

**« ESPÈCES D'ESPACES », « CHOSES » ET « MODES D'EMPLOI »
DANS UN HOMME QUI DORT**

Alexandrina MUSTĂȚEA
alexandrinamustatea@yahoo.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Roman de jeunesse, Un homme qui dort contient en germe les thèmes et les motifs que l'on retrouvera dans les créations ultérieures de Perec et que l'on peut « classer » et « dénombrer » sous des espèces nominales et verbales, qui s'inscrivent dans le jeu syntagmatique de liberté vs contrainte, caractéristique de son écriture. C'est précisément sur ces espèces - les espaces, les choses et les modes d'emploi, respectivement les verbes de mouvement, les verbes de perception et les verbes épistémologiques – que s'arrête notre analyse, car nous les considérons comme étant significatives pour les thèmes de l'aliénation et de l'altérité qui constituent l'essence de ce texte.

Mots-clés : espèces nominales, espèces verbales, aliénation, contrainte vs. liberté

Abstract

A youth novel, Un homme qui dort (A Man Asleep), is a germinal representation of the themes and motifs ulteriorly found in Perec's creations, which can be "classified" and "enumerated" as some nominal and verbal genres delineated by the syntagmatic play constraint vs. freedom, characteristic for the author's writing. Our analysis envisages especially these genres – the spaces, the things, and the "usage manual", as well as the movement verbs, the perception verbs and the epistemological verbs – all of which we consider important for the themes of alienation and alteration constituting the essence of this text.

Keywords: nominal genres, verbal genres, alienation, force vs. freedom

Resumen

Novela de juventud, Un hombre qui dort contiene en germen los temas y los motivos que encontraremos en las creaciones posteriores de Perec y que podemos "clasificar" y "enumerar" bajo la forma de unas especies nominales y verbales que se inscriben en el juego sintagmático de la restricción vs. libertad, característico a la escritura del autor. Es precisamente en estas especies – los espacios, las cosas y los modos de uso, respectivamente los verbos de movimiento, los verbos de percepción y los verbos epistemológicos - que nuestro análisis se centra, porque nosotros les consideramos como siendo significativas para los temas de la alienación y de la alteridad que constituyen la esencia de este texto.

Palabras clave: especies nominales, especies verbales, alienacion, restricción vs. libertad

Roman de jeunesse, *Un homme qui dort* anticipe les lignes de force de la pensée et de l'écriture perreccquiennes. On peut y déceler des thèmes et des motifs que l'on retrouvera dans les autres écrits de l'auteur, ainsi que le jeu *liberté vs contrainte* qui fait, sous ses multiples formes, la spécificité de son œuvre.

Dans un certain sens, le grand absent du texte c'est le personnage même, sous ses espèces littéraires habituelles. Les significations de cette « absence » sont importantes : d'une part elle est le signe de l'aliénation, thème central du roman ; d'autre part elle s'inscrit dans le programme perreccquien de déstabilisation des conventions romanesques. Le héros du roman est l'homme pâle de ce qu'un personnage romanesque est supposé être. L'emploi de la deuxième personne du singulier, là ou la première ou la troisième seraient de mise en est la marque formelle. Les choses détiennent le devant de la scène, l'espace devient un véritable protagoniste, le temps même se spatialise et annihile le vécu, le métamorphosant en engourdissement ou, tout au plus, en errance.

Partant d'une crise existentielle, de la révolte contre la durée, ressentie comme contrainte qui ordonne la vie, qui préétablit ses séquences, qui l'inscrit dans le prévisible métaphysique et social, le roman présente les efforts du protagoniste, un jeune étudiant sans nom et sans visage, de s'en délivrer, d'aller à l'encontre d'une existence toute tracée d'avance. Il formule « un mode d'emploi » de sa vie, qu'il tâchera d'appliquer rigoureusement:

Ne plus rien vouloir. Attendre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre. Traîner, dormir. Te laisser porter par les foules, par les rues. Suivre les caniveaux, les grilles, l'eau le long des berges. Longer les quais, raser les murs. Perdre ton temps. Sortir de tout projet, de toute impatience. Etre sans désir, sans dépit, sans révolte.

Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crises, sans désordre : nulle aspérité, nul déséquilibre. Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n'aura jamais de fin : ta vie végétale, ta vie annulée. (p. 52)

Mode d'emploi à mi chemin entre l'angoisse et le jeu littéraire :

Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre : que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent, que les souvenirs s'estompent. (p.25)

Nous sommes en présence d'une attente indéterminée de quelque chose d'indéfini, sorte de néant existentiel, dont le dramatisme est estompé par le recours au ludique : sortir de l'angoisse métaphysique par la porte de l'intertextualité, qui transforme la conscience de la fuite irréparable du temps en motif littéraire repris presque littéralement à Apollinaire : « : *que vienne la nuit, que sonnent les heures, que les jours s'en aillent* ».

