

## Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'œuvre de Georges Perec

Pablo MARTÍN SÁNCHEZ

Université de Lille III et Universidad de Granada

Si « titrer c'est conclure », comme disait André Gardies (1972: 185), je devrais commencer par expliquer de quoi je parle quand je parle d'hypertextualité. Et pour cela, rien de mieux que dire de quoi je ne parle pas quand je parle d'hypertextualité, de la même façon que Raymond Queneau, pour expliquer ce qu'était l'Oulipo, disait d'abord ce que l'Oulipo n'était pas. Allons-y : je n'utiliserai pas le terme *hypertextualité* dans un sens genettien, c'est-à-dire pour désigner l'une des cinq formes de transtextualité énoncées dans *Palimpsestes*, à côté de l'intertextualité, de la paratextualité, de la métatextualité et de l'architextualité : les différents types de relations, manifestes ou secrètes, qu'un texte peut établir avec d'autres textes. Je ne prendrai pas le temps d'analyser en détail cet ensemble de relations transtextuelles, mais il me semble tout à fait pertinent d'expliquer *grosso modo* ce que Genette entend par hypertextualité (même si ce n'est que pour montrer qu'il ne sera pas question ici de ce genre d'hypertextualité).

Genette écrit : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur, par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* » (1982 : 14) ; l'hypertexte serait ainsi, pour Genette, toute relation qui unit un texte B (l'hypertexte) avec un texte A antérieur (l'hypotexte), dont le premier dérive soit en l'imitant soit en le transformant : l'*Ulysse* de Joyce ou l'*Énéide* de Virgile seraient ainsi des hypertextes d'un même hypotexte (l'*Odyssée* d'Homère). En fait, Genette finit par accepter qu'« il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles » (1982 : 16).

C'est vrai : toutes les œuvres sont hypertextuelles d'une façon ou d'une autre, on écrit toujours en imitant, en transformant d'autres textes, soit consciemment soit inconsciemment ; on pourrait même affirmer que l'histoire de la littérature est un grand palimpseste et que la seule chose que les écrivains aient fait c'est de récrire éternellement, à travers les siècles, le même livre. Dans l'œuvre de Perec, en tout cas, cela est quelque chose d'évident et de conscient (« tout écrivain se forme en répétant les autres écrivains »,

disait-il déjà en 1967, dans une conférence prononcée à l'université de Warwick [2003 : 81]), de son premier livre jusqu'au dernier. Effectivement, Perec affirme avoir pris comme modèle Flaubert pour écrire *Les Choses* : « Mon livre a la même ossature que *L'Éducation sentimentale* – déclarait-il dans un entretien en 1967 – il y a les mêmes événements que dans *L'Éducation sentimentale*, il y a aussi des phrases qui sont les mêmes, des phrases qui sont copiées littéralement de *L'Éducation sentimentale*, une quarantaine environ. J'ai également emprunté à Flaubert le rythme ternaire » (2003 : 74). Et dans « *53 jours* », son dernier livre (inachevé), Perec prend comme modèle (comme hypotexte, donc) *La Chartreuse de Parme*, que Stendhal avait écrit justement en 53 jours.

Ceci dit, j'écarte Genette de cet article, puisque ce n'est pas cette notion d'hypertextualité qui m'intéresse ici (même si cela pourrait être une approche franchement intéressante pour étudier l'œuvre de Perec). Mais non : la notion d'hypertexte que je vais utiliser est celle que Theodor Nelson a forgée en 1965 (justement l'année où paraît le premier livre publié par Perec), même si l'idée lui en était venue pour la première fois vers 1960 (justement l'année de fondation de l'Oulipo). Ted Nelson disait alors : « Par hypertexte j'entends une écriture non séquentielle, un texte qui bifurque et permet de choisir au lecteur, se lisant mieux sur un écran interactif. Tel qu'on le conçoit populairement, il s'agit d'une série de morceaux de texte connectés à travers des liens qui permettent au lecteur de suivre différents parcours<sup>1</sup> » (cité par Landow, 1992 : 4). À mon avis, on peut trouver dans ces deux phrases tous les éléments indispensables pour pouvoir parler d'hypertexte : une écriture non séquentielle, un texte qui bifurque, un lecteur qui choisit la façon de connecter les différents fragments de texte et, par conséquent, l'existence de différents parcours de lecture possibles. Néanmoins, je ne considère pas comme un élément indispensable la mention de l'écran de l'ordinateur comme le lieu idéal pour lire un hypertexte, puisque cet *idéal* n'empêche pas qu'il puisse exister d'autres supports (même s'ils sont en principe moins appropriés) pour lire les hypertextes. C'est pour cela qu'il ne faut pas considérer cette propriété comme inhérente à l'hypertexte.

