

The Wayback Machine - <http://web.archive.org/web/20081111201725/http://www.cabinetperec.org/articles/huglo/article-huglo.html>

Le Cabinet d'amateur

Du palimpseste à l'écho

***Un homme qui dort* de Georges Perec**

par Marie-Pascale Huglo, université de Montréal

Un Homme qui dort (1) est le récit d'une métamorphose sommeillante qui déplace le rapport à l'identité, au temps, à la parole. On y a pu y voir une « dissolution de l'être » (2), un désancrage, une révolte (3), une dépression, « l'inappétence à vivre et le désespoir blanc » (4) mais on a aussi perçu, dans le brouillage intertextuel et le jeu des citations, le germe d'une nouvelle conception ludique de la parole. Pourtant, entre ce brouillage caractéristique de l'auteur et le déroulement du récit, le rapport reste malaisé. Ou bien on le ramène à un « roman autobiographique dont pratiquement chaque phrase avait déjà été écrite par quelqu'un d'autre » (5), ou bien on en fait un récit « transparent », « linéaire », « uniforme », « associé au parti pris esthétique du collage de citations » (6). Pas encore oulipien mais déjà pris dans « le commencement du jeu » (7), *Un homme qui dort* apparaît surtout comme une amorce des oeuvres postérieures. Le collage y joue pourtant un rôle à spécifier : de nombreuses citations s'intègrent au récit de façon *inaperçue* (8), mais quantité d'indices et d'allusions signalent aussi le jeu intertextuel. Comment concilier la neutralité du récit et l'intertextualité qui en tisserait les couches profondes ? À mettre côte à côte la monotonie de l'un et la polyphonie de l'autre, n'évacue-t-on pas la complexité d'une couture narrative dont le jeu citationnel participe pleinement ?

Il s'agit alors d'essayer de conjoindre deux modes de lecture disjoints : « la lecture naïve, attentive au seul référent, et la lecture archéologique, attentive au seul signifiant [...], l'une soumettant le texte aux règles de la logique "ordinaire", l'autre le ramenant à l'exécution mécanique d'un programme préétabli. » (9) L'importance des citations et leur relative invisibilité posent en fait la question du rapport à l'autre, qui se trouve dans le récit ouvertement évacué mais discrètement réinvesti. Quelle est la source de la parole dans *Un homme qui dort* ? La voix narrative contribue-t-elle à rendre diffuse l'origine de la parole, ou bien la dote-t-elle au contraire

d'une puissante filiation littéraire ? On pourrait voir, dans le lien que Perec établit avec *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*, de Kafka, et *Bartleby the scrivener*, de Melville, une parenté littéraire « palimpsestueuse » (10), mais on pourrait voir aussi, dans la multiplication des reprises et l'effacement d'une parole « propre », un brouillage de l'origine qui déporte toute filiation.

L'identité anonyme du personnage en déroute et l'identité incertaine de la voix narrative comme source de parole posent donc la même question du rapport à l'autre que j'examinerai ici à partir de l'intertextualité. Mais de quelle intertextualité parle-t-on : d'une parenté palimpsestueuse ou d'une diffraction en écho ? Le palimpseste et l'écho constituent en effet deux modes de répétition radicalement différents. La relative transparence du mode de dérivation de l'un entraîne la secondarité manifeste du texte par rapport à ses sources ; l'autre suppose une reprise simultanée qui perturbe la perception d'une secondarité et brouille la transparence des sources. En précisant la différence entre ces deux grands modes d'intertextualité, l'un par dérivation, l'autre en écho, c'est aussi la spécificité du lien entre le récit d'une solitude et la mise en uvre d'une communauté de parole que j'aimerais ressaisir.

