

KRZYSZTOF SOBCZYŃSKI
WITOLD WOŁOWSKI

« VOUS NOUS L'AVEZ RACONTÉE
AU MOINS CINQUANTE FOIS... »
EFFACEMENT ÉNONCIATIF ET EFFETS DE GÉNÉRICITÉ
DANS *LA POCHE PARMENTIER* DE GEORGES PEREC

Six comédiens s'épluchent jusqu'au cœur de la patate
(www.theatre-odeon)

Georges Perec se distingue par une conception désinvolte de la *littérarité* et de la *généricité* vis-à-vis desquelles il prend des distances et des libertés (sauf peut-être pour le roman, genre très souple, où aucune transgression n'étonne plus¹). Est-il moins *littéraire* pour autant ? Sans doute non. Peut-être qu'il l'est même davantage, si l'on admet que la *généricité* et la *littérarité* tendent à être perçues comme inversement proportionnelles (cf. COMPAGNON 2001). Cette thèse paraît certes paradoxale à première vue, mais

Dr KRZYSZTOF SOBCZYŃSKI – maître assistant à la Chaire des littératures romanes (Institut de philologie romane UCL) ; adresse pour correspondance : Al. Raławickie 14, PL 20-950 Lublin; adresse électronique : ksobcz@kul.lublin.pl

Dr WITOLD WOŁOWSKI – maître assistant à la Chaire des littératures romanes (Institut de philologie romane UCL) ; adresse pour correspondance : Al. Raławickie 14, PL 20-950 Lublin ; adresse électronique : wialwo@kul.lublin.pl

¹ Dans un article paru dans *Volontés* (décembre 1937), R. Queneau relève explicitement cet aspect désordonné du genre romanesque : « Alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriciens et des faiseurs de règles, le roman, depuis qu'il existe, a échappé à toute règle » (cité d'après MROZOWICKI 1992 : 137). En 1949, dans *Hommes et Mondes*, T. Maulnier va dans le même sens quand il affirme qu' : « Il se pourrait que les romanciers français fussent à la recherche d'une forme. Ils errent comme en désarroi dans cette liberté monstrueuse que le plus inorganique des genres littéraires laisse aux écrivains qui l'ont choisi » (cité d'après BARRÈRE 1964 : 12). Sur les déboires des genres au XX^e siècle cf. également : *L'éclatement des genres au XX^e siècle*.

peut-on nier le fait qu'il n'y a plus aujourd'hui que la paralittérature et la mauvaise littérature pour se plier docilement aux contraintes génériques ? La vraie, la bonne littérature, quant à elle, traite un peu cavalièrement les « barrières réglementaires », quand elle ne les fait pas sauter purement et simplement². De même, sur le plan énonciatif, il semble que l'on s'accorde aujourd'hui pour reconnaître une certaine supériorité des œuvres polyphoniques sur celles qui font intervenir un seul sujet monolithique. Sur ce point là non plus, l'écriture de Perec (nous pensons surtout au Perec de *La vie mode d'emploi*) ne laisse pas de doute : des citations (non seulement littéraires) s'y affichent et s'y « nichent » (cf. notamment SOBCZYŃSKI 1999 : 32).

Laissant de côté la production romanesque de Perec, qui fait désormais l'objet de nombreuses études, nous avons choisi, dans cet article, de nous focaliser sur son œuvre dramatique, bien moins glosée, pour examiner quelques-uns de ses aspects saillants, essentiellement discursifs et génériques.

Or, pour être connu, le théâtre de Perec attend un effort de recherche comparable à celui qui a été fait par rapport à la poésie, le roman ou la contrainte oulipienne. En effet, seuls les spécialistes sont au courant des résultats de sa collaboration avec Maurice Crubellier, Philippe Drogoz et Eugen Helmlé dans le domaine de l'opéra, hörspiele etc. Le commun des mortels sont réduits à la lecture du *Théâtre 1*. Dans la présente étude, nous nous limitons à ce genre de connaissances.

Le titre générique *Théâtre 1* du volume paru en 1981 semble assez prometteur, mais la recherche d'un *Théâtre 2* est vouée à l'échec, la mort de l'écrivain étant survenue en 1982. Le tout disponible se ramène donc à deux pièces : *L'Augmentation* jouée en 1970 à la Gaîté-Montparnasse et *La Poche Parmentier* créée à Nice en 1974. La première est une facétie narrativo-dramatique qui relève d'une littérature résolument expérimentale dont les contraintes restent par ailleurs à expliquer, la seconde présente, extérieurement, une facture plus classique, mais dissimule au-dedans de fins jeux linguistiques et littéraires ainsi que d'importants écarts par rapport aux conventions du genre. Voilà pourquoi c'est cette dernière pièce qui a retenu notre attention.

Mise à part la condition humaine dont elle se veut une parabole désenchantée, *La Poche Parmentier* a un sujet bien précis et peu poétique :

² B. Croce l'affirme au tout début du XX^e siècle : « Les artistes cependant, bien qu'en paroles ou avec de feintes obéissances ils aient fait semblant de les accepter, ont toujours fait la figure à ces lois des genres. Toute œuvre d'art vrai a violé un genre et dérangé les idées des critiques, qui ont été forcés d'élargir le genre » (1904 : 38).

les pommes de terre. Tout au long de la pièce, les personnages les épluchent, les mangent, en exaltent la valeur nutritive, en racontent l'histoire, en déclinent les variétés, en examinent le champ d'application, les chantent en chansons pour les fétichiser finalement dans un hymne. Malgré la récurrence constante d'un élément, l'unité de l'ensemble n'est qu'un leurre. *La Poche Parmentier* conjugue en effet des matériaux divers : récits de toute espèce, recettes de cuisine, extraits d'annuaires des statistiques, etc. A tout cela s'ajoutent des allusions et des emprunts littéraires à un large intertexte dramatique qui va de Shakespeare à Ionesco. La contrainte adoptée cette fois par Perec est donc double : thématique d'une part (pour ne pas dire légumière...), car tout s'organise autour de la pomme de terre, véritable fil conducteur³ ; générique de l'autre, dans la mesure où il s'agit, pour l'auteur, de transformer une enfilade de récits et d'autres matériaux disparates en une pièce de théâtre.

La pièce met en scène six personnages : La Vieille Femme, La Femme, L'Homme, Le Jeune Homme, La Jeune Fille et Le Serviteur, celui-ci ne prononçant qu'une seule réplique, la dernière. L'indétermination des noms et des relations interpersonnelles n'est pas accidentelle : ces êtres sans nom ni rapports définis sont pleinement disponibles pour incarner n'importe quel rôle souhaité par le dramaturge et pour devenir énonciateurs de n'importe quelle parole « empruntée 'ou' importée ».

Voici un aperçu de la structure et du contenu de la pièce, séquence par séquence⁴ :

- 1 p. 67 : les six personnages sont réunis autour d'un monceau de pommes de terre qu'ils épluchent ; La Vieille Femme affirme qu'on a frappé à la porte ; réactions sceptiques d'autres personnages qui n'ont rien entendu, le lecteur se doute qu'ils ne prévoient même pas une telle éventualité ;

³ Selon David Bellos, Perec aurait découvert Parmentier et, par conséquent, l'idée même de la pièce, dans un vieil almanach trouvé dans le grenier de Roubaud. Paulette Perec parle d'un programme plus ancien, à savoir d'une pièce commandée par Crubellier. Pour comprendre la pièce, une troisième possibilité est à envisager, à savoir l'encyclopédisme de Perec. Nous nous promettons d'étudier les projets théâtraux de Perec d'une manière plus complète dans une étude à part.

⁴ Le texte ne présentant aucun découpage en actes, scènes, etc., nous déterminons les limites des séquences sur la base des critères que l'on pourrait définir comme structuraux. En fait, on marque une nouvelle « étape » chaque fois que change le sujet du récit (ou de la conversation), le genre du discours ou qu'une autre configuration de rôles est adoptée par les personnages. Le principe de fragmentation est donc tantôt d'ordre sémantique, tantôt d'ordre générique. Il est clair qu'il s'agit là d'une vision synthétique.

- 2 p. 68 : évocation, par l'Homme de l'image que les arts plastiques ont donnée de la pomme de terre au cours des siècles ;
- 3 p. 70 : discussion sur l'importance de la pomme de terre pendant la guerre ;
- 4 p. 71 : les « séquestrés » observent que leur discussion ne les avance à rien ; ils ont le sentiment de « tourner en rond » ;
- 5 p. 72 : récit de la Vieille Femme sur le succès de l'établissement avant la guerre ; le *ici*, qu'elle emploie plusieurs fois dans ses répliques, transforme la salle d'épluchage en une sorte d'hôtel, de pension, de restaurant, ou de maison de passe ;
- 6 p. 74 : l'évocation du nom d'un cuisinier, par l'homme qui joint la sienne propre à la voix narratrice de la Vieille, devient un prétexte pour insérer une recette de cuisine « un émincé de poularde flambé au cognac » ; dès lors d'autres personnages se laissent entraîner dans le récit, malgré leurs mouvements de résistance et de critique ; le récit collectif se mue insensiblement en un spectacle ;
- 7 p. 76 : les pommes de terre reviennent en discussion, une seconde recette de cuisine vient s'insérer dans le dialogue (« les crêpes vonassiennes ») ;
- 8 p. 77 : l'homme constate encore : « On ne peut pas dire que ça nous ait beaucoup avancés » ; à ce moment là, on n'a plus aucun doute que les six personnages se jouent cycliquement la même comédie ;
- 9 p. 78 : la question se pose de savoir d'où viennent les pommes de terre ; « Du jardin », répond le Jeune Homme ; commence ainsi le long récit sur le mystérieux jardin et la maison qu'il abrite ;
- 10 p. 84 : le récit du jardin et de la maison se termine ainsi : « j'ai frappé, mais personne ne m'a répondu, alors je suis entré, et je vous ai trouvés, assis autour de la bassine, en train d'éplucher des pommes de terre... *Assez long silence.* » ; on remonte en quelque sorte au début de l'histoire par une analepse extradiégétique ;
- 11 p. 84 : les personnages se font encore une fois acteurs : ils jouent les habitants de la maison recherchée par le Jeune Homme ;
- 12 p. 90 : dérivant vers un délire, le jeu de rôles est interrompu par le serviteur muet qui amène le Jeune Homme à son tabouret d'éplucheur ;
- 13 p. 91 : les personnages reconnaissent qu'ils ont « tort de se mettre dans des états pareils » ;
- 14 p. 91 : la Jeune Fille chante une chanson sur les pommes de terre ;
- 15 p. 93 : une scène imitant une séance de psychanalyse : la Femme fait le

