une inscription autotextuelle où, d'un livre à l'autre, chaque œuvre se forme autour d'un maillage textuel constamment théorisé dans lequel est établie la scène traumatique de la division et de la fragmentation. En supplément à ces thèmes de rupture, il est important de préciser que son œuvre présente semblablement des constantes liées aux personnages et aux références littéraires. C'est à ces points de suspensions que s'attachent ses œuvres. On distingue dans quelles mesures l'auteur lie son livre à ses autres œuvres afin de composer une intégralité. Comme Perec l'indique dans son œuvre *Penser/Classer*, on mentionne que ses livres prennent leur sens dans une image globale. Par cette expression de l'auteur, on souligne qu'animée d'une même direction de recherche, sa perception de l'œuvre répond à une histoire qui réfracte le trou noir de l'Histoire. Autrement dit, deviennent la source du travail de l'écriture, les absences et les pages blanches d'une histoire enfantine marquée par l'Histoire traumatisante. Il nous est donc possible de

révéler que cette mémoire absente est l'un des éléments dominants qui relie en profondeur ses œuvres.

De plus, on constate une autre caractéristique dans *Un Homme qui dort* : le choix de la deuxième personne du singulier à la place de « je », comme un dédoublement dans lequel le protagoniste parle de lui-même à lui-même. Il s'agit, dans ce cas, d'un regard extérieur qui objective et dicte les conduites. Ce « tu » par lequel le narrateur est destiné, est donc évidemment lui-même mais un lui-même « autre », celui qu'il découvre quand commence l'étrange aventure de l'indifférence. Ainsi, il nous est possible de voir que le désir de masquer le « je » permet de convertir l'absence en texte et l'impersonnalité de la rhétorique en une écriture de soi. En revanche, il est nécessaire de mettre l'accent ici sur le fait que la relation entre le « je » et le « tu » fluctue d'un passage à l'autre. Par exemple, on observe que ce « je » lequel surveille le protagoniste dans les perceptions profondes de son sommeil est sûrement plus intérieur à lui que celui qui le suit flâner dans les rues. C'est la raison pour laquelle on suppose que cette relation n'est pas homogène et se transforme d'une phase à l'autre.

Nous remarquons d'ailleurs que le fait d'écrire pour se reconstruire exige de la solitude et de l'isolement dans le texte. Le narrateur est réduit à l'espace d'une minuscule chambre de bonne. Cet endroit isolé et protégé facilite, au cours du récit, la déconstruction et la reconstruction de sa recherche identique. On constate ensuite que l'enfermement dans l'univers clos d'une chambre entraîne le protagoniste à un état très indifférent. Il est nécessaire de souligner, ici, que cet état indifférent n'est pas une description statique de ce sentiment. On signale, dans cette étude, que cette expérience de l'indifférence présente un processus évolutif : un début par l'orientation à l'indifférence, un développement par l'apogée de celle-ci et enfin un résultat par le réveil et le retour à la normale.

Cependant, on observe comment le sentiment de l'indifférence pousse, à un état insomniaque, le héros ayant banni toute réflexion et toute communication avec les autres. Afin d'atteindre l'état consciemment recherché, on perçoit que le protagoniste décide de marcher jusqu'au bout de l'indifférence : sommeiller et ensuite dormir. L'homme qui dort devient l'homme qui rêve. Il s'agit donc ici d'une façon de vivre loin de toute émotion et de toute sensation physique en plongeant dans un oubli enchanté. C'est à partir du sommeil que naît cet oubli total. Pour stimuler sa mémoire, on note que le personnage crée des situations artificielles comme l'expérience de sommeil. Car, la métaphore de celui-ci gouverne tout le récit : il nous est essentiel de rappeler ici que le titre annonçait déjà le désir de dormir sa vie.

