

Un autre versant du langage : le travail fond/forme et figure/fond dans l'œuvre de Perec

Julien Longhi

► **To cite this version:**

Julien Longhi. Un autre versant du langage : le travail fond/forme et figure/fond dans l'œuvre de Perec. Montémont V.

Reggiani C. Georges Perec artisan de la langue, Presses Universitaires de Lyon, pp.103-112, 2012, Textes et langues. <hal-01052545>

HAL Id: hal-01052545

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01052545>

Submitted on 28 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un autre versant du langage : le travail fond/forme et figure/fond dans deux œuvres de Perec

Julien Longhi

julien.longhi@u-cergy.fr

Université de Cergy-Pontoise, CTRF-LaSCoD (EA 1392)

Dans cet article, nous souhaitons montrer comment des analyses linguistiques et textuelles de deux ouvrages de Perec, *La Disparition* et *W ou le souvenir d'enfance*, permettent de saisir une spécificité de la langue de l'auteur, qui se déploie de différentes manières et selon différents procédés : il s'agit du travail fond/forme, qui se transpose, quand on quitte le niveau du matériau linguistique pour passer à celui du texte, en travail sur la figuralité et le sens du texte. Cette analyse se fonde sur une analogie avec la Psychologie de la forme, selon laquelle la perception d'une image nécessite le surgissement d'une figure sur un fond. Nous pensons que la langue et textualité chez Perec constituent un *fond* sur lequel peuvent se déployer une *forme* ou une *figure*.

1 Le travail fond/forme et figure/fond

La théorie de la forme (la *Gestalttheorie*) soutient que le montage perceptif global ne se fait pas par assemblage de pièces pareillement détachées : « bien souvent nous appréhendons les ensembles *avant* même de discerner leurs parties – si tant est que nous les discernions jamais » (Rosenthal et Visetti 2003, p.64-65). La perception joue alors un rôle essentiel :

La perception est une structuration active du champ, qui se montre parfois progressive et variable. [...] Les perceptions ont d'emblée un sens – elles font sens plutôt, et sont pour ainsi dire la forme de leur sens – mais ce sens n'est pas surajouté par une activité intellectuelle libre, il est immanent à la perception elle-même. Köhler l'affirme catégoriquement : on doit dire d'une perception qu'elle a un sens, comme on dit d'un comportement qu'il en a un (*Ibid.*, p.80).

Prenant l'exemple d'un bureau, Rosenthal et Visetti affirment que tout ce qui se trouve englobé par une unité fusionne ou se solidarise jusqu'à un certain point ; tout ce qui s'en trouve exclu intègre le fond, ou une autre unité. Ainsi, le concept de forme se dessine plus concrètement, et intègre les enseignements de la phénoménologie de la perception : les formes se manifestent concrètement dans la détermination réciproque de leurs parties et de leur entour ; mais ce sont aussi en tant que telles, des configurations transposables à travers une pluralité de situations : « se dégage un concept de *forme physique*, que Merleau-Ponty devait plus tard résumer ainsi : [...] « Chaque changement local se traduira donc dans une forme par une redistribution des forces qui assure la constance de leur rapport, c'est cette circulation intérieure qui est le système comme réalité physique » » (*Ibid.*, p.169-171).

Une telle théorie met donc en valeur la richesse intrinsèque de l'organisation perceptive, le primat perceptif étant un sens premier à connaître. Rosenthal et Visetti (1999) reconnaissent néanmoins des limites culturelles, temporelles et contextuelles à cette approche : c'est ici qu'une approche *herméneutique* peut et doit venir prendre à revers les idées de constitution ou de fondation héritée de la phénoménologie, ce qui a de fortes implications. Il existe alors un volet sémiotique à cette théorie de la forme : percevoir est une activité *sémiotique*, qui fait surgir un monde de signes et d'emblèmes, là où d'autres psychologies ne voient qu'une mince couche de configurations. La perception n'est pas seulement spectacle comme les gestaltistes ne cessent de l'affirmer, mais plan d'expression, et activité pratique. Selon Merleau-Ponty, la « polyrésie » des mots est telle qu'on peut dire que dans une phrase donnée ce n'est pas le mot qui a un sens univoque, mais le mot replacé dans le contexte. Mais le contexte lui-même est constitué par d'autres mots, qui ont aussi plusieurs sens. Il se produit donc une interaction entre les mots qui aboutit à attribuer à chacun le sens compatible avec celui du premier. Un problème du même ordre se rencontre dans la

