

Le récit à la deuxième personne dans l'écriture
du malaise. Analyse comparative d'*Un homme
qui dort* de Georges Perec et de *L'Inconsolable*
d'Anne Godard (II^e partie)

Il existe de nombreux récits de deuil et de dépression, mais si *Un homme qui dort* et *L'Inconsolable* se placent en position remarquable dans ce classement, c'est parce que la deuxième personne narrative sert non seulement à briser les conventions narratologiques, mais aussi à souligner la souffrance des héros littéraires : « tu » reste le pronom de la solitude et de la suspension entre la vie et la mort par excellence. Les personnages tutoyés s'avèrent terrorisés par l'indicible, ce qui les condamne à un isolement particulier car l'ineffable ne peut pas être confronté avec la vision de l'autre. Cependant, pour reconnaître autrui, il faut avoir au moins un peu de volonté de sortir de son chez-soi physique et mental. Même si le choix de la personne allocutive exige du narrateur une certaine extériorité, nous pouvons analyser les romans de Godard et de Perec aussi de la position de l'intérieur du personnage. C'est pourquoi Marinella Termite traite « le "tu" en tant que "je" oblique »¹ et appelle cette focalisation inhabituelle « point de fuite plutôt que point de vue, éclat d'un miroir brisé »². Après avoir étudié cette multiplicité de voix intérieures et extérieures présente dans les

¹ M. Termite, « Variations Niobé : sources et ressources du "tu" chez Anne Godard et Régis Jauffret », [dans :] *TRANS-*, 2009, n° 8, version en ligne : <https://journals.openedition.org/trans/305>.

² *Ibidem*.

deux romans, nous passerons à la question du temps et de l'espace pour voir comment le récit en « tu » brouille les repères spatio-temporels.

Vie intérieure, voix extérieure ?

Évidemment, le chez-soi des héros peut être « noir, vide, glauque, effrayé [et] impuissant »³. Mais, en réalité, la vie intérieure du dépressif et de l'endeuillée est très riche, même si le malade se sent dépouillé ; elle est très complexe, même si on a tendance à la simplifier. D'ailleurs, cette idée a été parfaitement résumée par Franz Kafka dans une pensée que Georges Perec a choisie pour l'épigraphe de son roman :

Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi. (*GP*, 9)

Effectivement, le monde vient s'offrir aux héros, n'ayant rien à voir avec de jolis rêves en couleurs.

La vie intérieure des héros se manifeste justement dans le silence (Perec) ou à cause du silence (Godard). « Tu ne penses rien » (*GP*, 20), écrit l'auteur des *Choses*. Or, son « tu » n'a pas la moindre envie de penser, de recevoir des stimulus ; il est pris du « désir fugitif et poignant de ne plus entendre, de ne plus voir, de rester silencieux et immobile » (*GP*, 28). S'il vit « dans la terreur du silence » (*GP*, 113), c'est parce qu'il a perdu tous ses mots, toute la possibilité d'exprimer une émotion quelconque. En revanche, pour l'Inconsolable, le silence est le début de sa souffrance. Le téléphone qui ne sonne pas, les gens qui « ne disent jamais rien »⁴ font qu'elle cherche du soulage-

³ G. Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, 1990, p. 103. Les citations suivantes provenant de l'œuvre seront marquées par l'abréviation (*GP*), la pagination après la virgule.

⁴ A. Godard, *L'Inconsolable*, Paris, Minuit, 2008, p. 18. Les citations sui-

ment dans ses pensées malades. Évidemment, elle n'y en trouve aucun, mais elle n'en est pas consciente. Les spécialistes de thérapie cognitivo-comportementale pourraient se servir d'exemples procurés par Godard afin d'enrichir leurs manuels.