- récit d'un rêve, un vieux rêve qui « dure encore » ;
- 16 p. 94 : les séquestrés réfléchissent sur le pourquoi de leur enfermement ;
- 17 p. 94 : la Femme se met à raconter une brève histoire d'amour ; malgré quelque résistance au début, les autres personnages finissent par aider la Femme à raconter ;
- 18 p. 96 : le récit se transforme brusquement en un exposé sur les pommes de terre, leur place dans la classification biologique, leurs variétés, leur champ d'application ;
- 19 p. 97 : épuisés par le jeu, les éplucheurs constatent de nouveau qu'il ne les avance à rien, mais ils reconnaissent en même temps qu'ils n'ont rien d'autre à faire ;
- 20 p. 97 : ils se demandent où pourrait mener la porte de la pièce dans laquelle ils se trouvent ;
- 21 p. 100 : la Femme évoque le souvenir de la première rencontre des « prisonniers » autour des pommes de terre ; c'est aussi le moment d'une interrogation sur leur culpabilité (p. 101), des conjectures sur les relations qui les unissent (p. 102), des hypothèses sur leur identité, des accusations ;
- 22 p. 105 : la Jeune Fille raconte son histoire (« Moi je suis une jeune fille pure»), mais le récit est interrompu par un coup de sifflet du serviteur ;
- 23 p. 106 : commence ainsi le second temps de l'action ou, plus précisément, le second cycle ; cette fois, c'est la Jeune Fille qui croit entendre une sonnerie à la porte ;
- 24 p. 107 : s'ouvre une nouvelle discussion sur les pommes de terre qui apporte des précisions sur la superficie des cultures dans différents pays, sur la production et la consommation ;
- 25 p. 110 : « on tourne en rond, on est revenus au point de départ, on est toujours au même point, c'est la vie », constatent l'Homme et la Femme ;
- 26 l'Homme entame le récit de la gare qui, de ramification en ramification, devient une histoire chaotique et absurde, ponctuée d'hypothèses insolites sur la vie des protagonistes ;
- 27 p. 113 : la Jeune Fille émet l'hypothèse selon laquelle les prisonniers constituent une « famille modèle » française ; ceci donne le prétexte à une véritable nouvelle racontant la vie de ladite famille ;
- 28 p. 116 : les personnages se mettent à jouer des extraits remaniés de *La Station Champbaudet* d'E. Labiche ;
- 29 p. 120 : nouveau constat de l'inutilité du jeu ;

- 30 p. 121 : la Femme encourage ses camarades à reprendre une cinquantième fois l'histoire des pommes de terre ; aussi, les quatre pages qui suivent contiennent-elles l'histoire de la pomme de terre et la biographie d'Antoine Augustin Parmentier, pharmacien militaire, agronome et philanthrope qui a contribué à la diffusion de cette plante en France ;
- 31 p. 125 : le récit débouche sur un hymne à la pomme de terre lors duquel tous les personnages meurent ; ce n'est qu'une fausse mort, cependant, puisqu'ils se relèvent aussitôt...
- 32 p. 128 : ... pour jouer, à l'instigation de l'Homme, une histoire de régicide (*Hamlet*) ;
- 33 p. 132 : le Serviteur prend la parole pour la première fois pour donner son commentaire sur l'ensemble de la pièce.

On voit par ce qui précède que *La Poche Parmentier*, tout en préservant une certaine continuité dans l'enchaînement des séquences, n'a rien de l'unité énonciative et générique des pièces traditionnelles. Depuis le début jusqu'à la fin, Perec y joue la carte de l'hétérogénéité, un joker polyvalent et rieur. Les emprunts aux différents *genera dicendi* (ou, plus précisément, la diversification des sources locutoires), l'importance du rôle dévolu à la narration sans cesse changeant d'objet, ainsi que la multiplication des jeux de rôles (théâtre dans le théâtre) contribuent à fragiliser le statut du discours des personnages dont le langage subit par là une sorte de désindividualisation.

LES FACETTES DE L'EFFACEMENT

Aiguillonnée par la découverte des écrits de Bakhtine, la linguistique de l'énonciation⁵ et du discours rapporté connaît un essor vigoureux depuis les années soixante-dix. E. Benveniste (1966-1974), O. Ducrot (1984), C. Kerbrat-Orecchioni (1980, 1986, 1999), J. Authier-Revuz (1978-1998), E. Roulet (1987), L. Rosier (1999) et tant d'autres ont posé les principaux jalons de cette filière des sciences du langage⁶. Le développement de la recherche

⁵ Pour les trois acceptions de ce terme, voir DUCROT (1984 : 178-179).

⁶ Les problèmes de l'énonciation ont aussi préoccupé, depuis la même époque et presque indépendamment, les poéticiens (GENETTE 1972, 1982 ; COMPAGNON 1979) et les théâtrologues (LARTHOMAS 1972 ; ISSACHAROFF 1985, 1993), pour ne citer que les ouvrages les plus marquants. (Faut-il préciser après ce choix de références que, sur le plan littéraire, la théorie de l'énonciation porte des noms différents dont les plus répandus sont *narratologie*, *citation*, *intertexte* ?) Le vif

dans ce sens a fait qu'à l'époque actuelle l'énonciation est déjà l'hypéronyme d'une nombreuse famille de phénomènes, à savoir *coénonciation*, *surénonciation*, *sousénonciation*, *point de vue*, *effacement énonciatif* (cf. un récent numéro de *Langages* : 156, 2004).

La plupart de ces phénomènes affectant la littérature au même titre que les genres utilitaires, il semblerait intéressant de les voir à l'œuvre dans ce type spécifique de discours. Axé sur le dernier phénomène mentionné dans la liste, à savoir celui d'*effacement énonciatif*, le présent article se propose ainsi comme objectif d'examiner les techniques par lesquelles le discours littéraire obtient des effets d'effacement de la subjectivité et, inversement, quels effets de sens cet effacement est susceptible de produire.

Quelques explications théoriques préliminaires ne seront pas inutiles, vu l'évolution du concept même de l'effacement énonciatif⁷. Celui-ci était en effet habituellement défini comme « gommage des déictiques personnels » (VION 2004 : 100), mais on s'est vite rendu compte que le phénomène peut aussi « renvoyer à des degrés fort variables de subjectivité » (VION 2004 : 100). « L'effacement énonciatif – remarquent en outre F. Grossmann et F. Rinck – ne se caractérise pas uniquement en termes d'exclusion et d'absence, mais comme une possibilité qu'a le discours d'autonomiser son objet en semblant le couper du locuteur » (2004 : 38). Pouvant opérer une sorte de disjonction entre le locuteur et ce qu'il dit, l'effacement énonciatif apparaît être en relation avec le concept de responsabilité⁸ énonciative. Il importe toutefois de préciser que dans la perspective littéraire qui est la nôtre, il ne s'agit pas de la responsabilité imputable à l'auteur, liée à son activité créatrice dans le contexte social et moral, mais de celle qui caractérise la relation du personnage de fiction au discours que l'auteur lui met dans la bouche. En effet, un personnage de fiction, tout comme un énonciateur réel, peut s'effacer comme sujet, sans pour autant éliminer de son discours les em-

intérêt porté à l'énonciation dans le discours littéraire et théâtral est à l'origine de la prise en compte de cette problématique dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995) où J.-M. Schaeffer a consacré un article séparé à « L'Énonciation au théâtre ».

⁷ On utilise également les termes de *discours désebrayé* ou de *désinscription énonciative*. D'autres termes aux significations voisines sont encore ceux de *distanciation* et de *degré de prise en charge* (AUTHIER-REVUZ 1984).

⁸ C'est O. Ducrot qui s'exprime à plusieurs reprises en termes de *responsabilité* : « Par définition, j'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable » (1984 : 193). Ou encore : « [...] le locuteur présente une énonciation – dont il se déclare responsable – comme exprimant des attitudes dont il peut refuser la responsabilité » (1984 : 208). La *responsabilité* doit donc être entendue au sens que lui donne O. Ducrot.

braveurs personnels ou autres marqueurs de subjectivité.

Dans ce sens, *La Poche Parmentier* semble fournir un exemple de texte littéraire dont la singularité repose sur l'utilisation de différentes techniques de neutralisation de la parole subjective, individuelle et engagée au profit d'un discours impersonnel ou pseudo-subjectif où le locuteur⁹ dégage sa responsabilité.

Parmi les procédés qui conduisent à une réduction de la dimension individuelle de la parole du personnage, nous considérerons en premier lieu celui de la diversité des sources d'énonciation et, dans ce cas particulier, des genres discursifs présents dans le texte. Le phénomène est connu depuis longtemps. Bakhtine lui donnait le nom d'*hétérologie*¹⁰.

HÉTÉROLOGIE

On peut partir du constat suivant : chaque fois qu'ils le peuvent, les personnages de *La Poche Parmentier* font appel à la parole recyclée ou, plus exactement, à diverses formes du préconstruit discursif, pour éviter de s'exprimer en leur propre nom. Ce comportement linguistique est strictement

⁹ Toutes les approches théoriques de l'énonciation mettent à jour la distinction fondamentale entre *locuteur* et *énonciateur*. Ce qui est moins évident, c'est de savoir à quoi correspondent ces deux notions dans la structure énonciative de l'œuvre littéraire. O. Ducrot s'exprime explicitement à ce propos : « Je dirais que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur. L'auteur met en scène des personnages [...] qui exercent une action linguistique et extralinguistique, action qui n'est pas prise en charge par l'auteur lui-même » (1984 : 205). En revanche, A. Reboul, qui utilise la terminologie d'E. Roulet *et alli.* (1985) et, plus généralement, celle de l'école de Genève, semble proposer une terminologie exactement inverse : « L'ensemble d'un texte de théâtre, s'il est en apparence le fruit de plusieurs locuteurs / scripteurs, les personnages, n'en est pas moins, dans les faits, le produit d'un énonciateur unique, l'auteur » (1985 : 50). Les théâtrologues, quant à eux, généralement peu au fait des recherches sur le modèle hiérarchique suisse, se réfèrent à la conception française, avec parfois quelques écarts. A. Ubersfeld, par exemple, appelle l'auteur *énonciateur E1*, et les personnages *énonciateurs E2* (2000 : 53-54) ; les acteurs sont pourtant nommés *locuteurs* (2001 : 53). Pour ce qui nous concerne, nous préférons le système suisse pour la simple raison qu'on utilise parfois pour désigner l'auteur le terme d'*archi-énonciateur* (ISSACHAROFF 1993 : 464) et que *locuteur*, *interlocuteur*, *allocutaire*, *interlocution*, etc. sont des termes couramment employés dans la description des phénomènes de la communication théâtrale interne, c'est-à-dire des échanges verbaux entre les personnages de la fiction que l'on considère en faisant économie de l'axe auteur – lecteur / spectateur. La vraie énonciation n'est d'ailleurs l'apanage que de la seule instance auctoriale. Il faut dire cependant qu'au fond, cette rivalité des termes importe peu, l'essentiel étant de préserver la distinction.

