

**T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**LA VIE QUOTIDIENNE DANS *LA VIE MODE D'EMPLOI* DE
PEREC DU POINT DE VUE DE LA POLYPHONIE DANS LA
THEORIE CRITIQUE DE MIKHAÏL BAKHTINE**



MEMOIRE DE MASTER DE RECHERCHE

Kağan YAZICIOĞLU

Directeur de Recherche: Dr. Öğr. Üyesi Atilla DEMİRCİOĞLU

JUIN 2019

*A la mémoire de mon père, qui m'apprena mes premières lettres françaises,
et avec beaucoup d'espérance pour ma fille, qui les reprend.*



REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier tout d'abord mon directeur de recherche et mon professeur du cours de théorie de littérature au programme de Master Attila Demircioğlu, qui m'a montré l'étendu et l'objectivité du travail de recherche avec l'histoire et les pratiques de l'école structuraliste parisienne. Je lui suis reconnaissant pour avoir toléré les occupations et les détours de l'étudiant professionnel que j'ai été et pour m'avoir indiqué les limites inévitables des chemins infinis des savoirs des textes.

Des moments opportuns peuvent nous servir de leçon à tout moment de notre étude et pour l'un des plus précieux je dois remercier sincèrement Aliş Sağıroğlu, philosophe et ami de longue date, qui m'a rappelé le credo de toute rédaction de recherche à une étape où les confusions se multiplient : combien il est simple de commencer juste en mettant ses idées sur papier et il est fautif de ne pas s'y lancer, surtout quand on les a.

Tout mémoire demande avant tout la lecture de ses ressources, et celui-ci doit son achèvement à la bibliothèque de l'Université et ses bibliothécaires : non seulement ils m'ont toujours assisté pour mes problèmes de temps et de recherche mais ils ont aussi résolu les problèmes d'informatiques et de logistiques à la fin. Je remercie le travail irremplaçable qu'ils fournissent de la manière la plus modeste pour toute la communauté universitaire.

Enfin, comme son sujet, cette étude aussi a eu une vie quotidienne, et pour elle je remercie mon épouse, Özlem Ögüt Yazıcıoğlu, qui l'a accompagnée avec sa bienveillance et son humour, et l'a gratifiée de l'optimisme et de la patience.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIERES	iv
ABREVIATIONS	vii
RESUME	viii
ABSTRACT	xii
ÖZET	xvi

INTRODUCTION	1
--------------------	---

1. PREMIERE PARTIE : OULIPO, PEREC ET LE ROMAN <i>LA VIE MODE D'EMPLOI</i>	14
--	----

1.1. Oulipo et Perec	14
----------------------------	----

1.2. <i>La Vie mode d'emploi</i> de Perec	16
---	----

1.3. Structure narrative dans <i>La Vie mode d'emploi</i> de Perec	16
--	----

1.4. La vie quotidienne dans <i>La vie mode d'emploi</i>	19
--	----

2. DEUXIEME PARTIE : BAKHTINE ET LE CERCLE BAKHTINIEN	27
--	----

2.1. Survol de l'histoire des théories littéraires du Cercle bakhtinien avec les formalistes	27
--	----

2.2. La polyphonie et le dialogisme dans le discours littéraire à partir de l'œuvre de Dostoïevski	29
--	----

2.3. Concepts bakhtiniens de Hétéroglossie, Chronotope, Carnavalèsque ..	32
--	----

2.4. Œuvre du cercle de Bakhtine : Une poétique du discours, une poétique du roman	34
2.5. La vie quotidienne comme forme de hétéroglossie dans la théorie bakhtinienne	36
 3. TROISIEME PARTIE : LA POETIQUE BAKHTINIENNE EVALUEE DANS <i>LA VIE MODE D'EMPLOI</i> DE PEREC COMME ETUDE DE CAS	 38
3.1. <i>La Vie Mode d'Emploi</i> , roman dialogique	38
3.1.1. La métafiction comme stratégie de narration	40
3.1.2. Une narration ironique, un narrateur « supra-diégétique »	42
3.2. La vie quotidienne et hétéroglossie dans <i>La Vie Mode d'Emploi</i>	47
3.3. L'intertextualité dans <i>La Vie</i>	48
3.4. Le chronotope de <i>La Vie Mode d'Emploi</i>	53
3.4.1. Temps et lieu	53
3.4.2. Espaces	57
3.4.3. Tableaux	61
3.4.4. Objets, accessoires et meubles comme éléments de narration ...	62
3.4.5. Comment fonctionne le chronotope dans le carnaval de <i>La Vie</i> ?	63
 4. QUATRIEME PARTIE : LA VIE COMME « MODE D'EMPLOI »	68
 5. CINQUIEME PARTIE : UNE STRUCTURE BAROQUE	70
5.1. Tout est partout : Synecdoque	70

5.2. Origine et retour	72
5.3. L'intérieure et l'extérieure	73
 CONCLUSION : LE CARNAVALESQUE DANS LES « ROMANS » DE PEREC : LA VIE, MODE D'EMPLOI DE LA VIE	 81
 EPILOGUE	 86
 BIBLIOGRAPHIE	 87
 APPENDICE 1	 90
 APPENDICE 2	 91
 APPENDICE 3	 92
 APPENDICE 4	 93
 CURRICULUM VITAE	 94

ABBREVIATIONS

cf.	: Confer (comparer ; voir)
Chap.	: Chapitre
Ibid	: Ibidem (au même endroit)
in	: Dans
<i>La Vie</i>	: La Vie Mode d'Emploi
op. cit.	: opere citato (ouvrage cité)
p.	: page(s)
trad	: traduit

Université	: Université Galatasaray
Institut	: Institut des Sciences Sociales
Département	: Langue et littérature françaises
Programme	: Langue et littérature françaises
Directeur de recherche	: Dr. Öğr. Üyesi Atilla Demircioğlu
Diplôme sollicité- Date	: Master Recherche – Juin 2019

RESUME

LA VIE QUOTIDIENNE DANS *LA VIE MODE D'EMPLOI* DE PEREC DU POINT DE VUE DE LA POLYPHONIE DANS LA THEORIE CRITIQUE DE MIKHAÏL BAKHTINE

Kağan Yazıcıoğlu

Ce mémoire prend le roman de Perec *La Vie Mode d'Emploi* comme objet d'une étude de cas spécifique : En essayant de retrancher le sens de plusieurs questions quant aux énigmes que constitue le roman, il y apporte l'intervention des théories de Bakhtine ; le précurseur de plusieurs théories littéraires et des sciences humaines avec son approche originale et le critique, avec ses amis, des formalistes russes des années 20. Ces deux approches s'unissent par l'intermédiaire d'un concept cher à Bakhtine : la polyphonie. Ce terme que Bakhtine nous conseille de prendre en même temps comme dans la musique¹, nous met face à face avec la réalité de la vie quotidienne, que Perec ne quitte presque jamais au cours de sa narration de son roman, et Bakhtine y concéderait facilement par la multiplication des voies et des opinions toujours en vigueur, de manque d'une centralisation, du dialogisme instantané et perpétuel comme il se passe dans la rue ou dans un immeuble dans la vie de tous les jours à la place d'un monologisme qu'il dénonce dans plusieurs écrits. Ainsi, ce concept-clé nous sert de point de départ à comprendre mieux le roman et l'écriture, voire les choix d'écriture derrière cette longue narration comme nous allons voir dans notre analyse. Mais en même temps, notre approche nous illustre comment les théories bakhtiniennes de dialogisme fonctionnent dans un cas qui offre un contexte si propice, un milieu si fertile après une prémisse prometteuse de passage entre un aspect du roman (la vie

¹ Bakhtine, Les problèmes d'esthétique de Dostoïevski, p. 56

quotidienne) et un axiome de la théorie (la polyphonie). Ce mémoire se propose de mener sa réflexion sur ces deux fronts en même temps pour la simple raison que, le point de convergence entre eux jugé utile pour cette recherche se révèle en même temps un point de défi dans la compréhension et l'interprétation de l'un et de l'autre.

Ainsi, cette étude de cas pour un roman est sans doute unique autant que chaque étude et interprétation de cas peut l'être. De même, nous y saisissons la théorie bakhtinienne comme étude d'un objet théorique, plus qu'une méthode générale. Elle aspire à élucider les problématiques que ce roman-puzzle pose, tout en découvrant les articulations possibles de la théorie littéraire que les énigmes et les méandres de la narration du roman de Perec convoquent. Dans ce sens, la recherche sur la théorie et le roman participe à cette étude de cas en tant qu'un projet général que toute théorie littéraire doit se prêter si elle veut dépasser le statut initial de la critique du livre.

Donc, ce mémoire prend deux sources afin de former une étude de cas : l'une, bien entendu est le roman *La Vie Mode d'Emploi* de Perec, dont plusieurs aspects littéraires et procédures de la réception attendent toujours à être explorés ; l'autre, la théorie critique de Bakhtine elle-même. Cette étude qui se propose comme une exploration et une initiation à une contribution aux travaux du théoricien russe ne saurait se contenter de faire usage de ceux-ci comme instrument sur le roman qui jouerait le rôle de corpus dans cette étude de cas. Toutes les théories littéraires que Bakhtine et ses amis ont développées et que nous appellerions globalement « le dialogisme » ne pourraient, d'ailleurs, le permettre : elles sont plus ouvertes à la discussion qu'à l'application et plus accommodant à l'écoute d'un dialogue que des énoncés sommaires, « monologiques », comme ils disent. Notre étude s'ouvre autant à l'exploration d'une œuvre par la mise-en-évidence de ses prémisses théoriques au début qu'elle se transforme à une revalorisation des concepts et hypothèses bakhtiniens sur cette œuvre. Et ceci non pas parce que ce mémoire se mesure au travail tellement inspirant de l'un des plus importants théoriciens des sciences humaines du 20^{ème} siècle, comme dit Todorov², mais qu'il aspire à devenir un point de départ à un dialogue sur le plaisir de la lecture de l'œuvre du romancier oulipien, Georges Perec. Cette étude a opté donc à développer une théorie du fait littéraire comme a fait Bakhtine avec Dostoïevski et Rabelais en essayant de reporter des réponses aux questions suscitées par ces œuvres elles-mêmes.

Pour ce faire, pourtant, et pour comprendre la présence d'une figure trop connue dans la vie courant et dans la littérature, qui est celle de la vie quotidienne comme notre titre évoque, nous avons bien besoin d'analyser comment celle-là fonctionne dans le récit en tant qu'un aspect de la narration. Comme nous avons déjà renoncé à étudier une œuvre comme le domaine de recollection des thèmes et des concepts préétablis de l'histoire littéraire, nous avons voulu essayer de faire le chemin dans le sens inverse et nous avons emprunté ces modes d'analyse à tout l'appareil de la narratologie qui a pris ses racines de l'école structuraliste par Genette et du formalisme russe par les apports de Todorov, donc, d'où sont divergés Bakhtine et ses amis Voloshinov et Medvedev. Nous avons mis en pratique les outils d'analyse narratologique comme développés par Genette pour mettre à leur place les coordonnées narratives du roman et inscrire les irrégularités là où ils se déroulent quant à la compréhension des premières questions que nous nous sommes posées : Comment la vie quotidienne est narrée, quelle est sa fonction dans le roman *La Vie mode d'emploi* ?

² Todorov, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique, p. 7

D'autre part, nous avons essayé d'unir ces deux bouts en nous approchant de la part de Bakhtine : Jusqu'à quelle mesure les concepts bakhtiniennes sont valides dans le roman ? Quant à la vie quotidienne, dont nous avons mis en perspectif des corrélations d'avec le roman et à certaines découvertes de Bakhtine à la base de cet essai, jusqu'à quel point pouvons-nous admettre qu'elle s'incline aux interprétations bakhtiniennes ? Nous n'avons que continué donc dans le sillage de la narratologie en reprenant la discussion des figures romanesques déjà à l'intérieur de celle-ci pour mieux cerner les limites et les fonctions du fait littéraire, et là où il faut, en ajoutant nos réserves et propositions en forme de contribution pour bien construire une vue générale de la structure propre à *La Vie Mode d'emploi*.

Quand nous sommes arrivés à l'autre bout du chemin pour rejoindre Bakhtine, toutes les analyses que nous avons conduites sur les aspects et questions du récit ont cédé leur place, avec l'explicitation des termes et théories bakhtiniennes, aux interprétations de ceux-ci sur le roman oulipien. Les concepts littéraires de Bakhtine que l'on peut discerner dans le roman tels que la polyphonie, l'hétéroglossie, le dialogisme ont été développés avec leurs exemples respectifs.

Comme ce processus est plus celui d'une découverte que d'une application, notre quête finit par, surtout en analysant le chronotope (lieu/temps comme établi dans le roman d'après Bakhtine) du roman, révéler sa propre structure. En reprochant et redéfinissant le topos littéraire de carnivalesque sur l'attitude oulipienne du roman de Perec, comme Bakhtine l'a déduit de la tradition pour l'œuvre de Rabelais, nous avons déterminé une *architectonique* du texte, qui est celle d'une esthétique de jeu et du sérieux ensemble, et qui va non pas moins loin que d'expliquer comment « utiliser, employer » la vie. Cette architectonique –au sens de système, forme architecturale qui donne la fin ciblée au début- fournit un raisonnement sur les énigmes et dédales du récit. Elle rapporte également une raison d'être à cette insistance sur la vie quotidienne qui était notre point de départ. Nous n'assumons pas que le chronotope d'un roman est provoqué nécessairement par une architectonique, chaque écriture crée ses propres limites et moyens et Oulipo fait grand jeu de s'offrir des contraintes ; Perec détermine la sienne par son auto-imposition des contraintes. Mais dans l'exemple de *La vie mode d'emploi* que nous nous sommes assigné à examiner, la structure de narration réalise le chronotope durant le récit, le long des passages entre les (descriptions des) espaces et une liaison plutôt énigmatique de succession des chapitres et entre ceux-ci, un goût marqué pour le jeu, l'imitation et le renversement des rôles par des mise-en-abîmes et enfin, une réflexion rédigée sur cette architectonique elle-même en se référant à sa création aux plusieurs points du roman : tout pour une attitude contre-courant, innovatrice, iconoclaste et ludique comme un carnaval, par métaphore, dont nous évoquons les figures et la présence comme carnivalesque, par littérarité, dans le roman.

Notre analyse, comme était bien précisé au début, n'était pas de découvrir la « littérarité » *per se*, chose impossible dans ce roman, comme elle se compose comme un ensemble de puzzle avec le roman, s'unissant comme un grand puzzle reconstitué. La « littérarité », comme concept-clé des formalistes qui a pour toujours changé la face de la compréhension littéraire après les années 20, doit recouvrir les questions qui ont trait à la compréhension directe du sujet (fabula) et à son interprétation (syuzhet). Or dans ce roman le lecteur ne suit pas seul les motivations et manipulations dans le monde du roman, ou comme mieux formulé par Todorov, son *diégesis*. Si celui-là se

pose des questions dans tous les niveaux du récit en le lisant, c'est parce qu'ici le concept de la littérarité demande une vue bien plus générale, qui déborde sur les limites sémantiques, du paratexte à l'architexte : Que veut dire, par exemple, le *mode d'emploi* pour *La vie* ? Pourquoi « *Romans* » au sous-titre, au pluriel ?

La synthèse que ce mémoire propose à ces questionnements est de l'ordre de celle qui unit la structure avec une interprétation du roman vue comme artéfact culturelle, donc immergée dans la culture humaine, dans la croyance et l'échange humaine : La contribution de Bakhtine était d'unir tous les récits à tous contextes externes, sociaux ou historiques, par l'intermédiaire d'autres textes, d'autres consciences, parmi lesquels nous voyons les artéfacts culturels aussi.

En tant qu'artéfact culturelle, la conclusion de cette étude offre l'interprétation de l'œuvre comme alibi de tout un autre récit sur l'histoire, la valeur sociale et l'effet esthétique de celui-ci : nous comprenons qu'avec notre recherche menée avec les théories du cercle bakhtinien, cet artéfact culturel qu'est le roman s'explique et s'attache à d'autres extérieurs, comme exactement le fait le carnaval pour Rabelais selon Bakhtine... Outre une recherche d'hypertexte ou un palimpseste qui joue de modèle antérieur pour ce roman, cette architectonique nous sert à déchiffrer, en bonne observation et suivi de l'œuvre bakhtinienne, plus une poétique vers le futur qu'un modèle d'instrument dans le passé.

Ces résultats s'ouvrent bien entendu à une suite d'interprétation, dont une reconstruction se rapproche de la structure baroque pour le roman en une analogie musicale et architecturale comme explicité dans la conclusion. La question s'impose donc, pourquoi une telle structure se compose-t-elle dans la narratologie, voire dans cette « attitude », d'architectonique, dont une intention auctoriale, ou un souci esthétique, *sémiosique*, comme le nomme Jouve³ ? Nous terminons notre démarche par la vision d'une poétique que les travaux de Bakhtine ainsi que la fin de notre étude anticipent ; une poétique au sens originale du mot, alors, celle qui ne reste pas seule relative à la structure de l'œuvre mais qui s'offre en une collection de fonctions comme la narratologie de Genette, en une spéculation de sa réception comme les théories d'Eco ou d'Iser et en description des parties de l'œuvre comme celle d'Aristote.

Mots-Clés : : Bakhtine, Perec, Vie Mode d'Emploi, Oulipo, Vie Quotidienne, Polyphonie, Carnavalesque, Baroque, Narratologie

Code : 31311
d'enregistrement

³ Cf. Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Campus Lettres, Armand Collin, 2001

University	: Galatasaray University
Institute	: Institute of Social Sciences
Department	: French Language and literature
Science Program	: French Language and literature
Thesis Supervisor	: Dr. Öğr. Üyesi Atilla Demircioğlu
Degree Awarded and date	: Master of Arts – June 2019

ABSTRACT

DAILY LIFE IN PEREC’S “LIFE USER’S MANUAL” FROM THE POINT OF VIEW OF POLYPHONY IN BAKHTIN’S CRITICAL THEORY

Kağan Yazıcıoğlu

This thesis takes Perec’s “Life User’s Manual” as its object for a specific case study: Attempting to subtract the meaning of several questions related to many enigmas that the novel sets up, it brings in the interpretation of Bakhtin’s theories, the pioneer of many theories in literary and human studies with his original approach, as well as the critic of Russian formalists with his friends in the 20’s. These two approaches unite with a concept dear to Bakhtin: the polyphony. This term that Bakhtin advises us to take as in the music¹, brings us face to face with the reality of daily life, that Perec almost never leaves along the narration of his novel, and Bakhtin would easily comply with it by the multiplication of voices and opinions, by the lack of centralization, instantaneous and perpetual dialogism, as it takes place in the street, instead of the monologisme that he denounces in many of his writings. Thus, this key concept serves us as a starting point to better understand the novel and the writing, even the writing choices behind this long narration, as we shall see in our analysis. But at the same time, our approach illustrates us how Bakhtinian theories of dialogism function in a context that offers such a convenient context, such a fertile medium, after a promising premise of passage between an aspect of the novel (the daily life) and an axiom of the theory (the polyphony). This thesis projects to lead its reasoning on these two fronts at the same time for the simple reason that, the point of convergence between the two as judged to be useful for this research reveals itself at the same time

¹ Bakhtine, Les problèmes d’esthétique de Dostoïevski, p. 56

as a point of challenge in the comprehension and the interpretation of one and the other.

Therefore, this case study for a novel holds its uniqueness without a doubt as much as any case study and interpretation can have. In the same way, we perceive the Bakhtinian theory as the study of a theoretical object rather than a general method. It aspires to elucidate the problems that this puzzle-novel puts forward, together with discovering the possible articulations of the literary theory that the enigmas and the meanders that the narration of Perec's novel requests. Following this, the research on the theory and the novel participates to this case study as a general project that all literary theory ought to lend itself to if it aims to go beyond the initial status of simple book review.

This thesis then takes two sources to create a case study: the first is indeed Perec's novel "Life User's Manual", with many literary aspects and procedures of its reception still waiting to be discovered; and the second, Bakhtin's critical theory itself. This study, which aims to become an exploration and a start to the contribution to the work of the Russian theoretician, could not settle down on just using it as a tool on the novel that would play the role of a corpus in a case study. All the literary theories that Bakhtin and his friends developed and we would generally call "the dialogism" could not, on the other hand, allow that to happen: they are more open to discussion than to the application and more welcoming to the listening of a dialogue than all-covering, "monological" –as Bakhtin says- assertions. Our study opens itself as much to the exploration of a work by checking its premises at the beginning as it transforms itself to a revalorization of Bakhtinian concepts and hypotheses on this work. In addition, this is not because this thesis measures itself up to the work of one of the 20th century's most important theoreticians, as affirms Todorov², but because it aspires to become a starting point for a dialogue on the pleasure of reading the Oulipian novelist Georges Perec's work. This study chose to develop a theory of the literary event, as did Bakhtin with Dostoyevsky and Rabelais, trying to come up with answers to the questions raised by those literary works themselves.

However, to achieve this, and to understand the presence of a too well known figure by everyone in the lay life and literature, namely, that of daily life as our title evokes, we need to analyze how it functions in the text as an aspect of narration. As we have already declined to study a literary work as a collection of themes and pre-established concepts from literary history, we wanted to make the road in the opposite direction and we have borrowed these analysis modes from the apparatus of narratology that have taken its roots from the structuralist school by Genette and Russian formalism with Todorov's contributions, than, where Bakhtin and his friends Voloshinov and Medvedev diverged from. We have put in practice the tools of narratological analysis as developed by Genette in order to sort out the narrative landmarks of the novel, and register the irregularities where they occur as relating to the first questions that we asked ourselves : how is the daily life narrated, what is its function in the novel "Life User's Manual" ?

On the other hand, we have tried to make the two ends meet by getting closer to Bakhtin's part: To what extent the Bakhtinian concepts are valid in the novel? As to the daily life, of which we put forward the kind of correlations together with the

² Todorov, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique, p. 7

novel and to some of Bakhtin's discoveries in the basis of this essay, to which point can we admit that it obeys to the Bakhtinian interpretations ? We have but continued than on the path of narratology taking back the discussion of literary figures inside it to better mark the limits and functions of the literary fact, and where it is necessary, adding our reserves and suggestions under the form of contributions to construct a general view of "Life User's manual"'s own structure.

When we have arrived to the other end of the road to join Bakhtin, all the analyses that we have conducted on the aspects and questions of the text have ceded their places to the Bakhtinian interpretations on the novel together with the precision of their terms and theories. Bakhtin's literary concepts that we can discern in the novel as polyphony, heteroglossy and dialogism have been developed with their respective examples.

As this process is more of a discovery than that of an application, our quest ends up, especially in analyzing the chronotope (space/time as established in the novel according to Bakhtin) of the novel, by revealing its structure. By reproaching and redefining the literary topos of Carnavalesque on the Oulipian approach of Perec's novel, as did Bakhtin deduce it from the tradition for Rabelais' work, we have determined an *architectonic* of the text, which is one of an esthetic of the play and the serious together, and which does not go less further than to explain how "to use, to employ" life. This architectonic –in the meaning of the system, the architectural form that gives the aimed end at the beginning- provides a reasoning on the enigmas and mazes of the text. It also carries out a *raison d'être* to this insistence on the daily life, which was our starting point. We do not assume that the chronotope of a novel is motivated necessarily by an architectonic, every writing creates its own limits and means and Oulipo makes a big play of offering itself constraints; Perec determines his with his self-imposed constraints. But in the example of "Life User's Manual" that we assigned ourselves to examine, the structure of the narration realizes the chronotope during the text, along the passages between the (descriptions of) places and a rather enigmatic bridging of succeeding chapters and between them, a marked taste for play, imitation and reversal of roles by *mise-en-abyme* and lastly, a reasoning written on this architectonic text itself, referring to its creation in many different points of the novel : all for an against-the-stream, innovative, iconoclast and a playful approach as in a carnival, by metaphor, the figures and the presence of which we affirm as carnivalesque, by literariness, in the novel.

Our analysis, as was defined in the beginning, was not to discover the "literariness" *per se*, impossible endeavor in this novel, as it is composed as a set of puzzles with the novel, gathering as a reconstituted great puzzle. The "literariness", as the key-concept of formalists that changed forever the face of literary understanding after the 20's, must cover the questions that are related to the direct understanding of the subject (fabula) and its interpretation (syuzhet). Nevertheless, in this novel the reader does not follow only the motivations and manipulations in the world of the novel, or as better formulated by Todorov, its *diegesis*. If the reader asks him or herself questions in all the levels of the text while reading it, it is because the concept of literariness asks here a more general view, which flows over the semantical limits, from the paratext to the architext: What does it mean, for example, "User's manual" for "Life"? Why "novels" in the subtitle, in plural?

The synthesis that this thesis suggests to these inquiries is of the kind that unites the structure with an interpretation of this novel seen as cultural artefact, then immersed in human culture, in human believes and exchanges: Bakhtin's contribution was to unite all the texts to all the external contexts, social or historical, by the help of other texts, other subjectivities, amongst which we also see the cultural artefacts too.

As cultural artefact, the conclusion of this research offers the interpretation of the text as alibi of a completely different writing on its history, social value and esthetical effect: we understand that with our research conducted with the theories of the Bakhtinian circle, this cultural artefact which is the novel explains and attaches itself to other exteriorities, as does exactly the carnival for Rabelais according to Bakhtin... More than a research of a hypertext or a palimpsest that plays the role of a prior model for this novel, that architectonic text serves us to decipher, in good observation and follow-up of Bakhtin's work, more a poetics towards future than a model of instrument in the past.

These results open themselves indeed to a suite of interpretation, the reconstruction of which approaches the structure of baroque for the novel in a musical and architectural analogy as detailed in the conclusion. The question imposes itself, then, why such a structure is formed in the narratology, or even in this "approach", of architectonic text, of which the authorial intention or an esthetical concern, *semiosis*, as Jouve calls it.³ We finish our progression with the vision of a poetics that the work of Bakhtin as well as the end of our research anticipates, a poetics in the original meaning of the word, than, one that does not stay only relative to the structure of the literary work but that offers itself in a collection of functions as Genette's narratology, in a speculation of its reception as Eco or Iser's theories and in a description of the writing's parts as Aristoteles'.

Keywords : Bakhtin, Perec, Life User's Manual, Oulipo, Daily Life, Polyphony, Carnavalesque, Baroque, Narratology

Science Code : 31311

³ Cf. Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Campus Lettres, Armand Collin, 2001

Üniversite	: Galatasaray Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	: Fransız Dili ve Edebiyatı
Program	: Fransız Dili ve Edebiyatı
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Attila Özdemir
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans- Haziran 2019

ÖZET

MIHAİL BAKHTİN'İN EDEBİ TEORİSİNDEKİ ÇOKSESLİLİK GÖRÜŞ AÇISINA GÖRE PEREC'İN “YAŞAM KULLANMA KILAVUZU”NDA GÜNLÜK YAŞAM

Kağan YAZICIOĞLU

Bu tez, Perek'in romanı « Yaşam Kullanım Kılavuzu » nu özel bir durum incelemesinin nesnesi olarak almaktadır: Romanı oluşturan birçok bilmece ile ilişkili soruların anlamını ortaya çıkarmaya kalkışırken, buraya, kendine has yaklaşımı ile birçok edebiyat ve beşeri bilimlerdeki teorilerin öncüsü ve arkadaşları ile birlikte 1920'lerde Rus formalistlerinin eleştirmeni olan Bakhtin'in teorilerinin müdahalesini sunmaktadır. Bu iki yaklaşım, Bakhtin için değerli olan bir kavramın aracılığıyla birleşmektedir: çokseslilik. Bakhtin'in bize aynı zamanda müzikte olduğu haliyle de almamızı salık verdiği terim¹, bizi, Perek'in romanının anlatımı boyunca neredeyse hiç bir zaman terk etmediği ve Bakhtin'in de, birçok yazıda var olmasından şikâyet ettiği monolojizm yerine, günlük yaşamda sokakta veya bir binanın içinde geçtiği gibi seslerin ve o sırada geçerli olan fikirlerin çoklu olmasından, bir merkezileşmenin eksikliğinden, anlık ve sürekli bir diyalojizmden ötürü kolayca kabul edeceği gündelik hayatın gerçeği ile yüz yüze getirmektedir. Bu şekilde, bu anahtar-kavram, roman ve yazımı, hatta analizimizde göreceğimiz gibi, bu uzun anlatımın arkasındaki yazım tercihlerini anlamak için hareket noktası olarak işimize yarayacaktır. Ama aynı zamanda, yaklaşımımız bize Bakhtinci diyalojizm teorilerinin, romanın bir özelliği (gündelik hayat) ile teorinin bir aksiyomu (çokseslilik) arasında umut veren bir geçiş

¹ Bakhtine, *Les problèmes d'esthétique de Dostoïevski*, p. 56

önermesinden sonra son derece uygun bir bağlam ve son derece bereketli bir ortam sunan bir örnekte nasıl çalıştığını örnekleyecektir. Bu tez, düşüncesini, bu iki cephenin birbirleri ile birleştiği ve bu araştırma için faydalı olduğu düşünülen noktanın aynı zamanda onların anlaşılması ve yorumlanması için bir meydan okuma olarak meydana çıkmasından ötürü her iki cephe üzerinde aynı anda yürütmeyi hedeflemektedir.

Bu şekilde, bir roman için yapılan bu durum incelemesi, her durum incelemesi ve yorumlanmasının olabileceği kadar tekildir. Aynı biçimde, burada Bakhtinci teoriyi genel bir metottan çok, teorik bir nesnenin incelenmesi gibi ele alıyoruz. Bakhtinci teori, Perec'in romanının anlatımının bilmece ve dönemeçlerinin çağırdığı edebiyat teorisinin olası eklemlemelerini keşfederek, bu bulmaca-romanın sorunsallarını aydınlatmayı amaçlamaktadır. Bu anlamda, teori ve roman üzerine araştırma, eğer sadece başlangıç seviyesindeki kitap eleştirisi statüsünü aşmak istiyorsa, bu durum incelemesine, her edebiyat teorisinin yapması gerektiği gibi, genel bir proje olarak katılmaktadır.

Öyleyse, bu tez, bir durum incelemesi oluşturmak için iki kaynak kullanmaktadır: ilki, elbette, birçok edebi özelliğinin ve alımlama süreçlerinin hala keşfedilmeyi beklediği Perec'in « Yaşam Kullanma Kılavuzu »; öteki, Bakhtin'in eleştiri teorisinin kendisi. Rus teorisyenin çalışmalarının bir keşfini ve katkıya bir girişi amaçlayan bu inceleme, bu teorileri bir durum çalışmasında bütüncü (korpüs) yerini dolduracak olan romanın üzerinde kullanmakla yetinemez. Bakhtin ve arkadaşlarının geliştirdikleri ve genel olarak « diyalojizm » adını verdiğimiz tüm teoriler de, ayrıca, buna imkân veremezlerdi: uygulamadan çok tartışmaya açıktırlar ve dedikleri gibi, « monolojik », tamamlayıcı ifadeler yerine daha çok bir diyalogun dinlenmesini barındırırlar. İncelememiz baştaki teorik önermelerinin sınanması ile bir eserin keşfine açıldığı kadar, bu eser üzerine Bakhtinci kavram ve hipotezlerin bir yeniden değerlendirmesine de dönüşmektedir. Ve bu da, sadece bu tez Todorov'un dediği gibi,² 20. yüzyılın en önemli beşeri bilimler teorisyenlerinden birinin son derece ilham verici çalışması ile kendisini ölçmek istediği için değil, ama Oulipocu romancı Georges Perec'in eserinin okuma zevkinin diyalogu için bir hareket noktasına dönüşmeyi arzu ettiği içindir. Bu yüzden, bu inceleme, Bakhtin'in Dostoyevski ve Rabelais ile yaptığı gibi, bu eserlerin kendilerinin ortaya çıkardığı sorulara cevaplar getirmeyi denerken yaptığı gibi, edebi olgudan bir teori geliştirmeyi seçmiştir.

