

## Les figures à l'épreuve du silence : cas de la litote et de l'ellipse dans l'œuvre de Georges Perec

Écrivain atypique du XX<sup>e</sup> siècle, Georges Perec fait du silence le moteur de ses récits. C'est grâce à l'impulsion des non-dits que se met en place une écriture qui se dérobe pour paradoxalement mieux se révéler. En effet, l'écrivain utilise de nombreux moyens discursifs déviés pour donner corps au silence. Tout en ayant une prédilection pour les points de suspension, c'est pourtant avec des figures telles que l'ellipse syntaxique et la litote, associées souvent à l'ironie, que se manifeste le mieux une volonté de dire moins pour suggérer plus. Dès lors, Perec sollicite l'attention du lecteur qui doit, par inférence, retrouver la signification de ces non-dits explicitement mis en scène. Cet article tente de répondre aux interrogations suivantes : comment les figures du silence telles que l'ellipse et la litote permettent-elles de construire du sens grâce aux non-dits ? Quel rôle discursif et esthétique le silence joue-t-il dans l'œuvre de Georges Perec ?

Dans les récits perecquiens, les ellipses syntaxiques engendrent un brouillage du discours : en supprimant volontairement des mots ou des groupes de mots, l'auteur confère une place privilégiée au lecteur. Ce dernier se transforme en un véritable co-énonciateur<sup>1</sup> et devient un déchiffreur du sens caché. L'interaction entre les omissions du texte et le récepteur du non-dit crée une scénographie discursive atypique qui privilégie les jeux de pistes sémantiques. Dès lors, il s'agit de savoir comment les ellipses participent à asseoir cette écriture du silence tout en établissant un dialogue direct avec le lecteur.

Outre l'ellipse, la litote est présente dans l'œuvre de Perec, comme dans sa tentative autobiographique *W ou le souvenir d'enfance*. Elle permet de dire moins pour signifier plus dans une écriture déjà réticente, compte tenu du traumatisme de l'enfance. L'utilisation de cette figure du silence manifeste la difficulté qu'éprouve l'écrivain à stabiliser ses souvenirs et à révéler son affect.

La litote chez Perec est souvent liée à l'ironie, car les non-dits masquent un certain parti-pris critique de l'écrivain, comme dans *Les choses* ou encore dans *La Vie mode*

---

Monia Ben Jalloul – docteur en littérature française, Université Clermont Auvergne, Clermont Ferrand, France. Adresse pour correspondance : moniabenjalloul1983@gmail.com

1. Nous empruntons ce terme à Antoine Culioli.

*d'emploi*. Comment la litote participe-t-elle à la mise en scène des non-dits ? En quoi son emploi chez Perec interpelle le lecteur ?

Cet article se veut avant tout une tentative d'analyser les figures du silence à travers une démarche énonciative et pragmatique. Il s'agit d'essayer de savoir de quelle façon les ellipses syntaxiques et la litote créent au sein de l'énonciation, un lieu d'échange entre le silence et le lecteur.

## 1. La litote : une mise en scène du silence

Dans les œuvres de Georges Perec, l'implicite domine l'écriture. Les récits se mettent en place en accordant une place importante aux non-dits et aux silences qui entourent les mots. Qu'il s'agisse d'une œuvre autobiographique ou d'un récit fictif, le silence incarne un lieu où se réalisent les ressorts d'une écriture qui a su taire les mots pour amplifier leur sens. Dès lors, le rôle du lecteur dans l'interprétation devient primordial : c'est à lui de réaliser les opérations inférentielles pour remonter le fil du sens caché derrière des figures telles que la litote.

Du Marsais définit la litote en ces termes :

Un trope par lequel on se sert de mots qui à la lettre, paraissent affaiblir une pensée dont on sent bien que les idées accessoires feront sentir toute la force : on dit moins par modestie, par égard, mais on sait que ce moins réveillera l'idée du plus (Du Marsais, 1818 : 145-146).