En effet, les deux « tu » représentent tout un éventail de distorsions cognitives. Parmi les plus distinctes chez l'endeuillée se trouve la lecture des pensées d'autrui. Dans de longs extraits du roman, c'est l'héroïne même qui se tutoie. Ses monologues intérieurs sont remplis de certitude concernant ce qui se passe (ou ce qui se passera) dans l'esprit des autres : « il croira que tu n'as rien dit justement pour l'embarrasser » (AG, 15). Le fait qu'elle n'a pas de petits-enfants s'explique purement par la malice de ses enfants, par leur « volonté délibérée de [la] frustrer » (AG, 50). Elle nourrit son imagination de visions pessimistes et elle souhaite à ses propres enfants que ces visions deviennent pour eux une réalité : « Un accident domestique [...] ce serait bien pour leur apprendre qu'il n'est pas si facile de savoir quoi faire en toute circonstance » (AG, 59-60). Une disposition à prévoir le pire est également visible dans les deux derniers chapitres du roman qui constituent une étude détaillée de la « maladie de Niobé » dont l'Inconsolable projette de mourir. Il s'agit d'une maladie qui consiste en une transformation du corps en pierre, le nom étant inspiré par le mythe grec de la fille de Tantale qui, après avoir vu mourir ses enfants, est restée tellement pétrifiée que Zeus l'a changée en rocher. Termite associe le phénomène de cette maladie au fait que dans le roman, « la mort nie toute sorte de mouvement »⁵ et la douleur de la mère « empêche toute sorte de dialogue »⁶. Nous retrouverons la même tendance

vantes provenant de l'œuvre seront marquées par l'abréviation (AG), la pagination après la virgule.

⁵ M. Termite, « Variations Niobé : sources et ressources du "tu" chez Anne Godard et Régis Jauffret », *op. cit.*

⁶ *Ibidem.*

à jouer les Cassandre chez le héros d'*Un homme qui dort*. Encore une fois, des visions de sa mort l'assaillent :

Tu n'as guère vécu, et pourtant, tout est déjà dit, déjà fini. Tu n'as que vingt-cinq ans, mais ta route est toute tracée. [...] Tu ne vendras pas ton âme au diable, tu n'iras pas, sandales aux pieds, te jeter dans l'Etna, tu ne détruiras pas la septième merveille du monde. Tout est déjà prêt pour ta mort [...]. (GP, 43-44)

Le mélange du futur et du présent désordonne les axes *doute – certitude, présage – fait*.

De même, comme l'usage de la personne allocutive permet une « oscillation continuelle entre dedans et dehors, sans rompre le contact »⁷, les opinions sur le héros ne sont pas nécessairement les jugements du narrateur : c'est le dépressif même qui se prend pour « un joueur médiocre » (GP, 71) ou pour un paresseux inutile, mais la personne allocutive ne change pas. Isabelle Dangy constate que le narrateur, « le “je” caché, loin de se limiter à la fonction de témoin impartial, fait preuve à l'occasion d'une autorité ironique vis-à-vis de son corollaire »⁸. Mais, à vrai dire, c'est le héros qui fait preuve d'auto-ironie, c'est lui qui fait de l'étiquetage :

Tu es un oisif, un somnambule, une huître. Les définitions varient selon les heures, selon les jours, mais le sens reste à peu près clair : tu te sens peu fait pour vivre, pour agir, pour façonner. (GP, 25)

Certes, Dangy remarque aussi que « la relation que le texte fait apparaître entre le “je” et le “tu” n'est pas homogène, elle fluctue d'un passage à l'autre, se colore différemment dans la mesure où la distance entre les deux instances n'est pas stable »⁹. Mais si ce n'était pas la relation qui change mais ce « je », cette instance énonciative ? En effet, Marinella Termite constate que « c'est au mo-

⁷ M. Termite, *L'écriture à la deuxième personne. La voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, Bern, Peter Lang, 2002, p. 91.

⁸ I. Dangy, « Naissances du personnage dans *Un homme qui dort* », [dans :] *Société Roman 20-50*, 2011/1, n° 51, p. 97.

⁹ *Ibidem*, p. 96.

ment où le narrateur s'identifie avec le narrataire [...] qu'on trouve les sources du récit à la deuxième personne »¹⁰. Dans le passage de discours indirect libre que nous venons de citer, il y a du mépris, de la culpabilité, de l'autodépréciation. Il y a de la culpabilité aussi dans les rares reproches que l'Inconsolable se fait à elle-même et non pas aux autres :

Tu aurais pu le ranimer [...]. Mais tu n'as pas voulu qu'il vive [...]. Tu as aimé sa mort tout de suite [...], il a su qu'il devait mourir pour que toi, sa mère, tu puisses pleurer toujours. (AG, 133-134)

Ce type de discours rappelle l'image d'un ange et d'un diable assis sur l'épaule, chuchotant des idées absurdes à l'oreille d'un personnage déchiré. Une personnification de la voix de la conscience ? Dans le cas de la dépression, c'est toujours la voix d'un démon venant des pires enfers.

