

## Temporalités dans *La Vie mode d'emploi*

ISABELLE DANGY

Bernard Magné remarquait dès 1988, dans l'article qu'il a consacré au jeu des repères chronologiques dans *La Vie mode d'emploi*<sup>1</sup>, que le traitement de l'espace semble solliciter l'attention du chercheur perecquien prioritairement par rapport à celui du temps. Cet intérêt persiste actuellement, comme l'indique la parution en 2015 du numéro 12 des *Cahiers Georges Perec* intitulé « Espèces d'espaces perecquiens », dont l'introduction place Perec sous le signe d'une certaine modernité définie comme « le passage, dans les préoccupations des penseurs et des créateurs, de l'histoire à la géographie<sup>2</sup> » et affirme ensuite : « Perec apparaît comme un écrivain topographe, un *architexteur*, interrogeant la dimension spatiale des pratiques et des expériences de toutes les manières possibles [...]»<sup>3</sup>.

Cependant, comme on s'en doute aisément, la question de l'espace et celle du temps ne peuvent être vraiment disjointes : ceux de *La Vie mode d'emploi* se déploient dans le cadre d'un univers romanesque particulièrement complexe qui crée ses propres coordonnées et en brouille les axes. Sydney Lévy développe ainsi, dans un article paru en 1998, l'idée selon laquelle « *La Vie mode d'emploi* raconterait peut-être l'histoire de la disparition de l'espace au profit du temps<sup>4</sup> ». De son côté Julien Roumette évoque ce roman, dans sa thèse qui a été soutenue en 1999, comme « une fable dont le temps est l'un des enjeux majeurs, à la

---

<sup>1</sup> MAGNÉ Bernard, « Du pépère au pervers : le jeu des repères chronologiques dans *La Vie mode d'emploi* », *Temps et récit romanesque*, Nice, Cahiers de narratologie, n°3, 1988, p. 195-214.

<sup>2</sup> *Cahiers Georges Perec n°12*, « Espèces d'espaces perecquiens », introduction de Danielle Constantin, Jean-Luc Joly, Christelle Reggiani, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> LÉVY Sydney, « Le temps mode d'emploi », *Littérature* n°109, 1998, p. 100-101.

recherche d'un possible point de fusion de l'éternel et de l'éphémère<sup>5</sup> ». Plus récemment, Christl Lidl a exploré à son tour cette thématique au travers d'installations artistiques qui l'ont ensuite menée à théoriser son propos dans une thèse soutenue à Bruxelles en 2018 et intitulée « Déplis du temps dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec<sup>6</sup> ». On cherchera ici, à la lumière de ces différentes réflexions, non pas à proposer une théorie globale du temps perecquien, chantier très ambitieux, mais à établir quelques repères, et en particulier à démêler quels types de temporalité s'entrecroisent, se conjuguent ou se confrontent à l'intérieur de *La Vie mode d'emploi*.

Le terrain qu'on abordera est celui de la temporalité interne à l'œuvre, celle où sont impliqués les personnages, les lieux, les événements de la fiction. Toutefois il importe de signaler, avant de s'y engager, que ce domaine est en quelque sorte délimité par des temporalités externes qui forment autour de lui autant de zones périphériques susceptibles de se refléter dans l'espace du roman. Le temps de l'écriture tout d'abord, qu'ont éclairé les travaux de la critique génétique<sup>7</sup>, et qui correspond à l'élaboration d'un système sophistiqué de contraintes et à la rédaction des différents chapitres. Mais aussi le temps de la lecture, qui varie d'un lecteur à l'autre et échappe, faute de données objectives, à une analyse rigoureuse, mais revêt une importance considérable par rapport à la perception générale du texte : en effet *La Vie mode d'emploi* construit progressivement son lecteur, du préambule à l'épilogue, notamment par des effets d'annonce et de rappels qui ponctuent un itinéraire comportant une phase d'embranchement et d'exposition, puis de nombreux développements résumés ou programmés au chapitre LI, et une zone de dénouement, suivie par un espace de

---

<sup>5</sup> ROUMETTE Julien, « Le temps mode d'emploi : problématiques et écriture du temps dans les romans de Georges Perec », thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Pouilloux, soutenue en 1999 à Paris 7, p. 649. Un exemplaire a été déposé et est consultable à l'AGP.

<sup>6</sup> LIDL Christl, *Déplis du temps dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, université Saint-Louis, Bruxelles, 2020. Une présentation est disponible sur : <http://hdl.handle.net/2078.3/237882>.

<sup>7</sup> Voir notamment CONSTANTIN Danielle, « La rédaction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec : la pièce de la mémoire », *Genesis*, année 2004, n°23, p. 42-55.