On voit enfin comment Perec montre que le monde ne pourrait jamais redevenir une page sereine qui puisse échapper aux traumatismes historiques. Étant indifférent à tout et se réfugiant dans le sommeil, le personnage central essaie de mimer les horreurs de l'Histoire et de se rendre invulnérable. Il est donc possible d'en conclure que cet asile dans l'indifférence se manifeste comme une tentative de se protéger contre l'impact de la mémoire et de l'Histoire.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET ARTICLES CITÉS ET CONSULTÉS

AMARIE, Olga (2011). *Image, Son et Mot Dans Un homme qui dort de Georges Perec*. Thèse de doctorat.

A POLLINAIRE, Guillaume (1913). *Alcools*. Éditions du groupe « Ebooks livres et gratuits. Récupéré sur http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Apollinaire_Alcools.pdf

BARTHES, Roland (1984). *Les bruissements de la langue*. Paris. Éditions du Seuil

BALZAC, Honoré de (1838). *La maison Nucingen : la torpille*. Paris. Éditions de Bruxelles

BELLOS, David (1997). *Georges Perec : Une vie dans les mots*, Paris. Éditions de Broché.

BENVENISTE, Emile (1966). *Problèmes de linguistiques générales 1*. Paris. Éditions de Gallimard.

BIGLARI, Amir (2010). *Le pronom et l'actant : remarques sur La Modification de Michel Butor*. Récupéré sur <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2000>

BRETON, André (1924). *Le Manifeste du surréalisme*. Récupéré sur https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf

BURGELIN, Claude (1988). *Georges Perec. Les Contemporains*. Paris. Éditions du Seuil.

CAPPELO, Sergio (2007). *Les années parisiennes d'Italo Calvino, 1964-1980*. Paris. Presse Paris Sorbonne

Collectif (2011). *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle* n°51. Georges Perec, *Les Choses* et *Un homme qui dort*. Paris. Presses Universitaires Diffusion.

Collectif (1979). *L'arc n° 76: Georges Perec*. Paris. Éditions de Diffusion.

Collectif (1973). *Oulipo, La littérature potentielle*. Paris. Éditions de Gallimard

ÇAKIRÖZER, Utku (2012). *Başbuğ: Atatürk'ü sevmek milli ibadettir*. Cumhuriyet. Récupéré sur http://emedya.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/379564/Basbug__Ataturk__8217_u__Sevmek_Milli_ibadettir.html

DANGY, Isabelle (2011). *Naissances du personnage dans Un homme qui dort, Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle* n°51. Georges Perec, *Les Choses* et *Un homme qui dort*. Paris. Presses Universitaires Diffusion. 95-106

DUPUIS, Joachim Daniel (2003). *Perec ou la pièce manquante*. Récupéré sur http://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=25349&no_artiste=23434

ÉVRARD, Franck (2010). *Georges Perec ou la littérature au singulier pluriel*. Toulouse. Éditions Milan.

FLAUBERT, Gustave (1858). Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, Récupéré sur https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Flaubert_%C3%89dition_Conard_Correspondance_4.djvu/283

FREUD, Sigmund (1923). *Psychanalyse et théorie de la libido*, Paris. PUF.

FREUD, Sigmund (1928). *Ma vie et la psychanalyse*, Paris. Éditions de Gallimard.

HECK, Maryline (2011). « *Vigne, virus, ville, village, visage* » *Un homme qui dort, en quête sur son visage, Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle* n°51. Georges Perec, *Les Choses* et *Un homme qui dort*. Paris. Presses Universitaires Diffusion. 107-116

JOLY, Jean-Luc (2011). *Des choses qui dorment. Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle* n°51 Georges Perec, *Les Choses* et *Un homme qui dort*. Paris. Presses Universitaires Diffusion. 11-26

LA BRUYÈRE, Jean de (1880). *Les Caractères*. Paris. Édition Flammarion.

LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris. Éditions du Seuil.