Cette définition attire l'attention sur la force illocutoire de cette figure : l'énonciateur y place délibérément une information qu'il faut découvrir implicitement. D'ailleurs, dans cette même perspective, Georges Molinié suggère :

La litote consiste à dire moins pour faire entendre davantage, c'est-à-dire à choisir une expression atténuée de manière à renforcer l'information. Elle a donc une orientation de valeur inverse à celle de l'euphémisme, qui cherche à amoindrir l'information (Molinié, 1992 : 207).

La litote prend ainsi son sens dans un contexte interactif où le lecteur doit déboucher ce qui n'est dit que d'une manière déviée. Marc Bonhomme confirme cette idée d'interaction en précisant qu'« [a]u bout du compte, interpréter une litote c'est inférer l'énonciation "par-delà" à partir du tremplin que constitue son énonciation "en-deçà" » (Bonhomme, 1992 : 207).

Le jeu avec les non-dits ouvre les frontières de l'énonciation et sollicite la participation active du lecteur. Ce dernier devient le bâtisseur du sens.

### 1.1. La litote dans le récit d'enfance : un silence éloquent

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, œuvre spéculaire et croisée, Perec évoque la difficulté de retrouver les souvenirs précis de son enfance. L'alternance entre l'histoire per-

sonnelle et un récit de fiction renforce la fragmentation des souvenirs. Ces derniers se révèlent d'une façon oblique grâce au jeu intertextuel entre les deux récits enchâssés. Dès lors, le lecteur doit non seulement tenter de relier les fils rompus d'une mémoire défaillante, mais également restituer les différents ponts sémantiques entre la fiction W<sup>2</sup> et le récit d'enfance<sup>3</sup>.

De surcroît, l'écriture autobiographique est réticente : Perec refuse tout parti-pris subjectif et opte pour une écriture qui feint la neutralité et le détachement émotionnel. Dans cette perspective, l'emploi de la litote renforce les non-dits en leur donnant une force illocutoire particulièrement intéressante.

Dans l'extrait suivant du chapitre VIII du récit d'enfance, Perec décrit son père qu'il n'a jamais connu :

Le cimetière est bien entretenu. Dans un coin pourrissent quelques bouts de bois avec des noms et des matricules.

J'allais une fois sur ce que l'on peut appeler la tombe de mon père. C'était un premier novembre. Il y avait de la boue partout.

Il me semble parfois que mon père n'était pas un imbécile. Je me dis que ce genre de définition, positive ou négative, n'a pas une très grande portée. Néanmoins, cela me conforte un peu de savoir qu'il y avait en lui de la sensibilité et de l'intelligence (Perec, 1975 : 49).

Le passage s'ouvre avec une glose, « ce que l'on peut appeler la tombe de mon père », qui montre un certain détachement de la part du « je » narrant. D'après Jacqueline Authier-Revuz, il s'agit d'une forme de « représentation de la non-coïncidence du discours à lui-même » (Authier-Revuz, 1995 : 269). En effet, la représentation du discours autre peut s'exprimer selon « les formes comme on dit, ce que l'on appelle » (1995 : 278). L'emploi de cette glose crée une distance entre l'énonciateur et le propos de son énoncé. D'ailleurs, le pronom indéfini « on », qui sollicite une communauté indéterminée, souligne que Perec ne s'implique pas directement dans son discours. Il prend du recul par rapport à la désignation du mot « tombe », car la sépulture de son père se résume à « des bouts de bois avec des noms et des matricules ». L'écrivain ne se souvient pas de son père et la tombe, qui représente son souvenir, est, elle-même, modeste et impersonnelle. Ainsi, son père incarne n'importe quel soldat qui serait mort pendant la guerre, car sa sépulture ne se distingue d'aucune autre. L'emploi de la glose renforce le caractère indéterminé de l'image paternelle déjà évanescence.