Le roman permet la découverte de bon nombre de motifs qui traverseront toute la création de l'écrivain et que l'on peut « classer » et « dénombrer » sous des espèces nominales et verbales, qui s'inscrivent dans un jeu syntagmatique de *liberté vs contrainte* et qui affectent à la fois le plan du contenu et celui de l'expression¹.

Les espèces nominales du texte, extensibles à l'univers perezquien dans son ensemble, sont les *espaces*, les *choses* et les *modes d'emploi* ; les *espèces verbales* qui marquent profondément cet univers appartiennent à trois catégories principales : les verbes de *mouvement*, les verbes de *perception* et les verbes *épistémologiques*.

Les *espaces* peuvent être classés, tout d'abord, en *espaces clos* – *la chambre de bonne, le café, le cinéma*, etc., respectivement en *espaces ouverts* – *la ville, les rues, la campagne*. Ces « espèces d'espace » reçoivent des valorisations différentes le long du texte.

Au début du roman, *la chambre de bonne* est un espace sécurisant, lieu de refuge, ses murs, sa porte close s'opposant à toute intrusion du dehors. C'est l'espace de la somnolence, du rêve et du sommeil, de la demi-conscience, du refus de l'état de veille, qui serait celui des obligations de toute sorte. Les états mêmes se spatialisent, deviennent des espaces métaphoriques, matérialisés, concrétisés. Aussi la somnolence prend-elle une forme spatiale, induisant la confusion entre les états et les choses :

il y a d'abord trois espaces que rien ne te permettrait de confondre, ton corps-lit qui est mou, horizontal, et blanc, puis la barre de tes sourcils qui commande un espace gris, médiocre, en biais, et la planche, enfin, qui est immobile et très dure au-dessus, parallèle à toi, et peut-être accessible. (p.14)

¹ La contrainte la plus évidente que s'impose l'auteur dans ce roman (et sur laquelle nous ne nous arrêtons pas ici), c'est la narration à la deuxième personne du singulier, le *tu* représentant en même temps le narrateur et le narrataire de l'histoire, jeu énonciatif subtil, à conséquences importantes sur le plan des significations textuelles et dont nous nous sommes occupé dans un article intitulé *Aliénation et altérité*, paru dans *Georges Perec. Inventivité, postérité*, Actes du Colloque de Cluj-Napoca (Roumanie), Université Babeş-Bolyai, 14 au 16 mai 2001, Casa Cărţii de Stiinţă, Cluj-Napoca, 2006.

Le corps même devient un objet parmi d'autres, *corps-lit*, mis à distance, le procédé littéraire traditionnel de la personnification des objets étant renversé, dans le sens de la réification du vivant.

Les rêves sont presque palpables, grâce à leur métamorphose en paysages :

S'il y a un lac au milieu de ta tête, ce qui est non seulement vraisemblable, mais normal, encore qu'on ne puisse l'affirmer sans précautions, il te faudra un certain temps pour l'atteindre. Il n'y a pas de sentier, il n'y a jamais de sentier et, près des bords, il te faudra faire attention aux herbes, toujours dangereuses en cette époque de l'année. Il n'y aura pas de barques non plus, bien sûr, il n'y a presque jamais de barques, mais tu peux traverser à la nage. (p. 32-33)

La tête devient l'englobant non pas du rêve mais du paysage, du lac, que le protagoniste doit traverser. L'immobilité que celui-ci choisit dans le quotidien est compensée par le déplacement dans le rêve, bien qu'il s'agisse de quelques obstacles qui semblent s'y opposer : l'absence métaphorique des sentiers et des barques.

Inversement, dans un autre rêve, le corps se trouve enfermé dans l'oreiller, ce véritable microcosme du sommeil, hésitant entre le bien être – la chaleur, et le cauchemar – le noir :

tu es bel et bien prisonnier à l'intérieur de l'oreiller où il fait si chaud et si noir que tu te demandes non sans quelque inquiétude comment tu vas t'y prendre pour sortir (...) Pendant tout ce temps, le sommeil, le vrai sommeil était derrière toi, tellement reconnaissable avec ses longues plages grises, son horizon glacé, son ciel noir parcouru de lueurs blanches ou grises. (p.34)

Encore une fois le sommeil se spatialise, devenant paysage, avec ses plages et son ciel changeant.