perception. Ainsi « il n'y a pas des mots dans une langue, doués chacun d'un ou plusieurs sens. Chaque mot n'a son sens qu'autant qu'il est soutenu dans cette signification par tous les autres, et comme la même chose est vraie de ces derniers, la seule réalité est la Gestalt de la langue. Pour qu'un mot dure dans son sens il faut qu'il soit étayé par d'autres » (Merleau-Ponty 2001, p.78).

Ce sont ces notions de fond, de forme et de figure (qui se lie à ce que peut représenter la figuralité d'un texte) que nous souhaitons mettre à profit pour l'analyse de deux oeuvres de G. Perec, qui engagent diversement ces notions.

2 Fond ludique, contrat interprétatif et déploiement du sens dans *La Disparition*

Dans *La Disparition*, le lecteur est confronté à une œuvre qui véhicule des signifiés en excluant par contrainte un ensemble de signifiants qui seraient pourtant nécessaires : il « coopère » alors au travail de l'écrivain, pour interpréter le sens global. En effet, ce roman ne contient pas la lettre -e, et il traite lui-même de cette disparition, de manière plus ou moins métaphorique. Cette contrainte formelle revêt une dimension sémantique, qui constitue donc le fond sémantique de l'ouvrage, sur lequel pourra se développer une forme signifiante. Selon P. Lejeune, les contraintes sémantiques, quand elles sont fortes, ont les mêmes vertus créatrices et inspiratrices que les contraintes formelles. Au *lipogramme*¹, Lejeune fait correspondre le *liposème*. On sait bien d'ailleurs que *La Disparition* est à la fois un texte lipogrammatique et liposémique (la lettre -e y manque comme signifié autant que comme signifiant). Le jeu des substitutions entre signifiants (ceux qui seraient utilisés sans la contrainte, et ceux qui vont être finalement produits) constitue un fond ludique, fonde un contrat interprétatif pour la lecture, et les indices distillés par l'auteur (Voyl : « voyelle » sans le -e, quête du « rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit », c'est-à-dire le -e, etc.) rendent cette complicité tout autant nécessaire qu'appréciée. Ce contrat, ainsi que l'interdiscours (connaissance du lipogramme et de ses pratiques, qui met en valeur l'entreprise de Perec) participent à l'émergence d'un sens malgré l'illisibilité qui pourrait naître, en ce qu'ils contribuent à la gestion des rapports entre signifiants, signifiés², absence de signifiant et reconstruction du sens. Certains procédés sont plutôt énonciatifs et discursifs, comme l'échange de l'exemple 1 :

Exemple 1 :

- Bon, dit-il, illico tutoyant Amaury, on m'a mis à ta disposition. Affranchis-moi grosso modo.
- Voilà, dit Amaury, Anton Voyl a disparu. Trois jours avant sa disparition, il m'a mis un mot m'annonçant qu'il lui fallait partir à son tour. Mais, à mon avis, il s'agit d'un kidnapping (p.67).

Ici, le tutoiement permet à Perec de se passer du paradigme des pronoms et terminaisons lié à la 2^{ème} personne du pluriel. Mais d'autres sont bien entendu plus lexicaux et stylistiques. Pour réussir son projet, l'auteur a en effet recours à de nombreux procédés stylistiques, qui permettent de produire des formes compréhensibles tout en respectant la contrainte formelle (cette liste n'est pas exhaustive) :

- synonymes : « narration » (p.201) pour « histoire » ;
- néologismes : « homicidal » (p.186) pour « meurtrier »,
- passage dans un registre spécialisé « Tout paraissait calmir » (p.164, destiné à parler du vent) pour « Tout paraissait se calmer » ;
- hyponymes : « un yacht » (p.34) pour « un bateau » ;
- métonymies : « cristallin » (p.30) pour « œil » ;
- périphrase : « un hasard coïncidant » (p.59) pour « une coïncidence » ;

¹ Un lipogramme est un texte qui exclut une ou plusieurs lettres.

