



PROJECT MUSE®

Ceci n'est pas Un homme qui dort

François Bizet

French Forum, Volume 35, Number 1, Winter 2010, pp. 39-58 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: 10.1353/frf.0.0110



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/frf/summary/v035/35.1.bizet.html>

François Bizet

Ceci n'est pas *Un homme qui dort*



Fig. 1



Fig. 2

On connaît la suite de ces images fascinantes du film de Dreyer, *Vampyr* (Fig. 1 and Fig. 2),¹ mais je voudrais seulement relever, au seuil de cet article, la grâce du dédoublement: une silhouette se détache d'un corps assoupi et s'élanche dans l'espace. Ce pur moment de cinéma m'est revenu lorsque j'ai lu les premières pages du livre de Georges Perec, *Un homme qui dort*, et surtout lorsque j'ai vu le film qu'il en avait tiré.

Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie, un double fantomatique 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.²

Tout au long du récit, le personnage ne dérogera que très peu à ce programme d'inaction. De ce moment où il *décroche*, sa vie ne sera plus que repli raisonné et systématique, jusqu'à complète désolidarisation des milieux étudiantin et familial, et du corps social tout entier. Au cinéma, Perec a choisi de montrer cet instant fatal en filmant les gestes quotidiens (virtuels) de l'étudiant, et en les opposant à son im-



Fig. 3

mobilité (réelle). L'hypothèse du double est rendue, visuellement, par la succession de séquences contradictoires, opposant précipitation vers la salle d'examen, et immobilité dans la chambre de bonne, et c'est sur ce plan³ qu'est lu le texte cité.

Il apparaît alors que le tableau de Magritte—complètement absent du livre, précisons-le—est chargé de figurer le phénomène du dédoublement et du devenir-autre du personnage (Fig. 3). Mais est-ce là sa seule fonction? N'est-il pas aussi l'indice, dans l'image même, du devenir-film du texte? Comment Perec, en effet, passe-t-il d'une œuvre à une autre, du livre au film, d'*Un homme qui dort* à *Un homme qui dort*? En regardant cette image, on pourrait dire ceci: une œuvre se détache d'une autre et s'en va mener sa vie propre, car il faut bien consentir à n'être plus soi-même quand on est hors de soi. Une œuvre se détache d'une autre—la même—qui la précédait dans le temps: c'est la même et c'est une autre, ainsi que l'indique la reproduction dans la chambre d'étudiant du tableau justement intitulé: *La Reproduction interdite*.

Une œuvre se détache, en images, d'un texte, et il n'est pas sans intérêt que cet adieu lui soit signifié par une image fixe et muette, sorte d'abîme pétrifié: impossible désormais de se regarder en face, de se renvoyer mutuellement la même image—le visage, garant de l'identité. L'homme du tableau ne se voit plus dans le miroir que de dos, comme près de prendre congé, de se désamarrer de soi, de s'exiler.

Qu'est-ce que l'histoire de l'homme qui dort? C'est celle d'une démission, d'un renoncement au monde, l'histoire d'un détachement. Or le détachement, au sens d'une séparation de corps, serait aussi au cœur de l'acte de création. La voix off en charge de la narration est celle d'une femme. Aucune des explications de Perec sur les raisons d'un tel choix n'éclaircira le mystère de cette incarnation féminine.⁴ Mais l'étrangeté de cette présence vocale vient surtout redonner vie à une autre image, fondatrice, celle d'une naissance, ou plutôt d'une création, par laquelle un corps neuf est extrait d'un corps *qui a déjà été créé*: Eve, née d'une côte d'Adam. On connaît de nombreuses représentations de cette naissance, où l'on voit un homme qui dort, à même la terre, tandis que s'élève, droite au-dessus de lui, une femme toute formée. Inutile de revenir au récit le plus ancien de la *Genèse* pour rappeler les termes de cette scissiparité originelle. Il suffira de citer, comme est d'ailleurs tout près de le faire Perec dans son livre (dont l'ouverture est un pastiche de Proust), une des premières phrases de *La Recherche du temps perdu*: "Quelquefois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse."⁵ Phrase qui précède presque immédiatement cette autre, de laquelle Perec a tiré le titre de son livre: "Un homme qui dort tient en cercle le fil des heures, l'ordre des années et des mondes."⁶

Au risque de me répéter (mais Borges nous a appris qu'il n'y a aucun risque de répétition possible, dût-on reproduire exactement le texte d'un auteur aussi universellement célèbre que Cervantes), une œuvre se détache d'une autre œuvre, se lève et s'en va mener sa vie propre. Mais cette fois, il s'agit de prendre élan sur une altérité radicale, sur l'œuvre d'un autre. Dans l'ordre, donc, approximatif et provisoire, d'apparition *et* de disparition de ce qu'on nommait autrefois les sources: Kafka, Proust, Apollinaire, Balzac, Blanchot, Nerval, Diderot, Duras, Prévert, Melville, Defoe, Le Clézio, Mann (Thomas), Céline, Joyce, Lowry, Saint-Exupéry, Dante, Homère . . . Autant de dédoublements spectaculaires, ou furtifs, parfois imperceptibles, signes d'une formidable multiplication de soi dans l'autre (et vice versa), incessante poussée intertextuelle dont je voudrais montrer qu'elle est encore démultipliée, d'une façon tout à fait inattendue, par la mise en images.

