

UN CAS D'INTERTEXTUALITE INSCRIPTIVE DANS  
LA VIE MODE D'EMPLOI DE GEORGES PEREC

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco:

Vitoria-Gasteiz



Depuis quelque temps on peut constater toute une série de phénomènes qui ont lieu à l'intérieur de l'oeuvre littéraire. Il s'agit des "voyages" entre les textes, des procédés qui deviennent de plus en plus importants pour la constitution des oeuvres littéraires; bien qu'ils ne soient pas tout à fait nouveaux car ils sont à l'origine de la littérature elle-même, ils deviennent le cachet d'une nouvelle espèce littéraire où l'abondance et la combinatoire de ces procédés étale nettement une "conduite" textuelle bien différente de ce que l'on considère la littérature au degré standard. Donc, la fréquence-abondance de ce comportement, uni à une pratique "originale" qui consiste à construire les textes en utilisant des matériaux provenant d'autres textes, constituent les traits de cette nouvelle formule dont le succès vient de commencer.

Outre cela on a affirmé cet esprit en s'appuyant sur quelques idées-phrases dont l'intention n'était pas gratuite. "On écrit parce qu'on a lu et on lit parce qu'on a écrit" (ce qui est tout à fait plausible/possible); "on écrit toujours le même livre qui d'ailleurs était déjà écrit" (on fait un effort... et on voit que c'est possible); "pour écrire, on utilise toujours ce qui est déjà écrit, donc on n'est jamais totalement original" (ce qui pose le problème de la surabondance concernant la production littéraire aujourd'hui millénaire...). Ce sont des assertions comportant toujours un seul dénominateur commun: la transférence des textes à d'autres textes, des textes qui passent d'une oeuvre à une autre, manipuler des textes dans l'intention d'en produire d'autres.

En plus, il faut signaler la présence et

l'activité de toute **une** critique littéraire qui s'est proposée de travailler sur cet aspect de la production littéraire, en même temps qu'elle essayait de prouver le fondement scientifique de ces mécanismes. Soulignons donc la Sémiotique littéraire: Julia KRISTEVA, **Séméiotiké** (1969: Seuil), et les travaux des structuralistes "d'avant-garde": Gérard GENETTE, **Palimpsestes** (1982: Seuil), comme exemples de l'activité autour de cette matière (1). En tout cas, nous pouvons repérer dans ce domaine des études scientifiques assez approfondies, ce qui nous permettra de signaler que ces "voyages-entre-textes" ne sont pas quelques pratiques aberrantes dépourvues d'une morale professionnelle (obligée), et non plus des jeux malabares (ou jongleries!) doués de maniérisme érudit ou magie textuelle, non, il faut démontrer le principe méthodologique qui sous-tend la création littéraire d'après lequel le texte se construit tout en suivant quelques règles précises.

Dans **La Vie mode d'emploi** (2) de Georges Perec, pp. 47-48, nous trouvons un paragraphe qui pourrait surprendre le lecteur, voyons:

un bahut (...) dont les motifs illustraient les scènes capitales de **l'Île mystérieuse**: la chute du ballon évadé de Richmond, la miraculeuse retrouvaille de Cyrus Smith, l'ultime allumette récupérée dans une poche du gilet de Gédéon Spilett, la découverte de la malle, et jusqu'aux confessions déchirantes d'Ayrton et de Nemo qui concluent ces aventures en les reliant magnifiquement aux **Enfants du Capitaine Grant** et à **Vingt mille lieues sous les mers**

ce petit texte, repérable dans l'ensemble du texte, vient "suggéré" par l'histoire concrète dont le héros est un des protagonistes du roman, Gaspard Winckler, et elle se justifie dans la description de son appartement - phénomène systématique tout le long du roman (3). Ce jeu d'allusions (4) du texte pérecquien de **La Vie mode d'emploi** (VME) établit toute une série

d'implications du texte concernant un réseau intertextuel qui produit une signification ajoutée.