² Il ne semble pas utile de discuter ici de la pertinence des notions de signifiant et de signifié, nous les utilisons simplement pour rendre compte, sur le plan linguistique, des implications de la contrainte d'écriture.

- transposition dans un autre registre de langue : « mon frangin » (p.166) pour « mon frère » ;
- transposition dans une autre langue : « My God » (p.168) pour « Mon Dieu ».

Le travail fond/forme est d'ailleurs synthétisé par Anton Voyl, lorsqu'il évoque trois temps du discours : « d'abord un pouvoir du Logos, un « ça » parlant dont nous connaissons aussitôt l'accablant poids sans pouvoir approfondir sa signification », puis « quand nous aurons compris la loi qui guida la composition du discours, nous irons admirant qu'usant d'un corpus aussi amoindri, d'un vocabulariat aussi soumis à la scission, à l'omission, à l'imparfait, la scription ait pu s'accomplir jusqu'au bout », et enfin « nous saisissons pourquoi tout fut bâti à partir d'un carcan si dur, d'un canon si tyrannisant »³. Le discours de l'écrivain pourrait donc consister à « sortir du parcours rassurant du mot trop subtil, trop confiant, trop commun », en jouant sur le rapport fond/forme pour mettre le lecteur à l'épreuve de l'interprétation. Le lecteur « coopère » au travail de l'écrivain, pour interpréter le sens global, en gérant le rapport complexe entre signifiés, signifiants, et sens global. L'illisibilité qui pourrait en résulter ne se produit pas, pas plus que le désintérêt que pourrait provoquer un récit construit autour d'une telle contrainte formelle (voir Longhi 2010 pour le lien avec la problématique de la cohérence). Il y a en effet un principe métalinguistique à l'œuvre, qui est servi par le travail lexical et stylistique, comme nous l'avons relevé, grâce à la constitution d'un fond sémantique sur lequel se déploient les formes créées par l'auteur.

3 *W ou le souvenir d'enfance* : figuralité du texte et surgissement d'une figure

A un autre niveau, plus (inter)textuel et interdiscursif, le roman *W ou le souvenir d'enfance* permet d'enrichir cette hypothèse. Ainsi, au travail fond/forme s'ajoute un travail figure/fond, en passant au niveau textuel. Continho (2004) met en valeur la figuralité du texte, en définissant le discours comme « objet de dire » et le texte comme « objet de figure ». L'activité schématisante, en fonction des contraintes du genre, configure le texte. *W ou le souvenir d'enfance* peut être décrit comme une autobiographie liposémique.

Selon P Lejeune,

Le caractère liposémique du livre est signifié par la présence, en son cœur, d'une page blanche qui porte seulement les signes suivants : (...). L'analogie du liposème et du lipogramme est suggérée par la dédicace du livre, ainsi formulée : à E. La différence évidente entre le lipogramme et ce liposème autobiographique est que, dans le cas du lipogramme, on peut nommer ce qui manque. [...] Ce trou au centre de *W ou le souvenir d'enfance* est simplement, sur le plan sémantique, une ellipse, et sur le plan syntaxique (syntaxe du récit), une anacoluthie. Mais le mot *liposème* désigne pourtant quelque chose de plus : une stratégie délibérée et générale qui consiste à renoncer à dire directement quelque chose, et à recourir à des séries de moyens indirects, obliques, déviés.

Dans ce roman, le sens final naît par le croisement de deux récits : le premier est proprement autobiographique, le second propose le récit de la vie sur l'île de W, inspirée de l'olympisme. La coopération implicite du lecteur est nécessaire, puisque le sens global du roman vient de la résonance des deux textes, et de leurs progressions. Par exemple, au début du récit fictionnel nous pouvons lire :

Exemple 2 :

Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar.

[...] *Quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante,*

³ Perec 2003, p.194-196

le seul vestige de ce monde (p.14)⁴.