réaménagement après coup lorsque le lecteur aborde les annexes. La perception de cette structure émerge peu à peu dans la conscience du lecteur, à un rythme qui lui appartient mais interfère fatalement avec la chronologie des récits. Ce temps de la lecture se complique et s'enrichit éventuellement de celui de la relecture, ou des relectures, totales ou partielles, linéaires ou tabulaires, ainsi que de la sédimentation mémorielle déposée au cours des intervalles entre les lectures, lorsqu'il arrive de repenser à *La Vie mode d'emploi* sans pour autant se replonger dans le texte. Enfin le temps de l'histoire collective, qui file depuis 1978, entraînant dans son sillage des événements aussi notables (du point de vue du regard sur l'œuvre) que le décès de son auteur, les éditions successives du roman, le développement de la recherche perecquienne et la sacralisation littéraire de Perec, devenu une référence et volontiers cité par les artistes contemporains. Le lecteur actuel qui découvre *La Vie mode d'emploi* n'est plus celui des origines. Quant au monde évoqué dans le roman, un monde sans ordinateur ni téléphone portable mais pourvu de disques noirs et de machines à écrire, il est peut-être trivial de le remarquer, mais ce monde a vieilli, au point d'engendrer sinon de la nostalgie, du moins le sentiment d'une distance temporelle déjà grande qui fait de lui, d'emblée, un objet pour la mémoire. Ainsi les motos de plus en plus puissantes chevauchées par David Marcia au cours de sa carrière (VME, 1064) sont devenues à l'heure actuelle des modèles de collection... Quoique marginales, ces temporalités non dites enveloppent le texte et projettent sur lui toute une série d'éclairages qui modifient peu ou prou le jeu de sa temporalité propre.

Examinons maintenant celle-ci, en distinguant le temps de la narration et le temps des personnages.

### ***I Temps de la narration***

Il s'organise, comme l'ont noté la plupart des critiques, selon deux axes principaux : l'un diachronique, l'autre synchronique. Sydney Lévy écrit par exemple :

Posons donc le mouvement signifié par le titre et l'immobilité apparente des descriptions comme deux éléments incompatibles d'une énigme ou deux pièces d'un puzzle que l'on ne saurait encore joindre. L'un raconte et l'autre décrit, l'un constitue un écrit et l'autre un tableau, l'un est pris dans la continuité temporelle, l'autre est discontinue, dans l'un il s'agit iniquement de temps et dans l'autre d'espace<sup>8</sup>.

L'axe diachronique concerne les récits rétrospectifs qui se développent à partir des personnages ou objets décrits dans les différents locaux de l'immeuble parcouru. Il est coupé par un axe synchronique qui tranche ces récits en un instant unique, le vingt-trois juin 1975 vers vingt heures, moment où meurt Bartlebooth, et offre, en un déploiement simultanériste, un tableau de ce qui se produit (ou demeure inerte) dans chacun des quatre-vingt-dix-neuf lieux visités par le roman. Le premier axe est de tendance narrative et traité par la conjugaison de verbes au passé (imparfait, passé simple, plus-que-parfait, passé-composé), le second de tendance descriptive et rendu généralement au présent de l'indicatif<sup>9</sup>. Le principe narratif qui sous-tend cette double organisation inclut en outre (en dehors de la polygraphie du cavalier) un effet de retardement analogue à celui qui préside aux *Mille et une nuits* : l'auteur utilise le subterfuge visant à retarder le plus longtemps possible au moyen des contes et de leur prolifération, la mise à mort non pas ici de Shéhérazade (et de sa sœur Dinarzade), mais celle de Bartlebooth (et de Valène). Avec deux différences notables : d'une part, contrairement à Bartlebooth et Valène, les deux princesses orientales des *Mille et une nuits*, unissant leurs efforts, finissent par échapper à la mort, d'autre part le lecteur de *La Vie mode d'emploi* n'est pas *a priori* au

---

<sup>8</sup> LEVY Sydney, *op. cit.*, p. 100.

<sup>9</sup> Pour plus de précisions concernant l'emploi des temps verbaux, voir mon article : DANGY Isabelle, « Les Verbes modes d'emploi », *Georges Perec artisan de la langue*, sous la direction de Véronique Montémont et Christelle Reggiani, Presses Universitaires de Lyon, 2012.

courant de la menace mortelle qui pèse sur ces deux personnages centraux, de sorte que le temps de la lecture, que nous évoquions plus haut, progresse sur le mode d'un compte à rebours, mais qui s'ignorerait, du moins lors d'une première lecture.

### *1) Les temps de la rétrospection*

La conception du temps qui anime les nombreux récits rétrospectifs est assez classique, d'où sans doute l'adjectif « pépère » qu'emploie Bernard Magné dans le titre de son article. La pluralité des récits n'empêche pas, en effet, que le temps dans lequel ils s'inscrivent soit relativement continu et homogène.

Tout d'abord on a affaire à un temps extrêmement articulé, où les entrées de paragraphes marquent très clairement la progression des événements au moyen de connecteurs temporels disposés en série. Le passé est reconstruit de manière séquentielle, sans cultiver le flou ni l'imprécision, et l'enchaînement entre les différentes époques qui se succèdent dans la vie des individus est nettement manifesté, car ce temps est souvent périodisé. Les événements sont fréquemment datés et les durées indiquées en années, mois ou journées. Cela est vrai pour les personnages, mais aussi pour l'immeuble dont l'histoire se déroule en plusieurs ères marquées par la succession des concierges et se voit scandée par des incidents plus ou moins fondateurs. Un exemple de ce type d'articulation peut être trouvé au chapitre VIII qui retrace la dernière partie de la vie de Gaspard Winckler. Sans le citer *in extenso*, on se contentera ici d'aligner les débuts de paragraphes :

**Il y a vingt ans, en mille neuf cent cinquante-cinq**, Winckler acheva, comme prévu...

**Il se mit** à faire des petits jouets en bois

**C'est un peu plus tard qu'il commença** à faire des bagues

**Il mit une dizaine d'années** à fabriquer une centaine de bagues [...] Chacune lui demandait **plusieurs semaines de travail**. **Au début** il chercha [...] **Ensuite** il commença [...] **Puis bientôt** il se mit...