On a écrit beaucoup de choses sur la notion, très controversée, d'intertextualité.⁷ On a peut-être tout dit de son importance, de sa

complexité aussi, dans quasiment tous les livres de Perec.⁸ Néanmoins, il m'a semblé que parmi les grands livres, les plus étudiés, *W ou le souvenir d'enfance*, *La Vie mode d'emploi*, *Les Choses*, où le jeu intertextuel atteint des sommets de sophistication, il fallait se pencher plus attentivement sur le cas d'*Un homme qui dort*. Ce livre est en effet le seul texte publié, avec "Les lieux d'une fugue,"⁹ moins connu, dont Perec ait entrepris une adaptation cinématographique—un texte qui ait trouvé à renaître dans un nouvel opus. Le film, réalisé sept ans après la publication du roman, a été largement coupé. Or l'examen des deux œuvres montre que les principales victimes de cette réécriture sont précisément les références littéraires, innombrables, qui informaient le roman. Bernard Queysanne, co-réalisateur du film, confie que ces coupes claires n'ont pas été sans douleur, et qu'il reste encore, dans le film, quelques traces de l'immense réseau textuel d'emprunts et d'allusions.¹⁰ Il faut pourtant se rendre à l'évidence, les deux figures tutélaires qui avaient présidé à l'élaboration du livre—le Kafka des *Méditations sur le péché*, et Melville, celui de *Bartleby*,¹¹—et à leur suite, l'inépuisable catalogue des auteurs, des titres, des personnages, des citations épars ('inépuisable' car comme on le sait depuis Michael Riffaterre, l'intertextualité est aussi un *effet de lecture*, de sorte que la réception des œuvres se trouve à chaque fois indexée à la culture et à la mémoire du lecteur¹²), tous ces phares plus ou moins lointains qui nous envoyaient leur lumière, tous ou peu s'en faut ont été éteints et rasés, rayés d'un texte désormais uniquement audible.

De nombreux commentateurs du texte ont fait remarquer que l'abondance des références littéraires d'*Un homme qui dort* ne relève pas d'une pure et simple panthéonisation des modèles.¹³ Au contraire: que Sartre et Camus, entre autres, se voient redonner la parole, c'est pour s'entendre refuser immédiatement tout droit de cité. Certes la révolte du personnage est inspirée de celle d'illustres prédécesseurs, mais elle est sans issue:

... ton lit est déjà fait dans le dortoir de l'asile, ton couvert est mis à la table des poètes maudits. Bateau ivre, misérable miracle: le Harrar est une attraction foraine, un voyage organisé.¹⁴

La référence est suffisamment explicite: *exit* donc Rimbaud et Michaux. Il n'y a pas jusqu'au scribe de New York dont la résistance

opiniâtre au devoir ne soit à la fin révélée inopérante. Le personnage de Melville s'est laissé mourir, l'homme qui dort, lui, continuera de vivre avec la blessure inconsolable que ses exercices d'indifférence ont ouverte en lui. *Exit Bartleby*, dont Perec avait annoncé qu'il entendait le réécrire à sa manière. L'intertextualité a donc ici une fonction tout à fait originale, presque conjuratoire, bien différente de celle dont Perec la chargera plus tard, dans *Un cabinet d'amateur* et *Le Voyage d'hiver*, où elle voisine avec le mythe borgésien de bibliothèque totale. L'intertextualité d'*Un homme qui dort*, paradoxalement mais en toute cohérence avec ce qu'il advient à son personnage anonyme, est attirée par le vide, le dépouillement méthodique, l'oubli de tous les liens. Perec pratique ici une intertextualité à rebours, qui vient bousculer les très consensuelles métaphores de "greffe,"¹⁵ d'"anthropophagie littéraire,"¹⁶ de "phago-citation,"¹⁷ qu'on trouve dans beaucoup d'essais théoriques. Il ne s'agit pas de dire que le greffon ne prend pas, ni que l'assimilation échoue, encore moins que l'hypertexte rejette l'hypotexte: la réussite technique de Perec est indéniable mais elle est d'autant plus digne d'intérêt que le récit parvient à faire de ce que l'auteur lui-même appelle un art "citationnel"¹⁸ à la fois un art de l'appropriation et de la déprise, et à inscrire le jeu intertextuel dans un rapport d'intimité et de distance, faisant de l'œuvre un espace duel, tendu entre deux gestes: constitution et dispersion. L'intertextualité d'*Un homme qui dort* se déploie dans cet *espèce d'espace* très particulier: à la fois musée centralisateur et réseau diffus de contrebande, anthologie et potlatch. Elle serait alors à l'image de cette forme instable, entrevue dans une des visions nocturnes du personnage, et qui est pour le dormeur à moitié lucide la forme même de son sommeil régressif et têtue: une "boule, ou plutôt bulle," hospitalière d'abord, mais dont la surface "se desquame" peu à peu, puis *s'exfolie* à grande vitesse.¹⁹ La forme ovoïde du sommeil, décrite par Gaston Bachelard dans un livre que Perec a pu lire, est ici inversée: le "devenir courbe" du dormeur, que Bachelard voyait pris dans un "mouvement enveloppant"²⁰ de chrysalide, chez Perec change de cap et s'aventure vers le dehors, la dérive, la dislocation. Le sommeil n'est plus ce qui ressource, c'est le moment d'une débandade, et si le somnambule sombre jusqu'au "détachement total,"²¹ jusqu'à être réduit à un œil exorbité contemplant sa propre désagrégation, il entraîne dans le désastre tout ce qui le constitue. L'"exfoliation"²² érode le corps et les désirs, elle

élague aussi l'œuvre intérieure du temps. *Un homme qui dort*, c'est le résultat d'une double opération de reliure et d'effeuillage, autant de pages restituées-arrachées, dans le même mouvement, au livre de la mémoire, de la mémoire des livres.

J'ai été tenté de penser que l'adaptation cinématographique vient radicaliser ce geste complexe de liquidation. Je me suis pourtant vite ravisé. Car quand bien même le miroir du tableau de Magritte interdirait le reflet du visage, il continue d'exercer ailleurs sa fonction spéculaire. Et quelle image, naturellement inversée cette fois, nous renvoie-t-il?