Sans même encore savoir la teneur du récit, les termes *cartes*, *archives*, pourraient renvoyer au travail de géographe ou d'historien que pouvaient mener les familles de déportés, alors que *inoublable cauchemar* désignerait l'horreur des camps. Ce passage éclaire également le début du chapitre suivant (récit biographique) qui commence par *Je n'ai pas de souvenirs d'enfance* (p.17). Aussi, l'organisation dialogique des deux textes se fonde sur les processus interprétatifs, qui sont eux-mêmes servis par le travail formel (lexique, possibilité de double lecture et de transpositions domaniales).

Dans la dynamique inverse, ce passage de la partie biographique résonne fortement avec le récit de W :

Exemple 3 :

Mon souvenir n'est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne [...] mais signe aussi du mot rayé nul – la ligne des x sur le mot que l'on a pas voulu écrire [...] de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique, point de départ enfin d'une géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires on obtient une croix gammée [...] la superposition de deux V tête-bêche aboutit à une figure dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile juive (p.110).

Cette description relie directement ce récit d'enfance à la fiction de l'île de W, puisque cette lettre est liée, pour l'auteur, à la croix juive et à la croix gammée. Ainsi, à l'histoire personnelle de l'auteur confronté à la déportation familiale et à la shoah va se mêler une fiction sur l'esprit de compétition qui mène au triomphe des plus forts et à l'humiliation des plus faibles, qui aboutit à une impression de totalitarisme justifiable par l'expérience de lecture des deux récits. L'île de W (avec la lettre W) devient au fil de la lecture un lieu atroce et inhumain, où l'arbitraire domine :

Exemple 4 :

L'impartialité des résultats proclamés [...] y est fondée sur une injustice organisée, fondamentale, élémentaire, qui, dès le départ, instaure parmi les participants d'une course ou d'un concours une discrimination qui sera le plus souvent décisive. Cette discrimination est l'expression d'une politique consciente et rigoureuse (p.149).

Ici encore, l'ambiguïté du passage tient au fait que l'organisation des camps nazis se laisserait décrire de cette manière, si le passage ne contenait les termes *résultats*, *participants* et *course*. Le double discours se lit donc en filigrane, configurant le récit biographique selon les perceptions de l'organisation de W.

Tout comme l'autorité des nazis dominait des individus décrits comme plus faibles, la pratique sportive sur W recrée le souvenir malheureux du jeune Perec transcrit dans l'autre partie du récit. L'Utopie de W se transforme finalement en contre-utopie, pour donner une résonance toute particulière aux deux textes. La figure repose donc sur quelque chose qui engage à la fois la textualité et l'intertextualité, en même temps que les ressources lexicales et les dimensions sémantiques-pragmatiques : chaque texte progresse vers une fin tragique, et chaque progression donne à la progression de l'autre texte une dimension supplémentaire, construisant une forme signifiante perçue. De plus, un certain nombre de concepts, de valeurs ou d'événements circulent,

⁴ Les parties relatives à l'île de W sont écrites en italiques, aussi nous reproduisons cette typographie.

sans être identiques, pour se charger d'une signification supplémentaire (organisation de la société, Histoire, domination, idéal, etc.). Par exemple, les noms des athlètes sur W « *n'étaient plus désormais que des repères atones, à peine plus humains que des matricules officiels. Dès lors, seuls comptaient les noms donnés par les victoires* » (p.135). Le terme *matricule* entre en effet en résonance avec le lexique du texte biographique, qui concerne directement les déportés qui avaient effectivement un matricule.

Au-delà de ces rapports, la généricité contribue à la recherche du sens, puisque le récit utopique et le récit biographique convergent finalement dans une unité thématique qui transcende le cadrage textuel pour aboutir à la fois à une expérience de lecture, comme nous l'avons mentionné, mais également à une expérience sur la textualité et la généricité. L'éclairage mutuel des deux textes reconfigure la textualité et la généricité pour dévoiler une pratique originale et productive qui joue avec le (et se joue du) sens, tant au niveau de l'interprétation qu'au niveau des paliers d'analyse. Nous suivons ainsi les enseignements de la linguistique textuelle, selon laquelle l'interprétation d'un texte ne résulte pas simplement de la lecture linéaire, ni de la stricte progression de la lecture, mais s'intègre dans le réseau que constitue le texte⁵. Elle est corrélée à la convocation d'intertextes « aussi indispensables eux-mêmes à l'interprétation du sens des énoncés que les énoncés co-textuellement liés, co-présents matériellement » (Adam, 2006, p.15). Le genre serait alors une dynamique (*généricité*) qui « relie en effet un texte donné le plus souvent à plusieurs genres de discours présents dans l'interdiscours d'une communauté socio-historique. [...] C'est en référence à un ou des systèmes de genres qu'un texte se place dans un *contexte interdiscursif* » (Adam et Heidmann, dans Baroni, 2006).