Solitude

Divisé en seize séquences de longueur inégale où alternent les séries éveillées et les séries sommeillantes, le récit passe par une voix qui oscille entre la description et la méditation. Le réseau séquentiel de reprises qu'il met en place donne à lire des habitudes, des obsessions, des manies. La dérive du personnage est ponctuée par des marqueurs de fréquence (*parfois, chaque après-midi*), de durée (*plusieurs mois*) ou de successivité (*d'abord, ensuite, puis, plus tard*) qui, sans situer l'histoire dans le temps, procurent le sens d'une progression tout en rompant avec la chronologie dans un présent indistinct qui s'étire. Contre les réconfortantes images véhiculées dans nos discours, la voix égrène sèchement une réalité présente : lourdeur, migraine, lassitude, chaleur. Elle s'applique à noter ce qui est « là » sans chercher à en approfondir (ou à en relever) le sens (11). L'égalité de traitement des chose perçues annihile toute hiérarchie de valeur, toute plus-value du sens, et crée un effet de neutralité *exemplaire de l'indifférence du personnage*. La voix narrative est « blanche », elle colle à son objet, fait corps avec la neutralité représentée et pousse la *mimesis* jusque dans l'énonciation qui exemplifie, dans la plate énumération, l'absence de relief du monde. Dans ce cadre, la répétition ne se donne pas comme un pur exercice rhétorique, mais comme le reflet brut, brutal, d'une réalité ressassante : le retour obsédant de certaines phrases reflète la vie du personnage solitaire qui tisse et retisse les mêmes gestes, les mêmes perceptions. La reprise musicale des thèmes (indifférence, attente, oisiveté, répétition, etc.) et des motifs (la lecture, les bruits, les six chaussettes dans la bassine rose, le miroir fêlé, le plafond, etc.) reste en prise avec l'histoire, dont les étapes sont nettes : renoncement initial, apprentissage de la déprise, indifférence et liberté, conscience du piège, renoncement final. À ce parcours minutieusement aménagé correspondent les formes flottantes plus ou moins rêvées qui figurent d'étranges métamorphoses du monde et du corps, et sont autant d'expansions imaginaires de l'état de veille : « tu n'es plus qu'un il [...] Tu ne peux pas t'échapper, tu ne peux rien faire, tu ne peux pas échapper à ton regard, tu ne pourras jamais : [...] »(p. 102-103) Comment ne pas voir, dans cet il, l'allégorie du « tu » qui ne cesse de se regarder vivre, de se constituer dans un espace de réflexion ?

L'usage du tu est, en effet, crucial : il divise l'instance d'énonciation en sujet et objet de parole capable de se mettre à distance et de se réfléchir. C'est un *pouvoir de réflexion* que le « tu » génère, un narcissisme précisément coupé de lui-même, tel ce miroir fêlé qui

revient, à la fois surface du visage et fêlure en Y (12). La voix narrative n'est pas localisable, elle ne se présente ni comme une adresse ni comme un soliloque, mais comme un regard en creux porté sur elle-même qui rebondit sur le lecteur. En ce sens, la seconde personne ne renvoie pas à « celui à qui l'on raconte sa propre histoire », moyen, selon Michel Butor, de savoir comment le langage a pu « arriver jusqu'à l'écriture » (13). Le passage à l'écriture de cette voix sans nom n'est simplement *pas représenté* : « Tu ne parles pas tout seul, pas encore. Tu ne hurles pas, surtout pas. » (p. 90) La voix reste distante par rapport à un homme dont elle décrit le visage, le corps, les gestes, les pensées, mais qu'elle ne peut rejoindre. Narcisse au gré des flaques, des vitrines, des miroirs, des fêlures, des errances, des rêves et des doubles, l'homme qui dort s'abîme dans l'omniprésence du manque : « le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même ; il est venu et demeure avec toi ; avec toi il va s'éloigner, si tu peux t'éloigner. » (14).

La mollesse du personnage, sa dérive, sa neutralité, s'inscrivent contre les valeurs sociales en vigueur. Il s'agit, pour le sujet en crise qui rumine (« comme une vache » (p. 77)) et ressasse les mêmes gestes insignifiants, de se défaire de tout ce qui est programmé, valorisé d'emblée. Par cette défection, le « tu » refuse tout choix, y compris celui de la révolte, valeur trop positive :

Les rôles sont prêts, [...]. Tu auras beau descendre dans la rue et envoyer dinguer les chapeaux des gens, couvrir ta tête d'immondices, aller nu-pieds, publier des manifestes, tirer des coups de revolver au passage d'un quelconque usurpateur, rien n'y fera (p. 43)
 Pourquoi grimperais-tu au sommet des plus hautes collines, puisqu'ensuite il te faudrait redescendre [...] ? (p. 44)
 Seras-tu décoré ? Cultivé ? Fin gourmet ? Sondeur des reins et des curs ? ami des bêtes ? (p. 45)
 Non. Tu préfères être la pièce manquante du puzzle. Tu retires du jeu tes billes et tes épingles. Tu ne mets aucune chance de ton côté, aucun oeuf dans nul panier. (p. 45)