Cette nuance est fondamentale, parce qu'elle nous permet de distinguer entre ce qu'on pourrait nommer les *hypertextes numériques* et les *hypertextes analogiques*. En fait, cela fait déjà quelques années que je travaille sur cette notion d'hypertextualité, et que je

---

<sup>1</sup> Je traduis. L'original dit : « I mean nonsequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways ».

revendique principalement deux choses : que l'hypertexte littéraire doit être considéré avant tout comme une *structure* (et pas tellement comme un support, un média, une technique, un genre littéraire ou encore une pratique culturelle, comme le veulent certains théoriciens) et que les *écrivains* (les créateurs) ont eux aussi joué un rôle tout à fait remarquable dans la naissance, le développement et la consolidation du concept d'hypertexte (d'une façon aussi importante que les théories post-structuralistes, ou que l'évolution technologique).

La première question, celle de l'hypertexte comme structure, nous amène à accepter l'existence (et la coexistence) d'hypertextes analogiques et numériques, puisque si l'on prend l'hypertexte dans le sens que Nelson lui donne, c'est-à-dire comme un texte non séquentiel dont le lecteur choisit la façon de combiner les différents fragments, ceci est valable pour un support numérique aussi bien que pour un support analogique.

Ceci permet, en outre, de refuser un terme contre lequel je me bats depuis longtemps : le concept de *proto-hypertexte*, utilisé par la critique hypertextuelle (d'une façon souvent assez vague) pour désigner certains textes imprimés qui, d'une façon ou d'une autre, sont considérés comme des antécédents de l'hypertexte électronique. Mais c'est justement ce « d'une façon ou d'une autre » qui me paraît assez peu rigoureux de la part de ces critiques, qui ont mis dans le même sac proto-hypertextuel l'*Ulysse* de Joyce, le *Tristram Shandy* de Sterne ou « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges, avec les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, *Marelle* de Cortázar ou *Feu pâle* de Nabokov. Quelle est la différence ? C'est très simple : dans les trois premiers textes, la lecture est linéaire, uniséquentielle, de la première page jusqu'à la dernière, même s'ils renvoient à d'autres textes (c'est le cas de Joyce) d'une façon hypertextuelle (et maintenant, oui, dans un sens genettien), s'ils sont pleins de digressions (c'est le cas de Sterne), ou s'ils proposent l'existence d'univers alternatifs qui bifurquent (c'est le cas de Borges) ; par contre, les autres offrent non seulement la possibilité de choisir des parcours de lecture différents (donc, à la limite, il est toujours possible de commencer à les lire là où l'on veut), mais ils exigent du lecteur qu'il combine d'une façon ou d'une autre les différents fragments textuels qui les composent. Ou, si l'on préfère : les premiers textes ne sont pas des hypertextes ; les derniers, si : analogiques, c'est clair, mais hypertextes à cent pour cent, puisqu'ils possèdent tous les éléments constitutifs de l'hypertexte selon la définition canonique de Theodor Nelson.

C'est pour cela que je me refuse à parler de « proto-hypertextes » (ou, du moins, à le faire d'une façon aussi vague), et que je préfère parler d'« hypertextes analogiques » pour désigner les textes imprimés qui possèdent tous les ingrédients d'hypertextualité indispensables, et qualifier de « pseudo-hypertextes » (si je peux me permettre le néologisme) les œuvres qui présentent certains traits d'hypertextualité, dans lesquelles on peut *sentir* l'hypertextualité (si j'ose le dire ainsi), mais qui, en fin de compte, ne sont pas vraiment des hypertextes, étant donné que leur lecture finit par se révéler linéaire et uniséquentielle : il n'y a pas de sauts, ni de liens, et le lecteur n'est pas obligé de choisir entre différents chemins.