¹⁰ A propos de ce terme, cf. TODOROV (1981 : 10, 86 ss, 119, 131)

subordonné au projet artistique de Perec qui est celui de montrer par quels moyens les hommes cherchent à remplir leur existence creuse. C'est sur cet aspect métaphorique de la pièce que se concentre habituellement la critique médiatique : « Ces déclamations / récitations, ces chants, ne relèvent-ils pas d'un burlesque inhérent à cette volonté, bel et bien absurde, de vouloir combler les interstices de notre existence avec des faits, gestes et paroles inutiles, insignifiants ? » écrit F. Kahn (www.quisdeplumes.com). Le projet consistant à démontrer l'inanité de la vie humaine et à présenter la création verbale comme le seul remède contre l'infortune de vivre n'a rien d'original : une bonne partie de littérature mondiale poursuit plus ou moins explicitement le même objectif. Ce qui est plus intéressant, pour Perec, ce sont des techniques mises en place pour réaliser ce projet et, en particulier, cet étrange étiolement (ou étoilement) du discours des personnages que F. Kahn interprète comme une perte de signification.

Plus que d'une sémosis déficitaire, il s'agit, en fait, d'un jeu permanent dont nous proposons de voir quelques procédés.

Malgré le dialogue assez alerte, un ton déclamatoire, qui accompagne presque nécessairement toute activité citationnelle ou recitationnelle, frappe dans certaines répliques dès le début de la pièce :

L'HOMME : De tout temps les Arts ont glorifié la pomme de terre ! Le tryptique de Lucas de Bintje, le retable de Karl-Philippe-Emmanuel Cartoufle, dit Cartoflini, Le Nain, le buste de Parmentier par Houdon, Meissonier, l'Angélu de Millet ! Vincent Van Gogh ! (p. 68)

ou encore :

L'HOMME : L'imagination de l'homme n'a pas de limites ! Quand je pense à ce que l'humanité a fait des légumes, j'en suis baba ! [...] Ernest qui vend son droit pour les lentilles et Archimède qui incendie Alexandrie avec ! Et les haricots-rames, et les carottes des prospecteurs ! (p. 69)

Certes, il ne s'agit pas là de citations littérales d'ouvrages spécialisés (les mystifications, les inexactitudes flagrantes et les confusions lexicales suffisent à le prouver), mais ces répliques présupposent une sérieuse recherche encyclopédique effectuée par L'Homme sur le reflet de la pomme de terre dans les arts plastiques et sur l'importance d'autres « plantes » dans l'histoire universelle. Vraies, fausses ou confuses, toutes ces évocations ap-

paraissent en tout cas comme des flashes burlesques de l'érudition disparate du personnage et non comme l'expression de sa pensée autonome. Tout ce discours est du reste parfaitement inutile pour l'économie pragmatique de la pièce où l'objectif premier des personnages est de scruter les raisons de leur enfermement et de trouver une issue à la situation.

Après cette référence aléatoire à des données encyclopédiques, c'est le tour des guides de cuisine :

LA VIEILLE FEMME : Tous les mêmes ! Ça met les pieds sous la table et ça rale, c'est tout ce que ça sait faire.

LA FEMME : Oh ça suffit comme ça !

LA VIEILLE FEMME : C'est vrai quoi ! Evidemment, faut faire preuve d'un minimum d'imagination, si on fait des frites tous les jours on s'en lasse, c'est sûr, mais une bonne purée, bien battue, ou un gratin dauphinois ! Un gratin dauphinois, c'est pas à la portée du premier venu, d'accord, mais quand c'est réussi, c'est pas de la gnognotte ! Et les crêpes vonnassiennes, vous avez déjà mangé les crêpes vonnassiennes ? Vous faites cuire dans l'eau salée 250 grammes de pommes de terre, vous en faites une purée ; vous la mouillez avec du lait et vous laissez refroidir. Ensuite vous ajoutez une cuillerée à soupe de farine et trois œufs entiers que vous incorporez un à un sans les travailler [...] Vous retournez et c'est fait (p. 76-77).

Long silence. L'homme s'étend sur le lit et ferme les yeux.

L'HOMME, *soupirant* : On ne peut pas dire que ça nous ait beaucoup avancés ! (p. 77)

La recette des crêpes vonnassiennes, dont nous épargnons au lecteur la bonne moitié, est assez adroitement intégrée au fil de l'échange. Les exclamations, les questions oratoires, l'usage de *vous* à la place d'un tour impersonnel ou de l'infinitif fréquents dans le genre culinaire, confèrent en plus à ce segment un dynamisme pragmatique retenu propre à toute véritable prise de parole¹¹. Aussi correctement pragmatisée qu'elle soit, la recette reste pourtant ce qu'elle est : une « trace de l'interdiscours dans l'intradiscours » (AUTHIER-REVUZ 1984 : 101), un déjà dit, un préconstruit linguistique. Bien qu'elle ait en apparence toutes les caractéristiques de la parole individuelle, la réplique de la Vieille Femme nous met en présence d'une valorisation de l'*hétérogénéité constitutive* du discours (AUTHIER-REVUZ 1984 : 106). En

¹¹ E. Benveniste soulignait : « Ce qui en général caractérise l'énonciation est l'*accentuation de la relation discursive au partenaire*, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif » (1974 : 85).

outre, on peut refaire ici l'observation de tout à l'heure : le discours est inutile dans la mesure où tout ce qui est dit par les personnages en dehors du cadre de la réflexion sur leur condition. La réplique finale de l'Homme est là pour le prouver.

De la reproduction d'une recette, Perec passe à l'exploration des données statistiques :

LA VIEILLE FEMME : Vous pourriez pas parler d'autre chose ?

LE JEUNE HOMME : Pourquoi est-ce que je parlerais d'autre chose ? C'est du solide, la pomme de terre, c'est pas du vent, c'est pas de la frime, c'est pas du rêve ! On peut toucher ! Ça s'épluche et ça se mange ! C'est grâce à ça qu'on survit ! Et même c'est grâce à ça qu'on s'occupe !

LA FEMME : Oui, mais les épluchures, c'est pas ça qui arrange les ongles !

LE JEUNE HOMME, *de plus en plus exalté* : Mais vous nous embêtez avec vos ongles, on s'en fout de vos ongles, vous avez qu'à vous les ronger, vos ongles ! Est-ce que vous vous rendez compte, non mais est-ce que vous vous rendez compte qu'il y a sur terre vingt cinq millions d'hectares exclusivement consacrés à la culture de la pomme de terre ! [...] Est-ce que vous vous rendez compte que l'on produit chaque année, dans le monde, trois cent millions de tonnes de pommes de terre : deux millions huit en Autriche, quarante quatre millions en Pologne ! Quatorze millions aux États-Unis ! (pp. 107-108)

La tirade ne s'arrête pas là, mais on fera abstraction des chiffres correspondant aux performances des autres pays mentionnés dans le palmarès. En revanche, lisons un bout de dialogue qui nous montre une face plus dramatique du même procédé :

LE JEUNE HOMME : Savez-vous quels sont les plus gros mangeurs de pommes de terre ?

LA FEMME, *bâillant* : Non.

LE JEUNE HOMME : Ce sont les Belges.

LA VIEILLE FEMME : Ça ne m'étonne pas d'eux.

LE JEUNE HOMME : Cent vingt deux kilos par personne et par an !

L'HOMME : Vous m'en direz tant !

LA FEMME : Mais que ça fait quasiment trois cent trente-trois grammes trente-trois par jour !

LA VIEILLE FEMME : Cent soixante six gramme six mille cent soixante par repas !

L'HOMME : Faut quand même qu'ils aiment ça !

LE JEUNE HOMME : Très légèrement derrière viennent les Allemands : dix-huit kilos ! [...] (pp. 108-109)

Que ce soit sous forme monologale ou dialogale, le discours des personnages atteint ici un maximum de décoloration énonciative, car il y a peu de genres discursifs qui soient énonciativement plus neutres que celui de l'annuaire des statistiques. Il faut néanmoins reconnaître – et c'est pour cela que nous avons cité le segment dialogal – que Perec possède un savoir-faire certain dans la « transformation intermodale » (GENETTE 1992 : 396), de sorte que le texte simule fort bien un échange interactif. Il n'empêche que sur le plan communicationnel cette interaction soit pratiquement stérile. A ce propos, n'oublions pas de noter le bâillement de l'Homme, qui en dit long sur l'intérêt de cette pseudo-conversation et qui révèle, accessoirement, le caractère répétitif et lassant de ce pitoyable spectacle que les séquestrés sont en train de jouer.

La répétition, remarquons encore opportunément, semble être un facteur non négligeable de l'effacement énonciatif dans *La Poche Parmentier*. En effet, répéter sans arrêt un énoncé provoque inévitablement une usure. La parole éculée perd la saveur que lui garantit la vraie énonciation qui est toujours *non-pareille*, pour reprendre un mot de Benveniste. Or, c'est à plusieurs reprises que les prisonniers de la « poche » affirment qu'ils sont là depuis longtemps (pp. 110), que le spectacle qu'ils jouent (ou se jouent) se répète chaque jour, voire deux fois par jour (pp. 67, 72, 91, 97, 105, 110, 111), que c'est au moins cinquante fois que telle histoire a été racontée (p. 121), et que leurs efforts incessamment renouvelés n'aboutissent à rien (pp. 71, 77, 97, 110).