L'intermezzo de la maison paternelle, avec son grenier plein des livres de l'enfance, avec les repas presque muets, avec les promenades à la campagne, représente un espace ambigu, mi-clos, mi-ouvert : espace d'ouverture vers le passé et de fermeture sur l'avenir, par la décision d'annulation de la durée. C'est une sorte de répit avant la mise en pratique du projet, avec quelques exercices préparatoires :

Pourquoi grimperais-tu au sommet des plus hautes collines, puisque ensuite il te faudrait redescendre, et, une fois redescendu, comment faire pour ne pas passer ta vie à raconter comment tu t'y es pris pour monter ? (p.44)

Il existe ici une certaine ambiguïté voulue, recherchée par Perec, qui joue sur le sens propre, concret de la phrase, dans le contexte des promenades du personnage dans la nature, et sa valeur généralisante et métaphorique à la fois, portant sur l'inutilité de toute entreprise personnelle et/ou humaine, étant donnée la conscience de son manque de finalité.

Le retour à la chambre de bonne parisienne équivaut à l'installation volontaire dans la voie de l'indifférence. La chambre devient l'espace du calme, de la torpeur, de l'assoupissement :

*Tu reviens à Paris et tu retrouves ta chambre, ton silence. (...)
Ta chambre est le centre du monde. (p.49)*

Mais le temps dans son écoulement produit inévitablement des mutations. Petit à petit la chambre devient « *une prison à portes ouvertes* », espace contraignant, quitté pour le plein air – les rues, la ville, revalorisées positivement, comme espace du mouvement libre, avant qu'il ne devienne, à son tour, « *prison à portes ouvertes* », à cause des contraintes épistémologiques auxquelles le héros ne peut pas s'échapper.

Fermé ou ouvert, indifféremment, il devient un espace mental, double de l'espace de l'écriture, avec ses contraintes et ses libertés.

Une seconde dichotomie de l'espace est étroitement liée aux « *choses* » qui le peuplent et aux « *emplois* » qu'elles remplissent. On peut parler ainsi d'un *espace utilitaire*, chambre à coucher, cafés, etc., et d'un *espace culturel*, cinémas, galeries de peinture, bibliothèque, etc.

Les *choses*, à leur tour, se divisent en *objets utilitaires* – *banquette, lavabo, bassine, chaussettes, bol de Nescafé, cigarettes*, etc., et en *objets culturels* – *livres, journaux, toiles*.

Une catégorie à part est représentée par les *objets symboliques* – *les cartes de jeu, le puzzle, le labyrinthe*, images matérielles, objectales, spatialisées de la destinée, de l'existence humaine toute tracée d'avance, que le protagoniste s'efforce en vain d'ordonner à sa guise, tout étant préétabli par les règles du jeu. Ne pas pouvoir sortir de ce cadre est moins angoissant que la persistance de l'effort d'en sortir malgré la conscience de l'impossibilité de le faire. Sorte d'enfoncement volontaire dans le néant de l'impuissance, devenu à son tour un jeu mécanique, absurde, auquel le protagoniste est incapable de se soustraire :

des cartes étalées que tu prends et reprends sans cesse, sans jamais parvenir à les ordonner comme tu le voudrais, avec cette impression désagréable d'avoir besoin d'achever, de réussir cette mise en ordre, comme si d'elle dépendait le dévoilement d'une vérité

essentielle, mais c'est toujours la même carte que tu prends et reprends, poses et reposes, classes et reclasses (p.31)

La catégorie des *emplois*, directement liée aux *espaces* et aux *choses*, pourrait être classée en *emplois propres* et *impropres*. Caractéristique pour le texte perequien est l'emploi impropre des espaces et des choses. Les utilitaires deviennent des espaces et des objets pseudo culturels, les culturels se métamorphosent en doubles dégradés des utilitaires :

Tu apprends à regarder les tableaux exposés dans les galeries de peinture comme s'ils étaient des bouts de murs, de plafonds et les murs, les plafonds comme s'ils étaient des toiles dont tu suis sans fatigue les dizaines, les milliers de chemins toujours recommencés, labyrinthes inexorables, texte que nul ne saurait déchiffrer, visage en décomposition. (p. 56)

Les tableaux, les plafonds, les murs, remplis indifféremment de figures, sont les doubles de la page écrite, avec sa calligraphie compliquée, indéchiffrable. Jeu formel, en l'absence de la substance qui lui donne sens et raison d'exister.