Celle d'un livre.

Le roman nous avait prévenu: si le détachement est "total," il est aussi impossible. L'indifférence corrosive se heurte à l'indestructible conscience de soi, représentée dans le roman par un "œil immense et fixe, qui voit tout,"²³ et auquel il est impossible d'échapper.²⁴ Dans le film, le tableau de Magritte est chargé dès les premiers instants de matérialiser la conscience omniprésente et d'annoncer l'aporie: le désarrimage ne peut avoir raison de tous les liens, le *tu* sera toujours un "regardé regardant,"²⁵ le désir de transparence, de liquéfaction du personnage, son "devenir moléculaire"²⁶ dirait Deleuze, ne pourront venir à bout du noyau toujours déjà reformé de la perception de soi.²⁷ Il restera toujours encore trop de sujet, trop de mémoire, bref trop de texte. Le livre est posé là pour en témoigner, apparition à la fois discrète et obsédante, comme si toutes les particules textuelles agencées provisoirement dans le roman, interdites et désintégrées par les exigences de l'œuvre à venir, étaient venues se recomposer sur l'écran, le crever d'une densité nouvelle, celle d'un objet, le saturer de la matérialité anguleuse et goguenarde d'un volume. Car bien entendu, ce livre n'est pas n'importe quel livre, et il est de première importance que ce soit *ce* livre-là: *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, d'Edgar Allan Poe. L'effeuillage n'est donc pas une table rase, comme le laissait supposer la radicalité de l'épreuve nihiliste,²⁸ mais un palimpseste sans fond. Selon l'humeur, nous sommes ici dans une érotique déceptive ou euphorique. Au moment où le personnage suspend sa lecture, au moment même où le livre lui glisse des mains, un autre livre surgit et fait miroiter la promesse d'autres aventures, mais il y a fort à parier que cette apparition ne constitue pas la clé ultime de l'œuvre, enfin révélée. Arthur Gordon Pym n'est qu'une épaisseur supplémentaire



Fig. 4

de l'homme qui dort, une strate qui devra bientôt, sans doute, sous la poussée d'une énième référence, laisser apparaître une couche non moins profonde, et non moins superficielle. Perec a d'ailleurs soin de déconstruire, ou plus exactement de miner ce qui pourrait se donner comme une *image dans le tapis*, et c'est dans l'espace d'un triple cadrage—l'image filmée, le tableau, le miroir—, d'une triple modalité de représentation qu'a lieu un très complexe ricochet à trois bonds²⁹: d'abord le livre filmé, ensuite le livre peint, reproduit photographiquement et filmé, enfin le livre fictivement reflété, lui aussi peint et reproduit et filmé. Il y a là un dispositif proprement vertigineux, où se manifeste l'ironie du romancier devenu cinéaste, mais qui, surtout, vient faire implorer l'image elle-même, en ses assises, image travaillée, prolongée sans fin par ses doubles proliférants (Fig. 4).

Das Werk ist ein Abgrund, l'œuvre est un abîme, pourrait-on dire en mimant une phrase de *Wozzeck*, que Perec connaissait bien.³⁰ Aucune profondeur du texte (ni de soi), hormis celle qui se dérobe, et partant nulle herméneutique possible. Le roman laisse place à un film, qui à son tour renvoie à un livre, lequel nous invite à d'autres lectures, dans une "échappée infinie."³¹

Nous voilà revenus au point de départ, avec un livre de plus à lire ou à relire.

Mais une question se pose lorsque nous nous replongeons, après

coup, dans les *Aventures de Gordon Pym*: quel livre sommes-nous vraiment en train de relire? Ne serait-ce pas, en fin de compte, Poe à travers le prisme Perec? *Un homme qui dort* n'est-il pas en train de détourner notre lecture? De sorte que ce qui est donné comme un hypotexte possible apparaît à la fois comme un texte dérivé, un texte second, au mépris de la préséance historique? Il va sans dire que notre rationalité naturelle a bientôt fait de chasser le trouble qui accompagne la redécouverte des incroyables péripéties de Pym, sa course magnétique vers le blanc et le désert polaire, si proche dans sa dramatisation de l'inexorable chute du dormeur dans l'indifférencié, mais il reste en nous, tout de même, un peu de la stupeur qui terrasse le personnage du *Voyage d'hiver* lorsqu'il comprend que le livre qu'il tient entre les mains, et dans lequel il vient de repérer pas moins d'une "trentaine d'emprunts"³² à plusieurs grands poètes symbolistes, a été écrit en 1864, c'est-à-dire *bien avant* que les ouvrages cités n'aient été publiés. L'effet emprunt, bien connu, se double alors d'un effet prémonition, étrangement inquiétant. Plagiat par anticipation³³ . . . Nous sommes ici devant une autre dimension de l'intertextualité, grande machine à déboussoler l'espace littéraire, lequel n'était autre, bien sûr, qu'un espace-temps. L'emboîtement gigogne des cadres et des plans renvoie donc aussi à une sorte de feuilletage temporel, mais absolument désordonné, entropique, car que peut encore signifier une chronologie face à cette horlogerie aléatoire qu'est la bibliothèque? C'est là que se tient le "scandale prodigieux"³⁴ de la littérature, en cet écart souverain vis-à-vis de l'Histoire. Alors que Michel Foucault et Roland Barthes s'appêtent à annoncer la fin de l'auteur, Perec ravive la proposition de Paul Valéry d'une "*Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature,"*"³⁵ une histoire où les noms des écrivains s'effaceraient derrière la circulation labyrinthique et achronique de leurs œuvres.³⁶

