

Une lecture de l'inachèvement par le blanc dans *La Vie  
mode d'emploi* de Georges Perec et sa traduction  
finnoise *Elämä Käyttöohje*

Mémoire de master  
Sanna Virta

Université de Jyväskylä  
Institut des langues modernes et classiques  
Philologie romane  
Mars 2009

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty	Laitos – Department
Tekijä – Author	
Työn nimi – Title	
Oppiaine – Subject	Työn laji – Level
Aika – Month and year	Sivumäärä – Number of pages
Tiivistelmä – Abstract	
Asiasanat – Keywords	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	



# TABLE DES MATIÈRES

<b>1 INTRODUCTION : L'INACHEVEMENT PAR LE BLANC.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 GÉNÉRALITÉS .....</b>	<b>7</b>
1.1.1 Le blanc fondamental de Perec .....	7
1.1.2 Un auteur oulipien.....	8
1.1.3 La Vie mode d'emploi, un roman puzzle.....	8
<b>1.2 LA THÉMATIQUE DU BLANC .....</b>	<b>11</b>
1.2.1 Le blanc symbolique .....	11
1.2.2 Le silence textuel comme une représentation du blanc .....	11
1.2.3 L'intertextualité et la continuité littéraire.....	13
<b>1.3 MÉTAFICTION ET MISE EN ABYME.....</b>	<b>14</b>
1.3.1 Métafiction – fiction dans la fiction .....	14
1.3.2 La mise en abyme comme un effet littéraire .....	16
1.3.2.1 Dällenbach : le miroir comme une métaphore de la mise en abyme .....	16
1.3.2.2 Bal : la mise en abyme comme un signe .....	19
<b>2 ANALYSE .....</b>	<b>22</b>
<b>2.1 LA THÉMATIQUE DU BLANC ET LA MISE EN ABYME DANS VME.....</b>	<b>22</b>
2.1.1 L'autoréflexivité dans le travail de Perec .....	22
2.1.2 Le blanc exprimé par les protagonistes .....	23
2.1.2.1 D'où viennent Percival Bartlebooth et Gaspard Winckler ? .....	23
2.1.2.2 Le personnage de Serge Valène .....	24
2.1.2.3 Un personnage du blanc mais pas du néant.....	25
2.1.2.4 Un peintre en abyme .....	27
2.1.3 Le chapitre LI comme exemple de la métafiction.....	28
2.1.3.1 Un rêve dans un récit – métafiction par excellence.....	29
2.1.3.2 Une âme cachée.....	31
2.1.4 Chapitre LIX Hutting 2 .....	34
2.1.4.1 L'importance de l'inachèvement .....	34
2.1.4.2 Une intertextualité originale.....	36
2.1.5 Chapitres XXVI Bartlebooth, 1 et XCIX Bartlebooth, 5 : L'ironie des contraintes .....	38
2.1.6 Le Préambule et le Chapitre XLIV Winckler, 2 : L'invitation à un jeu énigmatique .....	41
<b>2.2 LA TRADUCTION FINNOISE DE VME.....</b>	<b>43</b>
2.2.1 La problématique de la traduction.....	44
2.2.2 Une alternance entre la correspondance et l'équivalence dans la traduction de VME .....	47
2.2.3 La traduction complexe du chapitre LI .....	51
2.2.4 La traduction du chapitre LIX Hutting, 2.....	54
2.2.5 La traduction des chapitres XXVI Bartlebooth, 1 et XCIX Bartlebooth, 5.....	56
2.2.6 La traduction du Préambule et du Chapitre XLIV Winckler, 2 .....	58
<b>3 CONCLUSION .....</b>	<b>62</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>66</b>
<b>ANNEXE 1.....</b>	<b>69</b>
Image 1.....	15
Tableau 1.....	16



# 1 INTRODUCTION : L'INACHEVEMENT PAR LE BLANC

Le point de départ de ce mémoire de maîtrise est l'existence du blanc, du vide, dans *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec (1936 - 1982). Ce travail s'efforce de montrer qu'il y a une attirance omniprésente envers le blanc et envers le vide chez Perec, même si elle est souvent implicite et dissimulée derrière une structure saturée, parfois exhaustive du fait de son abondance et de ses listes qui paraissent infinies. Le corpus du travail, *La Vie mode d'emploi* (désormais VME) ainsi que l'auteur seront introduits plus loin dans cette introduction.

La partie 1.2 introduira la thématique du blanc et comment elle s'exprime chez Perec en général. Le but de l'analyse est de montrer que la prolifération est précédée par le blanc, qu'elle n'existerait pas sans un certain silence fondamental. Le blanc, l'absence, le vide sont en effet souvent mentionnés en rapport avec le texte de Perec, comme le montre ce passage de Manfred Van Montfrans :

Ce n'est pas à une impuissance abstraite, philosophique mais à une absence physique, à un vide émotionnel et affligeant que répond le travail de Perec sur les stratégies d'écriture, sa manipulation du langage<sup>1</sup>.

Comme le constate Jean-Luc Joly, l'œuvre et la pensée de Perec sont en réalité profondément dialectiques : l'euphorique et le dysphorique y sont intimement tressés<sup>2</sup>. L'exergue du dernier chapitre de VME le dit à sa manière : *Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère*<sup>3</sup>. Selon Joly, cette dualité peut exprimer l'ambition ou l'espoir de créer quelque positivité littéraire nouvelle, de dépasser *l'ère du soupçon*<sup>4</sup>. Même s'il a été défini lui-même expérimental et moderne, Perec a souvent brocardé les mouvements « modernes » de son époque, le Nouveau Roman par exemple. Le chapitre 1.2.3 présentera l'intertextualité<sup>5</sup> omniprésente chez Perec. Dans toutes ses œuvres il exprime une certaine admiration pour la continuité littéraire : il voulait que ses propres œuvres s'enchaînent et qu'elles dialoguent avec les textes antécédents.

---

<sup>1</sup>Montfrans van, M. *Georges Perec : la contrainte du réel*. Faux titre 162. Amsterdam 1999, 388.

<sup>2</sup>Joly, J-L. 'Georges Perec et Paul Auster : Une musique du hasard', *The Romanic Review* 1-2/2004, 122.

<sup>3</sup>VME = Perec, G. *La Vie mode d'emploi*. Paris 1978, 574.

<sup>4</sup>Joly 122. *L'ère du soupçon* réfère au Nouveau Roman, à l'origine il s'agit du titre d'un roman de Nathalie Sarraute.

<sup>5</sup>Dans ce travail l'intertextualité correspond à une conception de Julia Kristeva : l'intertextualité est définie comme une transposition d'un ou de plusieurs systèmes des signes à un autre système, voir chapitre 1.2.3.

Notre objectif étant également d'étudier la fonction de la métafiction dans VME, la partie 1.3 examinera ce genre littéraire. Notre intérêt se portera surtout sur l'usage de la construction mise en abyme comme une forme de métafiction : quelle est son rôle dans VME ? Peut-elle fonctionner comme un instrument exprimant le manque ? L'étude de la mise en abyme se fondera en grande partie sur la thèse de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme* (1977).

La deuxième partie du mémoire sera consacrée à l'analyse de VME. D'une part nous montrerons comment le blanc est exprimé par les personnages principaux, surtout par Serge Valène, d'autre part nous analyserons la thématique du blanc exprimée par la métafiction, surtout par la mise en abyme. Si le silence (ou le blanc) perecquien semble avoir un ton plutôt pessimiste, il ne s'agit nullement d'un texte du néant. Au contraire, les blancs fonctionnent comme un point de départ pour la communication, aussi bien entre l'auteur et le lecteur qu'entre l'auteur et ses antécédents littéraires.

La même thématique du blanc sera analysée aussi du point de vue de la traduction dans la partie 2.2. Cette partie du mémoire sera consacrée à la traduction finnoise par Ville Keynäs de VME, *Elämä Käyttöohje*. Du fait de ses contraintes complexes et de sa multitude de références, la traduction de VME a été un projet particulièrement exigeant pour le traducteur. L'objectif de la partie analyse est de réfléchir au délicat problème de savoir comment le blanc, qui sera présenté à plusieurs niveaux du texte, peut être traduit. Pour pouvoir mieux comprendre la problématique de la traduction d'un texte perecquien, nous présenterons quelques approches de la traduction en général ainsi que des problèmes philosophiques et linguistiques auxquels le traducteur est souvent confronté au cours de son travail.

L'objectif global de ce travail consistera ainsi à analyser un *inachèvement* omniprésent dans le texte, que celui-ci apparaisse sous la forme d'un blanc ou qu'il soit inclus dans le concept de mis en abyme. L'analyse de la traduction concrétisera et éclaircira pour sa part une telle analyse.

## 1.1 GÉNÉRALITÉS

### 1.1.1 Le blanc fondamental de Perec

Georges Perec, né à Paris en 1936, avait des parents juifs polonais, qui sont tous deux décédés durant la Seconde Guerre mondiale : son père est mort au front en 1940 et sa mère à Auschwitz deux ans plus tard. Perec est donc devenu orphelin à l'âge de 6 ans et a été adopté par sa tante après la guerre. On peut se demander si ce manque fondamental, manque de racines et d'identité, n'a pas produit le désir de continuité en ce qui concerne son travail :

ce que j'espère pour les lecteurs et les gens qui écriront après moi, c'est que j'occuperai l'emplacement d'une de ces pièces du puzzle et [...] qu'à ma mort, je laisserai une place à quelqu'un pour qu'il écrive à son tour [...] Mon œuvre sera, un jour, à la fois inachevée et achevée. Inachevée parce que j'ai tout à dire [...] comme tout écrivain.<sup>6</sup>

Il y a une forte tendance à l'autobiographie chez Perec et il n'est pas surprenant que l'une de ses œuvres les plus connues soit *W ou le souvenir d'enfance* (1975), une œuvre semi-autobiographique, semi-fictionnelle. Les trois personnages clés de VME, Percival Bartlebooth, Gaspard Winckler et Serge Valène qui forment une espèce de triangle où ils sont tous dépendants l'un de l'autre, peuvent être considérés comme des autoréflexions du personnage de l'auteur même.<sup>7</sup>

Le côté ludique de Perec, les jeux sur le langage et les expérimentations linguistiques ont été souvent expliqués par son passé, comme un moyen de s'en sortir, *jouant pour mieux déjouer le sort*, comme le définit Joachim Dupuis dans son article *La pièce manquante*. Dupuis ajoute qu'un grand nombre de critiques prennent Perec pour *un auteur sacrifié, une victime de son histoire et de l'Histoire*.<sup>8</sup> Mais il y a plus. Nous partageons l'avis de Dupuis qui insiste sur le fait que le vide est un point de départ chez Perec et qu'il est recherché. Pour Perec, l'image de la littérature reste trouée, il n'y a pas là une tentative de combler le vide : *Il faudra qu'il reste*.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup>Joly 101

<sup>7</sup>Les personnages principaux seront introduits plus en détail dans la deuxième partie de ce travail.

<sup>8</sup>Dupuis, J. 'La pièce manquante', [www.interdits.net/2003aout/perec.htm](http://www.interdits.net/2003aout/perec.htm), le 3 décembre 2007.

<sup>9</sup>Dupuis. Comme Perec l'a dit lui-même: « [Ses livres] dessinent, à nouveau, une espèce de puzzle dans lequel il reste un espace vide, qui est le livre que je me prépare à écrire. Et, bien entendu, cet espace vide, ce trou, ce blanc [...] il sera toujours là [...] il faudra qu'il reste. »



### 1.1.2 Un auteur oulipien

Dans les années 1960, la littérature française a expérimenté de grands bouleversements théoriques et la période est marquée par l'ouverture d'une *ère du soupçon* à l'égard du roman traditionnel<sup>10</sup>. La discussion littéraire, à laquelle Georges Perec aussi a participé, se concentrait dans une large mesure sur la forme du roman : les écrivains commençaient à penser que la littérature traditionnelle n'était plus un moyen pertinent pour décrire la réalité moderne constamment changeante et que l'écriture discontinue et fragmentée la retrace mieux<sup>11</sup>.

L'OUvroir de LIttérature POtentielle, l'Oulipo, est un mouvement littéraire, fondé en 1960 par l'écrivain Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais. Le groupe avait pour objet de créer et d'essayer de nouvelles méthodes d'écriture. Le texte oulipien est élaboré sur la base d'une ou de plusieurs contraintes. Les contraintes sont souvent mathématiques, associant nombres et modèles géométriques.<sup>12</sup> Les oulipiens se sont ainsi définis:

Un auteur oulipien, c'est quoi ? Un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir, un labyrinthe de mots, de phrases, de caractères et de sons.<sup>13</sup>

Georges Perec est entré à l'Oulipo en 1967 et devenait vite l'une des figures majeures du groupe. Selon Flieder<sup>14</sup>, Perec est dans le domaine français celui qui a le mieux réussi à conjuguer les difficultés inhérentes aux multiples contraintes oulipiennes avec les nécessités romanesques.

### 1.1.3 La Vie mode d'emploi, un roman puzzle

VME est sans aucun doute l'œuvre majeure de Georges Perec. Elle a été publiée en 1978 et a obtenu le Prix Medecin la même année. C'est un roman puzzle, à tous les niveaux. Le lecteur

---

<sup>10</sup>Flieder, L. *Le roman français contemporain*. Paris 1998, 36.

<sup>11</sup>Kosonen, P. *Elämät sanoissa*. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä. Tutkijaliiton julkaisu 97. Helsinki 2000, 24.

<sup>12</sup>Ibid. 52; Katajamäki, S. – Veivo, H. éds., *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki 2007, 231-240.

<sup>13</sup>Bénabou, M.– Roubaud, J. 'OuLiPo', <http://www.fatrazie.com/ouliipo.htm>, le 6 mars 2007.

<sup>14</sup>Flieder 53

est appelé à un travail de reconstruction quasi concret du texte, le puzzle étant un élément essentiel de l'histoire principale : Percival Bartlebooth est un millionnaire qui a décidé de sacrifier sa vie à un projet *difficile certes mais non irréalisable*<sup>15</sup>. Après avoir appris l'art de l'aquarelle à Paris grâce au peintre Serge Valène, il voyage autour du monde et peint pendant vingt ans des tableaux ayant pour sujet de nombreux ports. Envoyées à Paris, 500 aquarelles ont été coupées en pièces de puzzle par l'artisan Gaspard Winckler. Pendant les vingt années suivantes, les puzzles ont été reconstitués par Bartlebooth et les puzzles ainsi rassemblés finiront par être *retexturés*, décollés de leur support et plongés dans une solution détersive d'où ne ressortissait que du papier blanc, *intact et vierge*<sup>16</sup>.

Le puzzle, construit de trous et de pièces servant à les combler, est de toute évidence le thème principal de VME. Dans son analyse, Macherey parle d'un *problème fondamental* du roman, celui d'être cristallisé dans un thème. Il propose deux observations liées à ce problème : l'œuvre naît d'un secret à traduire ; elle se réalise en révélant son secret. La simultanéité des deux observations définit une rupture qui est, selon Macherey, coordonnée à l'infiniment proche et l'indéfiniment différent de la continuité. Selon ce point de vue, le thème fonctionne à deux niveaux. D'abord il y a *l'utilisation du thème*, ce qui amène le lecteur à se poser les problèmes de l'écrivain au travail, puisque, en essayant de traduire le secret, il faut se poser les mêmes questions que l'auteur. Il y a ensuite *le sens du thème*, qui n'existe pas en lui-même, indépendamment de l'œuvre, et représente plutôt un sens que le thème prend effectivement à l'intérieur de l'œuvre.<sup>17</sup>

Le puzzle de Perec fonctionne en principe selon la théorie de Macherey. Il s'agit d'une œuvre qui s'organise autour d'une (ou de plusieurs) énigme(s), un puzzle qu'il reste au lecteur à reconstruire. Le lecteur est invité à se poser les mêmes questions que l'auteur. Cela ne veut pas dire que le lecteur doive trouver les mêmes solutions que l'écrivain. Il faut aussi accepter la présence des trous, et le fait qu'ils doivent subsister, le but n'étant pas de les remplir<sup>18</sup>.

Le sens du thème, autrement dit du puzzle, n'existerait également pas sans l'œuvre. D'autre part, l'œuvre-même, VME, n'existerait pas en elle-même puisqu'elle constitue une partie de la continuité littéraire de Perec et que la totalité de ses œuvres forme un puzzle plus vaste que

---

<sup>15</sup>VME 153

<sup>16</sup>Ibid. 153

<sup>17</sup>Macherey, P. *Pour une théorie de la production littéraire*. Série Recherches 4. Paris 1971, 116.

<sup>18</sup>Rotkirch, K. 'Toinen tapa noutaa vettä', *Parnasso* 2/1996, 179. Le blanc chez Perec selon l'analyse de Kristina Rotkirch : « Le blanc n'est plus un vide à remplir mais une lentille par laquelle on regarde. »

celui du roman. Comme le constate Tremblay, VME peut se lire comme un parachèvement qui permet la cohabitation de la plupart des sujets traités par Perec dans ses œuvres antérieures<sup>19</sup>. Son sous-titre, *romans*, marque pour sa part une telle pluralité thématique et formelle.

Pourtant, le puzzle n'est pas seulement un thème principal du roman puisqu'il représente aussi sa structure générale. C'est un livre composé de morceaux dont les 99 chapitres donnent déjà une indication préliminaire sur son caractère fragmenté. VME évoque un immeuble parisien à une adresse imaginaire, 11 rue Simon Crubellier, immeuble qui forme donc une image du puzzle (le mot *pièces* signifiant aussi bien des chambres du bâtiment que les pièces du puzzle). L'immeuble est révélé sous la forme d'un tableau, comme si sa façade avait disparu et que toutes les pièces pouvaient être vues à la fois. Pour quelqu'un qui avait remarqué le caractère pétrifié du roman, Perec a expliqué que c'est parce que *le livre, c'est un tableau*<sup>20</sup>. Le roman se passe en une seconde mais il raconte simultanément des centaines d'histoires et présente plus de mille personnages.

VME est une œuvre fragmentée et la lecture est de ce fait elle aussi fragmentée. Pascal Tremblay, par exemple, propose de la lire comme un labyrinthe mais un labyrinthe dont le but n'est pas de sortir mais d'esquisser tous les chemins possibles. La fragmentation, c'est à dire les blancs, joue un rôle important, et c'est cela qui désacralise la littérature parce que chacun peut y participer.<sup>21</sup> Comme Perec le constate lui-même :

[C']est le livre potentiel. Je voudrais qu'après l'avoir terminé, le lecteur le reprenne, joue avec lui, invente à son tour. C'est ainsi que beaucoup d'histoires sont « réservées », non explicitées, et que subsistent des énigmes, pareilles aux pièces manquantes d'un puzzle.<sup>22</sup>

Le rôle du lecteur dans la reconstruction du texte est bien souligné par Adam qui dit que l'objet de la représentation (du décrit) n'est pas simplement découvert mais reconnu par le lecteur<sup>23</sup>. Il faut se souvenir que Perec faisait partie de l'Oulipo, un mouvement littéraire<sup>24</sup>,

---

<sup>19</sup>Tremblay, P. 'Perec et le lecteur : la construction d'une oeuvre par le jeu', *Calliope*. Journal de littérature et linguistique 1/2002. [www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/baronne](http://www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/baronne), le 31 janvier 2006.

<sup>20</sup>Joly 120

<sup>21</sup>Tremblay

<sup>22</sup>Joly 102

<sup>23</sup>Adam, J-M. – Petitjean, A. *Le texte descriptif*. Paris 1989, 120.

<sup>24</sup>Voir chapitre 1.2 Un auteur oulipien.

dont l'une des idées était de renouveler la relation lecteur/auteur, pour que la lecture soit aussi un acte de production et non pas seulement celui d'une réception.

## **1.2 LA THÉMATIQUE DU BLANC**

### **1.2.1 Le blanc symbolique**

Selon *Le Nouveau Petit Robert*, une signification du blanc est *un intervalle, un espace libre qu'on laisse dans un écrit et un bref silence dans une conversation*<sup>25</sup>. Cette conversation peut être également un dialogue entre un auteur/un narrateur et un lecteur.