**Quelque temps après** il trouva au Marché aux Puces...

Ce fut pratiquement **son dernier travail**...

**Puis il y a quatre ans, deux ans avant sa mort**...

**Au début** il sortait encore volontiers de chez lui...

**Bientôt** ses promenades se firent plus rares

**Ensuite** il ne descendit plus que pour prendre ses repas

**La dernière année** il ne sortit plus du tout de chez lui

**Au bout de quelques semaines** il remit les étiquettes...<sup>10</sup>

Ce type de présentation est assez fréquent, on en trouverait une grande quantité d'exemples. L'emploi systématique des adverbes de temps ou de locutions analogues rappelle la rhétorique du récit chère aux historiens romains, de César à Tite-Live. Le récit reste ainsi d'une grande clarté même quand il est complexe et tend à se ramifier. En effet Perec aime emboîter les rétrospections les unes dans les autres, d'où un aspect parfois digressif caractérisé par l'emploi de dérivations narratives, mais le récit retombe sur ses pieds et le schéma temporel demeure en définitive très cartésien. Une illustration caractéristique de ce *modus operandi* serait l'histoire du vase du Graal telle qu'elle est racontée au chapitre XXII. Celui-ci consiste en un récit principal correspondant à la rencontre entre le milliardaire Sherwood et un pseudo-professeur Shaw à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à leur collaboration pour retrouver un prétendu vase du Graal, à la transaction aux termes de laquelle celui-ci est remis aux mains de Sherwood,

---

<sup>10</sup> PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Le livre de poche (La Pochothèque), 2002, p. 689-695. Dans la suite de cet article VME.

et au moment où se voit décillé ce dernier qui se rend compte après coup (ou peut-être l'a-t-il toujours su) qu'il a été victime d'escrocs et de faussaires. Cette trame est entrecoupée de nombreuses analepses formant autant de récits secondaires qui s'emboîtent les uns dans les autres et développent les enquêtes menées au sujet des Reliques de la Passion par Sherwood et quelques autres, c'est-à-dire en définitive les fausses pistes qui lui sont adroitement proposées : histoire du *Quarli* retrouvé dans les affaires de Mandetta, recension des Reliques par le poète Jean-Baptiste Rousseau, lettre du publiciste Beccaria, etc. Le récit premier se déroule entre 1896 et 1898, les autres s'échelonnent entre la fin du XVIIIe siècle et 1891, obéissant à une chronologie finalement linéaire. Comme l'ensemble de *La Vie mode d'emploi*, le chapitre peut être relu après coup sous un angle nouveau, mais la structure est cohérente et sans distorsion.

Dans la plupart des rétrospections le récit part d'un point plus ou moins éloigné du passé, traverse des décennies entières en procédant par gros paquets de temps et rejoint peu à peu soit le présent du roman, soit un autre point qui constitue sa conclusion. Cependant ce canevas récurrent sert de support à des changements de rythme parfois très sensibles. En effet, à l'intérieur de vignettes biographiques qui procèdent par grands blocs et fonctionnent souvent sur le mode du résumé, le récit tantôt se ralentit pour mettre ici ou là en relief tel ou tel épisode, tantôt s'accélère et se dramatise jusqu'à la fulguration. Le temps des récits au passé est continu mais accidenté, dans la mesure où il est marqué par l'alternance entre des périodes de stagnation et de brusques sauts qui correspondent à un bouleversement dans la vie des personnages, un peu comme lors du travail des puzzles au cours duquel se succèdent des plages de « plusieurs minutes d'essais et d'erreurs » (VME, Préambule, 653) et la brusque irruption d'une « demi-seconde prodigieusement inspirée » (*Ibid.*). Sur ce plan Perec reprend à son compte une tradition ancienne, même si les changements

d'allure de la narration sont particulièrement fréquents et soudains, comme si l'auteur voulait mettre l'accent sur le couple figement-défigement.

Bien entendu chaque histoire possède son propre empan chronologique et son propre *tempo*, mais toutes ces temporalités sont compatibles entre elles et se raccrochent au temps historique qui parfois interfère avec leur déroulement et forme un dénominateur commun sur le fond duquel elles viennent se dessiner. Les « Repères chronologiques » qui figurent en annexe de *La Vie mode d'emploi* (VME, 1346-1359) et vont de 1833 à 1875 fixent le cadre dans lequel vient s'inscrire chaque récit et l'intègrent dans un ensemble ordonné selon les modes d'un calendrier référentiel. On a donc, sous cet angle, affaire à une temporalité hyperstructurée, même quand elle est fragmentée, ce qui peut se produire lorsque l'histoire d'un personnage est répartie sur plusieurs chapitres, comme dans le cas d'Elisabeth Breidel par exemple. Si la narration est éclatée au point que Perec lui-même ait pu déclarer que sa première idée avait été de chercher à « créer une machine qui ferait imploser le roman »<sup>11</sup>, le temps lui, ne l'est pas. Il est au contraire ordonné et cohérent. On remarque toutefois la présence d'ellipses temporelles, au cours desquelles la voix narrative renonce à son omniscience (par exemple les lacunes qui se présentent dans la vie de monsieur Jérôme au chapitre XLVI lors de son séjour aux Indes, ou bien dans celle de de Paul Hébert après que Laetitia Grifalconi l'ait rejoint au chapitre XXVII). Ces ellipses n'introduisent pas réellement de désordre. En effet les béances du déroulement sont clairement présentées comme telles, les bords en sont nets. Mais elles signalent l'impuissance du processus serré de recomposition à cerner finalement le passé, quand bien même elles suscitent une démarche d'enquête qui contribue à structurer le temps en le reconstruisant : ainsi les soixante-et-