Les passages de discours indirect libre peuvent être accompagnés de passages de discours direct libre qui apparaissent même sans changement de personne. Il s'agit, par exemple, des situations où l'endeuillée s'adresse à son fils mort. Parfois, ce sont de longs extraits qui accompagnent l'exploration des photos de famille :

Ta sœur, elle tient beaucoup plus de grand-mère [...]. Toi, tu as pris surtout de ton grand-père [...]. Non, mais voyons les choses en face, parmi les petits-enfants, tu étais son préféré (AG, 55-56) ;

parfois des morceaux tout courts comme une pensée qui vient brusquement à l'esprit : « Personne n'a rien touché depuis ta mort » (AG, 62). Le passage du « tu » narratif au « tu » discursif est soudain et il ne demande pas un nouvel alinéa. Par contre, dans *Un homme qui dort*, ce ne sont pas les propos du héros qui prennent la forme du discours direct libre ; on ne trouve qu'un exemple d'énoncé de sa mère : « Elle te parle de ses reins, de ton père, des voisins, du village. Madame Theveneau a mis sa ferme en viager.

¹⁰ M. Termite, *L'écriture à la deuxième personne. La voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, op. cit., p. 118.

Le chien des Moreau est mort » (GP, 38). Dans l'ouvrage de Perec, c'est plutôt le discours indirect libre qui domine, mais celui-là est beaucoup plus subtil, moins directement annoncé. Parfois caché sous une modalité interrogative : « Où vont-ils tous ? Qui les appelle ? » (GP, 58), le plus souvent, il fusionne avec le « tu » narratif : « Tu fais des donnes de bridge, tu essayes de résoudre les problèmes publiés chaque semaine dans *le Monde*, mais tu es un joueur médiocre et tes coups manquent d'élégance » (GP, 71).

Le récit à la deuxième personne n'est donc pas uniforme dans son interprétation, il contient des énoncés variés qui se mêlent, en créant un effet particulier. Cette multiplicité d'interprétations, cette polyphonie de voix avait été bien « calculée » par Perec :

« TU

a) un effort pour mettre le lecteur dans le coup

tu lis ce livre et tu dis etc...

b) une forme de journal intime :

tu n'as pas su quoi lui dire ?

seras-tu toute ta vie etc...

c) une étape vers la relation auteur-personnage :

Vais-je le faire mourir ? non, le lecteur serait déçu (voir la fin de *La Montagne magique*)

d) une lettre :

tu me dis qu'Ernestine va mieux...

e) le regard d'un je devenant tu ?

Un homme qui dort égale 50% e), 30% b) et 20% c) »¹¹.

David Bellos rappelle que « plusieurs années auparavant, Perec avait envisagé d'écrire tout un livre à l'infinitif, mais il avait fini par rejeter cette idée : le résultat n'aurait pu en être un roman, serait une "expérience de laboratoire" »¹². La deuxième personne, même si absente et aphasique, conditionne le roman censé toucher tous les aspects revendiqués par Perec.

¹¹ D. Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 366.

¹² *Ibidem*.