Mobilité, plasticité, adaptabilité: le texte n'est pas une matière pour la pétrification, mais pour l'aventure. C'était bien, déjà, sous ce signe que commençait le roman de 1967. Incipit: "Dès que tu fermes les yeux, l'aventure du sommeil commence."³⁷ Mais nous l'avions à peine remarqué. Nous avons bien vu cet oxymore étrange, mais nous ne nous y étions pas arrêtés. Désormais nous le regardons d'une tout autre façon, comme si notre œil s'était entre temps accommodé, comme si les *Aventures de Gordon Pym* nous avaient littéralement ouvert

les yeux. Intertextualité rétroactive, pourrait-on dire . . . “Dès que tu fermes les yeux”: il faudrait donc d’abord accepter de fermer les yeux pour mieux lire, laisser advenir l’autre texte, laisser remonter des profondeurs les gisements d’images et de rythmes. Le sommeil dont il est question n’est pas seulement celui de l’homme qui dort, c’est aussi celui auquel, par la magie du tutoiement, nous sommes nous-mêmes invités: la narcose (ou l’ivresse) très spéciale de la lecture. A savoir: une zone de dissolution des repères où, de la silhouette d’un banal étudiant de sociologie des années soixante, se détache après tant d’autres le fantôme d’un jeune homme en proie au “démon de la perversité”³⁸ et comme aimanté par sa propre perte, une zone dans le cercle enchanté de laquelle une tendance dépressive à la léthargie se transforme en épopée fabuleuse.

Les indices hypotextuels des *Aventures de Gordon Pym* sont nombreux dans *Un homme qui dort*, et on pourrait se livrer à un recensement exhaustif.³⁹ Or la relecture du roman de Perec nous conduit à un constat d’une autre nature, et autrement plus fructueux qu’un simple relevé comptable: *Gordon Pym* n’est pas la seule référence à l’œuvre de Poe. Il est manifeste par exemple qu’il partage l’espace intertextuel avec une figure essentielle des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, *L’Homme des foules*,⁴⁰ et ceci bien sûr dans l’état actuel de ma mémoire si déficiente . . . Rien ne dit en effet que ces pages ne recèlent pas d’autres filons. Quoi qu’il en soit, deux références, c’est assez pour nous ramener à la question du double, laquelle n’est pas seulement l’affaire du personnage, mais aussi des auteurs convoqués par le texte. Le nom de Melville est ainsi tendu entre deux de ses œuvres: *Bartleby*, mais aussi *Moby Dick*.⁴¹ Plus encore, la présence de Kafka ne se limite pas à la mise en exergue des *Méditations sur le péché*, elle se diffracte tout au long du récit: ici *La Métamorphose*,⁴² là *Le Terrier*,⁴³ là encore *Le Procès*⁴⁴ . . . Prolifération continue, dont d’autres lecteurs ont déjà bien vu les conséquences: la plurivocité est telle que “la voix narrative n’est pas localisable.”⁴⁵ Elle remet en question l’idée d’une paternité de l’œuvre et substitue à l’ordonnance linéaire de la filiation les agencements d’une communauté en perpétuel mouvement.

“Pas localisable” . . . Essayons donc de trouver une terre plus ferme. Ouvrons par exemple le chapitre où le dormeur est plongé dans une vision océanique. Son corps est un “paquebot” et son nez est une “étrave” qui fend une “eau noire.”⁴⁶ L’image se complique, et le dor-

meur se voit alors aussi comme un voyageur debout sur le pont, “dans une position assez romantique”⁴⁷ (ce détail est repris plus loin, pas moins de deux fois). Puis le dédoublement est à l’origine d’une sensation contradictoire (sensation à la fois d’extrême lenteur et de vitesse de plus en plus grande), et prémonitoire d’une fin, d’un naufrage. Nous sommes également alertés par la récurrence, dès les premières phrases, d’un motif: le blanc, qui est appelé, dans les dernières, à une espèce d’apothéose.⁴⁸ Une telle orchestration de la blancheur réveille la fascination et la phobie du blanc, si présentes dans le roman de Poe, ainsi que la vision finale du “géant blanc,” dont la peau a “la blancheur parfaite de la neige,”⁴⁹ gouffre lumineux où se perd la trace de Gordon Pym. Ce passage et le chapitre où il figure condenseraient-ils fantasmatiquement la dernière étape du voyage de Pym en Antarctique? On a là un procédé qui ne relève ni de la dérivation, ni de la citation, ni de ce que Bernard Magné appelle l’“impli-citation,”⁵⁰ mais d’un faisceau de signes allusifs extrêmement dilués dans l’ensemble, dont seule la présence du livre dans l’image pouvait assurer la révélation. Intertextualité à retardement, comme on le dit de certaines bombes . . .

Mais ce n’est pas tout. Il se trouve que cette explosion de blancheur, qui troue la narration en son centre, est appelée à irradier une bonne partie de l’œuvre de Perec, bien au-delà du livre de 1967, entraînant avec elle un pan du réseau intertextuel, le renouvelant même, dans les livres qui suivent. C’est ainsi que deux ans plus tard, dans *La Disparition*, Perec reprend la référence à Poe, à travers la citation, cryptée, sans “e,” de la dernière phrase de *Gordon Pym*,⁵¹ mais il la complique en l’enchâssant dans (au moins) trois autres hypotextes essentiels: *Voyelles*, de Rimbaud où la lettre “E” est associée au blanc, *Dom Juan* (“l’uomo bianco”), et *Moby Dick*. C’est ainsi encore qu’en 1975, dans *W ou le souvenir d’enfance*, Pym, mais aussi *Moby Dick*, reviennent hanter le “roman d’aventures”⁵² de Gaspard Winckler dans les mers du Sud, et imprimer à nouveau leur marque blanche sur le récit de mémoire: “. . . je sais que ce que je dis est blanc,”⁵³ écrit Perec en regardant les photos de ses parents broyés par la guerre et le génocide. D’une œuvre à l’autre, il y a décentrement, ou déport de l’hypotexte, ou mieux encore délocalisation, au sens physique d’un électron qui, dans une molécule, dépend de plus de deux atomes. De 1967 à 1975, *Les Aventures de Gordon Pym* traversent donc, mais à la manière de la foudre, quatre œuvres qu’elles déchirent d’une puissante attraction



Fig. 5

vers le rien, vers l'incandescant, jusqu'à cette image illisible à force de surexposition (Fig. 5).