**Le phénomène transtextuel.** Les points de repère pour l'argumentation sur transtextualité se trouvent, d'un côté, dans la révolution conceptuelle de Kristeva (op. cit.) et, de l'autre, dans le nouveau classement de la grande typologie de phénomènes réalisé par Genette (op. cit.). Voyons donc les implications du transtextuel vis-à-vis de ces deux hypothèses.

L'analyse kristévienne constitue une révision en profondeur de la définition de texte, tout en transcendant le niveau linguistique (donc sémiotique) où le texte devient une **productivité**, c'est-à-dire, 1) le rapport avec la langue vient déterminé par des catégories **logiques** et non plus linguistiques, 2) son espace se construit par la **permutation** de textes (intertextualité), plusieurs textes s'entrecroisent et construisent d'autres textes. Cette organisation textuelle qui résulte de l'imbrication d'énoncés différents (auxquels elle renvoie), dans le contexte d'une culture déterminée, c'est l'**idéologème**. Cette nouvelle catégorie est une fonction intertextuelle qui peut être détectée facilement sur les différentes couches du texte et elle apporte la "situation" historique et sociale de ce texte.

Il s'agit donc d'une nouvelle structure d'analyse qui s'est proposée le premier essai scientifique pour l'interprétation des rapports qui s'établissent à l'intérieur du texte, au niveau des énoncés qui composent le texte, tout en transposant l'unité textuelle, c'est-à-dire, lorsqu'on tient compte d'un appareil qui transporte le texte au-delà de son niveau particulier et qu'il s'agit de construire une macrostructure composée d'une infinité de textes (la littérature totale). Dans VME de Perec, sur la couche qui correspond à la description de la chambre de Winckler (en plus de la contrainte oulipienne) il y a d'autres énoncés qui n'appartenaient pas génétiquement au texte de VME, ce sont les textes de Jules Verne provenant de *L'île mystérieuse*, *Les Enfants du Capitaine Grant*, *Vingt*

mille lieues sous les mers... Par conséquent, il y a deux registres qui vont fonctionner en ce qui concerne la vision théorico-analytique de l'étude du texte: d'abord, les rapports qui s'établissent entre des énoncés différents constituent un réseau logique qui dépasse le niveau linguistique (5); puis, la nouvelle dimension du phénomène comportera une considération tout à fait nouvelle des règles d'analyse et d'interprétation qui fonctionnaient auparavant, car la nouvelle macrostructure (culturelle) issue du réseau intertextuel engendre des implications historico-sociales qui dépassent la dimension textuelle.

Le phénomène transtextuel (dont l'intertextuel est le plus important) vient déterminé par une caractéristique remarquable: il y a toujours plusieurs énoncés (parfois beaucoup) dont l'origine est d'ailleurs diverse... donc, une typologie textuelle abondante. La première mise en système de cette typologie a été menée (avec un succès variable) par Genette, qui en propose dans *Palimpsestes* la structuration suivante (6):

Transtextualité	Intertextualité	Interne ----	Autotexte
		Externe	Allusion Citation Plagiat
	Paratextualité ----	Paratexte (7)	
	Métatextualité ----	Métatexte	
	Hypertextualité ----	Hypertexte (8)	
	Architextualité ----	Architexte (9)	

Le champ de travail de Genette suppose donc une activité plus grande que celui de Kristeva. Mais voyons une petite remarque. La grille de Genette contient des catégories différentes de l'intertextualité kristévienne (l'intertextualité à proprement parler considérée équivalente), cependant la transtextualité de

Genette vient définie comme "trascendence textuelle du texte" (10), c'est-à-dire, tout ce qui rapporte un texte d'autres textes, d'une façon évidente ou secrète, on détecte donc un certain rapprochement de l'idéologème de Kristeva.