En outre, quand il suffit de rester silencieux et seul pour que le monde s'offre à nous, nous pouvons facilement devenir le centre de ce monde. Signe d'égoïsme ? Surtout signe de souffrance car la souffrance ne rend pas plus fort, elle déstabilise et rend le sujet plus centré sur lui-même, et sur elle-même. L'Inconsolable devient donc plus accueillante envers ceux qui ne l'ont pas connue avant la mort de son fils et qui n'ont sur cette histoire « que [s]on point de vue » (AG, 49). L'objectivité est son ennemi : elle pourrait lui ôter le droit de souffrir. De plus, paradoxalement, l'isolement donne aux deux héros un sentiment de supériorité et de puissance. Perec écrit : « Maintenant tu es le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit plus la nuit venir » (GP, 95), « maître du temps, maître du monde, [...] tu règnes sur Paris » (GP, 53). Le rejet de l'autre et de la vie donne au dépressif l'impression de pouvoir d'un maître qui n'a même pas besoin d'esclaves. Quand le malaise s'affaiblit, ce qui est fortement lié à la reconnaissance de l'autre comme son semblable, cette impression de pouvoir s'envole : « 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, qui ne voyait pas la nuit venir » (GP, 144). Le retour à la vie et le retour à autrui constituent le retour à une certaine objectivité qui efface l'égoïsme. L'endeuillée, pour sa part, quand elle souhaite de la souffrance à ceux qui ne l'appellent pas le jour de l'anniversaire sinistre, rêve de pouvoir : « Tu veux croire à la force de ta pensée, à la puissance secrète que tu as encore sur eux » (AG, 17). Elle revient à l'époque de la révolte de ses enfants, la révolte de l'esclave confirmant son statut de maître : « en te contestant, ils s'avouaient encore dépendants de toi » (AG, 52). Ce n'est pas un simple besoin de se sentir utile. C'est le désir de soumettre le monde à sa volonté. Le fait que ces deux portraits sont construits à la deuxième personne en change-t-il notre perception ?

Peut-être serait-il plus facile d'accuser un certain « je » d'égoïsme ou de labéliser une non-personne étant si souvent l'objet de commérages. Le changement de personne éveille de l'empathie et permet de dresser l'image fiable mais originale d'un problème douloureux, de ce malaise lié non seulement à la suspension entre la vie et la mort ou entre l'extériorité et l'intériorité, mais aussi au positionnement quasi impossible dans l'espace-temps.

Les enjeux spatio-temporels

Les auteurs du XIX^e siècle soulignaient le rapport douloureux que le mélancolique avait avec le temps et avec l'espace. Le passé lui pesait ou constituait l'objet de sa nostalgie, le présent était trop lent ou trop rapide, l'avenir apparaissait sous des couleurs sombres. Il était accablé par un désir d'évasion comme Emma Bovary qui « souhaitait à la fois mourir et habiter Paris »¹³ et pour qui « l'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée »¹⁴. Les deux « tu » souffrants ont aussi un rapport inhabituel avec l'espace-temps et c'est justement l'usage de la personne allocutive qui contribue à cet état des choses.

Selon Marinella Termite, « le “tu” n'a pas de centre d'ancrage comme le “je” »¹⁵. Pour illustrer sa thèse, nous pourrions nous référer à la géométrie euclidienne et évoquer le schéma des déictiques inscrits dans un système de coordonnées cartésiennes tridimensionnelles. On trouverait dans son centre, en guise de coordonnées (0,0,0), le tercet (j e, i c i, m a i n t e n a n t). La position du « je » est bien limitée et, d'après Termite, limite la position du « tu » qui entre en relation avec le « je ». Pourtant, si on se débarrasse de ce carcan « égocentrique », si on perçoit le

¹³ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 2014, p. 121.

¹⁴ *Ibidem*, p. 124.

¹⁵ M. Termite, *L'écriture à la deuxième personne. La voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, op. cit., p. 25.

« tu » directement, le plus indépendamment du « je » possible, la « spatialité [du “tu”] s’amplifie. Il est partout, comme le “je” omniscient, mais nulle part à la fois, puisqu’il change selon les coordonnées qu’on lui attribue et non qu’il s’attribue, comme le “je” dans les exemples autoriels. On s’aperçoit que le “tu” existe quelque part, mais on ne sait pas où »¹⁶. « Partout et nulle part, ici et ailleurs »¹⁷, c’est ainsi que Marinella Termite résume la position du « tu ».