---

<sup>11</sup>PEREC Georges : « J'ai fait imploser le roman », *Propos* recueillis par Gilles Costaz, Galerie des arts, n°184, octobre 1978. Repris dans *Georges Perec : entretiens, conférences, textes rares, inédits*, textes réunis, présentés et annotés par Mireille Ribière, avec la participation de Dominique Bertelli, Joseph K., 2019, p. 311. Cette formule souvent citée ne doit pas être amputée de sa seconde partie : « Ma deuxième idée, ce fut de créer une machine qui produirait du roman ».

onze mois correspondant à la disparition et à l'absence d'Appenzzell (chapitre XXV) sont reconstitués par ses étudiants et ses collaborateurs, sans pour autant que le mystère de ce personnage soit réduit. On retiendra donc l'idée d'une temporalité rétrospective extrêmement structurée, mais impuissante à réduire ses lacunes.

## 2) *La vision synchronique*

En contrepoint de ces multiples analepses, l'axe synchronique enfile sur la broche d'un instant particulier toutes les scènes réparties dans les différents lieux de l'immeuble. Cet instant est celui où meurt l'un des personnages centraux, Bartlebooth, comme on l'apprend au cours de l'ultime chapitre. Imaginons un primo-lecteur qui découvre *La Vie mode d'emploi*. Il ne prend conscience de ce dispositif qu'au cours du dernier chapitre, voire après coup, et un basculement se produit alors dans sa conscience, basculement qui modifie le statut de toutes les scènes plus ou moins figées, à forte coloration descriptive, qui se sont succédé dans les chapitres précédents, et confère à celles-ci, entre autres caractères, une vertigineuse simultanité. Peut-être, s'il est particulièrement perspicace ou préalablement averti, a-t-il pressenti cette construction et n'en trouve-t-il au chapitre XCIX qu'une simple confirmation. Quoi qu'il en soit, il pourra ensuite, s'il le veut, recommencer sa lecture au début, ou en quelque point que ce soit, et envisager d'un autre œil chaque tableau descriptif, en se rappelant qu'il est immobilisé dans la durée fragile pendant laquelle un personnage franchit la frontière entre la vie et la mort.

Ecrits au présent de l'indicatif, ces tableaux semblent flotter hors du temps, entre éternel et éphémère. Ils pourraient être confondus avec les nombreuses images (tableaux, gravures, photographies, couvertures de livres, pages de magazine, etc.) mentionnées et décrites dans le roman. L'immobilité des uns comme des autres tend à niveler leur différence. Pour les caractériser on a du reste quelquefois parlé d'arrêt-sur-image, ce qui correspond assez bien à

certains d'entre ces tableaux, par exemple celui où, au chapitre XXXIV, madame Nochère « descend d'un escabeau après avoir changé les plombs qui contrôlent une des lumières du vestibule » (VME, 863), car le lecteur a dans ce cas l'impression qu'une action en cours est soudainement interrompue comme si un sortilège était tombé sur le personnage et la loge – ou plutôt comme si la mort, encore secrète à ce stade, de Bartlebooth figeait, le temps d'un dernier souffle, l'ensemble de l'immeuble. Toutefois, à cette formulation je préfère celle de tableau vivant, qui me semble plus appropriée en raison du caractère théâtral de ces scènes immobiles souvent agencées selon une composition chargée de sens<sup>12</sup>. Beaucoup de pièces vides sont décrites à la manière de natures mortes, mais, même pour celles où figurent des personnages en activité, leur immobilité me paraît plus de l'ordre de la vibration, du tremblement que du figement pur et simple. Une sorte de respiration contenue les traverse. En réalité Perec, lorsqu'il saisit sur le vif tel et tel personnage occupé à rédiger une ordonnance ou à essuyer une suspension, interroge la nature paradoxale de l'instant présent, dont la durée est insaisissable puisqu'il bouge constamment et se situe à la frontière entre le passé qui s'accumule et le futur qui se prépare. Combien de temps faut-il pour regarder attentivement un plan, monter un escalier, combien de temps faut-il pour méditer, parcourir un couloir, lire une lettre, sortir d'une pièce ou faire sa toilette derrière un paravent ? Le relevé de ces actions montre qu'elles peuvent s'inscrire dans une durée brève allant de quelques dixièmes de seconde à quelques minutes, mais possèdent tout de même une certaine épaisseur temporelle qui les distingue de l'instantané minimal. Quelques-unes de ces actions prêtent particulièrement à réfléchir : mademoiselle Crespi dort et voit en rêve une scène qui l'effraie (chapitre XVI), un inconnu s'accouple avec une poupée gonflable et connaît, comme l'écrit Perec, un « orgasme hors pair » (chapitre LV, p. 987), un poseur de puzzles meurt devant sa table (chapitre

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet mon article : DANGY Isabelle, « Esthétique du chapitre chez Georges Perec », *Relire Perec, études présentées par Christelle Reggiani*, PUR, La Licorne n°122, 2016, p.143-160.