Selon le *Dictionnaire des symboles*, le blanc signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. Il se place au départ mais également à l'aboutissement de la vie et du monde manifeste. Pourtant l'aboutissement de la vie est aussi un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible, donc un autre départ. Le blanc est une couleur de passage et des rites de passages par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, de la mort et de la naissance. Dans la pensée symbolique, la mort procède de la vie, toute naissance étant une renaissance.<sup>26</sup>

Le blanc fait penser au vide. Étant un symbole du néant, le blanc nous évoque la phrase de Bartlebooth en ce qui concerne son projet absurde : *parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien*<sup>27</sup>. Même si le blanc symbolise une catégorie de l'absence, il n'est équivalent ni à la lacune, ni à l'insuffisance. Le blanc est ainsi un concept contradictoire qui a une signification multidimensionnelle malgré son apparente invisibilité.

### **1.2.2 Le silence textuel comme une représentation du blanc**

Selon Van den Heuvel, un silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente. S'il est conscient, un silence est un acte de la non-parole ou du non-mot qui produit un manque dans l'énoncé. Ce vide textuel est évidemment un signe au

---

<sup>25</sup>Rey-Debove, J. – Rey, A. éd., *Le Nouveau Petit Robert* <sup>3</sup>. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris 1993, 264.

<sup>26</sup>Chevalier, J. – Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris 1982, 125.

<sup>27</sup>VME 153

même titre que la parole : le silence « parle » et joue un rôle capital dans la communication. Le silence est donc un acte énonciatif. Mais contrairement aux actes du dire et de l'écrire qui se concrétisent par la parole et par le mot, l'acte de non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée.<sup>28</sup>

Macherey ajoute que le livre naît toujours d'un certain silence, que son apparition implique la présence d'un non-dit, matière à laquelle il donne forme, ou fond sur lequel il fait figure. Le livre accompagne donc nécessairement une certaine absence, sans laquelle il n'existerait pas.<sup>29</sup>

Van den Heuvel constate également que le silence est le fondement de toute expression, que toute parole est issue du silence et y retourne<sup>30</sup>. Dans sa définition du silence, il dit que

le silence est en même temps lieu lumineux de refuge et de victoire et lieu obscur de danger et défaite<sup>31</sup>.

Cela est le cas surtout chez Perec. Le blanc, pour lui, représente à la fois ce qu'il est impossible de dire et en même temps, c'est la raison d'écrire, ce dont on doit parler. Van den Heuvel propose une distinction de deux sortes de silences textuels : le silence volontaire et le silence involontaire ; le vide introduit comme stratagème discursif et le manque qui réfère à l'indicible et à l'innommable. Le vide réfère plutôt à ce que l'écrivain ne veut pas dire et le manque à ce qu'il ne peut pas dire.<sup>32</sup> Pourtant, le silence, ou le blanc, en écriture est un concept complexe en écriture et la claire distinction proposée par Van den Heuvel peut être difficile à faire, voire même inutile. De plus, chaque écrivain a une certaine conception du silence : par exemple, le silence de Marguerite Duras ne se manifeste pas de la même manière que celui de Perec.

Comme le constate Van den Heuvel, les vides donnent au texte *une signification virtuelle*<sup>33</sup>. Les vides en question appellent le lecteur à la participation et procurent le plaisir de combler les lacunes que les situations créent dans le discours. C'est la technique du secret, semblable

---

<sup>28</sup>Van den Heuvel, P. *Parole mot silence*. Paris 1985, 67.

<sup>29</sup>Macherey 105

<sup>30</sup>Van den Heuvel 65

<sup>31</sup>Ibid. 69

<sup>32</sup>Ibid. 73

<sup>33</sup>Ibid.77

à celle que donnent les jeux de l'énigme, du puzzle et des mots croisés, mais plus intense puisque la recherche mobilise l'imagination.<sup>34</sup> On peut penser qu'il s'agit d'une technique tout à fait « perecquienne », car Perec a toujours été fasciné par les jeux et les énigmes et, ce qui est le plus important, il s'intéresse à inviter le lecteur à le suivre dans cette orientation.

### 1.2.3 L'intertextualité et la continuité littéraire

Dans ce travail, l'intertextualité est liée à la question des blancs, parce qu'ils tissent une structure particulière. Notre point de départ est la conception du texte de Julia Kristeva. Selon celle-ci, le texte est une productivité, ce qui veut dire que son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif) et qu'il est une permutation de textes, une intertextualité<sup>35</sup>. Jean-Michel Adam ajoute qu'il s'agit d'un espace non homogène, mais pluriel, ouvert à l'*hétérotexualité* et que l'intertextualité insère l'énoncé dans la chaîne infinie des discours<sup>36</sup>. Terme introduit pour la première fois par Kristeva, dans son œuvre *La Révolution du langage poétique*, l'intertextualité est définie comme une transposition d'un ou de plusieurs systèmes des signes à un autre système. Elle précise que l'intertextualité *est un statut dialogique où tout énoncé autre est un acte de présupposition*.<sup>37</sup> Adam ajoute que par l'intertextualité, tout texte est un discours métalinguistique critiquant et transformant des thèmes ou des textes convoqués<sup>38</sup>.

L'énumération et les listes descriptives font partie de la structure de VME et peuvent être regardées aussi comme une forme de l'intertextualité. Les listes créent une rupture dans l'histoire et de cette rupture naît une sorte de blanc. Les listes apportent aussi un aspect humoristique, du fait de leur minutie exagérée. Avec ses listes et ses descriptions encyclopédiques, Perec rend hommage aux écrivains réalistes comme Balzac, Flaubert et Verne qu'il admirait ouvertement et qui sont connus pour leurs descriptions scientifiques et techniques. Cela peut être interprété également comme une protestation contre le Nouveau Roman qui voulait que la littérature soit libérée de la forme traditionnelle du roman *type balzacien*. Jules Verne en particulier était un père spirituel important pour Perec. Magné rappelle que ce n'est pas seulement l'art de l'énumération ou tout le savoir scientifique et

---

<sup>34</sup>Van den Heuvel 77

<sup>35</sup>Kristeva, Sémeiotikè = Kristeva, J. *Sémeiotikè*. Recherches pour une sémanalyse (extraits). Tel quel. Paris 1969, 52.

<sup>36</sup>Adam, J-M. *Linguistique et discours littéraire*. Paris 1976, 96.

<sup>37</sup>Kristeva, Révolution = Kristeva, J. *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, 339.

<sup>38</sup>Adam 275

technique que Perec admirait chez Verne, mais aussi sa capacité de relier ses fictions entre elles<sup>39</sup>. L'admiration de la continuité littéraire personnelle se voit dans le travail de Perec qui voulait que ses œuvres s'enchaînent. Ainsi, l'intertextualité de Perec est tout autant du dialogue entre ses propres écritures que des références aux textes antécédents.

Selon l'interprétation de Joly, il s'agit dans l'intertextualité de Perec d'assurer la continuité du puzzle littéraire<sup>40</sup>. Joly précise cette pensée en disant que ce qui est typique pour *la pragmatique perecquienne*, c'est une manière de réserver au lecteur une participation active dans la construction des sens de l'œuvre, souvent par les moyens de l'encryptage. Il ajoute encore, en utilisant les termes biologiques, que les auteurs et les œuvres ne naissent et n'existent que par *la semence de la lecture* : par elle, ils peuvent constituer des familles, des groupes et des espèces, en autres mots une chaîne qui continue infiniment.<sup>41</sup>

Le puzzle littéraire est donc une construction que l'auteur et le lecteur fabriquent ensemble, non pas simultanément mais alternativement. Dans une telle configuration, les trous du puzzle, les blancs, font partie de l'inachèvement qui affirme la continuité. En d'autres mots, il faut qu'une œuvre littéraire reste incomplète. La chaîne littéraire devenant ainsi infinie, il ne sera jamais possible de la mener à bout.

## **1.3 MÉTAFICTION ET MISE EN ABYME**

### **1.3.1 Métafiction – fiction dans la fiction**

Le terme *métafiction* réfère normalement à un roman (ou à un autre texte fictif) autoréflexif et conscient de soi-même en tant que roman<sup>42</sup>. Patricia Waugh constate que la métafiction n'est pas un sous-genre littéraire mais plutôt une tendance dans un roman qui utilise l'exagération des tensions et des oppositions inhérentes pour tous les romans : il s'agit d'exagération de la construction et de la déconstruction de l'illusion<sup>43</sup>. Cette définition s'applique particulièrement bien à VME : ce roman contient en effet à la fois une exagération, du fait de la multitude des histoires, des personnages et des énumérations, et une

---

<sup>39</sup>Magné, 'Georges Perec' = Magné, B. 'Georges Perec romancier', Magné B. éd., *Romans et Récits*. Paris 2002, 16.

<sup>40</sup>Joly 100

<sup>41</sup>Ibid. 101

<sup>42</sup>Hallila, M. *Metafiktion käsité*. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu 2006, 10.

<sup>43</sup>Waugh, P. *Metafiction*. The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction. London 1984, 14.

déconstruction, la fiction révélant par un effet de miroir ses propres instruments, ce qui conduit à la rupture de l'illusion.

Waugh implique que la métafiction n'est guère une invention contemporaine ni même particulièrement postmoderne. Même si le terme peut être récent, une écriture semblable a été pratiquée aussi longtemps que le roman a existé.<sup>44</sup> Brian McHale indique également que la mise en abyme peut se rencontrer dans toutes les périodes ainsi que dans tous les genres et modes de la littérature<sup>45</sup>. Waugh veut aussi souligner le fait qu'en étudiant la métafiction on peut étudier ce qui donne au roman son identité<sup>46</sup>.

Selon le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, le préfixe *méta* exprime la succession, le changement, la participation et, dans les sciences humaines, *ce qui dépasse, englobe*<sup>47</sup>. Pourtant, il est nécessaire de distinguer la métafiction des autres termes introduits par le préfixe *méta*, par exemple du métatexte, qui se rapporte à un texte dont l'intention est de préciser ou expliciter le texte auquel il réfère. Mika Hallila rappelle que la métafiction fait toujours partie de l'univers fictif et ne peut pas, par conséquent, être distinguée de la fiction : elle reste la fiction dedans la fiction<sup>48</sup>.

La métafiction, tout en nous révélant comment la fiction littéraire crée ses univers imaginaires, nous aide à comprendre que la réalité quotidienne est construite d'une façon similaire, et qu'elle est également « écrite »<sup>49</sup>. Waugh constate aussi que la métafiction contemporaine prête attention au fait que la vie, comme les romans, se construit à partir de cadres différents et qu'il est finalement impossible de savoir où un cadre se termine et l'autre commence<sup>50</sup>.

Les jeux littéraires, les constructions qui jouent avec des formes et des mots ainsi que la mise en valeur de la relation auteur - lecteur sont tous des caractères typiques de la métafiction<sup>51</sup>. Hallila ajoute que la typographie exceptionnelle et tous les moyens avec lesquels le texte est rendu plus visible (le texte comme élément et non comme forme de l'illusion étant dans ce

---

<sup>44</sup>Waugh 5

<sup>45</sup>McHale, B. *Postmodernist Fiction*. London 1987, 125.

<sup>46</sup>Waugh 5

<sup>47</sup>Rey-Dubove – Rey 1618

<sup>48</sup>Hallila 33

<sup>49</sup>Waugh 18

<sup>50</sup>Ibid. 29

<sup>51</sup>Hallila 103; Waugh 34-47



cas souligné) fait partie des moyens de la métafiction<sup>52</sup>. Le « compendium » du chapitre LI<sup>53</sup> dans VME pourrait fonctionner comme un exemple de l'effet produit par ce genre.

Pour conclure, nous pourrions constater que la métafiction souligne le rôle actif du lecteur devenu un joueur qui participe à la reconstruction et à la déconstruction du roman dans lequel il est impliqué.

### **1.3.2 La mise en abyme comme un effet littéraire**

La mise en abyme littéraire est une construction souvent utilisée dans la littérature mais qui n'a pas donné lieu à beaucoup de recherches : la thèse de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme* (1977) est une des rares œuvres consacrées complètement à l'analyse de la mise en abyme. L'étude de la mise en abyme dans ce travail se fonde en principe sur les idées issues de cette thèse. Pour mieux expliquer un phénomène relativement vaste, nous présenterons aussi un point de vue différent sur la mise en abyme, un aspect sémiotique introduit par Mieke Bal.

#### **1.3.2.1 Dällenbach : le miroir comme une métaphore de la mise en abyme**

Selon la définition de Dällenbach, la mise en abyme représente un aspect à l'intérieur d'une œuvre, aspect qui présente une similarité avec l'œuvre dans laquelle il existe. Le terme *mise en abyme* a été mentionné pour la première fois par André Gide en 1893.<sup>54</sup> Pourtant, l'idée de l'œuvre d'art dans une œuvre d'art est beaucoup plus ancienne : *Hamlet* de Shakespeare en est un exemple classique.

Dällenbach utilise le blason, qui répète la même image ou figure (voir Image 1) pour représenter son idée de la logique de l'abyme. Il explique que ce que révèle cette image familière du blason, c'est qu'en s'ajoutant la possibilité d'être reproduite, l'identité de A s'est trouée de cet ajout et, par conséquence, s'est partiellement perdue dans l'écu qui la supplée. Ensuite, le seul moyen pour B de représenter adéquatement A, qui est marqué par la rupture de B, est d'accueillir lui-même en son centre un écu C qui, pour pouvoir représenter B à son

---

<sup>52</sup>Hallila 103

<sup>53</sup>VME 281

<sup>54</sup>Gide comparait la structure qu'il avait utilisée dans ses textes à « un blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second *en abyme* ». Dällenbach, L. *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Poétique. Paris 1977, 15.

tour, doit continuer à accueillir un nouveau écu en son centre, la reproduction étant donc infinie. Dällenbach compare cette reproduction qu'il appelle aussi une *déception infinie*, à un jeu illimité des substituts puisque chaque exemplaire de la série ne trouve sa forme prescrite par le blason qui le précède qu'en s'incorporant un nouveau blason qui la creuse.<sup>55</sup>

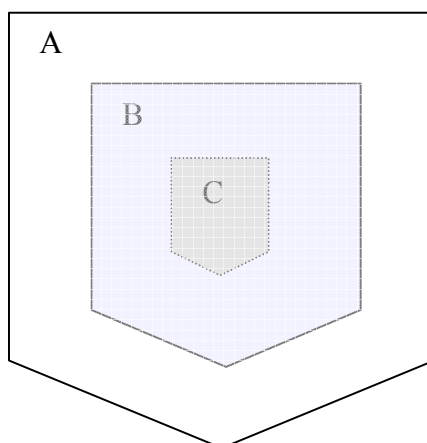


Image 1 : La logique de l'abyrne<sup>56</sup>

Hallila constate que la mise en abyme est un des moyens les plus importants de la métafiction pour exprimer l'autoréflexivité du texte. Comme Dällenbach, Hallila compare la mise en abyme à une espèce de miroir par lequel le roman opère une autoréférence au niveau de la structure ou de la narration : l'intrigue (ou une partie de l'intrigue) ou bien la structure du roman a été révélée dans un extrait du texte. Une mise en abyme donne souvent des signes autocritiques du texte.<sup>57</sup> Hallila ajoute aussi qu'une construction mise en abyme peut être utilisée comme un moyen de créer de la cohésion et de la cohérence dans un roman dont la structure semble incohérente et fragmentée<sup>58</sup>. VME, dans son abondance, peut être facilement considérée comme une œuvre irrationnelle. Un tel jugement peut à son tour permettre alors à la mise en abyme de fonctionner comme un instrument de cohérence.

En analysant la mise en abyme, Dällenbach souligne tout d'abord l'effet réflexif du texte, *le récit spéculaire*, le miroir comme une métaphore de la mise en abyme<sup>59</sup>. Il propose un classement qu'il appelle *une triple reconnaissance*. Selon sa théorie, une mise en abyme

---

<sup>55</sup>Dällenbach 143

<sup>56</sup>Ibid. 143

<sup>57</sup>Hallila 101

<sup>58</sup>Ibid. 102

<sup>59</sup>Dällenbach 51

peut en effet être réduite en trois types essentiels, qui se réfèrent surtout au mécanisme de cette dernière et au fonctionnement de la réflexion : une mise en abyme est comme un miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée (à l'infini dans le tableau) ou spéculaire (aporistique dans le tableau)<sup>60</sup>. Plus tard, Dällenbach précise sa théorie en disant que l'existence de types I, II et III (voir tableau 1 dessous) dépend de l'objet de la réflexion : une mise en abyme peut refléter une même œuvre (similitude), la même œuvre (mimétisme) ou l'œuvre même (identité)<sup>61</sup>. De notre point de vue, le classement de Dällenbach n'est pas tout à fait univoque. Le tableau suivant (1) illustre l'idée de Dällenbach :

TYPES →	I	II	III
DEGRÉ D'ANALOGIE ↓	reduplication simple	reduplication à l'infini	reduplication aporistique
similitude	+	-	-
mimétisme	-	+	-
identité	-	-	+

Tableau 1: *Une triple reconnaissance* selon Dällenbach<sup>62</sup>

L'autre type de classement qu'il propose, une sorte de sous-classement du précédent, nous paraît plus clair et cohérent. Il est construit sur la base d'une analogie entre la mise en abyme et l'objet qu'elle reflète. Premièrement, la mise en abyme peut refléter le récit/la fiction, c'est à dire le résultat du procédé littéraire (*mise en abyme fictive ou de l'énoncé*)<sup>63</sup>. Deuxièmement, elle peut refléter le procédé même et sa réception, c'est à dire ses agents, l'auteur ou le lecteur ainsi que le contexte qui a conditionné cette production-réception (*mise en abyme de l'énonciation*)<sup>64</sup>. Le troisième cas de Dällenbach s'appelle la *mise en abyme du code* (ou mise en abyme métatextuelle) qui reflète les mécanismes du texte, le système des signes et des conventions, en d'autres mots le « code » textuel<sup>65</sup>.

<sup>60</sup>Dällenbach 51-52

<sup>61</sup>Ibid. 142

<sup>62</sup>Ibid. 142

<sup>63</sup>Ibid. 61

<sup>64</sup>Ibid. 100

<sup>65</sup>Ibid. 123

En résumé, nous pouvons constater que la mise en abyme de l'énoncé reflète surtout le thème du récit alors que la mise en abyme de l'énonciation et la mise en abyme du code indiquent le procédé et l'activité et non pas le résultat. Comme le constate Makkonen, la mise en abyme semble être une construction qui souligne la signifiante simultanée du contenu et de la forme<sup>66</sup>.

La définition de Makkonen s'applique particulièrement bien à ce travail et à VME comme un exemple de la mise en abyme. Makkonen précise que la mise en abyme est une relation analogique entre une partie et la totalité de l'œuvre. Il s'agit d'une sorte de doublement qui reflète la totalité de l'œuvre, approfondissant ainsi l'image qui se forme après la lecture de l'œuvre.<sup>67</sup> Selon Makkonen, la mise en abyme rend possible une autoréflexion de l'œuvre : l'œuvre a l'occasion de dialoguer avec elle-même<sup>68</sup>. Dällenbach se réfère à la constatation de Freud qu'un rêve dans un rêve semble plus réaliste qu'un rêve en général. Ainsi, une œuvre dans une œuvre (comme un rêve dans un rêve), témoigne de sa réalité propre au lecteur et peut être utilisée comme une clé herméneutique ou comme un « mode d'emploi » pour tout le livre. Une telle maquette installée dans une œuvre soumet au lecteur une possibilité d'oublier la linéarité de la lecture, et propose ainsi une réception de celle-ci sous une forme plus courte.<sup>69</sup>

### **1.3.2.2 Bal : la mise en abyme comme un signe**

Mieke Bal, une théoricienne de la littérature, critique la théorie de Dällenbach qui oublie selon elle l'aspect sémiotique. Bal implique par cela que Dällenbach n'examine pas le statut de la mise en abyme comme *un signe* entre autres. Elle reconnaît cependant que sa présentation n'est qu'un point de départ possible pour la discussion de la mise en abyme comme un signe et n'a pas pour but d'établir une nouvelle théorie.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup>Makkonen, *Lukija* = Makkonen, A. *Lukija, lähdetkö mukaani?*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Helsinki 1997, 84.