De l'idéologème kristévien et des catégories genettiennes nous retiendrons seulement la pratique intertextuelle. Dans la p. 71 de VME, pour la "description" de l'appartement de Rorschach, on nous raconte un petit morceau de la vie de ce personnage, lorsqu'il était imprésario d'un trapéziste; dans cette histoire nous trouvons l'énoncé suivant:

Poussé d'abord par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique, il avait organisé sa vie de telle sorte qu'il pût rester sur son trapèze nuit et jour aussi longtemps qu'il travaillait dans le même établissement. Des domestiques se relayaient pour pourvoir à tous ses besoins, qui étaient d'ailleurs très restreints; ces gens attendaient sous le trapèze et faisaient monter ou descendre tout ce qu'il fallait à l'artiste dans des récipients fabriqués spécialement à cet effet. Cette façon de vivre n'entraînait pour l'entourage aucune véritable difficulté; ce n'était que pendant les autres numéros du programme qu'elle devenait un peu gênante: on ne pouvait dissimuler que le trapéziste fût resté là-haut, et le public, bien que fort calme en général, laissait parfois errer un regard sur l'artiste. Mais la direction ne lui en voulait pas car c'était un acrobate extraordinaire qu'on n'eût jamais pu remplacer. On se plaisait à reconnaître d'ailleurs qu'il ne vivait pas ainsi par espièglerie, que c'était pour lui la seule façon de se tenir constamment en forme et de posséder toujours son métier dans la perfection.

Le problème devenait plus difficile à résoudre lorsque les contrats s'achevaient et que le trapéziste devait se transporter dans une autre ville. L'imprésario faisait tout pour abréger le plus possible ses souffrances: dans les agglomérations urbaines, on employait des automobiles de course, on roulait de nuit ou de grand matin à toute allure dans les rues désertes; mais on allait toujours trop lentement pour l'impatience de l'artiste; dans le train on faisait réserver un compartiment tout entier où il pouvait chercher à vivre un peu comme sur son trapèze, et se coucher dans le filet; ce trapèze, à l'étape, on l'installait longtemps avant l'arrivée de l'acrobate, toutes les portes étaient tenues grandes ouvertes et tous les couloirs dégagés pour que l'acrobate pût sans perdre une seule seconde rejoindre ses hauteurs.

C'est l'histoire d'un artiste (trapéziste) que M. Rorschach avait embauché pendant quelque temps pour son spectacle de cirque; la dite histoire n'est pas plus particulière que les autres de VME, elle est toujours accordée au registre commun des histoires racontées dans ce roman-de-romans: elle s'inscrit parfaitement dans l'argument du récit (les 99 récits qui composent le livre)...

Mais pour le lecteur qui n'est pas le lecteur-ingénu (11), il y aura dans cette petite histoire quelque ressemblance avec un autre texte lu ailleurs... Effectivement, ce lecteur (averti de la contrainte oulipienne et/ou grand connaisseur de la littérature) se lève et cherche dans la bibliothèque... il est en train de trouver le récit de Franz Kafka intitulé **Un artiste du trapèze...** La même histoire, le même texte (un fragment), les mêmes phrases ordonnées pareillement, mot sur mot... Le texte de Kafka capturé et transféré... Personne ne nous avertit de cette trahison qui se lit parfaitement, aisément... Mais il y a un lecteur qui est capable de

découvrir un rapport de sens qui se construit entre les deux récits, celui de Perec, celui de Kafka.

L'intertextualité "en exergue". D'après ce que nous avons pu constater dans les deux exemples de VME: le bahut et le trapéziste, le roman de G. Perec constitue l'espace où "couche" sans problèmes une quantité importante de textes (12) provenant d'autres livres. L'inscription de ces textes est tout à fait naturelle, donc ils ne sont pas faciles à détecter (sauf si on connaît les cahiers de charge de l'auteur et les contraintes).