Blanc sur blanc, sur blanc, sur fond blanc. Une telle cascade de blancheur, sous forme de désancrage lancinant, est le signe de l'absence obsédante dont Perec avait hérité, mais il y a aussi, dans cet enchaînement ludique de lacunes, un dispositif propre à stupéfier herméneutes, exégètes et généticiens associés. Doit-on rappeler ici "l'indifférence diabolique avec laquelle le cachalot blanc mettait son chasseur en pièces"⁵⁴?

Tout serait fait pour que nous nous retrouvions, après examen, les mains vides. Il vaut donc mieux en prendre son parti et accepter de dévisser sans fin d'un hypotexte à l'autre (un préfixe qui, entre parenthèse, n'a jamais été aussi bien choisi). Et c'est évidemment là que l'aventure véritable commence.

Car *The Narrative of Gordon Pym* est une œuvre exceptionnelle de magnétisme. D'abord parce qu'elle est elle-même un cas d'intertextualité.⁵⁵ Et ensuite parce qu'elle n'a cessé d'intriguer, depuis 1838, un grand nombre de lecteurs (et d'écrivains). Entre autres noms: Baudelaire, Lovecraft, Borges, Verne, Mac Orlan, Melville, Rimbaud, et dans un registre plus théorique, Bachelard, Marie Bonaparte . . . Le nom et l'œuvre de Perec ne viennent évidemment pas clore la série, mais ajouter une nouvelle région de turbulences à cette nébule-

use. L'œuvre de Perec, après tant d'autres, inachève l'œuvre de Poe. C'est à partir de cette hypothèse qu'on peut mesurer l'originalité de l'entreprise. *Un homme qui dort* ne reflète pas *Gordon Pym* selon un rapport spéculaire simple: il le fait renaître à travers la référence à des œuvres qui ont elles-mêmes, dans le temps, renvoyé son image. Il n'y a rien de fortuit en effet à ce que *Le Bateau ivre* et *Moby Dick* figurent dans le texte. L'auteur devait avoir senti la parenté de ces deux textes et de *Gordon Pym*. Nombre de commentateurs ont d'ailleurs insisté sur ces très probables influences,⁵⁶ et à propos de la seconde, Borges avance qu'il est tout à fait impossible que Melville n'ait pas eu connaissance du récit de Poe.⁵⁷ Ce serait donc une erreur de perspective que de traiter les emprunts d'*Un homme qui dort* au cas par cas et de négliger ce qui les relie. On devrait au contraire considérer *Gordon Pym* comme une sorte de fil conducteur, invisible mais extrêmement sensible, un vecteur qui traverserait l'ensemble du texte et projetterait sa lumière intermittente, de relais en relais.

Votons cela de plus près. La passion de Perec pour les livres de Jules Verne est connue. *Un homme qui dort* n'échappe pas à l'emprise de l'imaginaire vernien. Il est dit notamment que le personnage, en séjour chez ses parents, lit et surtout relit beaucoup: "Tu as retrouvé, dans ta chambre, au grenier, au fond d'armoires à linge, les livres de tes quinze ans, Alexandre Dumas, Jules Verne, Jack London."⁵⁸ Or le nom de Verne, vaguement associé lors de la première lecture à l'aventure et aux voyages extraordinaires, émet soudain une musique beaucoup plus nette. Verne est en effet l'auteur d'un roman étonnant, *Le Sphinx des glaces* (1858), qui se présente, vingt ans après, comme une résolution du premier roman de Poe. L'argument est celui-ci: le narrateur, Jeorling, embarque à bord du *Halbrane*, convaincu que les *Aventures de Gordon Pym*, publié à New York l'année précédente (l'action du *Sphinx* se situe en 1839) provient d'un manuscrit laissé par le personnage éponyme, c'est-à-dire par une personne réelle. Il n'a plus qu'un seul but: retrouver Pym et le sauver. On peut aisément deviner qu'il n'est plus temps, et c'est le cadavre de Gordon Pym qu'on retrouve, miraculeusement conservé par le froid polaire. En imaginant un tel rebondissement, Verne ne faisait que rappeler les circonstances de la publication américaine de *Gordon Pym*: le texte se présentait en effet comme le récit véritable du protagoniste, recueilli par un auteur encore inconnu, nommé Edgar Poe.⁵⁹ La supercherie avait fait long feu,

à l'époque, mais cela n'empêcha pas l'auteur du *Sphinx des glaces* de rejouer, à l'intérieur d'une fiction nouvelle, l'abolition de la frontière entre réalité et fiction. Le souci didactique de Verne devait également le conduire à fournir aux lecteurs l'incroyable chapitre V: une réécriture complète du roman source, d'une vingtaine de pages très circonstanciées, que l'auteur appelle joliment un *résumé*.

Pourquoi rappeler ici tous ces détails?