Une brève réplique encore, pour terminer cette séquence. Au second acte (comme on appelle parfois le second cycle de *La Poche Parmentier*), la Jeune Fille entreprend un récit qui débute par la présentation des protagonistes faite à la collégiale. Soudain, la didascalie vient interrompre cette énonciation de la liste des *narrationis personnae* :

Tous les cinq en chœur :

Nous avons tous fait confiance à la Caisse d'Épargne ! (p. 113)

Même sans connaître toutes les campagnes publicitaires de l'époque où la pièce a été écrite, on peut parier que cette manifestation unanime d'enthousiasme n'est rien d'autre que la parodie d'un spot publicitaire alors en circulation et, probablement, fortement sloganisé¹². On a ainsi encore une fois

¹² *Sloganisation* est à entendre dans le sens de *degré de figement* (CHARAUDEAU, MAINGUENEAU 2002 : 537).

affaire au recyclage du déjà-vu linguistique qui entraîne, au niveau de la communication interne, un effacement du sujet, et qui augmente un moment le volume sonore de la voix auctoriale.

RÉCIT(S)

... mais toutes ces histoires que, grâce à nos souvenirs,
on invente, on monte en épingle et en pièces
plus différentes les unes que les autres,
c'est quand même pas mal pour passer le temps
(www.festivaldiver, 2003)

L'histoire des insertions d'un récit d'événements dans le texte dramatique remonte jusqu'aux origines du théâtre¹³, si bien que la présence du rapport narratif d'événements fait par un personnage à l'intérieur du texte de théâtre n'étonne nullement les lecteurs de ce genre de textes. La tradition théâtrale connaît même des personnages devenus emblèmes de cette technique (Théramène). Mais la relation d'événements extrascéniques ou intrascéniques par un récitant n'est pas l'unique forme de récit que l'on puisse rencontrer dans une pièce de théâtre. Une autre technique parmi les plus répandues est celle du récit pris en charge par deux ou plusieurs personnages relatant en alternance. Ce cas de figure est moins fréquent dans l'écriture dramatique ancienne¹⁴. Les narrations exécutées à deux ou à plusieurs voix alternées de statut égal ne deviennent monnaie courante qu'à partir du symbolisme. C'est en particulier M. Maeterlinck qui fait de tels récits un usage systématique¹⁵.

¹³ Une des premières pièces d'Echyle, *Les Sept contre Thèbes*, peut se ramener à une série de récits du Messager, dont le plus spectaculaire est celui où il décrit les sept guerriers qui s'apprentent à assiéger la ville. V.-H. Debidour résume ainsi la pièce : « Les *Sept* sont une des pièces les plus simples qui soient. Outre le Chœur, deux personnages seulement : le Messager qui ne fait que rapporter ce qu'il a vu, Étéocle qui proclame ce qu'il fera. »

¹⁴ Les procédés de « co-construction du récit par le narrateur-récitant et son interlocuteur » repérés par B. Le Clerc-Adam et J.-M. Adam (1988 : 53) dans le théâtre classique ne relèvent que partiellement de cette stratégie, dans la mesure où l'interlocuteur n'intervient dans le récit que de manière sporadique avec des répliques brèves (questions, interjections, etc.) qui ont essentiellement une fonction phatique. L'interlocuteur « classique » ne raconte pas l'événement lui-même, puisqu'il l'ignore la plupart du temps. Il ne lui reste ainsi qu'à faciliter la narration par une *écoute active*.

¹⁵ Le Vieillard et l'Etranger dans *l'Intérieur*, les Servantes de la reine dans *La mort de Tintagiles*.

Bien que l'écriture dramatique soit « fondamentalement d'essence conversationnelle » (PETITJEAN 1984 : 63), de nombreux dramaturges modernes, dont Perec, semblent tendre de plus en plus à transformer les conversations et les dialogues par l'intégration d'autres formes génériques au texte dramatique. *La Poche Parmentier*, qui comporte une collection de différents genres discursifs, se présente en outre comme une suite de récits faits tantôt par un seul, tantôt par plusieurs personnages. Comme l'écrit pertinemment A. Chauvin, *La Poche Parmentier* est une véritable « poche à récits » (1996). Cette saturation narrative de la pièce peut s'expliquer de la même manière que l'intrusion des formes discursives examinées tout à l'heure : « Car ils s'emmerdent la vieille, la jeune, le vieux, le jeune, la femme et le serviteur : ils sont là sans savoir pourquoi, en train d'attendre ils ne savent pas trop quoi, en train de vivre quoi. Heureusement qu'ils ont avec eux toute une cargaison de souvenirs – vécus ou rêvés, c'est pareil – qu'ils peuvent se raconter les uns aux autres. Tout un lot de bagages et de paquets mal ficelés qui en fin de compte constituent l'essentiel de leur passage sur Terre » (www.festivaldihver, 2003). Tant et si bien qu'on n'a affaire à un véritable face à face conversationnel qu'au moment des arrêts, où les épilucheurs-prisonniers reprennent douloureusement conscience de leur condition, où la vérité qu'ils cherchent à étouffer refait brusquement surface et réclame l'attention. De vrais échanges verbaux et des signes discrets d'authenticité langagière se produisent également lorsque la coopération des personnages-narrateurs est boîteuse. Ou, pour mieux dire, c'est précisément cette conscience qui rompt le charme et provoque la claudication de l'activité narrative.

Les multiples récits de *La Poche Parmentier*, qui constituent tantôt le ciment, tantôt les pièces mêmes de la construction, peuvent être étudiés selon au moins quatre axes : 1 : configuration du cadre participatif (le récit est-il individuel ou collectif ? quel est le degré de coopération des inter-narrateurs ?) ; 2 : mode d'existence d'événements racontés (la narration est-elle assertive ou hypothétique ?) ; 3 : mode d'intégration à la *mimèse*¹⁶ (le récit est-il introduit de manière naturelle ou artificielle dans l'action ?) ; 4 : degré de cohérence (s'agit-il d'un récit sensé et mimétique ou d'une suite d'événements aléatoire et absurde ?). Nos analyses se concentreront toutefois sur les deux premières perspectives.

¹⁶ L'un des deux auteurs du présent article s'est déjà permis d'utiliser ce terme, qui fait pendant à celui de la diégèse. Cf. W. WOŁOWSKI, *Vers une interprétation tropique de l'hybridité générique* (à paraître dans *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, Łódź)

Le long récit du *jardin* et celui de l'*escalier* représentent une forme classique du genre :

L'HOMME : On ne sait même pas d'où elles viennent !
 [...]

LE JEUNE HOMME : Elles viennent du jardin.

L'HOMME : Du jardin ! Quel jardin ?

LE JEUNE HOMME, *désignant le côté jardin* : Du jardin qu'il y a là bas [...]

LA JEUNE FILLE : Oh, racontez ! Est-ce qu'il y a des arbres ? De la terre ? Des oiseaux ? Des fleurs ?

LE JEUNE HOMME : C'est un très grand jardin.

L'HOMME : Il n'est pas si grand que ça !

LA JEUNE FILLE : Mais laissez le parler ! c'est un peu à lui !

Bref silence.

LE JEUNE HOMME, *lent et hésitant* : C'est un grand jardin... un très grand jardin... avec des arbres... [...] Oui, des pelouses, et des massifs de fleurs... et puis on montait un petit chemin avec des balustrades qui avaient l'air d'être en bois mais qui étaient en ciment [...] (pp. 78-79).

Il est inutile de prolonger la citation, l'extrait reproduit suffit pour s'apercevoir d'un détail révélateur, à savoir du caractère factice de cette narration assumée par le Jeune Homme *parce que c'est son tour* (« c'est un peu à lui... »).

Du côté jardin où l'on trouve un jardin..., on passe côté cour où l'on trouve une porte... :

LA FEMME : Et pourtant, il y a une porte... là... (*Elle désigne le côté cour*).

LA VIELLE FEMME : Et derrière la porte, qu'y a-t-il ?

LA FEMME : Il y a un escalier en fer qui descend en tournant sur lui-même.

LA VIEILLE FEMME : Un escalier en colimaçon...

LA FEMME : Oui...

LA VIEILLE FEMME : Mais où va-t-il, cet escalier ? Un escalier ça va toujours quelque part.

LA FEMME : Il va en bas... puisqu'il descend...

LA VIEILLE FEMME : Et en bas, qu'est-ce qu'il y a ?

LA FEMME : Que voulez-vous qu'il y ait ? Il y a un autre escalier, bien sûr.

LA VIEILLE FEMME : Et où va-t-il, cet autre escalier ?

[...]

LA FEMME : Il y a une petite cabine avec un guichet et derrière le guichet il y a un garde...

L'HOMME : Un garde ! Vous exagérez toujours, ce n'est pas un garde, c'est un portier, un simple portier, un Suisse, un pipelet (p. 97)

Dans les deux cas, il s'agit invariablement d'un rapport d'événements ou d'états de choses extrascéniques par un personnage censé les connaître. Ce savoir, soit dit en passant, pourrait être remis en question dans la mesure où il est fort possible, vu l'allure répétitive de la pièce, que le même récit soit raconté, d'occurrence en occurrence, par différents personnages, tous également mal informés et récitant tour à tour le même « rôle ». Ceci dit, il faut noter que les narrations du Jeune Homme et de la Femme sont dûment stimulées par les interventions incitatives ou interrogatives de leurs partenaires, grâce à quoi s'opère une résorption correcte du récit dans le dialogue.

Aux antipodes de ce type de récit se trouvent les narrations collectives dont voici l'exemple le plus représentatif, à savoir l'histoire de la pomme de terre sur laquelle se greffe la biographie d'Antoine Parmentier :

LA VIELLE FEMME : Parmentier, Antoine Augustin, est né à Mondidier en 1737.

LE JEUNE HOMME : Il suivit l'armée française dans le Hanovre en qualité de pharmacien.

LA FEMME : Fait prisonnier pendant la campagne de 1757, il fut contraint de se nourrir de pommes de terre, que les Allemands appelaient Kartoffel et que, dans leur ignorance crasse, ils réservaient à la nourriture du bétail !

L'HOMME : Ayant très vite reconnu les qualités alimentaires, nutritives, gastronomiques, diététiques, culinaires et économiques de ce précieux tubercule, Parmentier décida de consacrer sa vie à détruire chez ses compatriotes les nombreux préjugés qui s'opposaient à son développement.

LA JEUNE FILLE : Nombreux en effet étaient les Français qui croyaient que la pomme de terre était un aliment malsain, susceptible d'engendrer et même de propager la lèpre.

LE JEUNE HOMME : De retour en France, Parmentier s'employa à mener à bien sa vaste et noble entreprise (p. 123).