---

2. La fiction W est un récit inspiré de dessins que Perec a réalisés pendant son adolescence. Cette fiction met en scène une société dirigée par un idéal sportif qui prend les allures d'un camp de mort. Alterné au récit d'enfance de Perec, la fiction W représente le lieu où l'écriture se débride. Il semble que le récit de cette île perdu soit le reflet oblique du traumatisme de l'enfance de l'écrivain.

3. Le récit d'enfance de Perec est une tentative de retrouver des souvenirs évanescents et perdus. L'écriture autobiographique y est soumise au doute et à une réfutation systématique des souvenirs relatés.

Cependant, malgré l'absence des souvenirs, Perec souhaite ressentir des sentiments envers son géniteur. Grâce à la litote, « mon père n'était pas un imbécile », Perec densifie l'information qu'il présente : par conséquent, l'intelligence de son père est mise en avant. Le lecteur déduit l'attachement de Perec pour un père qu'il ne connaît certes pas, mais qu'il souhaite valoriser. La suite de l'extrait pose un doute sur le besoin d'évoquer les capacités intellectuelles du père. Perec confirme ainsi qu'il s'agit d'un jugement subjectif mais nécessaire.

La litote, dans ce deuxième extrait révèle obliquement les sentiments que Perec souhaite taire dans l'écriture :

Elle tenta plus tard, me raconta-t-on, de passer la Loire. Le passeur qu'elle alla trouver, et dont sa belle-sœur, déjà en zone libre, lui avait communiqué l'adresse, se trouva être absent. Elle n'insista pas davantage et retourna à Paris. On lui conseilla de déménager, de se cacher. Elle n'en fit rien. Elle pensait que son titre de veuve de guerre lui éviterait tout ennui. Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943 puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz. Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris (Perec, 1975 : 53).

Dans ce passage, l'écrivain rapporte les derniers événements qui ont précédé la déportation de sa mère. Le lecteur est frappé par la tonalité des phrases qui se contentent d'énumérer les actions de manière détachée. D'ailleurs, cette distanciation est appuyée par la sollicitation du dire des autres : « me raconta-t-on ; on lui conseilla ». De plus, l'emploi du passé simple renforce le flou de la description, car les événements sont projetés dans une époque lointaine. La description de la déportation de la mère se résume à des actions successives qui rappellent le compte-rendu historique ou journalistique.

Le passage est placé sous le signe de la retenue, car le sujet des phrases est le pronom personnel « elle » et le « je » narratif n'apparaît que dans l'incise à travers le déterminant possessif « me ».

Cependant, l'énoncé litotique, « Elle revit son pays natal avant de mourir », remet en cause le détachement présumé de Perec. En effet, cette phrase atténuée la portée tragique du voyage de la déportation qui devient une sorte de retour aux origines. Le verbe « revit » confirme cette idée de nostalgie heureuse qui semble tout à fait inadéquate, compte tenu de l'évènement dramatique décrit. De ce fait, une tonalité ironique se dégage de l'énoncé litotique : l'évocation du pays natal sert de prétexte à montrer que le pays qui a vu naître la mère de Perec est aussi celui qui a provoqué sa mort.

Le lecteur comprend que le détachement de l'écriture n'est qu'une stratégie argumentative. En ne révélant aucun affect, Perec retient l'attention du lecteur qui cherche à comprendre les motifs de ce détachement. La litote confirme que derrière cette réticence du dire se cache en réalité des émotions tellement intenses qu'elles ne trouvent pas de mots pour les exprimer.

Ainsi, c'est grâce au silence que Perec montre ses sentiments. Ces derniers ne peuvent s'exprimer que par des moyens détournés. La litote devient une figure privilégiée, car elle atténue un dire qui, en réalité, est porteur d'un sens plus profond.

La présence de cette figure du silence ne se restreint pas à la tentative autobiographique de Perec. Dans les récits de fiction, la litote cache souvent l'intervention de l'auteur.