On peut être quasiment assuré, connaissant la rigueur de Perec, que la référence à Jules Verne ne se réduit pas à son seul nom. On peut en tout cas se convaincre qu'il n'a pas manqué de saisir l'occasion d'exploiter littérairement ce prodige d'intertextualité. Mais comment? Je me suis longtemps demandé quels pouvaient être la fonction et le sens profond, vers la fin d'*Un homme qui dort*, de ce court passage:

Jadis, à New York, à quelques centaines de mètres des brisants où viennent battre les dernières vagues de l'Atlantique, un homme s'est laissé mourir. Il était scribe chez un homme de loi. Caché derrière un paravent, il restait assis à son pupitre et n'en bougeait jamais. Il se nourrissait de biscuits au gingembre. Il regardait par la fenêtre un mur de briques noircies qu'il aurait presque pu toucher de la main. Il était inutile de lui demander quoi que ce soit, relire un texte ou aller à la poste. Les menaces ni les prières n'avaient de prise sur lui. A la fin, il devint presque aveugle. On dut le chasser. Il s'installa dans les escaliers de l'immeuble. On le fit enfermer, mais il s'assit dans la cour de la prison et refusa de se nourrir.⁶⁰

Quelque chose commence ici à se profiler: ce serait désormais l'hypotexte vernien qui travaillerait profondément l'hypotexte melvillien, c'est maintenant à travers *Le Sphinx des Glaces*, relecture de *Gordon Pym*, que nous relisons *Bartleby*, lequel nous sert de guide pour la lecture d'*Un homme qui dort*. Le passage reprend le dispositif hypertextuel décrit plus haut: procédés similaires de résumé, et surtout, de *défictionalisation*. Similaire seulement, car, alors que le Pym de Verne est rattaché tout au long du récit, comme par un cordon ombilical, à son livre d'origine, le *Bartleby* de Perec, lui, s'en voit arraché. Perec efface même jusqu'au nom du personnage, de sorte qu'au moment où le lecteur peut entrevoir et saisir la référence melvillienne, le modèle est expulsé de sa matrice fictionnelle pour échouer, à la lettre, au milieu de l'Histoire, mais aussi de la diégèse, et fournir ainsi une sorte d'ancêtre à son homologue anonyme.

On peut douter cependant que Perec cherche à jouer d'un effet

d'épanchement du romanesque dans le réel, comme l'avait fait Jules Verne. Suggérons plutôt qu'en occultant la mention de l'origine auctoriale, il cherche, stratégiquement, à décloisonner les espaces diégétiques (New York, Paris, Nantucket), à encourager leur interpénétration, à insuffler à l'art "citationnel" une dynamique nouvelle qui ne soit plus seulement spéculaire mais réticulaire, qui puisse assurer la libération des flux et instaurer une circulation généralisée des textes.

Que pouvait-il arriver de mieux au copiste de Melville, que de se voir embarqué dans pareille aventure? Que de se voir mêlé à d'autres histoires de naufrage? Que de se retrouver, entre la rue de Seine et les Batignolles, à rejouer son destin d'épave et à en triompher? Triomphe discret, bien sûr, sauvetage presque invisible. Bartleby, comme Gordon Pym déjà mort à la toute fin du *Sphinx des Glaces*, meurt une seconde fois. L'intertextualité n'a pas le pouvoir de résurrection. Un personnage se détache de la fiction, se lève et vient peupler notre monde, mais ce monde n'est autre qu'une fiction de plus. Le pouvoir de l'intertextualité est ailleurs: il est de déboussolement de l'écriture. Le comble pour un scribe dont la tâche était de reproduire chaque document de façon scrupuleuse. Le salut est donc là, dans le roman même, dans ce texte tremblé, se dédoublant à l'envi, agité de mille mouvements, en perpétuel glissement, sans autre autorité qu'une inassignable communauté de mains: *mains à plume*,⁶¹ évidemment. C'est sans doute par la propagation tous azimuts des relais que Bartleby the scrivener, alias Georges Perec, d'obscur plagiaire peut devenir Bartleby l'écrivain, si l'on veut bien se souvenir du sens que donne à ce mot Gilles Deleuze: on ne devient qu'à condition que l'autre, en qui et par qui l'on devient, devienne à son tour. Une telle rencontre—le "bloc de devenir,"⁶² concept sur lequel Deleuze est souvent revenu, permettrait d'entrevoir ce qui, profondément, est à l'œuvre dans le phénomène intertextuel: non pas un flux unidirectionnel, d'obédience historiciste, mais un complexe de courants et de déterritorialisations.

Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme. La capture est toujours une double-capture, le vol, un double vol, et c'est cela qui fait, non pas quelque chose de mutuel, mais un bloc asymétrique, une évolution a-parallèle, des noces, toujours "hors" et "entre."⁶³

Le devenir réaffirme ici son émancipation de la question du temps et la primauté de celle de l'espace. N'est-ce pas aussi par là, par cet

espèce d'espace nuptial et infiniment combinatoire, que Perec peut conjurer la solitude dans laquelle la violence de l'Histoire l'a jeté: la lecture, la relecture, l'écriture et la réécriture étant avant toute chose la "jouissance [. . .] d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté retrouvée."⁶⁴ On penserait à tort que Perec prétend ici à une place fixe, à une fonction conventionnelle au sein d'une nouvelle généalogie. Il cherche au contraire à déchaîner le travail de l'Histoire, à le délester des lourdes lois de la filiation pour le précipiter dans le désordre festif et fécond des rencontres.