La vie de Parmentier, racontée ainsi par cinq personnages, s'étend sur deux bonnes pages pour se clore avec une apologie enflammée du nouveau pantagruélion : « VIVE LA POMME DE TERRE !! » – s'exclame la Femme, et la Jeune Fille de poursuivre : « A bas le rutabaga ! » Ce procédé adialogique (dont les exemples sont légion dans les pièces modernes) est l'une des techniques les plus courantes de la narrativisation des textes de théâtre. On assiste là à une opération de formatage forcé, par laquelle une séquence narra-

tive se voit coupée en répliques, sans autre forme de procès. On voit bien qu'avec cette technique, dont il est inutile de dissimuler la facilité, on pourrait dramatiser n'importe quel récit.

A la différence des deux récits précédents, la notice biographique dont nous venons de lire un fragment doit en outre être rattachée à la série des insertions hétérologiques en tant que reproduction de discours préconstruit. De telles insertions, on l'a vu, entraînent fatalement une baisse dans le régime interpersonnel et concourent à rendre mieux perceptible l'aspect truqué du pseudo-échange.

Les récits que nous avons vus jusqu'ici n'ont rien de spécial au niveau formel. La vraie spécialité de Perec, auteur particulièrement fasciné par l'infinité des parcours existentiels imaginables, c'est le récit que nous appellerions *hypothétique* ou *multioptionnel*. Il peut prendre la forme d'une narration collective, quoique ce ne soit pas impératif. Dans notre extrait, il s'agit pourtant toujours d'un récit collectif, à ceci près que cette fois-ci la narration est plus désagrégée par le parasitage dialogal :

L'HOMME : [...] il a rencontré un type et le type, justement, il y avait jamais été au Cambodge, mais il avait quand même traîné un peu partout et alors il lui demande s'il connaît Félix, le Belge, qui tient un restaurant à Rangoon et l'autre...

LA VIEILLE FEMME, *l'interrompant* : Un restaurant ! Toujours les restaurants ! Il pourrait quand même faire autre chose, votre Félix !

L'HOMME : Y'a pas tellement de choix ! Qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse d'autre ?

LA VIEILLE FEMME : N'importe quoi ! Je ne sais pas ! Serrurier ! Comptable ! Promoteur immobilier !

L'HOMME : Mais non ! Au mieux il est précepteur, il a trois élèves et il leur donne des leçons de français, ou alors il joue de la contrebasse tous les jours de 5 à 7 dans le Salon de thé du Grand Hôtel Impérial.

LA FEMME : Moi je le verrais plutôt maquereau ; il se bat au couteau avec les proxénètes malais et il joue au zanzi avec des souteneurs grecs à l'haleine alliée ! (p. 111)

Récit multioptionnel, donc, parce qu'au lieu de vouloir *asserter* des choses accomplies et figées dans une configuration unique, il manifeste en permanence une disposition à changer de cap. Félix, le héros de l'histoire dont voici quelques lignes, n'est rien de précis comme personnage, il pourrait faire n'importe quel métier et vivre n'importe où. Et ce n'est pas le seul

récit de ce type. Plusieurs autres récits de *La Poche Parmentier* semblent nous avouer à tout moment de leur déroulement : *j'aurais pu* être un autre récit, *j'aurais pu* être récit d'*autre chose*. On en vient à se demander si cette pluralité des possibles n'est pas l'instrument d'un très fin travail de sape visant à relativiser l'importance de la parole, à affaiblir son lien avec le sujet-narrateur en faisant sentir, à chaque étape de l'histoire qu'il raconte, la présence d'un paradigme contenant une infinité d'alternatives. Avec l'histoire de Félix, il ne s'agit même plus de raconter quelque chose, il s'agit de raconter n'importe quoi ou n'importe quoi de neuf. Il semble alors que c'est aussi à ce niveau-là qu'on puisse détecter un effacement de l'énonciateur : le sujet déserte sa parole, parce que c'est le paradigme des possibles qui s'exprime à sa place.

A la page 113 de la *Poche...*, débute le plus long récit monologique de la pièce. Au tout début, c'est de nouveau à un polylogue que nous avons affaire :

Assez long silence.

LA JEUNE FILLE : Peut-être que nous sommes cela... une famille modèle... en France... de nos jours... dans une petite ville de province.... Voilà notre papa (elle désigne l'Homme) et voilà notre maman (elle désigne la femme)... Moi je m'appelle Caroline, j'ai onze ans !

LE JEUNE HOMME : Moi je m'appelle Gérard, j'ai quinze ans, je vais à l'école !

LA JEUNE FILLE : Moi aussi je vais à l'école.

LE JEUNE HOMME, *désignant la vieille femme* : Elle c'est mémé ; elle a trente pour cent à la SNCF. [...]

LA JEUNE FILLE : Ceci est notre jolie maison.

LE JEUNE HOMME : Papa est un agent technico-commercial. [...]

L'HOMME : *désignant le serviteur* : Et lui alors, qui c'est ?

LA JEUNE FILLE : C'est le chauffeur !

LA FEMME : Ça va pas chez toi, un chauffeur dans une famille modèle ?

LA JEUNE FILLE : C'est la bonne à tout faire.

LE JEUNE HOMME : Non, c'est le tonton Marcel, il vient de la campagne ; il nous a apporté des œufs du jours et un canard ! [...]

LA JEUNE FILLE : Tous les dimanches nous allons à la campagne dans la grande voiture de papa et nous observons le spectacle toujours renouvelé de la nature : en octobre, les jours diminuent : le soleil se lève plus tard et se couche plus tôt ; c'est l'automne. Les matinées et les nuits sont fraîches, il faut se couvrir davantage.

Les hirondelles quittent notre beau pays pour aller dans les régions où il fait plus chaud. Dans les champs on voit des corbeaux ; les abeilles restent dans leur ruches et il n'y a plus de papillons. (p. 113-114)

Polylogué au départ, le récit se résout en un monologue narratif : une longue nouvelle – ressemblant un peu à une compo de bon élève – récitée en solo par la Jeune Fille, nouvelle au récit itératif mené au présent (chose qui ne se voit pas tous les jours, observons au passage). Si les autres narrations de la *Poche...* ont pu paraître bien motivées, celle-ci relève d'une véritable provocation générique : un long moment, malgré le présent qui est une stratégie efficace de dramatisation du discours narratif, on croit lire le début d'un roman de très mauvais aloi. On ne peut pas s'abstenir de songer alors à cette observation de B. Leclerc-Adam et J.-M. Adam : « De la même façon que la description peut venir perturber la progression narrative dans le genre romanesque, le caractère monologal du récit risque de briser le rythme des enchaînements conversationnels de répliques » (1988 : 60). Avec le récit de « la famille modèle », cela est un fait : le rythme de la pièce est brisé pour plusieurs minutes. La seule récompense est l'effet comique que suscite inmanquablement cet étalage d'indigestes banalités.

Il est clair, d'autre part, que de ce caractère bon enfant, personne n'est dupe. La banalité du discours dans *La Poche...* a une fonction précise, déjà relevée à propos de la *répétition* : elle prive l'énonciateur de son attribut fondamental, celui de pouvoir *se* dire, de pouvoir se démarquer dans la masse du discours désengagé et anonyme. Qu'il le veuille ou non, tout énonciateur s'efface dès qu'il se met à débiter des trivialités à travers un discours qui n'implique pas d'engagement.

Revêtant différentes formes, le récit dans *La Poche Parmentier* remplit aussi différentes fonctions. L'une d'entre elles consiste (comme cela se fait dans le genre romanesque) à encadrer ou au moins à introduire des dialogues :

Long silence recueilli.

L'HOMME : **Des années ont passé. Caroline est devenue une grande jeune fille...**

LA FEMME : **Il faut songer à la marier...**

LA VIEILLE FEMME, *sourde ou gâteuse* : Comment ?

LA FEMME, *élevant la voix* : Je dis qu'il faut songer à la marier !

LA VIEILLE FEMME : Ah bon !

L'HOMME : **J'attends justement un prétendu qui m'est chaudement recommandé par mon notaire, maître Toupineau [...]** (p. 116).

Cet extrait est doublement intéressant. D'abord, il nous met en présence d'un phénomène curieux : passage de la diégèse (intra-mimétique puisqu'on est là à l'intérieur d'un univers représenté selon le mode mimétique) à une scène de théâtre au théâtre, ou, si l'on nous pardonne ce barbarisme déjà utilisé dans nos travaux précédents (*cf.* note 16), à une *mimèse* intra-mimétique. En effet, à partir de la dernière réplique (soulignée) de l'Homme, les personnages se mettent à jouer un fragment de *La Station Champbaudet* d'E. Labiche. Ensuite, remarquons que le personnage qui assume dans la première réplique la fonction de narrateur, se transforme en l'espace de quelques secondes en un personnage du récit dont il est lui-même gestionnaire (il en sera de même dans la représentation d'un fragment d'*Hamlet* à la fin de la pièce, voir *Jeux de rôles*). Remarquons enfin l'ambiguïté de la première réplique de la Femme : celle-là pourrait en fait être interprétée soit comme un énoncé narratif prolongeant la diégèse, soit comme une réplique en style direct prononcée par un personnage de la scène intra-mimétique.

JEUX DE RÔLES

Et puis heureusement aussi qu'ils ont l'imagination,
ce don du ciel qui leur permet de temps à autre
de jouer des rôles qui ne sont pas les leurs,
ça passe le temps.
(www.festivaldiver, 2003)

Pour éviter de chercher la vérité sur leur vie, les personnages de *La Poche...* disposent de trois possibilités : 1 : parler des pommes de terre ; 2 : rapporter et inventer des histoires ; 3 : jouer des scènes. Mais à y regarder de près, on est amené à constater que les deux premières activités comportent en germe la troisième. Les exemples que nous avons allégués permettent de s'en convaincre. En effet, lorsque l'Homme (pp. 68 et 72) et le Jeune Homme (p. 107) répètent : « [la pomme de terre] c'est du solide, on peut toucher, ça existe, c'est pas comme vos trucs à la noix ! c'est pas du vent ! Ça s'épluche, ça se lave, ça se laisse cuire, ça se mange en purée, en salade, en rondelles ! », ils assument, tour à tour, un rôle. Lorsqu'ils font des récits en coopération, c'est encore un rôle qu'ils acceptent de jouer.