« Ici et ailleurs » exprime une totalité. « Partout et nulle part » permet d’inscrire cette totalité dans le vide du malaise. Le « tu » souffrant, écrasé par le monde, envahit l’espace comme un gaz dispersé et volatil qui remplit tout le volume qui lui est accessible. « Toute la maison est à toi » (AG, 49), écrit Anne Godard. L’endeuillée est la propriétaire de cette maison et elle en est la reine. Exactement comme le « tu » de Perec qui « règne sur Paris » (GP, 53). Son espace paraît plus large que celui de l’Inconsolable. Néanmoins, il arrive qu’il se limite à « cette mansarde d’où tu n’as plus bougé depuis plusieurs heures, depuis plusieurs jours » (GP, 24). « Ta chambre est le centre du monde » (GP, 49), « ton royaume » (GP, 50). Les rois du monde sont des rois immobiles qui s’enferment dans leurs citadelles de tailles dissemblables. Pour un mélancolique, pour un dépressif ou pour une endeuillée, le monde est trop grand et trop petit à la fois. Le « tu » est plus que partout dans son microcosme et moins que nulle part dans le macrocosme.

Cependant, l’espace de la deuxième personne peut aussi s’avérer tordu. C’est notamment lié à la suspension du héros entre la veille et le sommeil car l’imagination et la perception ne sont pas les mêmes la nuit et le jour, en rêve et en réalité. L’univers de l’homme qui dort échappe donc aux lois de la physique :

¹⁶ *Ibidem*, p. 25-26.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

il y a d'abord trois espaces que rien ne te permettrait de confondre, ton corps-lit qui est mou, horizontal, et blanc, puis la barre de tes sourcils qui commande un espace gris, médiocre, en biais, et la planche, enfin, qui est immobile et très dure au-dessus, parallèle à toi, et peut-être accessible. Il est clair [...] que la planche, c'est le sommeil. (GP, 14-15)

De même, les repères spatiaux du héros perecquien sont brouillés : « les notions de proche et lointain, haut et bas, devant et derrière, [o]nt cessé d'être tout à fait précises » (GP, 12). Sa chambre devient « un espace à deux dimensions » (GP, 11), « sans couleurs ni formes » (GP, 11) et « la surface de cet espace n'est pas du tout régulière » (GP, 12). Cette ekphrasis d'une peinture surréaliste permet de voir à quel point la deuxième personne s'inscrit dans l'univers des rêves. Quand on dort, on se voit soi-même comme quelqu'un d'autre, mais on s'identifie parfaitement à cette personne étrangère, par conséquent, on ne sait plus qui on est, mais on est sûr de qui il s'agit. La première et la troisième personne s'emmêlent, on est l'une et l'autre, et aucune des deux, comme la personne allocutive. Le « tu » incarne donc la conception surréaliste du sujet : l'*ego* qui agit par automatismes, dont les pensées sont programmées, à qui l'espace appartient, certes, mais en étant parfaitement isolé de lui.

Chez Anne Godard, l'espace n'est pas tordu ; par contre, il est partiellement sacré. Marquée par la mort, la chambre du fils de l'Inconsolable constitue pour l'héroïne une sorte de *locus sanctus*. « Ce lieu secret, comme un sanctuaire » (AG, 67), est fermé à clé. L'endeuillée a installé un « rideau pour masquer l'entrée du couloir. Et personne ne pouvait plus soupçonner l'existence de la chambre » (AG, 104-105). C'est un endroit très intime auquel seulement le « tu » a accès. La *mater dolorosa* voyage d'une pièce à l'autre à la recherche des souvenirs du mort. Un procédé à la Perec, mais à une échelle beaucoup plus petite.

En ce qui concerne le temps, les récits à la deuxième personne sont, selon Marinella Termitte, censés demeurer

dans le schéma du présent, mais le fait que le tercet (t u, a i l l e u r s, m a i n t e n a n t) décrit malgré tout une position spatiale différente de celle du « je » crée l'effet d'une certaine simultanéité car les « maintenant » ne sont pas partout pareils et c'est justement cet aspect qui pousse la personne allocutive vers la non-personne. Quand le « je » change de « maintenant », en changeant d'« ici », le « tu », moins ancré dans l'espace, porte de la simultanéité en soi. Il s'agit du « présent atemporel [qui] finit, avec ses dérivés, par gérer un espace sans passé ni sans futur »¹⁸.