Par contre nous avons repéré dans VME une typologie de textes (dont 96 énoncés ou textes) qui ont une caractéristique commune: ils sont détachés du texte par une marque spatiale, c'est-à-dire, le texte se dispose sur la page d'une façon différente, un mécanisme visuel qui produit la mise en relief d'un énoncé (dont un pourcentage important correspond à des figures ou des graphiques). Ces textes et figures "en exergue" (pas de guillemets, pas de références, même pas de marques ad hoc) constituent un ensemble hétéroclite que nous nous proposons d'organiser ici.

Tout d'abord il faut signaler le trait différentiel textuel figuratif, dont je proposerais trois exemples:

- pour les textes (p. 370), il s'agit de la reproduction d'un fragment ou d'une unité (énoncé) provenant d'un autre texte, avec lequel on établit un rapport (idéologique); le texte d'une chanson s'introduit dans le texte de VME, dans cet espace se dessine donc le rapport idéologique:

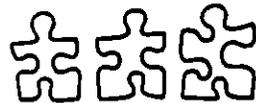
les quatre garçons, avec leurs rondins, leurs tabliers longs, leurs serviettes blanches et leurs plateaux d'argent, doivent monter sur la scène, s'aligner devant le rideau rouge et, au signal du pianiste, lever bien haut la jambe en chantant le plus faux et le plus fort possible, mais ensemble:

Maint'nant qu'vous avez bien didi,bien didi,bien diné  
Dites un grand merci, si, si  
A l'ami Didi, à l'ami Didi, à l'ami Désiré  
Qui maint'nant va vous montrer  
Oui oui oui, oui oui oui  
Ce qu'il a de plus joli,de plus joli,de plus joli!  
ce sur quoi trois "girls" surgissant des minuscules  
coulisses, ouvrent le spectacle.

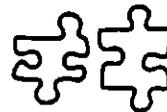
- pour les figures (p. 250), il s'agit de l'inclusion des graphesdessins représentant la forme de quelques pièces d'un puzzle (... celui du livre, par transférence) en employant le procédé de l'illustration inclusive; on cite les images et on reproduit ces images, intéreactivité donc textico-figurative qui produit du sens dans le double registre de la lecture (texte) et de la perception visuelle pure (image):

Dans de tels puzzles les pièces se divisent en quelques grandes classes dont les plus connues sont:

**les bonshommes**



**les croix de Lorraine**



**et les croix**



et une fois les bords reconstitués, les détails mis en place -la table avec son tapis rouge à franges jaunes très claires, presque blanches, supportant un pupitre avec un livre ouvert, la riche bordure de la glace, le luth, la robe rouge de la femme- et les grandes masses des arrière-plans séparées

- pour les documents (pp. 349-350), il s'agit également de l'inclusion (voir ci-dessus) qui reproduit "en fac-similé" (manoeuvre de trompe-l'oeil fautif) le document-affiche cité, explicitation donc du texte par l'image cette fois aussi; la valeur ajoutée qui construit la différence par rapport aux figures, c'est que ce document peut contenir d'autres textes et qu'il y a donc une liaison du texte avec l'image-texte du document, signifiante ajoutée qui enrichit la signification par la surdimension textico-figurative-textuelle:

doza, et un agrandissement photographique d'un menu fin-de-siècle s'inscrivant dans des arabesques beards-leyennes:



Le client est un japonais au visage couvert de rides, portant un pince-nez à monture d'or, vêtu d'un strict costume noir, chemise blanche, cravate gris perle. Il est assis sur une

Ces trois exemples montrent-démontrent la pratique intertextuelle de Perec et la particularité d'un fonctionnement tout à fait original. Signalons aussi l'aspect quantitatif: 96 cas appartenant à la typologie décrite ci-dessus, Puisqu'il est impossible de reproduire dans cet espace une telle exhaustivité, je vais en exposer les données statistiques:

- citations (au sens plus large) .....	88 cas
- citations fausses, fausse érudition constatée.	2 cas
- citations fantasmagoriques évidentes .....	5 cas
- métatextes (!) .....	1 cas

Mais la pratique intertextuelle pérecquienne dans VME ne se conforme pas à cette définition, elle veut d'autres faisceaux analytiques très liés originairement à une pratique aussi plastique que littéraire. En plus de la description typologique de la pratique intertextuelle, faudra-t-il encore l'analyse du niveau d'inscription où se placent ces textes de VME, c'est-à-dire, la comptabilité des composantes textuelles et/ou figuratives de chaque pratique, donc (sur 96 cas):

- textes écrits .....	76	cas
- textes écrits + figure .....	15	cas
- figures .....	5	cas

On peut facilement constater le pourcentage favorable du scriptural par rapport au figuratif (4% environ), mais à signaler aussi que cette présence, bien qu'elle soit quantitativement réduite, comporte un trait plastique important qui souligne à mon avis la plasticité innée du signe graphique dans la composante textuelle, et dont le produit final essaie d'obtenir une liaison heureuse du textuel et du figuratif.

Voici alors la définition d'une pratique intertextuelle comme inclusion du texte dans le texte et/ou figuré dans le texte. Ces deux dimensions sont toujours encadrées dans la surdimension visuelle du texte, c'est-à-dire, on essaie de casser chasser la structure linéaire-traditionnelle-temporelle du texte littéraire et on obtient une nouvelle page où le texte parcourt un espace distribué d'après quelques règles, que nous avons définies par la typologie textuelle et le niveau d'inscription. Ce nouveau comportement de la littéarité (le texte qui se pose la question du littéraire) par le fonctionnement textuel renouvelé, énonce et dénonce la conscience réelle du code qui permet d'écrire. Comme les machines intelligentes ou l'intelligence artificielle, on dirait ici une espèce de texte intelligent.

- - -

## Notes

- 1) Répérorions encore quelques autres titres qui pourraient constituer une bibliographie de base sur ce sujet: AAVV, "Intertextualités" (1976: **Poétique**, 27); COMPAGNON A., **La seconde main** (1979: Seuil); GENETTE G.; "Transtextualités" (1983: **Magazine littéraire**, 192); GOYET F., "Imitatio ou intertextualité?" (1987: **Poétique**, 71); REYES G., **Polifonía textual** (1984: Gredos); RIFFATERRE M., "La trace de l'intertexte" (1980: **La pensée**, 215).
- 2) 1978: Hachette, nous utilisons toujours l'édition corrigée par l'auteur (1982: Livre de poche). Il s'agit d'un exemple "hors-série" de ce que l'on pourrait nommer "le livre des livres", le livre qui se construit avec les matériaux repérés d'autres livres.
- 3) En fait, la description de l'immeuble tout en parcourant les loges du bâtiment constitue le leitmotiv du système d'écriture prévu par Perec dans ce roman: le puzzle, l'immeuble, le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10, la pseudo-quénine d'ordre 10 et la polygraphie du cavalier, sont les contraintes dont l'articulation fait surgir le texte, l'écriture du texte.
- 4) Le terme "allusion" se veut synonyme de celui de Genette (voir après): à détecter le rapport de ce paragraphe avec ceux des textes de Jules Verne.
- 5) Qui n'est pas exclu définitivement.
- 6) Quelques phénomènes constituent l'objet d'autres livres et sont également inclus dans cette grille.
- 7) **Seuils** (1987: Seuil).
- 8) **Palimpsestes** (déjà cité).

- 9) **Introduction à l'architexte** (1979: Seuil).
- 10) **Palimpsestes**, p. 7.
- 11) ECO U., **Lector in fabula** (1987: Lumen, 2<sup>a</sup>).
- 12) Cette quantité sera fixée par les contraintes qui permettent l'écriture du livre à partir de 21 paires de listes de 10 objets divers.

---