Pourtant, c'est une chose de raconter une histoire à quatre ou six mains, et c'en est une autre de prendre en charge des répliques d'un spectacle en

style direct. *La Poche Parmentier* comporte plusieurs spectacles internes ; ici, nous n'en signalons pourtant qu'un seul qui n'a pas le caractère ouvertement intertextuel.

Dans une des premières scènes de *La Poche...*, les éplucheurs raniment les souvenirs de la splendeur passée de l'« établissement » où ils se trouvent à présent. Tout à coup, comme de concert, ils se mettent à improviser une scène :

LE JEUNE HOMME : **Et puis il y a eu la guerre...**

L'HOMME : **Elle est restée seule avec sa fille et la petite servante qu'elle avait recueillie...**

LA VIEILLE FEMME : Croyez-moi, mon bon Monsieur, ça n'a pas été drôle tous les jours de faire marcher une maison comme celle-ci avec personne pour vous aider. On devait servir jusqu'à soixantes-dix repas par jour vous vous rendez compte ! le ravitaillement, zéro ! Fallait se battre comme des chiffonniers pour avoir un demi-litre de lait !

LA FEMME : Oh, faut pas nous le faire ; on sait comment c'était ; vous aviez tout ce que vous vouliez au marché noir [...] et tout ça ne vous coûtait pas un sou, vos fournisseurs se payaient en nature !

L'homme est revenu lentement côté cour et s'est assis sur le lit.

LA VIEILLE FEMME : A la guerre comme à la guerre !

L'HOMME : Je ne vous reproche rien, Madame, pour tous ceux qui l'ont traversée, la guerre a été l'occasion d'épreuves douloureuses et amères...

Petit silence.

LA JEUNE FILLE : Moi chsuis pour la division du travail, j'veux bien monter avec le client mais alors j'ai pas à m'occuper d'la pluche !

LA VIEILLE FEMME : Il n'en est pas question, ma fille, vous êtes bien trop potiche ! faudra attendre que vous soyez un peu plus dégourdie.

LA FEMME : Moi je trouve qu'elle ferait bien l'affaire, les militaires, il sont pas regardants ! (*elle rit*) (p. 74-75)

Notons tout d'abord la présence d'une micro-séquence introductive de caractère narratif prise en charge par deux acteurs-narrateurs dont l'un va vite se muer en acteur tout court. C'est donc seulement à partir de la première réplique de la Vieille Femme que commence à se nouer la comédie au second degré. Le démarrage n'est pourtant pas facile, puisque cette réplique, ainsi que les trois répliques consécutives, relève à vrai dire d'un niveau intermédiaire : la Femme, la Vieille Femme et l'Homme acceptent le topic, mais résistent encore à se mettre dans la peau des personnages du spectacle enchâssé. Cette phase de transition est du reste également caractéristique des

narrations collectives. Le jeu démarre donc pour de bon après le bref moment de silence, avec la première réplique de la Jeune Fille. Détail intéressant : la Jeune fille, qui se charge du rôle de la « servante recueillie », parle de la « pluche », de sorte qu'entre la Fiction 1 et la Fiction 2 il persiste une relation évidente.

Les jeux de rôles de ce genre, pratiqués tout au long de la pièce par les éplucheurs, les distraient de la transe narrative, mais ils restent essentiellement la même chose : un simulacre, une activité de rechange, une évasion. Ils les dispensent ainsi de l'effort essentiel qui conditionne la vraie énonciation, à savoir celui d'être soi-même, de se construire par un discours individualisé où des attitudes personnelles soient perceptibles.

INTERTEXTE DRAMATIQUE ET LITTÉRAIRE

Toute écriture est glose et entreglose.

Toute énonciation répète

(COMPAGNON 1979 : 9)

L'intertextualité, au sens large du terme, est un phénomène constitutif de la textualité elle-même¹⁷. Cela amène M. Issacharoff à faire l'observation suivante : « A la limite, toute pièce de théâtre (comme n'importe quel texte littéraire) est une manifestation de l'intertextualité dans la mesure où elle renvoie – explicitement ou implicitement – à une convention théâtrale, soit, au sens plus étroit, à un texte spécifique » (1985 : 58). Ainsi conçue, la notion est peu opératoire, si bien qu'Issacharoff, à l'instar d'autres chercheurs¹⁸, propose aussitôt une distinction explicite entre intertextualité *restreinte* (« là où une scène, une réplique reprennent tel énoncé d'un hypotexte spécifique ») et intertextualité *étendue* (« où il s'agit de la reprise de macroplutôt que de micro-élément d'un hypotexte »).

Sans prétendre établir un relevé complet des liens intertextuels que *La Poche Parmentier* entretient avec la tradition théâtrale européenne, nous si-

¹⁷ « Il n'y a pas d'œuvre individuelle. L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé mais apparu. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est-elle toujours une œuvre collective » (M. BUTOR, *L'Arc*, 39, 1969, p. 2.).

¹⁸ Cf. surtout G. Genette (1982) et la critique de ses systématisations dans M. Głowiński (1986).

gnalerions quand même quelques textes de théâtre bien connus qui s'y reflètent de manière plus ou moins nette. Suivant la distinction d'Issacharoff, nous rangerons toutes ces traces intertextuelles dans deux grandes catégories.

Le premier groupe d'hypotextes comporte ainsi trois pièces : *La Cantatrice Chauve* d'E. Ionesco, *La Station Champbaudet* d'E. Labiche et *Hamlet* de W. Shakespeare. C'est la référence à cette première pièce (à la scène 7 en particulier) qui ouvre le spectacle de la *Poche*...:

LA VIEILLE FEMME : ... On a frappé ! ... Je suis sûre qu'on a frappé !... Et même on a sonné... On a sonné et après on frappé ! Vous n'avez pas entendu ?

Silence. Les autres la regardent d'un air excédé.

LA VIEILLE FEMME: Vous êtes sûrs qu'on n'a pas frappé?

LA FEMME : Tous les jours c'est la même comédie, ça commence à bien faire !

LE JEUNE HOMME : On vous l'a pourtant assez répété : quand on sonne, des fois y'a quelqu'un, des fois y'a personne !

LA FEMME : C'est l'évidence même ! (p. 67)

Explicite sans reprendre mot à mot son modèle, cette séquence est d'une importance capitale pour trois raisons au moins. Tout d'abord, elle donne le la, comme on dit, à tout ce qui suivra. Dès lors le lecteur / spectateur est bien fixé sur la tonalité générale de la pièce. Il sait en particulier qu'avec ce patronnage intertextuel, on ne doit pas s'attendre à un drame psychologique à la hongroise... Débuter par une référence à la *Cantatrice chauve*, c'est préparer le chemin à une farce de l'insignification, c'est donner feu vert à la suppression de la parole individuelle, c'est faire de tout le monde, femmes et hommes confondus, le même Bobby Wilson. Par son langage tout en clichés, la *Cantatrice chauve* est sans doute une des pièces qui poussent à l'extrême l'effacement de l'énonciateur et de son identité. Aussi trouve-t-on dans *La Poche*... plus d'un procédé qui rappelle la *Cantatrice*...

Importante aussi, la première réplique de la femme, qui en dit long sur la situation des personnages visiblement embêtés par la répétition incessante du même spectacle et ne voyant plus le moyen pour s'en sortir... Enfin, notons le fait que cette séquence est reprise au début du second temps de *La Poche*..., à cette différence près qu'alors ce sera à la Jeune Fille de jouer le rôle de la Vieille Femme. Depuis le début du premier acte, on se trouve donc embarqué dans un cauchemar que l'on sait désormais cyclique ; depuis le début du second, on découvre en plus la parfaite interchangeabilité des acteurs qui y tiennent des rôles.

Si la *Cantatrice Chauve* n'a fait objet que d'une allusion, *La Station Champbaudet* a donné lieu à une véritable représentation interne (la scène occupe quatre pages et demie !). Puisque nous avons déjà cité le début de cette séquence (voir *Récits*), nous continuons à partir de l'endroit où nous l'avons interrompue :

L'HOMME : J'attends justement un prétendu qui m'est chaudement recommandé par mon notaire, maître Toupineau ! Voici d'ailleurs sa lettre (*lisant*)... Cher M. Letrinquier je crois avoir enfin trouvé un prétendu pour votre fille, M. Paul Tacare. Il se présentera ce soir à dix heures chez vous en qualité d'architecte. Je lui ai dit que vous aviez une maison à faire construire...

LA FEMME : Mais vous n'en avez pas.

L'HOMME : C'est une ruse... dans les affaires on ruse... [...]

LA FEMME : Quelle finesse !

L'HOMME : Ah ce Toupineau est fin comme un cheveu !... Il ne sait rien et nous sommes censés ne rien savoir... Tu comprends ?

LA FEMME : De cette façon, nous pourrions l'examiner... l'éplucher...

LA VIELLE FEMME : Comment ?

LA FEMME : L'éplucher !!

Mimique anxieuse de la vieille femme qui tend vers la femme une pomme de terre et un grattoir. (p.116)

Inutile de préciser que cette reprise ne relève pas d'un simple copier-coller : comme d'habitude Perec va son propre chemin, parallèle au sentier battu par son confrère aîné. Cela le conduit, entre autre, à exploiter la polysémie du verbe *éplucher* grâce auquel une connexion s'établit entre les deux niveaux de fiction (celle-ci est également assurée par la manipulation des objets – pomme de terre et grattoir – que nous décrit la didascalie). Mais l'insertion des segments de *La Station...* dans *La Poche* est autrement bien motivée : elle a servi de prétexte pour l'introduction dans cette pièce de nouveaux jeux discursifs reposant sur l'effacement énonciatif. Voici comment L'Homme (Letrinquier) expose le projet de sa maison « à faire construire » (dans son jardin imaginaire il y aura une fontaine...) :

L'HOMME : Une fontaine monumentale, oui... qui formera [...] une petite rivière en zigzag... [...] comme qui dirait l'Adige !

LE JEUNE HOMME, *étonné* : L'Adige ?

L'HOMME : A propos, Caroline !

LA JEUNE FILLE, *se levant d'une traite* : Papa !