Les deux procédés de reprise intertextuelle à l'oeuvre dans ces extraits montrent bien le rapport négatif que « tu » entretient avec la parole de l'autre, avec le déjà-dit. Par cette négativité, il se déprend non seulement des valeurs héroïques de la révolte violente et civiques de la réussite tranquille, mais aussi des modèles littéraires qui, jusque dans l'Absurde, cultivent la figure du héros. Ainsi, les *allusions* au geste surréaliste par excellence (p. 43) et au mythe de Sisyphe (p. 44) renvoient clairement, par transparence, à des textes déjà écrits, à des rôles déjà joués dont la portée se trouve, de ce fait, nulle et non advenue. D'autre part, la *parodie* de proverbes bien connus, transformés par négation (deuxième citation p. 45) renverse et annule la sagesse populaire. Il en va de même pour la parole sociale - locutions, clichés, stéréotypes, expressions idiomatiques - qui se trouve mise à distance, ironisée, désinvestie (première citation p. 45). La voix narrative se coupe de la parole collective tout comme le personnage se coupe des valeurs sociales et des liens affectifs. De cet isolement à tous les niveaux naît cette « expérience granuleuse du réel » détachée de nos « finalités sociales, nos visions stéréotypées, nos taxinomies » (15), dont l'insignifiance ne s'affirme surtout pas comme Absurde : que les lectures du personnage ne soient plus des lectures mais un exercice « ligne à ligne » (p. 62), que ses repas ne soient plus des repas mais une « prise de nourriture » (p. 66), que ses itinéraires ne soient plus un but mais une traînaiserie. Les palimpsestes permettent alors d'isoler la voix narrative de toute communauté de parole. « Tu » sature et monopolise à lui seul l'espace verbal. Comme Narcisse, il rejette l'échange et n'entend « que la voix qui semble alterner avec la sienne » (16). Au bout du compte, cependant, la déprise apparaît comme un piège, comme un leurre, comme un film déjà vu :

Tu n'es pas mort et tu n'es pas plus sage. [...]
 Les deux vieux acteurs de seconde zone ne sont pas venus te chercher, ne se sont pas collés à toi formant avec toi un tel bloc qu'on aurait pu écraser l'un d'entre vous sans anéantir les deux autres. (p. 137)

Combien d'histoires modèles exaltent ta grandeur, ta souffrance ! Combien de Robinson, de Roquentin, de Meursault, de Leverkühn ! Les bons points, les belles images, les mensonges : ce n'est pas vrai [...] Ce n'est pas vrai, ne les crois pas, ne crois pas les martyrs, les héros, les aventuriers. (p. 138)

Nulle épreuve ne t'attend, nul rocher de Sisyphe, nulle coupe ne te sera tendue pour t'être aussitôt refusée [...] (p. 143)

Ces extraits, qui font pendant au refus initial examiné plus haut, jouent là encore de l'allusion intertextuelle pour marquer un ultime revirement. La négativité à l'oeuvre contribue à nier le refus initial pour marquer le retour du personnage à la vie et au monde. À cette première lecture, essentiellement attentive à la progression de l'histoire, une autre lecture, plus myope, plus littérale, peut cependant venir se greffer. Cette seconde lecture fait apparaître une répétition troublante qui va à l'encontre du sens de la progression par ailleurs suscitée. Affirmer que « l'indifférence ne t'a pas rendu différent » (p. 142) marque certes, par la négative, le passage à une autre étape, mais nier l'emprise de modèles héroïques *déjà rejetés* ne suspend-il pas la progression de façon étrangement circulaire ? Les allusions aux histoires modèles de *Robinson Crusoe* (Defoe), de *La Nausée* (Sartre), de *L'Étranger* (Camus), du *Docteur Faustus* (Mann) (p. 138) du mythe de Sisyphe et du Christ (p. 143) marquent une contradiction : le rejet des rôles - y compris des rôles de seconde zone -, des modèles et des figures héroïques ou mythiques est précisément ce qui motive le début de la crise ; « tu » renie des rôles qu'il a *déjà* niés.

Faut-il alors comprendre que l'abandon des rôles était le rôle ultime, le rôle « orphelin », par où poursuivre était encore possible ? Que le naufrage social et l'errance en appelaient à la figure salvatrice du Rachel de Melville (17) ? S'assumer orphelin, réaliser la cassure, semble alors avoir pour motif la quête d'une secrète parenté, d'une filiation imaginaire capable de doubler le manque. L'intertextualité palimpsestueuse viendrait donc, au revers de l'annulation d'une vie déjà jouée, nourrir une secrète communauté révélée à la fin de l'aventure : l'allusion au naufrage du Pequod double le rêve du navire sur l'eau noire, l'île de Robinson rappelle le lit-île de l'homme, etc. Le récit est ainsi truffé d'allusions et d'indices « pas tout à fait » cachés (18) (ils sont donnés, mais après coup), qui doublent la solitude et procurent au naufragé un entourage considérable. À la vision « désaffectivée, démythologisée » d'un Narcisse « au plus près de l'idiotie du réel » (19) correspond une vision mythique seconde dont, tel Orphée, il finit par revenir, mais qui le porte néanmoins jusqu'à la fin de l'illusion.