Pour manifester cette différence, on peut faire intervenir l'Oulipo et Georges Perec. Je viens de dire qu'il y a deux points que je m'obstine à revendiquer : l'hypertexte littéraire considéré comme une structure, on l'a déjà vu, et le rôle que les écrivains ont joué dans la naissance, le développement et la consolidation de l'hypertexte – et je suis persuadé que les travaux de l'Oulipo, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, ont contribué en grande partie à faire de l'hypertexte littéraire ce qu'il a été, ce qu'il est et ce qu'il sera. J'ai déjà précisé que Theodor Nelson avait imaginé pour la première fois l'hypertexte en 1960, l'année de fondation de l'Oulipo, et il me semble que ce n'est pas qu'une coïncidence. Depuis cette date-là, la littérature potentielle et la littérature hypertextuelle ont avancé en parallèle, en attribuant une importance particulière à l'union entre l'art et la science (ou entre la littérature et la technologie).

Un exemple évident de ce lien consiste tout simplement en ce que l'œuvre fondatrice de l'Oulipo est un hypertexte analogique (même si c'est avant la lettre) : les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, publiés pour la première fois en 1961. Jacques Bens affirme, à ce sujet, qu'« il était injuste de considérer les poèmes combinatoires de Queneau comme “la première œuvre de littérature potentielle”, car la littérature potentielle existait avant la fondation de l'Oulipo [...]. En revanche, ce que l'on peut affirmer sans grand risque d'erreur, c'est qu'elle constitue la première œuvre de littérature potentielle consciente » (1981 : 23). En tout cas, les *Cent mille milliards de poèmes* sont cités par presque toutes les histoires de l'hypertexte (fréquemment sous l'étiquette de « proto-hypertexte ») et considérés aussi comme une œuvre fondatrice de la littérature hypertextuelle. Et ce n'est pas étonnant, puisque l'on sait comment fonctionne cette « machine à fabriquer des poèmes », selon la définition de Queneau (1961 : s. p.) : dix sonnets dont les vers sont découpés en languettes pour qu'ils puissent se combiner, de

façon qu'on dispose d'une structure fragmentaire qui offre au lecteur la possibilité (ou la nécessité, plutôt) de choisir un itinéraire de lecture parmi d'autres, exactement cent mille milliards ( $10^{14}$  [10 puissance 14], puisqu'il y a dix sonnets de quatorze vers chacun). On se trouve ainsi, sans doute, face à un hypertexte : analogique, certes, mais un hypertexte tout de même, puisqu'il rejoint exactement la définition de Theodor Nelson : il s'agit bien d'un texte non séquentiel constitué par des fragments textuels que le lecteur relie selon différents parcours de lecture possibles. Et c'est ainsi que Marc Lapprand affirme : « Le modèle de poème hypertextuel nous a d'ailleurs été livré par Queneau, avec ses *Cent mille milliards de poèmes*. Mais que le lecteur compose l'une des combinaisons à l'aide d'une aiguille à tricoter, insérée entre les languettes de la luxueuse édition originale, ou par l'aide d'un logiciel idoine, le résultat sera toujours l'un des sonnets virtuels prévus par Queneau » (1998 : 64).

L'autre grand hypertexte analogique du co-fondateur de l'Oulipo, cité lui aussi fréquemment dans les histoires de l'hypertexte, c'est « Un conte à votre façon », proposé par Queneau pendant la 83<sup>e</sup> réunion du groupe, en 1967. « Un conte à votre façon » est un conte qui présente une structure en arbre, obligeant le lecteur à choisir constamment parmi différentes options de lecture, comme dans « Les livres dont vous êtes le héros » (inspirés probablement du conte de Queneau). En outre, il se fonde sur le langage de programmation informatique, comme l'a remarqué Claude Berge (1973 : 51-52) : « ce texte [...] s'inspire de la présentation des instructions destinées aux ordinateurs, le lecteur ayant à chaque moment à sa disposition deux continuations ». Même Jean-Pierre Balpe (l'un des fondateurs de l'Alamo – l'Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs, créé en 1981 –, qui est d'ailleurs un acharné défenseur de l'hypertextualité numérique) affirme qu'« Un conte à votre façon » est l'« un des premiers hypertextes littéraires » (1990 : 124), ce qui reviendrait à montrer une fois encore que l'hypertexte peut être aussi analogique.