XCIX). Quelle durée assigner à l'activité onirique et, à l'intérieur de celle-ci, à l'émergence d'une vision ? Quelle durée assigner à la jouissance, à la mort ? Le chapitre XCIX multiplie les formules d'approximation « il n'est pas loin de huit heures du soir », « il sera bientôt huit heures du soir », « il est près de huit heures du soir » (VME, 1277), montrant par là-même qu'il est quasiment impossible de fixer le moment et la durée d'un événement comme la mort, et que, si on cherche à le faire, on se heurte au paradoxe de Zénon qui contraint à diviser l'instant à l'infini sans parvenir à un ancrage définitif.

L'atmosphère dans laquelle baignent les scènes décrites tient pour beaucoup à cette façon qu'elles ont d'approximer l'instant à l'état pur sans parvenir à se défaire du halo de l'épaisseur temporelle minimale nécessaire pour leur assurer une certaine consistance. L'emploi très fréquent d'auxiliaires verbaux tels que « est en train de », « est sur le point de », « s'apprête à », « vient de », donc de ce que l'on peut appeler, selon la formulation de Julien Roumette, « des tournures progressives, terminatives ou inchoatives<sup>13</sup> » connote cette imprécision assumée de l'instant qui ne parvient pas à demeurer sans étendue. Par exemple Kléber vient, au chapitre XXVI, d'étaler des cartes et s'apprête à faire une réussite : rien de plus banal, de plus familier pour le lecteur moyen, que ce moment de suspension où le joueur se recule un peu, observe les cartes étalées devant lui et tend la main pour retourner la première, et pourtant Kléber, effectuant ce geste, est dans l'entre-deux, dans l'indicible et l'insondable du temps. Au même moment Isabelle Gratiolet édifie un château de cartes bien représentatif de la durée fragile qui précède l'écroulement. Combien de temps tiendra-t-il avant qu'un souffle ne l'efface ? On peut être tenté de voir là le souci, de la part de Perec, de chercher une expression littéraire correspondant à la distinction entre ce que les philosophes appellent le cours du temps, autrement dit le renouvellement abstrait, perpétuel et vide des instants, et la flèche du

---

<sup>13</sup> ROUMETTE Julien, *op. cit.*, p. 695.

temps, le devenir, qui englobe, lui, les phénomènes dynamiques et orientés dans le temps, son contenu en quelque sorte. Le cours et la flèche se rejoignent dans l'insaisissable de l'instant.

L'emploi du présent de l'indicatif participe, lui aussi, de cette suspension vivante en émoussant les contours de l'instant, car l'emploi systématique de ce temps rabote la distinction entre les différentes valeurs qu'il peut revêtir : actualité, description, habitude et généralité. On trouve, par exemple, un échantillon de ces différentes valeurs à l'intérieur d'une même phrase, au début du chapitre II : « Un vieil homme **est assis** devant le piano et **s'apprête** à l'accorder/ un bloc de marbre **fait office** de table basse / leur perfection [celle des bonzaïs] **dépend** moins du soin matériel que de la concentration méditative que leur éleveur leur **consacre** » (VME, 661).

Au-delà de ces considérations relatives à la philosophie classique du temps c'est vers les neurosciences qu'il faudrait peut-être se tourner pour aller chercher des réponses aux questions que pose le texte de *La Vie mode d'emploi*, parce que Perec s'intéresse, délibérément ou non, au temps, difficilement mesurable à l'échelle du quotidien, qui est celui des opérations mentales : lire quelque-chose, regarder quelque-chose, comprendre quelque-chose, trouver la place d'une pièce dans un puzzle... Le roman est implicitement peuplé de ces durées infimes que compresse la progression du texte : combien de temps faut-il à un spectateur pour saisir que, sur l'affiche suspendue dans le salon de madame de Beaumont, la même scène de moines gourmands autour d'une boîte de Camembert est reproduite au moins quatre fois en abyme ? Combien de temps faut-il à l'œil du visiteur pour s'habituer à l'obscurité, accommoder et reconnaître, dans une cave sombre, les restes épars de la dynastie Gratiolet ? Ces durées minuscules qui correspondent à un fonctionnement neuronal et que le texte passe évidemment sous silence ne sont-elles pas l'élément par lequel se construit en sourdine l'épaisseur vibratoire des scènes figées dont il était

question tout à l'heure ? C'est pourquoi il importe de ne pas négliger le temps de lecture dans l'appréhension de *La Vie mode d'emploi*, car les mêmes mécanismes de microtemporalité que nous avons cherché à débusquer dans les profondeurs de la narration jouent aussi, côté réception, dans le cerveau du lecteur.

Quoi qu'il en soit, la coexistence et l'alternance des deux temporalités déployées dans le roman, la temporalité articulée des récits et la temporalité vibratoire des descriptions, crée une tension puissante. Cet effet se redouble si l'on observe le temps à l'échelle des personnages, c'est-à-dire la manière dont ils le subissent ou bien le modèlent.