Filiation

« Tu n'es pas mort et tu n'es pas plus sage » (p. 137). Qui, *tu* ? Pourquoi *mort* ? Pourquoi *pas* ? La négation de la mort est un ratage que ne précède aucune « réelle » tentative de suicide, un constat négatif qui ne renvoie à aucun geste que « tu » aurait commis. Mais si « tu » n'a rien commis, Bartleby, lui, « s'est laissé mourir » (p. 136). Le constat découle *en fait* directement de l'histoire du copiste. « Tu n'es pas mort » marque la distance qui sépare l'homme qui dort du copiste qui, « jadis à New York », « s'assit dans la cour de la prison et refusa de se nourrir » (p. 136). Cette figure blafarde ressort du même coup comme un véritable modèle, comme un double que le personnage ne réussit pas à suivre jusqu'au bout : le copiste, dont le refus est passif, réussit à en finir sans révolte. Il est cette figure anti-héroïque du héros qu'imité « un homme qui dort », du moins jusqu'à son retour à la vie. Le palimpseste (20), ici, se donne sous forme de *résumé* inséré dans le récit à la fin de la quinzième et avant-dernière séquence, consacrée au visage que « tu » regarde dans la glace. En fait, on passe sans transition de « ton reflet dans le miroir » (p. 136) à l'histoire de Bartleby.

Donnée comme un écart, comme un corps étranger, Bartleby est en même temps placé sur le même plan que « tu », sur le plan du reflet. Il s'opère alors un déplacement intéressant : d'une part, Bartleby est désigné comme *un homme* et non comme un personnage fictif, d'autre part, l'histoire du scribe, dont la secondarité est marquée à titre d'histoire dans l'histoire, se répercute sur celle du personnage d'*Un homme qui dort*, elle débouche sur le constat négatif (« Tu n'es pas mort »), comme si l'histoire du copiste avait des suites concrètes sur « ton » histoire. Autrement dit, le procédé de mise en abyme n'invite pas seulement à faire des rapprochements seconds, d'ordre symbolique, entre « un homme [qui] s'est laissé mourir » et « un homme qui dort » (l'article indéfini marquant entre les deux une discrète analogie), mais aussi une dérivation *narrative* dont découle la dernière séquence. Par ailleurs, les termes de « jadis à New York », par lesquels s'ouvre le résumé, introduisent l'idée d'une antériorité, d'un passé qui ressort d'autant plus que « tu » n'a pas d'histoire, plus d'attaches. Le copiste devient par là même le modèle que « tu » imite (reflète), mais que, dans son dédoublement narcissique, il manque de rejoindre (dans l'eau noire de la mort) (21). Le Bartleby d'*Un homme qui dort* se démarque alors comme un modèle originaire dont sont issus plusieurs motifs du récit.

Le scribe symbolise la résistance passive d'un homme immobile, sourd aux demandes, indifférent aux menaces, dont « tu » serait le double. Mais les figures du double et du fantôme sont aussi ce qui donne au texte sa transparence palimpsestueuse, comme si le récit d'*Un homme qui dort* provenait de *Bartleby* dont il transposerait l'immobilité, le regard aveugle, le retrait dans un espace confiné, la nourriture invariable, l'indifférence (22). Du coup, « cette mansarde d'où tu n'as plus bougé depuis plusieurs heures, depuis plusieurs jours » (p. 24), « les fissures du plafond » (p. 30), « ta vie végétale » (p. 52), ta « prise de nourriture » une ou deux fois par jours (p. 66), « tes yeux [qui] ont perdu tout ce qui faisait leur éclat » (23) (p. 85), la façon dont « tu te laisses aller » (24) (p. 88), ton « regard mort » (p. 109), apparaissent non plus comme la simple histoire d'une dérive, mais comme la dérivation d'une histoire, celle de Bartleby, dont on peut retracer, motif pour motif, la filiation. C'est donc dans un véritable dialogue intertextuel que la solitude s'énonce. Le palimpseste dévoile, par transparence, l'origine des motifs et des étapes que l'on avait lus, d'abord, comme les symptômes et les phases d'un profond malaise.