## **1.2. La litote dans les récits de fiction : une présence auctoriale masquée**

L'emploi de la litote chez Perec favorise la mise en avant des non-dits qui sont à retrouver par le lecteur. Cette stratégie de la retenue transforme l'écriture en un terrain de jeu ludique dans lequel tout est à déchiffrer, à condition de le faire d'une façon oblique.

Chez Perec, la litote est souvent employée pour mettre en avant une critique ironique des personnages ou de la société. Dans les récits de fiction, la litote est employée au service de l'intervention auctoriale. Dès lors, cette figure représente le moyen d'entrer silencieusement dans l'énonciation pour en révéler le fonctionnement. Seul le lecteur est capable de voir derrière le miroir des mots et de détecter ainsi la présence de l'auteur.

### **1.2.1. La présence-absence du narrateur dans *La Vie mode d'emploi***

*La Vie mode d'emploi* est une œuvre gigantesque<sup>4</sup> tant par le nombre d'histoires qui y sont développées que par les contraintes formelles que Perec s'est imposées pour sa rédaction. Avant de rédiger cette œuvre, l'écrivain a eu recours à un « Cahier des charges » pour déterminer le nombre exact de chapitres ou même de mots à utiliser.

Le narrateur se manifeste directement dans l'énonciation et s'adresse souvent au lecteur. Ce dernier se trouve impliqué dans la construction du puzzle colossal que représentent les différentes histoires de l'œuvre. De plus, le narrateur transgresse les frontières de la diégèse en se manifestant non seulement au sein du tissu énonciatif, mais également en sortant quasiment de la matérialité de l'œuvre, conçue comme volume. À titre d'exemple, un avis au lecteur s'intègre sans transition dans le corps du texte demandant à ce dernier de se rendre à la page 110<sup>5</sup>.

---

4. *La Vie mode d'emploi* est en effet composée de 99 chapitres et comporte plus de 2000 personnages. L'œuvre est conçue comme un puzzle à grande échelle. Chaque chapitre (qui représente une pièce d'un immeuble) constitue une pièce de puzzle à reconstituer. Perec utilise le bi-carré orthogonal pour répartir, sans jamais les répéter, les cents cases qui incarnent les appartements de l'immeuble en coupe qui fait l'objet de la narration. Pour passer d'une pièce à une autre, l'écrivain utilise la polygraphie du cavalier du jeu d'échecs. Cette polygraphie détermine l'organisation du récit et l'ordre de l'apparition des personnages et des chapitres. Comme toute contrainte nécessite également une faille, Perec omet volontairement une case dans le bi-carré latin : au lieu des cent chapitres prévus, seuls 99 composent l'œuvre.

5. En effet, un encadré destiné au lecteur se trouve au chapitre LVII intitulé Gratiolet 1. L'encadré est inséré entre deux paragraphes et crée une rupture énonciative, puisque le récit, qui évoquait Olivier Gratiolet, s'arrête pour demander au lecteur de voir l'arbre généalogique de cette famille présente à la page 110. Le lecteur est convié à revenir quelques deux cent-pages plus loin dans l'œuvre.

L'extrait suivant, tiré du chapitre XVIII, s'intitule « Rorschach ». Il révèle la présence du narrateur à travers l'emploi d'énoncés litotiques :

Sans vouloir trop anticiper sur la suite des événements, il n'est pas inutile de noter que l'initiative de Rorschach eut pour Bartlebooth des conséquences graves. C'est par le truchement de ces déboires télévisuels que Beyssandre, l'année dernière, eut connaissance de l'histoire de Bartlebooth. Et, curieusement, c'est Rorschach que Bartlebooth vient alors voir pour qu'il lui recommandât un cinéaste qui irait filmer la phase ultime de son entreprise (Perec, 1978 : 95).