Ama bunu yapmak için ve herkes için genel hayatta ve edebiyatta aşırı tanıdık bir figürün, başlığımızın ifade ettiği gibi, gündelik hayatın mevcudiyetini anlamak için, onun metin içinde, anlatımın bir özelliği olarak nasıl çalıştığını analiz etmemiz gereklidir. Bir eseri edebiyat tarihinin daha önceden oluşturulmuş tema ve kavramlarının toplanıldığı bir alan olarak incelemekten daha önceden vazgeçtiğimiz için, yola ters taraftan çıkmak istedik ve analiz yöntemlerini, kökenlerini Genette ile yapısalcılıktan ve Todorov'un katkıları ile Rus formalizminden, yani, Bakhtin ve arkadaşları Voloshinov ve Medvedev'in ayrıldıkları yerden alan anlatımbilimin araçlarından ödünç aldık. Genette'in geliştirdiği haliyle anlatımbilim analizi araçlarını romanın anlatımsal koordinatlarını yerine koymak ve kendimize ilk sorduğumuz sorularla ilgili olarak düzensizlikleri oluştukları yerde belirlemek için uygulamaya koyduk: Günlük hayat nasıl anlatılıyor, « Yaşam Kullanma Kılavuzu »'undaki fonksiyonu nedir?

² Todorov, **Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique**, p. 7

Öte yandan, Bakhtin tarafına yaklaşarak bu iki ucu birleştirmeye çalıştık: Bakhtin kavramları romanın içinde hangi ölçüde geçerli? Romanla üst üste düşen noktalarını göz önüne koyduğumuz günlük hayata ve Bakhtin'in bazı buluşlarına gelince, hangi noktaya kadar günlük hayatın Bakhtinci yorumlara uyum sağlayacağını kabullenebiliriz? Bu yüzden, edebiyat olgusunun sınırlarını ve işlevlerini daha iyi çerçevelemek amacıyla, kendisinin de içinde bulunan romanla ilgili biçimlerin tartışmalarını da ele alarak ve « Yaşam Kullanma Kılavuzu »nun kendine has yapısının genel bir görünümünü iyi bir şekilde oluşturmak için, gerektiği yerde, kendi çekincelerimizi ve önerilerimizi de katkı olarak ekleyerek doğrudan anlatıbilimin izinden devam ettik.

Bakhtin'e ulaşmak için yolun öteki ucunu geldiğimiz zaman ise, metnin özellikleri ve soruları üzerine yürüttüğümüz tüm analizler, Bakhtinci terim ve teorilerin aydınlatılmaları ile yerlerini bunların Oulipocu roman üzerine yorumlarına bıraktılar. Romanda ayırt edilebilecek çokseslilik, ayrıdıllılık (heteroglossi), diyalojizm kendi örnekleri ile geliştirildiler.

Bu süreç bir uygulamadan çok bir keşfin süreci olduğu için, araştırmamız özellikle romanın kronotopunun (Bakhtin'e göre romanda oluşturulduğu haliyle yer/zaman) analiz edilerek, onun kendine has yapısını ortaya çıkararak sona eriyor. Bakhtin'in Rabelais'nin eseri için Karnavalsı edebi toposunu gelenekten çıkarsaması gibi, bu toposu Perec'in romanının Oulipocu tavrına yaklaştırarak ve orada yeniden tanımlayarak, aynı anda oyun ve ciddiyet estetiğine ait olan ve hayatı nasıl "kullanmalı, çalıştırmalı"yı açıklamaktan daha az uzağa gitmeyen bir metin *arşitektoniği* belirledik. Bu arşitektonik –başvurulan hedefi başta gösteren mimari biçim, sistem anlamında- anlatının bilmeceleri ve dehlizleri üzerine bir düşünce oluşturmaktadır. Aynı zamanda başlangıç noktamız olan günlük hayat üzerine ısrarımıza bir varoluş sebebi getirmektedir. Bir romanın kronotopunun mecburen bir arşitektonik tarafından meydana getirildiğini varsaymıyoruz, her yazı kendi sınır ve araçlarını oluşturur ve Oulipo kendisine kısıtlamalar sunmayı büyük bir oyun haline getirmiştir; Perec de kendisine koyduğu kısıtlamalar ile kendi yazısını belirlemektedir. Ama kendimize inceleme görevini verdiğimiz "Yaşam Kullanma Kılavuzu" örneğinde anlatımın yapısı kronotopu metin süresince, mekân (tasvirleri) ve bölümlerin birbirlerini daha çok bilmecemsi bir şekilde takip ettikleri bir bağlantı arasında gerçekleştirir ve bunların arasında, güçlü bir oyun zevki, taklit ve kurguda ayna etkileri (mise-en-abime) ile rollerin tersine dönmesi ve sonunda, bu arşitektoniği kendisi üzerine, romanın birçok yerinde onun yaratılmasına gönderme yaparak kaleme alınmış bir düşünce: her şey figürlerini ve mevcudiyetini edebi olarak karnavalsı olarak ifade ettiğimiz ana akım karşıtı, yenileyici, ikonkırıcı ve değişmeceli (metaforik) olarak, karnavaldaki gibi oyuncu bir tavır için.

Analizimiz, başta iyice tanımlandığı gibi, yeniden yapılmış büyük bir bulmaca gibi birleşen bir bulmaca grubu gibi olduğu için, bu romanda imkânsız olan, "edebiliğin" kendisini bulmak değildi. 20'li yıllardan sonra edebi anlayışın yüzünü tamamen değiştiren biçimcilerin anahtar-kavramlarından biri olarak "edebilik", konunun doğrudan anlaşılması (fabula) ve yorumlanması (syuzhet) ile ilgili soruları kapsamak zorundadır. Ama bu romanda okuyucu roman dünyasının güdülemeleri (motivasyonları) ve güdümlenmelerini (manipülasyonlarını), veya Todorov tarafından daha iyi formüle edildiği gibi, diyejesis'ini takip etmez. Eğer okuyucu romanı okurken anlatım üzerine kendisine her seviyede sorular soruyorsa, çünkü burada edebilik kavramı çevre-metinden (paratekst), köken-metine (arkitekst) semantik sınırlara taşan,

çok daha geniş bir görüş talep etmektedir: Örneğin, “Yaşam” için “kullanım kılavuzu” ne demektir? Alt başlık, neden, çoğul olarak “Romanlar” vardır?

Bu tezin bu sorgulamalara önerdiği sentez, yapı ile romanın kültürel bir yapıt, yani insan kültürünün, insan inanç ve değiş-tokuşunun tamamen içine girmiş olarak yorumlanmasını birleştiren türdendir: Bakhtin’in katkısı, bütün anlatıları, aralarında kültürel yapıtları da gördüğümüz, başka metinlerin, başka öznelliklerin aracılığıyla, sosyal veya tarihsel bütün dış bağlamlara bağlamasıydı.

Bu incelemenin sonucu, kültürel yapıt olarak, tarih, sosyal değer ve onun estetik etkisi üzerine tamamen başka bir anlatının şahidi olarak eserin yorumunu sunmaktadır: Bakhtinci çevrenin teorileri ile sürdürdüğümüz araştırmamız ile birlikte bir kültürel yapıt olarak romanın kendisini açıkladığını ve Bakhtin’e göre aynı karnavalın Rabelais için yaptığı gibi başka dış ortamlara bağlandığını anlıyoruz... Bu roman için bir ön model rolü oynayacak bir ön-metin (hipertekst) veya palimpsest³ arayışının dışında, bu arşitektik bize, Bakhtinci eserin iyi gözlemi ve takibi ile geçmişe ait bir araç modelinden çok geleceğe dönük bir poetikayı çözümlememize yaramaktadır.

Bu sonuçlar, elbette, sonuç bölümünde de ayrıntılandırıldığı gibi, yeniden kurulurken müzikal ve mimari bir analogi içinde roman için barok bir yapıya yaklaşan bir seri yoruma açılmaktalar. Soru, o halde kendi kendisini getiriyor: neden böyle bir yapı, anlatıbiliminin içinde, hatta bir arşitektinin, “tavır”ının, bir yazar niyeti veya bir estetik, Vincent Jouve’un⁴ isimlendirdiği gibi *semiosik* bir kaygının içinde meydana geliyor? İlerleyişimizi, Bakhtin’in çalışmaları gibi, incelememizin sonunun da öncelediği; kelimenin orijinal anlamıyla, yani, sadece eserin yapısına bağlı kalmayan, ama kendisini Genette’in anlatıbilimindeki gibi bir işlevler koleksiyonu ile Eco veya Iser’in teorileri gibi alımlamasının bir spekülasyonu ile ve Aristoteles’ininki gibi eserin parçalarının tarifi ile sunan bir poetikanın öngörüsü ile sona erdiriyoruz.

Anahtar kelimeler

: Bakhtin, Perec, Yaşam Kullanma Kılavuzu, Oulipo, Günlük Yaşam, Çokseslilik, Karnavalsı, Barok, Anlatıbilim.

Bilim Dalı Sayısal Kodu : 31311

³ Üstüne eski metnin silinerek yeni metin yazılan, özellikle papirüs veya başka malzemeden yapılmış kayıtlar. Genette bu terimi, aynı isimli kitabında, edebiyatta birbirlerini takip eden metinlerin ilişkilerini betimlemek amacıyla kullanıyor. Cf. Genette, **Palimpsestes La littérature au second degré**, Editions du Seuil, 1982

⁴ Cf. Vincent Jouve, **La Poétique du roman**, Campus Lettres, Armand Collin, 2001

INTRODUCTION

Ce mémoire s'engage à réfléchir, par l'intermédiaire du travail de théorie littéraire de Bakhtine, sur la structure et la forme narrative de *La Vie Mode d'Emploi*,¹ (Désormais *La Vie*), le roman de Georges Perec paru en 1978 qui a fait date avec son écriture innovatrice dans la pratique littéraire OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentiel), et qui a également reçu le prix Médicis cette année-là.

L'une et l'autre des deux sources de ce travail se sont retrouvées par deux aspects qui se réfléchissent mutuellement. Le roman de Perec est l'aboutissement, si l'on peut dire ainsi, des recherches stylistiques et narratives de l'auteur, qui, conformément à l'écriture oulipienne, a mis en avant une élaboration pour une littérature à venir, un projet de littérature, « potentielle » puisqu'elle s'est promise d'être l'atelier à produire du non écrit et du non lu, d'où sa nouveauté, mais qui produira une multiplicité de lecture dans une même œuvre par l'intermédiaire des mathématiques appliqués à la rhétorique et structure d'écriture, d'où son ouverture vers le futur.

Portant d'autre part la marque d'un projet à long terme qui dura 7 années, *La Vie* se manifeste comme le roman où la part biographique de l'auteur est constamment ajoutée pendant son écriture : l'effort et le travail littéraire sont accumulés et exposés par une recherche des formes littéraires novatrices avec plusieurs allusions à la vie et l'œuvre de l'écrivain, Georges Perec, dans la veine du mouvement oulipienne. Fidèle à la promesse de son titre, tous styles d'écritures, ainsi que des genres littéraires découlent de ce roman où les lieux, temps et caractères prennent leur part dans ces histoires des mille-et-une nuits du 20^{ème} siècle. Roman-culte, roman-événement, la particularité de ce livre nous intéresse lorsque nous retrouvons en fin d'analyse qu'il raconte en fait une histoire simple le long de quelques 600 pages, et ceci en se situant toujours dans la banalité de la vie quotidienne.

¹ George Perec, **La Vie Mode D'Emploi – Romans**, Hachette littéraire, Paris, 1978

Malgré sa forme décousue à travers une multitude d'histoires qui se poursuivent dans l'interim de ce grand et unique sujet d'un homme bizarre qui dépeint les baies et qui décompose ces tableaux plus tard en forme de puzzle pour les effacer une fois reconstitués, et la juxtaposition spatiale de ces autres histoires qui croisent cette histoire principale, en se ramifiant dans les espaces d'un immeuble, ainsi qu'avec leur grande divergence en unités de temps et lieux qui recopient et reflètent divers genres littéraires d'où ils sont repris, *La Vie*, reste de bout à bout le livre de la vie quotidienne. Et pour cause, d'ailleurs ; car le livre ne supporte sa thèse que sur ce qui se manifeste dans la vie de tous les jours, ce qui fait la vie de tous les gens dans la rue. Quoique la narration des histoires puissent prendre des dimensions grandioses qui s'étendent certaines fois au cours des siècles et sur des continents, chaque événement, chaque détail de ces histoires sont attachés au grand immeuble dont les espaces font les chapitres du roman. Ces derniers ne sont pas en une forme stable, comme ne l'est jamais non plus l'écriture qui transfère le drame des personnages ; une histoire de suspense avec un trame meurtrier peut céder sa place à une histoire de projet des villages de vacances bon pour une interview de Paris-Match des années 70 ; ce qui se garde tout le temps dans le récit est la relation tout près et très concrète des événements avec la vie quotidienne. Celle-ci est toujours gardée dans le déroulement de ces événements de la manière d'une ancre à attacher le récit à la terre, à l'empêcher de devenir une simple chronique des événements dramatiques vécus par les habitants d'un immeuble durant quelques décennies, mais à y exposer tous styles de narration de tous les détails qui font la vie, au niveau quotidien où elle est vécue, pour comprendre comment la vivre, comment l'employer, comme son titre l'indique.

Avant d'entrer à un compte-rendu des techniques du roman qui a fait le pari ci-dessus possible, il est important de prime à bord de noter les aspects de cette vie quotidienne qui ont formé le roman. En y racontant et entremêlant plusieurs récits différents, Perec fait recours à toutes sortes de formes, disons à une morphologie des récits au sens proppien² mais aussi à toutes sortes d'éléments de la vie quotidienne qui s'unissent sur des plans divers de cette vie : objets, lieux d'importance minimales, des souvenirs éparés, des gens peu connus, des événements peu compris ou vécus au rythme

² Vladimir Propp, **Morphologie du conte**, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, et Claude Kahn, Seuil, « Poétique », 1965 et 1970. Vladimir Propp (1895 - 1970) avait donné l'une des premières exemplaires du travail des formalistes sur la « littérarité » en recherchant la narration des contes merveilleux russes et y retrouvant 31 séquences récurrentes à la base de tous récits dans son livre *Morphologie du conte* paru en 1928.

et complexité d'une vie quotidienne dont les histoires sont établies après-coup, de l'ouï-dire, dont tous les détails et toutes les versions ne se conforment jamais complètement, dont plusieurs facettes se surexposent sans cesse. Ces éléments de la vie quotidienne forment ainsi différents plans du récit, de façon à s'auto-référencer encore dans leur distribution sur la topographie de l'immeuble. Bien qu'ils prennent leur origine ou juste passent de l'un des espaces de cet immeuble, la coexistence et l'enchaînement des événements dans une même place attestent ces divers plans de lecture du même récit que eux aussi possèdent dans les mêmes plans : le grand mérite du roman qui s'annonce comme un mode d'emploi est de respecter l'indépendance de ces éléments du récit tout en faisant leur description quant à ce que le lecteur les évaluera avec : une vie quotidienne qui les encapsule, d'où ils surgissent et qu'ils font un tableau exhaustif de ce qu'elle est, comment en faire usage, de cette vie. Les plans de narration de ces éléments sont indépendants en tant qu'ils sont dans la vie, comme un objet est tout d'abord un objet, puis un objet de souvenir et de réminiscence comme chez Proust : les récits prendraient des centaines des pages pour y arriver jusqu'aux petits miracles de l'Oulipo ; dans *La Vie*, le roman y arrive par sa structure.

Mais avant tout un objet est un objet comme nous rencontrons et dont nous découvrons l'indépendance, ou, disons, une certaine autonomie : lorsque nous réfléchissons au passé des objets de la vie quotidienne, ceux-ci font partie de notre vie, quoique volatile, et éphémère, de notre vie quotidienne. Tous les éléments du récit du roman en tant que figures de la vie quotidienne portent une telle importance, ils sont en premier lieu montrés en leurs plans autonomes. Ces divers plans qui constituent les récits d'une manière autoréférentielle et réflexive dans la structure du roman que nous allons amplement examiner établissent le monde du roman de Perec.

Et qu'est-ce que ce monde donc ? Ici il convient de donner une pause à notre présentation du thème et du sujet de notre recherche qui s'agit de la vie quotidienne dans le roman ainsi que dans notre étude et ouvrir une parenthèse sur ce même monde. Il est connu, d'après les travaux de Genette, surtout dans *Figures III*, que le roman, ou toute œuvre de fiction constitue son monde diégétique, dans lequel le récit prend place³. La narration peut s'originer d'ailleurs, ou à partir de ce monde, dans quel cas nous avons à nous affirmer sur la validité et la véracité de celle-ci avec un moyen de

³ Gérard Genette, **Figures III**, Seuil, « Poétique », Paris, 1972, p. 238 – 239.

compréhension et de croyance qui se situe au plan esthétique, voire poétique. Notre étude se focalise sur les particularités du monde de ce roman assez différent, et essaie de faire face aux irrégularités comparées aux préceptes de la narratologie genettienne.

Notre deuxième tâche attendue de cette étude est de rapporter une interprétation bakhtinienne à ce monde de tous les jours et l'ouvrir à une compréhension dans une poétique décrivant son fonctionnement tout en observant sa structure, ses effets sur la lecture et une relation que l'auteur entretient avec elle dans son écriture que nous jugeons ressortir à partir des stratégies narratives employées dans le récit. Une narratologie, tout en se basant aux arguments d'un lecteur modèle comme dans la théorie de *Lector in Fabula* d'Eco et une lecture assez réceptive nous sont nécessaires à concevoir cette relation particulière de l'auteur de cette œuvre qui, de première apparence, se révèle être très ludique et offre un grand jeu et un plaisir littéraire qui dure 600 pages, mais qui devient tout de suite assez ardu et exigeant, à la manière d'un puzzle, lorsqu'il est demandé en quoi le mode d'emploi de vie, une prémisse sur le titre et par les puzzles, consiste dans ces « *Romans* ».

Il faut donc exprimer que cette étude ne prend pas Bakhtine comme une clé théorique à répliquer la question de l'interprétation et évaluation esthétique du roman dans le topos qui est essentiel à son contenu et à ses stratégies de narration : la vie quotidienne. Nous avons plutôt opté à rechercher dans les théories de Bakhtine et de son cercle pour ramener cette question de la vie dans le roman à une interprétation de ceux-ci par une approche préexistante dans le roman : La vie quotidienne s'ouvre à un cadre théorique et se comprend dans un contexte bakhtinien. Le deuxième volet de notre étude s'est donc formé de soi : Nous avons fait usage de la narratologie et des théories esthétique de lecture pour ressortir la structure et le fonctionnement propre du roman, qui nous illumine une poétique de celui-ci, rapporté au sein de *l'appareil bakhtinien*, comme dit Kristeva dans l'introduction de l'œuvre de Bakhtine sur Dostoïevski. Or il est impossible de ne pas remarquer dans cette étude que cette poétique s'assigne une mission de résoudre le puzzle que lui offre le roman comme un jeu, (qu'il se prend comme intrigue en même temps) donc elle respecte l'approche et l'âme du travail intellectuel de Bakhtine de trouver des réponses à des questionnements qui se posent au sein d'un dialogue partagé, que ce soit, dans ce cas, celui avec Perec. Par conséquent, il s'agit, surtout pour Bakhtine, mais aussi pour les catégories

genettiennes que nous allons employer dans cette analyse narratologique, plus de répondre aux problèmes spécifiques d'un cas que d'appliquer les préceptes des théories des grands noms de la théorie littéraire. Pour cette raison, notre étude de cas s'est penchée plus à explorer ce champ spécial de la littérature en synchrone avec cette partie intéressante de la théorie et recourir aux problèmes découverts par des suggestions, tout en essayant, tant que se peut dans ses limites, couvrir une partie du territoire déjà ouvert et exploité par ces grand noms. Nous avons donc essayé de rester plus fidèle à leur âme qu'à leur pratique, ce qu'avait fait choisir Dostoïevski à Bakhtine fut le même à le croiser Perec : découvrir ce nouveau terrain, et évoluer notre compréhension du fait littéraire. Si le résultat serait une autre étude dans la compréhension et évaluation de l'œuvre de Perec, il se définit aussi et surtout comme un essai de contribution au dialogue avec la théorie bakhtinienne.

Mais cette tâche s'avance à petits pas, et le cadre théorique ouvert ci-dessus n'est que concret et pratique en son fonctionnement : Il s'agit de trouver en premier lieu, de quoi le monde d'un roman comme celui-ci au titre énigmatique et à la structure si inconventionnelle serait rempli ? Quelles sont les relations que ces objets entretiennent-ils entre eux ? Avec cette question, l'écriture de Perec nous pose au fait, l'énonciation de l'un des plus grands problèmes du roman comme question théologique ; une question existentielle du sujet redéfini ici comme lecteur : l'un des problèmes les plus authentique au roman depuis ses débuts modernes au 16^{ème} siècle fut⁴ de définir ses fondements réalistes : en quoi le roman est-il crédible comme narration, s'il s'agit d'une œuvre littéraire fictive, et en quoi le narrateur est-il lui-même crédible à son tour ; pour quoi devons-nous prendre ce que nous lisons, s'il n'est pas œuvre de fiction en partie intégrale – et si non, qu'est-ce qu'il est, alternativement ?-, en vertu de quoi nous le lisons ? Qui, au fait, parle comme narrateur ? Le roman métafictif et autoréférentiel, en (se) référant son sujet et son lecteur imaginé et en (se) faisant des allusions, et en se référant aux autres récits déjà écrits et références connues et inconnues au lecteur qui précèdent le roman en ce qu'il raconte -une fiction qui se raconte- reporte la question à un autre niveau. C'est l'intertextualité de Kristeva, les palimpsestes de Genette. Le roman est une fiction donc, mais qui fonctionne aussi et avant tout par d'autres récits, fictions ou non. Le roman métafictif est celui qui fait

⁴ Cf. Etudes de lecture de roman par Thomas Pavel, **La Pensée du roman**, Gallimard, « NRF Essais », Paris, 2003.

toujours signe sur le fait qu'il s'agit d'une œuvre, qui chuchote à l'oreille du lecteur qu'il s'agit d'une fiction, littéraire, en lui envoyant des indices intra- et extra-textuel. C'est, si l'on veut rechercher le sens et la fonction de cette « parole » dans le roman, et dans un roman qui est comme *La Vie*, qu'il est en forme de puzzle comme un polar ou comme dans une intrigue à résoudre... comme, exactement, *La Vie*... .

D'autre part, il faut également se demander ce qu'elle est cette question des éléments qui les unit et qui font de ce qui est écrit un roman et qui sont ainsi des éléments de la vie quotidienne, si non que des éléments épars, différés dans le temps et parsemés dans l'espace, qui sont insignifiants jusqu'à ce qu'une histoire ultérieure vienne les englober dans un contexte autre et spécifique pour une durée dans notre vie, pour les rendre, encore une fois, les marques de ce temps vécu, comme pour la plupart des objets utilisés, la plupart des lieux visités, et des sensations éprouvées...⁵ Le roman de Perec atteste cet état des éléments du quotidien où ils ne nous représentent rien, ils possèdent leur plan d'objet, de chose avant de devenir éléments signifiants de notre vie, en se transformant à des histoires. A cette étape, ils appartiennent à de différents plans, comme exactement dans la vie quotidienne où ils viennent de différents plans ; la vraie question est celle de leur existence en dehors de nous, de quoi ils sont signifiants et significatifs dans cette vie quotidienne où ils apparaissent si abruptement pour disparaître aussitôt ? Leur coexistence est chaotique et arbitraire à première vue et leurs plans sont divergents. Les éléments de la vie quotidienne se manifestent comme appartenant à plusieurs vies en même temps au lieu d'une seule. Or c'est là qu'intervient la structure de la narration spécifique à *La Vie* : la vie quotidienne se révèle déjà comme porteur de sens dans un monde organisé de façon très complexe, mais toujours libre. Tous les éléments qui participent à cette vie, même si nous ne le remarquons pas tout de suite, font partie des histoires à être dénichées, découvertes. La différence de *La Vie* est que dans le roman toutes ces histoires, les éléments de la

⁵ Oui, ici la référence hypertextuelle peut très bien être celui de Proust, avec l'exemple du biscuit qu'il appela « Madeleine » dans *A La Recherche du Temps Perdu* à partir de la sensation qu'il aurait eu de son goût, devenant ainsi non seulement un exemple bien connu de ce genre de réminiscence à partir d'un événement de la vie quotidienne, mais aussi une expression. Ce qui nous importe ici est plus l'histoire qui se forme à partir de cet objet et de sa sensation que la réminiscence qui en est causée. Dans l'exemple de Proust, cet exemple quotidien est devenu une histoire par son écriture dans l'œuvre, et il n'a pas été une réminiscence parce que Proust a eu cette sensation, mais qu'il l'a *écrit en forme d'histoire*. Dans notre exemple aussi les objets et leurs sensations anonymes dans la vie quotidienne prennent sens en s'inscrivant à notre mémoire avec leurs propres histoires écrites, certes, mais dans le roman *La Vie*, ils deviennent cette histoire non pas en s'inscrivant à un trope déjà existant comme les souvenirs de la tante de Proust, mais en répondant à une question qui fait du roman un récit cohérent, qui est, en l'occurrence, en quoi le roman est le mode d'emploi de la vie.

vie de tous les jours sont présents de façon différentes, de points de vue qui toujours se différencient des uns et des autres. En même temps, ils font appel au lecteur d'y participer : cette autoréférentialité du roman fait effet de miroir au lecteur dont le geste de recherche est narré dans des mise en abîme : Le lecteur s'y découvre en essayant de composer l'histoire du roman pour lui-même.

Qu'est-ce que sont toutes ces histoires qui se départagent tous les éléments de notre vie si non nos propres productions ? Le roman fait appel à un processus de lecture/réécriture des éléments qu'il transfère au lecteur : celui-ci ne va pas s'en passer des plans différents en les plaçant dans les histoires, puisque les histoires de *La Vie* ont lieu dans différents plans qui ne manquent pas de se croiser ; le roman est épisodique, mais ces épisodes se communiquent. La vie quotidienne est rétablie dans un geste rétrospectif, en déchiffrant de fur et à mesure la place et le rôle de tous ses éléments dans nos vies, et rien n'est laissé à l'extérieur de cette vie, d'où une vue générale, un savoir ; et donc une mode d'emploi –puisque la question était celle du sens de cette vie par cette question de « l'emploi »- sont possibles.

De ce point de vue, seuls le temps et une élaboration dramatique de l'histoire permettent de mettre les éléments empruntés à la vie quotidienne en leur forme *brute*, à leur place pour ainsi dire, dans la vie quotidienne. Le lecteur se retrouve dans une recherche jusqu'à l'aboutissement de chaque histoire comme s'il résolvait un puzzle – le début de l'histoire principale du roman- et dans un vide complet qui ne laisse rien derrière –la fin de l'histoire principale du roman. Entre les deux, pour que ces plans s'enrichissent et se multiplient dans des jeux narratifs propres à l'Oulipo, le lecteur suit ces éléments réfractés sur ces multiples plans : *La Vie* peut être lu appartement par appartement du même immeuble qui font les chapitres du roman ; suivant un personnage dans des lieux et des temps différents ; ou une même histoire à travers plusieurs chapitres non successifs ; ou encore en faisant la liste des livres, les descriptions, les lieux qui se répètent dans le roman... comme exactement la vie quotidienne avec ses plans spatio-temporels et histoires multiples qui peuvent se raconter chaque jour dans leurs multiples facettes.

La représentation des éléments dans toutes ces histoires nous reporte comment ces divers plans contribuent à *La Vie* : le plan où ils appartiennent se manifeste comme

élément de ce tout : une voix à part dans l'intégralité du roman. Cette voix et sa prolifération au sein de toutes les autres dans la structure du roman comme nous l'avons décrit ci-dessus nous oriente vers la *polyphonie* du roman élaborée dans les années 20 et développée jusqu'aux années 50 en Russie par Mikhaïl Bakhtine. Nous comprenons la polyphonie comme exactement définie par Bakhtine, que plusieurs monde de plusieurs caractères trouvent un champs pour leurs idées et leurs discours dans le roman, mais nous l'adaptions non pas uniquement aux caractères, pour le fait simple que les visions du monde tels qu'elles sont comprises par Bakhtine dans l'exemple du roman dostoïevskien ne sont pas seulement dans les discours des personnages -« mots » comme dit Bakhtine- mais peuvent se manifester dans plusieurs autres aspects de la narration, comme chez le narrateur, chez des lieux, des objets ou discours qui resurgissent à quelque part du roman pour disparaître tout de suite pour de bon. Au fait, Bakhtine conçoit la langue non pas seulement parlée ou écoutée, donc en performance, mais celui qui est intrinsèque même à cette performance. Elle n'est pas parlé mais s'inscrit à cette performance qui est cette parole en performance, non pas la langue à sa totalité mais une parole qui est déjà là par défaut en s'ouvrant une horizon de performativité à cette première parole⁶. On peut dire que cette parole imminente et intrinsèque est avant la première parole, elle est la langue non performative, mais présente, étant cette partie de la langue qui se représente sans être performante mais toujours déjà prête, car en *dialogisme*, que nous allons étudier.

Le trajet du roman contemporaine dans sa longue destinée au cours des quelques décennies depuis la fin-de-siècle par Proust, le Nouveau Roman, mais aussi des romans de Joyce ou de Beckett ou de Thomas Mann ont employé différentes techniques de narration qui ont dissous la monologie de l'auteur (non sans reportant des conséquences assez importantes sur le lecteur aussi) au profit de multiple perspectives et une plus grande liberté de concevoir le monde. Nous nous approchons à la polyphonie dans *La Vie* par la multiplicité des plans où les éléments des récits reflètent diverses possibilités d'interprétation autant qu'ils s'ouvrent à de différentes

⁶ Tzvetan Todorov, **Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine**, Seuil, « Poétique », Paris, 1981, p. 68. Evidemment, il serait intéressant de comparer et contraster cette performativité avec celle dans les recherches d'Austin **Quand dire, c'est faire**, Éditions du Seuil, Paris, 1970 (traduction par Gilles Lane de (en) **How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955**, éditions J.O. Urmson, Oxford, 1962.

possibilités de fiction. Ces éléments ne sont pas en relation antagonistique envers les uns aux autres, c'est-à-dire qu'ils ne créent aucune contradiction ou lacune ni dans le récit, ni dans la structure à composer un problème, mais à la place une énigme qui devient le sujet du livre par le biais des contraintes que l'auteur s'est imposées dans la manière oulipienne. Ils ne sont, d'ailleurs, pas dialogique au sens bakhtinien, ce qui veut dire qu'ils ne parlent pas entre eux, mais se touchent les uns les autres en partageant des lieux et des personnages comme toujours dans la vie de tous les jours, et donc s'ouvrent les uns aux autres, dans différents plans, différents mondes que nous allons expliciter dans les dédales du roman de Perec.