L'autre grand modèle dont découle *Un homme qui dort* tient dans quelques phrases des *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin*, de Franz Kafka (25). Percec les cite en exergue, de sorte que leur antériorité n'est pas signifiée temporellement, comme pour *Bartleby*, mais plutôt située dans l'espace liminaire du texte, à tel point qu'on ne la remarque pas. Cachée mais « pas tout à fait », l'exergue place en marge du texte la citation qui le motive (26). À l'instar du résumé de *Bartleby*, elle se retire du corps du texte, se donne dans un écart qui voile son importance première. L'immobilité, l'écoute, l'attente, la solitude, le monde démasqué, mais aussi, la dérive et l'errance (autres « chemins »), sont ainsi tirés de l'exergue. À un niveau plus formel, les méditations d'*Un homme qui dort* renvoient aux *Méditations* de Kafka. De même, les négations (ces « ne pas » lancinants qui reviennent aussi dans la bouche de Bartleby (27)) proviennent des deux grands palimpsestes du récit. Enfin, le « tu » a pour origine un autre « tu », celui de Kafka, dont les accents se répercutent dans les injonctions que la voix s'adresse à elle-même. Là où elle s'affirme le plus impérativement, elle est déjà prise dans une filiation, fille d'une loi palimpsestueuse qu'elle se doit de suivre à la lettre.

Pourtant, les palimpsestes identifiés jusque là comme tels résistent à la théorie du palimpseste : ils peuvent être lus dans les deux sens, renversant du même coup la priorité des sources et l'ordre de la dérivation (28). *Bartleby* est à cet égard révélateur, car si l'histoire du copiste motive celle d'*Un homme qui dort*, l'inverse est vrai aussi. « Tu » réécrit le scribe, mais « autrement » (29), il

métamorphose Bartleby en homme assis : « Caché derrière un paravent, il restait assis à son pupitre et n'en bougeait jamais. » « On le fit enfermer, mais il s'assit dans la cour de la prison et refusa de se nourrir » (p. 136). Or, Melville signale à plusieurs reprises dans sa nouvelle que le copiste « restait debout à regarder derrière la pâle fenêtre, le mur de briques aveugle » (30). Lorsque le narrateur vient lui rendre visite en prison, il le trouve « debout, le visage tourné vers un mur élevé. » (31) La métamorphose de Bartleby en homme assis reprend en fait un trait caractéristique de « tu », décrit, dans la deuxième séquence, en « homme assis sur une banquette étroite, un jeudi après-midi, un livre ouvert sur les genoux, regard absent. » (32) L'homme assis au regard absent s'oppose ici à l'homme « tendu en avant » au « regard limpide, menton volontaire, démarche assurée, ventre rentré. » (p. 26). Que Bartleby s'impose, dans ce contexte, en homme assis, marque certes une communauté de posture, mais c'est un trait qui provient d'*Un homme qui dort* au même titre qu'*Un homme qui dort* dérive du récit de *Bartleby*, ce qui brouille la filiation.

On ne peut pas en dire autant du Kafka des *Méditations*, dont l'antériorité n'est pas remise en cause. La loi de l'ancienneté est cependant troublée par un autre Kafka, plus discret, dont la voix se mêle à celle d'*Un homme qui dort* au point qu'on ne distingue plus le propre de l'emprunté. Lorsque « tu » affirme, dans la dernière séquence, que « Les deux vieux acteurs de seconde zone ne sont pas venus te chercher, ne se sont pas collés à toi formant avec toi un tel bloc qu'on n'aurait pu écraser l'un d'entre vous sans anéantir les deux autres » (p. 137), il revient, on l'a vu, sur le refus des rôles préétablis, mais sa phrase résulte d'un collage de deux citations extraites du dernier chapitre du *Procès*, qui sont, chez Kafka, annonciatrices de la fin « à bon marché » de K. (33). Que les deux acteurs de seconde zone ne soient *pas* venus chercher « tu » réitère alors le constat négatif (« Tu n'es pas mort »), mais l'allusion est masquée par la métamorphose des « deux messieurs » (34) en acteurs, que le lecteur ne manque pas d'associer aux rôles que « tu » rejette. Ainsi, la citation est transformée par le contexte qui la modèle « autrement ». Quoique littéralement fidèle au texte du *Procès*, la reprise altère l'origine et déstabilise la filiation, telle un écho dont la secondarité serait moins dérivative que générative.