## *II Temps des personnages*

Comme la temporalité narrative, le temps des personnages offre une combinaison de ce que plus tard Jean-Philippe Toussaint appellera, en appliquant ces notions à l'écriture de ses livres, l'urgence et la patience, autrement dit la persévérance et le jaillissement spontané<sup>14</sup>.

Compte tenu du nombre de ces personnages, il ne peut s'agir ici que de donner quelques indications générales sans prétendre à une analyse exhaustive des multiples temporalités que génèrent leurs destinées et leurs interactions romanesques. Christl Lidl distingue principalement le temps de Bartlebooth et celui de Valène, et elle ajoute :

Le temps conçu comme une mesure absolue détachée des contingences de la vie et de la condition humaine est mis en regard d'un temps sans unité fixe ni datation, où seuls les réseaux mémoriels travaillent et tissent des trames entre eux. Chaque personnage du livre est l'un des brins de cet écheveau transversal<sup>15</sup>.

Examinons quelques-uns de ces brins.

---

<sup>14</sup> TOUSSAINT Jean-Philippe, « L'Urgence et la patience », *L'Urgence et la patience*, Les Editions de Minuit, 2012, p. 21-45.

<sup>15</sup> LIDL Christl, *op. cit.*, texte de présentation.

### *1) Le temps programmé*

Le rapport au temps d'un certain nombre de personnages est modelé par une volonté de maîtrise, exprimée en termes de programmation. Pour eux, le temps se découpe en tranches calibrées et sert de cadre à l'exécution d'une entreprise qu'ils se sont fixée : naturellement le cas de Bartlebooth, augmenté des personnages qu'il entraîne dans l'orbite de son projet d'aquarelles et de puzzles, vient à l'esprit en premier lieu, mais il est loin d'être le seul à fonctionner ainsi. Hutting, madame Moreau, Grégoire Simpson, Fernand de Beaumon, Wehsal, Hélène Brodin, Henri Fresnel, pour n'en citer que quelques-uns, se fixent un objectif qui peut être de grande envergure ou complètement minuscule selon le cas, et subordonnent tout, ou même sacrifient tout, à sa réalisation. Ils n'habitent pas une durée molle dont tous les instants seraient équivalents, mais enfourchent le temps qu'ils pilotent avec une opiniâtreté tenace que ne font pas fléchir les moments de piétinement laborieux, et qui ne renonce que pour mourir. C'est pourquoi, dans la gamme assez large des types de récit, les canevas d'enquête, de vengeance ou de piège tiennent une large place, car ils privilégient l'emprise sur le temps.

Inversement une autre catégorie de personnages affronte le temps non en termes de volonté dynamique mais en termes de résistance : les Réol par exemple, pour qui il s'agit de tenir bon jusqu'à ce que cesse l'accumulation des contretemps qui les mettent au bord de la catastrophe financière (chapitre XCVIII), ou, d'une autre manière, les Berger, qui luttent pour maintenir un semblant de vie familiale malgré les contraintes de leurs emplois du temps peu compatibles (chapitre LXI), ou encore la belle Joy Slowburn étranglée, avec son mari, par le chantage de leur serviteur philippin et qui attend en vain sa délivrance (chapitre LXV). Le temps, pour tous ces êtres qui cherchent à le contrôler ou qui lui résistent, est le lieu d'un rapport de forces parfois très violent qui les oppose à d'autres personnages (que l'on pense au duel sans merci

qui oppose Bartlebooth et Beyssandre) ou à eux-mêmes, et dont ils sortent rarement vainqueurs. C'est souvent le temps dévastateur de l'échec.

## 2) *Temps de la répétition*

Autre aspect négatif de ce combat : le ressassement morose, au sens originel de cet adjectif qui évoque étymologiquement un délai, un retard, presque un enlèvement. La répétition vaine envahit l'existence de monsieur Jérôme par exemple, lorsqu'il contacte quarante-six éditeurs dans l'espoir de voir publier son histoire de l'église espagnole au XVIIe siècle (chapitre XLVI) ou celle de Smautf qui s'évertue à calculer des factorielles de plus en plus vertigineuses (chapitre XV). La fabrication d'objets en séries confronte même les plus créatifs d'entre eux à la redite, sous la forme ambiguë de la variation qui est tantôt renouvellement d'une forme, tantôt parcours stérile de sentiers déjà frayés, et qui se situe plutôt, dans *La Vie mode d'emploi*, à mi-chemin de ces deux possibilités. La remarque vaut bien entendu pour les cinq cents marines de Bartlebooth, mais aussi pour les objets sculptés par Winckler ou pour les tableaux de Hutting. On a souvent noté également que nombre de personnages de *La Vie mode d'emploi* sont de grands vieillards souvent malades, fragiles, éteints, dont l'existence, après une suite de défaites plus ou moins feutrées ou plus ou moins cuisantes, semble s'être réduite à la rumination de souvenirs. Une vision du temps liée à l'empêchement, à la répétition et à l'absurdité émerge progressivement de l'accumulation de ce type de situations.