Dans ces conditions, si Raymond Queneau est peut-être le meilleur représentant de l'hypertextualité analogique au sein de l'Oulipo (en concurrence, probablement, avec Jacques Roubaud), et si les travaux de l'Alamo constituent l'avant-garde de l'hypertextualité électronique du groupe, Georges Perec est sûrement celui qui peut nous offrir les plus beaux exemples de ce que j'ai appelé ici *pseudo-hypertextualité*.

On peut rapprocher les pseudo-hypertextes de la contrainte *canada-dry*, proposée par Jean Queval et qui consiste en un texte écrit sans contrainte, mais qui a l'air d'être écrit

sous contrainte. Selon les mots de Jacques Roubaud : « un texte en contrainte *canada-dry* à l'air d'être écrit suivant une contrainte ; il ressemble à un texte sous contrainte, il en a le goût et la couleur. Mais il n'y a pas de contrainte » (Roubaud, 1994 : 162). De la même façon, on pourrait dire qu'un pseudo-hypertexte est un hypertexte *canada-dry* : un texte qui a l'air d'être un hypertexte, qui en a le goût et la couleur, mais qui finalement n'en est pas un. C'est le cas, comme je l'ai déjà dit, de ces textes souvent considérés comme des proto-hypertextes, tels que l'*Ulysse* de Joyce, le *Tristram Shandy* de Sterne ou « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges. Chez Perec, on pourrait qualifier de pseudo-hypertextes au moins *L'Augmentation*, les « 81 fiches-cuisine à l'usage des débutants », les « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », et aussi *La Vie mode d'emploi*.

En fait, Georges Perec a commencé à s'intéresser vraiment aux structures arborescentes et à l'interactivité avec le lecteur vers la fin des années soixante, probablement influencé par les recherches qui se trouvaient, à cette époque-là, sur la table de travail aux réunions de l'Oulipo. Dans un colloque sur les *mass-media* qui s'est tenu en décembre 1967, Perec revendiquait l'importance du rôle joué par le lecteur et semblait regretter l'absence d'une plus grande interactivité entre celui-ci et le texte (même s'il ne parlait pas exactement d'interactivité, mais d' « implication », terme emprunté à McLuhan) : « On a encore peu d'éléments sur ce qui serait l'implication du lecteur dans l'œuvre. Sa participation active semble exclue (le lecteur consomme ce que l'écrivain produit ; ses chances d'intervention sont minces [...]) » (2003 : 101-102). Pourtant, Perec affirmait ensuite qu' « Un autre aspect de l'implication, forme de participation mi-active, mi-passive, peut s'appeler, traitant de l'écriture, la "liberté" du lecteur », pour faire immédiatement allusion à trois hypertextes analogiques (sans utiliser le terme d'hypertexte, bien entendu) : *Composition n° 1*, de Marc Saporta (sans donner ni le nom de l'auteur ni le titre de l'œuvre) ; les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau ; et *Marelle* de Cortázar (2003 : 102). Finalement, il ajoutait : « une structure de ce type, dite "en arbre", a servi de base à un trop court texte de Queneau [il faisait référence, bien sûr, quoique sans le nommer, à "Un conte à votre façon"] » (2003 : 102-103) ; puis il déclarait que « le simultané et le discontinu ont fait irruption dans l'écriture. À l'image [...] qui gouvernait depuis trop longtemps la structure de la narration, c'est-à-dire l'image du fleuve, vont succéder celles de l'arbre, de l'épi, des tiroirs » (2003 : 103).