Comme nous avons remarqué au début, il existe deux aspects qui reflètent l'un et l'autre, étant aussi les deux pôles de notre réflexion sur *La Vie* de Perec : la vie quotidienne dans le roman et la polyphonie dans la théorie de Bakhtine. Ils s'illustrent et s'expliquent mutuellement dans notre étude. La polyphonie se réalise dans la vie quotidienne et la vie quotidienne se manifeste dans la polyphonie.

Alors il y a deux parties dans le mémoire, celui à propos de la réflexion de la vie quotidienne comme bonne transposition de hétéroglossie bakhtinienne, et ceci exécuté de façon assez prolifique par Perec comme il ne fait pas économie ni de situation, ni de domaines comme aires possibles d'où surgiront différents langages du roman. Ses sources sont inépuisables et se font contraste et se multiplient dans le jeu des probabilités de l'Oulipo comme son sous-titre aussi évoque assez subrepticement : *Romans*. Ceci est le premier niveau.

Le deuxième niveau est le questionnement de ce niveau, en réflexion dans l'exécution du roman, il en est, de part et d'autre, un qui pose des questions sur la métatextualité propre au roman de l'ère post-moderne. Il demande, avec l'acception du roman comme genre qui se regarde et qui se réfléchit au gré de sa fiction et de ses stylisations par excellence autoréflexive, une reconsidération des ressources propres du roman, et ceci avec une autre philosophie dans l'histoire. Comme, dans la grande problématique historique du roman qui s'étend jusqu'à l'ère byzantine où Bakhtine lui-même a dû retourner, l'hétéroglossie est à son cœur de façon intemporelle, et l'aspect métafictif du roman, et, exactement de même façon, une sorte de paroxysme pour ce genre spécifique qu'une autoréflexion qui va avec, et sans lequel le roman ne pouvait

se justifier son plan ontologique sans tomber en dehors de la littéralité –ce que nous devons probablement considérer comme une post post-modernisme, qui ; avec son a-historialité, appelle à une poétique.

De quoi cette poétique va se composer ? D'une certaine intemporalité. Et une réévaluation avec le temps d'une façon beaucoup plus complexe qui répond également les reproches de Bakhtine aux formalistes : La littéralité latente et perpétuelle dans le texte, que l'on peut aussi appeler virtuelle avec Deleuze, se réalise avec le temps, l'époque, se reformer en chronotope, pour devenir quelque chose avec la marque du temps. Donc le même matériau reproduit à l'état de lecture par une réception qui reconstitue le chronotope est réévalué pour reconstituer une temporalité. L'auteur laisse la virtualité pour le lecteur qui va relire l'œuvre dans ses conditions de réorganisation, au sein d'un chronotope, dans une nouvelle temporalisation. L'histoire y adjoint son compte-rendu de la réception des textes pour nous signaler les réceptions diverses et variées de l'œuvre. Donc à chaque fois l'histoire transcendée par ce matériau qui est réévalué fait face à de multiples niveaux d'interprétation qui nous rapporte l'aspect stable de l'œuvre romanesque, qui rend possible cette opération. Cette opération est celle d'autoréflexion : c'est parce que, uniquement le roman avec son problème ontologique d'y être quelque parts, d'être dit par quelqu'un que nous devons recourir à un autre stratagème qui nous lie à la véracité romanesque : qui est que, le roman par son aspect autoréflexif fait allusion à sa situation problématique, et en même temps il appelle le lecteur à y participer. Le lecteur qui remarque l'un des deux et y participe devient automatiquement complice de l'auteur et reprend donc le même matériau dans un sens littéraire, qui n'est que dramatico-narratif dans le roman. Cette opération est répétée à chaque fois qu'un roman est adopté de cette façon par un lecteur, qui y rapporte sa lecture et qui réanime cette hétéroglossie en rehaussant la partie sursignée de l'œuvre conformément à son articulation par la stylistique ou par sa narrativité, comme diraient les formalistes aussi. Mais qu'est-ce que cette opération nous montre ? Rien de plus, ni de moins qu'une poétique qui doit nous expliquer sa nature en faisant état des manœuvres et des articulations de cette lecture : la réception de tous les œuvres est dépendent, en fin de compte, quand l'œuvre est examinée, de ce matériau structurelle de forme ou de contenu. Une poétique post-post moderniste doit prendre en compte la nature de ce matériau littéraire dans le roman au point de vue de l'hétéroglossie. Comment se fait-il que, un genre du plus incroyable comme le roman

peut créer cette relation intime et durable avec le lecteur et presque sous-consciente avec toute la société ? Il faut tout d'abord noter que ce que nous notons comme matériau de la littéralité du roman n'est que le résultat de toute figure de style et de narrativité incluses dans le roman. C'est ce qui, avec une lecture adhérente du lecteur, est reproduit comme résultat final de toutes ces opérations. C'est ce qui, pour le lecteur qui (se) justifie sa lecture grâce à ces dernières, la validité du roman. Il faut dire, au point de vue du lecteur qui continue à donner son credo au roman qu'il lit : « Le roman lui-même me parle de son univers idiosyncratique. Je ne suis qu'en train de lire cet univers-même. Alors c'est valide. »

Le facteur étonnant de *La vie* fut, de pouvoir être lu de mille différents morceaux par un jeu qui reflète cette propriété à lui à partir de son contenu, du *syuzhet* comme diraient les formalistes. C'est une opération double, dont le contenu reflète la structure et la réflexion de lecture est reflétée par le geste d'écriture de l'auteur. Tous cela pour dire enfin, que « oui, vous lisez un roman en forme de puzzle, nous sommes conscients, vous en êtes conscients ».

Les pages qui vont suivre se chargent d'expliquer les mécanismes et la nature de la relation entre la théorie et le roman. Pour ce faire, nous n'allons pas uniquement appliquer la polyphonie sur *La Vie* comme étude de cas, mais nous engagerons aussi la théorie bakhtinienne sur la voie de la littérature contemporaine dont Perec afin d'évaluer mutuellement la théorie et le roman.

L'un des problèmes les plus importants et qui perdure depuis la recherche sur la littérature bakhtinienne est la recherche de l'identification réelle de l'auteur du corpus derrière le nom de Bakhtine. Pour élucider notre prédilection et l'état actuel du consensus ; nous nous tenons à l'explication de Todorov, l'un des premiers traducteurs universitaires et chercheurs qui a introduit Bakhtine et certains des formalistes en France, que Bakhtine fut l'auteur de certains des livres qui ont été publiés à la première fois à son nom, comme dans certaines autres il s'est engagé à l'écriture en assistant l'écriture et dans certaines autres il a été assisté par ses amis. Dans une époque où le concept d'auteur ne comptait pas plus que la recherche collective et une oppression et persécution staliniennes d'après les premières années plus optimistes de la révolution guettaient les intellectuels et les formalistes, les noms des auteurs voulaient dire plus

qu'un engagement intellectuel et moins que des droits d'auteurs. Pour cette raison, comme nous considérons notre lecture de Bakhtine un dialogue ouvert avec lui au sein de cette étude sur Perec et non pas une application fidèle au mot et stérile, nous prenons l'auteur des œuvres en question ici dans la théorie nous disons « bakhtinienne » une production littéraire commune. Nous allons suivre ainsi, lorsque la signature d'une œuvre est plus controversée ou commune avec ses amis Voloshinov et Medvedev, coutume d'appeler le « cercle bakhtinien », tout en continuant à appeler les noms des mêmes auteurs quand ceux-là s'avèrent toujours être les auteurs des livres qui sont nos ressources d'après le consensus général des chercheurs sur l'histoire de la publication. Il faut reconnaître que, probablement avec cette discussion, dont les extrémités se sont balancées du pôle d'assumer Bakhtine comme seul auteur (même si cette approche est maintenant abandonnée) des œuvres et manuscrits qui se retrouvent à l'heure actuelle dans les registres des *Œuvres complètes* à Moscou jusqu'à nommer Bakhtine un escroc⁷ ne sera probablement jamais définitivement terminée. Maintenant que la recherche se concentre plus sur le développement de cette importante découverte d'un professeur de littérature et ses travaux qui ont resté inconnus et oubliés jusqu'à ses 60 ans dans un institut près de Moscou, nous avons choisi comme Bakhtine, de nous concentrer au travail collectif et au dialogue dans la littérature et ses résultats dans la société qu'au sujet de l'identité des créateurs de ceux-ci.

A son dernier chapitre, ce mémoire s'achève avec une ouverture à une promesse de poétique : Si une interprétation narratologique et une analyse de ces figures concrétisent les stratégies propres au roman, les figures bakhtiniennes expliquent ceux-ci dans le contexte spécifique au roman : une réélaboration du terme *chronotope* de Bakhtine sur *La Vie* tout en nous servant des analyses mentionnées ci-haut nous fournit une structure inhérente à la rédaction du roman. Nous avons choisi le terme de *synecdoque* afin de décrire la narration du roman dans sa dimension linguistique. Cette explication ne se prive pas d'une intervention dans le contenu du roman en tant que

⁷ Cf. Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota **Bakhtine démasqué – Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif**, Éditions Droz, 2011. Leurs hypothèses ont été critiquées et contestées, entre autres, dans les comptes-rendus suivants : Sandra Nossik, « **Sur l'ouvrage de Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota, 2011, Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif** », Genève, Droz, 629 pages », *Semen* [En ligne], 33 | 2012, mis en ligne le 04 juin 2012, consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/semen/9537>. Serge Zenkine, « **Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, Bakhtine démasqué** », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 52/4 | 2011, mis en ligne le 12 septembre 2013, Consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/7509>.

fait littéraire et culturelle : la structure de cette écriture que nous nommons *baroque* par allusion à l'architecture se manifeste comme porteur de cette stratégie qui provient du titre et qui prend fin avec l'intrigue. Un puzzle qui se réfléchit pour être résolue et qui se donne comme solution de ses propres questionnements, mais tout cela dans un niveau esthétique. *La Vie* qui naît de la création des tableaux et qui finit par leur disparition, donc d'un bout à l'autre rien ne persiste, mais que d'un trace qui s'effacera avec ses souvenirs est reflété par cette structure baroque : cette explication se transforme de soi-même à une poétique, comme elle explique comment marche cette œuvre, comment est-elle faite, si l'on prend le sens authentique de la *poïesis*, du grec ancien qui est le faire, le produire humain de ce qui sortira de la nature.

Dernièrement, il faut ajouter le *carnavalesque*, mot plus qu'un topos et moins qu'un concept qui explique l'attitude particulière du roman selon Bakhtine depuis Rabelais. Une poétique est en fin de compte n'est qu'une description qui est bien consciente de quel effet produit l'œuvre, ou pour mieux dire, qui en choisit un : la *catharsis* serait l'exemple ultime. Le carnavalesque devient, dans ce contenu narré dans cette structure, l'attitude par excellence valable du roman contemporain, dont *La Vie*, ou du roman tout court. Ce mémoire essai, dans les pages qui viennent, de faire justice à cette attitude qui fut la raison de leur rédaction.

1. PREMIERE PARTIE : OULIPO, GEORGES PEREC ET LE ROMAN *LA VIE MODE D'EMPLOI*

1.1. Oulipo et Perec

Comme sa relation avec Oulipo, mouvement et projet auquel Perec adhère et sous lequel son nom et son œuvre sont connus détermine son écriture dans la structure du roman qui fait notre sujet, il importe de bien cerner la place de cette écriture et celle de l'Oulipo dans notre interprétation de son roman, *La Vie*.

La définition du mouvement de l'Oulipo est donnée dans *Oulipo, Abrégé de littérature potentielle* préparé par le groupe lui-même à cet effet, au tout début, dans l'« Introduction A L'usage Des Néophytes Et Des Grands Débutants » :

« OuLiPo. *Qu'est ceci ? Qu'est cela ? Qu'est-ce que Ou ? Qu'est-ce que Li ? Qu'est-ce que Po ?*

Ou, c'est Ouvroir, un atelier où l'on œuvre. Pour fabriquer quoi ? De la Li.

Li, c'est la littérature, ce qu'on lit et ce qu'on rature. Quelle sorte de Li ? La LiPo.

*Po signifie potentielle. De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantité énormes, infinies pour toute fin pratiques. »*⁸

Pour produire quel genre de littérature, ou proprement dit, comment écrire en « oulipien » ?

⁸ Oulipo no 379, **Abrégé de littérature potentielle**, Mille-et-une nuits et Oulipo, mars 2002, p. 5

« ...*En inventant des contraintes. Des contraintes nouvelles et anciennes, difficiles et moins difficiles et trop difficiles. La littérature oulipienne est une Littérature sous contrainte.* »⁹

L'Introduction cite aussi, comme « pères fondateur », les noms de Raymond Queneau – à qui *La Vie* est dédié ; François Le Lionnais, et d'autres membres : Italo Calvino, Georges Perec, Marcel Duchamp.

Quel fut, brièvement, l'aventure d'écrivain de Perec, l'un des auteurs-phares de l'Oulipo dans ce mouvement ? Perec a écrit plusieurs romans dans ce mouvement qui s'est appelé Ouvroir de Littérature Potentiel, et qui assigne des contraintes à son propre écriture en vue de reproduire une œuvre des potentialités mathématiques suivant son geste littéraire.

D'après *Le Robert des Grands Ecrivains* 2000,¹⁰ les romans et les écrits de Perec correspondent à quatre modes : Le premier mode est sociologique avec des fictions comme *Les Choses*, (prix Renaudot 1965) à des essais comme *Espèces d'espaces* (1974) ou à des articles posthumes : *Penser/Classer* (1985), *L'Infraordinaire* (1989). Le deuxième « autobiographique », (même si les textes n'obéissent complètement au modèle canonique du genre) *W ou le Souvenir de l'enfance*, *La Boutique Obscure* (1973), *Je me souviens* (1978), *Récits d'Ellis Island* (1980) rédigé à partir du film portant le même titre réalisé avec Robert Bober (1979). Le troisième « ludique » ; *La Disparition* (1969) un roman qu'il écrivit après avoir rejoint l'Oulipo en mars 1967, où la lettre E disparaît complètement, et *Les Revenentes* (1972) où uniquement la lettre « e » figure. L'écriture à contraintes a continué avec *Palindrome* (1973), *Ulcérations* (1974).

Le dernier mode est le « romanesque » avec *Un Cabinet d'Amateur* (1979), *Quel Petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966) et *La Vie mode d'emploi* (prix Médicis 1978).

⁹ *Ibid.*, p.6

¹⁰ Jean Pierre Salgas, *Le Robert des Grands Ecrivains de langue française*, Le Robert, 2000, p. 996, « 1960-1990 : Georges Perec au tournant de l'Histoire », in *1960-1990 : Romans mode d'emploi*, site Internet du Ministère des Affaires Étrangères, 2000.

1.2. La Vie mode d'emploi de Perec

Perec a écrit *La Vie* entre 1969 – 1978. Le roman raconte l'histoire d'un anglais riche, Bartlebooth, qui veut passer sa vie complètement dédiée à une seule mission, à une seule occupation, dont le bien et la recherche n'est qu'en soi-même. Il se prépare un programme selon lequel il mettrait dix premiers années à l'apprentissage de l'aquarelle, et les vingt suivants à faire le tour de plusieurs baies du monde dont il ferait les marines, et ces marine étant transférées à des tableaux de puzzles par les soins d'un artisan, Gaspard Winckler, il les résoudre pour réunir le tableau et faire passer celui-ci d'une solution à la même pour n'y laisser rien, aucune trace. Ce récit déjà assez énigmatique pour être trop simple et sans tension à créer un conflit dramatique et trop schématique pour donner naissance à un roman-fleuve dont la narration compte au-dessus de tout est alimenté par les contributions des histoires de tout part du monde, de toute époque, mais surtout de tous les discours avec toute sorte de style et lexique et du matériel écrit essaie de tout dire de la vie dont il se lance comme mode d'emploi. Au fait, tout le roman se réunit dans l'immeuble imaginaire où vivent quelques dizaines de ces 2000 personnages imaginaires à l'adresse imaginaire du 11, Rue Simon-Crubellier.

1.3. Structure narrative dans *La Vie mode d'emploi* de Perec

Le roman *La vie* de Georges Perec constitue un défi de narration au double sens du mot : non pas seulement il est d'une fiction qui est cerné de plusieurs différents fictions, mais aussi se conforme-t-il à la recherche et essais dans le sillage du projet oulipien, tout en essayant d'ajouter de la nouveauté à cette écriture à contrainte.

Le premier aspect s'explique par la définition du lieu et du temps par la narration : La vie prend comme point de départ et arrivée un immeuble, dont chaque appartement fait un chapitre, et tous les temps de la narration sont donnés en référence à un moment précis, le 23 juin 1975 vers huit heures du soir qui est la mort de l'un des

personnages du roman : Serge Valène. Tous les appartements qui regroupent les 99 chapitres participent un par un à l'établissement de l'intrigue principal du roman, tout en donnant naissance à des intrigues secondaires, indépendant de celui-là. Au premier degré de lecture, un narrateur s'impose comme omniscient, toujours extradiégétique, en dehors du monde de la narration selon le terme de Genette.¹¹ Pourtant, ce narrateur n'en est pas un aussi omniscient au sens classique du terme : il ne s'y représente que sur un mode de temps et de lieu unitaire, et contribue à la variation du récit et des genres par une multitude de voix différents – si bien que, nous pouvons en déduire qu'il y aurait plusieurs narrateurs omniscients extra-diégétique sauf par l'avantage de leur niveau de positionnement par rapport au monde des événements et des héros tout au long du roman. Nous allons détailler ces aspects de la narration propre à *La Vie* infra dans la discussion de plusieurs voix omniprésents qui a trait à l'hétéroglossie bakhtinienne dans le même roman.

Il est évident à cet étape de constater que la structure de la narration de *La Vie* ne donne pas lieu facilement à une analyse narratologique de ses composants, pourtant ces derniers servent à des stratégies propre à la narration, que seul un perspective en dehors du roman payerait justice. Nous allons les développer dans les sections portant sur un essai de poétique partant d'une narratologie basée sur le dialogisme de Bakhtine.

Pour le moment, il importe aussi de débiter notre recherche sur le deuxième motif avoué par l'auteur lui-même¹² : celui d'écrire par contrainte, suivant le projet oulipien. Pausons ici brièvement de mettre *La vie* de Perec en contexte dans ce projet : Par l'un de ses plus importants créateurs, Raymond Queneau, le projet avait été déclaré comme pour un ouvrage où le mathématiques et la littérature s'aligneraient à mettre les fondements des écritures à contraintes. Perec, qui dans ses romans se donne ce genre de contraintes dont les exemples brillants de *La Disparition* où la lettre « e » n'était jamais utilisé, etc... dans *La vie* se met dans un immeuble et coud une seule histoire

¹¹ Gérard Genette, **Figures III**, Seuil, « Poétique », 1972, Paris, p. 239 – 240.

¹² BNF Classes **Le site pédagogiques de de la Bibliothèque nationale de France**, « Il y a là, pour moi, quasi la Loi du roman d'aujourd'hui : pour avoir l'intuition d'un pouvoir imaginaire sans limitation [...] il faut, sinon il suffit qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit [...] mais qu'à contrario tout mot soit produit sous la sanction d'un tamis contraignant, sous la sommation d'un canon absolu ! » **La Disparition**, 1969, in **Perec, ou le jeu des contraintes**, collection BNF, in Georges Perec, **Cahier des charges de La Vie mode d'emploi**. Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, CNRS Éditions & Zulma, 1993, sur ligne : http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/perec_contraintes.pdf vu le 6 juin 2019

chambre par chambre, autour d'un seul moment, dévoilant un projet pour de vie d'un seul homme, qui devient celui du roman aussi. Chaque coin de l'appartement est numéroté par l'ordre d'apparence de son appellation dans le roman, comme Marquiseaux 2, Bartlebooth 3, Marcia 5, Machinerie de l'ascenseur 2, etc. Comme la narration ne suit l'histoire que par ellipses, le lecteur est amené face à un choix double : se patienter avec toutes les digressions, ou faux digression qui ne se révèlent en fait que des flash-backs ou flash-forward dans l'intrigue, s'entretenir avec les fictions au second degré et attendre que la fiction principale qui n'est qu'un projet personnel d'un homme assez riche à consacrer toute sa vie à dépeindre les différentes baies de toute la terre pendant non moins de 45 ans pour les faire transformer à un puzzle et les détruire après les avoir résolus tous soit réalisé. Deuxième option, paginer le livre chambre par chambre, ou pour chaque histoire différente qui continue par différent chapitre encore en ellipses, ou pour chaque caractère dont le total fait aux alentours de 200, ou de façon plus ludique encore, s'amuser à retrouver les descriptions des tableaux propre à chaque chapitre, les recettes des menus, les sports, les courants d'arts, de sports, des villes aux quatre coins du monde des 1910 aux 1970... d'où le sous-titre : *Romans*. Les contraintes de raconter l'histoire dans ce roman dans un lieu et temps extrêmement déterminés, donc, fonctionnent pour l'enrichir de contenu et de style. Comme dit Perec lui-même : « Je me mets des règles pour me libérer »¹³.

Comme nous nous sommes penchés sur la structure du roman à cette étape, le style qui se détermine par ses liens d'avec celle-là, et une relation qui se compose dans ce qui résulte avec le lecteur n'a pas été au focus de ces explications, ces deux éléments ; le style et la réception du lecteur feront l'objet d'une autre analyse, mais il faut noter dès maintenant que cette compartimentalisation du récit tout au long du roman est gagnée par la variance des styles, dont certains se bénéficient d'une étroite relation avec le lecteur, allant de la parodie jusqu'à des stratégies diverses d'autoréflexion dans le roman, donc aussi de sa relation avec le lecteur, un lecteur supposé, ou comme dirait Eco, d'un *lector in fabula*.¹⁴

¹³ BNF Classes Le site pédagogiques de de la Bibliothèque nationale de France sur ligne http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/fiche_Oulipo.pdf vu le 6 juin 2019

¹⁴ Cf. Umberto Eco, **Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs** traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, Paris, 1979

1.4. La vie quotidienne dans *La vie mode d'emploi*

Le roman *La vie* nous montre comment les discours de la vie quotidienne sont utilisés par des locuteurs dans les différents contextes à redresser une réalité complexe, amalgame, d'une hétéroglossie en suivant le terme bakhtinien, mais qui se réunissent à former une réalité fictive qu'est la réalité de ce roman, le diégésis, d'après Genette, (Figures III) comme nous l'appelons. Notre question serait donc très légitimement posée comme : comment ces discours qui se confondent tout au long de ce roman mémorable, qui ne s'est choisi non pas un nom moins significatif que Mode d'Emploi ; et de menant à des lectures plusieurs, de par sa structure même, d'où son sous-titre très consciencieux, Romans au pluriel, s'articulent tous ensemble en une seule fiction ?

Notre réponse est issue de la même source : les discours dans le roman doivent s'organiser dans un dialogisme qui laisse chaque acteur, qui, soit les caractères, l'auteur lui-même ou le lecteur enfin former son discours dans son indépendance mais aussi en relation aux autres. Ainsi, les caractères ne peuvent que s'exprimer et s'affirmer à même avec l'expression des autres. Même si le caractère est seul et ne fait que des monologues comme il est bien souvent le cas chez les caractères de Dostoïevski cher à Bakhtine, les autres parlent dans son discours, le discours du caractère n'est qu'une réponse dans le dialogisme du roman, du sujet, et enfin dans le discours de celui-ci.

Le sujet du roman est ainsi construit : Comme les contextes qui sont à l'origine de la constitution des différents discours, sont déjà là à constituer ces mêmes dialogues qui entrent en dialogisme avec les autres, et leurs relations forment ainsi le sujet du roman. *La Vie*, ainsi, avec son sujet qui est à la limite d'être un sujet d'un côté, et se perpétue infiniment de l'autre, doit être vu comme l'exemple épistémique du dialogisme bakhtinien au roman.

Dans une métafiction qui reflète son acte et son tact de création, *La vie* nous montre ce processus dans son écriture –même. Pourtant, cette dernière action est aussi intrinsèque à la dernière instance au dialogisme : car elle doit nécessairement faire

usage de la même relation que la constitution de son sujet, l'intertextualité. Celle-ci est soit mis en avant comme diraient les formalistes pour constituer la réflexivité, soit utilisé dans le dialogisme des personnages dans leur discours en lien avec le roman ou d'autres personnage. Et le lecteur aussi, en dernier lieu, étant assumé dans cette interrelation que constitue l'œuvre, est en une sorte de dialogisme dont la vie en dehors du livre est rejointe de nouveau par le roman.

C'est la vie quotidienne tant qu'elle se présente dans les textes et avec les textes qu'il s'agit de prendre en compte dans le récit de *La Vie*. Ces textes sont réutilisés dans le roman en montrant comment leur présence et récurrence dans notre vie la fait tout de suite quelques chose d'ordinaire, compréhensible.

Certaines fois, ce « présent général » de la narration n'est donné qu'à travers quelques rituels ou banalité de la vie quotidienne des personnages du roman. Ceux-ci se situent à un temps post-intrigue du livre, et ces personnages sont, pour ainsi dire, dépourvus de nouveaux événements de la narration qui semblent être cloisonnés dans cette vie répétitive et d'un présent général.

Chaque chapitre porte le nom soit d'un personnage, soit d'un lieu dans l'appartement. Les lieux dont le roman témoigne des événements et les personnages dépeints dans ces lieux où passent les acheminements de ceux-ci avant, pendant et après l'intrigue dans la narration du roman. Cette juxtaposition des événements tout au long du roman nous donne plusieurs repères à le composer comme on monte et démonte un puzzle sans privilégier une seule solution entre autres, mais en plusieurs perspectives d'une même intrigue, d'une même vie des protagonistes, voire de ce roman.

De longues descriptions viennent à dénaturer les détails de la vie quotidienne dont les discours propres à chacun d'eux, constituent la polyphonie du monde. Chapitre XIV, Dinteville, 1¹⁵ :

« Le cabinet du Docteur Dinteville : une table d'examen, un bureau métallique presque nu, avec seulement un téléphone, une lampe articulée, un bloc d'ordonnances, un stylo d'acier mat dans la rainure d'un encier de marbre ; un petit divan tendu de

¹⁵ Perec, Op. Cit., p. 77

cuir jaune, surmonté d'une grande reproduction de Vasarely, deux plantes grasses de chaque côté de la fenêtre, surgissant, proliférantes et larges, de deux cache-pots de raphia tressée ; un meuble à étagère dont la plaque supérieure supporte quelques instruments, un stéthoscope, un distributeur de coton en métal chromé, une petite bouteille d'alcool à quatre-vingt-dix degrés ; et sur tout le mur de droite des panneaux de métal brillant.... »

Chapitre XIV, ¹⁶ Winckler 1 :

« Maintenant¹⁷ nous sommes dans la pièce que Gaspard Winckler appelait le salon. Des trois pièces de son logement, c'est la plus proche de l'escalier, la plus à gauche par rapport à notre regard. ¹⁸

C'est une pièce plutôt petite, presque carrée, dont la porte donne directement sur le palier. Les murs sont tendus d'une toile de jute jadis bleue, redevenue à peu près incolore, sauf aux quelques endroits où meubles et tableaux l'ont protégée de la lumière...

Maintenant,¹⁹ dans le petit salon, ce qui reste quand il ne reste rien : des mouches par exemple, ou bien des prospectus que des étudiants ont glissés sous toutes les portes de l'immeuble et qui vantent un nouveau dentifrice ou offrent une réduction de 25 centimes à tout acheteur de trois paquets de lessive, ou bien des vieux numéros du Jouet Français ... »

Au point de vue du temps alors, il s'agit d'un présent qui se produit d'un empilement des présents de ce passés et du futur : tout est là, dans ce tableau qui se rétrécit et presse tout jusqu'à étouffer les grandes démarcations du temps, des « époques » si l'on veut, des « périodes » pour mieux y remettre dans le roman, sont tous fanés, si bien que rien ne se montre à part des autres : toutes ces partitions temporelles qui font la narration sont, sans se mélanger les uns aux autres, sont coincées dans ce tableau de présent infini dans le roman : un tableau de moment figé,

¹⁶ **Idem**, p. 47

¹⁷ Je souligne.

¹⁸ Je souligne.

¹⁹ Je souligne.

certaines, mais celui qui comprend tout en même temps. Ce temps n'est pas celui chronologique, mais une certaine façon de voir le temps diégétique de la narration en son essence et réalité : au fait, la narration n'a qu'un seul temps, celui d'un présent et un seul, qui comprend tous les autres, en un mouvement d'éternisation récurrente qui mime donc le geste du lecteur qui lit, et retrouve la même page qui va répéter le même futur, le même passé étayé à un moment éternel de présent. Tous ces modes de temps de la narration sont donnés au lecteur par l'intermédiaire de cette histoire qui se poursuit avec ses ramifications et ses branchements dans le temps et dans l'espace, dont le point de départ et de culmination est cet immeuble.

Un temps présent qui se donne en un tableau dont les moindres détails sont décrits par un vocabulaire conçu, presque technique de temps à autre. Le tableau repère la narration du passé et du passé lointain consacré sur les choses, les objets qui s'y retrouvent. C'est un passé de narration toujours-déjà-là, toujours présent et figé autour de nous. Nous en faisons l'expérience en tant que lecteur qui est encerclé par cette omniprésence des narrations dans la vie quotidienne ; cette mixité de discours en même temps cachée et opaque, donc qui aussi détruisent le mode de notre vie de tous les jours chacun à son tour, quand il leur arrive de nous confronter.

Le discours est celui de la vie quotidienne, dont des citations qui miment ceux de ce qui partent d'une situation donnée, narrée par un tiers personnage, d'où l'ironie, pas loin de celui de Rabelais. D'où nous rejoignons le concept de carnaval spécifiquement prôné par Bakhtine. A ce point nous témoignons le point final qui réunit les deux auteurs, Perec et Bakhtine de façon rétroactive, et qui fut également à la racine des prédilections de cet essai : une requête de lieu et temps par ce même discours de carnaval qui non pas uniquement pour soi mais pour son contenu et donc pour la lecture et le lecteur aussi réclame d'une liberté. Liberté qui va jaillir de l'humeur mais aussi des probabilités toujours dynamique, qui se meut par sa propre lecture à chaque fois.

La Vie peut, lui aussi, comme Rabelais de Bakhtine, mettre en perspective une vie en dévoilement complet d'événement et de dialogue, de spectacle et de l'abandon de soi, décrivant le roman comme genre travestissant et exposant ce travestissement, bref, un carnaval.

Le discours quotidien, car il relate les choses, les détails quotidiens, celui-ci et celui-là appartenant à une instance particulière du vécu de cette quotidienneté, pour lequel le mot « contexte » ne saurait amplement qualifier l'originalité de ce même discours.