Dans les romans, le temps ne coule pas d'une manière ordinaire et stable. Chez Perec, on a l'impression qu'il n'existe plus, mais chez Godard, il constitue le thème en soi. L'homme qui dort se détache de l'existence dans un temps spécifique : « Tu es seul, et parce que tu es seul, il faut que tu ne regardes jamais l'heure, il faut que tu ne comptes jamais les minutes » (GP, 54).

Dans le silence de ta chambre, le temps ne pénètre plus, il est alentour, bain permanent, encore plus présent, obsédant, que les aiguilles d'un réveil que tu pourrais ne pas regarder, et pourtant légèrement tordu, faussé, un peu suspect : le temps passe, mais tu ne sais jamais l'heure, [...] il est tard, il est tôt, le jour naît, la nuit tombe, les bruits ne cessent jamais tout à fait, le temps ne s'arrête jamais totalement, même s'il n'est plus qu'imperceptible. (GP, 51)

Le héros recommence à percevoir et à sentir le temps au fur et à mesure que son malaise s'affaiblit : « Tu lis *le Monde* de cinq à sept. [...] Tu nettoies à fond ta chambre chaque samedi matin. Tu fais ton lit chaque matin [...] » (GP, 121). L'Inconsolable présente tout le contraire : elle est obsédée par le temps et par les dates, car ils ont pour elle une valeur symbolique. « Toi, tu as depuis toujours une mémoire spéciale pour les dates » (AG, 16), écrit Godard. Ces dates déterminent sinon le sens, du moins le rythme de l'existence de son héroïne. Sur les tasses décorées d'un calendrier, « tu cherches des yeux le jour et le

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

mois de sa mort, chaque fois tu vérifies sans même y penser » (AG, 68).

Pourtant, à part de rares exemples où les auteurs donnent l'heure d'une action particulière, aucun repère temporel précis n'est présenté dans les deux textes. On ne connaît pas l'année où l'étudiant renonce à se rendre à l'examen, on ne connaît pas la date de la mort du fils de l'endeuillée. Ce manque de repères contribue-t-il à la conception du « présent atemporel » ? Certainement, mais il faut souligner que ce n'est pas parce que les héros, surtout le « tu » d'Anne Godard, sont privés de passé et de futur, au contraire. Certes, chez Percec, c'est le « maintenant » qui prime. D'ailleurs, le mot apparaît dans le texte dix-sept fois et la plus grande partie du récit est écrite au présent. « Ton passé, ton présent, ton avenir se confondent » (GP, 23), écrit Percec directement. Mais, chez Godard, ce n'est pas tellement évident. Le choix des temps grammaticaux est beaucoup plus varié, le passé composé étant celui qui domine dans le roman. C'est pareil pour les déictiques du temps : « aujourd'hui » (AG, 13) apparaît bien à côté d'« hier » (AG, 12) ou de « demain » (AG, 17). « Vingt ans ont passé » (AG, 29) depuis la mort de l'enfant et le narrateur évoque des situations particulières et accomplies qui sont arrivées à l'héroïne durant cette période. Effectivement, il n'y a pas beaucoup de repères chronologiques, mais l'Inconsolable vit par son passé. Est-ce le facteur qui fait de ce passé un « présent atemporel » ou faudrait-il changer d'optique ? Dans un autre passage, Marinella Termite explique que le présent est créé, entre autres, par le motif du sommeil. La chercheuse ne nie pas la présence d'autres temps grammaticaux dans le récit : « *L'homme qui dort* vit dans le présent du sommeil et envisage ce qui pourra arriver au futur »¹⁹. L'Inconsolable vit dans le présent du deuil et se souvient de ce qui s'est passé dans le passé.

¹⁹ *Ibidem*, p. 30.