Dans ce passage, le narrateur se manifeste directement à travers les deux litotes : « sans trop vouloir anticiper sur la suite des événements, il n'est pas inutile de noter ». Il souligne ainsi sa supériorité cognitive et atteste de sa position surplombante. Il s'agit indéniablement d'un narrateur omniscient, capable d'anticiper sur la suite des événements. La litote, « il n'est pas inutile de noter », est construite sur le schéma syntaxico-sémantique [Ne pas + terme minorant], ce qui facilite son identification par le lecteur. Cette litote renforce l'information émise par le narrateur. Dès lors, il attire son attention sur l'initiative de Rorschach qui aura des répercussions graves pour Bartlebooth<sup>6</sup>.

L'intervention du narrateur souligne le contrôle des événements de l'histoire : grâce à la litote le narrateur se transforme en un véritable guide des histoires labyrinthiques. Par voie de conséquence, Perec influence le lecteur et lui montre les sentiers de lecture à suivre pour ne pas s'égarer dans l'œuvre.

Ce dialogue avec le lecteur se met également en place, grâce à la litote, lorsqu'il s'agit d'élaborer une véritable critique sociale implicite.

### **1.2.2. La litote comme support à la critique sociale**

Dans *Les choses*, Perec met en scène un couple fusionnel, Jérôme et Sylvie, qui se laisse entraîner dans la spirale infernale de la société de consommation. Le narrateur décrit les déambulations du couple et n'hésite pas à se montrer particulièrement ironique envers lui, mais toujours de manière biaisée.

Dans les deux extraits suivants, la litote favorise la mise en place d'une critique des personnages et de la société, dans laquelle ils évoluent :

(1) Ainsi vivaient-ils, eux et leurs amis, dans leurs petits appartements encombrés et sympathiques, avec leurs balades et leurs films, leurs grands repas fraternels, leurs projets merveilleux. Ils n'étaient pas malheureux. Certains bonheurs de vivre, furent-ils évanescents, illuminaient leurs journées (Perec, 1965 : 63).

---

6. Bartlebooth est un des personnages centraux de l'histoire avec Gaspard Winckler et le peintre Valène.

(2) Ils se disaient qu'ils n'étaient pas les plus malheureux. Ils avaient peut-être raison. Mais la vie moderne excitait leur propre malheur, alors qu'elle effaçait le malheur des autres : les autres étaient dans le droit chemin. Eux n'étaient pas grand-chose : des gagne-petit, des francs-tireurs, des lunatiques (Perec, 1965 : 74).

Dans le premier extrait, la tonalité ironique se met en place grâce aux différentes amplifications. En effet, les hyperboles, « repas fraternels, leurs projets merveilleux, bonheur de vivre », montrent les sentiments exacerbés du couple. Cette critique du couple est renforcée par l'emploi de la litote : « ils n'étaient pas malheureux ». L'atténuation du dire souligne les sentiments erronés du couple. Ce dernier pense être heureux, alors qu'il ne l'est pas. C'est au lecteur d'interpréter la dimension ironique de cette figure qui a été annoncée par différentes hyperboles.

Outre la litote qui atteint le sens des mots, les ellipses syntaxiques participent également à installer le silence qui entoure l'écriture de Perec. Grâce aux ellipses, mais aussi aux hyperbates, le silence se transforme en une matière malléable et dynamique : l'écrivain lui donne une forme concrète à travers un vide à reconstituer par le lecteur.

## 2. Les ellipses : quand le silence atteint la construction phrastique

Dans les œuvres de Perec, des mots ou parfois même des groupes de mots entiers sont omis volontairement. En effet, l'écrivain décide délibérément d'« oublier » certaines informations. Le lecteur doit conférer un sens à ces « blancs » laissés pour être comblés ou interprétés. D'après le *Dictionnaire d'analyse du discours*, les ellipses convoquent la participation active du lecteur :

À la différence d'autres figures syntaxiques comme l'hypallage ou le chiasme – qui impliquent un déplacement –, l'ellipse implique une rupture (Bonhomme 1998) par l'effacement de constituant. Ce qui implique que le récepteur ait les moyens de pallier ce qui manque (Charaudeau/ Maingueneau, 2002 : 209).