Le puzzle est celui du roman avec ses tableaux : la narration y est surpassée, elle est fragmentée littéralement dans le roman par espace : le lieu démonte et le discours remonte les histoires : cette action est rejetée par le roman en son thème qui est sur les puzzles. Notre vie marche de même façon, qui nous est narrée par ce roman. Celui-ci donc est un mode d'emploi : il nous guide vers une réflexion qui l'étale devant nous comme un puzzle à toujours déchiffrer et de découvrir plusieurs histoires contingentes et coexistantes en même temps.

Certaines fois, comme au chapitre XII, Réol, ¹²⁰, la narration est antérieure à ce tableau. Celui-ci est l'élément le plus dialogique du texte : Comme chronotope il participe à la détermination du texte par un dialogisme qui s'ouvre à toutes les histoires.

Et puisque la narration se met à distance à ce tableau de ce moment (repris à chaque début de chapitre, presque comme un photographe) : elle est omnipotente, mais il se garde de pénétrer leur monde et y faire fonction de déterminant ; elle est au contraire au moins au même niveau que les autres personnes qui agissent de leur propre gré. Les objets, donc, ainsi que leurs détails sont sous cet œil investigateur, dirait-on, qui observe ce monde du moins indépendant, sinon inconnu à lui.

L'ironie dans ce style se veut, s'il le faut, imperceptible une nouvelle méthode de rassurer son écriture ainsi que prendre l'occasion de faire preuve de ce monde carnavalesque encore une fois. La petite histoire de Hamster dépourvu de son jeu favori illustre ce monde carnavalesque, du plus petit au plus grand, du rire et du grotesque, du présent et du passé, tout en masque, toute mesure confondue dans une même histoire. L'histoire est rédigée en guise d'explication à une partie de la liste des tâches à compléter régulièrement en son absence dans une note de bas de page au Chapitre

²⁰ Perec, **op. cit.**, p. 67

LXXXI, Rorschash 4²¹, que Madame Rorschash, ancienne actrice de cinéma internationale laisse avant de partir à sa 56^e tour du monde pour assister à la

« première mondiale de Il était une fois Olivia Norvell, film de montage réunissant la plupart de ses meilleures prestations, y compris des séquences filmées de ses grands succès au théâtre... »

Ce chapitre s'ouvre comme d'habitude, avec vue panoramique sur le décor et des détails qui poussent la description à l'extrême²² :

« La chambre d'Olivia Rorschash est une pièce claire et plaisante, tendue d'un papier bleu pâle à décors japonisants, agréablement meublée de bois clair. Le lit, sur lequel est jetée une couverture indienne en patchwork est posée sur une large estrade parquetée faisant de chaque côté office de chevets : sur celui de droite un haut vase d'albâtre ... »

Il continue, encore, dans le même présent, de façon un peu impossible à un physique de sens commun, mais qui n'est pas, comme à chaque début du chapitre où le sujet s'introduit, dans un style sobre, d'une association encore plus lointaine, non sans offrir un plaisir de lecture voyeuriste :²³

« Olivia Rorschash est dans sa chambre. C'est une toute petite femme, un peu boulotte, aux cheveux frisés ; elle porte un tailleur de lin blanc, strict, impeccablement coupé, un chemisier de soie grège agrémenté d'une cravate. Elle est assise près de son lit à côté des quelques affaires qu'elle va emporter avec elle – un sac à main, un nécessaire de toilette, un manteau léger, un béret orné de l'ancienne médaille de l'Ordre de Saint-Michel, représentant l'Archange en train de terrasser le Dragon, Time Magazine, le Film français, What's On in London – et elle relit la série d'instructions qu'elle laisse à Jane Sutton :

- faire faire une livraison de coca-cola

²¹ **Ibid.**, p. 484 – 486

²² **Ibid.**

²³ **Ibid.**

- changer tous les deux jours l'eau des fleurs, y ajouter chaque fois un demi cachet d'aspirine, les jeter quand elles seront fanées
- faire nettoyer le grand lustre de cristal (appeler la maison Salmon)
- ...
- Acheter de l'Edam étuvé pour Polonius et ne pas oublier de l'amener une fois par semaine chez Monsieur Lefèvre pour sa leçon de dominos »

Suivant la note en bas de la page, nous apprenons que le hamster nommé Polonius est le 43^e descendant d'un couple de hamster que son mari Rémi Rorschach avait acheté à un moniteur d'animaux. Gertrude et Sigismond (une allusion au nom germanique du Sacré empereur des romains fils de Charles IV Sigismond de Luxembourg) pouvaient jouer aux dominos et la tradition étant perpétuée de génération à génération était descendue jusqu'à Polonius, qui était malheureusement resté seul à cause d'une épidémie où la petite colonie avait presque complètement disparu. Il fallait donc une fois par semaine le prendre chez le moniteur pour que l'animal qui ne peut jouer son passe-temps favori ne périsse pas lui aussi.

Le renversement des rôles, la parodie des styles et des actes et des discours, le pouvoir et les valeurs qui changent de place pour se masquer derrière l'animal, et surtout le bathos qui reprend le sublime au ridicule avec le plus sérieux ton sont tous présents dans ce petit exemple, qui, en bas de page, se fait passer pour le plus petit détail rudimentaire et normalisé – donc hilarant.

Le carnavalesque est partout dans cette œuvre qui dépasse les limites de l'ordinaire, qui transgresse les conventions et transforme des discours sérieux en dérisoire tout en mettant en scène une comédie des petits détails de la vie parmi les plus ordinaires.

Le livre opère toutes ces opérations sur des « textes » : ils sont aliénés non en tant que des œuvres littéraires sur lesquels le livre crée des allusions ou fonctions par des opérations transtextuelles ou des figures d'un niveau à être aliéné au sens des formalistes pour créer encore des effets littéraires pour ouvrir la voie à une littérature autre, mais c'est une phagocytose littéraire qui veut mettre tous textes, toutes zombies d'écriture au même niveau : toute intertextualité ne sont là que pour le bien des textes

mis dans un monde figé, un monde d'un moment et de toutes espaces, de tous topos
dont toute écritures possibles.



2. DEUXIEME PARTIE : BAKHTINE ET LE CERCLE BAKHTINIEN

2.1. Survol de l'histoire des théories du Cercle bakhtinien avec les formalistes

Les formalistes russes ont initié proprement dit une critique littéraire qui prend son origine directement de l'œuvre elle-même : ils ont remplacé la question « qu'est-ce que la littérature ? » qui prend la littérature comme objet socio-historique, ils ont avec celle qui demande « qu'est-ce que la littérarité ? » qui demande ce qui fait un objet littéraire. Ce déplacement faisait appel à une attention particulière à la formation des éléments qui existaient dans le récit, dans les relations et entre celle-ci à découvrir. Bien entendu, les formalistes ont donné grand importance à la recherche dans et pour le texte lui-même et ils ont ainsi ouvert un champ de réflexion au sein de la littérature, indépendant des conditions historico-sociales. Les deux écoles qui étaient à Moscou (OPOYAZ) et à Leningrad ont continué leur recherches soit en linguistique, soit en littérature jusqu'aux 1930 où la grande purge stalinienne les a, ou bien forcé à prendre fuite à l'étranger ou bien arrêter leur travaux pour de bon. Une grande partie, dont Medvedev du cercle de Bakhtine, ont fini dans les camps de travail et de rééducation de l'époque, pour ne pas convenir à l'idéologie officielle de la littérature. Bakhtine lui-même a pu éviter un exil en Sibérie pour sa jambe amputée et ses amis qui se sont intervenus. Il allait passer la plupart du reste de sa vie dans un institut comme professeur de littérature en Moldavie.

D'où venait cette oppression qui a causé la fuite de Roman Jakobson, le transfert de l'école formaliste à Prague et l'arrêt brusque de leurs travaux sur la littérarité ? L'incompatibilité entre la théorie littéraire officielle dont l'origine fut le marxisme de ces années et engagée surtout à l'interprétation des œuvres russes et recherches formalistes sur ces œuvres provenait non seulement d'un conflit entre deux théories, au fait, les formalistes aussi iraient admettre et insérer le part de la recherche historique, mais le fait que toute cette recherche devait s'accommoder à l'idéologie du parti contrôlée rigide par les commissaires d'art venait se heurter à ce

qu'avait donné naissance aux formalistes et à l'opposition russe d'avant la révolution, qui était la recherche libre et indépendante. Les formalistes se positionnaient toujours en une zone suspecte et questionnable au point de vue de l'état ; au fait, le mot formalistes leur était baptisé par leur adversaire pour leur recherche des formes dans le texte. Ces formes ou plutôt, leur effet sur l'œuvre et sa structure importaient aux formalistes. D'après Boris Pasternak, ils produisaient un effet d'étrangement, qui serait d'ailleurs repris par Brecht, sur le lecteur. Ce qui ne serait que de simples paroles se comprendraient différemment lorsqu'elles seraient utilisées dans de différents contextes / styles. Des recherches dans l'étymologie du conte par Propp, dans la linguistique par Tynianov ou Eikhenbaum ont donné les résultats de ce même programme dans différentes orientations. D'ailleurs, si les formalistes ont vu l'histoire comme un domaine de recherche autre qui est aussi valable pour la littérature, ils ont, eux aussi, évoqué de différentes façon son rôle dans l'œuvre artistique et ont emporté une perspective plus nuancée. Aussi, dans leurs travaux se sont formés des discussions sur la place du lecteur/auteur et leur relation au sein de l'œuvre, qui continuent toujours.

Bakhtine et son cercle, d'autre part, ont amené à ces discussions un regard et un apport complètement nouveau : ils ont parti de la littérarité en ses différentes facettes comme recherche dans l'œuvre pour arriver à situer celle-ci en une relation entre le lecteur et l'auteur, et l'auteur et ses personnages ou des discours. Bakhtine est parti d'une conception de compréhension d'art et des discours diverses dans la société à une poétique de compréhension du fait littéraire. Sa réflexion riche en application et en notions qui s'étend des sciences humaines aux critiques et histoire de la littérature, dont en première partie le roman, fut d'un projet à fournir un alternatif aux problèmes de suprastructure élaborées de son temps par le marxisme en priorité, mais toujours de de rigueur de nos jours.

Bakhtine a développé ses théories dans son cercle jusqu'à sa dissolution, grâce à une écriture toujours en discussion et dont certaines fois l'identité de l'auteur fait un sujet de recherche surtout comme il est reconnu que Bakhtine n'a pas nié à plusieurs reprises d'avoir laissé ses amis utiliser son nom et certaines de leurs écrits apparaissent plus s'accommoder à ses recherches. S'il est néanmoins sûr que le travail et des cercles des intellectuels collectifs ne faisaient aucunement chose d'exception ces années, deux

aspects, en dehors des discussions et recherches que nous retrouvons certaines trop éloigné du vrai sujet d'intérêt pour ces études, sont vitales dans le sphère de ce mémoire : le premier est que Bakhtine a commencé et a fini, avec 46 années d'intérim, son travail de chercheur de littérature par son œuvre qui a fait date dans l'histoire de la critique, Dostoïevski, deuxièmement, il a écrit comme son thèse, *Le carnavalesque dans Rabelais* qu'il a défendu devant le comité de l'Institut et a reçu une demie acception pour son travail. Ces deux œuvres seront considérées comme notre guide pour évaluer le roman *La Vie* de Perec en une étude de cas avec les théories bakhtiniennes. Pour ces raisons, nous allons nommer Bakhtine comme auteur de ces romans lorsque nous nous en faisons nos outils, et mentionner le cercle bakhtinien comme la plupart de chercheur dans ce domaine lorsque la recherche historique nous montre que le partage du travail et la participation de chacun de ses amis se sont réalisés sur la rédaction aussi.

2.2. La polyphonie et le dialogisme dans le discours littéraire à partir de l'œuvre de Dostoïevski

Le premier apport de Bakhtine à la rénovation des études littéraires dans son pays et sur la critique a été avec une étude sur Dostoïevski²⁴. En faisant état des études précédentes sur l'auteur russe, Bakhtine remarque un aspect unique dans la littérarité de Dostoïevski qui explique non seulement les idiosyncrasies dans la structure de ses romans, mais qui le fait aussi le romancier le plus novateur, celui qui écrit d'une façon complètement nouvelle et jamais vue. Cet aspect est la polyphonie. Bakhtine reprend le terme de son domaine musicale, et dit également qu'il doit être compris comme dans la musique : plusieurs sons différents s'ajoute à créer une même œuvre littéraire. Il explique ce phénomène par différent voies des personnages du roman, qu'ils parlent, tous, de son côté avec ses priorités, de son propre monde ; et pour faire cet aspect même plus visible encore, que ses personnages se retrouvent dans des rassemblements certaines fois même un peu irréels où les événements du roman se dénouent, et qu'ils s'expriment chacun de son côté, par sa propre voie, non s'accoutumant aux exigences

²⁴ Mikhaïl Bakhtine, **La Poétique de Dostoïevski**, traduction de Isabelle Kolitchév, Seuil, « Points », Paris, Gallimard, 1970.

du récit, où du monde dramatique de la narration, mais à leur propre caractère et à leur monde : une unité qui n'existerait qu'avec les autres.

Au fait, comme l'on peut imaginer, ce qui est en jeu ici est l'autorité de l'auteur ; alors que les caractères dans une narration doivent obéir aux préceptes de ceux-ci par la création de l'auteur, dans le roman dostoïevskien ils ne font que s'exprimer, et ceci, certaines fois en dépit du monde de l'auteur. Cette remarque se forme d'un point bien plus en amont ; Bakhtine évoque, dans son récit, plusieurs fois que ce monde est la place où les croyances et les idées sont valides et forment le personnage, en dépit de l'auteur. C'est-à-dire que, le monde des personnages peuvent être différent à celui de l'auteur, et s'expriment et agissent selon, bien entendu, leur monde, et non pas de l'auteur. Il est assez facile d'amener ici l'objection que cette ambivalence du drame, si non de toutes les œuvres fictives est déjà implicitement requis de tous les caractères dignes de ce nom si une simple propagande ou un schématisme moralisant avec des caractères à deux dimensions n'est pas ce qui est recherché. Bakhtine lui-même donne l'exemple de Shakespeare, l'auteur connu en effet par ses portraits des caractères profonds, aux conflits et contradictions intérieures qui agissent de leur propre gré dans un drame qui devient leur destin. Ce qui est nouveau et polyphonique dans l'œuvre de Dostoïevski, est que ses caractères sont dans leur monde avec et même contre l'auteur or les caractères de Shakespeare le sont dans l'œuvre de Shakespeare. Ils agissent quand-même dans la structure du théâtre de Shakespeare. Donc ici, ce que Bakhtine commence à emmener à l'analyse du roman est d'une importance majeure ; il reprend un élément structural de la narration pour en faire un aspect non seulement narratologique, mais aussi d'une envergure idéologique. Bakhtine suit enfin un programme qui s'origine du roman mais qui se justifie dans la théorie et dans la vie pratique –mais nous allons nous retarder sur les conclusions de ce geste plus tard. Il suffirait ici de remarquer que les personnages de Dostoïevski font « ce qu'ils veulent » comme disait Dostoïevski, et leurs actes et leurs discours constituent leur monde, à se confronter les uns avec les autres, avec l'auteur, des caractères qui ont leur propres croyances et idéologies, leur propre phonè, d'où une multiplicité de son humains s'expose comme une polyphonie dans le roman.

La deuxième découverte de son étude sur Dostoïevski s'ouvre encore sur un terme technique qui n'est pas loin du premier, le dialogisme. D'après Bakhtine, le

roman dostoïevskien est dialogique par excellence par le dialogue du romancier et le lecteur. Pour mieux cerner cela, nous pouvons prendre le même chemin comparatif avec lui. Les romans monologiques sont composés du discours fermé et solitaire de l'auteur, alors que le roman dostoïevskien est ouvert et se compose du dialogue avec le lecteur. Ici le lecteur n'est pas seulement encouragé ou libre de contribuer son discours, mais aussi il est ainsi obligé, puisque les romans de Dostoïevski sont rédigés en un dialogue avec le lecteur, en une discussion perpétuelle sur la nature et la structure du roman. Le roman s'ouvre à l'expérience et au jugement du lecteur, et ne réalise cela que par sa structure ouverte à l'interprétation. Effectivement, une si longue discussion s'ouvre ici sur la nature et les possibilités de cette interprétation qui peut aller aux contributions d'Eco dans *Œuvre Ouverte*, mais il nous est plus important de saisir la place et l'importance du concept de dialogisme dans la théorie de Bakhtine : Il s'agit, à la place d'un seul discours, un partage, une mise en valeur mutuelle des deux discours, celui de l'auteur et du lecteur en dialogue. Ce dialogue fait resurgir l'un et l'autre, comme nous allons voir plus tard, l'altérité est essentielle pour Bakhtine, et à part lui, même le monologue intérieur en vérité est avec une altérité assumée. Les conséquences du dialogisme dans l'œuvre littéraire sont saisissantes pour nous, c'est le point culminant où la part de l'histoire et sa trace s'insère dans la pensée sur l'œuvre sans une intrusion extérieure à la façon de la critique historico-sociale des années de marxisme sur la littérature des années 30, ou de la critique française de Lambert qui a développé l'habitude de tout prendre par époque historique, en influençant celle en Russie ou enfin, pendant les années 70 du structuralisme où son livre sur Dostoïevski fut redécouvert.

Le dialogisme fut donc ce concept grâce auquel Bakhtine a pu en même temps démontrer la structure du roman dostoïevskien et comment le roman peut aussi englober, en se mettant à un dialogue avec le lecteur, le facteur des conditions de l'histoire dans son interprétation. C'est pourquoi, dit Bakhtine, le roman de Dostoïevski est novateur et profite d'un dialogisme pour la première fois et renouvelle le genre en dépassant les modèles antérieurs qui ont été monologiques.

2.3. Concepts bakhtiniens de Hétéroglossie, Chronotope, Carnavalesque

Tout au long de son parcours de sa réflexion sur le roman et une nouvelle compréhension des sciences humaines, Bakhtine a élaboré plusieurs concepts. Le sens et même l'usage de ceux-ci ne sont pas loin des uns aux autres, mais leur développement et leur place dans l'évaluation de la pensée de Bakhtine sont distinctes.

Hétéroglossie signifie « différente langue » ou « différent discours » avec hétéro « différent » (antonyme de homo, pareil) ; et glossa « la langue ».

Hétéroglossie est aussi d'une importance capitale pour notre recherche aussi comme il signifie une pluralité de langage, au sens de discours, dans le même langage, à savoir, dans celui de l'écrivain dans le roman : Cette variété qui se représente non seulement comme différent valeurs, idées ou rationalité, mais aussi comme diversité de langue dans un même lieu, ou dans une même société a été un travail pionnier de la sociolinguistique, assez influençant sur l'anthropologie et études culturelles (*cultural studies* dans la tradition anglo-saxonne). Bakhtine explique l'hétéroglossie comme la coexistence de plusieurs langue, plusieurs codes dans la même langue, mais d'une façon réfractée. Suivant le même fil de réflexion de dialogue et simultanéité des discours dans le roman exprimé par différent caractères, hétéroglossie donne cette possibilité de posséder cette variété de langue à l'auteur. Notre recherche sur le roman de Perec se révèle donc de prime abord le champ où les discours se reflètent particulièrement bien placés dans leur voisinage dans la vie collective de tous les jours. La prédilection pour l'exhaustivité de *La Vie* nous montrera cette variété de style, de lexique et des liens hypertextuels qui feront en sorte que l'œuvre mettra l'accent de cette coexistence linguistique sur le papier.

Chronotope est un concept qui provient d'une deuxième approche de Bakhtine au texte conçu dans son œuvre presque entièrement disparu pendant la deuxième guerre mondiale sur le Bildungsroman allemand. Du reste qui nous est resté de ce travail et des autres recollections sur le concept, le chronotope se présente comme un travail technique dans la narratologie du roman. Encore un néologisme du grec, le terme évoque en même temps le temps (chronos) et la place (topos). Pourquoi cet

unisson ? Loin de mettre en place un outil d'analyse comme ceux dans la narratologie genettienne, Bakhtine s'oriente sur une description de la façon dont le roman fait usage de ces deux facteurs dans son récit. Il attire l'attention du lecteur sur le fait que le Bildungsroman a dû, pour ses propres buts, reformer cette unité : alors que le roman de cour racontait des défis considérables uniques pour passer avec une ellipse comment les deux amoureux seraient réunis, celui-là narre toutes les étapes de la formation d'une jeune âme en train de se trouver une place dans le monde et se trouver comme personne et individu. La narration du Bildungsroman doit donc se former à l'écoulement du temps en parallèle avec les épreuves et les épisodes en différents lieux et moments pour n'aboutir dans un récit aligné qu'à l'étape finale. Une nouvelle façon d'entreprendre l'usage du temps et de lieu se conformant encore à la structure interne du roman comme objet de récit. Le chronotope nous approche, de cette façon, à une nouvelle évaluation du roman ; celle, à partir de sa façon de faire usage de son temps et de ses lieux propres conformément à ses propres exigences. Ce dernier point nous est surtout important dans la valorisation du travail de Bakhtine comme sa critique ne s'est jamais constitué d'une départageant les éléments de la narration du contenu, voire d'un certain télos du fait littéraire. Le chronotope dans un récit-exemple n'est valable ainsi que de ce point de vue, qui prend en considération ce télos, une intention qui fait que ces deux unités intrinsèque à la narration sont manipulés d'une certaine façon et pas d'une autre pour avoir en vue cette raison dramatique de la narration. Comme il n'a pas désiré de constituer une étude de découverte, mais d'une compréhension de son objet, puisque nous sommes toujours aux sciences humaines avec la littérature, il a élaboré une poétique qui valide la technicité de l'œuvre avec son contenu, son but, sa réalisation avec le lecteur.

Le troisième concept novateur de Bakhtine provient de son étude sur Rabelais : le *carnavalesque*. Bien que les concepts de dialogisme et de polyphonie sont entrepris au début et vers la fin de sa vie avec des thèmes et son travail bien précis sur Dostoïevski dans sa deuxième édition de son livre sur cet auteur sur la demande des étudiants de littérature à Moscou, et que ce livre ait été le commencement de sa notoriété entre les universitaires et théoriciens en Europe, nous retrouvons le carnavalesque encore plus accompli comme concept et notion pour un travail de critique et comme un certain point d'aboutissement de ses recherches. Ce concept reproduit à partir de son travail sur Rabelais et mettant l'accent sur la tradition du

carnaval reporte l'existence de la polyphonie des discours et des langages à une action complète : non pas que les voix s'entendent et s'individualise en se distinguant entre les unes et les autres cette fois-ci, mais qu'ils partagent une sphère commune où elles seraient comédiennes et spectateurs en même temps. La pluralité des voix se présente comme des individus participant à un carnaval ; le roman est une place d'exhibition où la polyphonie est entre des joueurs certes, mais ces joueurs sont des spectateurs aussi. En se mettant en scène, le personnage du carnaval se rassure du regard des autres, et cette activité du Moyen Age en dehors du normatif, où le dehors de l'église, où le nouveau et le transgressant sont permis n'est possible que ce regard d'autrui. Ce regard est bien sûr répliqué par le nôtre, puisqu'il faut le voir, pour son propre spectacle, et cet instant est celui où nous le regardons. Cette mutualité, ces moments d'échange furtive en dehors des normes et d'une voie unique d'auteur qui ferait l'ordre et définirait la hiérarchie peut ainsi prendre place dans le roman, peut-être le premier roman du modernisme s'il n'avait été en vers, le Gargantua, et puisqu'il évoque le carnaval de son temps, il est carnavalesque. Nous retournerons largement sur ce caractère du roman que nous retrouvons aussi chez Perec, dans La Vie malgré (et peut-être, grâce à) sa prétention à la contrainte, au calcul et au mesure. Nous pensons y retrouver peut-être l'aspect innovateur du roman, celui de son essence comme genre défiant ses propres limites, genre de transgression, hybride et toujours en devenir.

2.4. Œuvre du cercle de Bakhtine : Une poétique du discours, une poétique du roman

Comme l'on peut constater facilement jusque-là, le programme de Bakhtine sur la théorie littéraire n'en était pas seulement littéraire, dès ses débuts, son intérêt à l'école de Marbourg et l'influence du néo-kantisme par l'intermédiaire de son frère qui avait été élève de philosophie en Allemagne, Bakhtine a entrepris dans ses premiers écrits des essais de philosophie. Son professorat d'allemand et son travail sur la littérature classique à laquelle il s'est retourné plusieurs fois avec ses études sur le roman grec, ainsi qu'une évaluation constante du dialogue, du dialogisme dans une historicité qu'il voulait toujours reconstituer dans ses critiques nous montrent combien il était concerné plus à établir une théorie formelle que de mettre sur pied une théorie sociale d'herméneutique : non seulement la linguistique, mais une translinguistique

comme il dit lui-même pour mieux comprendre la communication et l'activité humaine, entre et envers ses semblables. Sans nous divertir au programme volumineux et extensif des travaux du cercle de Bakhtine qu'on ne peut jamais évaluer sans l'apport du marxisme, du formalisme et toute la recherche de son époque de la psychanalyse aux avant-gardes, il nous semble ici nécessaire de faire le point sur le fait que ces travaux forment en tout une approche globale pour la suite de notre étude sur le roman de Perec. Cette approche est une mise en valeur technique et intrinsèque des éléments de la littérature dans un perspectif descriptif : elle établit un système ouvert du fonctionnement de la structure des œuvres en les confrontant à leur réception par le lecteur bien avant Iser dans la veine du Rezeptionsaesthetic. Mais autre qu'Iser, Bakhtine et ses amis perçoivent cette réception et ces règles dans la forme de l'œuvre en question comme des réponses à des questions que nous nous posons sur les préceptes de l'art : celles, au fait, que les formalistes se seraient posées dès les premières années de la révolution : Qu'est-ce qui fait la littérature, qu'est-ce que la littéralité ? Dans cette question même, il y avait les graines de cette compréhension de l'activité humaine dans l'art, et comme nous avons remarqué plus haut, Bakhtine a déplacé cette question dans le sphère de toutes les activités humaines : comment se réalise ce que nous appelons ce phénomène de l'art, et comment se passe alors ce qui l'engendre, la nature de la vie commune, non pas même sociale, ou seule de communication, mais une vie individuelle avec l'altérité toujours supposée. La prolifération des études de la sociologie de travail à la linguistique à l'éducation des enfants en dehors de la littérature font foi comment la théorie bakhtinienne a fait preuve de pouvoir rejoindre ses débuts malgré la nature incomplète, fragmentée de la plupart de ce que nous avons hérités de ce cercle. Nous retrouvons ici donc un effort à unir l'esthétique avec la condition d'existence humaine ; une interprétation de la nature de l'activité du lecteur au sein du roman et de la littérature pour l'homme, en en retirant des découvertes propre à cette activité. L'écriture de ces règles propre à l'activité du roman, du discours à son sens le plus large, nous allons l'appeler une poétique, une poétique du roman et du discours.

2.5. La vie quotidienne comme forme de hétéroglossie dans la théorie bakhtinienne

Si l'on prend du point de vue de Bakhtine, la vie quotidienne est polyphonique, c'est-à-dire composée de plusieurs voies qui la forment. Cette remarque est primordiale en partant directement de sa philosophie sur le langage, sur le sens : aucune signification n'est possible qu'à autrui, le mot, dans son explication utilisée en lieu du discours n'est jamais seul, et ne redécouvre la vérité qu'avec autrui. La vie quotidienne avec ses gestes, routines et toutes sortes d'obligation et automatisme est plurielle, elle est faite de plusieurs voix, de par la définition de son fonctionnement même : elle ne peut avoir lieu que dans une multitude de voie, de consciences, puisque plusieurs sujets y prennent place en se supportant des dialogues avec les autres. Cette prémisse de Bakhtine positionnée dans la vie quotidienne ne saurait, en même temps rester un simple échange des consciences, lorsque le dialogue est énoncé. C'est au sens d'un devenir collectif qu'il faudrait le reprendre, que, éventuellement, retrouve sa forme ultime dans le carnaval, où Bakhtine découvre son concept de carnavalesque.

Mais restons à la nature de cet échange : Afin de retrouver cette polyphonie, ce plurilinguisme dans le roman concrètement dans le roman, rédigé d'un seul sujet, y consacre le terme d'hétéroglossie. Ce concept est la participation du seul sujet à cette pluralité qui se retrouve dans le roman, reformant son énoncé du transfert de l'énonciation des autres. Nous retrouvons le même échange dans la vie quotidienne : il est composé de ces échanges qui, tout en gardant chacun des sujets intact, le dote du langage des autres. Comme l'auteur transfère à chaque instant le discours des autres en reprenant le discours des autres, les sujets dans la vie quotidienne doit s'accommoder de ces divers discours dans chaque instance différente –pour confirmer et objecter. Au fait, l'hétéroglossie se manifeste le plus clairement dans la vie quotidienne où le sujet est exposé à cette diversité qu'il ne peut maîtriser, mais qu'il doit contribuer à chaque instant car il se confronte à une variété de discours et les imite, sans jamais complètement se transformer à l'un d'eux en changeant son rôle à chaque occasion où ce « autre » qu'il se confronte change. Il assume le langage d'autrui pour faire place au sens qu'il veut y créer, et il le transgresse en y rapportant son interprétation pour garder son être propre. Son langage devient hybride avec un autre

langage étranger, celui qui se forme toujours en partie de l'autre. Ce sont les mots de l'autre dont nous devons faire usage pour pouvoir composer notre énonciation dans ces situations.

Cette recherche du langage qui fonde le sujet dans une réflexivité de l'autre et qui retrouve le sens au dialogue, la narration dans le dialogisme, Bakhtine l'a appelée *translinguistique*. Réputé d'avoir influencé la sociolinguistique, la pragmatique, plusieurs branches de sciences humaines dont les branches de recherche se basent dans la société, les théories de Bakhtine ont emmené cette dimension du contexte de l'autrui, ont critiqué la linguistique saussurien, Freud et la psychanalyse, la critique romantique et historique et l'a révolutionné en apportant du nouveau à la critique structuraliste française des années 1960 avec les travaux de Todorov et de Kristeva. Assez étrangement, la contribution qui fut le sien à l'avant-garde des théories de linguistique de l'école de Prague avec Jakobson et de Lituanie et le structuralisme de l'école parisienne de Barthes à Greimas à Riffaterre lui était bien postérieure. Il est survenu à cette scène à un moment de détour, où le poststructuralisme dans la critique et les discussions sur le langage ordinaire dans la philosophie ainsi qu'un nouvel usage de psychanalyse avec Guattari et Deleuze. La translinguistique de Bakhtine appelle toujours à ce dialogue *autour* mais également *dans* le sujet lui-même, comme champs de confrontation des consciences.

3. TROISIEME PARTIE : LA POETIQUE BAKHTINIENNE EVALUEE DANS LA *VIE MODE D'EMPLOI* DE PEREC COMME ETUDE DE CAS.

3.1. *La Vie Mode d'Emploi*, roman dialogique

Quel genre de roman est *La Vie* ? Le roman de Perec *La Vie* comme nous l'avons dit au début répond à un double défi mutuel : il est une écriture oulipienne, avec ses contraintes et ses calculs et nombre de probabilité d'autres lectures qui en résulte et qui s'ouvre à d'autre interprétation littéraire ; ensuite, c'est le roman qui se veut un guide, un manuel de vie, des Romans surtout, que l'on reprendre à sa guise mais que l'on se contraint à chaque fois cette même exigence de résoudre son puzzle qui provient de sa structure.