Il semble bien que Perec avait une conscience assez claire du phénomène hypertextuel (même s'il n'utilisait pas un terme qui, d'ailleurs, venait presque d'être forgé par Ted Nelson aux États-Unis), et qu'il considérait que le futur de la littérature serait gouverné par ce genre de structures textuelles. Il ne faut pas s'étonner, alors, si l'un des premiers projets que Perec entreprend comme membre de l'Oulipo, est celui de *L'Augmentation*, dont la structure est fondée sur un organigramme informatique. En fait, Perec a écrit d'abord un texte en prose, intitulé « L'Art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation » (publié dans la revue *Enseignement programmé*, en décembre 1968), puis il l'a transformé en texte théâtral, d'abord lu comme *Hörspiel* à la radio allemande avant d'être joué au théâtre de la Gaîté-Montparnasse en 1970. Mais la structure profonde du texte reste la même dans les deux cas : un organigramme qui a l'air d'un labyrinthe fait de propositions, de flèches, d'encadrés et de dessins, qui semble confirmer le soupçon que le résultat de cette structure doit forcément constituer un hypertexte. Et Perec lui-même nous le fait croire quand il assure qu' « Il s'agit d'un problème simple [...]. Ce problème se décompose en un certain nombre de propositions auxquelles on peut répondre par oui ou par non, chaque type de réponse entraînant certaines conséquences. [...] C'est en somme une littérature en arbre, un réseau, un labyrinthe et celui qui "lit" choisit *un* chemin parmi tous les chemins possibles, la totalité des choix étant offerte instantanément sur l'organigramme » (cité par Bellos, 1994 : 431). Mais si, effectivement, la structure semble réclamer un développement hypertextuel, le résultat, lui, ne l'est pas du tout. Et c'est à nouveau Perec lui-même qui le confirme : « Au lieu de raconter l'histoire en laissant au lecteur le soin de choisir son chemin, j'ai fait une *traduction linéaire* de l'organigramme, c'est-à-dire que j'ai suivi *un à un* tous les chemins en recommençant dès le début chaque fois qu'une flèche me ramenait au début » (cité par Bellos, 1994 : 431). En réalité, Perec reprend l'idée d' « Un conte à votre façon » pour faire exactement le contraire, pour la pervertir, d'une certaine manière : là où Queneau offre au lecteur la possibilité de choisir, Perec l'oblige à parcourir tous les chemins possibles. Les propositions quenellienne et perequienne sont donc antagoniques : même si le point de départ est similaire (une structure arborescente), les développements sont radicalement différents, comme Perec lui-même confirme : « Faisant exactement le contraire de ce qu'avait fait Queneau dans "Un conte à votre façon", j'ai développé linéairement un organigramme » (cité par Magné, 2008 : 93). Perec ne peut pas parler plus

clairement : son texte est, finalement, un texte uniséquentiel, et ne peut de ce fait être considéré comme un hypertexte – mais bien comme un pseudo-hypertexte.

Pourtant, il ne s'agit pas de la seule occasion où Perec et Queneau ont choisi des chemins opposés. En fait, on pourrait dire que Perec met souvent en œuvre une *esthétique de l'épuisement*, alors que Queneau préfère une *esthétique de la virtualité* : là où Queneau choisit la potentialité de la combinatoire, Perec choisit l'exhaustivité. Et c'est ainsi que, si Perec part d' « Un conte à votre façon » pour écrire *L'Augmentation*, il fait de même avec les *Cent mille milliards de poèmes* pour écrire deux textes qu'on pourrait dire « exponentiels » (selon le terme proposé par Claude Berge [1973 : 49]) : les « 81 fiches-cuisine à l'usage des débutants » et les « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables ». Dans le premier cas, on obtient 81 textes en combinant  $3^4$  [3 puissance 4] éléments, tandis que dans le deuxième, c'est à partir de  $3^5$  [3 puissance 5]. Comme les deux textes fonctionnent de façon similaire, je commenterai seulement le deuxième, publié pour la première fois en octobre 1978, dans la revue *Le fou parle*.

D'abord, on rencontre à nouveau une différence fondamentale entre les propositions quenellienne et perequienne :  $10^{14}$  est un nombre si grand qu'on aurait besoin de presque deux cent millions d'années de lecture pour lire tous les sonnets (si l'on accepte un rythme trépidant d'une minute par poème), tandis que  $3^5$  est un nombre beaucoup plus accessible. Les « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables » sont 243 petits textes adaptés à l'extension et au ton propres aux cartes postales qu'on envoie pendant les vacances d'été. Et de la même façon que Queneau part de dix textes de base (les dix sonnets), divisés en quatorze fragments chacun (les quatorze vers qui forment un sonnet), on pourrait dire que Perec part de trois textes de base de cinq éléments chacun. Le premier de ces cinq éléments est une localisation (qui peut être de trois types : une ville, une région ou un hôtel), le deuxième est une considération (qui peut faire référence à trois questions : la météo, la sieste ou le bronzage), le troisième élément est une satisfaction (de trois types, à nouveau : la nourriture, la plage ou le bien-être), le quatrième élément est une mention (d'une insolation, d'activités ou à de rencontres) et le cinquième est une salutation (avec des bises, des pensées, ou pour annoncer le retour). À partir de ce schéma, Perec élabore des listes d'éléments qu'il combine et ordonne suivant des mécanismes tels que la polygraphie du cavalier ou le carré magique, entre autres. Nous sommes ainsi encore une fois devant un texte fragmentaire et combinatoire, mais dont l'ordre des éléments n'est pas du tout aléatoire, ni ne peut être choisi librement par le lecteur (du moins, le texte ne le