### 2.1. L'ellipse : un support à une conscience brisée

*Le Condottière* est une œuvre particulièrement déroutante. Perec y brise non seulement la syntaxe, mais également l'énonciation qui voit défiler plusieurs pronoms personnels dans une même arène énonciative. En effet, le pronom « il » succède au « je », puis au « tu » et enfin au « on ». Ces pronoms s'avèrent appartenir à un seul et même personnage : Gaspard Winckler, un faussaire prisonnier de sa conscience perturbée. Le personnage assassine le commanditaire de son tableau inachevé, imitation qu'il devait réaliser du Condottière d'Antonello de Messine. Ce dysfonctionnement du langage, le narrateur l'évoque dans l'œuvre elle-même :

Je devais rendre compte de quelque chose qui existait déjà, créer un autre langage, mais je n'étais pas libre : la grammaire et la syntaxe existaient déjà, mais les mots n'avaient aucun sens ; je n'avais plus le droit de les utiliser. C'était cela qu'il fallait que j'invente, un nouveau vocabulaire, un nouvel ensemble de signes... On devait pouvoir l'identifier au premier [regard], mais il devait quand même être différent... C'est un jeu très difficile... (Perec, 2012 :151).

Même si dans cet extrait le faussaire parle de son tableau, il est aisé d'y voir une métaphore de l'écriture elle-même qui décide volontairement de briser la syntaxe pour libérer les phrases qui semblent ne jamais s'achever.

Dans l'extrait suivant, l'ellipse et les différentes hyperbates soulignent une volonté de contrecarrer le silence en débridant l'écriture jusqu'à lui faire perdre tout son sens :

Marche à marche. Un deux trois. Quatre cinq six. En s'arrêtant fréquemment. Pour souffler. Pour attendre. Et pendant tout ce temps-là – à quoi ça sert ? – une voix qui parlait au fond de sa gorge, une voix dans sa tête, une voix dans son gros orteil. On ne s'arrêtait jamais de parler. Marche à marche. Sept huit neuf. Un panier tout neuf. Qu'est ce qu'elle pouvait bien lui raconter sa conscience ? Qu'est ce qu'il baragouinait l'ange gardien ? L'ange gardien. Marche à marche. Vas-y mon vieux faut pas t'en faire. T'as raison t'as tort. Marche à marche. Pas à pas. [...] Une marche pour Ma. Une marche pour De. Une marche pour Ra. Une marche pour Tu une marche pour Vas une marche pour Tu une marche pour Er une marche pour Ma une marche pour De une marche pour Ra. Tu Vas Tu Er Ma De Ra. Tu vas tuer Madera. Ma De Ra. Un peu comme si des affiches lumineuses s'allumaient un peu partout dans sa tête, explosaient, disparaissaient (Perec, 2012 : 60).

Ce passage montre la perturbation du personnage, piégé dans le ressassement infini de la même idée à savoir trouver une signification au meurtre de Madera. Le morcellement des phrases reflète une conscience tumultueuse et débridée. En effet, les phrases sont rompues et les règles de la ponctuation sont transgressées : le rythme des phrases épouse les actions du personnage. Le lecteur assiste ainsi aux moindres faits et gestes de ce dernier, qui semblent ne plus pouvoir taire sa conscience libérée. Les mots deviennent des relais nécessaires à une conscience qui a besoin de s'exprimer en brisant volontairement la syntaxe et en créant des variations énonciatives atypiques.

Dans ces bribes de phrases, les ellipses syntaxiques sont abondantes : « En s'arrêtant fréquemment » ; « Et pendant tout ce temps-là – à quoi ça sert ? ». Elles marquent clairement l'omission du sujet et les phrases tronquées restent suspendues à un dire morcelé.