LEJEUNE, Philippe (1991). *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*. Paris. Éditions de P.O.L. Récupéré sur <http://excerpts.numilog.com/books/9782867441967.pdf>

LE LIONNAIS, François (1973). *Le Second Manifeste. Oulipo, La littérature potentielle*. Paris. Éditions de Gallimard. 19-23

LE SIDANER, Jean-Marie (1979). *Entretien. L'Arc* n°76 : Georges Perec. Paris. Broché. 3-10

MAGNÉ, Bernard (1989). *Perecollages*. Presses universitaires du Mirail-Toulouse. Récupéré sur https://books.google.com.tr/books/about/Perecollages.html?id=OjQnAAAAMAAJ&redir_esc=y

MAGNÉ, Bernard (2001). *Georges Perec, l'oulibiographe*. Paris. *Magazine littéraire* n°398.

MAGNÉ, Bernard (2008). *Ironies perecquiennes*. Récupéré sur <http://www.fabula.org/colloques/document988.php>

MICHEL, Henri (1950). *Histoire de la Résistance en France*. Paris. Presses Universitaires de France.

MONTFRANS, Manet van (1999). *Georges Perec, la contrainte du réel*. Récupéré sur https://books.google.com.tr/books/about/Georges_Perec.html?id=ndSlp0v7DmEC&redir_esc=y

NORDHOLT, Annelies Schulte (2008). *Perec, Modiano, Raczymow, La génération d'après et la mémoire de la Shoah*. New York. Éditions Rodopi.

PEREC, Georges (1962). *Pour une littérature réaliste*. Récupéré sur <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2011>

PEREC Georges (1967). *Un Homme qui dort*, Paris, Éditions de Denoël.

PEREC, Georges (1985). *Notes sur ce que je cherche*. Récupéré sur <http://remue.net/cont/perecpensercl.html>

PEREC, Georges (2017) *W ou le souvenir d'enfance*, Paris. Éditions de Gallimard.

QUIGNARD, Pascal (1990) *Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme*. Récupéré sur <http://jeanpierresalgas.fr/pascal-quignard-ecrire-nest-pas-un-choix-mais-un-symptome/>

REMY, Matthieu (2011). *Penser et représenter la société des années 1960, Les Choses et Un homme qui dort comme tentatives de la littérature réaliste critique, Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XX^e siècle n°51 Georges Perec, Les Choses et Un homme qui dort*. Paris. Presses Universitaires Diffusion. 27-38

RIBIÈRE, Mireille (1990). *Parcours Perec, Textes réunis par Mireille Ribière*. Lyon. Presses Universitaire de Lyon.

SCHWARTZ, Paul (1988). *Georges Perec, Traces of his passage*. Alabama. Summa Publications.

SIRVENT, Michel (2007). *Georges Perec ou le dialogue des genres*. New York. Éditions de Rodopi.

ZAMORANO, Julie (2007). *La question de l'autoportrait dans Un Homme qui dort et La Disparition*. Récupéré sur <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/JZamorano.pdf>

OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

ABRAHAM, Georges & STRUCHEN, Maud (2008). En quête de soi, un voyage extraordinaire pour se connaître et se reconnaître. Paris. L'Harmattan.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre & COUTY, Daniel (2001). *Dictionnaires des grandes œuvres de la littérature française*. Paris. Éditions de Larousse

Collectif (1996). *Cogito 9 : Yüz yılın psikanalizi*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları

Collectif (2006). *Cogito49: Freud ve Kültür*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları

Collectif (1967). *Les Temps Modernes n°250*. Paris. Éditions de Denoël.

Collectif (2011). *Poétique 168*. Paris. Éditions de Seuil

Collectif (2002). *Nouvelle Revue Pédagogique n°8 : Georges Perec*. Paris. Nathan

Collectif (1993). *Magazine littéraire n°316 : Georges Perec*. Paris.

Collectif (2002). *Magazine littéraire n°411 : la dépression de la mélancolie à la fatigue d'être soi*. Paris.

COUTY, Daniel (2000). *Histoire de la littérature française*. Paris. Éditions de Larousse.

FREUD, Sigmund (1922). *Introduction à la psychanalyse*. Bibliothèque Scientifique Payot. Éditions Payot.