Tout se passe comme si un troisième texte, brouillé par les points de suspension centraux, se lisait en filigrane, mêlant l'histoire et l'Histoire, le témoignage et la fable, l'utopie et l'horreur (ce qui est d'ailleurs intéressant d'un point de vue génétique, puisque, comme le rappelle Lejeune, Perec avait d'abord conçu un livre entrelaçant trois textes, le troisième explicitant le rapport des deux autres : le troisième texte a ensuite été supprimé) :

Exemple 5 :

Il faut les voir, ces Athlètes qui, avec leurs tenues rayées, ressemblent à des caricatures de sportifs 1900, s'élancer coudes au corps, pour un sprint grotesque. Il faut les voir ces lanceurs dont les poids sont des boulets, ces sauteurs aux chevilles entravées, ces sauteurs en longueur qui retombent lourdement dans une fosse emplie du purin (p.219)

Le récit de W commence à laisser entrevoir des failles, et celles-ci sont en outre retravaillées par l'interdiscursivité pour convertir l'image des Athlètes en prisonniers de camps. Ou encore l'exemple 6, peu après :

Exemple 6 :

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité... (p.220).

Cette description correspond en effet à de nombreux témoignages de soldats qui ont découvert les différents camps après la défaite allemande. Pour l'illustrer encore, penchons nous sur la fin de l'avant dernier chapitre de la partie biographique : « Plus tard, je suis allé voir une exposition sur les

⁵ Plusieurs catégories génériques signalées par des configurations de marques différentes peuvent se lire au sein d'un texte, et la généricité place en outre un texte donné dans une société de textes qui change avec la culture des lecteurs et dans le temps historique.

camps de concentration [...]. Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain » (p.215) ; à la suite immédiate, le récit de W reprend ainsi : « *L'Athlète W n'a guère de pouvoir sur sa vie. Il n'a rien à attendre du temps qui passe [...] La vie de l'Athlète W n'est qu'un effort acharné, incessant, la poursuite exténuante et vaine de cet instant illusoire où le triomphe pourra apporter le repos. Combien de centaine, combien de milliers d'heures écrasantes pour une seconde de sérénité, une seconde de calme ?* » (p.217). On voit ainsi que la fable de l'île de W rejoint l'horreur nazie, et que le destin des Athlètes converge vers celui des déportés. Quelques lignes plus loin, un rapprochement symbolique est opéré :

Exemple 7 :

Il y a deux monde, celui des Maîtres et celui des esclaves. Les Maîtres sont inaccessibles, et les esclaves d'entre-déchirent. Mais même cela, l'Athlète W ne le sait pas. Il préfère croire à son Etoile (p.218).

Avec *Etoile*, la référence aux juifs est explicitée, et les Athlètes comme les déportés sont rassemblés dans la catégorie des *esclaves*. Il devient possible, à partir de cette expérience de lecture, de rejoindre les conclusions formulées par Legallois (2006 : 70) : « L'organisation réticulaire du texte est en parfaite congruence avec l'étymologie du mot *texte*. C'est bien un *tissu* de phrases enchevêtrées, une *trame*, une *texture*, toute une constitution et une conception d'un objet complexe que met en évidence l'analyse de la répétition lexicale dans les discours ».