<sup>67</sup>Ibid. 84

<sup>68</sup>Ibid. 20

<sup>69</sup>Dällenbach dans Makkonen, *Romaani* = Makkonen, A. *Romaani katsoo peiliin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 689. Tampere 1991, 20. L'interprétation de la construction mise en abyme comme « un mode d'emploi » nous conduit à réfléchir au titre de l'œuvre analysée ici, VME. Un tel point de vue conduit en effet à penser qu'il pourrait référer précisément à la construction mise en abyme dans l'œuvre.

<sup>70</sup>Bal, M. *On Meaning-Making*. Essays in Semiotics. Foundations & facets, Literary facets. Sonoma, California 1994, 46.

De notre point de vue, le concept de la mise en abyme est si intéressant qu'il mérite d'être abordé sous plusieurs angles. Nous partageons ainsi l'avis de Bal de la mise en abyme comme une marque significative. Elle constate que c'est l'indépendance relative de la mise en abyme qui pourrait suffire à lui accorder un statut de signe<sup>71</sup>. Par le terme d'indépendance, Bal réfère à l'interruption que la mise en abyme contient toujours, dans la mesure où elle interrompt la chronologie de la narration. McHale, par exemple, compare la mise en abyme à une sorte de *court-circuit*, disant qu'elle est *une interruption de la logique dans la hiérarchie narrative*<sup>72</sup>. Bal précise encore que sa valeur significative se base sur sa capacité de déranger, voire de bouleverser, sans tenir compte de la signification de la narration, et insiste ainsi sur le fait que le phénomène de la mise en abyme devrait être inséré dans le cadre sémiotique.<sup>73</sup>

Bal relève la constatation de base de Dällenbach de la mise en abyme :

mise en abyme est tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire<sup>74</sup>.

Bal constate que *miroir*, *reduplication* et *spéculaire* font tous les trois partie du même domaine sémantique, puisqu'ils contiennent l'élément de la ressemblance. Elle ajoute que les mots *ensemble* et *récit* sont plus ou moins ambigus, l'ensemble dénotant à la fois la totalité mais aussi la structure et la composition. Le récit, pour sa part, dénote le texte narratif ainsi que l'histoire et la narration.<sup>75</sup> C'est pourquoi Bal propose une autre définition (provisoire) en disant qu'une mise en abyme est un signe dont le but est à produire un aspect pertinent et continu du texte ou de l'histoire qu'elle représente par la ressemblance unique ou répétée.<sup>76</sup>

L'aspect sémiotique de Bal est sans doute intéressant car il donne au concept de la mise en abyme un contexte plus vaste que celui présenté dans la théorie de Dällenbach. Ce qui est aussi primordial dans la présentation de Bal, c'est qu'elle prête attention à l'exactitude des termes utilisés par Dällenbach. Elle veut bien définir les termes en question, alors que Dällenbach ne proposait que très peu d'explications dans son texte.

---

<sup>71</sup>Bal 52

<sup>72</sup>McHale 125

<sup>73</sup>Bal 52

<sup>74</sup>Dällenbach 52

<sup>75</sup>Bal 52

<sup>76</sup>Ibid. 52

En comparant la mise en abyme à l'autre concept littéraire, à l'icône, Bal veut souligner le caractère basé sur l'*expansion* et l'*interruption* (et donc la *signification*)<sup>77</sup> de la mise en abyme. Premièrement, elle constate que chaque mise en abyme est une icône *topologique, diagrammatique ou métaphorique* mais, au contraire, chaque icône n'est pas une mise en abyme. Seule une icône constituant une unité textuelle isolée et délimitée par l'interruption peut être considérée comme la vraie mise en abyme.<sup>78</sup>

Deuxièmement, elle insiste sur le fait que la signification de la mise en abyme est plus étendue que celle de l'icône : une icône peut, en principe, se référer à n'importe quel référent mais une mise en abyme contient un aspect pertinent et continu au point de vue de l'ensemble du roman (ou autre texte en question).<sup>79</sup>

La signification de la mise en abyme réside donc dans sa capacité d'interrompre la narration ainsi que dans sa pertinence : elle reflète l'ensemble du roman ( ou l'autre type du texte en question). Comme nous l'avons vu, la mise en abyme est loin d'être un concept univoque et simple.

Dans ce travail, nous réfléchissons aux deux caractères dominants de VME, l'intertextualité et la métafiction. Comme le chapitre 1.3 nous l'a démontré, la mise en abyme a été comprise principalement comme un aspect intérieur de l'œuvre dans la théorie de la métafiction. Dällenbach prétend en particulier que le roman qui se réfléchit soi-même ne pourrait pas simultanément refléter les autres œuvres.<sup>80</sup> De notre point de vue, un texte auto-réfléteur peut réfléchir également les autres textes. Dans la partie suivante du travail, nous montrerons comment la mise en abyme et l'intertextualité se réalisent dans VME et également dans sa traduction finnoise, *Elämä Käyttöohje*.

---

<sup>77</sup>C'est nous qui soulignons les mots en italique : expansion, interruption et signification.

<sup>78</sup>Bal 57

<sup>79</sup>Ibid. 57. An icon can also have any possible meaning, pointing to any referent; but the meaning of icon-mise en abyme will be an aspect pertinent and continuous to the entire novel. The meaning of a mise en abyme will thus be more expansive than that of the icon.

<sup>80</sup>Dällenbach 164. « Plus le roman réfléchira lui-même, moins il aura de chances de servir de miroir à autre chose que lui. »

## 2 ANALYSE

### 2.1 LA THÉMATIQUE DU BLANC ET LA MISE EN ABYME DANS VME

Dans cette partie, nous étudierons comment la métafiction et la construction mise en abyme se réalisent dans le roman. Le livre comporte plusieurs références métaphoriques et métatextuelles, et notre choix s'est porté sur l'une des plus évidentes. La quintessence de notre analyse, le chapitre LI, a été en effet choisi sur la base de sa structure et de son contenu. Étant une sorte de « compendium » du livre entier, il nous offre d'autre part un exemple significatif de la métafiction perecquienne. Les autres exemples sont peut-être moins vastes mais ils présentent des preuves aussi importantes de la métafiction omnisciente dans le cadre de l'œuvre que le chapitre LI en son entier.

Serge Valène est l'un des personnages clés du roman, les autres étant Percival Bartlebooth et Gaspard Winckler. En suivant l'histoire de Valène et, de son point de vue, des deux autres protagonistes, nous essayerons de concrétiser un exemple du vide qui existe dans le livre. Les personnages principaux ont été choisis pour l'analyse car ils représentent simultanément aussi bien l'autoréflexivité que l'intertextualité.

#### 2.1.1 L'autoréflexivité dans le travail de Perec

Le vide laissé par la perte des parents et par la rupture avec leur culture constitue le noyau existentiel de l'œuvre de Perec. Selon Van Montfrans, le vide central de l'existence de Perec est reconnaissable dans son travail entier : il est souvent implicite et déguisé mais en fin de compte, inévitable<sup>81</sup>. Comme le constate également Burgelin, Perec signale toujours qu'il ne peut, ou ne veut, dire l'essentiel. Pourtant, par l'écriture, il a pu le désigner et indiquer des signes de son existence.<sup>82</sup> La finalité de Perec n'a donc jamais été de combler le vide mais plutôt de le montrer, de le visualiser plutôt que de l'expliquer avec son écriture. Le manque apparaît chez Perec comme un thème ainsi que comme une stratégie d'écriture. La question est de savoir si la mise en abyme peut refléter cet élément « indicible ».

---

<sup>81</sup>Montfrans van 377. « Il n'a pu que cerner et contourner le vide central de son existence, il a pu le masquer mais non pas le combler »

<sup>82</sup>Burgelin, C. *Georges Perec*. Paris 1988, 33.

Burgelin indique qu'il y a quatre *horizons de l'écriture* chez Perec : les horizons autobiographique, sociologique, ludique et romanesque. Selon lui c'est l'horizon autobiographique qui domine le travail de Perec mais il le fait par l'utilisation conséquente des trois autres horizons.<sup>83</sup>

Cela n'est guère contestable. Pourtant, il faut distinguer un texte *autoréflexif* d'un texte *autobiographique*. La métafiction et la mise en abyme font toujours partie de l'univers fictif. La mise en abyme littéraire est un texte qui reflète un objet fabuleux, ce qui conduit au fait que les réflexions ne sont possibles que par la fiction, dans l'imagination du lecteur. Un texte qui se reflète ne peut donc jamais servir comme autoportrait de l'auteur mais il peut révéler les thèmes essentiels et les mécanismes d'écriture de ce dernier.

## 2.1.2 Le blanc exprimé par les protagonistes

### 2.1.2.1 D'où viennent Percival Bartlebooth et Gaspard Winckler ?

Comme il a déjà été constaté dans le chapitre 1.1.1, les trois personnages principaux constituent une combinaison inséparable, la quintessence du roman. Bartlebooth, un milliardaire excentrique, a inventé un projet absurde auquel il dédie sa vie et fait participer les autres. L'étymologie de son nom est intéressante et une marque de l'intertextualité omniprésente du roman. Le nom tire en effet son origine de deux personnages littéraires, *Bartleby* dans l'œuvre du même nom de Herman Melville et *Barnabooth* dans *Les Poésies de A.O. Barnabooth* de Valéry Larbaud.

Bartleby de Melville est un scribe qui *préfère de rien faire*<sup>84</sup>. Il s'agit d'un caractère extrême qui renonce volontairement à la vie et à l'existence, sans être autodestructeur : finalement il meurt dans une prison parce qu'il *préfère ne pas manger*. Dans son analyse, Gilles Deleuze dit que Bartleby n'est ni une métaphore ni un symbole et qu'il s'agit juste d'un texte extrêmement comique<sup>85</sup>. Perec pense un peu différemment. Pour lui, ce sont

---

<sup>83</sup>Burgelin 13 – 14

<sup>84</sup>Melville, H. *Bartleby*. Tr. Lindholm, J., Helsinki 1999. Bartleby répond toujours *I prefer not to*.

<sup>85</sup>Deleuze, G. 'Bartleby ja sanamuoto', *Bartleby*. Tr. Sivenius P., Helsinki 1999, 68.



les deux personnages littéraires les plus fascinants, l'un qui est la pauvreté, le dénuement absolu [Bartleby], l'autre qui est la richesse et aussi une recherche de l'absolu [Barnabooth].<sup>86</sup>

Comme Bartlebooth, le Barnabooth de Larbaud a hérité d'une fortune gigantesque et il a voyagé autour du monde. Si Bartleby représente le côté ludique, Barnabooth, pour sa part, introduit un côté plus sombre<sup>87</sup>. D'un côté Bartlebooth, dans toute son absurdité et avec son projet irréaliste, suscite une sorte d'amusement, de l'autre il est un personnage au caractère extrêmement triste et mélancolique, soumis à une obsession qui l'enchaîne à la solitude et à l'obscurité éternelle, aussi bien concrètement que symboliquement : Bartlebooth meurt, en construisant ses puzzles, presque aveugle et reclus dans son appartement.

Le nom de Gaspard Winckler, quant à lui, remonte directement à l'autobiographie semi-fictionnelle de Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975). Tremblay indique que le travail de fragmentation de Perec est représenté métatextuellement par l'occupation de Gaspard Winckler en référant au chapitre LXX, où le travail de Winckler est évoqué<sup>88</sup> :

Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication de ces cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cents pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces<sup>89</sup>.

Tremblay propose aussi une certaine homologie entre le couple Winckler/Bartlebooth et le couple Perec/lecteur : le lecteur devient Bartlebooth essayant de déjouer les ruses (fragmentées) de Winckler/Perec<sup>90</sup>. Avec de tels personnages, Perec fait des références d'un côté à la littérature antécédente, de l'autre à sa propre histoire littéraire, soulignant encore l'importance de la continuité et le caractère puzzle de son œuvre entier.

### **2.1.2.2 Le personnage de Serge Valène**

Serge Valène (l'origine de son nom n'est pas connue), le plus vieil habitant de l'immeuble du 11 rue Simon Crubellier, est le peintre qui enseigne à Bartlebooth l'art de l'aquarelle. Il est

---

<sup>86</sup>Rivière, M. éd., *Georges Perec, Entretiens et conférences I. 1965 - 1978*. Nantes 2003, 238.

<sup>87</sup>Larbaud, V. *Oeuvres*. Paris 1958, 1146. Larbaud décrit Barnabooth de la façon suivante : « Malgré son enjouement et sa brutale franchise, M. Barnabooth est sujet à de fréquentes et longues mélancolies. Il reste plusieurs jours en proie à une noire tristesse dont rien ne peut le distraire. »

<sup>88</sup>Tremblay

<sup>89</sup>VME 402

<sup>90</sup>Tremblay

donc indispensable pour le projet de ce dernier et fait partie de l'histoire principale du roman. Quand Valène est évoqué dans le roman, c'est souvent lui qui semble être un narrateur, celui qui raconte l'histoire. Le détail est important car cela conduit à une exception dans le livre : les points de vue des autres personnages ne sont pas évoqués et c'est le narrateur omniscient qui parle la plupart du temps.

Valène est également celui par lequel on exprime succinctement des sensations et des sentiments humains dans le livre<sup>91</sup>, les autres personnages restant plus silencieux, comme s'ils faisaient vraiment partie d'un tableau. Comme le constate Gerald Prince, les émotions dans VME sont plutôt nommées qu'examinées<sup>92</sup>. Vu que Perec ressentait une véritable aversion pour la psychologie dans la fiction<sup>93</sup>, le manque quasi total des descriptions de sensations internes n'est pas surprenant. Prince ajoute que l'abondance de l'art, des artifices et des objets artificiels explique l'absence d'une sorte de naturalisme et de scènes intimes<sup>94</sup>. En général, ce sont les descriptions qui dominent la narration, les dialogues y étant rares. Cette rareté dans VME a pour conséquence que ceux qui existent marquent des détails et des thèmes particulièrement significatifs. Nous trouvons un exemple dans le chapitre XXVI dans lequel Valène demande à Bartlebooth pourquoi il est si obstiné à apprendre l'art de l'aquarelle, alors même qu'il ne montre aucun talent pour la peinture :

« Ce ne sont pas les aquarelles qui m'intéressent, c'est ce que je veux en faire. » « Et que voulez-vous en faire ? » « Mais des puzzles bien sûr », répondit sans la moindre hésitation Bartlebooth.<sup>95</sup>

### **2.1.2.3 Un personnage du blanc mais pas du néant**

Valène est donc un personnage à part qui devient plus proche du lecteur que les autres, du fait d'une présence plus intime. Winckler et Bartlebooth sont quant à eux plus mécaniques, fixés par leurs missions. Si Valène possède lui aussi sa tâche, celle de peindre un grand tableau de l'immeuble, il y a plusieurs niveaux en lui, même si cela ne veut pas dire que les autres personnages seraient simples. Le rôle de Valène dans la structure du roman est de fonctionner comme une espèce d'axe entre Bartlebooth et Winckler. Une certaine tension se

---

<sup>91</sup>VME 164. « Alors parfois un sentiment d'insupportable tristesse le pénétrait ».

<sup>92</sup>Prince, G. ' Preliminary Discussion of Women in La vie mode d'emploi', *Yale French Studies* 105/2004, 96.

<sup>93</sup>Bellos, D. *Georges Perec une vie dans les mots*. Paris 1994, 591. Perec a dit : « Je déteste ce qu'on appelle la 'psychologie' surtout dans le roman ».

<sup>94</sup>Prince 96

<sup>95</sup>VME 152

fait jour entre ces deux personnages et l'importance de Valène est de maintenir un équilibre pour que la structure et l'histoire puissent se réaliser. Les blancs, les secrets derrière leurs façades, sont indiqués par Valène, mais c'est aussi Valène qui semble donner des indications. Pour un lecteur parfois frustré dans le labyrinthe de Perec, Valène paraît comme un guide, quoique faible, pour le chemin à suivre. Un petit extrait du chapitre XVII, où Valène témoigne, par la voix de la scie et par le silence de l'appartement de Bartlebooth, de la tension entre ces deux personnages, représente en un sens son rôle particulier :

Les escaliers pour lui (Valène), c'était à chaque étage, un souvenir, une émotion, quelque chose de suranné et d'impalpable, quelque chose qui palpait quelque part, à la flamme vacillante de sa mémoire : un geste, un parfum [...] le ronflement obstiné de la scie sauteuse de Gaspard Winckler auquel trois étages plus bas, au troisième gauche, ne continuait à répondre qu'un insupportable silence.<sup>96</sup>

Les escaliers semblent être un lieu privilégié dans l'univers fictif de Valène et les chapitres XXVIII, *Dans l'escalier*, 3 et XLIX, *Escaliers*, 7 offrent de bons points de départ pour l'étude de son rôle dans VME. Dans le chapitre XXVIII, Valène rencontre Bartlebooth pour la dernière fois, par hasard :

ses yeux étaient devenus presque blancs : c'est cela qui avait le plus frappé Valène : ce regard qui n'était pas arrivé à rencontrer le sien [...]<sup>97</sup>.

Cela est évidemment une référence au fait que Bartlebooth est devenu quasi aveugle pendant son projet. Mais il ne s'agit pas seulement de sa vue physique :

Il y avait dans ce regard qui l'évitait quelque chose de beaucoup plus violent que le vide [...] mais presque de la panique, quelque chose comme un espoir insensé, comme un appel au secours, comme un signal de détresse.<sup>98</sup>

Valène devient donc un témoin du destin de Bartlebooth. Effectivement, les deux personnages principaux perdront quelque chose d'essentiel avant leur mort : Bartlebooth la vue, Valène la parole<sup>99</sup>. Le cas de Gaspard Winckler est tout aussi intéressant. Il s'enferme de plus en plus dans sa chambre, ne sort plus, ne mange plus : *on savait seulement qu'il ne*

---

<sup>96</sup>VME 90

<sup>97</sup>Ibid. 162

<sup>98</sup>Ibid. 162

<sup>99</sup>Ibid. 579. Dans l'épilogue il est écrit qu'« [ i ] ne se nourrissait presque plus, perdait ses mots, laissait en suspens ses phrases ».

*dormait presque plus*<sup>100</sup>. On dirait qu'il se prive de la vie volontairement. Cela fait penser à *Bartleby qui préfère ne rien faire* jusqu'à l'extrémisme. Chez tous les personnages principaux, le manque devient donc concret, tangible.

#### **2.1.2.4 Un peintre en abyme**

Paradoxalement, si Valène est un personnage très étroitement lié au vide et à la chute, il représente à la fois la créativité et la continuité. Un aspect divin et spirituel, plutôt rare chez Perec, est également introduit par lui. Le fait qu'il est le plus ancien locataire de la maison (ceci est répété au moins deux fois dans le texte<sup>101</sup>) réaffirme son rôle à part. Comme le blanc dans la pensée symbolique, le personnage de Valène représente simultanément l'aboutissement et le départ ou la renaissance. La destruction de l'immeuble est évoquée par son personnage à deux reprises. Dans le chapitre XXVIII, on parle de « la maison entière qui disparaîtra », et de « la rue et du quartier entiers qui mourront »<sup>102</sup>. Dans le chapitre XLIX, Valène rêve de la fin ultérieure, de l'aboutissement de la vie de l'immeuble :

il rêvait de cataclysmes et de tempêtes, de tourbillons qui emporteraient la maison tout entière comme un fêtu de paille [...]<sup>103</sup>

et finalement *tout retomberait en poussière*<sup>104</sup>. La dernière phrase surtout, *tout retomberait en poussière*, semble évidemment une référence biblique, connotant Dieu, créateur divin qui a le pouvoir de donner la vie (comme l'artiste crée son œuvre) et de l'anéantir.