Roman oulipien, nous nous entreprenons de le mettre en évidence dans la partie concernant l'Oulipo et la place de Perec dans le mouvement comme écrivain. Roman innovateur, roman de Perec, le deuxième défi de *La Vie* qu'est d'être un roman qui se veut un mode d'emploi de vie comme son titre l'évoque, nous y retrouvons le point de convergence avec la théorie bakhtinienne de dialogisme qui nous donne la possibilité d'en appliquer cette étude de cas et avancer nos thèses dans les prémisses de ce mémoire.

La Vie est le roman qui raconte un projet presque impossible d'un anglais riche, habitant Paris et consacrant toute sa vie à l'accomplissement de ce projet. Le roman fait la narration de plusieurs autres histoires en même temps, qui se lient entre eux non pas seulement par des liens dramatiques des personnages et des événements, mais aussi des lieux : ces lieux sont les appartements d'un même immeuble occupés par différentes personnages du roman tout au long des années. Ce petit compte-rendu nous met en face de la situation que Perec, comme on va voir dans la partie sur la métafiction, le lecteur se retrouve en lisant les quelques 600 du roman. Il suit un certain

récit, une histoire à vrai dire qui est immergée dans cette structure, et en même temps il se confronte à des récits en forme d'anecdote qu'il se laisse divertir avec. Et tout au long de cette même tapisserie, cette même texture de personnages, de lieu et de style et d'événements, il essaye de résoudre un autre dilemme contiguë à celui de Bartlebooth, le gentleman. Qu'est-ce donc que *La Vie mode d'emploi* ? Comment en faire usage de la vie, puisque ce roman dont le titre et l'histoire prétend, non sans une petite touche de sourire à la Perec comme d'habitude, de céder comment donc utiliser, si possible est, la vie ? Cette question qui est le fil conducteur souterraine du roman le met en face de toutes les personnages et les événements comme un troisième personnage à retirer ses intérêts, à les écouter, à essayer de retirer ses propres leçons ou simplement les regarder accomplir leur part et dire dans ce roman qui est, avant tout, dialogique. Avec tous ces calculs de ces parties et leur relations et même malgré son histoire principale qui dure pendant tout le récit, Perec l'écrivain fait grand soin de garder sa distance avec tous ce qui fait le roman : les histoires, les personnages et les styles et même les dialogues et certaines des narrations se conforment à des lieux-communs, des stéréotypes et des pastiches qui se répètent, ils sont les faces et les modes de la vie comme l'on rencontre dans la vie ; l'aspiration à l'exhaustivité exige le plus grand respect à la conservation des types et des exemples, donc ils y sont, dans le roman, exactement comme ils doivent. Ces typologies, dont nous allons multiplier les exemples dans les parties relatives de ce mémoire, agissent de leur propre gré, dans leur propre lieu et rôle. Alors tout cela nous délivre, pour le moment, une structure dialogique, où le lecteur essaie de tirer ses propres conclusions, les caractères et comme on va voir, même les lieux et les objets disent leur propres avis et remarques sur la vie, et l'auteur nous dévoile sa propre vision en se retirant derrière cette structure, en dialoguant de temps en temps avec le lecteur, et étalant d'un bout à l'autre un projet de vie.

Il faut ajouter, en guise d'un démenti ici, que toute œuvre s'ouvre à une interprétation sur sa sémantique et à un travail de commentaire inépuisable. Ce que nous nous interrogeons ici est bien son fonctionnement, si non pas à sa narratologie plus tard avec les termes de Genette, ce qui nous démontre pourquoi et comment le roman dialogue en dehors de ce seul interprétation finale à laquelle nous risquons de le réduire. Ce seul fonctionnement nous montre comment, au-delà de son sens, le fonctionnement du roman marche avec le lecteur, de quoi son dialogue est fait de quoi

consiste cette effort. Si l'œuvre de Perec est prône à bien des interprétations solides et convergentes entre elles, celle-là ne l'est nullement par un aménagement supérieur et univoque de plusieurs discours et récits présents dans le roman, mais bien à leur polyphonie et leur dialogue et leurs interactions que l'auteur a su les octroyer.

3.1.1. La métafiction comme stratégie de narration

Comment prend place ce dialogue dans le roman ? Entre les personnages, – faudrait-il dire les acteurs - les lieux, les objets, le lecteur et l'auteur²⁵ ? Qu'est-ce qui se passe entre les innombrables récits et qui se dénoue dans les appartements de cet immeuble ? A première vue, il n'y a d'autres liens entre eux que ces espaces de l'immeuble rue Simon-Crubelliers. Celles-ci sont quand-même bien présentées dans les six grandes parties du roman, si le lecteur ne remarque que quelques noms, quelques places et certains liens dramatiques qui se lient discrètement, -mine de rien- il peut se laisser facilement suivre les numéros des chapitres, leur fréquence dans le roman, les noms de ces lieux dressés en liste comme dans un cahier de registre des dépenses ou de contributions publiques. Or ces liens se réalisent entre les personnages : un personnage est lié à un autre par une location dans l'immeuble, par un autre lieu dans les autres récits, par un autre rôle dans une autre histoire... Les lieux accommodent d'autres histoires et font une lignée des protagonistes comme dans le grenier où plusieurs concierges se suivent, en poursuivant même certaines fois le même intrigue –affaires de l'immeuble obligent. Ce sont les points de renouvellements, des « nœuds » si l'on veut bien, qui servent à composer tout un monde qui s'attachent, et qui composent toute une vie les entourant. Le dialogue est donc entre ces points ; le lecteur prend plaisir de découverte et d'éprouver littéralement ce drame autour de lui, puisqu'en suivant le récit, ces relations s'établissent toujours *autours*. Cette relation

²⁵ Lorsque nous parlons de l'auteur nous voulons signifier celui qui est dans le roman, comme celui que nous désignons prenant parti aux événements, comme dit Barthes, non pas celui qui vit, non pas celui qui raconte, mais celui qui *régit* les événements, et le récit de la narration. Si nous désignons des liens avec son œuvre en général, qui nous pose une position problématique comme nous passons là à un niveau extradiégétique, comme dirait Genette, c'est pour nous situer à une amorce d'histoire littéraire qui en résulte. Mais en tout état de cause, la place et le rôle de Perec comme auteur dans *La Vie* n'est, du moins dans cette étude, définissable par sa fonction à une narratologie, c'est plutôt celui que le fonctionnement du dialogisme dans le roman lui instaure.

est l'une des premières que le texte lui *chuchote*, en dehors et au de-là de son intrigue à suivre, de son récit.

En deuxième lieu, le texte s'offre comme une collection de lieux et d'objet, certaines fois indépendant de toute intrigue et mouvement dramatique, soit le principal, soit adjacent, un chapitre dédiée à une baie, un autre à une chambre, un autre à des objets ou carrément à des lectures complètement anodines des brochures, des *modes d'emploi*, détachées du roman, dans la même carence épisodique, nonchalante d'apparence. Deux possibilités y sont offertes au lecteur : d'établir des liens avec telles ou telles autres personnages d'une autre histoire dans un autre lieu du roman, ou de se laisser divertir, comme dans d'autres occasions, par la partie en question pour soi. Ici aussi, le lecteur s'occupe d'une toile de relation que le récit lui offre pour composer une relation qu'il trouvera en supra-diégétique qu'il choisira ou non d'établir. C'est un autre dialogue, une possibilité de voir le roman par le roman lui-même.

En troisième lieu, le lecteur est offert à plusieurs reprises des mises-en-abîmes, dont le plus important est celui de puzzle, une sorte de clé qui est en même temps la serrure : si l'on veut revoir le roman comme un puzzle, si l'on se pose la question en quoi est-il un mode d'emploi ? Dans ce chapitre qui reproduit le geste du lecteur et son enquête sur le roman, l'auteur verbicruciste lui répète en même temps l'essence de l'action de son héros amateur de puzzle et sa grande aventure de sa vie, l'histoire de sa mode de vie : résoudre les puzzles qu'il se fait construire pour chaque baie qu'il va visiter pendant 43 ans, pratiquement jusqu'à la fin de sa vie... Cette mise-en-abîme est un élément de métafiction où le roman se met comme dans un miroir en récit, mais elle est aussi et avant tout une dialogue, comme elle se construit *sur* le récit, toujours en cette dimension que nous appelons supra-diégétique, dont nous allons voir les détails plus loin, exactement comme les autres dans cette même dimension.

D'autres mise-en-abîmes sont éparpillés à plusieurs parties du roman, certaines fois comme une métalepse, sur les objets, les choses qui sont des éléments de narration chers à Perec, en étant nommés comme tels, et contribuent tous ensemble à un dialogue qui appellent le lecteur à l'interprétation.

Dans *La Vie*, la dimension métaphictive est utilisée comme un élément de dialogue, si un puzzle sur l'occupation énigmatique de son héros principal il y a, il existe bel et bien une réponse à cette question sous-entendu : en deçà du texte, tout ce qui appelle à l'unité, font de ce roman un mode d'emploi pour la vie... et ceci aux dépens et choix de chacun, car le lecteur est libre d'entrer à ce dialogue, et à y répondre comme il veut, comme dans la vie elle-même.

3.1.2. Une narration ironique, un narrateur « supra-diégétique »

Le néologisme auquel nous avons dû recourir a pour cause justement de la première partie du titre, dont l'ironie très particulière de l'auteur nécessite. Une ironie qui passe du transport global des différents styles disponibles dans la vie de tous les jours à une certaine distanciation aux figures qu'il raconte, voire ses propres histoires qu'il relate en forme de pastiche toujours par le même souci d'exhaustivité.

Cette place est celle d'un auteur, extra-diégétique, certes, c'est-à-dire en dehors de la narration, pourtant celui auquel nous devons nous référer dans *La Vie* n'est pas seulement en dehors, mais aussi un auteur qui, sans interférer aux événements, doit accomplir deux autres tâches aussi importantes que d'être en dehors, tout en gardant sa position assez ambiguë quant aux événements dans le monde du roman et leur savoir qu'il doit, et qu'il paraît à première vue, avoir accès à l'intégralité.

La première des deux incompatibilités du narrateur dans *La Vie* au rôle que tout narrateur extra-diégétique banal est qu'il interprète les événements dans le récit tout en les transférant, avec le mimétisme et l'ironie qui l'accompagne. Comme cette ironie provient de ce mimétisme qui reprend les styles et les discours, le rapport des événements ne constitue pas seul une simple création de romancier pour faire suivre l'intrigue et la description dans la structure romanesque. Les chapitres sont sujets à des parodies, des copies, des imitations et des pastiches de différents discours provenant non pas seulement de la littérature mais de toute venue de la vie où il s'agit de toute sorte de lecture et de l'écriture. Ces chapitres s'articulent à la narration uniquement en représentant la variété de la vie comme reflétée dans l'immeuble.

En deuxième lieu, ces chapitres sont écrits sur des contraintes et des conditions préétablies, de façon à obtenir une écriture à contrainte comme l'Oulipo demande avec des calculs mathématiques sur l'écriture, mais Perec les multiplie en en ajoutant d'autres comme des allusions aux tableaux, des citations d'autres auteurs... tout un jeu dramatique sans lequel le roman cesserait d'achever son rôle qu'il s'est donné, celui de pouvoir transporter, et non pas créer toute sorte de discours dans la vie quotidienne.

Mais ce n'est pas tout. L'auteur doit mettre ces chapitres en un ordre précis ; celui d'une structure d'une énigme d'échiquier, et ceci sur des appartements. Cet ordre n'est valable que pour, encore en respectant la même fonction ludique tout au long du roman, rassurer la continuité d'apparence aléatoire, comme dans la vie quotidienne qui renoue, interrompt et reprend les histoires et objets. Toute cette structure, ainsi que le choix des parties « transférées » du roman obéit non pas à une exigence stylistique du choix d'un narrateur externe, mais celui qui doit les régler selon les impératifs de son récit ; le narrateur est externe au monde, mais il doit l'aménager et le réguler d'après son interprétation de ce monde. D'où, encore, son ironie.

Cette positionnement reculée qui se place en un deuxième niveau par rapport au matériel du roman est renforcée par une autre presque en conséquence de la première : une distanciation exagérée aux personnages et aux événements dramatiques du roman. Si nous connaissons certaines fois jusqu'aux moindres détails des destins de plusieurs personnages du roman et de leur vies narrées sur des décennies racontées avec une discipline de journaliste, nous n'exprimons aucune réaction empathie dépassant cette distance, n'éprouvons aucune identification avec aucun de ces rôles entrepris. De même, si les choix tragiques et les vies dramatiques comme celui de la fille qui accidentellement tue l'enfant d'un diplomate ou la vie de l'époux qui venge son mari ou encore l'histoire du motard ne nous laisse pas indifférent et conservent leur style sobre, il n'est jamais question d'appeler aux sentiments du lecteur chez Perec. La distance normale de style journaliste relate les intrigues comme dans les faits divers – duquel existe aussi un autre exemple au chapitre XXI ²⁶:

²⁶ Perec, **op. cit.**, p.182

« Un commissaire venu de Rethel fut chargé d'élucider les circonstances du double assassinat de Chaumont-Porcien. Son enquête dura une petite semaine et ne fit qu'épaissir le mystère qui entourait cette ténébreuse affaire. Il fut établi que l'assassin n'était pas entré par effraction dans le pavillon de Breidel, mais vraisemblablement en passant par la porte de la cuisine qui n'était jamais fermée à clé, pas même la nuit, et qu'il était ressorti de la même façon, mais cette fois-ci en fermant lui-même la porte derrière lui. »

Pourquoi insister sur ce choix et quels sont ses effets ? La réponse réside au fait que le roman est avant tout « un mode d'emploi » et non pas une histoire parmi d'autres ; les 99 chapitres dont plusieurs histoires sont narrées dans le but de tout d'abord composer cette variété et coexistence des histoires et vécus de la vie dans toute son ampleur et diversité, et ensuite de pouvoir rédiger ce texte en forme de mode d'emploi qui nécessite une distance par rapport au lecteur aussi : il n'est écrite que pour celui intéressé et en faire usage à en déduire la réponse à « quoi faire avec la vie ? », dont des histoires n'existent qu'à titre d'illustration. Le lecteur est toujours motivé à ce genre de lecture, de guetter toujours derrière le chapitre qui suit, en essayant de résoudre le puzzle de Bartlebooth, il se confronte à ces chapitres en pièce de puzzle qui rassemble ce petit manuel de vie. Ce choix de distance éloigné de l'auteur avec tout transfert des différents discours donc ne porte la motivation que de continuer de la garder jusqu'au bout du roman. En gardant cette distance, l'auteur exerce un choix au deuxième degré à son matériel déjà repris, il n'en est pas intéressé pour une raison intrinsèque à son matériel. A donner un exemple assez lointain seulement à première vue pour y amener une comparaison, les romans de Kafka, avec probablement l'ultime exemple du *Procès*, porte le signe de cette distance, bien entendu avec une ironie de toute autre nature. Pourtant, la distance créée par Kafka entre l'histoire et sa lecture par son style sec et descriptif est là pour faire sentir le poids de cette machination du jugement de la justice dans les griffes de la bureaucratie, ou de la condition de l'homme par rapport à son destin si l'on veut bien. Cette distance est intrinsèque au matériel et réalise les exigences de l'œuvre dans quelque interprétation que l'on peut en déduire. Or cette distance est décidée et appliquée au matériel de *La Vie de l'extérieur*, elle est décidée, non pas motivée par une motivation dramatique.

Tous ces choix de l'auteur nous emmène bien entendu à une situation assez ambiguë à propos des limites du savoir du narrateur : Est-il omniscient, dominant tout détail et savoir dans le récit ? La toute première impression qui guide le lecteur quand il se lance à lire de courts chapitres avec des histoires et des descriptions qui se connectent à travers les chambres d'un immeuble dont tous lieux confondus sont couverts le long du roman est d'avoir devant lui un narrateur qui domine tout le sujet en question. Or ce savoir se révèle tout de suite assez fragmentaire, les détails sont présentés seulement en ce qui a trait à la partie concernée et qui est relatée. Déjà le premier chapitre qui se soucie plus des stratégies de choix esthétique d'auto-référentialité que d'ouvrir le roman à un incipit nous offre un très bon exemplaire ²⁷:

« Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente, dans cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière. De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent... »

pour continuer²⁸ :

« ... La femme regarde un plan qu'elle tient dans la main gauche. C'est une simple feuille de papier dont les cassures encore visibles attestent qu'elle fut pliée en quatre, et qui est fixée au moyen d'un trombone sur un épais volume multigraphié... » ;

Et pour finir²⁹ :

« ... La femme monte les escaliers. Bientôt, le vieil appartement deviendra un coquet logement, double liv. + ch., cft. , vue, calme. Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir. »

²⁷ **Ibid.**, p. 19

²⁸ **Ibid.**, p. 20

²⁹ **Ibid.**, p. 22

Ni la femme, ni Gaspard Winckler, ni le logement n'inaugure une intrigue quelconque à ce niveau. Même l'immeuble dont il est question de donner une esquisse à coup de pinceau hâtif au commencement est tout de suite délaissé. Seul la dernière phrase donne un avant-goût de l'intrigue, du sous-intrigue plutôt, du roman qui sera repris avec une seule lettre, sans manquer plus de référence donné au roman lui-même (*la longue vengeance, patiemment, minutieusement*) au dernier chapitre, 578 pages plus loin.

Et même plus que cela, une maîtrise limitée de savoir est sous-entendue en certaines occasions, ou une ellipse est permise Chapitre XLII, *Escaliers*, 6 : ³⁰

« Deux hommes se rencontrent sur le palier du quatrième étage, tous deux dans la cinquantaine, tous deux avec des lunettes à montures rectangulaires, tous deux vêtus d'un même costume noir, pantalon, veston, gilet, un peu trop grands pour eux, chaussés de souliers noirs, cravate noire sur une chemise sur blanche au col sans pointes, chapeau rond noir.

Ce sont deux quêteurs. Le premier propose une Nouvelle Clé des Songes, prétendument fondée sur l'Enseignement d'un sorcier Yaki recueilli à la fin du XVII^e siècle par un voyageur anglais nommé...

Le second quêteur vend un petit journal intitulé Debout ! organe des Témoins de la Nouvelle Bible. On trouve dans chaque fascicule quelques articles de fond : « Qu'est-ce que le bonheur de l'humanité ? », « Les 67 vérités de la Bible »...

... et quelques maximes du genre de Statura justa et aequa sint pondere. Subrepticement glissées entre les pages se trouvent des publicités pour articles d'hygiène accompagnées d'offres d'envois discrets. »

Bien entendu, aucune autre information ni sur ces quêteurs, ni de leurs devenir dans la fiction. Le lecteur est toujours tenu à cette distance de perceptions fugitives passagères, incomplètes dans le rythme des moments des routines quotidiennes.

³⁰ **Ibid.**, p. 240

Ou des ellipses – si l'on ne prend en compte celui de tout le roman entier, une ellipse de l'histoire des puzzles, du premier chapitre au 99^e- Chapitre VIII, Winckler, 1 où l'arrivée de Winckler à Paris, l'artisan que Bartlebooth s'engage à lui produire des puzzles est amorcée, Winckler raconte la vie et la mort de l'homme qui fut son maître³¹:

« *Ce jour-là Valène demanda à Winckler comment il était venu à Paris et comment il avait rencontré Bartlebooth. Mais Winckler lui répondit seulement que c'était parce qu'il était jeune.* »

Nous témoignons encore une fois cette mode de choix au style journalistique, qui ne choisit pas uniquement ce qui importe à l'histoire mais qui démarque ce qui est ignoré. Si nous essayons encore une comparaison avec Kafka, un autre auteur dont le style dans la simili-objectivité des procès-verbaux des tribunaux omet certaines parties d'un événement, c'est parce que la nature du monde imprécis, flou et imprévisible du jugement et du verdict et ses contours l'exige. Or le narrateur dans *La Vie* se retrouve dans cet état d'imperfection pour y représenter une série des faits divers, d'où une distance le permet à en faire l'ironie, à focaliser sur *autre chose* que ce monde des faits divers, en dehors de ce monde du roman.

Cette position est au-dessus le diégèse romanesque, où il peut prendre une vue non pas panoptique comme le narrateur extra-diégétique et omniscient fait, mais au-dessus de chaque point du récit et sur chacun seulement, encore une position reculée, au point de vue de son savoir de ce monde, pour laquelle, et afin de mieux exposer le fonctionnement de sa narration, nous avons choisi d'employer le terme supra-diégétique.

3.2. La vie quotidienne et hétéroglossie dans *La Vie, Mode d'Emploi*

Dans *La Vie*, nous voyons comment une telle composition prend forme dans la vie de tous les jours. L'univers polyphonique bakhtinien trouve corps dans l'œuvre

³¹ *Ibid.*, p. 56

oulipienne de Perec : Qu'est-ce qui se passe dans les appartements de l'immeuble du roman ? Rien que des histoires qui passent chaque jour, et dont les voix des personnages et des événements se suivent autour d'une grande histoire sans centre de sujet, ni de personnage.

Cette dimension socio-historique des signes, donc de l'établissement de la narration par la vie quotidienne « des choses » : Commenant surtout par des tableaux, toute sorte d'objet témoignant et rapportant avec lui une histoire, une narration. Ces objets si indifféremment utilisés dans une vie de tous les jours, reconstituent l'histoire intime des personnages revus dans leur milieu, dans leur territoire qui est leur immeuble, les appartements de la rue Simon-Crubelliers 11.

3.3. L'intertextualité dans *La Vie, Mode d'Emploi*

Il ne faut pas oublier que l'intertextualité bakhtinienne se manifeste au dépend d'une approche unique à l'œuvre, elle n'est pas un formalisme au sens du positivisme, elle ne constitue son défi que par l'examen individuel d'une œuvre dans lequel Bakhtine retrouve les aspects et les éléments de cette intertextualité même. Avec Bakhtine nous comprenons le texte comme objet des sciences humaines, comme dit Wilhelm Dilthey³², alors que dans les sciences positives nous expliquons les faits de la nature.

Une certaine réciprocité entre le lexique et l'espace –des objets dans le roman : Ce n'est pas d'utiliser seulement le lexique approprié mais d'y arriver, créer cet espace par l'intermédiaire de ce lexique. C'est-à-dire, le lexique, le vocabulaire, et le style tous ensemble donnent lieu à un discours se formant davantage par son contenu que le matériel est cette partie de la langue consacrée à cette espace de langage y vient avant et forme cette espace de production, ce champs lexical en hypertrophie dans la narration et non pas la narration qui donne l'adresse de cet espace où apparaît le lexique

³² Wilhelm Dilthey, **Introduction aux sciences de l'esprit**, trad. par Sylvie Mesure, Einleitung in die Geisteswissenschaften (1883), Paris, Cerf, 1992 in Sylvie Mesure, « Compréhension », Sociologie [En ligne], **Les 100 mots de la sociologie**, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 10 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/2377>

approprié : c'est bien le discours à priori, non motivé par un quelconque aspect de la narration qui y continue, ni de point analytique dans cette narration. Le discours à l'état pur recrée l'espace dans le narratif du roman, partage des effets temporels de celui-ci (ses liens aux caractères, à l'histoire, à ce point de la narration en particulier et à toute l'intrigue du roman en général) devient antérieur à l'espace qu'il reconstruit et postérieurs à tous les autres discours avec lesquels il se met en relief –donc à tout le roman au moment de sa lecture ; à sa création aussi toujours les reflétant et se mettant en épreuve- contribue et partage la polyphonie –en dernière instance ces pages font une très belle occasion à montrer l'un des aspects du roman, qu'est la polyphonie en toute sa simplicité, d'où l'ironie, impeccable, comme exactement dans le dessin des nègres buvant du café noir dans la nuit complètement noire : le lecteur lit un détaillant technique sans quand-même oubliant que cela fait partie du roman, ce qu'a produit l'entreprise de Madame Moreau. Pourtant après tout c'est un détaillant défiant les mesures appropriées au récit d'un roman et à un sujet assez bizarre, celui d'un puzzle, pour brouiller encore plus les choses... Le lecteur se retrouvant dans cette situation bizarre et ironique, de devoir lire 5 pages de liste des matériaux et instruments de construction avec garantie etc. au beau milieu de ce roman devient conscient par cette ironie - de la présence de l'auteur, non sans se confondre avec la connaissance qu'il s'agit de Perec, écrivain oulipien, mais aussi, en formant cette complicité à la subversion en adhérant à la fragmentation des discours mais aussi de l'exhaustivité du roman lui-même.

Il faut bien entendu ajouter que l'effet obtenu par la subversion est l'exhaustivité de toute lecture, de toute écriture de la vie : La vie quotidienne se retrouve ici dans toute sa liberté, comme dans un documentaire, sans obligation de se dresser aux impératifs dramatique d'une narration quelconque. C'est toute la participation du lecteur qui y compte, en changeant radicalement la lecture, donc le roman comme genre qui sait se transformer avec ses transgressions.

Une passion pour les tableaux³³ où le temps s'arrête pour recopier et recopier le « moment » du roman : à un moment où le temps se gèle, comme dans l'effet visuel d'un tableau où ce moment reflète avant et après du vécu de ce moment avec des

³³ Perec, **op. cit.**, p. 167

indices visuels (et culturels) capsule plusieurs histoires jusqu'à ce point, et promet d'autres qui en suivront.

Le roman noir en forme d'épistolaire entre les pages pp. 181 et 199 –dont le début avec l'histoire de la mère du protagoniste dans l'un des chapitres au début du livre finit dans un contexte historique, donnant une dimension politique avec l'histoire de la Russie (une autre liaison comme rhizome) où, encore, une mimétisme au style et structure des nouvelles des immigrés russes blancs en Europe -non pas sans faire entendre, en quelques lignes, ni les massacres des officiers russes avec leur troupes cosaques, ni de la famille complète du tsar Romanov, s'achevant avec allusion au genre avec la lexique spécifique « la Sainte Russie », et figure de drame spécifique, la longue marche des exilés de la guerre qui se sauvent vers l'Occident pour la fuite et la perte de cette Russie.

En dehors des détaillants techniques,³⁴ d'autres genres d'écriture sont apparents d'autres domaines : Mathématiques³⁵, calligraphie sur gravure en bois³⁶, recette de désert³⁷, référence³⁸, encyclopédie³⁹, bibliographie,⁴⁰ français ancien⁴¹, rubrique de journal (avec mise en page)⁴², entre autres.

Le chapitre commence avec une scène sortie, au Chapitre XXX, Marquiseaux, 2⁴³, semble-t-il, d'un film érotique, (au fait, on comprend que c'est un prolepse selon Genette⁴⁴, surtout si on lit le reste de l'histoire du jeune couple sans maison et au début de leur carrière et de leur vie conjugale, qui ont dû souffrir les supplices de la mère de la jeune femme pour s'accommoder chez la famille de celle-ci. Le chapitre finit presque par un soulagement suite au décès et le confort retrouvé pour le jeune couple, qui après des mois de cohabitation avec les parents de la jeune mariée dans des conditions strictes et difficiles imposées par sa mère.

³⁴ **Ibid.**, p.100 - 106

³⁵ **Ibid.**, p. 24, 85

³⁶ **Ibid.**, p. 39

³⁷ **Ibid.**, p. 30

³⁸ **Ibid.**, p. 58

³⁹ **Ibid.**, p. 43

⁴⁰ **Ibid.**, p. 75

⁴¹ **Ibid.**, p. 33, p. 78

⁴² **Ibid.**, p. 107

⁴³ **Ibid.**, p. 177

⁴⁴ Genette, **op. cit.**, p. 105

La narration de cette scène se poursuit, -l'ironie encore au lecteur qui retrouve ses attentes non honorées sur la suite du partage dans la salle de bain du couple- avec l'histoire d'un chat et des détails assez technique sur son collier. Ces changements de ton et de sujet, ainsi que des détours complètement démotivés, voire brusque et déplacés créent cet effet de douche froid sur les attentes du lecteur pour la scène érotique créée dans la salle de bain... pour en ressortir la grande ironie : lorsque le lecteur passe à un niveau évaluant ce changement de ton et de sujet au lieu d'uniquement se laisser suivre le récit, il devient conscient de ce jeu, et peut évaluer et apprécier l'ironie de l'auteur. Il se met au niveau à apprécier, avec l'écrivain, de ce fragment qui s'expose comme la narration d'une scène typique d'érotisme consommée dans une vie conjugale heureuse et en harmonie comme, justement, l'un des discours d'un genre, d'une littérature, d'une scène de vie, enfin de la vie tout court. A ce niveau même, le passage aux détails du chat, cette équivocation à un autre complètement anodin, plus que l'ironie, met devant le lecteur les deux discours d'affilé (peut-être non pas sans un petit effet à accentuer leur désintérêt à un affect de pudeur avec le regard du chat sur le couple dans le plaisir retrouvé dans le confort) renforce cette même impression d'une continuité non seul des discours, mais encore d'une vie quotidienne qui les englobe de la même manière, c'est-à-dire, sans différence aucune ni à l'un, ni à l'autre, comme le montre la citation ci-dessous :⁴⁵

« ... L'homme, les mains posées sur la taille de la femme, lui lèche le sein gauche cependant qu'elle, légèrement cambrée, enserre de sa main droite le sexe de son compagnon tout en se caressant elle-même de l'autre main. Un troisième personnage assiste à cette scène : un jeune chat noir, avec des reflets mordorés et une tâche blanche sous le cou, allongé sur le rebord de la baignoire, et dont le regard jaune vert semble exprimer un prodigieux étonnement. Il porte un collier de cuir tressé muni d'une plaque réglementaire indiquant son nom –Petit Pouce- son numéro d'immatriculation à la S.P.A. et le numéro de téléphone de ses propriétaires, Philippe et Caroline Marquiseaux ; non pas leur numéro parisien ; car il serait tout à fait improbable que Petit Pouce sorte de l'appartement et se perde dans Paris, mais leur numéro de leur maison de campagne : le 50 à Jouy-en-Josas (Yvelines). »

⁴⁵ Ibid.

Aucune hiérarchie donc, entre les histoires et styles divers, discours divers qui font le roman. L'intrigue que l'on peut prendre comme principal ne l'est que dans la mesure où il continue jusqu'à la fin et se termine avec la plupart des personnages qui subsistent dans le roman jusqu'à la fin, qui n'est pas, lui-même, non pas un final pour tout le roman. Il n'est pas dépendant des autres histoires et ne dépendent pas des autres non plus, leur relation ne va pas plus loin de partager certaines lieux et temps, et puisque le roman ne fait pas de distinction entre ces moments narratifs et les concentre autour d'un même instant, celui de la mort de Bartlebooth, le protagoniste de l'intrigue principal, il n'y a de commun entre ces différents récits qui s'indolent, que des lieux. Cette structure de *La Vie*, même avec ses plusieurs histoires qui se touchent en ces appartements de l'immeuble du roman n'est pas une arborisation hiérarchique mais se positionne comme des rhizomes, ces tiges souterrains qui s'unissent et se distribuent. Il est évident encore une fois de retrouver ici la prédilection bakhtinien de ne privilégier aucun discours, ne classifier aucun récit de manière à établir une voie à prédominer les autres.