Conclusion

Il y a bien une implication très prégnante du travail fond/forme et figure/fond dans ces œuvres de Perec, conférant à l'auteur plus qu'un style ou une langue, mais un discours explorant *un autre versant du langage* : « ce qui est alors fantastique, c'est de voir que les jeux avec les limites de cette langue sont immenses et peuvent aller jusqu'à donner naissance sinon à une *autre* langue, du moins à un *autre versant du langage* » (Calas, 2006, p.418, à propos de Novarina). En effet, en disposant d'une contrainte formelle, ou d'un procédé intertextuel riche, l'auteur constitue un fond sur lequel surgissent une forme ou une figure, propres au déploiement du sens qui se co-construit par l'expérience de lecture. Perec, comme artisan de la langue, donne à voir bien plus qu'un jeu sur un système de signes, mais un travail sur le fonctionnement langagier, faisant de la langue une entité dynamique et productive au-delà des intuitions qui peuvent lui être attachées. Ce travail peut d'ailleurs être appréhendé dans le préambule de la *Vie Mode d'Emploi*, témoignant peut être de la cohérence de ce travail dans toute l'œuvre de Perec :

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie : l'objet visé – qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois – n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments : la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent : cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art du puzzle et l'art du go [...]. On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle : en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye

encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, étudiés par l'autre (*La Vie Mode d'Emploi* : 17-20)

Les concepts de la Gestalttheorie sont repris ici par Perec, et mis en rapport avec son projet d'écriture. Nous retrouvons également l'idée de coopération que nous avons mentionné au sujet de *La Disparition*, et celle de structure avancée avec *W*, avec la notion de figuralité textuelle que nous avons défendue. Ce rapport fond/forme et figure/fond permet donc d'envisager les deux ouvrages présentés selon une analyse linguistique et textuelle, et ces deux dimensions envisagées pourraient se combiner dans *La Vie Mode d'Emploi*, ce qui laisse entrevoir un champ de recherche inédit : il s'agirait de faire coexister les saisies des jeux de forme et de figure qui se déploieraient sur un même fond, avec cet ouvrage qui joue aussi bien sur des contraintes formelles que textuelles ou narratives. L'exploration linguistique et textuelle des œuvres de Perec appelle finalement d'autres applications, pour pouvoir saisir la richesse du travail de cet artisan de la langue.

Références bibliographiques

- ADAM, J.-M. (2006), « Conférence plénière des Journées internationales d'Analyse des Données Textuelles (JADT) », Disponible sur : http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/JADT2006-PLENIERE/JADT2006_JMA.pdf
- BARONI, R. (2006), « Entretien avec Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, à l'occasion de la sortie de l'ouvrage : *Sciences du texte et analyse de discours* », Genève, Éditions Slatkine (2005). Disponible sur : <http://www.vox-poetica.com/entretiens/heidmann%20adam.html>
- CALAS, F. (2006), « Paradoxes de la cohérence dans l'œuvre de Valère Novarina », in F. Calas (éd.), *Cohérence et discours*, PUPS, p.409-418.
- COUTINHO A. (2004), « Schématisation (discursive) et disposition (textuelle) », in J.-M. ADAM, J.-B. GRIZE et M. ALI BOUACHA (éds.), *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Éditions Universitaires de Dijon, p.29-42.
- LEGALLOIS, D. (2006), « Des phrases en elles à l'unité réticulaire du texte », *Langages*, n°163, p.56-70.
- LEJEUNE, P. (1991), *Perec et la règle du je*, disponible sur : <http://www.autopacte.org/Perec%20et%20la%20r%20e8gle%20du%20je.html>
- LONGHI, J. (2010), « La cohérence est elle un cas particulier de l'incohérence : quelques pistes de réflexions oulipiennes, textuelles et indexicales », *Cahiers du LRL*, n°4, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, p.109-126.
- MERLEAU-PONTY, M. (2001), *Résumés de cours à la Sorbonne*, Paris, Editions Verdier.
- PEREC, G. (1993), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, L'imaginaire Gallimard.
- PEREC, G. (2001), *La vie mode d'emploi*, PARIS, LE LIVRE DE POCHE.
- PEREC, G. (2003), *La Disparition*, Paris, L'imaginaire Gallimard.
- ROSENTHAL, V. & VISETTI, Y.--M. (1999), « Sens et temps de la Gestalt », *Intellectica* n°28, p.147-227.
- ROSENTHAL, V. & VISETTI, Y.--M. (2003), *Köhler*, Paris, Les Belles Lettres.