Une telle référence ouvertement chrétienne chez Perec, un athée fervent, est dans une certaine mesure surprenante. Il avait une relation complexe avec ses propres racines juives à la suite de la perte de ses parents, ce qui l'a en quelque sorte arraché à sa tradition. Pourtant il n'a jamais nié sa judaïcité même si elle n'était pas évidente pour lui pendant longtemps. Perec a dit lui-même :

En fait, c'était la marque d'une absence, d'un manque et non pas d'une identité (au double sens du terme : être soi, être pareil à l'autre).<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup>VME 57

<sup>101</sup>Ibid. 88 : « Il [Valène] était le plus ancien habitant de l'immeuble. » Ibid.164 : « ...Valène, le plus ancien locataire de l'immeuble ».

<sup>102</sup>Ibid. 165

<sup>103</sup>Ibid. 270

<sup>104</sup>Ibid. 271

<sup>105</sup>Le Sidaner, J-M. 'Entretien avec Georges Perec', *Georges Perec*. Arc 76. Paris 2005, 36.

L'épilogue du livre montre Valène mort, reposant sur son lit. Il est mort quelques semaines après Bartlebooth. Smautf, le domestique de Bartlebooth, avait disparu le lendemain de la mort de Valène. Le chagrin de Valène est clairement décrit : *la mort de son ancien élève et la disparition de Smautf l'avaient terriblement affecté*<sup>106</sup>. Encore une fois, le côté sentimental de Valène, son caractère humain, est souligné. De son œuvre majeure, le tableau de l'immeuble, qu'il a soigneusement préparé, on dit que *la toile était pratiquement vierge, quelques traits au fusain*<sup>107</sup>. De plus, l'immeuble est presque vide. Du point de vue du blanc, la fin du livre en est surchargée par une multitude de disparitions et de vides.

Marcel Bénabou considère Valène comme un personnage clé du manque. A son avis, la fin du livre et même son nom (l'anagramme du nom de Valène étant *enleva*) en sont des preuves.<sup>108</sup> Comme le constate aussi Joly, les dernières lignes du livre sont encore un signe d'une postulation perecquienne définitive vers le vide et le blanc<sup>109</sup>. Mais en se souvenant de l'ambiguïté du blanc dans le livre, on arrive à la définition que donne Perec lui-même de son livre en tant que tableau, Valène étant l'un de ses pseudonymes. Joly ajoute que le fait que le tableau de Valène soit presque entièrement blanc, n'implique pas qu'il n'y ait rien, mais que le tableau, en réalité, est un livre et qu'une fois refermé, tout livre devient un blanc du réel qui ne vivra plus que dans la mémoire<sup>110</sup>. Dans un tel contexte, nous pouvons traiter Valène non seulement de personnage du blanc mais également de personnage rempli de signification.

### 2.1.3 Le chapitre LI comme exemple de la métafiction

Le chapitre LI a une fonction métaphictive claire, puisqu'il décrit les événements du roman à partir du tableau que Valène est en train de peindre. Ce tableau représenterait tous les habitants de l'immeuble et le peintre lui-même. Selon notre thèse, la fonction de la mise en abyme dans ce chapitre est de montrer la relation existant entre le tableau de Valène et le roman de Perec, et le fait que cette stratégie d'écriture a été choisie sciemment par Perec.

---

<sup>106</sup>VME 579

<sup>107</sup>Ibid. 580

<sup>108</sup>Bénabou, M. 'From Jewishness to the Aesthetics of Lack', *Yale French Studies* 105/2004, 29.

<sup>109</sup>Joly 120

<sup>110</sup>Ibid. 120

La particularité du chapitre est soulignée par un titre unique, *LE CHAPITRE LI*, alors que les autres chapitres possèdent la forme *CHAPITRE x*. Du point de vue de la typographie et de la narration, le chapitre LI comporte deux parties différentes. Le début du chapitre évoque le peintre Serge Valène et son rêve de réaliser un tableau de l'immeuble dans lequel il habite. La deuxième partie est constituée du « poème » de Valène, d'une longue liste numérotée (1 – 179) des habitants de l'immeuble qui seraient dans le tableau, *la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes*<sup>111</sup>.

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre 1.3.2.1 de ce mémoire, la mise en abyme peut être classée selon l'objet qu'elle reflète. Les trois aspects introduits par Dällenbach sont présents dans le chapitre. La *mise en abyme de la fiction* et la *mise en abyme du code* se réalisent dans la deuxième partie du chapitre : l'intrigue (ou les « romans ») aussi bien que la structure du roman ont été révélées par la liste de Valène, liste qui sera étudiée plus en détail dans le chapitre 2.1.3.2. La première partie du chapitre LI, analysée dans les paragraphes suivants, est un exemple de la *mise en abyme de l'énonciation* par laquelle la peinture de Valène reflète le processus de l'écriture, le travail de l'écrivain.

### **2.1.3.1 Un rêve dans un récit – métafiction par excellence**

Le chapitre se compose donc de 5 paragraphes de longueur diverse sur 2½ pages introduisant de longues listes remplissant les six pages suivantes. Dès les premiers paragraphes, il devient clair que Valène est le personnage central du chapitre LI : la focalisation passe uniquement par sa pensée, par son rêve. Il concrétise parfaitement la construction mise en abyme. Les deux premiers paragraphes répètent la même idée, celle que Valène apparaîtrait lui-même dans son propre tableau et commencent d'une manière presque similaire : *Il serait lui-même dans le tableau [...]*<sup>112</sup> ; *Il serait lui-même dans son tableau [...]*<sup>113</sup> Le troisième paragraphe représente une construction gigogne concrète dont l'auteur semble conscient puisqu'il mentionne même *ces images en abyme* :

Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train

---

<sup>111</sup>VME 281

<sup>112</sup>Ibid. 279

<sup>113</sup>Ibid. 280

de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites.<sup>114</sup>

Les deux derniers paragraphes avant la liste commencent exactement avec les mêmes mots *Il se peindrait en train de se peindre [...]*<sup>115</sup>.

Le chapitre LI relate un rêve de Valène et il s'agit littéralement de fiction dans la fiction. Un personnage du blanc y devient un personnage de la plénitude et parvient à s'y multiplier, au moins dans ses rêves. L'aspect onirique et imaginaire de ce chapitre parvient au lecteur au niveau formel à travers l'usage conséquent du conditionnel tout au long du texte, exception faite pour la liste qui a été écrite totalement au participe présent. Un tableau *presque achevé* réfère aussi à un rêve dans la mesure où le tableau de Valène ne s'achèvera jamais. L'échec de sa tentative est évident quand, à l'épilogue, il est retrouvé mort à côté de sa toile qui *était pratiquement vierge*<sup>116</sup>.

Van Montfrans souligne que Valène n'arrive pas à reproduire le réel et s'inscrit par son échec dans *la lignée littéraire des peintres ratés* : Frenhofer de Balzac [*Le Chef d'œuvre inconnu* 1831], Pellerin de Flaubert [*L'Éducation sentimentale* 1869] et Claude Lantier de Zola [*L'œuvre* 1886]<sup>117</sup>. Si nous supposons que Valène réfère aux personnages mentionnés ci-dessus, il faut se souvenir que le thème essentiel des histoires de ces artistes littéraires a été le mystère du travail de l'artiste, la question du « génie divin » et de la créativité en général. Les trois peintres essaient furieusement de créer un chef-d'œuvre qui serait une manifestation de leur talent et sont sujet à une dépression de plus en plus aigüe au fur et au mesure qu'ils s'aperçoivent de leur incapacité à produire une telle œuvre d'art.

Du point de vue autobiographique<sup>118</sup> et surtout à la lumière de la théorie de Burgelin de *l'horizon autobiographique*<sup>119</sup> que nous avons présentée au chapitre 2.1.1, l'entreprise insensée de Valène se laisse évidemment interpréter comme une quête de la mère, quête dont l'échec a été programmé.

---

<sup>114</sup>VME 280

<sup>115</sup>Ibid. 280

<sup>116</sup>Ibid. 580

<sup>117</sup>Montfrans van 262. Il s'agit d'auteurs que Perec respectait et auxquels il a référé souvent plus ou moins implicitement.

<sup>118</sup>Ibid. 264; Corcos, M. *Penser la mélancolie*. Une lecture de Georges Perec. Paris 2005, 79.

<sup>119</sup>Burgelin 13 – 14

Cela peut être vrai. Pourtant, le point de vue métafictionnel nous permet d'envisager ces rêves (ratés) de totalité sous un angle légèrement différent. Par le personnage de Valène, Perec a pu réfléchir sur le rôle de l'auteur/ de l'artiste, même s'il n'est pas le seul personnage à refléter le travail de l'écrivain. Pedersen propose que les trois personnages clés, Valène, Bartlebooth et Winckler, pourraient en effet

représenter différents aspects de la production artistique : Bartlebooth [en] reproduisant fidèlement ce qu'il voit, Valène [en] se rappelant minutieusement d'anciens souvenirs, [en] fourniss[a]nt à Winckler une matière à démanteler en vue d'un travail de reconstruction qui n'est nullement un jeu solitaire<sup>120</sup>.

Le fait que les personnages clés ont une fonction thématique, reflétant le travail de l'écrivain, pourrait être un exemple de la *mise en abyme de l'énonciation* proposée par Dällenbach.

### **2.1.3.2 Une âme cachée**

Une preuve d'autoréflexion implicite est évidemment la structure de la liste, ou du poème, qui se compose de 179 phrases décrivant des histoires et des personnages de l'immeuble présents dans le tableau. La liste comporte trois parties et chacune des parties comprend 60 lignes sauf la dernière où il n'y en a que 59.

Avec cette liste, Perec joue, encore une fois, avec son lecteur, mais il le fait très discrètement. Il faut se souvenir que Perec était un écrivain oulipien, et VME est un livre qui se base sur des contraintes. La liste du chapitre LI obéit à deux contraintes : l'une réglant la longueur de la ligne, 60 caractères dans chacune, espaces compris, l'autre une règle que Perec n'a pas voulu révéler en souhaitant que le lecteur la trouve<sup>121</sup>. Il s'agit d'un mot caché qui, de notre point de vue, ajoute un nouveau signe de l'autoréflexion dans ce chapitre. La dernière lettre de la première ligne est *a*, comme l'avant-dernière de la deuxième ligne etc. jusqu'à la ligne 60 dans laquelle *a* est logiquement la première lettre de la phrase. La structure se répète dans les 60 lignes suivantes (numéros 61 -120), la lettre étant maintenant *m*. La troisième partie de la liste, les numéros 121 -179, nous dévoile la lettre *e*, la liste formant ainsi le mot **âme**.

---

<sup>120</sup>Pedersen, J. *Perec ou les textes croisés*. Revue romane 29. Copenhague 1985, 85.

<sup>121</sup>Magné, 'De l'exhibitionnisme' = Magné B. 'De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de La Vie mode d'emploi de Georges Perec', *Meta* 3/1993, 397 – 402. [www.erudit.org/revue/meta](http://www.erudit.org/revue/meta), le 2 novembre 2008, 401.



C'est Perec lui-même qui a appelé cette liste un poème. Il explique qu'il ne pourrait pas imaginer d'écrire de la poésie autrement qu'en s'imposant des contraintes variées :

L'intense difficulté que pose ce genre de production et la patience qu'il faut pour parvenir à aligner, par exemple, onze vers de onze lettres ne me sont rien comparés à la terreur que serait pour moi d'écrire 'de la poésie' librement.<sup>122</sup>

Pour lui les contraintes représentent donc quelque chose de rassurant, la liberté apparente d'écrivain lui étant plutôt une idée redoutable.

Comme partout dans le livre, les contraintes ne sont pas parfaites, il y a toujours des fautes délibérées. Un écart essentiel est sans doute le fait qu'il n'y a que 179 phrases, ce qui a pour conséquence qu'il manque la dernière phrase et ainsi, la dernière manifestation de la lettre *e*.  
La phrase

179 Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile<sup>123</sup>

doit être placée en dernier car la même situation est évoquée dans l'épilogue du livre. Un tel détail est une preuve claire de l'importance de *l'inachèvement* dans VME. Des blancs et des fautes doivent y coexister, paradoxalement, afin de parfaire l'œuvre. L'inachèvement et sa présence dans des histoires tristes, qui contiennent souvent quelque chose qui manque ou quelque chose que les protagonistes perdent, sont des éléments primordiaux pour Perec. Parmi ces histoires tristes, il existe pourtant quelques rares exceptions : par exemple l'histoire du jeune couple, les Réol, qui achète un mobilier de chambre à coucher de luxe trop cher pour lui. L'achat les met au bord de la faillite mais ils arrivent finalement à payer leur dette et tout se termine bien.<sup>124</sup> Nous pouvons supposer que Perec a placé volontairement cette histoire heureuse dans l'avant -dernier chapitre, pour adoucir l'atmosphère du manque de la fin du livre.

Comme le constate Bernard Magné, les contraintes de Perec ont toujours un caractère implicite et le déguisement constitue un aspect fondamental de l'écriture de Perec. Si Perec a voulu donner des indications sur son roman, il les a données en dehors du livre, dans les

---

<sup>122</sup>Le Sidaner 35

<sup>123</sup>VME 286

<sup>124</sup>Ibid. 565

entretiens et les articles.<sup>125</sup> *L'âme*, habilement cachée mais pourtant décelable, peut être interprétée comme appartenant à Valène (pseudonyme de Perec, si l'on veut). L'âme de Valène ne peut alors être évoquée qu'en la cachant, sous forme de blanc ou de vide dissimulé derrière les autres personnages et leurs histoires. Son âme ne peut être retrouvée que dans un rêve dans la mesure où cette liste de personnages et d'événements fait partie de son illusion, le tableau étant pour sa part complètement imaginaire.

Le fait qu'il y a une âme cachée dans ce chapitre peut être interprété et expliqué, comme maintes fois auparavant, par le manque fondamental de Perec. Selon Maurice Corcos, le cache-cache se répète dans l'écriture de Perec : on se cache pour être découvert. Il réfère justement au traumatisme de l'enfance de Perec, c'est à dire à l'enfant qui ne fut jamais découvert par sa mère.<sup>126</sup> Une telle âme peut naturellement être analysée au niveau philosophique et symbolique, et tout le livre, en tant qu'œuvre fictive, peut être interprété selon de nombreux points de vues valables dans la mesure où chaque interprétation pourra être justifiée : la fiction ne comporte jamais une seule vérité. Dans le cas qui nous intéresse, il ne faut pourtant pas oublier que dans ce livre le point de départ pour l'écriture est toujours un schéma, ou des règles, que Perec a prévu avant la rédaction de l'œuvre : il a produit des listes des éléments obligatoires qui doivent exister dans chaque chapitre<sup>127</sup>.

Comme tous les autres chapitres du livre, le chapitre LI possède donc des contraintes prédestinées<sup>128</sup>. Tout en haut de la liste se trouve une *citation 1*, basée sur Kafka et une *citation 2*, basée elle sur Freud. Pour cette raison (et pour la raison que tout le chapitre est un rêve), nous pouvons supposer que cette âme cachée est une allusion au second : même si les citations imposées par Perec sont souvent parfaitement implicites, « des impli-citations »<sup>129</sup>, *âme* et *rêve* renvoient facilement à Freud et à sa théorie psychanalytique. Comme l'indique Adam, le rêve y occupe une place centrale. Le rêve est avant tout un texte à déchiffrer, une structure à interroger, structure qui comprend le désir dont le rêve est la réalisation<sup>130</sup>.

---

<sup>125</sup>VME 398

<sup>126</sup>Corcos 79

<sup>127</sup>Le schéma complet, le *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, contenant les grilles des contraintes pour chaque chapitre n'a été publié qu'après la mort de l'auteur, en 1993. Il est disponible sur le site <http://escarbille.free.fr/vme.php>.

<sup>128</sup>Voir annexe « Cahier des charges du chapitre LI ».

<sup>129</sup>Magné, 'De l'exhibitionnisme' 401. "Impli-citations" est un terme inventé par Magné pour décrire les citations de Perec.

<sup>130</sup>Adam 328

Au niveau métafictionnel, la liste de Valène comprend les trois mises en abymes de Dällenbach. Le tableau imaginaire du personnage-peintre représente à la fois *la mise en abyme fictive* (reflétant le contenu du roman) et *la mise en abyme du code* (reflétant la structure du roman). L'existence de Valène, *le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile*, et l'âme cachée définissent également *une mise en abyme de l'énonciation*, reflétant l'auteur.

## 2.1.4 Chapitre LIX Hutting 2

### 2.1.4.1 L'importance de l'inachèvement

Le protagoniste du chapitre est le peintre Hutting qui, comme Valène, habite dans les anciennes chambres de bonnes au plus haut de l'immeuble. Pourtant, son appartement est beaucoup plus grand que celui de Valène et sa carrière a été relativement fructueuse, puisqu'on pourrait dire qu'il est même renommé après un début difficile décrit sous les termes *les années héroïques de sa "période brouillard" et du mineral art*<sup>131</sup>. À la suite de son succès, il a voulu devenir portraitiste. Comme il ressentait déjà que sa réputation avoisinait le culte, il n'a eu pas de difficultés pour trouver des clients et certains de ceux-ci, au contraire, *le suppliaient de faire leur portrait*<sup>132</sup>. Mais Hutting ne serait pas un peintre perecquien si quelque chose ne faisait pas défaut en lui. Nous pourrions dire que Hutting, comme Valène, fait partie de *la lignée littéraire des peintres ratés*<sup>133</sup> mentionnée plus haut au chapitre 2.1.3.1. La créativité artistique n'était pas évidente pour Hutting non plus :

Son problème, comme pour ses autres entreprises picturales, était de mettre au point un protocole original, de trouver, comme il le disait lui-même, une recette qui lui permettrait de bien faire sa « cuisine ».<sup>134</sup>

Pour pouvoir créer une peinture unique et mémorable, il utilise une technique spécifique qui consiste en des règles plus ou moins ridicules. Sa méthode suscite surtout l'hilarité chez le lecteur et la conséquence en est l'apparition d'un ton ironique à l'égard du personnage de Hutting :

---

<sup>131</sup>VME 337

<sup>132</sup>Ibid. 337

<sup>133</sup>Montfrans van 262

<sup>134</sup>VME 337

Hutting utilisait une méthode que, disait-il, un mendiant mulâtre rencontré dans un bar misérable de Long Island lui avait révélée contre trois tournées de gin mais dont, malgré son insistance, il n'avait pas voulu dévoiler l'origine. Il s'agissait de choisir les couleurs d'un portrait à chiffres-clés fournis, le premier par la date et l'heure de la « naissance » du tableau, « naissance » voulant dire première séance de pose, le second par la phase de la lune au moment de la « conception » du tableau, « conception » se référant à la circonstance qui avait déclenché le tableau, par exemple un coup de téléphone proposant la commande, et le troisième par le prix demandé.<sup>135</sup>

Nous supposons qu'une méthode aussi absurde renvoie à la méthode d'écrire de Perec. La connaissance du système compliqué à la base de la création de VME, « la machine à écrire », conduit à l'idée que l'autodérision de ce chapitre semble incontestable. Sans même connaître les contraintes et règles de Perec, le chapitre fonctionne également comme un point de vue ironique sur l'art en général. L'importance de l'inachèvement est toujours soulignée par Perec. Les portraits de Hutting ne connaissant pas un succès évident, l'explication de cet échec est qu'il applique sa méthode trop rigoureusement :

Mais peut-être parce qu'il l'appliqua avec une trop grande rigidité, il obtint des résultats qui déconcertèrent plus qu'ils ne séduisirent.<sup>136</sup>

Également, la manie de disposer son travail, y compris son atelier, dans un ordre irréprochable peut être une des raisons qui expliquent son incapacité de réussir. Le chapitre commence avec une description de la chambre où il travaille :

C'est une pièce claire et cossue, impeccablement rangée, n'offrant absolument pas le désordre habituel des ateliers de peintres [...]<sup>137</sup>

Le texte donne l'impression d'une personnalité perfectionniste, qui veut administrer tous les aspects de sa vie. Une telle tentative est évidemment vouée à l'échec. Ce sont alors les fautes, involontaires ou intentionnelles, qui justifient l'existence du système, justement comme dans le système d'écriture de Perec.