L'ironie du lecteur-spectateur, *le frère, le semblable* de l'auteur qui, en entrant en complicité avec lui, saisit l'ironie et en même temps se rend compte de cet effet de réflexion, qui le fait se voir lui-même et l'auteur qui entre en dialogue sur la narration avec ce même geste, c'est pourquoi, le narrateur, que nous avons dû appeler plusieurs fois dans cette étude comme « auteur » par convention, devient *supradiégétique*, au-dessus de la narration, comme un lecteur autre qui la regarde s'écouler subrepticement ; et le lecteur, quant à lui, avec cette distance à tous ces récits partagés, devient auteur de ce mode d'emploi pour la vie.

Autres exemples de pastiche et de distanciation par l'humour se poursuivent dans un panorama de genres :

Chapitre *Escaliers*, 4 comprend ⁴⁶ une parodie de polar en forme d'enquête aux indices, d'une mauvaise copie à l'Agatha Christie, plein d'ironie avec une histoire incroyable.

⁴⁶ Perec, **op. cit.**, p. 206

Chapitre X, Chambre de bonne, 4 est une parodie d'histoire de comte qui sauve une fille de la main des Sarrasins est un bon exemple de bathos en même temps, tombant dans le ridicule avec la permission du pape pour mariage, c'est-à-dire la polygamie du Comte de Gleichen et aussi de la grande amitié des deux concubines pour l'une et l'autre qui a gardé leur lit nuptial intact après la mort qui n'a pu les séparer dans leur habitat de leur reste éternels, qui prend fin avec leur épitaphe en guise d'épilogue qui en fait l'histoire pour le lecteur anonyme une union jusqu'à l'éternité... Ainsi, le style délibérément confus des pronoms et des titres dans ce mariage met en dérision la situation en expliquant leur foyer⁴⁷ :

« Ci-gisent deux femmes rivales, qui s'aimèrent comme des sœurs, et qui m'aimèrent également. L'une abandonna Mahomet pour suivre son époux, et l'autre courut se jeter dans les bras de la rivale qui le lui rendait. Unis par les liens de l'amour et du mariage, nous n'avions qu'un lit nuptial pendant notre vie ; et la même pierre nous couvre après notre mort. »

3.4. Le chronotope dans *La Vie Mode d'Emploi*

3.4.1. Temps et lieu

Les temps et lieux du roman se composent de ses éléments narratifs de son récit et de ses lieux diégétiques, commençant par l'incipit. Le monde du roman est réalisé dans ce temps et dans ce lieu. Or ces repères sont nuancés par Bakhtine qui y voit une interférence de la narration et du discours qui le modifie.

Pour *La Vie*, l'explication du temps ne se fait presque jamais, comme le roman est situé dans un immeuble par défaut, et comme le temps est positionné entre deux points convergents dans le roman : la mort de Winckler et la mort de Bartlebooth. Ces

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60

deux points nous donne l'élan du récit ; il se meut vers le futur et se retourne vers le passé, mais se place sur un récit des événements assez dispersés entre ces deux dates.

Quant au lieu, l'immeuble embrasse tout comme un point de repère et un point de rassemblement de tous ces événements : leur narration part d'une chambre ou autre lieu depuis cet immeuble pour y retourner à la fin de leur histoire. Ces deux unités particulières au roman *La vie* ne sont pas utilisées comme elles seraient prises depuis une narration qui ne ressort pas d'ordinaire. Leur particularité est de tout englober, pour laisser les diverses histoires, y compris l'essentiel qui est celui des puzzles des baies du monde entier, se développer dans d'autres lieux, en d'autres temps.

Le chronotope dans *La Vie* est composé de cet usage condensée du temps et du lieu ; le temps est étendu entre deux points du récit, mais insérées dans cet intervalle ; les petites histoires émergeant des chambres et les ramifications de l'intrigue principal recouvrant des décennies dans le passé débutent dans le dix-neuvième siècle, et finissent avant que l'immeuble n'a été habité : Histoire de la fiancée capturée par les barbaresques, Chapitre LXXVIII, Escaliers, 10⁴⁸ : l'époque de Napoléon, elle se termine en 1816 -parodie du roman populaire des pirates et des aventures des pays étrangers du 19^e siècle- ; Chapitre X, Chambre de bonne, 4 Histoire de Comte de Gleichen,⁴⁹ écrite par un certain « Yorick », au temps du pape Grégoire IX, 11^e – 12^e siècle -parodie des contes populaires anonymes des exploits des contes et nobles chrétiens au pays des sarrasins, des histoires d'amour et du mariage impossible inter-religieux.

D'autre part, les lieux font la même chose tout d'abord par l'intrigue lui-même ; le chapitre 70 Bartlebooth, 2 ; ⁵⁰énumère certaines des villes que Bartlebooth visite avec son serviteur Smautf : Saint-Vincent (Portugal), Hammamet, Alexandrie, Californie (Santa Catalina Island). Okinawa, Tasmanie, etc.

En voyageant aux 4 coins du monde, Bartlebooth et son serviteur Smautf font des marines de plusieurs ports. Le chapitre XV, Chambres de bonne, 5, Smautf, ⁵¹ parle

⁴⁸ **Ibid.**, p. 459

⁴⁹ **Ibid.**, p. 59

⁵⁰ **Ibid.**, p. 412

⁵¹ **Ibid.**, p. 81

de plusieurs ports et les renomme accompagné de l'humour générale dans le livre : Gijon à Gascogne ; Brouwershaven en Zélande, (le petit port de) Muckanaghederdauhaulia ; (et l'encore plus petit port de) U dans les îles Carolines. Plus bas, dans cette phrase pas plus petite d'une demi-page du livre, l'exhaustivité s'expose pour refléter la variété d'une vie affermie dans une tâche entièrement répétitive contraignant (comme exactement cette littérature oulipienne) que se sont assignée Bartlebooth et Smautf :

« ... il y eut des ports baltes et des ports lettons, des ports chinois, des ports malgaches, chiliens, des ports texans ; des ports texans des ports minuscules avec deux bateaux de pêche et trois filets, et des ports immenses avec des jetées de plusieurs kilomètres, des docks et des quais, des centaines de grues et des ponts roulants ; des ports noyés dans le brouillard, des ports torrides, des ports pris dans les glaces ; des ports abandonnés, des ports ensablés, des ports de plaisances avec des plages artificielles, des palmiers transplantés, des façades de palaces et de casinos ; des chantiers infernaux fabriquant par milliers des liberty ships ; des ports dévastés par les bombes ; des ports de guerre, des criques, des bassins de radoub, de rade, des darses, des chenaux, des môles ; des entassements de barils, de cordage et d'éponges ; des amoncellements d'arbres rouges, des montagnes d'engrais, de phosphate, de minéral ; des casiers grouillants de homards et de crabes ; des étales de grondins, de barbues, de chabots, de dorades, de merlans, de maquereaux, de raies, de thons, de seiches et de lamproies ; des ports puant le savon ou le chlore ; des ports ravagés par la tempête ; des ports déserts écrasés de chaleur ; des cuirassés éventrés réparés dans la nuit par des milliers de chalumeaux ; des paquebots en liesse entourés de bateaux citernes lançant leurs grandes eaux dans un tintamarre de sirène et de cloches. »

Les histoires des gens qui ont habité l'immeuble du roman ou qui ont connu ceux-ci incorporent plusieurs places dans le monde ; les noms des villes où les voyages de Bartlebooth et Smautf les ont amenés sont mentionnées dans l'index s'étendent de Trébizonde au pôle nord. Une grande variété des cafés locaux, des hôtels, des rues, des quartiers dans ces villes, ainsi que des régions de jungles aux plaines dans la nature figurent dans *La Vie*.

Cette condensation nous offre un certain emploi spécifique au point de vue de cette matrice qu'est le temps-lieu : un emploi qui nous ancre au même immeuble, et qui nous donne également la liberté de visiter, avec nos héros, à la poursuite d'autres histoires et des indices à résoudre l'histoire des marines. Elle nous offre ainsi un déplacement de l'usage du temps/lieu en les empruntant à l'histoire spécifique, de façon à pouvoir les changer donc selon le sujet de chaque chapitre, chaque histoire particuliers à tour de rôle, mais également en nous rapportant en aval toujours au même contexte de l'histoire de Winckler et de Bartlebooth à laquelle le récit reste fidèle dans les prémisses de l'immeuble de la rue Simon-Crubellier. Dans l'immeuble aussi, le temps fait grand emploi de chaque coin de l'immeuble pour faire des mini-voyages dans le temps à y relater les histoires qui se succèdent avec chaque habitant, chaque changement de décor, d'accessoire dans la location. A chaque location, l'agent qui donne la référence aux événements ressort de ces lieux et donne prétexte, disons avec le terme de la narratologie, une motivation⁵² à une histoire. Ces détails appartiennent directement, à la vie quotidienne, que notre étude fait son sujet. Les lieux chargent tout ce qui entoure les habitants de ces places des histoires, dont des références aux temps et lieux reconstitue la vie de l'immeuble : un présent qui capsule en soi l'héritage du passé et le vécu à narrer du futur. Un *là* touffu de la réminiscence avec la coexistence d'autres lieux et locations dans le même espace. C'est le chronotope de *La Vie*, déterminé par sa narration et par les choix stratégiques de cette même narration. La matrice temps-lieu est comprise dans cette veine dans *La Vie*. Le monde diégétique du roman est toujours au même moment de ce présent, qui surgit dans différents lieux, un présent qui exige sa description comme celui d'un tableau où tout est observé à un même moment, en différent lieu, pour d'autres gens.

Tout est en mode simultanée en cette manière de voir ; il s'agit certainement d'un narrateur omniscient, mais qui visite chaque coin de l'immeuble de manière consécutive, par ordre de chapitre des lieux. Ces « visites »⁵³ donne plutôt l'impression d'un regard qui se balade dans les lieux que de passer de l'un à l'autre de façon aléatoire, faisant les requis de ses stratégies de narration sa liberté de se déplacer dans le temps et le lieu. Le narrateur est comme un homme invisible qui entre dans les

⁵² Vincent Jouve, **La Poétique du roman**, Armand Collin, « Campus Lettres », 2^e Edition Revue, 2001, p. 138

⁵³ Ce thème de la disparition et des « revenantes » est prépondérant dans l'œuvre de Perec, comme expliqué dans la partie sur son œuvre et sa vie.

espaces et les vies des gens à un moment particulier que de pouvoir les décrire d'un point hors du temps et du lieu du monde du roman. La narration fait économie de ces lieux et des temps propres à ses visites d'après les nécessités du sujet qui sont déterminées par l'intrigue, les contraintes de la structure du roman⁵⁴ que l'auteur s'est imposées, et enfin cette image de maison de poupée qui a donné l'inspiration du roman à l'auteur et sa topographie intérieure à l'organisation physique des lieux de cet immeuble dans sa narration dont la descriptions des positions des appartements en référence les uns aux autres interminables au début de chaque chapitre. Elle est dominante dans ces histoires qui partent depuis ces premières impressions, comme transcrit plus tôt.

3.4.2. Espaces

Pour les raisons mentionnées ci-haut, ce qui fait l'essentiel du chronotope, la structure narrative du roman sont seulement les lieux, de divers espaces dans l'immeuble, mais aussi tous les lieux dehors où un part du puzzle, et les histoires qui l'accompagnent prennent place. Pas uniquement ceux de l'appartement, mais tous les espaces qui transfère un registre ou un autre dans le roman rassurent cette continuité pleine de détours et de topos de la narration.

Les objets, dont petits accessoires, meubles et tableaux ; des objets iconiques, des objets divers provenant de toutes les parties du monde apportent leur participation au monde de *La Vie*. Le rôle que portent les espaces au chronotope du roman n'est pas totalement identique au lieu, ni même à une application du concept de la place dans le monde du drame.

⁵⁴ Le « cahier des charges » de Perec distribue et détaille ces nombreuses contraintes sur le roman et ses chapitres. Certaines de ces contraintes sont tellement déterminantes pour l'écrivain que y sont notés, toute sorte de consignes pour l'écriture, commençant par des références aux autres peintres, citations des auteurs, allant jusqu'aux postures du corps, du type de matériaux et d'ameublement jusqu'aux animaux. Ces contraintes ainsi que la chronologie des histoires et autres notes sont organisées par chapitre en catégories sous lesquelles figurent différentes valeurs qui déterminent ces consignes d'écriture à accomplir. Par exemple : Chapitre 15, (l'un des) valeur : monter, + haut que sol ; valeur : Afrique du sol. Cf. Appendice 2.

Les espaces du roman ne constituent pas, à proprement parler, des lieux standards qui font les places de cette narration. Avant tout, ce sont les personnages qui donnent leurs noms aux lieux où (Bartlebooth 1, 2, 3, etc... ou Dinteville 1, 2, etc. ...) ou différentes histoires qui commencent et s'interrompent pour s'intercaler dans le roman et fragmentariser son récit. Deuxièmement, leur fréquence est régie par un ordre dans l'immeuble⁵⁵, et une stricte nécessité déjà préétablie en contre-courant avec le récit : les villes, les baies, les hôtels sont choisis dans le souci de les faire apparaître dans le roman et non pas par les nécessités intrinsèque au (sujet du) roman. La fonction essentielle des espaces s'agit justement de donner des motivations dramatiques à ces nécessités dramatiques à un roman où l'intrigue principal se raconte en référence à la mort de son personnage principale. Les événements sont donc « enfouis » dans ces espaces où ils sont exposés : à la façon d'une pièce théâtrale, l'action change lorsque les événements changent de place. Les espaces sont comme des « scènes » où une partie du récit prennent place et où le temps est, lui aussi par conséquent, serré dans les limites de cet espace où l'action se réalise.

Les espaces peuvent jouer ce rôle grâce à l'univocité du temps, de ce temps gelé en un seul moment, dont les extensions dans la suite du roman et sa continuité à l'avant et à l'après de cette référence ne sont portées que par elles comme élément de liaison. Les espaces sont les seuls références dans ce monde qui s'unifient à un seul instant pour expliquer le dilemme de la vie, pour laquelle le roman se présente en tant que mode d'emploi. Elles sont les unités de narration, des pièces où notre attention se concentre et elles remplacent ainsi le temps qui doit passer pour faire le récit. Comme ce temps est inséré à ce seul moment unitaire de la mort de Bartlebooth, nous sommes bien conscient que nous y sommes, pour ainsi dire, dans une parenthèse qui nous raconte une histoire, pour finir assez tôt et nous laisser avec certaines liens souterrains que nous sommes libres de découvrir pour emprunter comme un autre sentier qui se transformera en un autre chemin de narration, donc un autre récit, (un autre roman) comme nous l'avons vu sur le sujet du temps, et comme nous allons revoir sur la nature de cette narration en tant que structure et synecdoque (infra article 5, Tout est partout : Synecdoque) tout au long du roman, finalement pour nous écrire un autre roman.

⁵⁵ Une polygraphie inspirée d'une énigme des jeux d'échecs par Perec. Cf. Appendice 4

Eléments et unités de narration, les espaces remplissent et font fonctionner le récit. Comme unité, ils remplacent le temps, mais aussi, ils font avancer le temps en modifiant le lieu –en effet, l'un des moyens par lesquels nous nous apercevons du passage du temps dans notre vie quotidienne ; changer de place ou le changement de la place lui-même. Comme élément, ils caractérisent le récit, ajoute de la dimension et en jouant leur part indépendant dans la narration : comme exactement les personnages, les tableaux et les objets dans celle-ci, les lieux prennent leur part et deviennent un moyen d'expression propre à eux. Les espaces existent indépendamment et recueillent les personnages et les événements du récit à tour de rôle dans l'immeuble contrairement à l'opposé qui se passe dans un roman où ils ne sont employés que pour la réalisation de ces éléments. Les autres espaces extérieurs et intérieurs existent pour héberger des événements du récit, certes, mais à chaque fois ils sont définis assez vigoureusement pour héberger un événement ; le récit ne laisse jamais une place se manifester en type, indéfinie, servant à faire décor ; à chaque fois il les lie au sujet de l'histoire concernée.

Cette dramatisation indépendante de l'espace ajoute au même effet de mettre le roman en fragment du roman comme avec les autres éléments des objets, personnages, discours, etc. Les espaces assistent le lecteur à concevoir un monde où la mémoire double le récit avec des places, comme dans les reportages des événements que nous faisons des choses les plus rudimentaires de notre vie quotidienne ; elles sont toujours évoquées à côté d'autres détails. Ce que Brecht appelle justement comme le « théâtre de la rue » de Brecht est réalisé dans ce qui est de plus rudimentaire, commun, et partagé. D'une façon étonnante, *La Vie* comme roman de style innovateur dont la structure de temps et lieu est bien distancée à des conventions de la lecture du roman suit un mode connu et usé de l'échange habituelle de la rue que celle plus sophistiquée et développée du roman moderne.⁵⁶ Celui-ci reconnaît l'espace en tant que coordonné de la narration, catégorie qui fait support à son sujet ; or ni ce discours dont nous faisons usage dans nos échanges de chaque jour, ni *La Vie* le prend sauf comme tel, ils en font un acteur dynamique de la narration. Ce récit qui s'avance à première vue comme une suite des histoires, des descriptions (dont des adresses et des procédés et

⁵⁶ Vincent Jouve, **op. cit.**, p. 40-43 : Jouve nomme cette fonction de la description (espace) dans le roman « sémiosique », d'où nous pouvons retirer le rôle de « préparer la suite de l'histoire » dans le schéma, le plus important pour nous. Il s'agit, dans les objectifs de notre analyse ici, de mieux préciser le rôle de description qui forme ainsi le temps de la narration et en devenir un acteur.

des places) de discours de plusieurs matériaux de la vie de tous les jours et de topos et de figure littéraires ressort les espaces en les chargeant de ces étapes à chacun des chapitres : c'est la procédure par laquelle ils deviennent des locations d'une vie ordinaire. Le matériau de la vie comme transposé dans le roman les remplit à tour de rôle. Nous ne suivons pas un événement dans un espace, mais un espace (connu ou à connaître) se remplissant de cet événement, de ce que le roman nous offre à cet instant ; exactement comme nous offre le discours de tous les jours : aucun événement n'y est relaté dans un lieu indéfini, la location peut être inconnu mais il est défini d'après notre relation à cette place. *La vie* utilise extensivement ce phénomène au prix de nuire au but ultime du roman de fournir le mouvement du récit. Mais comme celui-ci est transféré plutôt à travers ces chapitres éparpillés le long du roman et parsemés des détails, il peut bénéficier de sa structure hors commune pour exposer les espaces de cette manière individuelle pour chacun d'eux.

En se basant sur ces espaces, dans des passages longues et courtes, d'importance capitale ou juste à renommer de passage, mais dont l'effet y étant toujours calculé, *La Vie* ajoute à son exhaustivité, outre des locations, ces espaces sont en même temps ce qui font ce monde ; ils sont des choses de ce monde. Assumés sauf comme simple décor, ils ne l'enrichiraient pas. Les espaces ajoutent de l'extension et de la richesse, en tant qu'acteur, ils y emmènent leur individualité, entrent en des relations complexes, le plus important de tout, ils font ce qui constitue le puzzle à chaque baie, ils sont les habitats des personnages, ils sont leurs complices, leurs alliés, mais ils sont aussi leur rival, leur ennemi. Les espaces sont iconiques et culturels, ils sont emblématiques, sinistres, connus à la mode et deviennent ainsi vieux, ou nouveaux et impressionnants. Ils font des blagues, font songer, réfléchir, étonnent et closent enfin tout le roman où ils jouent le rôle des adjuvants⁵⁷, mais aussi des acteurs dans la pensée de l'auteur.

⁵⁷ A. J. Greimas, « **Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique** », Communications, Année 1966, numéro 8, p. 28-59.

3.4.3. Tableaux

Suivant les contraintes que Perec suit le long des chapitres, dix tableaux accompagnent la narration à chaque chapitre : ce sont les tableaux de Jan Van Eyck, Antonello de Messine, Hans Holbein le Jeune, Pieter Brueghel l'Ancien, Diego Velázquez, Giorgione, Quentin Metsys, Vittore Carpaccio, Jérôme Bosch, Lubin Baugin. Plus que des allusions à ces tableaux comme œuvres visuels en dehors du monde écrit du roman toujours gardant son aspiration à l'exhaustivité, le roman fait l'économie de ces tableaux dans un discours presque neutre, afin de mettre la description en relief, l'auteur ne fait appel à aucun autre discours dénoté et défini, ce sont les parties où l'auteur est peut-être le plus entendu ; derrière le tableau, la voie de l'auteur privilégie certains détails, fait des passages selon ses prédilections, rassemble et sépare les points, commente et juge la technique. Mais les tableaux entrent à des interactions bien plus complexes que de simples descriptions avec le reste du roman : il s'agit, avant tout, du sujet principal de celui-ci. Les tableaux qui deviennent des puzzles prennent quelques décennies tout au long du passé du seul moment du roman, et leur disparition fait contraste avec les descriptions minutieuses de ceux qui leur ont survécus. En outre, leur temporalité est ce « toujours » : comme le temps n'y est plus, lorsqu'ils sont évoqués avec leur détail en interruption du récit, au début ou à la fin d'une histoire, le temps de la narration devient assez étonnant leur temps est un présent général, celui qui dépasse, comme leur allusion le temps diégétique pour devenir le nôtre, ils se situent à l'*avant* et à l'*après* des événements du livre ils sont toujours à un présent, un présent qui tranche le nôtre aussi, celui qui dure avec notre lecture. Le lecteur fait face à cet ambiguïté encore qui lui donne une pause, d'un moment de répit pour se retrouver face au dilemme de la temporalité de leur description : des tableaux des lieux du roman, mais en quel temps ? Au quel présent se situent-elles ? A un présent qui appartient, au lecteur aussi ? Alors à quel moment exact du roman est-il exposé ?

Ensuite, comme partout avec des objets visuels dans le roman, ils jouent le rôle des mises-en-abîme, qui lui, littéralement un objet visuel ; mais puisqu'ils font allusion à des puzzles dans la temporalité et dans la structure du roman, ils font des mises-en-

abîme dans le roman : Nous nous retrouvons avec le même geste ironique, le même discours discret du roman.

Les tableaux sont posés dans leur chapitre comme des objets qui font une partie de l'espace. Chaque chapitre appartient à une espace dans l'immeuble et chaque tableau prend sa place, sa description dans cet espace. De ce point de vue, en dehors de donner lieu à une description, ils progressent le récit en étant dans l'une des espaces qui va se placer dans l'architecture du récit. Cette espace est un vécu dans la vie de l'immeuble et constitue le vécu des caractères, faisant du tableau, comme autres objets et accessoires, comme autres chose dans l'espace et le vécu des personnages, un élément constitutif : il adhère au *zeitgeist* du temps de ces personnages. Peut-être moins quand-même que les objets et accessoires de mode, mais en en faisant partie, les tableaux suspendus dans ces chambres reflètent la subjectivité des personnages à des degrés divers dépendant de leur proximité. Nous sommes confrontés, par l'intermédiaire de ceux-là, encore à une conscience autre, encore à un dialogisme qui dépeint le monde de l'autre. Un bon exemple serait l'auteur dont Bakhtine a retiré son travail de synthèse ; la chambre du personnage principale des « *Les Carnets du sous-sol* » de Dostoïevski ne peut être pensé sans description de sa chambre, où son monde extérieure décrit son état mental.

Ainsi les tableaux participent au chronotope du roman, en guise de simples descriptions, ils embrouillent et redéfinissent le monde des personnages et reporte le cadre temporel à cette univocité d'un seul moment qui comprend tout, en guidant le lecteur dans cet immeuble qui, lui, abrite toutes espaces et temps de la vie.

3.4.4. Objets, accessoires et meubles comme éléments de narration

L'exposition de plusieurs objets accompagnent et interfèrent le récit. Ils sont éparpillés partout et suivent le même code de discours qui dit la narration comme avec les tableaux, mais tout en acquérant, eux, une petite histoire à eux, si non un signe tout en devenant des acteurs dans le roman à leur tour.

La même stratégie de mise-en-abîme est valable pour eux, cette fois-ci en dénommant la procédure. Plus maniable que les tableaux, les objets donnent plusieurs différents effets à la narration selon leur lecture, propre à l'esprit ludique oulipien qui prolifère les écrits et la littérature à l'infini, abondamment. Ces effets, comme dans un hologramme, dont divers images dans chaque chapitre, offre cette structure du temps qui est le chronotope de *La Vie*.

Ils occupent cette place unique grâce à la préférence usuelle de Perec de reconnaître à chaque chose leur place indépendante dans le récit et sans les faire nécessairement un part organique du drame proprement dite. Cette opération leur dote ces lectures à plusieurs différents niveaux propres au roman, tout en enrichissant son monde diégétique. Ils appartiennent tous à la vie quotidienne, c'est-à-dire à des passés et significations différentes, ils contribuent à la polyphonie du roman, Pour cette raison ils jouent à chaque fois également dans des mise-en-scène complètement différentes, le récit ne les offre pas non plus dans un registre semblable l'un à l'autre à chaque fois, à chaque chapitre.

Donc dans leurs nombreux instances, l'emplacement, pour ainsi dire, des objets ne fonctionnent pas comme un élément de la narration, mais des ouvertures à d'autres lieux et temps, en transformant le roman où tout peut toucher tout autre place, et dont toutes portes s'ouvrent comme dans un immeuble à tout autre étage, à la totalité de l'immeuble. Tout point nœudal qui envoie à tout autre est une structure spécifique, non pas seulement du point de vue de l'organisation temps/lieu, mais de notre compréhension de celui-ci. Ceci se présente, en empruntant une figure à la rhétorique, en forme d'une *synecdoque*, qui s'agit de signifier le tout par un seul point individuel qui lui est propre et représentatif. Nous allons détailler cet aspect de *La Vie* que nous estimons être important à sa structure dans la partie prochaine.

3.4.5. Comment fonctionne le chronotope dans le carnaval de La Vie ?

Certaines fois, ce « présent synthétique » de la narration n'est donné qu'à travers quelques rituels ou banalités de la vie quotidienne des personnages du roman. Ceux-ci

se situent à une partie post-intrigue du livre, et parce qu'ils ont pu survivre cette intrigue, ils ne sont pas affectés par les éléments de la narration et semblent être cloisonnés, eux aussi, à cette vie répétitive de ce présent synthétique.

Chaque chapitre porte le nom d'un personnage ou d'un lieu spécifique de l'appartement. Les lieux dans le roman témoignent des événements et les personnages dépeints dans ces lieux passent leur acheminement avant, pendant et après l'intrigue du roman dans ces lieux. Cette juxtaposition des événements tout au long du roman nous donne plusieurs repères, à un puzzle à pouvoir composer, mais encore non pas à une seule solution ou un seul point de vue, mais plusieurs, disons-le en utilisant par exprès un terme de peinture, de différentes perspectives, mais d'une même vie, d'autre part d'un même intrigue ou d'un même roman, de ce roman encore, dont le titre est, justement, *La Vie Mode d'Emploi*.

De longues descriptions servent à « dénaturiser » et « promouvoir » tous ces détails de notre vie quotidienne dont les discours propres à eux mais en même temps reconnaissables par nous constituent la polyphonie du monde diégétique du roman. Notre relation comme francophones avec ces mêmes discours nous met devant cette réalité « omniprésente » à chacun des lieux où nous vivons empilés les uns sur les autres au cours du temps.

Un iconoclasme inépuisable, le carnaval continue en mixant les genres, les styles, les interprétations diverses dans le même art, voire disciplines diverses au point de les entendre dans une même activité humaine qui réalise dans une performance plus orientée vers un but temporaire que les distinguer en différents domaines. Cet amalgame se poursuit dans une même vie dans un trajet dont seul le but soi-disant objectivement prononcé est responsable des faits et des événements.

Tout cela ne peut évidemment pas dire que des actions dans un but temporaire font qu'il s'agit des actes gratuits sans issue ni de sens ; mais dont le but font partie d'eux-mêmes, la temporalité est aussi valable pour l'action que le but rarement l'objectif visé de l'action qui est au moins aussi importante : « *La Vie...* » n'est pas un long fleuve qui coule tranquillement : la polyphonie est celle des discours qui donnent voix aux actions qui justifient et qui s'écoulent tout en performant un dialogue infini

de la vie. Chez Perec, tout parle, tout se raconte, tout s'écoute : c'est le carnaval des choses et des actes. De ce point de vue, l'acte de Bartlebooth n'est pas acte gratuit non plus. Il reflète exactement ce qui est à l'essence de ce carnaval que nous décrivent les aveux au cours de ses événements, et personnages. Les marins envoyés à Winckler pour constituer les puzzles sont les petites minuscules d'une vie, bien que pourtant cette objectivité temporaire et une démarche de résolution destinée à l'averses comme si bien expliqué au préambule du roman, ils sont tous versés au néant, à la destruction complète et une fin qui achève le processus, le matériel, l'évolution ainsi que ce but lui-même. Bartlebooth les varie chaque fois, en choisissant une quatre part, une autre histoire transportée et concrétisé par le regard spécifique à une telle baie, à une telle plage, à chaque fois l'originalité et l'unicité de ce regard, qui retraduit le tableau à la réalisation et à sa destruction est une réplique de la vie elle-même. Le travail ainsi que le processus de Bartlebooth, comme une performance en un happening chers aux années 60-70 qui sont aussi mentionnés plusieurs fois dans le roman démontre ce qui est défilé dans chacun des discours s'ouvrant et aux histoires et aux *choses* du roman.

Le carnaval est destiné à exister rien que par et pour soi-même, et pour soi-même, il est, et n'est plus et sa finitude est ce qui lui permet de mettre en scène cette existence : C'est pourquoi, d'ailleurs, Bartlebooth réagit sévèrement contre le projet de Bernsberry de mettre ses tableaux dans les chambres d'hôtel dans son projet de décoration. Il refuse de les voir momifié qui va mettre son projet en relief par rapport à son but original : de voir l'art comme construction par la peinture d'un marin à la différence de sa reconstitution par un puzzle : « la peinture est la création, le puzzle est l'investigation ; si la création est une induction ex-nihilo », l'investigation est une déduction vers la déconstruction de ce qui est déjà là. Le jeu de Bartlebooth qui dura 20 ans sert à mettre ces deux opérations face à face, comme l'écriture et la lecture, comme le but, le projet d'une vie en projet et sa narration ad hoc, comme, enfin, le discours et la narration.

Ce dernier point des deux jumeaux chers aux formalistes sous les noms de sujet et fable (ou syuzhet et fabula) nous réunit avec la critique bakhtinienne à comprendre la fonction du roman et sa démarche.