« Le temps est unidimensionnel et asymétrique, c'est-à-dire qu'il n'a qu'une direction »²⁰, écrit Harro Stammerjohann. Pourtant, la perception du temps ne se limite pas à l'axe temporel historique. Elle peut être tordue, ce qui est excellemment accentué dans l'adaptation cinématographique d'*Un homme qui dort*. Dans le film, depuis le début, on entend le tic-tac d'une horloge. Il change de cadence, il accélère ou ralentit, puis il disparaît au moment où le temps devient imperceptible. « Parfois, tu restes trois, quatre, cinq jours dans ta chambre, tu ne sais pas. Tu dors presque sans arrêt, tu laves tes chaussettes, tes deux chemises » (*GP*, 88), écrit Perec. Son héros perd la conscience du temps, néanmoins il se retrouve dans la routine quotidienne. Les six chaussettes trempées dans une bassine rose, qui reviennent à l'improviste comme le mille-pattes d'Alain Robbe-Grillet, en deviennent un symbole. La routine nous rassure autant que la cyclicité des événements. En effet, les deux « tu » connaissent bien le sujet, et l'Inconsolable en devient l'expert. Mircea Eliade, dans son livre *Le Sacré et le Profane*, divise le temps de manière indiquée déjà dans le titre²¹. Le temps profane est le temps quotidien, linéaire, le temps sacré étant réservé aux fêtes, surtout liturgiques. Ces fêtes se caractérisent justement par la cyclicité. Une fois par an, un homme religieux célèbre par différents rites la création du monde et cela lui permet de renaître, de recommencer la vie, de repenser son existence, de réorganiser son univers. Le mécanisme se base sur la réactualisation cyclique d'un mythe fondateur, d'un événement cosmogonique qui s'est produit une seule fois et qui a déclenché l'existence de toute autre chose. C'est exactement dans ce schéma que s'inscrit l'existence de l'endeuillée. La mort de son fils,

²⁰ H. Stammerjohann, « De l'espace au temps : Étymologiques », [dans :] K. Bogacki et al., *Espace et temps dans les langues romanes et slaves. Actes du huitième colloque de linguistique romane et slave*, Warszawa, Zakład Graficzny UW, 1977, p. 100.

²¹ Cf. M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1987, p. 63-100.

événement déclencheur, est répétée et régulièrement célébrée, justement comme la création du monde. Toute l'année, l'héroïne attend cet anniversaire particulier : « il s'agit de rendre à cette attente la dignité qui convient à un rite immuable et sacré, qui t'assure, pour une année entière, le droit de juger et de condamner » (AG, 22). L'univers de l'endeuillée est entièrement ordonné par cette cyclicité quasi religieuse : « Tu te sens mieux, une fois que l'année recommence » (AG, 37). Même s'il s'agit d'un ordre douloureux, le temps de l'Inconsolable devient sacré.

Tout compte fait, la deuxième personne ne peut pas être facilement et sans équivoque positionnée dans le système de coordonnées cartésiennes. Le tercet (j e, i c i, m a i n t e n a n t) peut être remplacé par le tercet (t u, i c i, c o n s t a m m e n t) comme dans la phrase « Ici, tu apprends à durer » (GP, 53) ; par le (t u, p a r t o u t, m a i n t e n a n t) : « Maintenant, tu vis dans l'inépuisable » (GP, 91) ; par le (t u, n ' i m p o r t e o ù, n ' i m p o r t e q u a n d) : « Tous les instants se valent, tous les espaces se ressemblent » (GP, 86) ; ou par bien d'autres séquences. Quand les scientifiques perdent leurs repères, ils se tournent vers d'autres conceptions du monde, de l'espace, des dimensions, comme celle de la théorie des cordes. Quand les écrivains perdent leurs repères, ils se tournent vers des focalisations atypiques, vers la quatrième personne du singulier comme Lawrence Ferlinghetti²², ou simplement vers la deuxième.

²² La quatrième personne rassemble et transcende les trois personnes grammaticales habituelles. Elle représente le point de vue d'un être incapable de définir son référentiel. Il s'agit d'une instance à la fois regardante et regardée, qui voit tout mais qui ne comprend rien, dont l'incapacité de se distancier de la vie fait d'elle un être paradoxalement isolé. Cf. L. A. Ianni, « Lawrence Ferlinghetti's fourth person singular and the theory of relativity », [dans :] *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1967, t. 8, n° 3, p. 392-406.

Conclusion

Le récit à la deuxième personne est riche en sens et en interprétations. Il s'avère un outil particulièrement efficace dans l'écriture du malaise car le mal-être est lié à une certaine suspension, or « t u » reste le pronom de la suspension par excellence. Les « tu » de Perec et de Godard sont suspendus entre l'action et l'inaction, entre l'éveil et le sommeil, entre l'existence et l'inexistence. Ils souffrent dans leur âme et dans leur corps, dont ils sont en même temps parfaitement isolés. Et isolés d'eux-mêmes, ils ne peuvent plus dire « je ».