---

<sup>135</sup>VME 337-338

<sup>136</sup>Ibid. 338

<sup>137</sup>Ibid. 335

### 2.1.4.2 Une intertextualité originale

Le chapitre LIX contient également une preuve d'intertextualité singulière, même s'il s'agit de références extrêmement personnelles qui sont voilées. L'échec ne conduit pas Hutting au désespoir : *l'insuccès relatif de ces tentatives*<sup>138</sup> le mène à créer un autre système, une collection de vingt-quatre portraits semi-imaginaires, à raison d'un portrait par mois pendant deux ans. Il s'agit donc d'une liste de vingt-quatre descriptions de portraits, dans chacune desquelles Perec a caché un nom de ses amis oulipiens. Les noms sont si bien déguisés qu'il est presque impossible de les trouver sans être prévenu de leur existence. Pourtant, Perec fait allusion à ce jeu, par la bouche d'un critique d'art qui a baptisé les portraits de Hutting *ses équations personnelles*<sup>139</sup>.

Cette liste a été l'occasion pour Perec d'un jeu amusant, d'une gymnastique mentale dirigée clairement et surtout vers les amis qui se trouvent dans ces descriptions. Le premier portrait de la liste contient le nom *Oulipo* :

1 Tham **Douli** portant les authentiques *tracteurs métalliques* rencontre trois personnes déplacées<sup>140</sup>

Il faut bien noter que le nom Tom Douli contient une erreur d'écriture. Chez Perec, tous les noms fautifs servent d'allusions et ne sont donc jamais sans importance. L'onomastique joue un grand rôle dans ce type de jeu et les noms propres contiennent souvent des jeux de mots, des anagrammes ou d'autres particularités ludiques. Les noms erronés sont des signes particuliers.<sup>141</sup> Pour nous, les fautes intentionnelles sont également, et encore une fois, un rappel de l'importance de l'inachèvement et des blancs du texte.

Certains amis (au moins ceux qui sont les plus connus) apparaissent de manière assez visibles et sont relativement facile à trouver, comme dans le numéro huit, qui révèle le nom d'Italo Calvino :

---

<sup>138</sup>VME 338

<sup>139</sup>Ibid. 338

<sup>140</sup>Ibid. 338. Nous avons souligné ci-dessous les noms en gras uniquement pour ce travail.

<sup>141</sup>Keynäs V. 'Entretien 2' = Keynäs, V. Entretien de SV avec le traducteur Ville Keynäs. Helsinki, le 9 octobre 2008.

8 Le basset Optimus Maximus arrive à la nage à **Calvi**, notant avec satisfaction que le maire l'attend avec un os <sup>142</sup>

En principe, les noms sont si soigneusement dissimulés qu'ils ne peuvent pas être trouvés si leur existence n'est pas connue :

19 L'acteur Archibald Moon hésite pour son prochain spectacle entre Joseph d'**Arimathie ou Zarathoustra** <sup>143</sup>

Dans ce portrait se découvre l'écrivain Harry Mathews, prononcé à la française, bien sûr.

Le portrait numéro vingt, décrivant le peintre Hutting, cache Perec lui-même :

20 Le peintre Hutting essaye d'obtenir d'un inspecteur polyvalent des contributions une **péréquation** de ses impôts <sup>144</sup>

Ce portrait est d'ailleurs la seule exception parmi les tableaux, dans la mesure où il s'agit d'un portrait de Hutting (et de Perec lui-même simultanément). Comme Hutting l'explique :

Tous les autres tableaux furent conçus à partir du nom, du prénom et de la profession des vingt-trois amateurs qui les commandèrent et qui s'engagèrent par écrit à ne pas contester le titre et le thème de l'œuvre, ni la place qui leur serait faite. Soumises à divers traitements linguistiques et numériques, l'identité et la profession de l'acheteur déterminaient successivement le format du tableau, le nombre de personnages, les couleurs dominantes, le 'champ sémantique [...] le thème central de l'anecdote, les détails secondaires (allusions historiques et géographiques, éléments vestimentaires, accessoires, etc.) et enfin le prix. <sup>145</sup>

De plus, il existe d'autres contraintes auxquelles le système de Hutting était soumis, le résultat final devenant une méthode extrêmement complexe tout à fait oulipienne. Ainsi, une « machine à peindre » ressemble effectivement à « la machine à écrire » de Perec, VME en totalité. Le niveau métaphictif se réalise particulièrement bien dans ce chapitre. Si nous revenons à la classification de Dällenbach, nous pouvons y trouver surtout *la mise en abyme du code* (ou *métatextuelle*), puisque la méthode de Hutting reflète le processus d'écrire de

---

<sup>142</sup>VME 339

<sup>143</sup>VME 339

<sup>144</sup>Ibid. 339

<sup>145</sup>Ibid. 341

Perec. Le chapitre évoque en même temps l'auteur du texte. Ainsi, nous pouvons y distinguer également *la mise en abyme de l'énonciation*.

Le chapitre LIX représente aussi un bon exemple de l'autodérision mordante et impitoyable de Perec : en se comparant lui-même à ce peintre égoïste et de surplus pas très doué qui invente des systèmes absurdes (ou plutôt qui les emprunte aux autres) pour fabriquer ses peintures, il se critique volontairement, en souriant à ses propres systèmes et à ses contraintes de l'écriture. Nous trouvons un exemple similaire dans le chapitre XXVI, qui représente également une forme de métafiction par le résumé de l'histoire centrale du livre, celle de Bartlebooth et de ses puzzles.

### **2.1.5 Chapitres XXVI Bartlebooth, 1 et XCIX Bartlebooth, 5 : L'ironie des contraintes**

Le chapitre XXVI présente l'histoire centrale du livre, le projet fantasmagorique de Bartlebooth. Le projet se construit selon un schéma et des règles que Bartlebooth a inventés pour lui-même. Le projet suit donc trois « principes directeurs » :

Le premier fut d'ordre moral : il ne s'agirait pas d'un exploit ou d'un record, ni d'un pic à gravir ni d'un fond à atteindre. Ce que ferait Bartlebooth ne serait ni spectaculaire ni héroïque ; ce serait simplement, discrètement, un projet, difficile certes, mais non irréalisable, maîtrisé d'un bout à l'autre et qui, en retour, gouvernerait, dans tous ses détails, la vie de celui qui s'y consacrerait.

Le second fut d'ordre logique : excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date.

Le troisième, enfin, fut d'ordre esthétique : inutile, sa gratuité étant l'unique garantie de sa rigueur, le projet se détruirait lui-même au fur et à mesure qu'il s'accomplirait ; sa perfection serait circulaire : une succession d'événements qui, en s'enchaînant, s'annuleraient : parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien, à travers des transformations précises d'objets finis.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup>VME 153

Le projet de Bartlebooth se réfère encore une fois à la méthode des contraintes, autrement dit, au système d'écrire de Perec et aux règles de VME en général. Nous pouvons donc l'appeler une sorte de mise en abyme, la *mise en abyme du code* (ou *métatextuelle*), même si le cas n'est pas aussi clair que dans les chapitres analysés auparavant.

Ce qui est frappant dans ce projet, c'est ce qu'il domine toute la vie de Bartlebooth et que son motif semble être le néant absolu : *parti de rien, Bartlebooth reviendrait au rien*<sup>147</sup>. Le projet est aussi appelé *un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle-même*<sup>148</sup>. L'absurdité de tout programme devient donc déjà évidente dans cette définition. Un certain aspect ironique peut apparaître dans ce plan mégalomane, qui d'un côté suscite amusement (comme Hutting dans le chapitre LIX) mais de l'autre introduit un aspect sombre et pessimiste. Nous trouvons une dualité similaire dans la définition du blanc perecquien : d'une part les blancs symbolisent le manque fondamental, d'autre part ils forment une base pour le travail créatif de Perec. L'existence de sa fiction dépend de ces trous et ce sont les blancs, le tissu troué de son texte, qui le rendent intéressant au lecteur. En fin de compte, il faut en effet que le lecteur (re)construise le puzzle en le lisant.

Bartlebooth meurt avant de pouvoir accomplir sa mission excentrique. Comme le projet de Valène, le projet de Bartlebooth restera donc éternellement inachevé. En fait, il meurt assis devant son quatre cent trente-neuvième puzzle :

[...] le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W.<sup>149</sup>

Un échec final et total, car le livre se termine avec ses mots. Ils sont suivis, en majuscules, par le texte *FIN DE LA SIXIÈME ET DERNIÈRE PARTIE*<sup>150</sup>. Ils précèdent un épilogue qui décrit une disparition supplémentaire, celle de Serge Valène. Le fait que Bartlebooth décède avec une pièce fausse dans la main et que le trou qui reste dessine une forme W évoque naturellement le fabricant des puzzles, Gaspard Winckler. W demeurant un signe particulier pour Perec, il n'est pas sans signification ici non plus. Son œuvre semi-autobiographique est

---

<sup>147</sup>VME 153

<sup>148</sup>Ibid. 152

<sup>149</sup>Ibid. 578

<sup>150</sup>Ibid. 578



en effet intitulée *W ou le souvenir d'enfance* et comme nous l'avons déjà constaté dans le chapitre 2.1.2.1, le nom de Gaspard Winckler est directement issu de cette œuvre.

La remarque dans l'expansion *depuis longtemps prévisible dans son ironie même* se réfère à la tension qui existe, souvent implicitement, entre Winckler et Bartlebooth. Il s'agit d'une vengeance de Gaspard Winckler, d'une vengeance dont nous pouvons seulement deviner les motifs. La vengeance représente encore une fois un blanc mystérieux pour lequel les allusions abondent dans le livre, la première évocation se trouvant déjà au chapitre I :

Gaspard Winckler est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir.<sup>151</sup>

Ce que nous ne pouvons pas y découvrir, c'est la raison univoque à cette vengeance. La dernière pièce peut posséder une forme qui a été *depuis longtemps prévisible*, mais le motif qui expliquerait cette ruse finale de Winckler reste une énigme. À la fin, les trois protagonistes seront morts et leurs missions inachevées. Bien que la vengeance de Gaspard Winckler ait été assouvie, Bartlebooth décédant devant ce trou symbolique, lui-même n'est plus témoin de l'événement : il a été déclaré mort dès le premier chapitre du livre et, pour la deuxième fois, dans le chapitre XXVI<sup>152</sup>.

Le chapitre XCIX, le dernier chapitre du roman, évoque le caractère éphémère et momentané de l'œuvre. Les six derniers paragraphes répètent la construction utilisée déjà au chapitre LI, l'anaphore en termes de rhétorique. Les paragraphes commencent tous de manière identique :

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze [...]. Il n'est pas loin de huit heures du soir, [...] il sera bientôt huit heures du soir, [...] il est près de huit heures du soir.<sup>153</sup>

L'action du livre se passe en fait au cours d'une seule minute et tous les événements, sauf le préambule et l'épilogue, ne sont donc que des souvenirs, des réflexions du passé. Il s'agit en quelque sorte d'un abîme de la mémoire qui pourrait continuer à l'infini. Il ne s'agit pas réellement d'une construction *mise en abyme* mais plutôt d'un fragment de la vie (fictive, bien

---

<sup>151</sup>VME 24

<sup>152</sup>Ibid. 148. La mort de Winckler est graphiquement soulignée, ou plutôt cadrée, dans l'invitation à ses funérailles présentée sous forme d' image bordée de noir à la fin de la page 148. Cette invitation se trouve dans le mur de l'antichambre de Bartlebooth, épinglée entre des cartes postales. La date de la mort est précisée dans l'invitation : il est mort le 29 octobre 1973, donc bien avant de Bartlebooth.

<sup>153</sup>Ibid. 576-578

sûr), fragment à la fois étroit et extrêmement profond. La répétition du dernier chapitre peut ainsi fonctionner comme un réveil, un rappel exhortant à revenir de « l'abîme ». Le chapitre revient aussi aux actions des habitants du bâtiment, aux devoirs quotidiens qu'ils sont en train d'exécuter :

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il n'est pas loin de huit heures du soir. Madame Berger revenue de son dispensaire prépare le repas et le chat Poker Dice somnole sur un couvre-lit de peluche bleu ciel ; Madame Altamont se maquille devant son mari qui vient d'arriver de Genève ; les Réol viennent juste de finir de dîner et Olivia Norvell s'apprête à partir pour son cinquante-sixième tour du monde ; Kléber fait une réussite, et Hélène recoud la manche droite de la veste de Smautf, et Véronique Altamont regarde une ancienne photographie de sa mère, et Madame Trévins montre à Madame Moreau une carte postale qui vient de leur village natal<sup>154</sup>.

Par la répétition des personnages, la narration se clôt, elle retourne au point d'où elle est partie. Aussi la fragmentation du texte est-elle aussi coupée, interrompue. Le dernier chapitre n'évoque pas tous les personnages ni ne répond aux énigmes du texte mais il réussit à « rassembler » la narration. Le lecteur peut ainsi terminer la lecture sans avoir le sentiment d'être complètement désorienté dans ce réseau troué.

La date, le 23 juin 1975 représente une date autobiographique pour Perec et elle n'a pas été choisie par hasard : c'est la date à laquelle Perec a rencontré sa future femme, la cinéaste Katherine Binet<sup>155</sup>.

### **2.1.6 Le Préambule et le Chapitre XLIV Winckler, 2 : L'invitation à un jeu énigmatique**

En dépit du fait que VME soit saturé d'allusions cachées et de mystères, Perec a inséré des indications au lecteur. Cela ne signifie pas qu'il a dit au lecteur comment il faut lire son œuvre, mais plutôt qu'il a suggéré une façon possible d'approcher ses textes. Dans le préambule du livre,<sup>156</sup> Perec explique l'art du puzzle : comment ils sont fabriqués, quelle est leur fonction ultime, quels sont les rôles du faiseur et du poseur de puzzle. Nous pouvons

---

<sup>154</sup>VME 576

<sup>155</sup>Magné, 'Merkkituote' = Magné, B. *Merkkituote*. Entretien de Bernard Magné avec Ville Keynäs dans une émission de radio, YLE 1. Enregistrée le 5 octobre 2006.

<sup>156</sup>VME 17

supposer que ce bref préambule utilise le puzzle comme une métaphore pour la littérature. Ainsi faisant, il nous servira comme un métatexte par excellence pour le récit à venir. Voici un extrait de cette « réflexion philosophique » sur le puzzle :

[...] seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque [...] <sup>157</sup>

Ce qui compte alors, c'est que l'ensemble des pièces, autrement dit des lettres et des mots, forme une image finale. Perec parle même à ce propos de *caractère lisible*, ce qui évoque inévitablement l'écriture. Compte tenu du fait que Perec a utilisé la métaphore du puzzle aussi pour relier ses propres œuvres dans un contexte plus vaste <sup>158</sup>, nous pourrions prendre ce texte comme une référence à la chaîne éternelle de la littérature, à la continuité littéraire que Perec n'a jamais cessé de souligner.

Une preuve de l'importance du contexte dans lequel il écrivait est sans doute l'abondance d'une intertextualité originale dans ses textes. À côté d'allusions déguisées apparaissent des références explicites, par exemple tout au début du livre avant le préambule, quand la toute première page du livre insère une citation du *Michel Strogof* de Jules Verne : *Regarde de toutes yeux, regarde* <sup>159</sup>. Au début du préambule, avant le texte même, nous trouvons une citation de l'œuvre de Paul Klee, *Pädagogisches Skissensbuch : L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre* <sup>160</sup>. Ces citations jouent le rôle d'indications importantes destinées au lecteur pour que celui-ci puisse mieux se préparer au jeu que Perec lui propose. À la fin du préambule, le narrateur rappelle au lecteur du caractère de ce jeu :

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui. <sup>161</sup>

Perec, comme les autres auteurs oulipiens, prêtait toujours attention au rôle actif du lecteur. La littérature ne doit pas être *un jeu solitaire* <sup>162</sup>, mais un objet auquel le lecteur peut participer activement.

---

<sup>157</sup>VME 17

<sup>158</sup>Joly 101. Cité dans le chapitre 1.1 où nous parlons du désir de continuité de Perec dans son travail.

<sup>159</sup>VME 15

<sup>160</sup>Ibid. 17

<sup>161</sup>Ibid. 20

Le contenu du préambule se répète intentionnellement dans le Chapitre XLIV Winckler, 2 dont le début est une copie exacte du texte du préambule<sup>163</sup>. Le reste du chapitre raconte les raisons qui ont conduit Bartlebooth à choisir Gaspard Winckler comme son faiseur de puzzles et comment ce dernier avait l'habitude de travailler.

La répétition n'est jamais sans importance et nous croyons que le préambule a été répété ici, à peu près au milieu du livre, pour évoquer ce qui est fondamental dans cet ouvrage : le jeu, la participation, l'existence des énigmes et des blancs. L'abondance des histoires et des personnages, des détails et des listes qui semblent infinies, peut stupéfier même le lecteur le plus enthousiaste. Perec en était sûrement conscient et une raison expliquant ces mises en abyme particulières dans le texte serait de permettre une interruption dans la profusion narrative. Comme nous l'avons déjà noté dans la partie 1.3.2.2, Bal constate que la signification d'une mise en abyme réside dans sa capacité d'interrompre. Bal implique également que la mise en abyme a toujours un caractère expansif et pertinent : *mise en abyme will be an aspect pertinent and continuous to the entire novel*<sup>164</sup>. Dans le cas du chapitre XLIV, de telles caractéristiques de la mise en abyme semblent s'accomplir parfaitement.

## **2.2 LA TRADUCTION FINNOISE DE VME**

Dans le but de compléter notre recherche, une des finalités de ce travail est d'analyser la traduction finnoise de VME, *Elämä Käyttöohje* (désormais EK), au point de vue du blanc. L'objectif de la cinquième partie du travail sera de réfléchir sur la possibilité de traduction du blanc et sur les transformations subies par celui-ci en tant que « phénomène » de lecture. Nous nous demanderons également si les moyens que Perec utilise pour exprimer cet élément essentiel peuvent être traduits au niveau du thème et surtout au niveau de la structure. Afin de donner une assise à notre analyse de la traduction de VME, nous présenterons d'abord quelques idées sur le travail de traduction de la littérature en général. Notre objectif est surtout d'étudier les nombreux problèmes que la traduction pose aussi bien sur un plan linguistique que du point de vue philosophique. Dans l'analyse de la traduction finnoise de VME nous présenterons à nouveau les chapitres du livre que nous avons étudiés au cours de

---

<sup>162</sup>Ibid. 20

<sup>163</sup>VME 239

<sup>164</sup>Bal 57

la deuxième partie du travail. Ce faisant, nous pouvons examiner comment le concept du blanc a été transmis par la traduction et quelles sont les difficultés particulières de la traduction du texte perecquien.

Le travail de traduction de VME a été un projet exceptionnel puisqu'il a pratiquement duré une dizaine d'années en tout. Le traducteur Ville Keynäs explique que le travail a été rendu possible par les diverses subventions culturelles, la rétribution de l'éditeur n'ayant couvert qu'une petite partie des dépenses. Il avait naturellement d'autres tâches à accomplir pendant toute la période de traduction. Le travail a demandé une quantité impressionnante de connaissances préalables et Keynäs a passé un mois à Paris dans la Bibliothèque de l'Arsenal, où se situent les archives de l'Association Georges Perec, incluant les notes de l'auteur et de nombreuses études sur VME. De plus, Bernard Magné, le président de l'association et un chercheur renommé spécialisé sur Perec, a assisté Keynäs dans ses recherches. Un grand nombre des explications données par Keynäs au cours d'un entretien qu'il nous a accordé proviennent originalement de Magné. Le traducteur finlandais ajoute qu'il a utilisé les traductions antérieures de VME, en particulier suédoise et allemande, dans son propre travail de réécriture. La traduction allemande, ayant été faite en collaboration avec Perec lui-même, peut être considérée comme une référence pour les autres traductions.

### **2.2.1 La problématique de la traduction**

Pour donner un contexte à notre analyse de la traduction finnoise de VME, nous présenterons dans ce chapitre quelques aspects sur le travail de traduction littéraire ; et tout d'abord un aperçu du philosophe Paul Ricœur qui distingue deux approches possibles pour la traduction. Nous pouvons soit prendre le terme de traduction au sens strict de simple transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre, soit le prendre au sens plus large, équivalant à l'interprétation d'un ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique<sup>165</sup>.