échos

Faute de faire un repérage systématique de l'écho (cela réclamerait un appareil critique trop étendu), je montrerai la spécificité de la relation intertextuelle qu'il instaure à partir de quelques exemples. L'écho est en effet considéré comme une notion assez floue, synonyme de « rappel », et il n'aurait d'autre garantie que celle d'une interprétation subjective. Là où l'on reconnaît vaguement quelque reprise intertextuelle, l'écho est invoqué (35). Assimilé à une intertextualité officieuse moins rigoureuse que l'officielle, il semble n'avoir d'autre caractéristique que d'être aléatoire, comme si le brouillage des origines engendré par l'écho déteignait sur la notion même et en brouillait la spécificité (36).

La fable d'Echo, nymphe sans parenté, *commence* par une métamorphose qui la voue à répéter les phrases d'autrui (37). Incapable de prendre la parole ou de se taire à volonté, son discours dépend des paroles étrangères qu'il reproduit partiellement. Écho répète, mais pas tout : elle reprend les « derniers sons émis par la voix et rapporte les mots entendus » (38). De la contrainte, toutefois, naît une puissance. Comme le signale John Hollander, Écho altère et déconstruit le sens des paroles qu'elle répète (39). La nymphe découvre de ce fait une force insoupçonnée lors de son échange avec Narcisse. Elle poursuit le jeune homme comme un chasseur poursuit sa proie, « prête à guetter des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles. » (40) Ainsi parvient-elle à le troubler par ses « réponses », qui l'égarerent : « Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : « Ici !, reprend-il, réunissons-nous ! » [...] « Unissons-nous ! », répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras

autour du cou tant espéré. Narcisse fuit [...] » (41). De la répétition et de la fragmentation de l'entendu surgit l'inattendu tant espéré, mais à peine la nymphe a-t-elle révélé son identité que Narcisse la rejette, et c'est la seconde métamorphose. Écho s'étirole, elle devient un corps creux, un corps sonore, une cavité osseuse d'où ne sort plus qu'une *voix inlocalisable*. Elle perd alors sa forme charnelle, mais elle révèle la force cachée de la langue, la puissance de métamorphose de la langue elle-même, qui persiste jusque dans le récit d'*Un homme qui dort*, autre Narcisse.

« Ton aventure » se clôt sur l'attente, thème qui traverse l'ouvrage entier : négatif d'abord (ne rien attendre), puis positif (attendre). La transformation passe par l'écho qui reprend et altère des phrases disséminées dans le texte :

Maintenant tu n'as plus de refuges. Tu as peur, tu attends que tout s'arrête, la pluie, les heures, le flot des voitures, la vie, les hommes, que tout s'écroule, les murailles les tours, les planchers et les plafonds ; [...] que le marbre s'effrite, que le bois se pulvérise, que les maisons s'abattent en silence, que les pluies diluviennes dissolvent les peintures, disjoignent les chevilles des armoires centenaires, déchiquettent les tissus, fassent fondre l'encre des journaux [...]. (p. 131)

Non. Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise, celui qui ne sentait pas la pluie tomber, celui qui ne voyait pas la nuit venir. [...] Tu as peur, tu attends. Tu attends, Place Clichy, que la pluie cesse de tomber. (p. 144)

Le premier extrait renvoie à un premier écho du Pont Mirabeau (42), qu'il renverse (l'arrêt du temps s'oppose à sa coulée), permute (« pluie » pour « nuit ») et amplifie, avec des résonances bibliques d'apocalypse, dans un flux verbal exemplaire. Dans le premier écho du Pont Mirabeau, l'attente neutralise le temps (et la mémoire), elle est un désir de disparition, d'estompage ; dans sa reprise, elle vise aussi l'arrêt du temps, mais dans un élan catastrophiste qui déborde toute vraisemblance. Le second extrait, qui clôt le récit, reprend le motif peur/attente qu'il fragmente à son tour et transforme : l'ajout d'une précision circonstancielle (« Place Clichy »), reprise du paragraphe précédent, propulse l'attente dans l'espace géographique du personnage, dans le temps de son histoire. Cela marque la fin du « déluge » verbal (43), le personnage sort des temps mythiques pour rejoindre le temps « réel », concret, réitérant du même coup, mais autrement, son projet initial : « qu'il n'y ait rien à dire sinon : tu lis, tu es vêtu, tu manges, tu dors » (p. 65). Si la reprise en écho coïncide ainsi avec l'étape ultime de « l'aventure », elle se différencie du décrochage initial précisément du fait de sa répétition. L'écho n'exemplifie plus l'indifférence, il creuse la différence dans la répétition.