« Tu » est aussi le pronom de la solitude et du silence, de l'esseulement social et de l'aphasie linguistique. Mais, au fond, nous avons affaire à une multiplicité des voix présentée dans les deux romans à travers la personne allocutive. Les personnages tutoyés sont suspendus entre l'intériorité et l'extériorité, ce qui les condamne à la suspension entre l'objectif et le subjectif. Partout et nulle part, privés de centre d'ancrage, ils correspondent à tous les positionnements spatio-temporels possibles.

Dans le fond, il est regrettable que le récit à la deuxième personne reste marginal dans la création et dans la recherche littéraires. Car il arrive à remplir de multiples cases aveugles de l'écriture à l'instar de l'autofiction qui a rempli les cases aveugles du pacte narratif. Certes, il est difficile d'écrire après Perec. Si « la philosophie occidentale n'est qu'une suite de notes de bas de page aux dialogues de Platon »²³, le roman du malaise à la deuxième personne sera forcément une note de bas de page à *Un homme qui dort*. Heureusement, il y en a toujours qui, comme Anne Godard, le font avec succès. Puisque même les notes de bas de page, par un tutoiement discret, sont capables de soulager le lecteur dans sa

²³ A. N. Whitehead, *Procès et réalité*, D. Charles (trad.), Paris, Gallimard, 1995, p. 63.

suspension entre l'éveil et le sommeil ou de le supporter dans son combat contre l'indicible.

Date de réception de l'article : 23.11.2019.

Date d'acceptation de l'article : 31.01.2020.

bibliographie

- Bellos D., *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.
- Dangy I., « Naissances du personnage dans *Un homme qui dort* », [dans :] *Société Roman 20-50*, 2011/1, n° 51.
- Eliade M., *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1987.
- Flaubert G., *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 2014.
- Godard A., *L'Inconsolable*, Paris, Minuit, 2008.
- Ianni L. A., « Lawrence Ferlinghetti's fourth person singular and the theory of relativity », [dans :] *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1967, t. 8, n° 3.
- Perec G., *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, 1990.
- Stammerjohann H., « De l'espace au temps : Étymologiques », [dans :] K. Bogacki et al., *Espace et temps dans les langues romanes et slaves. Actes du huitième colloque de linguistique romane et slave*, Warszawa, Zakład Graficzny UW, 1977.
- Termite M., « Variations Niobé : sources et ressources du "tu" chez Anne Godard et Régis Jauffret », [dans :] TRANS-, 2009, n° 8, version en ligne : <https://journals.openedition.org/trans/305>.
- Termite M., *L'écriture à la deuxième personne. La voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, Bern, Peter Lang, 2002.
- Whitehead A. N., *Procès et réalité*, D. Charles (trad.), Paris, Gallimard, 1995.

abstract

The second-person narration in the writing of malaise. The comparative analysis of A Man Asleep by Georges Perec and L'Inconsolable by Anne Godard (Part Two)

Suspension between life and death is not the only one that heroes of Georges Perec and Anne Godard, accompanied by a reader, have to undergo. The grammatical second person applied in order to represent the characters implies actually a particular plurality of voices which creates in a paradoxical way these two silent heroes. Moreover, devoid of anchor point unlike other grammatical persons, it makes them constantly suspended in time and space. Therethrough, *A Man Asleep* and *L'Inconsolable* cannot be treated just like rewritings of common myths: they represent a new quality in the history of literature, very dynamic and rich in interpretations.

keywords

second-person narration, Georges Perec, Anne Godard, malaise, suspension

mots-clés

récit à la deuxième personne, Georges Perec, Anne Godard, malaise, suspension

martyna zapolnik

Diplômée en Philologie Romane de l'Université de Gdańsk. Elle a soutenu un mémoire de maîtrise portant sur le récit à la deuxième personne dans l'écriture du malaise. Étant aussi diplômée en Mathématiques de l'Université de Technologie de Gdańsk, elle s'intéresse à l'écriture oulipienne.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-8797-8244>