Marianne Lederer, dont l'approche au travail de traduction est plutôt pragmatique que philosophique, différencie également deux aspects de traduction en disant que la traduction interprétative est une traduction par équivalences et que la traduction linguistique est une traduction par correspondances. Elle constate que les équivalences s'établissent entre les

---

<sup>165</sup>Ricœur, P. *Sur la traduction*. Paris 2004, 21.

textes, les correspondances entre les éléments linguistiques, mots, syntagmes, figements ou formes syntaxiques.<sup>166</sup>

La traduction de la littérature est principalement de la traduction interprétative et correspond donc dans une certaine mesure au second élément de l'alternative de Ricœur : il ne s'agit pas d'un transfert d'un simple message mais de communication des sentiments, des émotions et des énigmes. La littérature exige par conséquent une approche autre que par exemple la traduction technique.

En ce qui concerne le travail de traduction littéraire, Ricœur y voit un paradoxe fondamental. Il emprunte l'idée de Franz Rosenzweig qui dit que

traduire, c'est servir deux maîtres : l'étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'approbation. Auteur étranger, lecteur habitant la même langue que le traducteur.<sup>167</sup>

Ricœur indique aussi qu'il n'existe pas de critère absolu de la bonne traduction. Il explique que pour pouvoir définir « une bonne traduction », il faudrait pouvoir comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte qui serait porteur du sens identique supposé.<sup>168</sup> L'absence de ce tiers texte contient donc un paradoxe de la traduction.

Ricœur constate également que ce paradoxe, cette équivalence sans identité a pour suite que la seule manière de critiquer une traduction est d'en proposer une nouvelle solution qui ne sera qu'une autre présumée, prétendue meilleure ou différente.<sup>169</sup> L'équivalence de la traduction est ainsi toujours subjective et relative et la traduction ne sera jamais qu'une interprétation possible.

En conséquence, Ricœur propose qu'il faut renoncer à l'idéal même de traduction parfaite. Il propose que le travail de traduction contient toujours une sorte de paradigme. La traduction, selon Ricœur, pose en principe un problème éthique : il y a toujours un risque de servir et de trahir deux maîtres, de l'auteur et du lecteur. Il s'agit d'une activité qu'il appelle lui-même *une hospitalité langagière*.<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup>Lederer, M. *La traduction aujourd'hui*. Collection F. Références. Paris 1994, 50-51.

<sup>167</sup>Ricœur 9

<sup>168</sup>Ricœur 40

<sup>169</sup>Ibid. 40

<sup>170</sup>Ibid. 42

La traduction est donc considérée ici depuis un point de vue éthique : le traducteur joue un rôle d'équilibriste entre l'auteur et le lecteur, entre le texte original et sa propre interprétation de ce texte.

Si Lederer parle également de l'équivalence, elle l'envisage sur un plan plus pratique que celui de Ricoeur. L'élément central de la théorie de Lederer est que toute traduction comporte certes des correspondances entre des termes et des vocables, mais qu'elle ne devient texte que grâce à la création d'équivalences.<sup>171</sup>

Elle définit son idée de l'équivalence de la façon suivante :

L'équivalence est le résultat à la fois d'une méthode raisonnée (s'efforcer de voir et de ressentir) et de l'intuition (exprimer ce qu'on a vu et senti). Elle est l'avatar en une autre langue de la pensée singulière d'un auteur, ré-exprimée par le traducteur avec tout le savoir faire dont il dispose.<sup>172</sup>

En essayant d'expliquer ce que signifie l'équivalence dans la traduction, Lederer propose que l'équivalence soit née de la vision d'une image. Selon Lederer, l'unité de sens, en d'autres mots une idée, est une image qui fait naître un explicite linguistique. Le traducteur montre une image identique à celle qu'évoque l'original, bien que les éléments (les mots ou les expressions) ne le soient pas.<sup>173</sup> Elle dit même, en référant à Hegel, que tous les mots pris isolément sont intraduisibles. En fait, on devrait classer en mots « intraduisibles » tous les mots qui ne peuvent pas être traduits par le même mot, tous les mots autres que les termes monoréférentiels. Mais, au niveau texte, tout est traduisible car les mots s'actualisent et se fondent en des sens réexprimables. Il n'est pas important de savoir si les mots ont une correspondance exacte au niveau des langues, parce qu'on ne traduit pas de mots mais des unités de sens dans un texte.<sup>174</sup>

En principe, aussi bien Lederer que Ricoeur s'accordent sur ce dernier point. Ricoeur y voit pourtant un paradoxe fondamental et un problème éthique qui met en cause l'intégrité du traducteur : comment le traducteur réussira-t-il à ne trahir ni l'auteur ni le lecteur ? Lederer, quant à elle, ne voit pas d'obstacles insurmontables dans le travail de traduction.

---

<sup>171</sup>Lederer 55

<sup>172</sup>Ibid. 55

<sup>173</sup>Lederer 56

<sup>174</sup>Ibid. 75-77

Pour sa part, Susan Bassnet insiste sur l'interdépendance des langues et des textes : elle souligne que l'idée d'une intertextualité de Kristeva, où tous les textes sont en dialogue l'un avec l'autre, est essentielle pour tous ceux qui veulent étudier la traduction. Elle réfère à Octavio Paz selon lequel tous les textes sont des traductions de traductions et qu'il est ainsi impossible de faire la différence entre le lecteur et le traducteur.<sup>175</sup>

Dans la traduction de notre corpus, l'interdépendance des textes est peut-être plus important que dans un corpus plus « standard ». Le traducteur a dû prendre en compte toutes les références plus ou moins implicites et trouver les traductions déjà existantes de ces citations. La dernière page de VME est intitulée *Post-Scriptum* et présente une longue liste d'auteurs, précédée par la phrase : *Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées, de*<sup>176</sup>. Dans EK, cette liste est naturellement suivie d'une liste de traducteurs : *Suomennoksessa on - joskus vähän muokattuja - lainauksia seuraavilta suomentajilta*.<sup>177</sup> Ceci nous servira d'exemple concret sur l'interdépendance des textes dans le travail de traduction : la traduction d'une œuvre nécessite également la connaissance d'autres textes.

## 2.2.2 Une alternance entre la correspondance et l'équivalence dans la traduction de VME

Lederer parle de la dualité de traduction en disant que, dans toute traduction, il s'agit d'une alternance entre des correspondances, autrement dit de la fidélité à la lettre, et des équivalences, en d'autres mots liberté à l'égard de la lettre.<sup>178</sup>

Dans la traduction de VME cette alternance devient presque tangible. Le texte de Perec, comprenant souvent des jeux de mots et des sens cachés, exige simultanément la correspondance au niveau formel ainsi que l'équivalence du sens. Par exemple la phrase *Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère*, qui se trouve au début du dernier chapitre de VME<sup>179</sup>, peut être saisie littéralement. Elle comprend pourtant également un niveau autre, le dernier mot *l'éphémère* incluant les mots *père* et *mère*. Le traducteur, bien conscient de ce

---

<sup>175</sup>Bassnett, S. *Teoksesta toiseen*. Tr. Helander K., et al. Tampere 1995, 99.

<sup>176</sup>VME 636

<sup>177</sup>EK = Perec, G. *Elämä käyttöohje*. Tr. Keynäs, V., Helsinki 2006, 618.

<sup>178</sup>Lederer 83

<sup>179</sup>VME 574



détail, a traduit cette phrase comme *Etsin samanaikaisesti iäistä ja katoavaista*<sup>180</sup>. Comme nous pouvons le constater, *iäistä* contient les mots *isä* et *äiti*. Nous pouvons aussi remarquer la différence lexicale entre l'original et la traduction. Dans le texte de Perec, le père et la mère ont été inclus dans le mot *l'éphémère*, et cela correspond à un objet momentané, temporaire et fugace. Le traducteur, par contre, a inclus *isä* et *äiti* dans le mot *iäistä*, qui connote le contraire, un équivalent de *l'éternel* en français.

Il ne s'agit là que d'un détail mais la nuance est significative : nous croyons que le mot a été choisi intentionnellement par Perec, car c'est justement là que réside le manque essentiel de sa vie, dans la disparition, dans le caractère éphémère, de ses parents. Le traducteur a sûrement été conscient de ce détail, mais comme il s'agit de mots parfaitement dissimulés que le lecteur ordinaire ne considérera probablement jamais, il n'a peut-être pas pensé que la traduction mot pour mot (littérale) dans ce cas aurait été la seule solution possible. S'il a malgré tout voulu traduire la phrase de telle sorte qu'elle contienne les parents cachés (ce qu'il aurait pu également ignorer), alors pourquoi a-t-il choisi de s'éloigner de l'idée originelle de Perec ? Il est possible que la raison ait été purement lexicale : *iäistä* était plus aisé à utiliser qu'un mot correspondant à l'éphémère et contenant *isä* et *äiti*. Une traduction plus proche de l'original n'était pourtant pas impossible. Par exemple, le mot *väli aikaista*, bien que plus lourd que *iäistä*, correspond relativement mieux à l'éphémère.

Même si le point de départ pour la traduction est l'approche interprétative (ou la traduction par équivalences), la traduction par les correspondances est quelquefois exigée. Selon Lederer, les mots peuvent garder dans un texte leur identité, et leur signification demande alors une correspondance directe. Il peut s'agir de mots choisis délibérément, d'une liste de mots, de termes techniques ou de mots qui possèdent des homologues dans les autres langues.<sup>181</sup>

Nous nous intéresserons surtout aux listes et aux énumérations car elles sont nombreuses dans notre corpus, VME. Lederer constate que les listes ont, en principe, une fonction étroite et ne servent pas à produire une unité de sens, autrement dit une idée, mais qu'elles existent uniquement pour désigner des choses et des objets.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup>EK 549

<sup>181</sup>Lederer 67

<sup>182</sup>Ibid. 68. Lorsque des référents sont désignés dans une énumération, ils ne servent pas à construire une idée ; hors texte ou en texte, ils assument la même fonction : nommer un objet ou une notion qui appelle en traduction le nom la désigne dans l'autre langue.

Compte tenu de la particularité des listes de VME, cette proposition peut être contestée. Même si les listes ont été traduites méticuleusement, elles sont là pour donner une idée, pour créer une image. L'énumération fait partie de l'univers fictif et demande alors le même travail de traduction que les autres parties du texte. Un exemple de l'utilisation des listes est le chapitre LXVIII, dont le sous-titre est *Escaliers, 9*. Ce titre est suivie d'une explication *Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fils des ans*.<sup>183</sup> Le chapitre XCIV, *Escaliers, 12* est formé de la même façon : son sous-titre explicatif est quasi identique à celui du chapitre LXVIII, avec cette différence qu'il inclut entre parenthèses les termes *suite et fin*<sup>184</sup>. Il s'agit donc de deux chapitres qui ne sont que de longues listes composées d'objets divers trouvés dans les escaliers. Cela ne signifie nullement qu'ils soient de moindre valeur que les autres chapitres du livre en ce qui concerne la construction des idées et la représentation du monde fictif de Perec.

Comme le constate Keynäs, les objets ne parlent pas mais ils expriment des choses seulement par leur existence. Dans cette d'ordre d'idées, la liste des objets correspond à un tissu qui dissimule des choses et des secrets. Keynäs remarque également qu'avec ses listes Perec s'inscrit dans la tradition plutôt comique de Rabelais et Flaubert : l'effort consistant à *tout* faire rentrer dans la même histoire provoque un effet comique.<sup>185</sup> Par exemple, le chapitre XXXIII *Caves, 1* se compose de plus de 4 pages d'énumérations extrêmement minutieuses et ridicules, depuis les *petites boîtes de pelures de truffes*<sup>186</sup> aux caves des Altamont jusqu'aux *skis d'hickory ayant depuis longtemps perdu toute leur élasticité*<sup>187</sup> aux caves des Gratiolet. Les listes ont été traduites, en principe, par la correspondance directe : *viipaloitua tryffeliä pikku rasioissaan*<sup>188</sup> et *kauan sitten jäntevyytensä menettäneet hikkoripuiset sukset*<sup>189</sup>. Nous sommes d'accord avec Lederer sur le fait que la traduction des listes exige une correspondance exacte mais, contrairement aux opinions qu'elle exprime, nous sommes pour notre part convaincue que les listes servent aussi à construire une idée, au moins dans notre corpus.

---

<sup>183</sup>VME 391

<sup>184</sup>Ibid. 544

<sup>185</sup>Keynäs V. 'Entretien 2'

<sup>186</sup>VME 195

<sup>187</sup>Ibid. 197

<sup>188</sup>EK 186

<sup>189</sup>Ibid. 188

Les listes de VME ne sont pas seulement des détails amusants mais elles peuvent aussi apparaître comme des poèmes ayant un rythme particulier comme dans l'extrait suivant qui décrit l'importance des escaliers pour Valène :

Les escaliers pour lui, c'était, à chaque étage , un souvenir, une émotion, quelque chose de suranné et d'impalpable, quelque chose qui palpait quelque part, à la flamme vacillante de sa mémoire : un geste, un parfum, un bruit, un miroitement, une jeune femme qui chantait des airs d'opéra en s'accompagnant au piano, un cliquettement malhabile de machine à écrire, une odeur tenace de crésyl, une clameur, un cri, un brouhaha, un froufroutement de soies et de fourrures, un miaulement plaintif derrière une porte, des coups frappés contre des cloisons, des tangos ressassés sur des phonographes chuintants [...] <sup>190</sup>

Cette liste nous paraît mélancolique et considérablement mélodique du fait de l'alternance de mots courts, plutôt banals, et de mots plus longs et plus expressifs. Ce sont surtout des termes exprimant des sons ou des émotions et finissant par *-ment* qui donnent au texte un rythme distinctif et fluide : *un miroitement, un cliquettement, un froufroutement, un miaulement*. Une telle redondance est malheureusement impossible en finnois. Si le résultat est tout à fait correct, et ce également du point de vue du style, il ne transmet pas la même poésie que le texte original :

Hänelle portaikko merkitsi kerrosta toisensa jälkeen muistoja, tunnetta, jotakin vanhanaikaista ja tavoittamatonta, joka värisi jossakin, muistoissa lepattavaa liekkiä: elettä, tuoksua, ääntä, välähdystä, nuorta naista joka lauloi ooppera-aarioita pianon säestämänä, kirjoituskoneen kömpelöä ratinaa, pinttynyttä lysolinkatkaa, huudahdusta, kirkaisua, hälinää, silkin ja turkisten kahinaa, surkeaa maukumista oven takana, koputuksia seinään, rahisevilla gramofoneilla puhkisoitettuja tangoja [...] <sup>191</sup>

La liste du chapitre LI, un « compendium » de tout le livre, est la plus célèbre de toutes les listes poétiques de VME. La traduction de ce poème original sera l'objet du chapitre suivant.

---

<sup>190</sup>VME 90

<sup>191</sup>EK 85

### 2.2.3 La traduction complexe du chapitre LI

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4.3, la particularité du chapitre LI est soulignée par un titre unique *LE CHAPITRE LI*, alors que les autres chapitres possèdent la forme *CHAPITRE x*. Dans la traduction finnoise où le jeu sur les articles n'est pas possible, la différence est accentuée par l'ordre des mots : le chapitre s'appelle *LUKU LI*, les autres chapitres étant intitulés simplement selon la forme *x LUKU*.

Tout le chapitre décrit un rêve de Valène, rêve dans lequel il se voit en train de peindre un tableau où il serait lui-même avec tous les habitants de l'immeuble. L'aspect onirique de ce chapitre est renforcé par l'usage du conditionnel, sauf la liste des histoires et des personnages du tableau qui est au participe présent. Le conditionnel a été conservé dans la traduction finnoise car il n'y a évidemment aucune raison stylistique ou autre de le changer. Par contre, le participe présent de la liste a été transformé en indicatif présent, exception faite de la toute dernière ligne *179 Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile* qui devient *179 Koko kerrostalon taideteokseensa maalaava vanha taidemaalari*. Le traducteur a opéré ce changement uniquement pour une meilleure lisibilité du texte : au participe présent, la liste aurait paru trop laborieuse en finnois. La dernière ligne 179, décrivant le peintre même, a été conservée au participe présent parce qu'elle est déjà un peu différente des autres, ce qui fait qu'une forme exceptionnelle ne dérange pas l'ensemble.<sup>192</sup>

Dans VME, la traduction des unités de sens est bien plus complexe que dans les textes fictifs en général. Prenons la liste du chapitre LI comme exemple : les 179 phrases numérotées représentent un « compendium » du livre total, une sorte de compte-rendu de l'œuvre. Aussi forment-elles un jeu de mots gigantesque recouvrant un mot secret, *âme*. Pour le traducteur, il ne suffit donc pas de traduire le sens des phrases, une par une, même si les phrases semblent complètement indépendantes l'une de l'autre. Il faut connaître l'existence de cette *âme* et obéir au jeu systématique de l'auteur, et il faut également trouver des mots qui expriment à la fois le sens et qui satisfont aux critères formels :

1. Pélage vainqueur d'Alkhamah se faisant couronner à Covadonga.
2. La cantatrice exilée de Russie suivant Schönberg à Amsterdam.
3. Le petit chat sourd aux yeux vairons vivant au dernier étage.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup>Keynäs V. 'Entretien 2'

<sup>193</sup>VME 281

devient pour la traduction finnoise :

1. Pelayo lyö Alkhamahin, Covadongassa nähdään kruunajaiskulkue.
2. Laulajatar pyrähtää Amsterdamiin Arnold Schönbergiä seuraten.
3. Mutusilmäinen kuuro pikkuinen kissa asettuu vinttikerrokseen.<sup>194</sup>

Afin d'accentuer l'équivalence formelle, nous avons marqué les lettres formant le mot caché en gras (ce qui n'existe bien sûr pas dans le texte original). On peut également constater l'autre contrainte de la liste, le même nombre de caractères, 60 lettres ou espaces, dans chaque phrase – un détail qui pose de nouveaux obstacles au traducteur. Par exemple, la traduction *mutusilmäinen kissa* du *chat sourd aux yeux vairons* résulte de l'obéissance à cette règle. Ici il a été plus important de garder le nombre de caractères que de trouver une équivalence littérale qui serait plutôt *kissa jolla on eriväriset silmät*.

Si la traduction provoque des questions, il faut se rappeler que chaque ligne est une référence à un chapitre du livre. Par exemple, le numéro 19 *Le couple gras et mangeur de saucisses n'arrêtant pas la TSF*<sup>195</sup> devient le numéro 175 *Iloluontoinen makkaransyöjäpariskunta paiskii työtä vuorotta*<sup>196</sup>. Pour mieux saisir la pensée du traducteur et comment il a abouti à cette interprétation, il faut se remémorer l'histoire que la phrase en question décrit, dans ce cas particulier celle de la famille Berger du chapitre LXI. L'acronyme TSF ne correspond nullement à la signification traditionnelle de TSF, Télégraphie Sans Fil, mais il s'agit d'une abréviation de l'expression « travail sans fin ». Le chapitre LXI raconte l'histoire de monsieur Berger qui travaille la nuit et de madame Berger qui travaille le jour, ce qui fait qu'ils ne se voient que dans l'escalier quand il sort et quand elle revient du travail.

L'ordre chronologique des phrases a été assez souvent transformé pour que la totalité se réalise<sup>197</sup>. Par exemple le numéro 12 *Le neveu gandin accompagnant la globe-trotteuse australienne*<sup>198</sup> devient le numéro 171 *Sukulaispoika menee australiattaren seuralaiseksi maailmalle*<sup>199</sup> alors que le numéro 13 *Le tribu évitiste échappant sans arrêt au doux anthropologue*<sup>200</sup> correspond au numéro 15 *Liukkaasti liikehtivä heimo torjuu ystävällisen*

---

<sup>194</sup>EK 269

<sup>195</sup>VME 282

<sup>196</sup>EK 274

<sup>197</sup>Keynäs V. 'Entretien 2'

<sup>198</sup>VME 281

<sup>199</sup>EK 271

<sup>200</sup>VME 281

*antropologin*<sup>201</sup> dans la traduction. En principe, transférer l'idée quelque part dans la liste est plus important que garder l'ordre des phrases. Ce faisant, le traducteur a pu résoudre plus facilement les problèmes liés à l'existence des lettres formant le mot caché (âme).