Les phrases nominales, telles que « marche à marche » « Sept huit neuf », posent également problème, car elles représentent des îlots décontextualisés. Ces phrases émergent de nulle part ou plutôt de la conscience fragmentée du personnage qui libère



son langage intérieur. Dès lors, les omissions volontaires ne demandent pas forcément une reconstitution de la part du lecteur, même si ce dernier est capable de le faire.

Ainsi, les ellipses, dans *Le Condottière*, participent à la mise en place de la scénographie du chaos qui s'empare également de l'énonciation.

Dans *Un homme qui dort*, il est plus aisé de reconstituer les phrases elliptiques, car les mots ou groupes de mots omis sont plus faciles à retrouver. Néanmoins, les omissions, comme pour *Le Condottière*, participent à une stratégie discursive qui épouse le thème de l'indifférence du personnage jusque dans le choix de la syntaxe.

## 2.2. Le silence des phrases ou l'indifférence des mots

*Un homme qui dort* est une œuvre atypique, car un unique pronom personnel prend en charge l'énonciation. Il s'agit d'un « tu » qui peut soit inclure le lecteur soit représenter un « je » invisible, qui serait son reflet oblique. Cette instance omniprésente fustige un personnage muet jusqu'à le faire disparaître de l'énonciation.

L'œuvre est placée sous le signe de l'indifférence. En effet, le personnage interpellé entre progressivement dans un état de latence qui le coupe du monde.

Cette indifférence atteint aussi le langage. L'énonciation semble engluée dans un ressassement des mêmes idées et dans un acharnement perpétuel envers le personnage interpellé. Le narrateur évoque cette mise à mal du langage dans l'œuvre elle-même : « [l]'indifférence dissout le langage, brouille les signes » (Perec, 1967 : 90).

De même, l'ellipse syntaxique participe à cette dissolution du langage, car elle remet en question la structure des énoncés. Ces derniers se calquent sur l'indifférence du personnage qui répète tous les jours les mêmes gestes absurdes :

Maintenant tu vis dans l'inépuisable. Chaque journée est faite de silences et de bruits, de lumières et de noirs, d'épaisseurs, d'attentes, de frissons. Il ne s'agit que de te perdre, encore une fois, de trouver le sommeil, une certaine paix du corps : abandon, lassitude, assoupissement, dérive. Tu glisses, tu te laisses couler, flancher : chercher le vide, le fuir, marcher, t'arrêter, t'asseoir, t'attabler, t'accouder, t'étendre.

Gestes d'automates : te lever, te laver, te raser, te vêtir. Bouchon sur l'eau : aller à la dérive, suivre les cohues, traîner : l'été dans le silence épais, volets clos, rues mortes, asphaltes poisseux, vert presque noir des feuilles immobiles ; l'hiver dans la lumière froide des devantures, des réverbères, buées aux portes des cafés, moignons noirs des arbres morts (Perec, 1967 : 91).

Ce passage souligne la monotonie dans laquelle est emprisonné le personnage. Il subit les saisons et le monde extérieur sans intervenir, comme s'il était aspiré par la routine de l'existence. Les termes antithétiques, « silences/bruits ; lumière/noirs », perdent leur sens dans une sorte d'épuisement du réel que met en relief l'énumération de la phrase.

L'énoncé elliptique, qui vient clore cette énumération, « une certaine paix du corps », met en avant une scénographie du vide et de l'indifférence, qui s'empare des

phrases. En effet, la recherche de cette paix, mise en relief, du fait de son détachement du reste de la phrase (l'élément omis en fait une sorte d'îlot textuel, car le syntagme nominal n'est pas relié à l'énumération par une conjonction de coordination) semble incertaine, voire vaine.