L'écho reprend des éléments du texte et les déplace, mais certains de ces éléments sont eux-même des reprises intertextuelles partielles, de sorte que le propre et l'emprunté ne font plus qu'un. L'ensemble des *reprises inter- et intratextuelles* se répondent l'une l'autre dans des séries de déplacements, de fragmentations et de permutations, qui font de la voix narrative une couture hybride. L'intériorisation de la parole d'autrui - ou sa *résonance intratextuelle* - se trouve au cur de l'écho, tout comme l'*altération* : il morcelle les phrases qu'il répète, il en déplace les éléments, les permute, et les distribue dans le texte comme la nymphe distribue les sons, comme « tu » distribue les cartes d'un même jeu. Il n'y a pas, ici, de dérivation palimpsestueuse : la parole première et son écho *coïncident* dans une même prise dont la source reste cachée, *inlocalisable*. Enfin, l'écho permet de *superposer une multiplicité de sens* précisément grâce à cette *simultanéité* capable de fondre diverses impulsions.

Le titre d'*Un homme qui dort* fait ainsi officieusement écho, on le sait, à une phrase tirée de *Du côté de chez Swann* : « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. » (44) Certains éléments de la phrase - le fil des heures, les mondes - sont repris ailleurs dans le récit, dont ils constituent des motifs importants. Le « Parfois, maître du temps,

maître du monde, petite araignée attentive au centre de ta toile » (p. 53), qui ouvre la sixième séquence, peut être lu et comme une *reprise en écho* de la petite phrase de Proust et comme une *dérivation* de l'exergue. « Un homme qui dort » renverrait alors « simplement » au cercle clos et maîtrisable du lit, de la chambre, du sommeil, si l'ombre de *Bartleby* ne s'obstinait à revenir. La nouvelle de Melville se termine dans la prison, où Bartleby gît face au mur ; le gardien demande à l'avoué : « Eh, il dort, pas vrai ? », « avec les Rois et les conseillers », répond celui-ci (45). On voit alors par quel glissement subreptice on passe d'un homme qui *dort* à un homme *mort* (la simple permutation d'une lettre sépare l'un de l'autre), par quelle altération la silhouette du copiste se cache dans le reflet du miroir d'un homme, et l'on réalise pleinement en quoi « ton » réveil est une réponse littérale à cette finale : « Tu n'es mort et tu n'es pas plus sage ».

Pareille lecture est sans doute affaire d'herméneutique (46). Toutefois, on ne saurait voir, dans ces fils plutôt labyrinthiques, des échos partiels et aléatoires : la reprise des thèmes et des motifs d'une solitude passe par des échos qui mêlent l'emprunté au propre, le premier et le second, dans une voix désormais sans origines. Il devient impossible d'isoler la couture citationnelle de la progression de l'histoire, aussi linéaire dans ses étapes successives que sinuose dans le déploiement de ses phases et de ses phrases (les deux se donnant ensemble) constitutives. *Un homme qui dort* secrète, sous l'égide du *Bartleby* de Melville et des *Méditations* de Kafka, une parenté palimpsestueuse, mais il génère aussi, dans l'écho, une résistance à la filiation. C'est dans la tension conflictuelle entre le palimpseste et l'écho que se dessine la voix narrative impropre, insituable d'*Un homme qui dort*. La « tension entre le singulier et le pluriel », « la simultanété » de l'un et du multiple que Jordan Stump retrace dans la fiction du monde clos que « tu » cherche à contrôler (fêlures, sons, grilles, miroir(s), chaussettes, visage, feuilles, motifs du papier peint (47)) n'est pas sans rapport avec cette tension intertextuelle : au palimpseste reviendrait la dérivation singulière retraçable à chaque fois, à l'écho la simultanété de l'un et de l'autre. De même que « tu » fait surgir, dans les motifs récurrents du papier peint une multiplicité de détails inédits, de même l'écho génère, dans les fragments discursifs battus et distribués comme des cartes, une subtile métamorphose et de l'autre et du même. Qu'il y ait deux grandes figures tutélaires plutôt qu'une seule double déjà la limpidité de la filiation, mais que ces deux figures se disséminent à leur tour dans le corps du texte, qu'elles *l'altèrent et s'en trouvent altérées* tout à la fois, fait éclater le concept, pourtant prégnant, de la parenté.