Les chiffres étaient pourtant extrêmement importants pour Perec. Keynäs<sup>202</sup> souligne qu'il y a certaines phrases qui doivent absolument conserver leurs places originales, par exemple le numéro 11 qui marque la date de la disparition de sa mère. Aussi y a-t-il des phrases fautives qui comprennent trop ou trop peu de caractères, et ces phrases doivent-elles garder leurs places<sup>203</sup>.

Keynäs remarque aussi que le « compendium » s'efforce de répondre aux énigmes qui se trouvent dans le texte. Par exemple la phrase *100 La petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu*<sup>204</sup> offre une solution à une question du chapitre qui manque : le livre contient en effet 99 chapitres. Aussi la traduction doit-elle se trouver à la même place, comme elle est une réponse justement à l'inexistence du chapitre numéro 100. Le jeu de mots qui existe en français, (*Lu* est une marque de biscuits mais c'est aussi une forme du participe passé de lire, *ce qui a été lu*), n'est pas possible en finnois. Le traducteur a longtemps cherché une solution mais, incapable de la trouver, il a dû se contenter de l'équivalence littérale : *Tyttönen haukkaa sängen somasti ihan pikku murun Lu-keksistä*<sup>205</sup>. Cette phrase se réfère également au chapitre LXV, dont la dernière phrase se termine sur les mots

[...] une vieille boîte à biscuits fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre<sup>206</sup>

et en finnois :

[...] se oli vanha peltinen keksilaatikko, jonka kannessa on kuva pikkutyöstä puraisemassa voileipäkeksin nurkkaa<sup>207</sup>.

Keynäs indique que le texte ne donne aucune allusion à *Lu* et que celle-ci se trouve seulement dans le compendium. La traduction de la phrase numéro 100 était une des rares

---

<sup>201</sup>EK 269. Comme détail de la finesse du style, nous pouvons noter comment le traducteur a su garder l'allitération et le style léger de l'original, le mot évitiste n'étant pas un mot standard mais une création de l'auteur: « Le tribu évitiste échappant > Liukkaasti liikehtivä heimo ».

<sup>202</sup>Keynäs V. 'Entretien 2'

<sup>203</sup>Ibid.

<sup>204</sup>VME 284

<sup>205</sup>EK 271

<sup>206</sup>VME 380

<sup>207</sup>EK 363

occurrences pour lesquelles il ne pouvait pas trouver une interprétation correcte qui contiendrait aussi un jeu de mots équivalent à l'original.<sup>208</sup>

La traduction du mot *âme* dans EK est un bel exemple du principe de ne pas traduire les mots mais les unités de sens. *L'âme* ne peut évidemment pas être directement traduite comme *sielu* car la liste doit suivre les contraintes expliquées ci-dessus (60 caractères dans chaque ligne, 3 parties dont 2 contiennent 60 lignes et la dernière n'en a que 59, les trois parties incluant chacune une lettre du mot caché). La traduction est en apparence un peu surprenante, *ego*<sup>209</sup>. Dans aucun dictionnaire nous ne trouverions *ego* comme interprétation de l'âme. Mais à la lumière des citations impératives, le mot devient logique. L'*ego*, même plus que l'âme, évoque Freud et ses théories sur l'*ego*, le *super-ego*. De ce côté, la traduction est justifiée et ne fait que confirmer l'allusion au fameux psychanalyste.

#### 2.2.4 La traduction du chapitre LIX Hutting, 2

La traduction du chapitre LIX transmet le même effet humoristique que la version originale. Si le lecteur est conscient des contraintes de Perec, le ton ironique dans la description du système de Hutting est évident, comme dans le texte français :

Muutaman kuukauden ajan Hutting sovelsi menetelmää, jonka kertoi saaneensa mulattikerjäläiseltä eräässä Long Islandin räjäisessä baarissa kolmea ginipaukkua vastaan; tämä ei kuitenkaan taiteilijan painostuksesta huolimatta suostunut paljastamaan menetelmänsä alkuperää. Siinä muotokuvan värit valittiin yhdeksästä vakioväristä, kolmen avainluvun perusteella, ensimmäinen taulun "syntymähetken" päivämäärän ja kellonajan mukaan, mikä tarkoitti ensimmäistä istumista mallina, toinen taulun "siittämisen" kuunvaiheen mukaan, mikä viittasi taulun maalausprosessin käynnistymishetkeen, esimerkiksi puhelinsoittoon, jolla taulu tilattiin, ja kolmas taulusta pyydetyn hinnan mukaan.<sup>210</sup>

Même pour un lecteur complètement ignorant du niveau métaphictif du texte, Hutting représente un peintre raté de plus, ridicule dans toute sa volonté artistique, au sein de la confrérie des autres peintres ratés du livre, Valène et Bartlebooth. Ce que le traducteur a bien réussi à transmettre, c'est l'absurdité et la caractéristique ridicule du texte.

---

<sup>208</sup>Keynäs V. 'Entretien 2'

<sup>209</sup>Ibid. Cette solution a été empruntée à la traduction anglaise de David Bellos, voir Perec, G. *Life a user's manual*. Tr. Bellos, D., London 1987.

<sup>210</sup>EK 321

L'intertextualité dissimulée dans la liste des portraits de Hutting pose encore des difficultés particulières à la traduction. Comme la liste existe en premier lieu pour les noms cachés des amis oulipiens de Perec, Keynäs a pu prendre des libertés avec elle. Néanmoins, il n'a pas pu trop improviser car cette liste doit répondre aux descriptions des tableaux présentées plus loin dans le texte. En respectant l'histoire des tableaux, le traducteur a dû ajouter quelques mots, même quelques phrases entières pour que les noms cachés puissent être retrouvés dans le texte. Comme dans le chapitre 2.1.4.2, nous avons marqué les mots dissimulés en gras (ce qui n'est pas le cas dans le texte original).

Le premier portrait qui contient le mot *Oulipo* ne pose éventuellement pas trop de difficultés et le mot se trouve en fait exactement à la même place que dans l'original :

1. Tom **Douli** poistuu vieden mukanaan alkuperäiset metalliohjaimet ja kohtaa kolme eksynyttä henkilöä.<sup>211</sup>

1 Tham **Douli** portant les authentiques *tracteurs métalliques* rencontre trois personnes déplacées<sup>212</sup>

Le portrait numéro huit, où on peut trouver l'ami proche de Perec, l'auteur Italo Calvino, n'a pas été beaucoup changé non plus. Le traducteur a seulement ajouté un i supplémentaire, qui n'est pas dérangeant car la prononciation finlandaise en fait demande un i long dans le nom de Calvino, ce qui en justifie la forme :

8. Bassetti Optimus Maximus saapuu uiden **Calviin**, osuu rantaan ja ilahtuu nähdessään pormestarin odottavan häntä luu kädessään.<sup>213</sup>

8 Le basset Optimus Maximus arrive à la nage à **Calvi**, notant avec satisfaction que le maire l'attend avec un os.<sup>214</sup>

Quelquefois le jeu de mots de Perec demande pourtant quelques modifications supplémentaires dans la traduction. L'exemple suivante, déjà compliquée en français, trouve une forme originale en finnois.

---

<sup>211</sup>EK 322. Ce mot caché nous a été expliqué par Ville Keynäs.

<sup>212</sup>VME 338. Ce mot caché nous a également été expliqué par Ville Keynäs.

<sup>213</sup>EK 323

<sup>214</sup>VME 339



19 L'acteur Archibald Moon hésite pour son prochain spectacle entre Joseph d'**Arimathie** ou Zarathoustra.<sup>215</sup>

19. Näyttelijä Archibald Moon epäröi, esittäisikö seuraavaksi Joosef Arimatialaista vaiko Zarathustra, vaikka on jo tilannut **kehärimat juustolaatikkoa** varten.<sup>216</sup>

Ce portrait contient donc le nom de l'auteur Harry Mathews. Dans le premier exemple, il est écrit comme il est prononcé en français et dans le deuxième exemple le nom s'écrit, naturellement, selon la prononciation finlandaise. Il faut noter que le texte de Perec ne contient aucune allusion à *juustolaatikon kehärimat* en français. Keynäs explique aussi qu'en réalité, en finnois, il n'existe pas exactement une telle expression comme *juustolaatikon kehärimat* et qu'il a dû inventer quelque chose juste pour y faire rentrer le nom déguisé.

Comme nous l'avons déjà noté au chapitre 2.1.4.2, Perec ne s'est pas oublié lui-même non plus et s'est installé dans le portrait numéro vingt qui est en même temps l'autoportrait de Hutting :

20 Le peintre Hutting essaye d'obtenir d'un inspecteur polyvalent des contributions une **péré**quation de ses impôts<sup>217</sup>

20. Maalari Hutting yrittää saada monilahjakkaan ja **hyper-eksaktin** verotarkastajan suostumaan verontasaukseen.<sup>218</sup>

Le mot *hyper-eksaktin* a été ajouté par Keynäs, même s'il n'a aucune équivalence dans l'original, seulement pour y rentrer le nom de Perec prononcé à la finlandaise, avec k à la fin.

## 2.2.5 La traduction des chapitres XXVI Bartlebooth, 1 et XCIX Bartlebooth, 5

En principe, la traduction des chapitres XXVI et XCIX ne pose pas de grandes difficultés. Un exorde du chapitre XCIX est un cas à part et sa traduction a déjà été analysée dans le chapitre 2.2.2.

---

<sup>215</sup>Ibid. 339. Ce mot caché nous a été expliqué par Ville Keynäs.

<sup>216</sup>EK 232. Ce mot caché nous a été expliqué par Ville Keynäs.

<sup>217</sup>VME 339

<sup>218</sup>EK 323

Les trois contraintes du projet de Bartlebooth au chapitre XXVI conduisant à une langue assez alambiquée, la traduction réussit à restituer le même style :

Le second fut d'ordre logique : excluant tout recours au hasard, l'entreprise ferait fonctionner le temps et l'espace comme des coordonnées abstraites où viendraient s'inscrire avec une récurrence inéluctable des événements identiques se produisant inexorablement dans leur lieu, à leur date<sup>219</sup>.

Toinen ajatus oli looginen: hanke karsisi kaikki sattumanvaraisuudet ja hyödyntäisi aikaa ja tilaa abstrakteina koordinaatteina, joihin omassa paikassaan ja omalla hetkellään väistämättä ilmenevät identtiset tapahtumat kirjautuisivat<sup>220</sup>.

L'absurdité du projet devient aussi claire dans la traduction que dans le texte original et le thème de la disparition et du manque se concrétise dans le personnage de Bartlebooth :

Bartlebooth, en d'autres termes, décida un jour que sa vie tout entière serait organisée autour d'un projet unique dont la nécessité arbitraire n'aurait d'autre fin qu'elle même<sup>221</sup>.

Toisin sanoen Bartlebooth päätti eräänä päivänä järjestää koko elämänsä yhden ainoan projektin ympärille, jonka mielivaltaisella välttämättömyydellä ei olisi muuta päämäärää kuin se itse<sup>222</sup>.

Comme nous l'avons déjà vu, le projet de Bartlebooth restera éternellement inachevé. Le chapitre XCIX, le dernier chapitre du livre avant l'épilogue, le confirme pour sa part. La traduction transmet sans faille la même atmosphère de l'inachèvement et du vide que le texte original. Le puzzle que Bartlebooth est en train de rassembler, représente un petit port sur le fleuve Méandre (aujourd'hui le Büyük Menderes) en Turquie qui se jette dans la mer Égée. L'image du puzzle se concentre sur les ruines d'une cité antique désertée et la dernière phrase de cette description renforce le sombre destin de vieux faiseur de puzzles :

Un ciel violent, crépusculaire, traversé de nuages rouge sombre, surplombe ce paysage immobile et écrasé d'où toute vie semble avoir été bannie<sup>223</sup>.

---

<sup>219</sup>VME 153

<sup>220</sup>EK 146

<sup>221</sup>VME 152

<sup>222</sup>EK 145

<sup>223</sup>VME 575

Raivokkaana hämärtyvä taivas, jonka poikki kulkee tummanpunaisia pilviä, roikkuu liikkumattoman ja muserretun maiseman yllä, josta kaikki elämä tuntuu olevan häädetty<sup>224</sup>.

Cette image mélancolique restera donc la dernière perçue par le quasi aveugle Bartlebooth. L'extrait ci-dessus représente comment la thématique du blanc se voit par l'image et non par la narration « standard » dans VME et, par conséquent, dans EK. C'est un vide, lourd et inévitable, concrètement visualisé dans l'image du puzzle qui a été originalement la peinture de Bartlebooth. La peinture, omniprésente dans VME, était une préoccupation essentielle de Perec : nous l'avons vu déjà dans le chapitre 2.2 que ce sont les peintres (Valène, Hutting et Bartlebooth entre autres) qui dominent le livre. Comme le constate aussi Dominique Jullien, dès le premier roman de Perec, *Les Choses* (1965), la peinture ne cesse pas d'exister dans son travail. Jullien dit même que *l'image* devient le principal, sinon l'unique moteur du récit, renversant radicalement la hiérarchie traditionnelle entre la narration et la description.<sup>225</sup>

Quant à la traduction d'un tel texte, nous retournerons à l'idée de Marianne Lederer présentée au chapitre 2.2.1. Elle propose que l'équivalence entre le texte source et la traduction soit née justement de la vision d'une image<sup>226</sup>. De ce point de vue, l'abondance des peintures peut être un élément qui facilite le travail du traducteur : le texte est déjà visualisé. Sauf que la vision n'existe bien sûr que dans les mots, le traducteur n'ayant pas la peinture ou l'image concrète devant ses yeux. Quel est donc le texte que traducteur restitue ? Il ne restitue qu'une lecture, qu'une interprétation parmi de très nombreuses possibles.

## 2.2.6 La traduction du Préambule et du Chapitre XLIV Winckler, 2

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre 2.1.6, le préambule sert d'une sorte de métatexte pour l'œuvre en utilisant le puzzle comme une métaphore pour la littérature. Le même texte, avec ses images des pièces de puzzle, se répète au milieu du livre, au début du chapitre XLIV. La traduction, comme le texte original, indique donc au lecteur comment il peut se préparer au jeu littéraire de Perec. Le caractère du puzzle est la quintessence de ce petit texte qui est à part du récit principal du livre :

---

<sup>224</sup>EK 550

<sup>225</sup>Jullien, D. 'Portrait de l'artiste en mille morceaux : les avatars du roman d'artiste dans La Vie mode d'emploi', *Romanic Review* 3/1992, 402.

<sup>226</sup>Voir chapitre 2.2.1, page 46.

[...] l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments [...]<sup>227</sup>

[...] osa ei ole olemassa ennen kokonaisuutta, se ei ole samanaikainen tai sitä vanhempi, osat eivät määritä kokonaisuutta, vaan kokonaisuus määrittää osat [...]<sup>228</sup>

Une telle indication au début du livre réfère clairement au texte à venir, aux histoires et aux personnages foisonnants qui peuvent sembler quelquefois incohérents mais qui font partie du même ensemble. Nous pouvons également considérer cette définition comme une référence à la succession des œuvres de Perec. Ses œuvres, même très variées en ce qui concerne le style et le genre, s'enchaînent toutes d'une manière ou d'une autre.

La longueur des phrases, souvent plus longues et plus compliquées en français qu'en finnois, est frappante dans VME et surtout dans le préambule. La traduction finlandaise respecte le style : elle suit parfaitement la forme du texte original, ne faisant aucune ponctuation supplémentaire. La première phrase du préambule s'étend, dans la version originale, à la deuxième page et contient 30 lignes. Dans la traduction finnoise la phrase contient 24 lignes, couvrant ainsi les 2/3 de la première page. Le traducteur utilise les mêmes signes de ponctuation, le point-virgule et le deux-points, aussi fréquemment que Perec l'a fait dans le texte original. Les paragraphes suivants du préambule sont également équivalents à l'original, en ce qui concerne la forme et la longueur des phrases. Dans le texte finlandais, l'utilisation du point-virgule, par exemple, est beaucoup plus rare qu'en français écrit et, en principe, on essaye d'éviter les phrases longues et complexes, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans la langue française. Ici le traducteur a délibérément choisi de respecter la structure de l'original, ce qui est sans doute la meilleure solution.

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie : l'objet visé, - qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois - n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est à dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on

---

<sup>227</sup>VME 17

<sup>228</sup>EK 15

peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go ; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce : l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot puzzle - énigme - désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence : les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente<sup>229</sup>.

Aluksi palapeli saattaa vaikuttaa yksitoikkoiselta ja merkityksettömältä, hahmoteorian mitättömältä sovellukselta: se, mitä siinä nähdään - oli sitten kyse havaitsemisesta, oppimisesta, fysiologisesta järjestelmästä tai, kuten meidän tapauksessamme, puisesta palapelistä - ei ole summa, jonka osaset olisi ensin eristettävä ja analysoitava, vaan kokonaisuus, toisin sanoen muoto, struktuuri: osa ei ole olemassa ennen kokonaisuutta, se ei ole samanaikainen tai sitä vanhempi, osat eivät määritä kokonaisuutta, vaan kokonaisuus määrittää osat: kokonaisuuden ja sen lakien, muodostelman ja sen struktuurin tuntemista ei voi johtaa osien tuntemisesta: toisin sanoen voimme tuijottaa yhtä palaa kolme päivää ja kuvitella tietävämme kaiken sen muodosta ja väristä edistymättä silti piirun vertaa: ainoa, millä on merkitystä, on sen mahdollisuus liittyä muihin paloihin, ja siinä mielessä palapelin kokoaminen muistuttaa *go*-peliä; vain kootut palaset ovat luettavissa, yksinäiset palaset eivät kerro mitään; ne ovat pelkkiä mahdottomia kysymyksiä, turhia haasteita: mutta heti kun palan onnistuu - joko minuutteja kestäneiden kokeilujen ja erehdysten tuloksena tai ihmeellisen puolen sekunnin inspiraation auttamana - liittämään naapureihinsa, se häviää ja lakkaa olemasta pala; tuota lähestymistä edeltänyt intensiivinen vaivannäkö, jota englanninkielinen sana *puzzle* - arvoitus - niin hyvin ilmentää, ei ole vain menettänyt olemisensa syytä, vaan on kuin sitä ei olisi koskaan ollutkaan, ongelma näyttää selvinneen itsestään; kaksi kuin ihmeen kaupalla yhdistynyttä palaa ovatkin yksi, joka vuorollaan aiheuttaa haparointia, epäröintiä, hämmennystä ja odottelua<sup>230</sup>.

Le traducteur Ville Keynäs explique que la longueur de phrase peut être une fin en soi et que c'est la raison pour laquelle il faut la restituer aussi bien que possible. Il ajoute que le traducteur peut, bien sûr, couper les phrases si nécessaire mais que cela ne doit pas être une

---

<sup>229</sup>VME 17

<sup>230</sup>EK 15

règle conséquente.<sup>231</sup> De plus, il faut se souvenir que pour un traducteur, le texte source est toujours *un texte parfait*. Comme le constate le traducteur William Olivier Desmond dans son essai, le texte original est la référence absolue du traducteur :

le texte dont on me confie la traduction doit être considéré, même s'il ne l'est pas en soi, (littérairement, syntaxiquement ou philosophiquement) comme un texte où tout est à prendre en considération, autrement dit, parfait.<sup>232</sup>

À la lumière de cette idée, l'éventuelle lourdeur du préambule de VME, étant délibérée, ne doit pas être modifiée par le traducteur.

---

<sup>231</sup>Keynäs V. 'Entretien 1' = Keynäs, V. Entretien avec le traducteur Ville Keynäs. Helsinki, le 28 octobre 2006.

<sup>232</sup>Desmond, W. *Paroles de traducteur*. De la traduction comme activité jubilatoire. Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain 116. Louvain-la-Neuve 2005, 42.