L'HOMME : Où se jette l'Adige ?
 LA JEUNE FILLE : Dans l'Adriatique, papa.
 L'HOMME : Quelles sont les villes qu'elle arrose ?
 LE JEUNE HOMME, *à part* : Ah ça ! c'est un examen de bachelier !
 LA JEUNE FILLE, *récitant* : Villes arrosées par l'Adige : Mérano, Trente, Rivoli, Rovigo, Vérone... [...]
 LE JEUNE HOMME : C'est un prodige... (*à part*) Ce père est un idiot !
 L'HOMME : Ceci n'est rien... elle vous dirait tous les rois de France qui ont eu lieu... sans broncher !
 LE JEUNE HOMME : Vraiment ? Oh ! si je ne craignais pas d'abuser...
 LA JEUNE FILLE, *en se levant* : Pharamond Clovis Mérovée Clotaire Dagobert Childéric Pépin le Bref Charlemagne Louis Un Charles Deux Louis deux Louis trois... (p. 119).

Un évident détournement pragmatique... En effet, la visite de Tacarel chez Letrinquier est utilisée par ce dernier pour mettre en œuvre un stratagème ridicule : faire valoir Caroline, la jeune fille à marier. La scène tourne ainsi à l'absurde : le père conduit la conversation de manière à ce qu'elle obéisse à un scénario préétabli, tandis que la fille, ayant assimilé par avance une grosse portion de connaissance encyclopédiques, fournit au moment voulu des dates de naissances de grands personnages historiques, effectue en un éclair des calculs compliqués, récite les noms des villes traversées par l'Adige, énumère tous les rois de France par ordre chronologique. Aussi vertigineuse que puisse paraître cette structure, il s'agit là d'un théâtre à la troisième puissance, c'est-à-dire d'une comédie à trois niveaux : 1 : les acteurs incarnant les personnages de *La Poche*... jouent pour nous les éplucheurs séquestrés ; 2 : les éplucheurs, à l'intérieur de *La Poche*..., devenus acteurs, jouent les personnages de *La Station Champbaudet* qui (3 :) jouent une farce idiote devant l'architecte Tacarel. Tout cela fait que nous avons affaire à une spirale de jeux d'énonciation dans laquelle la parole, triplement fictive, perd toutes ses attaches psychologiques avec des « êtres » qui la profèrent. Il n'est plus besoin d'ajouter que l'énumération des villes italiennes et des rois français fait l'effet d'un discours purement mécanique, dépourvu de réflexion et libre de tout investissement subjectif. L'absence de ponctuation dans le texte écrit, qui suggère une prosodie plate et incolore, est là pour amplifier ce sentiment.

C'est *Hamlet* qui clôt le défilé intertextuel dans *La Poche Parmentier*. Voici comment est traité le grand classique anglais :

L'HOMME : Non. Il faut trouver quelque chose d'un peu plus étoffé, d'un peu plus affriolant : du sang, du suspense, des combats, des péripéties. Par exemple, moi, je suis le frère du roi, j'ai tué le roi et j'ai illico épousé sa veuve... (*à la vieille femme*) c'est toi la veuve, tu t'appelles Gertrude... alors je suis devenu roi ! Seulement voilà, j'ai un neveu, le fils que tu as eu avec le défunt roi, il se doute de quelque chose et comme il n'en mène pas large pour son propre matricule, il décide de se faire passer pour fou ! Vous me suivez ? (*au jeune homme*) c'est toi le neveu, un grand gars, ultrasensible, méditatif, une gueule longue comme ça ! Bon. Je continue...

Il continue en effet à distribuer les rôles. Remarquons au passage que c'est la deuxième distribution faite explicitement sous les yeux des spectateurs (la première ouvrait le récit de la « famille modèle »). Les *dramatis personae* une fois déterminées, le meneur du jeu définit la scène à jouer au moyen d'un récit¹⁹ moitié au présent moitié au futur :

LA FEMME : Et qui c'est qui fait le jeune frère ? Y'a plus que moi qui reste !

L'HOMME : Eh bien c'est toi ! Tout le monde est prêt ? Suivez bien mes explications ! (*à la femme et au jeune homme*) vous deux vous vous battez en duel ; (*à la femme*) ton épée est empoisonnée, mais au cours de vos violents assauts vous serez amenés à échanger vos fleurets, puis vous vous blesserez mutuellement ! Juste avant, (*à la vieille femme*) toi, tu auras bu dans ce calice, également empoisonné, que j'ai préparé au cas où le duel ne donne pas les résultats escomptés ! [...] (p. 129)

Les personnages mis en places, le véritable jeu commence. Au lieu de reproduire de longs extraits, il suffira de dire que les comédiens ne s'en tiennent pas de très près au texte de Shakespeare. Le tragique duel de Hamlet et de Laertes ressemble par moments à un tournoi d'escrime où les juges (dont la Jeune Fille) comptent les coups encaissés par les athlètes. Au cours de la scène du duel, tous les personnages meurent, et c'est sur ce massacre que la pièce se termine. Cette mort n'est pas du reste sans rappeler l'effacement final des Vieux dans *Les Chaises* de Ionesco, qui vident la scène en se précipitant par la fenêtre. L'effacement énonciatif irait-il alors jusqu'à la suppression physique de l'énonciateur ?

¹⁹ Notons en marge qu'en adoptant le mode narratif et le ton familier, Perec touche (peut-être à son insu), par dessus Shakespeare, l'*Hamlet* parodique en prose de J. Laforgue (*Moralités légendaires*).

L'autre groupe de textes tuteurs comprend *Les Chaises* de Ionesco, *Huis clos* de Sartre, *Fin de partie* de Beckett, *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello et peut-être quelques autres textes dont notre compétence lectoriale, forcément différente de celle de Perec, nous empêche de détecter la présence (mettant en scène des personnages enfermés dans une pièce, et qui passent leur temps à se raconter des histoires, *La Poche...* pourrait même faire penser au *Décameron...*). De façon ou d'autre, il s'agit cette fois d'échos plus feutrés, des hypotextes lointains qui se greffent sur l'hypertexte perecquien comme des souvenirs ou qui fonctionnent comme de secrètes matrices. Pour être juste, il faut pourtant reconnaître que dans cette liste d'importations structurelles²⁰, c'est à *Huis clos* que revient la première place, au point qu'on est presque tenté de ranger ce texte sous la première rubrique. L'ombre de *Huis clos* où Perec semble avoir puisé l'idée des damnés qui « s'épluchent », recouvre en effet un grand pan de *La Poche Parmentier*, ce qui lui confère du reste un relent existentialiste assez désagréable, du moins pour qui préfère la drôlerie sans arrière-pensées.

Mais la question n'est pas là, elle est dans l'interférence entre l'intertexte et l'intratexte qui se traduit ici par une ingérence du premier dans le second. Il paraît incontestable en effet que l'appel systématique à l'intertextualité littéraire a les mêmes conséquences que la citation des œuvres actualisant d'autres (et différents) genres discursifs. Il semblerait ainsi que nous pointons là un aspect paradoxal de l'intertextualité, à savoir l'incidence qu'elle peut avoir sur les relations intratextuelles : le discours des personnages tissé avec des emprunts intertextuels est inévitablement perçu par le lecteur comme un discours non-personnel. Emprunter la parole à un autre énonciateur, on l'a déjà dit, est une façon de minimiser son apport locutoire individuel. En d'autres termes, l'emprunt est toujours une valorisation du *dictum* et une occultation du *modus*²¹.

CONCLUSION

« *La Poche Parmentier* n'est ni une pièce de théâtre ni une pièce sur le théâtre », lit-on sur la quatrième de la couverture de l'édition Hachette 2001.

²⁰ Le phénomène des analogies structurelles a déjà été examiné en 1972 par D. Danek qui a utilisé le terme de « citations des structures » (cf. GŁOWINSKI 1986).

²¹ Sur cette distinction, cf. R. Vion (2004) qui y consacre de longs développements.

Cette affirmation n'est ni tout à fait vraie ni totalement fausse, puisque *La Poche Parmentier*, malgré sa physionomie narrative est bel et bien une pièce de théâtre d'une facture presque classique. Elle est également, dans une large mesure, une pièce sur le théâtre, bien que sa métathéâtralité soit une question fort complexe et que le texte se veuille surtout une parabole à la fois amusée et pessimiste de la condition humaine²². La remarque de la couverture (c'est dommage qu'elle ne soit pas signée : encore un effacement ?) est ainsi une expression de la concurrence qui existe toujours entre la lecture thématique et la lecture technique du texte, la première étant souvent privilégiée par la critique.

Nous avons préféré quant à nous l'autre piste d'analyse, en essayant de montrer que l'originalité de *La Poche...* tient dans les différentes techniques de l'effacement énonciatif dont elle use, et dans certains effets d'hybridation générique qui s'y produisent.

L'objectif de Perec étant donc de faire parler ses personnages sans leur faire endosser la responsabilité de ce qu'ils disent, ils s'expriment rarement en leur propre nom. Il ne s'agit pas pour eux de se dire, mais de meubler le temps par la parole de n'importe quelle provenance, de remplir le vide monocorde de leur existence avec le déjà dit : d'où l'effacement. Cet effet d'effacement énonciatif dont les linguistes affirment eux-mêmes qu'il peut concerner différents niveaux de la subjectivité, est obtenu essentiellement par le recours systématique au déjà dit et au préconstruit linguistique que l'on retrouve dans *La Poche Parmentier* sous trois formes. Celles-ci constituent d'ailleurs trois variantes d'un même phénomène de reprise intra- ou inter-textuelle :

1 : Prolifération des sources d'énonciation.

Elle s'opère à travers les citations des genres encyclopédique et dictionnaire, recettes de cuisine, spots publicitaires, extraits d'annuaires des statistiques, atlas géographiques, almanachs etc. relevant de la surénonciation et de la sousénonciation (GROSSMANN, RINCK 2004 : 39). Il importe cependant de reconnaître qu'en dépit des multiples origines des matériaux utilisés dans sa pièce, Perec a su opérer avec finesse les soudures entre tous

²² Voici pourquoi les journalistes insistent tellement sur ce point : « [*La Poche Parmentier*] nous introduit dans le monde bizarre autant qu'étrange d'une petite société enfermée dans des murs insondables avec pour seule tâche d'éplucher sans cesse des pommes de terre qui viennent d'on ne sait où ! L'image est claire, le symbole lucide. Sommes-nous tous condamnés à vivre à ne rien faire qu'éplucher des patates dans une prison qu'est la terre ? » (*L'Humanité*, 1990.07.25).

ces éléments. Il doit aussi être loué pour son sens de l'échange conversationnel très bien mimé malgré la résistance naturelle de la matière qu'il a choisi de pétrir.

2 : Répétition des énoncés et aspect cyclique des événements.