"Une parenté retrouvée" . . . Il faut prendre au sérieux cette proposition de Perec, et à ce propos, je voudrais m'interroger sur un dernier effet de la présence un peu spectrale, dans l'image, d'Edgar Allan Poe. C'est peu de dire que cette présence confirme un penchant de Perec pour l'autre rive atlantique, et qu'elle renouvelle le dialogue avec le Nouveau Monde. Après Melville, et Kafka, second centre de l'ellipse, choisi aussi, peut-être, parce qu'il dépêcha en Amérique un émissaire, sous la forme d'un personnage fictif nommé Karl Rossmann, Poe se voit confier le rôle d'archive et de témoin, outremer, d'un autre détachement, d'un arrachement massif et douloureux: l'émigration de millions d'Européens ayant fui la misère du vieux continent pour tenter de refaire leur vie ailleurs. David Bellos nous apprend qu'une partie de la famille de Perec a émigré pendant la guerre à New York, et qu'en 1941, il s'en est fallu de peu que la branche Bienenfeld et l'orphelin de cinq ans ne suivent le même chemin.⁶⁵ Les Etats-Unis ont-ils représenté, de ce jour, pour Perec, une sorte de terre promise? Il semblerait que le premier voyage de Perec dans les universités du Middle-West et les traversées qui ont suivi l'aient rempli d'un enthousiasme tel qu'il a pu songer à s'installer, quelques années plus tard, à New York.⁶⁶ Or, les lecteurs de Perec savent aussi qu'à la fin de sa vie, le Nouveau Monde revient et s'impose à lui, cette fois dans une forme beaucoup moins hospitalière, celle d'une île minuscule, Ellis Island, un complexe administratif dont la fonction était, de 1892 à 1924, de filtrer les vagues continues de migrants. L'Amérique de Perec, celle en tout cas qu'il choisit de fixer dans le film qu'il réalise avec Robert Bober, en 1978, c'est encore l'Amérique de Kafka et de Melville: non pas la verticalité conquérante mais un lieu d'échouage, "le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part,"⁶⁷ suspendu entre une origine dévastée et une destination improbable.

Est-il possible de dire que Perec, quelque fascination qu'il ait eue pour les Etats-Unis, préféra à une émigration réelle une expatriation fantasmée, élective, littéraire? La terre promise à laquelle il aspirait ne pouvait tenir dans l'îlot sinistre de la Baie d'Hudson: elle avait besoin d'espace, celui de l'écriture et de la réécriture infinie. C'est ce portrait à la fois souriant et mélancolique de Perec *en écrivain américain* que je voudrais laisser flotter un instant, le temps de cette dernière phrase, avant que l'image ne disparaisse complètement du côté des "brisants," là "où viennent battre les dernières vagues de l'Atlantique."

Tokyo University

Notes

1. Carl Theodor Dreyer, *Vampyr* (1932), MK2, page 9.
2. G. Perec, *Un homme qui dort* (1967), Paris, Gallimard, coll. "Folio," 2005, p. 19.
3. G. Perec, *Un homme qui dort* (1974), Ed. La Vie est belle, 2008, DVD 1, pages 2 & 3.
4. Lire "Entretien avec Georges Perec et Bernard Queysanne" (1974), G. Perec, *Entretiens et conférences*, vol. I, Nantes, Ed. Joseph K., 2003, p. 160.
5. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. I, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1987, p. 4.
6. *Ibid.*, p. 5.
7. Il faudrait utiliser le terme de "transtextualité" proposé par G. Genette, mais je continuerais à utiliser ce terme plus répandu (G. Genette, *Palimpsestes* (1982), Paris, Seuil, coll. "Points-Essais," 2003, p. 7).
8. Je renvoie aux études de Bernard Magné, notamment à "Éléments pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne" (in *Texte(s) et intertexte(s)*, Le Calvez & Canova-Green (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 71–95).
9. "Les lieux d'une fugue," écrit en 1965, ne fut publié qu'en 1975 (*Présence et regard* n° 17–18, pp. 4–6 et 32, repris dans *Je suis né*, Paris, Seuil, coll. "La librairie du XXe siècle," 1990, pp. 15–31), et adapté pour la télévision (INA) en 1976 (cf. Wilfrid Mazzorato, "Ne pas aller en cours et rédiger un devoir de mémoire. A propos du film *Les Lieux d'une fugue*," *Cahiers Georges Perec* n° 9, "Le cinématographe," Bordeaux, Le Castor astral, 2006, pp. 131–149). Je mets de côté l'adaptation collective des *Choses*, en 1966, projet qui ne fut d'ailleurs pas réalisé (cf. David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, coll. "Biographie," 1994, pp. 350–352 et 376), et j'exclus le cas de *Récits d'Ellis Island*, car la réalisation de ce film, en 1979, précède la publication du texte (1980).
10. Lire le texte de B. Queysanne fourni en annexe du texte intégral du film (*Un homme qui dort*, Ed. La Vie est belle, 2008, p. 47).
11. Lire G. Perec, "Le bonheur est un processus . . ." (1965), in *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 49, et *Georges Perec: dialogue avec Bernard Noël*, Marseille, Ed. André Dimanche, 1997, p. 29.

12. Sur ces questions, lire Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. "128," 2005, pp. 66–72.
13. Lire par exemple Manet van Montfrans, *Perec, La Contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 86, ainsi que Marie-Pascale Huglo, "Un homme qui dort de Georges Perec, Du palimpseste à l'écho," *Le Cabinet d'amateur*, décembre 2001, <http://www.cabinetperec.org/articles/huglo/article-huglo.html>, consulté le 6 mars 2008.
14. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 43.
15. Voir les travaux de Laurent Jenny, Gérard Genette et d'André Topia. Perec lui-même utilise le terme.
16. Cette formule est due à Pascal-Emmanuel Gallet.
17. Et celle-là à Andrew Leak.
18. G. Perec, "Le bonheur est un processus . . ." (1965), in *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 49.
19. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 33–34.
20. Gaston Bachelard, "L'espace onirique," (1952), in *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, coll. "A la pensée," 1970, p. 197.
21. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 102.
22. *Ibid.*, p. 34.
23. *Ibid.*, p. 102.
24. Sur cet aspect, lire l'article de Julien Roumette, "Perec, l'autre visage. Face à Beckett: *Un homme qui dort* du roman au film," in *Littératures*, n°48–49, printemps-automne 2003, pp. 255–279.
25. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 103.
26. G. Deleuze & F. Guattari, *Mille plateaux* (1980), Paris, Ed. de Minuit, coll. "Critique," 2004, p. 304.
27. Lire G. Perec, "La maison des romans," (1978), in *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, 2003, p. 243).
28. Sur les relations du quotidien et cette "épreuve du nihilisme," lire Maurice Blanchot *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 365.
29. A propos des citations de citations dans *La Vie mode d'emploi*, Perec parle d'un "ricochet à quatre bonds" ("Je ne veux pas en finir avec la littérature," (1978) in *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 224).
30. Lire G. Perec, "Wozzeck ou la méthode de l'apocalypse" (1964), in *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. "La librairie du XXe siècle," 1992, pp. 165–181.
31. G. Perec, "Je ne veux pas en finir avec la littérature," *op. cit.*, p. 222.
32. G. Perec, *Le Voyage d'hiver* (1980), Paris, Seuil, coll. "La librairie du XXe siècle," 1993, p. 19
33. Trouvaille oulipienne à laquelle Pierre Bayard vient de fournir de nouveaux fondements théoriques (*Le Plagiat par anticipation*, Paris, Ed. de Minuit, coll. "Paradoxe," 2009).
34. *Ibid.*, p. 23.
35. Paul Valéry, "De l'enseignement de la poétique au Collège de France," (1938) in *Variétés V, Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade," 1957, p. 1439.
36. *Un homme qui dort* déploie le motif du labyrinthe sur fond de désagrégation du temps quotidien.
37. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 11.