Au fait, Bakhtine voit ces deux pôles du récit comme établi dans la polyphonie : Ainsi, Bartlebooth fait l'expérience (comme Perec nous donne la possibilité d'en faire l'expérience) d'une mise en valeur de la vie elle-même : en son essence, ce qui fut transféré de la façon de voir la vie est reflété par cet acte de Bartlebooth : Qu'est-ce qui peut être encore plus « entertaining » que de passer bien son temps pour un milliardaire bien éduqué et sans aucune ambition que de se créer un bon hobby par curiosité et défiant toute utilitarisme à l'image du stéréotype de l'anglais cultivé à la dextérité du livre de *Guinness* prônant une histoire du pari de la photo d'un cheval en galop qui donna naissance en caméra de bird-watching, de train spotting, tout à fait comme suivre cette composition et décomposition de l'image en acte, in vivo lui-même, de voir ses propres peintures se désunir et réunir en morceaux en bois d'un puzzle –qui, en effet, vient du néant et disparaît donc dans le néant –à l'image de la vie elle-même. Cette plasticité, qui passe d'un port exigeant le voyage, le transfert, le transport et la vie professionnelle de toute une équipe se métamorphoser en représentation, au jeu, au calcul et plaisir ? Et tout cela dans son propre vie, par quelqu'un qui peut regarder d'une façon ludique la vie couler devant lui, cet acte peut nous montrer, au-delà des histoires des travaux et des jours de nos vies, si bien exemplifié dans plusieurs des histoires de *La Vie Mode d'Emploi*, un instantané de la manière où *La Vie* fait voir à distance.

Cette instance, cet unique moment, cette occasion qui, en réalité n'en est pas une, d'autre part, semble être si seul, presque obscure dans le roman : car elle est cette distance elle-même, si éloignée de nos différents discours de la vie quotidienne. Cet acte étant une image isolée et figée de la vie, se déclare comme une façon de voir comme décrit supra constitue une mode d'emploi –de la vie. C'est pourquoi il se manifeste comme dépourvu d'un dialogisme de la vie de tous les jours connu dans plusieurs chapitres. Ces parties du roman sont dotées de la narration la plus neutre, la plus minutieuse et la plus dépourvue des références ou allusions à d'autres sujets ni aux parodies dont quelques soit logique. Mais le dialogisme n'est pas dans le style : la quotidienneté fait contraste aux chapitres des tableaux de Bartlebooth et ses parties dans leur propre chapitre, comme exactement, la vie de tous les jours fait contraste à la durée toute entière de la vie vue à partir de sa finitude.

Les deux parties sont, à leur structure éparpillées tout au long du roman, fait office de contre-ton l'une à l'autre en se succédant vers la fin de l'intrigue qui fut au modèle des peintures et de leur mode de vie, à une finitude qui les clôt, qui rassemble et achève le puzzle qu'est le roman en cette lecture elle-même. Cette poursuite de l'un et de l'autre, en apparence du moins où la première complètement arbitraire, donc l'impression des fragments qui établissent petit à petit le roman à l'allure d'un puzzle en formation. Par le contraste de la vie sèche et ordonnée avec celle de son maître d'hôtel dans le roman un « buttler », un serviteur à l'anglais, sont ainsi en dialogue, qui s'unit avec la dernière étape qui les aboutisse dans un projet de mettre les peintures dans des chambres d'hôtel propre à *La Vie*.

La temporalité se fait remarquer de nouveau là, se reprenant après l'intrigue prit fin, le roman qui se regarde dans le passé grâce à sa structure réflexive et se poursuivant au-delà du sujet (syuzhet) mais dans son thème qui est la vie, la vie telle qu'elle se manifeste, dans les activités les plus générales et les plus simples de tous les jours, dans un présent général et éternel. Cette dernière temporalité se veut indépendant de par sa nature même, et se met face à face de l'intrigue qui est déjà disparu donc en face de l'auteur dont ils n'ont plus besoin à surgir dans une imagination suscitée le présent général dans l'imagination du lecteur.

Le sujet reconstitué n'est pas plus important que les autres parties même pris isolément, mais leur parle, avec une autoréflexivité d'épuisement du roman par la lecture –puzzle– mais les reconstitue aussi : pourtant ce tout n'est que caché dans le roman même, comme dans une logique dans l'art appelé réalisme alternatif de Borges et de Marquez. Le sujet est celui d'une entité complète de sens, qui se clôt par une remplissage de sens : le roman oulipien ne le permet pas, en se cherchant comme roman, une autre horizon ontologique que celui qui le fait avant lui : il se crée un univers où le sujet n'est que provisoirement constitué en premier plan pour respecter les contraintes qu'il se donne dans la langue, mais en deuxième plan, il recrée un univers qui ouvre une transgression du roman, de l'écriture. L'art oulipien est travestissant, en se mettant des contraintes, il transgresse les conventions du genre et se recrée l'art du roman. C'est pourquoi la relation entre partie et tout qui fait voler le concept conventionnel de temps en éclat dans le roman ouvre un nouvel horizon à comprendre non pas seulement à narrer le roman, mais aussi à former des espaces, à

croiser plusieurs autres récits entre eux et à donner comme à titre de gage l'intrigue principale à côté des autres sujets, et enfin, à comprendre outre le concept de temps, une relation avec notre vie quotidienne qui se compose des moments qui se nouent et qui s'évoquent les uns les autres dont les espaces se formant nous offre cette nouvelle relation avec la vie.

4. QUATRIEME PARTIE : LA VIE COMME « MODE D'EMPLOI »

En quoi, au fait, le roman *La Vie* est un mode d'emploi de la vie ?

En trois points distincts, le roman est un mode d'emploi : En son histoire ; son sujet, fabula, comme diraient les formalistes, le roman raconte une série d'opération d'un riche anglais qui n'est POUR rien, qui vient du néant qui va au néant, et qui laisse une trace uniquement pour ceux et celles qui se sont impliqués dans cet affaire, et pour qui elle va disparaître aussi, avec leur disparition.

Deuxièmement, la durée est le seul indice du temps qui peut décrire ce qui se passe dans le roman. L'espace est la seule réalité contingente à expliquer cette histoire, à en transformer à une narration : tous les deux attestent le même caractère éphémère et composé des anecdotes de la vie. Sans un effort sémantique, pour lequel le roman ne donne aucune indice apparente, la vie n'est que quotidienne, anodine, où les faits et leurs évaluations se perdent dans une narration liée à l'espace, elle aussi, au fait, ultimement sujet au caprice du temps.

Troisièmement, même avec une indifférence munie de richesse et d'éducation traditionnelle anglaise d'un gentleman, la vie ne saurait ne pas devenir projet. La grande faillite et l'avortement de la fin de son projet montre que, chaque fois qu'il y a une histoire qui veut saisir le geste d'une intervention à la nature, même de façon représentatif comme faire un tableau qui est voué à une destruction programmée ; acte d'apparence complètement inutile, temporaire et contrôlé, la vie finit par répondre, l'acte finit par devenir un projet, et comme tout projet, ne peut continuer infiniment, il finit par connaître son échec.

Il ne faut pas négliger non plus le côté complètement formelle de ce titre : il s'agit encore de superposer les discours, d'aliéner le lecteur et le mettre à une distance du discours habitué, commode : Mode d'emploi est une terminologie dans un champs lexical technique ; se conforme peu à l'usage conventionnel d'un roman et moins encore à une prise de position envers la vie, et sa propre vie surtout ; puisque ce titre porte aussi un air de suggestion, une explicitation, comme en offrir de quoi cette lecture s'agit pour celui qui tient le livre à la main pour la première fois. Et uniquement après vient le genre de ce livre dont il est question : Romans. Bien sûr il est en même temps réconfortant et irritant de lire ce sous-titre, puisque en même temps il explique le genre de cet écrit dont le titre évoque plus le titre d'un livret d'un accessoire technique, et juste après il démonte cette explication en le mettant au pluriel. Les « romans » qui peuvent figurer dans le livre marquent tout de suite un autre aspect de cette lecture : le livre en tant qu'objet n'est pas égal à un roman et ces romans tous ensemble constituent la réponse à cette question sous-entendu que pose le titre : comment employer la vie ? Comment en faire usage ? Bref, comment vivre la vie – mais entendons non pas « doit-on », mais « peut-on » vivre la vie, comme exactement un mode d'emploi est censé à nous montrer.

Il faut, d'autre part, comme il s'agit d'Oulipo, déterminer à quel jeu stylistique correspond le titre exactement. L'utilisation ensemble de deux éléments provenant de deux champs linguistiques complètement différents. Les deux parties complètement incompatible se fond en un nouveau type d'énoncé qui crée au moins un autre champ sémantique avec des allusions et des questionnements aux deux premiers : l'impossible se met en scène en détruisant en même temps les deux champs sémantiques précédents en un seul mouvement : Les mots « Vie » et « mode d'emploi » ne font référence plus à leur champs sémantique ultérieurs, mais s'y ouvrent à un autre qui les redéfinit. C'est aussi le point où le *Pataphysique* et le Carnaval bakhtinien se convergent : là où le projet pataphysique des solutions impossibles se réalisent par l'intermédiaire des jeux de mots à contraintes de l'Oulipo ; l'écoute et le parler, la performance et le regard, le connu et le découvert, le donné et le créé, bref la rhétorique et la théorie devient un seul dans un air de carnaval.

5. CINQUIEME PARTIE : UNE STRUCTURE BAROQUE

5.1. Tout est partout : Synecdoque

Le perspectif chronotopique du roman est cette synecdoque ; le temps de chaque unité nous fait allusion à ce moment commun, à ce présent *synthétique* -et non pas général, comme dans des énoncés de type généralisant.

D'après Le Petit Robert, une synecdoque est un « *Procédé de style qui consiste à prendre le parti pour le tout (payer tant par tête), le tout pour la partie, (acheter un vison), le genre pour l'espèce, l'espèce pour le genre, etc.* ». La synecdoque dans le roman est cette façon de représenter le temps diégétique du roman. Au fait, le seul temps « réel » du roman est cet instant où Serge Valène pense d'une maison de poupée dans laquelle tout pourrait être vu, regardé comme d'un œil invisible et qui peut changer sa place entre les appartements et les chambres et qui lie toutes ces différentes places dans le roman à ce même moment ; chaque chapitre décolle et illustre à nouveau le même moment comme exactement dans une montage en parallèle dans un film de cinéma qui nous montre des actions simultanées. Tous ces moments de chaque chapitre qui donne lieu aux descriptions fastidieuses s'ouvrent comme des empilements à d'autres horizons d'action et de narration dans le passé et vers le futur. Mais le temps de référence reste identique à chacun d'eux. Le temps de référence pour tout le roman reste le même, le temps de référence pour tous les événements d'un seul et unique chapitre reste, quant à lui, reste aussi, identique. Ce temps est synthétique, il se compose de plusieurs moments de plusieurs chapitres et personnages du roman. Ce temps nous présente aussi un parallélisme partagé par tous les personnages du roman. Donc chaque différent moment du roman est égal à un autre vu à partir de ce parallélisme au point où tous ces chapitres pourraient commencer : « En ce moment, chez... ». D'autre part, chaque moment nous montre le même moment du début et de la fin du roman, à savoir, le 23 Juin vers 8 heures du soir. Les unités du temps pour chaque chapitre fait référence au temps total et valable pour chacun d'eux et le temps

du moment de l'intrigue principale dans lequel est relaté tout le reste d'autres histoires sont narrés fait référence aux autres. Au point de vue de la narration, l'unité de temps est pareil vue des deux niveaux. Mais alors qu'est-ce qui exprime *effectivement* cette unité dans la narration, puisque le roman ne s'agit pas de tracer des parallélismes temporels entre des mondes différents ni à reporter le tout à un seul moment ? Loin de là, il en fait un usage bien libre dans les limites de ces moments propres à chaque chapitre, chaque histoire, chacune des arrière-fonds des personnages et d'autres histoires. Le temps existe bel et bien comme moyen de narration, mais en forme de chapitre, ou plutôt, le changement d'un chapitre à un autre qui recommence (c'est pourquoi ce présent est synthétique, se compose de l'addition de tout et non pas d'une validité générale et valide pour tout) le même moment pour quelques autres histoires, or nous ne pouvons saisir cette différence de temps que par ce mouvement de déplacement d'un lieu à un autre par la narration, c'est donc, le lieu, à la place du temps chronologique proprement dit, qui nous donne la dimension temporelle dans le roman *La Vie*. L'unité du temps n'est signifiante que dans la différence des lieux, les lieux sont aussi des unités de temps. Le chronotope de *La Vie* est organisé de cette façon que le lieu change tout dans cette forme de narration.

Nous allons appeler le sujet de chacun de ces moments/lieux des instances de narrations. Ces instances commencent avec des petits détails de la vie quotidienne, et passent ou non à la fiction : certaines fois les chapitres se contentent de finir avec la description d'un décor. Les histoires semblent être dominées par ces instances, qui, elles, ne nous parlent que du quotidien, imperceptible au drame, mais qui la sous-tend et qui garde la vie de tous les jours, à commencer par l'observation de l'œil nue indifférente à une location où rien de signifiant ne se déroule. Cette manque de signifiante, car sans action et drame de toutes sortes et appartenant à la routine de tous les jours est celle de chacune des jours de cette vie, comme également le grand puzzle construit par Winckler l'artisan des puzzles pour Bartlebooth, pendant 20 ans : elle n'est pour rien que soi, la vie, et chacun de ces moments équivaut un autre qui équivaut le tout.

La vie quotidienne se manifeste-t-il donc, comme des « instances de narration » indépendantes les unes des autres. Chaque moment encapsule dans son espace un passé, un futur et le présent, ce présent général simultané de tous les instants et de tous

les espaces, comme le démontre chaque incipit de chaque chapitre, donc de tout le roman. Chacun de ces moments représente tous les autres et chacun est valable pour n'importe quel moment de plusieurs récits dans un même roman, départagés uniquement entre plusieurs espaces : cette simultanéité, ce « moment unique » de tous les récits de la vie quotidienne en plusieurs est comme une synecdoque temporelle au point de vue du roman. Chaque moment unique de chaque récit au même moment de la mort de Valène, qui en effet n'est relatée au lecteur qu'au dernier chapitre du roman nous donne un perspectif sur son propre futur et passé car il ne les relie pas à une continuité dans l'histoire dans un ordre chronologique, mais nous les expose comme indifférents des autres. Cette indifférence d'un présent est celui de la vie de tous les jours, anodin, presque banal où rien n'est mesuré, délimité mais tout prend sa place dans une équivocité et égalité d'importance à un narrateur indifférent.

5.2. Origine et retour

Et tous cela, pour arriver au moment de la mort d'un homme qui, aux derniers instants de sa vie, rêve d'un immeuble dont la façade devant est coupée, laissant voir ce qui est à l'intérieur, les chambres, les meubles, les objets, les gens... Pour y songer ce que, à ce moment,) ce présent de tous les gens même, ce que ces gens font, pour pouvoir à penser à leur passé avant d'arriver à cet instant unique du 23 juin 1975, où Serge Valène meurt ; ce qu'il serait de leur futur même... On voit bien que Serge Valène, s'il n'est pas le narrateur de tout le roman, celui-ci est son rêve, que nous avons lu, et si nous recommencerions en ayant cette idée à notre esprit, soit, disons, pour rédiger un mémoire à propos, nous serions arrivés au même point où... Valène l'imaginerait dans l'état où nous l'avons lu. Les espaces de l'appartement ne donne pas lieu donc à une compréhension de transitivité, d'un transfert de récit et du sens entre ces différents lieux, comme évoqué dans le synecdoque, mais aussi, dans une structure autoréférentielle, la métafiction comme stratégie du récit étant valable du bout au bout, les espaces de cet immeuble devient l'aire par excellence de cette autoréférentialité : dans l'immeuble du roman nous arriverons au chapitre 99 pour retrouver... en train rêver de ce que nous venons de lire.

Comme avec cette référentialité de chacun des espaces à chaque autre et rendant chaque pièce et leur récit et leur discours semblables l'un à l'autre, le roman les ouvre peut s'ouvrir à un autre, où les choses de la vie de tous les jours devient équivoque, se connectent dans une équivocité de la vie de tous les jours, une synecdoque du sens passant par des lieux est valable partout dans le roman. Mais avec ce que nous amène si l'on peut dire d'une façon le synecdoque s'ouvre partout pour désigner partout, cette fin et le chapitre LI réfère tout l'œuvre, d'où une certaine topographie de la structure s'offre au lecteur : c'est plus ou moins le *baroque*, qui se réfère de toutes ses parties à toutes les autres, mais dont la forme aussi se plie et se converge pour resignifier le tout, dans la musique ou dans l'architecture.

Chacun de ces points dans l'espace sont comme une synecdoque qui réfère au tout, bien que différents les uns des autres à part entière. Ils participent au tout qui est reflété dans le caractère des autres parties qui sont dans le roman, les chapitres individuels.

A cause de ce « pli » dans le récit (le seul chapitre qui dans toute la structure fait le retour à l'origine et d'où on peut repartir) et ce retour cyclique au début, nous appelons le caractère de *La Vie* baroque. Une pluralité que se ferme à un point de référence général et une référentialité des différents points au même, le tout pouvant être référé de l'individuel et l'individuel pouvant être référé de toutes les parties du tout : un système baroque.

5.3. L'intérieure et l'extérieure

Toutes ses références à l'intérieure et à l'extérieure du récit se convergent, elles aussi, en des points différents : Toutes ces références se concentrent dans l'intérieure du système par l'auto-référentialité et par une métafiction. Elles font allusion à toute sorte d'artéfact qui fait part d'un discours ou autre, comme des peintures, d'autres roman ou citations⁵⁸ que l'auteur s'est donné comme contrainte d'ajouter dans les chapitres régulièrement avant d'écrire. Parmi ces citations, figurent aussi ceux de

⁵⁸ Cf. Appendice 2 : Liste des contraintes.

l'auteur dans ses autres romans. Certaines font allusion à des auteurs et des places qui touchent d'une façon ou autre à la vie de l'auteur. Ceux-ci sont des liens qui unissent le monde au roman par des relations extrêmement complexe –qui va de l'allusion à la dérision et de l'appropriation au mimétisme.

En deuxième lieu, le livre comprend comme partie en son annexe un index des noms et des lieux, une liste des « histoires », une note sur les citations prises et leurs auteurs. Si les listes et l'index seraient chose appréciée pour un livre d'une telles entreprise pour le lecteur impressionné et qui veut aller « plus loin », un examen plus rapproché de l'index donne à voir un autre spectacle qui va au-delà du livre. Sont mentionnés dans l'index les noms des places, des auteurs, des personnalités historiques dans le livre avec, comme dans tout index qui se respecte, les numéros des pages, dont les plus importants en caractères gras, entremêlés, par ordre alphabétique, des personnages du roman. Evidemment, si l'on contrôle les petites notes qui explique les personnages, on lit des entrées comme :

*POE, (Edgar Allan), écrivain américain 1809-1849.*⁵⁹

ou :

*BERNANOS, (Georges), écrivain français, 1888-1948, 533.*⁶⁰

avec :

*BARTLEBOOTH (Percival), 1900-1975, 21, 27, 36, **41-45**, **48-50**, 56, 58, 59, 65, 66, **80-84**, 86, 89, 95, 96, 112, 129, XXXVI, **152-158**, **166-168**, 206, 221, 251-253, 276, 281, 292, 309, 312, 313, 340, LXX, **412-420**, **427-430**, 454, 455, LXXX, **478-482**, 498, LXXXVII, 515, 517, **527-531**, 549, XCIX, **596-598**, 600.*⁶¹

Les deux premières entrées appartiennent à deux personnages réelles qui ont existé et apparus dans la recherche d'exhaustivité dans le roman. Quant à Bartlebooth qui apparaît à quelques pages de ceux-là dans le même index, il est un personnage du

⁵⁹ Perec, **op. cit.**, p. 658.

⁶⁰ **Ibid.**, p. 614.

⁶¹ **Ibid.**, p. 612.

roman, fictive. Les pages où il apparaît dans le livre sont données avec les numéros de chapitre, sauf sa profession est absente, qui pourrait être marquée comme « Industriel anglais », près des dates de sa naissance et de mort.

Comme il apparaît de façon assez évidente, les caractères fictifs du roman comme Smautf, Winckler trouve leur place à côté des personnages du monde réel, en dehors du roman. Les deux mondes se mélangent pour définir le contenu du roman qui est peuplé des caractères du monde réel aussi, sans devenir ni un document, ni un essai, ni même un récit fictif sur les personnages réels. Mais dans ce cas, l'index en annexe devient ainsi la note la plus impossible : s'il fait partie du roman, il doit incorporer tous les noms de tous les personnages du roman, y compris ce qui vient du monde réel aussi, et lorsque ceux-ci sont présentés à position égale et dans le même discours d'un index sérieux comme la plupart d'autres graphies et typographies et mises en pages des références, des manuels, des bibliographies dans les chapitres, avec le nom de Bartlebooth et autres personnages fictifs, les personnages réels devient des personnages seulement fictifs à pied égale, seulement partis de ce monde fictif, du moins en tant qu'ils sont dans le roman avec ceux-là. Or la grande majorité des personnages n'y sont évoqués qu'en tant que personnage réel pour composer des relations complexe avec le monde extérieur expliqué ci-haut. Si l'index ne fait pas partie du roman, alors les personnages principaux ne sont là qu'à titre de présentation, ils doivent être expliqués dans leur entrée en tant que tel pour, d'autre part, garantir la véracité des personnages réels. Or rien n'est là à aider le lecteur pour souligner les lignes de démarcation qui s'effacent de plus en plus en rendant les choses encore plus difficile, et confuses, avec des entrées comme :

*Smith (Cyrus), personnage de L'Ile mystérieuse de Jules Verne, 47.*⁶²

-comme si, Bartlebooth et Smautf n'étaient pas des « personnages », mais des personnes vraies-

*RORSCHASH (Rémi), producteur de télévision...*⁶³

⁶² Ibid, p. 666.

⁶³ Ibid, p. 662.

Présenté comme n'importe quel des autres personnes réelles historiques, Rorschash est en vérité un personnage fictif du roman, et sa profession ne compte que dans son histoire de quelques pages. Et pour finir, entre autres :

Sigismond, hamster, 486. ⁶⁴

Comme on voit, les marges sont brouillées une fois de plus entre l'intérieur et l'extérieur du roman. Mais il y a l'exemple qui est encore plus fort, au point de vue de son écriture.

Vers le milieu du roman, arrive un chapitre où le narrateur met lui-même en abîme. Le chapitre LI Valène (chambres de bonne)⁶⁵ est la description d'un tableau qui commence par cette même évocation de l'habitude des peintres de Renaissance qui se mettent au tableau. A la page 292, sont listés tous les caractères qui vont peupler le tableau avec leurs histoires et leurs passé. Ce sont les caractères qui animent *La Vie* avec leurs histoires. Les deux dimensions de l'intérieur et de l'extérieur du tableau qui réalise une mise-en-abîme du roman est évidente dans l'exemple des tableaux de la Renaissance, où un miroir ou la petite figure d'un peintre dessinant de sens inverse les figures principales du tableau est placé dans le cadre –référence faite, encore par le chapitre en question, qui en dirigeant notre lecture, réussit encore une autre mise-en-abîme en référence à ces tableaux : tout en décrivant les tableaux, il accomplit la même opération au plan narratif. Cette petite figure de référence est Valène, qui va imaginer une maison de poupée à la manière de notre roman à la fin du roman, et ce qu'il imagine, d'autre part n'est que notre monde diégétique, les caractères, les héros des histoires qui se réalisent dans cette maison. Ces deux dimensions s'amalgame, en remplaçant l'auteur par Valène et en passant de lui de retour à l'auteur quand les noms de ces caractères sont ajoutés au tableau dans ce chapitre avec des indices de leurs histoires dans d'autres chapitres du même roman –entre lesquels se trouve celui-ci, qui fait état de ces personnages, encore comme un peintre qui s'ajoute à un point insignifiant du tableau où les axes, les personnages principales ne figurent pas, comme exactement ce chapitre.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 666

⁶⁵ *Ibid.*, p. 290

Où se trouve ce chapitre ? Apparemment dans le roman. Alors comment expliquer la liste de tous les importants personnages du roman avec une liste ? Et que fait Valène en les imaginant ? Est-ce que cette scène est l'imagination de Valène ? Comment expliquer tout le roman, si non comme le rêve de Valène, l'un des personnages lui-même ? Dire que Valène rêve de tout avec lui-même et l'on lirait son rêve ? Mais même cette information est fournie par le roman. Est-ce donc un chapitre qui serait en dehors du roman, interprétant le roman comme celui du dernier qui parle du rêve de Valène ? Mais dans ce cas, Valène lui aussi est un caractère du roman. Si c'est bien ce que Genette appelle métalepse par l'insertion d'un autre monde diégétique est valable ici, nous le verrions, mais même cette probabilité est supprimée par la présence de Valène seulement dans un seul diégétique, celui du roman. Pas d'autre monde, pas d'interférence. Tout est ici, et ce qui est diégétique est encore mis en danger par l'incohérence et l'équivocation pour les mêmes valeurs de l'intérieur avec l'extérieur.

Afin de préciser notre rapprochement de la structure romanesque dans *La Vie*, nous discernons 3 aspects importants qui inscrivent la compréhension et la réception du roman au sillage d'une œuvre baroque :

1. La relation de chaque partie du roman au tout est comme une synecdoque : Chaque unité de la narration reflète la nature de la narration du roman. Au point de vue de la narration et comme œuvre tout en son existence qui se représente ici, l'œuvre dans son *poïesis*, le tout est perceptible dans l'unité, et l'unité reproduit en minuscule le tout.
2. Le point originare n'est valable que comme un point nœudal et d'où commence le mouvement et y retournent pour le rendre une suture dans la texture de la surface, ici de la narration, non pas comme source d'où tout s'origine mais s'éloignent à jamais une fois séparé.
3. L'intérieure et l'extérieure se confondent et s'organisent ensemble

Pourquoi le baroque ? Et en quoi cette ressemblance de la méta-structure d'une œuvre à une façon de saisir certaines méthodes dans l'histoire de l'art peut se révéler utile à notre recherche ?

Nous avons dit ci-haut que l'approche de Bakhtine et son cercle d'amis allait bien au-delà d'une évaluation méthodique de la littérature : Elle se voulait une intervention à la compréhension humaine dans les sciences humaines dans et par la société et en communication en essayant de venir aux prises avec le marxisme et les conséquences de cette relation sont assez complexe. Celle-ci est leur apport philosophique. Mais la vocation à laquelle ils aspiraient était de rapporter une autre façon d'analyser et comprendre la littérature que les formalistes, chez lesquels ils critiquaient la tendance à rester toujours dans le texte sans référer ni à la société ni la part historique dans lesquelles l'œuvre aurait été produit. Mais comme ils ne voulait surtout pas faire un retour à l'historicisme ou au subjectivisme de toutes sortes rapportés par le romanticisme et supporté plus tard d'une autre façon par les marxistes justement refusé par les formalistes, leur tâche est devenu de comprendre l'œuvre dans un tout autre registre de sa production et de sa réception, qui nous a donné, comme reporté à notre introduction une autre façon de se rapprocher, commençant par le roman, à toute l'activité humaine tout court. Cette approche qui s'est exemplifiée en premier lieu par l'étude sur Dostoïevski de Bakhtine se résulte, grâce à l'apport de son approche philosophique, comme toute une évaluation de la pratique littéraire avec son livre sur Rabelais. Cette pratique considère la littérature dans les deux directions de l'histoire et de la société et reconsidère les effets et la technique de cet objet spécifique. Nous appelons cette pratique, comme Aristote l'a fait, la *poétique*, d'après le sens propre du verbe en grec qui veut dire produire, faire –au sens du travail artistique qui produit des artéfacts et la *poïesis* cette action.

Dans *La Vie*, La structure de la poïesis prend la place de la langue, du discours, du « mot » si l'on veut au sens bakhtinien terme. C'est-à-dire, les matériaux sont délaissés comme moyen d'expression primaire au profit de cette structure qui conditionne le récit et prédomine le discours qui y est implanté comme un matériel sur le métier de l'écrivain dont il fait usage au gré de ses prédilections et à partir de ses calculs sur son travail, et non pas parce que ce matériel est son choix personnel et la raison d'être du roman. L'écrivain est plus un organisateur qu'un styliste dans le roman, car celui-ci passe outre les styles, les récits et les sujets en se dépassant et à travers lesquels offrir au lecteur plusieurs plans épistémologiques à ressortir d'une possibilité d'échange et un positionnement vis-à-vis d'eux.

Si l'analyse narratologique prend en compte les différents discours et leur enjeu dans un récit et si en revanche le rôle de ces différents discours compris dans une telle narration particulière présupposant un lecteur-modèle justifie celle-ci, nous pouvons conclure que nous pouvons découvrir, avec toute recherche sur la structure de tel roman une critique de prend en compte ce mot de l'autre, expliqué par le terme de *translinguistique* par Bakhtine. Celle-ci n'est pas, comme est déduit de sa pensée, une linguistique partagé dans le social, comme en sociolinguistique, mais une critique qui essaie de découvrir le roman à partir de son ouverture, avec la polyphonie, à une opération de dialogisme dans lui-même et avec le lecteur, en tant qu'il est roman dialogique. Celui-ci n'est pas un examen structural intérieur des relations dans le récit non plus, mais un discours qui s'ouvre par hétéroglossie au mot de l'autre, donc à toute une histoire et condition sociale. En d'autres mots, nous pouvons comprendre la translinguistique comme science du roman comme le champ des déviations et des subversions : nous devons donc avoir recours à cette structure au-delà d'une narratologie simple formelle et uniformément valide sur tous les textes pour être objectif au nom d'une certitude dans la recherche de la littérature en tant que science humaine. S'il s'agit de découvrir dans ces sciences au lieu de comprendre comme dans les sciences dures, notre approche peut se permettre de découvrir à chaque fois une structure, méta-linguistique comprenant en même temps dans la même démarche cet autre qui se réalise soit dans le discours, soit avec le lecteur, et métaphictive qui fait emploi des récits de l'autre en soi, et puisque son opération s'effectue en deçà et au-delà de ces liens, elle peut devenir notre résultat. Comme la poétique aristotélicienne détaille⁶⁶ par quel moyen sont produit divers œuvres de littérature en quel effet et comment sont organisé les sciences qui en font les recherches pertinentes qui ont trait à leur aspect comme la rhétorique, le jeu des comédiennes, l'écriture des auteurs ; une poétique du roman, en translinguistique se doit de dépasser ces sciences dont les effets ne sont qu'exposés dans une « méta-structure », dont ici notre exemple nous offre, au-delà des contraintes et des faux pistes de critique, un objet baroque.

Cet objet baroque est le roman lui-même : tout le carnaval démontre au fait une telle structure ; avec ses points de retour, ses points de convergence et ses points de

⁶⁶ Aristote, **La Poétique**, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, « Poétique », Paris, 1980.

différence. Tout le carnavalesque du roman se trouve en effet réalisé ayant les mêmes caractéristiques, les mêmes aspects : détournement des références, la manque des repères du haut en bas et de gauche à droite, une certaine mise-en-scène qui se fait regarder et qui se regarde avec certains.