En rapport direct avec les espaces, les choses et les emplois se trouvent les espèces verbales que nous avons déjà mentionnées, et qui sont les images scripturales de l'action ou plutôt du manque d'action, tant du personnage que du roman lui-même.

Les verbes de *mouvement* recouvrent une large palette lexicale et sémantique. L'espace clos, « *le centre du monde* », se trouve sous le signe de l'immobilisme: *ne pas bouger, rester couché, rester étendu* en sont les principales espèces. Il prend la forme de la négation du mouvement, sorte de dépersonnalisation, de réification progressive de l'être: « *Tu es un oisif, un somnambule, une huître* ». L'absence de mouvement s'accompagne, comme dans le fragment ci-dessous, de la scission du moi, expression dramatique de l'aliénation :

Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleux fait, peut-être, à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais plus : il se lève, se lave, se rase, se vêt, s'en va. Tu le laisses bondir dans les escaliers, courir dans la rue, attraper l'autobus au vol, arriver à l'heure dite, essoufflé, triomphant, aux portes de la salle. (p.19)

Encore une fois, le personnage prend ses distances par rapport à lui-même, le *tu* déjà aliénant alternant avec le *il*, pronom de la non personne, de l'étranger, de l'inconnu. Il se dédouble, se projetant en deux hypostases

contradictaires, l'une réelle, celle de refus de toute action, concrétisé dans le refus du mouvement, l'autre virtuelle, *fantomatique*, qui agit, inscrite dans une sorte d'anticipation, de prolepse sans avenir, simple reflet d'anciennes habitudes dont la mémoire s'obstine à persister et à perturber la voie de l'indifférence.

L'espace ouvert va de pair avec le [+ mouvement], les verbes qui reviennent avec obstination dans le texte étant : *marcher* et *traîner*, souvent associés – « *marcher, traîner* », le second terme apportant une complétude sémantique au premier – l'idée de lenteur et de manque de but précis.

Au fond le [\pm mouvement] représente moins un *faire*, qu'un état d'esprit, une alternative d'abord librement choisie, qui deviendra contraignante au fur et à mesure que l'espace se métamorphose en « *prison à porte ouverte* ». Plus le personnage avance dans la voie de l'indifférence, moins il est disposé à agir. L'indifférence est démobilisatrice dans le sens propre et figuré du terme :

Tu as cessé d'avancer, mais c'est que tu n'avançais pas, tu ne repars pas, tu es arrivé, tu ne vois pas ce que tu irais faire plus loin. (...) tu n'as pas envie de poursuivre, ni de te défendre, ni d'attaquer. (p.26-27)

Le même jeu ambigu entre le concret et l'abstrait, entre le particulier et le général perce de cette phrase, comme de beaucoup d'autres, s'imposant non seulement comme constante stylistique mais également comme idée sous-jacente du texte entier, proposant au lecteur un certain type humain – l'être végétatif, l'être *huître*.

Le *faire* véritable, *dormir, se lever, se laver, manger, boire, fumer*, etc. est un *faire minimal*, à la limite de l'existence, de la survivance et de l'action romanesque. Il se résume à l'assouvissement des besoins biologiques. Autrement dit, ce *faire* équivaut à l'emploi propre des objets utilitaires tels le lit, le lavabo, les plats, le café, etc. Les objets de consommation sont dégradés, non différenciés, véritables « connotateurs » d'indifférence :

quand tu manges (...) c'est un peu ce que les psychophysiologistes appellent une " prise de nourriture. " (p. 33-37),

ou encore :

tu lis, tu es vêtu, tu manges, tu dors, tu marche, que ce soient des actions, des gestes, mais pas des preuves, pas des monnaies d'échange : ton habillement, ta nourriture, tes lectures ne parleront plus à ta place, tu ne joueras plus au plus fin avec eux. Tu ne leur confieras

pas l'épuisante, l'impossible, la mortelle tâche de te représenter. (p.65-66)

Le protagoniste se dissocie de ses actes, comme s'ils étaient accomplis par quelqu'un d'autre et non pas par lui-même. Il ne les assume pas, il se regarde faire de l'extérieur, en étranger, sans implication affective. Aussi les verbes de *perception* – voir, regarder, entendre, écouter, etc., soulignent eux aussi, le plus souvent, l'idée d'aliénation, de scission du moi :

Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi, l'intérieur noir, vide, glauque, effrayé, impuissant de toi. Il te regarde et il te cloue. Tu ne cesseras jamais de te voir. Tu ne peux rien faire, tu ne peux pas t'échapper, tu ne peux pas échapper à ton regard, tu ne pourras jamais. (p.102-103)

L'œil du *regardé regardant* se transforme en instrument de mesure du vide existentiel, qui ne fait qu'enregistrer de manière froide et objective les dimensions de l'angoisse et de l'impuissance.