permet pas de façon explicite : bien entendu, comme je l'ai déjà dit, le lecteur est toujours libre de commencer à lire n'importe quel texte là où il veut, mais ceci ne fait pas du texte un hypertexte : il faut que le texte lui-même l'oblige à réaliser cette élection). Nous sommes, donc, de nouveau, devant un pseudo-hypertexte.

Pour finir, et sans vouloir être exhaustif (il faut toujours laisser l'exhaustivité à Perec), je ne peux pas terminer mon intervention sans parler du caractère pseudo-hypertextuel de *La Vie mode d'emploi*, qu'Italo Calvino qualifie dans ses *Leçons américaines* d'« hyper-roman » (1989 : 190) – et cela est sans doute très éloquent, même si quand l'écrivain italien parle d'hyper-roman il ne parle pas exactement de la même chose que nous quand nous parlons d'hypertexte : pour Calvino, l'hyper-roman suppose la réalisation la plus réussie de son idéal de « multiplicité », le roman « en tant qu'encyclopédie, en tant que moyen de connaissance, et surtout en tant que réseau reliant les faits, les personnes et les choses » (1989 : 169-179) ; enfin, le roman comme grand réseau structurellement voué « à accumuler, à moduler, à combiner » (1989 : 189). Il n'y a pas de doute, si l'on prend en considération cette notion calvinienne, que *La Vie mode d'emploi* est un hyper-roman. Mais il n'y a pas de doute non plus que, selon la définition de l'hypertextualité que j'ai donnée, le grand chef-d'œuvre de Perec ne peut être qu'un pseudo-hyper-roman. Et cela même si Jacques Roubaud affirme qu'« il y a certes un parcours proposé par le livre, mais il n'interdit pas à mon sens d'autres parcours. Et le parcours du cavalier est de par sa définition même un parcours par “sauts”, discontinu, qui insiste dans sa définition même sur la discontinuité » (1995 : 246).

Roubaud le dit précisément : « il n'interdit pas à mon sens d'autres parcours ». À son sens, mais cela ne suffit pas. Je rappelle que n'importe quel texte (et encore plus si sa structure est fragmentaire) peut être lu dans l'ordre que le lecteur décide, mais qu'un hypertexte se caractérise non seulement parce qu'il permet ce genre de lecture, mais parce qu'il l'exige. Effectivement, le matériel diégétique de *La Vie mode d'emploi* n'est pas offert par Perec d'une façon chronologique ni continue, bien au contraire : la structure du roman se conforme à une multiplicité de sauts temporels et spatiaux. Ainsi, pour organiser les 99 chapitres du roman, Perec utilise la polygraphie du cavalier (comme dans les « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables ») et, pour distribuer le matériel narratif (constitué par des listes de nombreux éléments), il utilise d'autres procédés combinatoires aussi imaginatifs, tels que le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 (ou carré bi-latin, si l'on préfère) et la pseudo-queenine. On comprend donc pourquoi de nombreux

critiques ont qualifié le roman de « non linéaire », mais il ne faut pas se tromper : la lecture de *La Vie mode d'emploi* ne peut être que linéaire, d'abord parce que toute lecture est nécessairement linéaire dans le temps, mais ensuite (et surtout) parce que le roman perecquien est également séquentiel (ou uniséquentiel). Chaque unité d'information doit être lue comme la suite naturelle d'une première et le début d'une troisième, selon la formule proposée par Jean-Pierre Balpe (1990 : 148). C'est pour cela que l'image qui traverse le roman d'un bout à l'autre, celle du puzzle, fonctionne plutôt comme une métaphore et ne représente pas la structure réelle du texte. Et Perec lui-même semble en être conscient quand il écrit dans le préambule qu' « 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, calculés, étudiés par l'autre » (2002 : 656).