### 3 CONCLUSION

Le but de ce mémoire de maîtrise était d'une part de montrer que le blanc est un élément essentiel chez Perec et d'autre part, d'étudier comment il s'exprime dans notre corpus VME. Le deuxième objectif du travail était d'étudier la fonction de la métafiction, surtout de la construction mise en abyme, comme un instrument exprimant le blanc dans notre corpus. Troisièmement, nous avons examiné la traduction finnoise de VME : comment le blanc thématique et structurel peut être traduit et quelles difficultés particulières ont été rencontrées dans la traduction du texte perecquien.

L'introduction du travail présentait brièvement le corpus, VME, et l'auteur dans son contexte littéraire. Dès le début nous avons souligné le caractère à la fois fragmentaire et complet de l'œuvre. *The interruption of the book becomes the continuation of the book*<sup>233</sup>, comme l'écrit Italo Calvino, contemporain et ami de Perec, à propos de son propre livre, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

La première partie du travail s'efforçait d'évoquer les différents niveaux du blanc littéraire, et surtout du blanc perecquien : le blanc comme un silence textuel et le blanc au niveau du thème ainsi qu'au niveau de la structure. Le concept de l'intertextualité, omniprésent chez Perec, a été également lié à la thématique du blanc. Pour donner à l'analyse une base théorique, nous avons évoqué la métafiction à travers la mise en abyme dans la partie 1.3, partie qui comprenait comme point de départ théorique la thèse de Lucien Dällenbach sur la mise en abyme, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme* (1977). Pour pouvoir mieux comprendre ce phénomène relativement complexe, nous avons également présenté un point de vue différent sur la mise en abyme, un aspect sémiotique, celui de Mieke Bal.

Dans la deuxième partie du mémoire, nous avons montré comment la thématique du blanc s'exprime dans VME et comment la métafiction, en particulier la mise en abyme, fonctionne comme instrument exprimant le blanc. Nous avons ainsi introduit plusieurs exemples parmi les chapitres de l'œuvre, le plus étendu étant l'analyse du chapitre LI avec son « compendium » original. Le blanc s'exprime aussi par les biais des protagonistes du livre, entre autres le personnage de Serge Valène, qui semble être le narrateur principal de l'œuvre

---

<sup>233</sup>Lévy, S. 'Emergence in Georges Perec', *Yale French Studies* 105/2004, 40.

et, simultanément, un personnage central de cette thématique. Nous avons indiqué que les trois aspects métafictifs introduits par Dällenbach, *la mise en abyme du code (ou métatextuelle)*, *la mise en abyme fictive* et *la mise en abyme de l'énonciation* se réalisent dans les chapitres étudiés. Malgré le fait que la théorie de Dällenbach comporte certaines faiblesses, il s'est avéré qu'elle est exploitable dans une telle analyse littéraire. Quelques caractéristiques de notre corpus expriment en effet, d'une manière ou d'une autre, la thématique du blanc : l'importance de l'inachèvement, l'existence de l'énigme, l'autodérision et l'aspect humoristique, l'intertextualité originale et la volonté pour la continuité littéraire. Le caractère « troué » et fragmenté de l'œuvre, sa ressemblance avec un puzzle admettant plusieurs niveaux, souligne pour sa part le rôle actif du lecteur : Perec n'a jamais cessé d'insister sur l'importance de la participation du lecteur dans son jeu littéraire. Comme il le constate dans le préambule du livre, [...] *l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire* [...] <sup>234</sup>.

Comme nous l'avons vu, la mise en abyme est, selon Dällenbach et plusieurs autres chercheurs, un phénomène plus ou moins *interne* qui reflète quelque chose à *l'intérieur* du texte. Nous avons aussi montré que dans notre corpus il existe des mises en abymes manifestes. Conjointement, nous avons prouvé que le texte étudié se reflète non seulement à l'intérieur, mais aussi à *l'extérieur* du livre : les citations cachées, « les impli-citations »<sup>235</sup> et les allusions intertextuelles sont omniprésentes dans une œuvre qui peut être baptisée de métafiction claire. L'intertextualité, et une sorte de dépendance des autres textes, est tellement caractéristique pour VME, qu'elle ne peut être ignorée dans aucune des recherches qui le concernent. À la lumière de l'analyse de VME, nous pouvons donc remettre en question le caractère strictement interne de la mise en abyme, caractère présent essentiellement dans la théorie de Dällenbach.

La thématique du blanc a été analysée aussi au point de vue de la traduction finnoise de VME. Dans la partie 2.2 du travail nous avons brièvement évoqué la problématique d'une traduction littéraire en général, en référant particulièrement aux idées du philosophe Paul Ricœur et de la linguiste Marianne Lederer. Notre objectif étant d'un côté de montrer les difficultés particulières de la traduction du texte perecquien et de l'autre, d'étudier comment le blanc peut être reproduit, nous avons repris les chapitres déjà analysés dans la partie 2.1. Ce faisant, nous avons pu comparer le texte original et l'interprétation du traducteur Ville

---

<sup>234</sup>VME 20

<sup>235</sup> Voir note 129 pour l'origine de ce terme.



Keynäs. En principe, le traducteur a réussi à transmettre la thématique du blanc, aussi bien au niveau de la narration qu'au niveau de la structure. Il est également parvenu à résoudre la majorité des difficultés particulières incluses dans le texte perecquien : les jeux des mots et « les impli-citations ». Se souvenant que la traduction n'est jamais qu'une interprétation parmi de nombreuses possibles, nous parviendrons à la définition du traducteur William Olivier Desmond :

Lire un texte, le lire dans sa propre langue, c'est déjà traduire. La lecture, étant un déchiffrement (et, souvent, en outre, un décryptage) de symboles, est fondamentalement un acte de traduction.<sup>236</sup>

Notre analyse de la traduction n'étant qu'un aperçu sommaire sur une thème spécifique, nous pouvons pourtant remarquer l'exigence du travail et la compétence du traducteur. L'analyse de la traduction d'une œuvre aussi abondante et multidimensionnelle qu'est notre corpus VME, mérite toujours l'attention des chercheurs. Notre point de vue étant plutôt thématique, la traduction offre également des sujets pour une étude plus linguistique. L'usage des formes verbales, par exemple du participe présent utilisé au « compendium » du chapitre LI, et leur traduction en finnois pourrait fournir un point de départ savoureux pour une future recherche.

En ce qui concerne l'étude du texte original de Perec, il existe même plus de possibilités qu'au sein de la traduction. Italo Calvino constate que la littérature oscille entre l'univers et le vide, les deux extrêmes. Il se réfère à Gustave Flaubert, qui a dit que *ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien*<sup>237</sup>. Paradoxalement, Flaubert, un père spirituel de Perec, si l'on veut, est connu pour des romans extrêmement encyclopédiques<sup>238</sup>. Le même mouvement entre la prolifération et le vide et la même volonté d'écrire *tout* et à la fois *rien*, se retrouvent chez Perec. Notre thème, le blanc où le vide n'est qu'un côté de l'univers fictif de Perec, l'autre étant logiquement sa plénitude, ses énumérations exubérants et sa multiplicité du savoir. Le thème que nous avons traité ouvre ainsi la voie à des questions sur l'aspect encyclopédique ou sur l'existence du savoir chez Perec en général ou dans VME uniquement. Malgré le fait que Georges Perec était évidemment un auteur postmoderne et expérimental, il a eu plusieurs points en commun avec ces modèles littéraires anciens. Une vaste étude sur la coexistence de deux contraires indissociables, sur le vide et sur la plénitude, qui se propagerait au niveau de l'histoire de la littérature, enrichirait non seulement la recherche sur Perec mais aussi la recherche littéraire en général.

---

<sup>236</sup>Desmond 43

<sup>237</sup>Calvino, I. *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle*. Tr. Suolahti, E., Helsinki 1999, 113.

<sup>238</sup>Ibid. 113.

Ce mémoire de maîtrise se compose ainsi d'une analyse du blanc et de la mise en abyme dans VME et dans sa traduction finnoise. Quel lien y a-t-il entre le blanc ou le manque et la continuation infinie représentée par la mise en abyme ? A la lumière de notre recherche, renforcée et éclairée par l'analyse de la traduction, nous pouvons constater que l'apparition d'un *inachèvement* omniscient domine les points de vues choisis pour ce travail. La narration qui révèle un tel inachèvement à travers des codes et des signes plus ou moins dissimulés, donne l'impression d'un ensemble difficile à définir. Les procédés narratifs divers et les moyens métafictionnels utilisés dans VME introduisent ces codes et ces signes. Nous pourrions ainsi parler d'une *sémiotique perecquienne* qui comprendrait sa manière d'écrire et de créer des significances particulières. Un exemple de cette écriture originelle composée de mots cachés a été abordé, celui des noms des amis de Perec, analysés au chapitre 2.1.4.2, mots ordinaires coupés et fragmentés pour être rassemblés sous forme de nouveaux signes, ayant une nouvelle signification, selon un code particulier. La sémiotique de Perec s'étend aussi aux niveaux autres que la langue, et c'est ainsi que par exemple un chapitre du livre peut représenter un signe dans un code. En principe, dans ce roman du puzzle, Perec souligne les détails, les fragments au lieu de l'ensemble. L'inachèvement est donc un moyen d'exhiber un ensemble (un tout) qui existe sans aucun doute, mais qui ne peut pas être ni défini ni expliqué exhaustivement.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus:

VME = Perec, G. *La Vie mode d'emploi*. Paris 1978.

EK = Perec, G. *Elämä käyttöohje*. Tr. Keynäs, V., Helsinki 2006.

### Ouvrages et dictionnaires consultés:

Adam, J-M. *Linguistique et discours littéraire*. Paris 1976.

Adam, J-M. – Petitjean, A. *Le texte descriptif*. Paris 1989.

Bal, M. *On Meaning-Making*. Essays in Semiotics. Foundations & facets, Literary facets. Sonoma, California 1994.

Bassnett, S. *Teoksesta toiseen*. Tr. Helander K., et al. Tampere 1995.

Bellos, D. *Georges Perec*. Une vie dans les mots. Paris 1994.

Bénabou, M. 'From Jewishness to the Aesthetics of Lack', *Yale French Studies* 105/2004, 25–33.

Bénabou, M.– Roubaud, J. 'OuLiPo', <http://www.fatrazie.com/oulipo.htm>, le 6 mars 2007.

Burgelin, C. *Georges Perec*. Paris 1988.

Calvino, I. *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituonnelle*. Tr. Suolahti, E., Helsinki 1999.

Chevalier, J. – Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris 1982.

Corcos, M. *Penser la mélancolie*. Une lecture de Georges Perec. Paris 2005.

Deleuze, G. 'Bartleby ja sanamuoto', *Bartleby*. Tr. Sivenius, P., Helsinki 1999.

Desmond, W. *Paroles de traducteur*. De la traduction comme activité jubilatoire.

Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain 116. Louvain-la-Neuve 2005.

Dupuis, J. 'La pièce manquante', [www.interdits.net/2003aout/perec.htm](http://www.interdits.net/2003aout/perec.htm), le 3 décembre 2007.

Dällenbach, L. *Le récit spéculaire*. Contribution à l'étude de la mise en abyme. Poétique. Paris 1977.

Flieder, L. *Le roman français contemporain*. Paris 1998.

Hallila, M. *Metafiktion käsité*. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu 2006.

Joly, J-L. 'Georges Perec et Paul Auster : Une musique du hasard', *The Romanic Review* 1-2/2004, 99 – 134.

- Jullien, D. 'Portrait de l'artiste en mille morceaux : les avatars du roman d'artiste dans La Vie mode d'emploi', *The Romanic Review* 3/1992, 389 – 404.
- Katajamäki, S. – Veivo, H. éds., *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki 2007.
- Keynäs, V. 'Entretien 1' = Entretien de SV avec le traducteur Ville Keynäs. Helsinki, le 28 octobre 2006.
- Keynäs, V. 'Entretien 2' = Entretien de SV avec le traducteur Ville Keynäs. Helsinki, le 9 octobre 2008.
- Kosonen, P. *Elämät sanoissa*. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä. Tutkijaliiton julkaisu 97. Helsinki 2000.
- Kristeva, *Sémeiotikè* = Kristeva, J. *Sémeiotikè*. Recherches pour une sémanalyse (extraits). Tel quel. Paris 1969.
- Kristeva, *Révolution* = Kristeva, J. *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974.
- Larbaud, V. *Oeuvres*. Paris 1958.
- Lederer, M. *La traduction aujourd'hui*. Collection F. Références. Paris 1994.
- Lévy, S. 'Emergence in Georges Perec', *Yale French Studies* 105/2004, 36 – 55.
- Macherey, P. *Pour une théorie de la production littéraire*. Série Recherches 4. Paris 1971.
- Magné, 'De l'exhibitionnisme' = Magné, B. 'De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de La Vie mode d'emploi de Georges Perec', *Meta* 3/1993, 397 – 402. [www.erudit.org/revue/meta](http://www.erudit.org/revue/meta), le 2 novembre 2008.
- Magné, 'Georges Perec' = Magné, B. 'Georges Perec romancier', Magné B. éd., *Romans et Récits*. Paris 2002.
- Magné, 'Merkituote' = Entretien de Bernard Magné avec Ville Keynäs dans une émission de radio, YLE 1. Enregistrée le 5 octobre 2006.
- Makkonen, *Romaani* = Makkonen, A. *Romaani katsoo peiliin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 689. Tampere 1991.
- Makkonen, *Lukija* = Makkonen, A. *Lukija, lähdetkö mukaani?*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. Helsinki 1997.
- McHale, B. *Postmodernist Fiction*. London 1987.
- Melville, H. *Bartleby*. Tr. Lindholm, J., Helsinki 1999.
- Montfrans van, M. *Georges Perec : la contrainte du réel*. Faux titre 162. Amsterdam 1999.
- Pedersen, J. *Perec ou les textes croisés*. Revue romane 29. Copenhague 1985.
- Perec, G. *Life a user's manual*. Tr. Bellos, D., London 1987.

- Rey-Debove, J. – Rey, A. éd., *Le Nouveau Petit Robert*<sup>3</sup>. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris 1993.
- Prince, G. 'Preliminary Discussion of Women in La vie mode d'emploi', *Yale French Studies* 105/2004, 89 – 98.
- Rivière, M. éd., *Georges Perec, Entretiens et conférences I. 1965 - 1978*. Nantes 2003.
- Ricœur, P. *Sur la traduction*. Paris 2004.
- Rotkirch, K. 'Toinen tapa noutaa vettä', *Parnasso* 2/1996, 179 – 184.
- Le Sidaner, J-M. 'Entretien avec Georges Perec', *Georges Perec*. Arc 76. Paris 2005.
- Tremblay, P. 'Perec et le lecteur : la construction d'une oeuvre par le jeu', *Calliope*. Journal de littérature et linguistique 1/2002.
- [www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/baronne](http://www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/baronne), le 31 janvier 2006.
- Van den Heuvel, P. *Parole mot silence*. Paris 1985.
- Waugh, P. *Metafiction*. The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction. London 1984.

## Annexe 1

<http://escarbille.free.fr/vme.php>

### Cahier des charges du chapitre LI

ID	CHAP	CATE	Catégorie	Contrainte	Commentaires	Page	Page
CH51	<a href="#">51</a>	<a href="#">chap</a>	chapitre	51	chambre de bonne,9 Valène	290	298
I0120	<a href="#">51</a>	<a href="#">C01</a>	position	debout			
I0220	<a href="#">51</a>	<a href="#">C02</a>	activité	peindre			
I0320	<a href="#">51</a>	<a href="#">C03</a>	citation 1	Kafka			
I0420	<a href="#">51</a>	<a href="#">C04</a>	citation 2	Freud			
I0520	<a href="#">51</a>	<a href="#">C05</a>	nb personnes	1			
I0620	<a href="#">51</a>	<a href="#">C06</a>	rôle	occupant			
I0720	<a href="#">51</a>	<a href="#">C07</a>	3ème secteur	dictionnaire			
I0820	<a href="#">51</a>	<a href="#">C08</a>	ressort	baigner dans la nostalgie			
I0920	<a href="#">51</a>	<a href="#">C09</a>	murs	cuir ou vynyle			
I1020	<a href="#">51</a>	<a href="#">C10</a>	sols	tapis de corde,sisal,rafia			
I1120	<a href="#">51</a>	<a href="#">C11</a>	époque	antiquité			
I1220	<a href="#">51</a>	<a href="#">C12</a>	lieu	Afrique du Nord			
I1320	<a href="#">51</a>	<a href="#">C13</a>	style	chinois			
I1420	<a href="#">51</a>	<a href="#">C14</a>	meubles	bahut, armoire, maie .			
I1520	<a href="#">51</a>	<a href="#">C15</a>	longueur	+ 12 pages			
I1620	<a href="#">51</a>	<a href="#">C16</a>	divers	maladie			
I1720	<a href="#">51</a>	<a href="#">C17</a>	age et sexe	jeune enfant 10 ans			
I1820	<a href="#">51</a>	<a href="#">C18</a>	animaux	araignée			
I1920	<a href="#">51</a>	<a href="#">C19</a>	vêtement	impérméable			
I2020	<a href="#">51</a>	<a href="#">C20</a>	tissus (mat.)	à ramages			
I2120	<a href="#">51</a>	<a href="#">C21</a>	tissus (nat.)	coton			
I2220	<a href="#">51</a>	<a href="#">C22</a>	couleurs	violet			
I2320	<a href="#">51</a>	<a href="#">C23</a>	accessoires	écharpe, cache- col			

I2420	<a href="#">51</a>	<a href="#">C24</a>	bijoux	briquet			
I2520	<a href="#">51</a>	<a href="#">C25</a>	lectures	hebdo			
I2620	<a href="#">51</a>	<a href="#">C26</a>	musiques	jazz			
I2720	<a href="#">51</a>	<a href="#">C27</a>	tableaux	St Jérôme			
I2820	<a href="#">51</a>	<a href="#">C28</a>	livre	Disparition			
I2920	<a href="#">51</a>	<a href="#">C29</a>	boissons	café			
I3020	<a href="#">51</a>	<a href="#">C30</a>	nourriture	charcuteries			
I3120	<a href="#">51</a>	<a href="#">C31</a>	petit meuble	lustres			
I3220	<a href="#">51</a>	<a href="#">C32</a>	jeux	automates			
I3320	<a href="#">51</a>	<a href="#">C33</a>	sentiments	joie			
I3420	<a href="#">51</a>	<a href="#">C34</a>	peintures	tableau			
I3520	<a href="#">51</a>	<a href="#">C35</a>	surface	triangle			
I3620	<a href="#">51</a>	<a href="#">C36</a>	volume	cylindre			
I3720	<a href="#">51</a>	<a href="#">C37</a>	végétal	plantes vertes			
I3820	<a href="#">51</a>	<a href="#">C38</a>	bibelots	cristal, verre taillé			
I3920	<a href="#">51</a>	<a href="#">C39</a>	manque	6			
I4020	<a href="#">51</a>	<a href="#">C40</a>	faux	0			
I4120	<a href="#">51</a>	<a href="#">C41</a>	couple 1	Philémon			
I4220	<a href="#">51</a>	<a href="#">C42</a>	couple 2	Châtiment			
I4320	<a href="#">51</a>	<a href="#">C43</a>	coordonnées	20			
C179	<a href="#">51</a>	<a href="#">comp</a>	compendium	179	Le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile	291	
H090	<a href="#">51</a>	<a href="#">hist</a>	histoire	090	histoire du peintre qui peint l'immeuble {Serge Valène}	290	291
X51	<a href="#">51</a>	<a href="#">_pi</a>	_pièce	51	Il serait lui-même dans le tableau, dans sa chambre presque tout en haut à droite	291	
Y51	<a href="#">51</a>	<a href="#">_pe</a>	_personne	51	[Valène]	291	
Z51	<a href="#">51</a>	<a href="#">_ac</a>	_action	51	Il serait debout à coté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même	291	
P062	<a href="#">51</a>	<a href="#">_ap</a>	#action presente	51	Valène est probablement dans sa chambre !?		