## 3) *Temps de l'archéologie*

Cette vision du temps se rattache à deux autres problématiques, du reste liées entre elles, qui sont d'une part le désir de retour à l'origine, et d'autre part la manipulation des traces. Pour beaucoup de personnages, surtout parmi les plus âgés que l'on vient de mentionner, l'abandon à la mémoire favorise l'émergence de souvenirs d'enfance dont rien dans le texte ne permet de décider s'ils sont anodins ou s'ils ont eu un impact existentiel sur le destin des figures

concernées : madame Moreau, Célia Crespi, Léon Marcia sont ainsi visités par des scènes d'enfance qui les fascinent, tandis que d'autres, après avoir mené une vie aventureuse, reviennent habiter l'immeuble où ils ont vécu pendant leur jeunesse : monsieur Jérôme, Hélène Brodin, Henri Fresnel. Pour tous ces personnages on pourrait parler moins de flèche du temps que de temps-boomerang, et leur comportement n'est pas étranger à celui, plus emblématique, de Bartlebooth, qui cherche à ramener à son point de départ, au point de l'annuler, toute une existence de voyages systématiques. La description d'objets ou de denrées corrompues joue un rôle analogue : la longue énumération qui décrit la cave des Altamont (chapitre XXXIII) s'achève par de l'essuie-tout, mimant ainsi un processus d'auto effacement qui est aussi d'Appenzell, de Bartlebooth ou de Fernand de Beaumont.

Quant à l'importance des traces et aux différentes manipulations auxquelles celles-ci se prêtent, elle constitue l'un des thèmes majeurs du roman. On ne peut l'étudier ici en détail. Parmi les phénomènes qui habitent le temps et lui donnent sens figure la transmission de l'héritage : ce n'est pas un hasard si l'immeuble de la rue Simon-Crubellier abrite au moins deux dynasties familiales, celle des Gratiolet et celle des de Beaumont. La première est évocatrice de dispersion dans la mesure où l'héritage du père fondateur est presque totalement dilapidé, mais la deuxième compense cet effet par une aspiration à remonter le temps et à interpréter les traces, qui se traduit par une vocation archéologique rebondissant du grand-père Fernand de Beaumont à la petite-fille Béatrice Breidel. Une ambivalence analogue se loge dans le célèbre pied de table Grifalconi (chapitre XXVII), que l'ébéniste travaille de manière à sanctuariser la trace même de l'usure. La description des rebuts abandonnés à l'oubli voisine dans le roman avec la quête des objets anciens, des vestiges vrais ou faux, sans qu'il soit possible de déterminer quel tropisme l'emporte finalement. Mais c'est avec Valène que culmine l'attachement aux traces

mémorielles, c'est-à-dire l'aspiration à tirer de l'oubli le fantôme des habitants disparus, de sorte qu'en ce personnage se rassemblent et le désenchantement lié à la traversée d'un temps dysphorique et le pouvoir de transcender celui-ci.

#### 4) *Le temps selon Valène*

Dans son article de 1988 déjà mentionné, Bernard Magné constatait une anomalie concernant l'appartement du Troisième Droite, au chapitre III. Ce chapitre montre trois néophytes de la secte Shira Nami occupés à méditer en équilibre sur leurs talons, alors que le chapitre XXIX, qui concerne la pièce voisine du même appartement, évoque les lendemains d'une fête qui, logiquement, a dû avoir lieu la veille au soir. La troisième pièce de l'appartement est, elle, totalement vide. Bernard Magné estime qu'un tel voisinage est temporellement impossible et en conclut que cet appartement se désolidarise du principe simultanériste de *La Vie mode d'emploi* et qu'il appartient à l'imaginaire particulier de Valène, lequel se livre ainsi, selon lui, à une rêverie fantasmagorique sans rapport contraint avec le réel qui l'entoure. Il n'est pas certain que la question de la vraisemblance soit pertinente au sein du roman, mais Bernard Magné a probablement raison de noter que certains passages sont directement raccordés à la conscience de Valène, en faisant l'économie du dispositif horizontal (synchronique) et vertical (diachronique) qui situe la majorité des chapitres dans le temps. Ces passages se situent dans une autre dimension qui correspond en quelque sorte au troisième axe chronique de *La Vie mode d'emploi*. Ils sont en relativement petit nombre si on les caractérise *stricto sensu* : il s'agit principalement des développements qui commencent par la formule « Valène se souvenait », au chapitre V (VME, 674) et « Il se souvenait » au chapitre XVII (VME, 731), ainsi que du chapitre XXVIII, dont la première phrase est : « C'est là, dans l'escalier, qu'il l'avait rencontré pour la dernière fois » (VME, 812) suivie des souvenirs nostalgiques de Valène et d'une projection visionnaire de la fin de l'immeuble. A quoi il faut ajouter un

paragraphe du chapitre XLIX qui débute par « Valène rêvait parfois » (VME, 934) et l'ensemble du chapitre LI, lequel inclut le *compendium*. Cependant, comme beaucoup de pages du roman relèvent d'une certaine ambiguïté énonciative, on peut se demander jusqu'à quel point cette temporalité valénienne ne contamine pas sourdement bien d'autres passages, à commencer par une partie du chapitre LIII, à propos de Marguerite Winckler : « De toutes les pièces de l'immeuble, c'est de celle-là que Valène gardait le souvenir le plus proche [...] » (VME, 963).

Ces différents passages se distinguent grammaticalement des autres du fait qu'ils sont rédigés soit à l'imparfait, soit au conditionnel, soit au futur, ce qui signifie à la fois qu'ils ne s'ancrent pas nécessairement dans le présent du vingt-trois juin 1975, et qu'ils relèvent de l'imaginaire autant que de la mémoire. Julien Roumette, qui reprend l'idée d'une temporalité propre à Valène, établit du reste une distinction entre l'emploi du présent descriptif pour les scènes situées dans l'immeuble, attribuables à un narrateur anonyme, et celui, systématique, du participe présent suspensif pour les mêmes scènes représentées dans la conscience de Valène, qui régit le *compendium* : « Pélage vainqueur d'Alkhamah **se faisant** couronner à Covadonga » etc. (VME, 946).