À l'échec de l'identification aux modèles correspond alors la poursuite d'une écriture générée dans l'écho. Le bonheur de faire secrètement éclore un *autre* Bartleby se taille sur fond d'une écriture aussi répétitive, de prime abord, qu'une tapisserie. Là où se brise tout rêve identificatoire, là où l'impossibilité de « dormir » appelle un morne retour à la vie, se réveille le pouvoir de métamorphose de la voix narrative. Les échos, on l'a vu, se multiplient et se combinent, fondant les emprunts (intertextuels) aux reprises (intratextuelles) pour marquer tant la fin de l'aventure que l'émergence d'une voix narrative plurielle, d'une communauté de parole qui démultiplie, dans une même prise, mots et motifs, phrases et phases. Quant à Kafka, « Les deux vieux acteurs de seconde zone ne sont pas venus te chercher, ne se sont pas collés à toi » dit la fin du rêve de fusion (avec le père ?) dans une *fusion textuelle* telle qu'elle s'affirme à la lettre *contre* la solitude signifiée : le *collage* citationnel forme un *tel bloc* qu'on ne peut isoler l'un d'entre eux sans anéantir l'ensemble. À la négativité calmement exposée correspond un secret bonheur d'écriture, un espoir douloureusement médité, qui motive la persistance de la voix malgré l'impossibilité narcissique de se rejoindre dans la mort.

Comment, dans cette mesure, encore considérer *Un homme qui dort* comme un récit (autobiographique) cousu de citations ? Il s'agirait plutôt d'une couture citationnelle, cicatrice intime de l'inter- et de l'intra- où le récit se tend entre palimpseste et écho. Là où

le palimpseste renvoie le récit à une parenté, l'écho ruine l'illusion qu'il puisse émaner d'une source *originnaire*. La voix narrative ne prétend pas montrer « comment le langage a pu arriver à l'écriture » (48), mais plutôt comment l'écriture est une diffraction de la lettre, une médiation singulière capable de produire un récit « idiot » (49). Si le palimpseste rattache cette idiotie à des antécédents littéraires dont découlent les thèmes et les motifs que l'on croyait, de prime abord, détachés de tout, l'écho fait de l'intertextualité une force non plus dérivative mais générative de la fable et du texte. Là où le palimpseste permet de remonter aux sources qui restent localisables (même en filigranes), l'écho, au contraire, implique le don d'ubiquité et la secondarité première. Sa capacité de reprise simultanée lui permet de doubler toute filiation dans des détours de l'écriture générateurs d'un récit. L'écho assume la distance à soi (au double) que Narcisse voudrait abolir ; sa voix n'exprime pas un désir nostalgique de présence, mais affirme, sans même hausser le ton, un diffèrent créateur. Ce qui touche à sa fin, dans *Un homme qui dort*, est peut-être l'imaginaire d'une parenté à laquelle « tu » aspire, mais dont il se détache dans l'écho. Amorce des jeux percequiens à venir avec la contrainte, le collage intime d'*Un homme qui dort* marque, dans le couple palimpseste/écho, la lente naissance à l'écriture d'un Narcisse qui, incapable de s'atteindre directement, génère une distance créatrice de lui-même « autrement ».

Chez Ovide, la nymphe assiste à la mort de Narcisse. Témoin de ses plaintes, elle le plaint, témoin de l'adieu qu'il s'adresse à lui-même, elle lui dit adieu, témoin des gémissements des Naïades et des Dryades, elle gémit. Ce faisant, elle éveille le charme de la langue, sa *puissance de métamorphose*, par la répétition et la fragmentation de l'entendu. C'est le devenir poétique d'Écho, de la parole contrariée, qui se dessine alors, devenir issu de deux mouvements conjoints. Les phrases se divisent en éléments de citations qui, partiellement repris, projettent un sens autre, un événement neuf. La répétition et la fragmentation *altèrent* ainsi la langue, ils produisent un chant et un sens nouveau, une *métamorphose verbale* comprise dans les mots proférés mais insoupçonnée, latente, comme endormie, tapie dans les discours comme dans la roche, comme dans la mort. Ainsi en va-t-il d'*Un homme qui dort* et de ses doubles, qu'il finit par déplacer dans l'espace combinatoire - labyrinthique - de l'écho. L'écho garde, de par sa voix, une capacité de nomination et de métamorphose, capacité vivace de reprise qui trouble la fable de l'origine (et de la fin) dans le cercle de la répétition généré par la fable. Dans le film que Perec a tourné avec Bernard Queysanne, la voix narrative (voix *off*) est féminine (50) ; insituable et sans aucune justification, elle nous rappelle lointainement qu'Écho a le dernier mot : elle survit à la mort de Narcisse, et raconte.