38. *The Imp of the Perverse* est un titre de Poe mais le phénomène marqué également le personnage de Pym. Lire par exemple “l’accès de perversité” qui assaille le personnage lors de son séjour dans la soute du *Grampus* (E. A. Poe, *Aventures d’Arthur Gordon Pym*, *op. cit.*, p. 534), et, dans l’épisode de l’évasion, “un immense désir de tomber,—un désir, une tendresse pour l’abîme! une passion absolument immaîtrisable!” (*ibid.*, p. 678).

39. A commencer par les thèmes du sommeil et du labyrinthe (G. Bachelard, “Les Aventures de Gordon Pym”(1944), in *Le Droit de rêver*, *op. cit.*, pp. 134–149), ainsi que du double (Patrick Quinn, “Le voyage imaginaire de Poe” (1957), in *Edgar Allan Poe. Configuration critique* 12, La Revue des Lettres modernes, nos 193–198, 1969, pp. 170–173). On peut noter les motifs du miroir et du reflet (Mireille Hardy, “*La Reproduction interdite*. Ecart entre vue et vision dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*,” in *Sources*, automne 1998, <http://www.paradigme.com/sources/sources-PDF/pages%20de%20Sources05-2-3.pdf>, consulté le 1er juin 2008).

40. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 114.

41. *Ibid.*, p. 139.

42. Le mot “métamorphose” est utilisé *ibid.*, p. 28, mais on peut avancer que le thème de la transformation animale est récurrent.

43. *Ibid.*, p. 129.

44. *Ibid.*, p. 137.

45. M.-P. Huglo, “*Un homme qui dort* de Georges Perec,” *op. cit.*

46. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 79.

47. *Ibid.*, p. 80.

48. *Ibid.*, pp. 84–85, de “C’est un foyer irradiant” à “un astre blanc qui explose.”

49. E. A. Poe, *Aventures d’Arthur Gordon Pym*, *op. cit.*, pp. 683–688.

50. B. Magné, “Quelques problèmes de l’énonciation en régime fictionnel,” in *Perecollages*, Toulouse, Presses de l’Université du Mirail, 1989, cité par T. Samoyault, *op. cit.*, p. 151.

51. G. Perec, *La Disparition* (1969), Paris, Gallimard, coll. “L’imaginaire,” 2001, p. 200.

52. G. Perec, *W ou le souvenir d’enfance*, Paris, Gallimard, coll. “L’imaginaire,” 2004, 4e de couverture.

53. *Ibid.*, p. 63.

54. H. Melville, *Moby Dick*, trad. P. Jaworski, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade,” 2006, p. 578.

55. Lire Claude Richard, Notes des *Aventures d’Arthur Gordon Pym*, in E. A. Poe, *Contes, Essais, Poèmes*, Paris, Laffont, coll. “Bouquins,” 1989, p. 1328.

56. Voir René Etiemble, “Les sources littéraires du *Bateau ivre*,” in *Revue d’Histoire littéraire de la France*, juillet–septembre 1947, & Emilie Noulet, *Le premier visage de Rimbaud. Huit poèmes de jeunesse*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973.

57. J. L. Borges, *Ultimes dialogues avec Osvaldo Ferrari*, trad. C. Couffon, Éditions Zoél’Éditions de l’Aube, coll. “Littérature,” 1988, p. 191. Opinion que beaucoup de critiques confirment: lire par exemple P. Quinn, “Le voyage imaginaire de Poe,” *op. cit.*, p. 186.

58. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 37.

59. Lire la Préface des *Aventures d’Arthur Gordon Pym*, *op. cit.*, pp. 499–501.

60. G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 136.

61. A. Rimbaud, *Une saison en Enfer* (1873), Gallimard, coll. “Poésie,” 2001, p. 124.

62. G. Deleuze (& Claire Parnet), *Dialogues* (1996), Paris, Flammarion, coll. “Champs

Essais," 2008, p. 13. Ce concept de "bloc de devenir" apparaît dans *Mille plateaux* (*op. cit.*, p. 291).

63. G. Deleuze (& Claire Parnet), *Dialogues*, *op. cit.*, p. 13.

64. G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 195.

65. David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, *op. cit.*, p. 87. Lire aussi, de G. Perec, *Les Revenentes*, Paris, Julliard, 1972.

66. *Ibid.*, pp. 390–391 & 550–551.

67. G. Perec, *Ellis Island*, Paris, POL, 1995, p. 57.