FREUD, Sigmund (1984). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. İstanbul. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

FREUD, Sigmund (2014). *Haz İlkesinin Ötesinde*. Ankara. Tutku Yayınevi

KLEIN, Melanie (1959). *La psychanalyse des enfants*. Paris. Presses universitaires de France.

LEMAÎTRE, Henri (1985). *Dictionnaire Bordas de la littérature française*. Paris. Éditions de Bordas

LUKÁCS, György (2013). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. İstanbul. Sözcükler Yayınları.

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

PEREC Georges (1968). *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Paris, Éditions d'Hachette Littératures.

PEREC Georges (1969). *La Disparition*, Paris, Éditions de Denoël.

PEREC Georges (1972). *Les Revenantes*, Paris, Éditions de Julliard.

PEREC Georges (1973). *La Boutique obscure*, Paris, Éditions de Denoël.

PEREC Georges (1974). *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions de Galilée.

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

PEREC Georges (1978). *Je me souviens*, Paris, Éditions d'Hachette.

PEREC Georges (1979). *Un Cabinet d'amateur*, Paris, Éditions de Balland.

PEREC Georges (1980). *Récit d'Ellis Island : Histoires d'errance et d'espoir*, Paris, Éditions du Sorbier

PEREC Georges (1985). *Penser/ Classer*, Paris, Éditions d'Hachette.

PEREC Georges (1989). *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil.

ROUSSELOT, Manuela & LIGNY, Cécile (1992). *La littérature française*. Paris. Éditions de Nathan

SITOGRAPHIE CITÉS ET CONSULTÉS

https://books.google.com.tr/books/about/Ellis_Island.html?id=X4AwAAAYAAJ&redir_esc=y 01.03.2015

<http://www.leconflit.com/article-de-negation-comme-mecanisme-de-defense-86350397.html> 04.05.2015

<http://qqcitations.com/auteur/georges-perec> 10.10.2015

http://dicocitations.lemonde.fr/reference_citation/15832/Tel_Quel_1941_.php 14.01.2017

http://detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=659 09.09.2017

www.fabula.org/colloques/document988.php 15.04.2018

EK 1 : ORJİNALLİK RAPORU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 03/07/2018

Tez Başlığı : LA QUÊTE D'IDENTITÉ DANS "UN HOMME QUI DORT" DE GEORGES PEREC

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 104 sayfalık kısmına ilişkin, 03/07/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6 'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- X Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- X Kaynakça hariç
- 3- X Alıntılar hariç
- 4- ☐ Alıntılar dâhil
- 5- X 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Damla FİLİZDAL
Öğrenci No: N11126901
Anabilim Dalı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI

03/07/2018
Tarih ve İmza

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Özlem KASAP, İmza



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 03/07/2018

Thesis Title : LA QUÊTE D'IDENTITÉ DANS "UN HOMME QUI DORT" DE GEORGES PEREC

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 03/07/2018 for the total of 104 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 6 %.

Filtering options applied:

1. ☒ X Approval and Declaration sections excluded
2. ☒ X Bibliography/Works Cited excluded
3. ☒ X Quotes excluded
4. ☐ Quotes included
5. ☒ X Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

03/07/2018
Date and Signature

Name Surname: Damla FİLİZDAL
Student No: N11126901
Department: FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE
Program: FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Doç. Dr. Özlem KASAP, (Signature)

EK 2 : ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 03/07/2018

Tez Başlığı: LA QUÊTE D'IDENTITÉ DANS "UN HOMME QUI DORT" DE GEORGES PEREC

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Damla FİLİZDAL
Öğrenci No: N11126901
Anabilim Dalı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI
Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora

03/07/2018
Tarih ve İmza

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Doç. Dr. Özlem KASAP, İmza

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>
Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 03/07/2018

Thesis Title: LA QUÊTE D'IDENTITÉ DANS "UN HOMME QUI DORT" DE GEORGES PEREC

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

03/07/2018
Date and Signature

Name Surname: Damla FİLİZDAL
Student No: N11126901
Department: FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE
Program: FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE
Status: ☒ MA ☐ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Doç. Dr. Özlem KASAP, Signature