Non seulement cette temporalité échappe au dispositif formel étudié plus haut ainsi qu'aux tensions qu'il suscite, mais elle se démarque également de la façon dont un certain nombre d'autres personnages vivent l'écoulement du temps. En effet, si Valène est bien l'un de ces vieillards affaiblis et nostalgiques dont on a mentionné la présence récurrente, sa mémoire est plus libre que celle des autres : elle s'abandonne au manège des souvenirs, à leur tourbillon infini, au lieu de se figer dans un ressassement maussade. Les images apparaissent sur la scène de sa conscience avant de s'effacer, supplantées par d'autres. Des époques différentes y voisinent ou s'y superposent : aucun ordre programmé ne régent leur succession. Des rythmes particuliers à sa vie intérieure tantôt

emballent le temps comme un moteur, tantôt le ralentissent. En outre cette temporalité-là n'est pas seulement celle des regrets ni de l'obsession de la mort, mais aussi celle de la mémoire affective, de l'intuition, de l'amitié, de la tendresse : c'est pourquoi elle offre un contrepois à la fois à l'articulation complexe des rétrospections et à la vibration implosive des scènes au présent. Juste avant le *compendium*, Perec évoque, à propos de Valène, « tout autour, la longue cohorte de ses personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes » (VME, 946) : on note dans ce passage, naturellement, l'adjectif possessif « ses », qui rapporte les personnages à Valène comme à un créateur, mais aussi le terme de « cohorte » qui mérite peut-être l'attention en raison de la connotation militaire qui s'attache à lui, et qui fait indirectement de Valène un officier au milieu de ses hommes. Le cortège de ses créatures est là comme pour le protéger, et pour être protégé par lui, contre la menace du monde extérieur et de l'oubli.

La mémoire de Valène n'est liée ni à une date ni à une époque précise, mais voyage sans contrainte entre la construction et la destruction rêvée de l'immeuble. En somme, le développement de cette temporalité n'est pas capturé par le projet de Bartlebooth et c'est pourquoi il s'ouvre à l'occasion vers le futur, atteignant une plénitude à laquelle ne peut prétendre un programme organisé pour évacuer le vide. Du reste, la disparition posthume quasi-totale du tableau auquel a rêvé Valène, ramené au moment de sa mort à l'esquisse d'un plan en coupe de l'immeuble, n'est pas le signe d'un effacement, comme le note Jean-Luc Joly « Si le tableau de Valène est presque entièrement blanc, ce n'est donc pas parce qu'il n'est rien, mais parce que ce tableau est en réalité un livre et qu'une fois refermé, tout livre devient un blanc du réel qui ne vivra plus que

dans la mémoire<sup>16</sup> ». Ainsi l'écriture du roman a donné forme et matière à ce projet, qui, simplement, échappe au vieil homme et lui survit.

### *Conclusion*

Les physiciens classiques considèrent que, contrairement à l'espace euclidien qui est celui de notre perception, le temps ne possède qu'une dimension. Mais le travail de la fiction induit de longue date la gestion de temporalités multiples, et il faut reconnaître que *La Vie mode d'emploi* est sur ce plan un bel instrument d'intégration puisque ce roman combine trois dimensions temporelles (au moins) : l'une diachronique, l'autre synchronique et la troisième que l'on pourrait qualifier de valénienne. A chacune d'elles correspondent une posture mémorielle et un (ou plusieurs) point(s) d'origine : le temps du présent serait celui de l'immédiat perceptif, presque sans mémoire ; le temps des rétrospections serait celui de la mémoire ordonnée, chronologique, historicisée, avec pour point de repère la construction de l'immeuble ; le temps de Valène serait celui de la remémoration libre et de l'imaginaire, avec comme foyers la mort de Marguerite Winckler et celle de son époux Gaspard. Les horloges et pendules qui figurent parmi les contraintes répertoriées du « Cahier des charges » de *La Vie mode d'emploi* scandent le temps de la rétrospection, tandis que le gros chat qui guette de derrière un soupirail « l'inaccessible mais pas tout à fait imperceptible trottement d'une souris » (VME, 852) pourrait apparaître comme un emblème de l'attention à l'immobilité fragile des tableaux vivants. Quant au temps de Valène, plusieurs éléments seraient susceptibles d'en offrir une image : parmi eux, vers le début et la fin du roman, la septième salle du château de Lebtit, « si longue que le plus habile archer n'aurait pu planter sa flèche dans le mur du fond » (VME, 663) qui offre la métaphore spatiale d'un

---

<sup>16</sup> JOLY Jean-Luc, cité par Christl Lidl in « La Vie mode d'emploi : cartographies en jeux », note 21, *Cartographier : regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Presses de l'Université Saint Louis de Bruxelles, 2019.

temps infini, et la maquette jamais assemblée de la clepsydre donnée par Haroun al-Rachid à Charlemagne (VME, 1243), dont les pièces définitivement détachées figurent la possibilité d'une mise en marche toujours à venir.