Les verbes *épistémologiques* représentent des actes réflexes – les stéréotypies de l'acte épistémologique véritable. L'étudiant qui vient de quitter ses études pour faire l'expérience d'un autre mode de vie, ne saurait, dans sa nouvelle existence, effacer les traces de l'ancienne, tout autant de chaînes qui entravent sa liberté. Le réflexe scientifique des taxinomies se manifeste dans les jeux *décrire / analyser* :

tu restes parfois des heures à regarder un arbre, à le décrire, à le disséquer : les racines, le tronc, la ramure, les feuilles, chaque feuille, chaque nervure, chaque branche à nouveau. (...); tout ce que tu peux dire de cet arbre, c'est qu'il est un arbre ; tout ce que cet arbre peut te dire, c'est qu'il est un arbre, racines, puis tronc, puis branches, puis feuilles. Tu ne peux en attendre d'autre vérité. L'arbre n'a pas de morale à te proposer, n'a pas de message à te délivrer. Sa force, sa majesté, sa vie – si tu espère encore tirer quelque sens, quelque courage, de ces anciennes métaphores – ce ne sont jamais que des images, des bons points, aussi vains que la paix des champs, que la trahison de l'eau qui dort, la vaillance des petits sentiers qui grimpent pas bien haut mais tout seuls, le sourire des côteaux où les grappes mûrissent au soleil. (p.40-41),

respectivement *classer / dénombrer* :

Tu traînes. Tu imagines un classement des rues, des quartiers, des immeubles : les quartiers fous, les quartiers morts, les rues-marché,

les rues-dortoir, les rues-cimetière, les façades pelées, les façades rongées, les façades rouillées, les façades masquées. (p.59)

Lire *Le Monde* est encore un jeu subtil entre le sens propre et le sens figuré : le héros est assis au fond d'un café le journal à la main, « *en face du monde* », occupé à *dénombrer* les rubriques de la publicité, autant de références aux choses de la vie :

Tu t'assieds au fond d'un café, tu lis le Monde ligne à ligne, systématiquement. C'est un excellent exercice. Tu lis les titres de la première page, « au jour le jour », le bulletin de l'étranger, les faits divers de la dernière page, les petites annonces : offres d'emploi, demandes d'emploi, représentations, propositions commerciales, propriétés, domaines, terrains, appartements (vente), appartements (en construction), appartements (achat), locaux commerciaux, locations diverses, fonds de commerce, capitaux, associations, cours et leçons, voyageurs, autos, boxes, animaux, occasions, divers ; les réceptions, les naissances, les fiançailles, les mariages, les nécrologies, les remerciements, les ventes à l'Hôtel Drouot,, les visites et conférences, les soutenances de thèses. (...) lire le Monde, c'est seulement perdre, ou gagner une heure, deux heures ; c'est mesurer, encore une fois à quel point tout t'est égal. Il faut que les hiérarchies, les préférences s'effondrent. (p.63-64)

En conclusion, nous pouvons affirmer que tous les éléments que nous venons de discuter sont les signes scripturaux de l'aliénation, thème majeur du roman *Un homme qui dort*.

L'exécution du programme existentiel que se propose le protagoniste de cette odyssée du sommeil métaphorique, de cette anti-histoire, se réalise comme apprentissage de l'indifférence. Mais le héros se trouve finalement devant un double échec : d'une part, vivre selon ses propres règles signifie se contraindre à les respecter, car, paradoxalement, renoncer à tout projet constitue un projet en soi, que le protagoniste abandonnera d'ailleurs, comme irréalisable, d'autre part, « *l'indifférence est inutile* », elle ne peut pas vaincre la durée et, de plus, elle est feinte, hypocrite, derrière elle s'insinuant la solitude, le malheur, la peur. Le cheminement vers nulle part n'échappe pas à l'emprise de la temporalité. Il ne reste au héros que la liberté de s'y soumettre.

Texte de référence

Perec, G., *Un homme qui dort*, Paris, Editions Denoël, Collection Folio, 1991

Bibliographie

Collectif, *Georges Perec. Inventivité, postérité*, Actes du Colloque de Cluj-Napoca (Roumanie), Université Babes-Bolyai, 14 au 16 mai 2001, Casa Cărtii de Stiintă, Cluj-Napoca, 2006