Au bout du compte, donc, même si le lecteur de *La Vie mode d'emploi* est apparemment libre de poursuivre une lecture hypertextuelle, il ne fait que parcourir le seul chemin que l'auteur a conçu pour lui. Parce que Perec, il faut accepter l'évidence, nous donne le puzzle déjà construit, nous donne le plan de sa reconstruction, l'itinéraire linéaire que le lecteur doit suivre de la première page jusqu'à la dernière – même si l'auteur aime à flirter avec une certaine idée d'hypertextualité, et même si *La Vie mode d'emploi* est effectivement, dans le sens calvinien, un magnifique hyper-roman.

Il semblerait ainsi qu'il n'y ait pas d'hypertextes chez Perec. Mais ce n'est pas vrai. Il y en a un, au moins. Analogique, certes, mais il y en a un. Ç'aurait pu être *L'Arbre*, un projet littéraire inabouti que Perec expose ainsi : « C'est la description, la plus précise possible, de l'arbre généalogique de mes familles paternelle, maternelle, et adoptive(s). Comme son nom l'indique, c'est un livre en arbre, à développement non linéaire, un peu conçu comme les manuels d'enseignement programmé, difficile à lire à la suite, mais au travers duquel il sera possible de retrouver (en s'aidant d'un index qui sera, non un supplément, mais une véritable et même essentielle partie du livre) plusieurs histoires se recoupant sans cesse » (Perec, 1990 : 53-54). Et il précise : « *L'Arbre* [est] une saga, un roman-arbre (comme on dit un roman-fleuve) » (1990 : 66). Mais non, il ne s'agit donc pas de *L'Arbre*, puisque c'est un projet inabouti, mais d'un texte exponentiel, pas très connu, publié en 1981 et intitulé *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio*

*Clerici* (Perc, 1996). Le principe de composition est exactement le même que celui des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, mais joue aussi avec des illustrations : huit poèmes de Perc et huit dessins de Clerici, fragmentés en quatre parties combinables, ce qui donne un total de  $8^4$  [8 puissance 4] poèmes ou dessins (donc, 4096), qui nous fait comprendre le nombre approximatif du titre. Là, Perc n'aspire pas à l'exhaustivité, mais à la virtualité, et laisse le lecteur faire ses propres choix de lecture.

### **Bibliographie**

- BALPE, Jean-Pierre (1990) : *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Eyrolles, Paris.
- BELLOS, David (1994) : *Georges Perc : Une vie dans les mots*, Seuil, Paris.
- BENS, Jacques (1981) : « Queneau oulipien », dans OULIPO : *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, p. 22-33.
- BERGE, Claude (1973) : « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », dans OULIPO : *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, Paris, p. 43-57.
- CALVINO, Italo (1989) : *Leçons américaines : Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Gallimard, Paris.
- GARDIES, André (1972) : « Nouveau Roman et cinéma : une expérience décisive », dans Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon (eds.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. 1, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (20-30 juillet 1971), Union Générale d'Éditions, Paris, p. 185-214.
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- LANDOW, George (1992) : *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London.
- LAPPRAND, Marc (1998) : *Poétique de l'Oulipo*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta.
- MAGNE, Bernard (2008) : « Postface », dans Georges PEREC : *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Hachette, Paris, p. 89-105.
- PEREC, Georges (1981) : *Théâtre I (La Poche Parmentier précédé de L'Augmentation)*, Hachette, Paris.
- (1985) : « 81 fiches-cuisine à l'usage des débutants », dans *Penser / Classer*, Hachette, Paris, p. 89-108.
- (1989) : « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables », dans *L'Infra-ordinaire*, Seuil, Paris, p. 33-67.
- (1990) : « Lettre à Maurice Nadeau », dans *Je suis né*, Seuil, Paris, p. 51-66.
- (2002) : *Romans et récits*, Le Livre de Poche, Paris.
- (2003) : *Entretiens et conférences*, vol. 1, Joseph K., Nantes.
- (2008) : *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Hachette, Paris.

— et Fabrizio CLERICI (1996) : *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles.

QUENEAU, Raymond (1961) : *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris.

— (1973) : « Un conte à votre façon », dans OULIPO : *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Gallimard, Paris, p. 273-276.

ROUBAUD, Jacques (1994) : « L'Oulipo et l'Art combinatoire », en VV. AA. : *Esriptura i combinatòria*, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelone, p. 158-163.

— (1995) : *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, Paris.