La répétition qui caractérise la parole des personnages de *La Poche Parmentier* entraîne inévitablement l'usure et la banalisation de leurs propos. A force de revenir cycliquement en discours, cette parole se désincarne et se dévalorise et, par là même, évacue partiellement son énonciateur.

3 : Intertextualité dramatique et littéraire.

La Poche Parmentier est une pièce polygonale : elle a un côté ionescuien, un côté beckettien, un côté pirandellien, sartrien, labichien, shakespearien, etc... Par le recours à l'intertexte, les personnages (tout comme les locuteurs / énonciateurs empiriques) se mettent à distance de leur langue, ils se désengagent – en quelque sorte – de ce qu'ils disent. Or, les paroles que nous énonçons ne méritent vraiment l'attention et l'estime que par leur caractère personnel, individuel, original ou pour encore mieux dire : engagé. Voici pourquoi toute reprise ou allusion intertextuelle peuvent, dans certaines conditions (réunies ici), être considérées comme instruments supplémentaires de désindividualisation du discours.

Pour que cette étude soit à peu près complète, nous n'avons pas pu manquer de prendre en compte le problème majeur : la présence massive des récits dans *La Poche Parmentier*. Fasciné par la diversité des scénarios selon lesquels peut se dérouler la vie humaine et par les potentialités de la narration qui découlent de cette diversité, Perec n'a pas résisté à truffer son théâtre de diverses procédés narratifs. Les récits forment ainsi le gros de la matière de la pièce et assurent en un sens la fonction jonctive dans ce texte fait d'éléments disparates : c'est dans leur environnement que viennent se placer d'autres formes discursives.

Comme toutes ces formes, le récit est pour les personnages de *La Poche...* un moyen pour tuer le temps. Il n'est parfois qu'un amas de poncifs par lesquels s'accroît encore davantage l'effacement énonciatif du personnage.

Mais le récit remplit également dans *La Poche...* une fonction de déstabilisation générique, et c'est sa fonction principale. Les échanges verbaux qui, par cette (op)pression narrative, perdent beaucoup de leur caractère interactif, ainsi que la nette prédominance de l'espace diégétique sur l'espace mimétique provoquée par les nombreuses références dépassant le microcosme scénique font de *La Poche Parmentier* une pièce qui ne correspond pas au profil prototypique d'une œuvre littéraire conçue pour la scène.

Vu l'importance de ce facteur d'hybridation, on peut dire qu'il constitue dans ce texte une macro-figure catégorielle, sinon un trope.

Il faut encore mentionner un autre aspect de *La Poche...* que nous n'avons peut-être pas assez souligné dans les analyses. Il est lié au fait qu'elle oriente elle-même sa réception par la création d'un récepteur interne. Toute faite de jeux énonciatifs, discursifs, génériques, intertextuels (Fiction 2), *La Poche Parmentier* n'en implique pas moins une situation « sérieuse », un niveau fictionnel premier, de base, de référence (Fiction 1) : c'est la situation d'emprisonnement de six personnages en quête d'une vérité. Conscients de leur condition, ces personnages nous informent eux-mêmes sur le caractère répétitif, routinier et lassant de leurs jeux, ils perçoivent eux-mêmes la banalité des histoires qu'ils racontent, ils cherchent eux-mêmes tout à fait sciemment des jeux de rôles « plus étoffés », ils constatent eux-mêmes à plusieurs reprises la vacuité de leurs paroles. Par cette attitude critique envers leurs propres discours, les personnages de *La Poche...* se constituent en une sorte d'instance réceptrice intradiégétique (ou intra-mimétique) qui semble confirmer en gros les sentiments éprouvés vis-à-vis de leurs comportement linguistique par le lecteur / spectateur. La présence de cette oreille critique n'est pas le moindre trait original de cette pièce.

Conclusion des conclusions : qu'il s'agisse de son œuvre romanesque ou théâtrale, l'écriture de Perec ne change donc guère : on y retrouve la même manie des « histoires », le même « penchant chronique à collectionner » (MATHEWS 2000), le même goût pour la contrainte « diiffficiiile », la même verve désillusionnée, les mêmes transgressions des genres.

RÉFÉRENCES

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984) : « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73.
- BARRÈRE, Jean Bertrand (1964) : *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Éditions Albin Michel.
- BELLOS, David (1994) : *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, Emile (1966, 1974) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel ».
- Le Chapitre V, auquel nous nous référons, est une reprise d'un article publié auparavant dans *Langages*, 17, 1970.
- CHARAUDEAU, Patrick / MAINGUENEAU, Dominique (2002) : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- CHAVIN, Andrée (1996) : « Six personnages en quête d'histoire ou la poche à récits », *Le Théâtre des romanciers*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Diffusion Les Belles Lettres.

- COMBETTES, Bernard (1990) : « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques*, 65.
- COMPAGNON, Antoine (1979) : *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- (2001) : *Cours à Paris IV-Sorbonne*, <http://www.fabula.org/compagnon/gener.php>
- CROCE, Benedetto (1904) : *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, V. Giard & E. Brière.
- DAMBRE, Marc / GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.) (2001) : *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- DANEK, Danuta (1972) : « O cytatach struktur », in : *O polemice literackiej*, Warszawa.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie (1999 [1995]) : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, « Points ».
- GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*,
— (1992 [1982]) : *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, « Points Essais ».
- GŁOWIŃSKI, Michał (1986) : « O intertekstualności », *Pamiętnik literacki*, LXXVII, z. 4.
- GROSSMANN, Francis / RINCK, Fanny (2004) : « La surénonciation comme norme du genre », *Langages*, 156.
- ISSACHAROFF, Michael (1985) : *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- (1993) : « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, 96.
- KAHN, F., www.quaisdeplumes.com
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986) : *L'Implicite*, Paris, Armand Collin.
- (2001 [1980]) : *L'énonciation*, Paris, Armand Collin.
- LARTHOMAS, Pierre (1972) : *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin.
- LE CLERC-ADAM, Bénédicte / ADAM, Jean-Michel (1988) : « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre (l'exemple du théâtre classique) », *Pratiques*, 59.
- LITS, Marc (2003) : « De l'importance du genre en culture médiatique », in : ect.dal.ca/belphegor/vol3_no1/articles/03_01Lits_culmed_fr_cont.html
- MATHEWS, Harry (2000) : « Georges Perec », in : *Encyclopaedia Universalis. Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Albin Michel.
- MROZOWICKI, Michał (1992) : « Raymond Queneau, effaceur des genres », in : *Effacement des genres dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècle*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- PEREC, Paulette (dir.) (2001) : *Portrait(s) de Georges Perec*, Bibliothèque Nationale de France.
- PETITJEAN, André, ????: « La conversation au théâtre », *Pratiques*, 41.
- REBOUL, Anne (1985) : « Le texte de théâtre comme discours dialogué monologique polyphonique », *Cahiers de Linguistique Française*, 6, pp. 49-77, Université de Genève.
- ROULET, Eddy (1985) (première version non publiée d'*Articulation du discours en français contemporain*, parue en 1987, Berne-Paris, Peter Lang).
- SOBCZYŃSKI, Krzysztof (1999) : « L'Objet iconique dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Roczniki Humanistyczne*, Tom XLVI-XLVII, z. 5, Lublin, TNKUL.
- ŚWIONTEK, Sławomir (1990) : *Dialog – dramat – metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- TODOROV, Tzvetan (1981) : *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- UBERSFELD, Anne (2000 [1996]) : *Lire le théâtre II. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, « Lettres SUP ».
- VION, Robert (2004) : « Modalités, modalisations et discours représentés », in : *Langages*, 156.

WOŁOWSKI, Witold (à paraître): « Vers une interprétation tropique de l'hybridité générique », in : *Zagadnienia rodzajów literackich*, Łódź.

Signalons encore quelques ouvrages que nous n'avons pas pu prendre en compte vu les difficultés que l'on rencontre pour se les procurer depuis la Pologne :

FARGETTE, Véronique (1995) : *Jeux théâtraux et jeux verbaux dans La Poche Parmentier de Georges Perec*, Mémoire de Maîtrise sous la direction d'Andrée Chauvin, Besançon.

VETTORI, Laura (1993) : « Georges Perec un classico dell'avanguardia », *Hystrio*, 2.

— 1993 : « La lingua in scena : il teatro di Georges Perec », *Esperienze letterarie*, 3.

ZATARCIE ZNACZNIKÓW SUBIEKTYWNOŚCI W DYSKURSIE
ORAZ HYBRYDOWOŚĆ RODZAJOWA
W *LA POCHE PARMENTIER* GEORGES'A PERECA

Streszczenie

Sytuując się na pograniczu literaturoznawstwa i językoznawstwa, niniejszy artykuł dotyczy dwóch zjawisk: dezindywidualizacji wypowiedzi czy też inaczej – zatarcia znaczników subiektywności w dyskursie (*effacement énonciatif*) oraz hybrydowości rodzajowej / gatunkowej (*effets de genericité*). Jako materiał egzemplifikacyjny posłużyła nam mało znana sztuka teatralna *La Poche Parmentier* Georges'a Pereca, znanego z nonszalanckiego stosunku do konwencji rodzajowych, której tematem jest obieranie ziemniaków.

Zanik subiektywnego i zaangażowanego w swą mowę wypowiedacza (postaci-lokutora) osiągnięty zostaje poprzez: 1. zwielokrotnienie źródeł wypowiedzi i gatunków mowy (postaci posługują się przepisami kuchennymi, hasłami reklamowymi, danymi z roczników statystycznych, encyklopedii, itp.); 2. powtarzanie pewnych segmentów wypowiedzi i cykliczność wydarzeń; 3. systematyczne odwołania intertekstowe, w których postaci odgrywają rolę, zamiast mówić „za siebie” (*collage* scen ze sztuk Ioneski, Labiche'a, Szekspira...).

Z genologicznego punktu widzenia *La Poche Parmentier* jest ciekawym przykładem sztuki teatralnej złożonej z szeregu mikro- i makronarracji, które rozbijają w pewien sposób jej konfigurację rodzajową (interferencje trybu mimetycznego i diegetycznego).

Stręścili Krzysztof Sobczyński i Witold Wołowski

Słowa kluczowe : dezindywidualizacja wypowiedzi, hybrydowość rodzajowa, interferencje rodzajowe, dramat, narracja, intertekst.

Mots clefs : effacement énonciatif, hybridité générique, interférences génériques, théâtre, narration, intertexte.

Key words : disindividualisation of speech, generic hybridity, generic interferences, theatre, narration, intertext.