CONCLUSION : LE CARNAVALESQUE DANS LES « ROMANS » DE PEREC : *LA VIE*, MODE D'EMPLOI DE LA VIE

Bakhtine a commencé à donner forme au concept de carnavalesque dans son œuvre sur Rabelais⁶⁷. Comme nous l'avons remarqué dans le passage sur sa théorie, ce concept est pour nous le condensé de sa pensée sur l'organisation, la communication, le vivre en commun à la société et la nature de la pensée humaine et sa réalisation dans la communauté –qui en est la condition préliminaire. Bien qu'il ait mis une application du carnavalesque sur le livre de Rabelais et que les problèmes de la théorie littéraire l'intéressaient prioritairement et il en faisait usage à exprimer sa pensée philosophique, Bakhtine expose avec le carnavalesque tout une histoire de l'organisation sociale autour des hiérarchies ecclésiastiques et royales, en y articulant une approche sur le rire⁶⁸.

Essayons de voir en quoi *La Vie* est vraiment un carnaval tout d'abord : Le renversement de la code de narration, déni d'une source unique de narration, de performance, donc d'un auteur, et d'une intelligibilité aux limites de la critique rationnelle, remplacés tous par l'échange des rôles ; par une construction ludique qui suit le lecteur en suivant un lecteur-modèle, sa propre narration d'après l'auto-référentialité et cet effet d'ironie pour enfin reformer un dialogisme, d'une réflexivité par sa structure même due aux contraintes, exactement comme dans un carnaval où l'acteur se met en scène pour se faire regarder, mais où lui aussi est spectateur est qu'il regarde les autres se produire, d'où nous retrouvons la même multiplicité de niveaux de regards des uns aux autres qui participent aux carnaval. Une destruction complète des codes et des hiérarchies donc, en suivant certains autres règles, dites des contraintes dans le parler oulipien et dans les explications de Perec sur son roman se produit dans le roman. Comme dans un carnaval où des masques sont requis, où des rôles sont exigés, où des places et des itinéraires sont définis, mais tout cela dans le

⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, **François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Paris, Gallimard, Paris, 1982.

⁶⁸ Ibid. p. 69-147.

but passager de pouvoir complètement faire fi des règles et des catégories et de libérer la satire, le rire, l'ironie et comme dit Molière, « pour faire rire les bons gens » : *La Vie* est le roman par excellence où un grand carnaval des figures et des thèmes et des images se baladent en se regardant, en reflétant le regard du lecteur, en y ajoutant celui de l'auteur aussi. Cette réflexion aux multiples niveaux du carnaval donne le lecteur la grande liberté de reproduire son propre image, de *devenir* ce qu'il veut, de *faire* du monde ce qu'il veut, de tout partager et de se reproduire dans la *multiplicité*.

Devenir, déplacer et (dans) la *multiplicités* sont les mots-clés que la structure de *La Vie* nous offre, dans ces thèmes aussi : les histoires, les personnages, les lieux deviennent autres choses qu'ils sont présentés à la toute première fois, le temps de ce roman, abondamment exemplifié, comme celui du carnaval, est suspendu pour retourner au même point –celui de la vie ordinaire et cyclique–, les chapitres se poursuivent pour faire leur ballade pour *faire*, avec tout ce devenir, un autre roman à chaque fois. La *multiplicité* des discours, ainsi que des formes nous justifient le sous-titre explicite de « Romans » pour mettre sur scène, où la participation est libre en lisant, et obligeant une fois dans le roman, une transgression des codes et des narrations. Bakhtine interprète la multiplicité dans la vie et la pensée (comme illustré par ses concepts de polyphonie et hétéroglossie) et le rire comme une sorte de résistance, une sortie des normes et même une lutte contre les pouvoirs de l'église et de la royauté. De ce point de vue, le choix de Gargantua qui mimique et qui met en dérision le pouvoir et la consommation du roi en France est bien placé une deuxième fois.

Transgressant non seulement la vie, mais aussi le roman lui-même par sa narration ; c'est pourquoi le roman est un genre hybride, dont la définition n'est pas formelle mais heuristique, en se transgressant il se corrompt et se recrée comme quelques choses fondamentalement nouvelle: cette chose autre et nouvelle, en vérité est moins un renouveau formel qu'un nouveau type de relation avec son lecteur, c'est-à-dire, une nouvelle poétique.

La vie mode d'emploi suit de près son lecteur et à chaque instant se donne la tâche de suivre sa réaction, on peut dire que le lecteur est anticipé, non pas comme résultat effectif du roman qui se forme sous ses yeux, mais un texte qui produit en son

sein des effets qui le motive et le dé motive, et en deçà de cette action, qui lui transforme en ironie de toute cette opération. Le roman est de bout en bout rempli de ce suivi de lecteur, ou plutôt, de ses réactions, et en aucune place il ne manque une réflexion de l'auteur à propos des résultats de ce suivi, de la motivation du lecteur. En un deuxième degré, le roman fonctionne sur ce calcul qui continue sur les effets qu'il fait sur le lecteur. Chez Perec, la métafiction, ou, si l'on veut, le dialogisme des voix différents du roman ne débouche pas à une narration qui se répète et se perpétue à l'infini dans un acte de se signifier sans interruption, mais un deuxième degré d'expression qui prolifère ces effets et ressortir un autre discours à une autre sémantique que celui du roman: *La vie...* est un roman qui se lit et qui se réécrit dans cette relation d'avec le lecteur: en l'anticipant, il se met en dialogue avec lui, et ce dialogue s'offre comme un type de roman qui se réunit avec ce qu'il est en vérité, un roman lié à une autre praxis avec le lecteur, c'est-à-dire, une poétique autre.

Un autre leitmotiv du carnaval, comme est toujours témoigné dans celui de Venise, celui de Halloween dont l'origine s'étend à l'Europe du Nord avant l'Amérique, la Mexique et le Pérou est bien la mort. La transgression de la vie se porte avec le motif de la mort à son point ultime dans les rites de nombreux carnivals dans tout le monde entier. Le roman de Perec est sur la mort par excellence aussi, comme le seul moment et l'aventure de Bartlebooth se résume par sa mort. *La vie* se donnant comme un manuel d'utilisation pour la vie, ne saurait la prendre comme sujet que dans ses limites, ses extensions sur son étendu en sa durée et son matériel, qui sont la vie et le corps et l'œuvre de Bartlebooth –qui tous se dissipent tout au long du roman pour disparaître complètement, avec le roman lui-même. Donc thématiquement la mort fait des allusions à et usage de l'idée de la mort, mais ce qui nous intéresse plus ici, est cette description et forme de la mort elle-même présente comme figure en tant qu'elle s'expose dans une marche, dans un carnaval. Celle-ci se manifeste au fait tout au long du roman par l'image de cet immeuble que nous traversons de lieu en lieu en ayant sous les yeux plusieurs places qui lui est spécifiques et auxquelles nous nous concentrons comme dans les tout petits détails minutieusement reproduits dans les salles et des appartements d'une maison de poupée ouverte qui a donné l'inspiration de ce roman à Perec et dont nous voyons une illustration sur la couverture de certaines des éditions du livre. Il s'agit, au fait de cet immeuble et de ses habitants tout au long du roman, ou fallait-il dire, en prenant la mode du roman perpétué par le narrateur qui

le positionne à un passé assez historique, en en parlant comme chose passée, qui n'existe plus, car toute l'histoire, la voie qui les raconte se situe postérieure à cet immeuble et ses habitants, comme cet immeuble n'est plus et ses histoires sont transférées comme appartenant à un passé qui n'est plus. Ce passé pourtant se situe pour exister avec une disparition, non pas seule de son personnage principal, mais de pleins d'autres également, avec leurs histoires qui prennent fin. Mais encore, la référence et l'animation la plus forte de la mort n'est pas par le récit prenant fin ou de la vie de ses héros qui prennent fin avec ; elles sont le plus visible avec le sujet de puzzle qui fait littéralement la vie de son personnage principal : la disparition à jamais au même lieu des tableaux qui deviennent des puzzles tout d'abord, et détruits une fois résolue. Vers la fin du projet où Bartlebooth est assez âgé, les tableaux sont tous plus ou moins détruit, et n'en reste rien, même de l'ambition du critique d'art Beyssandre⁶⁹ au Chapitre LXXXVII qui entre en conflit ouvert avec Bartlebooth pour en acquérir certains pour un projet de décoration des chambres d'une chaîne d'hôtel auquel il fut recruté. Il disparaît par l'échec de son projet et l'arrêt du projet de la chaîne d'hôtel. La mort comme complète disparition, un signe au néant traverse le sujet et le récit de bout au bout et devient un thème récurrent, qui retourne avec des allusions par ce récit avec son sujet principal.

Pourquoi le carnaval est tellement décisif à décrire le parallélisme des travaux de Bakhtine dans le roman de Perec dans cette étude de cas ? C'est parce que les motivations et la source du carnaval lui-même sont identiques à l'élément commun dans cette étude, à savoir, la vie quotidienne. Le carnaval ne peut prendre son matériel première que de la vie commune et journalière de l'homme ordinaire pour qu'il puisse le parodier, les mettre en scène en dérision, se mettre en scène avec eux et regarder les autres en se transformant, en regardant les autres se transformer : sans la vie quotidienne, ni la manifestation qui ne manque de affect avec sa résistance, ni la transformation de l'homme qui transgresse toute code oppressif et toute organisation régulatrice et de la pensée et du corps ne pouvaient prendre place. La vie quotidienne est toujours la scène de représentation du dialogisme, du carnaval, donc de la vie de lutte et de transgression, mais aussi du rire et de la compréhension mutuelle.

⁶⁹ Perec, **op. cit.**, p. 524 – 531

Bakhtine retrouve l'effet transgressant du rire au Moyen Age, mais aussi dans les origines du roman, roman qui depuis la Grèce continue comme forme libéralisant dans les satires ménippéens. Il faut reconsidérer le roman reconnu comme forme le plus moderne littéraire par Bakhtine dans un mouvement de toujours se dépasser, dont le mouvement oulipien est un exercice ludique, ingénieux et réussie pour s'ouvrir à toute possibilité en empruntant aux mathématiques des formes d'autoproduction.

La pensée bakhtinienne se conforme à cette mode de pensée de converger avec d'autres, dont surtout littérature ; et se plie en même temps aux exigences de les former. Elle est ouverte en ce qu'elle peut être développée et appliquée, mais aussi comme point de référence pour une résistance sur des supports et dans d'autres champs de pensées et d'action où la pluralité, le dialogue et l'ouverture est recherché. Nous portons la conviction qu'il ne serait pas vain de dire que toutes les études sur ces deux auteurs qui ont œuvré à nous rendre le rire et cette même ouverture toujours possible convergent eux aussi sur ces mots qui luttent sur l'écoute de l'autre et qui a rendu ce travail possible.

EPILOGUE

Ici aboutit notre recherche sur *La Vie* avec Bakhtine dans cette étude. Nous avons vu toute cette structure comme une construction baroque, semblable à celle en musique comme les cantates de Bach ou dans l'architecture comme dans les cathédrales sous la lumière de l'appareil théorique que nous avons formulé avec Bakhtine ; qui est rejoint donc à une poétique du roman. Nous pensons que ce point se présente en même temps comme un point de départ où les possibilités de la pensée de Bakhtine et son cercle d'amis peuvent être réexplorées et recherchées dans le roman pour tracer les lignes d'une poétique surtout à cette époque où le roman se transforme si vite et la poétique se doit de se rechercher de nouvelles horizons afin de pouvoir découvrir l'expérience humaine dans la même époque.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, **La Poétique**, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, « Poétique », Paris, 1980

BAKHTINE Mikhaïl, **La Poétique de Dostoïevski**, traduction de Isabelle Kolitchev, Seuil, « Points », Paris, Gallimard, 1970

-----, **François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**, Gallimard, Paris, 1982.

BARTHES, Roland, **Critique et Vérité**, Seuil, 1966,

-----, **Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV**, Seuil, Paris, 1984.

BRONCKART Jean-Paul, BOTA Cristian, **Bakhtine démasqué – Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif**, Éditions Droz, 2011.

DILTHEY Wilhelm, **Introduction aux sciences de l'esprit**, Einleitung in die Geisteswissenschaften, 1883, trad. par Sylvie Mesure, Cerf, Paris, 1992.

ECO Umberto, **Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs** traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, Paris, 1979.

GENETTE Gérard, **Figures III**, Seuil, « Poétique », Paris, 1972

OULIPO, **Abrégé de littérature potentielle**, Mille et une nuit et Oulipo, mars 2002

PAVEL Thomas, **La Pensée du roman**, Paris : Gallimard, 2003 ; nouvelle éd. revue, coll. « Folio essais », 2014.

PEREC Georges, **La Vie Mode D'Emploi – Romans**, Hachette littéraire, Paris, 1978

-----, **Les Choses. Une histoire des années soixante**, Julliard, Les Lettres nouvelles, 1965

-----, **Espèces d'espaces**, Galilée, L'Espace critique, 1974

-----, **Récits d'Ellis Island**, (en collaboration avec Robert Bober), INA/Éditions du Sorbier, 1980

-----, **Ulcérations**, Bibliothèque oulipienne, 1974

-----, **W ou le Souvenir d'enfance**, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1975

-----, **Je me souviens**, Hachette, Les choses communes I, 1978

-----, **La Disparition**, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1969

-----, **Les Revenentes**, Julliard, « Idée fixe », 1972

PROPP Vladimir, **Morphologie du conte**, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, et Claude Kahn, Seuil, « Poétique », 1965 et 1970.

SALGAS Jean Pierre, **Le Robert des Grands Ecrivains de langue française**, Le Robert, 2000

TODOROV Tzvetan, **Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine**, Seuil, « Poétique », Paris, 1981

Revues

GREIMAS A. J., « **Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique** », Communications, Année 1966, numéro 8, p. 28-59

Sites Internet

MESURE Sylvie, « **Compréhension** », Sociologie [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 10 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/2377>

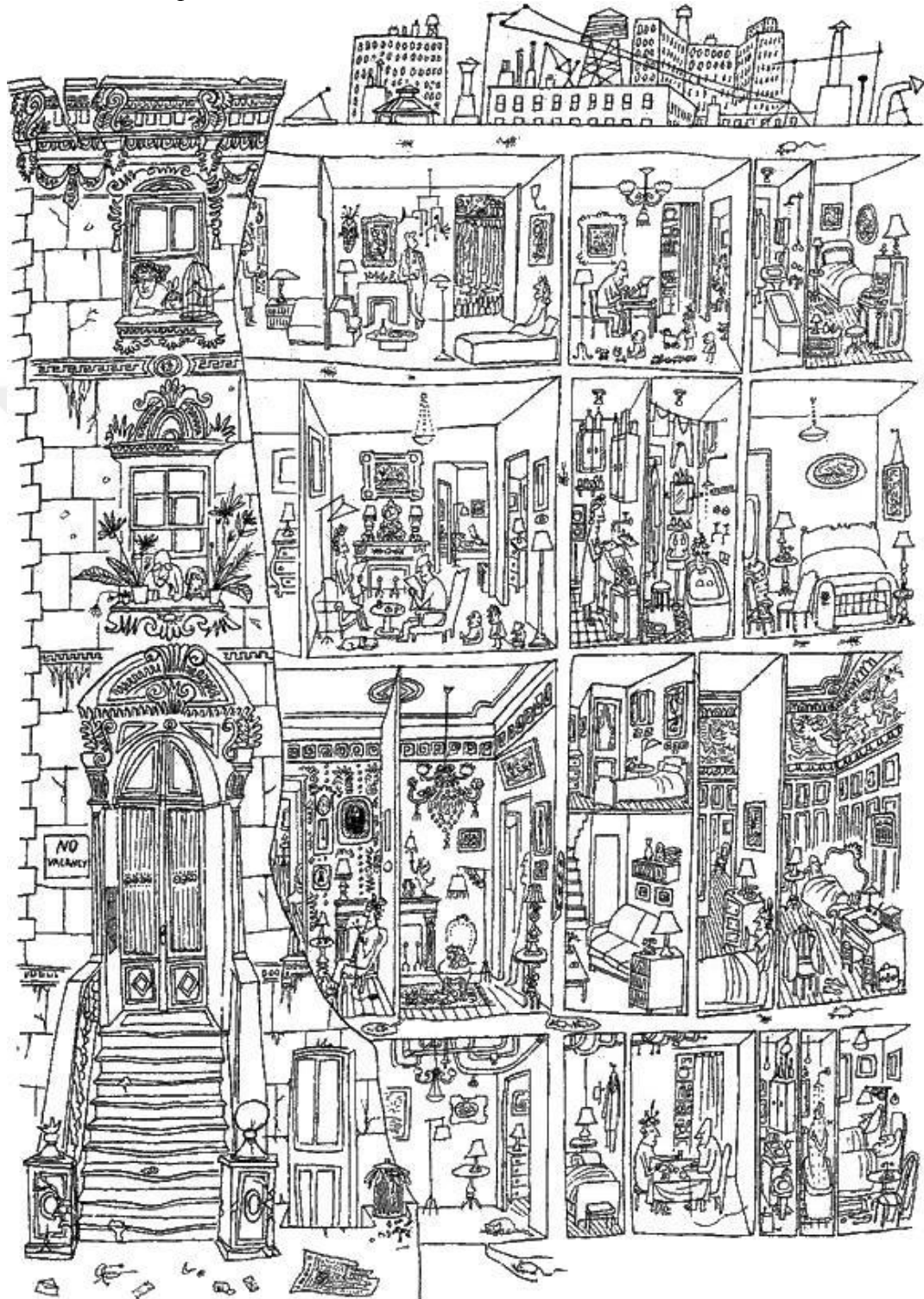
NOSSIK Sandra, « **Sur l'ouvrage de Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota, 2011, Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif** », Genève, Droz, 629 pages », *Semen* [En ligne], 33 | 2012, mis en ligne le 04 juin 2012, consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/semen/9537>.

PEREC Georges, **Cahier des charges de La Vie mode d'emploi**, Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magne et Jacques Neefs, CNRS Éditions & Zulma, 1993.

ZENKINE Serge, « **Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, Bakhtine démasqué** », Cahiers du monde russe [En ligne], 52/4 | 2011, mis en ligne le 12 septembre 2013, Consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/7509>.

Appendice 1

Le dessin de Saül Steinberg, dessinateur de presse et illustrateur, paru dans *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952), qui a donné l'inspiration du roman *La Vie Mode d'Emploi* à Perec.



Extrait de *Especies d'espaces*, Galilée, 1974.⁷⁰

⁷⁰ Georges Perec, "**La Vie mode d'emploi**", **Cahier des charges**, Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magne et Jacques Neefs, CNRS Éditions & Zulma, 1993 sur ligne : Georges Perec "La Vie mode d'emploi", Cahier des charges sur ligne <http://escarbille.free.fr/vme/?txt=esp> vu le 6 juin 2019

Appendice 2

Liste des contraintes

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	position	agenouillé	des coudes accroupi	à plat ventre	à mi	debout	marin ou + haut-à-l'est	entré	sortir	couché sur le dos	un bras en l'air
	activité	peindre	écriture	touriste	érotique	changement couleur	se servir d'un plan	espérer	lire ou écrire	travailler avec du bon	manger
	citation	1 Flaubert 2 Flamm	Stendhal Nabokov	Pravst Roubaud	Kafka Butor	Laurin Labalan	Roussel Feyd	Queneau Stendhal	Verne Joyce	Borges Lowry	Rathews Calvino
2	nombre	1	2	3	4	5	+5	1	2	3	0
	rôle	OCCUPANT	OCCUPANT	OCCUPANT	démarcheur	ouvrier	autre (ouvrier, taylor...)	client	fonctionnaire	douanier	ami
	3° secteur ressort ?	Fait divers nouveau de voyage	Biblio. recouvrement lettre	anthropologie Réglement chasse une phobie	Faire Part appel du gain	recette cuisine baguette dans la maison	prosp. pharmacie faux vu élève	agenda "orci"	programme recouvrement cuisine	diplôme admission nouveau d'élève	modèle d'emploi d'élève ou plus une vengeance
3	MURS	peindre murs	Forme de Jules	boiserie	lège	panneau noir	jaune ou or général	peindre murs	bois de Jury	jaune à motifs	sur un village
	SOLS	jaune à l'extérieur	p. à Jury	p. à boiserie	p. mosaïque ou cimentaire	carrelage carré	moquette	jaune de carreaux	bois	moquette	jaune de carreaux ou plus, motifs
	époque	ANTIQUITE	NOYEN AGE	RENAISSANCE	17 ^e	18 ^e	19 ^e	19 ^e	39	39-45	45-50
4	lieu	Allemagne	Italie	Grèce	Espagne	Russie, URSS	Est de l'Europe	Extrême Orient	Afrique du Nord	Amérique du Sud	Royaume-Uni
	style	Chinois	contemporain	Lyon XV Lyon LX	Empire	Régence Bourbon etc.	Napoleon III	Louis XIII	"Lustique"	"camping"	modern style, 1900, modern
	meubles	Table	Chaise	Fauteuil	Bahut, Armoire Noir, ...	Lit	Bibliothèque	Gondole etc...	canapé d'appoint	divan, canapé	Bureau
5	longueur	quelques mètres	~ 1 p.	~ 2 p.	~ 3 p.	~ 4 p.	~ 5 p.	~ 6 p.	~ 8 p.	~ 10 p.	12 p.
	DIVERS	armes	argent (bijoux)	maladie	plume	militaire	littérature	clergé	couteau	Physiologie 1860	littérature française
	age & sexe	Femme 35-60	Homme 35-60	jeune fille	jeune femme 18-35	jeune homme 18-35	jeune femme 18-35	jeune homme 18-35	jeune femme 18-35	jeune homme 18-35	jeune femme 18-35
6	animaux	chat	chien	Oiseau	Poisson	Rat	Coq	Chèvre	Araignée	Araignée	Araignée
	Vêtements	costume, manteau	manteau	veste d'été	Pantalon ou jupe	gilet	chemise	chemise	chemise	chemise	chemise
	Tous (autres)	Vin	à rayures	à pois	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux	à carreaux
7	Tous (autres)	soie 1	laine 2	cashmere 3	laine 4	nylon 5	cuir 6	soie 7	laine 8	velours 9	laine 10
	Couleurs	blanc	vert	bleu	rouge	jaune	orange	gris	rouge	bleu	bleu
	Accessoires	chapeau	cravate, foulard	écharpe, cache-cou	gants	chaussons	manchettes	bracelets	bracelets	bracelets	bracelets
8	bijoux	collier	bague	bracelet	canne	lunettes	montre	bouquet	Sac à main	Sac à main	Sac à main
	Lectures	Ouvrages	roman, essai	roman	roman	roman	roman	roman	roman	roman	roman
	Musiques	musique	musique	musique	musique	musique	musique	musique	musique	musique	musique
9	Tableaux	Arnolfini	St Jérôme	Antiochienne	Charles de France	Rembrandt	Rembrandt	Rembrandt	Rembrandt	Rembrandt	Rembrandt
	Livres	10 petits livres	Dictionnaire	Dictionnaire	Dictionnaire	Dictionnaire	Dictionnaire	Dictionnaire	Dictionnaire	Dictionnaire	Dictionnaire
	Boissons	Eau	Vin	Alcool	Bière, cidre	The	Café	Infusion	Jus de fruits	Lait	Coca etc...
10	nourriture	Pain	Charcuterie	Oufs, crudités salades	Viande, Oufs Gâteaux	Poissons et crudités	Legumes, Fruits	Fruits	Fruits	Gâteaux sucrés	Zakouski
	Petits meubles	Bancs, chaises	chaises	chaises	chaises	chaises	chaises	chaises	chaises	chaises	chaises
	Jeux de société	Cards	des cartes	dominos	Solitaire	Jeux de cartes	Jeux de cartes	Jeux de cartes	Jeux de cartes	Jeux de cartes	Jeux de cartes
11	Sentiments	Indifférence	Joue	Douleur	Amour	Colère	Amour	Amour	Amour	Amour	Amour
	Peintures	nu	dessin	gravure	gravure	Tableau	Tableau	Tableau	Tableau	Tableau	Tableau
	SURFACES	carri	carri	carri	carri	carri	carri	carri	carri	carri	carri
12	VOLUMES	cube	parallélépipède	pyramide	cylindre	cône	cône	cône	cône	cône	cône
	fleurs ?	Fleurs	immortelle, chardon etc...	Arbuste	pl. vertes	pl. vertes	pl. vertes	pl. vertes	pl. vertes	pl. vertes	pl. vertes
	bibels	marble	marble	marble	marble	marble	marble	marble	marble	marble	marble
13	manque	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
	FAUX	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
	Ac COUPLES	Laurie Hélène	Famille Rocher	Racine Stratons	Phélie Rocher	Crème Château	Orignal Pierrot	Nuit Boulton	Centre dramatique	laboratoire Pierrot	Belle Belle

La vie mode d'emploi, Tableau général des listes, Fonds privé G. P., en dépôt à la BnF, Arsenal, Paris. 62, 1, 19⁷¹

⁷¹ BNF Classes Le site pédagogiques de de la Bibliothèque nationale De France sur ligne
http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/perec_contraintes.pdf Vu le 6 juin 2019

Appendice 3 Le plan de l'immeuble

834

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	83 les Paroie	15 J	10 ex cluse versée de l'ancien	57	48	7	2	42 UHGD Simpson	45 H. H. H. Trogan	54 Plassart
2	87 Hutting	58 Olevier Gratiot [ancien propriétaire]	16 5 Rademoult CREPI	9 3 Joseph Nieto Elhel Rogers	46 0 Jérôme	17	anc. N. Fumet	6 Beatrice Bridel	51 Valérie	
3	84 5 Jules Cinoe	36	14	47	56	43	8/ de 25 a 32 R. Jérôme	44	Winckler	
4	12 Réal anc. Mme Hauscade	81 ancien F. Gratiot [un François et Marie]	35	17	28	5	43 Genevieve Foubert	5	Hebert	
5	61 Berger anc. le 2555 anc. vieille dame au p. ch. ch.	13	18	27	75	34	4	41	30 SdB	Marquincaux anc. Echard [d. le p. ch. ch. R.]
6	99	70	26	80	87	1	42	13	anc. N. Colomb	3
7	25 Sautte bord	62	87 Salon Altamout	63 P. Simon Bib	19	36	7 8	2	31	40
8	71	45	20	23	89	68	34	37	77	92
9	63 Entrée Service	24	65	73	55 ABANA anc. CLAVEAU	22	90	45	39	32
0	72 Caves Bart.	64	21	67	74	38	33	91	76	

3 1 7

Plan de l'immeuble, Fonds privé G. P., en dépôt à la BnF, Arsenal, Paris.110, 1, d⁷²

⁷² BNF Classes Le site pédagogiques de la Bibliothèque nationale de France sur ligne
http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/perec_contraintes.pdf vu le 6 juin 2019

Appendice 4 :

Ordre des appartements et des espaces de l'immeuble de la Rue Simon-Crubellier.

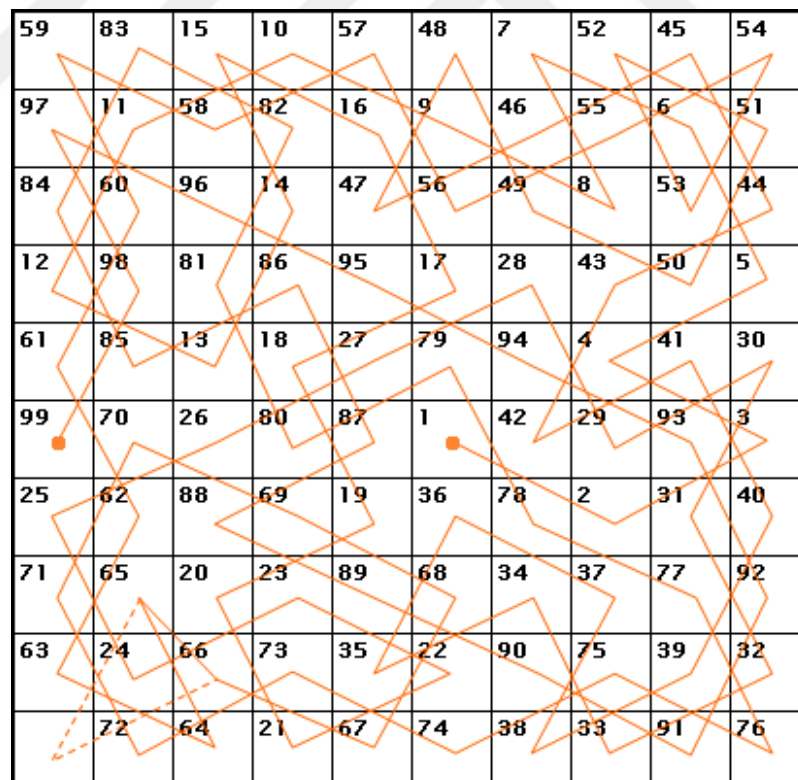
Polygraphie du cavalier⁷³

« Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier : il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases de l'échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. Il existe des milliers de solutions dont certaines, telles celle d'Euler, forment de surcroît des carrés magiques.

Dans le cas particulier de La Vie mode d'emploi, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 X 10. J'y suis parvenu par tâtonnements, d'une manière plutôt miraculeuse. La division du livre en six parties provient du même principe : chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie.

On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable. »

extrait de « Quatre figures pour La Vie mode d'emploi », L'Arc n° 76, 1979.



59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
	72	64	21	67	74	38	33	91	76

⁷³ Georges Perec "La Vie mode d'emploi", Cahier des charges, Présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magne et Jacques Neefs, sur ligne : Georges Perec "La Vie mode d'emploi", Cahier des charges, CNRS Éditions & Zulma, 1993, sur ligne <http://escarbille.free.fr/vme/?txt=poly> vu le 6 juin 2019

CURRICULUM VITAE

Né à Istanbul en 1966, Kağan Yazıcıoğlu a fait un master en Communication Marketing à l'Université Bilgi. Il a fait des traductions pour Yapi Kredi Yayinlari et d'autres maisons d'édition. Il a rédigé des critiques de film pour les hebdomadaires Antrakt, Expres et a écrit des nouvelles et essais pour la revue littéraire Hayalet Gemi. Il enseigne l'anglais comme langue étrangère et la littérature anglaise dans un lycée.



TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Kağan Yazıcıoğlu
Tez Başlığı : MİHAİL BAKHTİN'İN EDEBİ TEORİSİNDEKİ
ÇOKSESLİLİK GÖRÜŞ AÇISINA GÖRE PEREC'İN "YAŞAM
KULLANMA KILAVUZU" NDA GÜNLÜK YAŞAM
Savunma Tarihi : 26 / 06 / 2019
Danışmanı : Dr. Öğretim Üyesi Attila Demircioğlu

JÜRİ ÜYELERİ

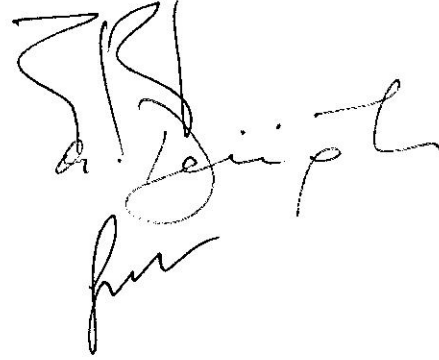
Unvanı, Adı Soyadı

İmza

Doç. Dr. Engin Bezci

Dr. Öğretim Üyesi Attila Demircioğlu

Dr. Öğretim Üyesi Sun Demirli



Enstitü Müdürü

Prof. Dr. M. Yaman ÖZTEK

Vehaleten

Dr. Öğr. Üyesi A. Fahri NEGÜS