La description s'élabore de façon mécanique du fait des nombreuses juxtapositions et des hyperbates qui prolongent les phrases sans les faire avancer. Dès lors, le lecteur assiste à une répétition continue des mêmes idées qui tournent en rond. Dans la phrase : « [t]u glisses, tu te laisses couler, flancher : chercher le vide, le fuir, marcher, t'arrêter, t'asseoir, t'attabler, t'accouder, t'étendre », les différents verbes à l'infinitif engendrent un effet de saturation sémantique.

De plus, la juxtaposition des verbes pronominaux, « te lever, te laver, te raser », provoque un rythme en crescendo, grâce à l'alternance des assonances en [e] et en [a] et des allitérations en [l] et en [v]. Ces verbes à l'infinitif accélèrent le rythme des phrases comme pour rendre compte de l'absurdité des gestes répétitifs accomplis par le personnage interpellé. Le deuxième énoncé elliptique, « Bouchon sur l'eau », confirme une volonté d'effacer le personnage. Ce dernier se transforme en objet inanimé qui flotte sur la monotonie d'une vie désertée.

En somme, dans *Un homme qui dort*, l'emploi des ellipses syntaxiques suspend les constructions phrastiques et souligne un silence qui se révèle être celui du « tu », prisonnier des gestes routiniers de son existence morne. Le pronom « tu » subit et n'agit jamais : il est réduit au silence grâce aux ellipses qui représentent son insignifiance tant énonciative que diégétique.

## Conclusion

En définitive, le silence chez Perec trouve un terrain favorable grâce aux figures telles que la litote et l'ellipse. La litote met en scène l'indicible : seul le lecteur est en mesure de relier les fils brisés du silence éloquent qui se dégage de l'écriture perecquienne.

Une véritable esthétique du silence se met en place grâce à ces figures qui, en disant moins font émerger un sens à reconstruire beaucoup plus important. La portée pragmatique de ces figures du silence est indéniable. Le texte perecquien crée un dialogue invisible avec le lecteur où l'indicible représente paradoxalement la matière de l'écriture. Les ellipses et les litotes incarnent ainsi le point de départ d'une réflexion sur les capacités du langage et des signes, lorsque ces derniers doivent retranscrire ce qui ne peut être dit que de façon oblique.

## BIBLIOGRAPHIE

- Authier-Revuz J. 1995. *Ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris. Larousse. Vol. 2.
- Bonhomme M. 2005. *Pragmatique des figures du discours*. Paris. Honoré Champion.
- Charaudeau P., Mainguéna D. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris. Éditions du Seuil.
- Du Marsais. 1967 [1818]. *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*. Paris. Slatkine.
- Molinié G. 1992. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris. Le livre de poche.
- Perec G. 1993. *Cahier des Charges de La Vie mode d'emploi*. Bernard Magné, Jacques Neefs. Paris/Cadeilhan. CNRS Éditions Zulma. Coll. « Manuscrits ».
- Perec G. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris. Gallimard.
- Perec G. 1967. *Un homme qui dort*. Paris. Folio.
- Perec G. 1965. *Les choses*. Paris. Pocket.
- Perec G. 1978. *La Vie mode d'emploi*. Paris. Le livre de Poche.
- Perec G. 2012. *Le Condottière*. Paris. Éditions du Seuil.

### **Figures with the test of silence: case of the “litote” and the “ellipse” in the works of Georges Perec**

**ABSTRACT:** In this article, we will analyze the figures of silence such as the “litote” and the syntactic ellipse in the works of Georges Perec in order to understand how they interact with the reader. Indeed, the unspoken create an invisible dialogue with the reader who must reconstruct a meaning from the void: the “litote” and the syntactic ellipse become the support of a writing that refuses to express itself in words. The writing of Georges Perec can only be read in a deviation of language which makes reluctance a unifying principle.

**Keywords:** enonciation, figures of silence, litote, syntactic ellipse, pragmatique, reluctance, linguistics.