

**Une application d'HyperPo,  
un logiciel d'analyse de texte informatisée,  
à *La Disparition* de Georges Perec**

par  
**Stéfan Sinclair**

Thèse présentée au Département d'Études françaises  
de Queen's University en vue de l'obtention du grade de  
Docteur en Philosophie

Queen's University  
Kingston, Ontario, Canada  
janvier 2000

copyright © Stéfan Sinclair, 2000



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-54434-6

Canada

# Résumé

Cette thèse, avant tout, entend faire valoir une approche de critique littéraire qui conjugue judicieusement des perspectives traditionnelles et contemporaines du texte. Si elle s'intéresse aux possibilités de l'analyse textuelle assistée par informatique, ce n'est pas forcément aux dépens de méthodes critiques plus traditionnelles.

Le premier chapitre de la première partie se chargera de considérer le statut épistémologique du texte selon sa manifestation. À quelques nuances près, il démontrera que la nature structurelle d'un texte tient peu à son médium même si ce dernier risque de jouer un rôle important dans la perception des structures. Le chapitre fera valoir le potentiel de l'architecture hypertextuelle non seulement pour la représentation d'éléments structurels d'un texte, mais évoquera également ses capacités de représenter un grand nombre d'autres aspects textuels.

En relevant quelques repères historiques dans le développement de l'ordinateur et dans l'évolution de la critique informatisée, le deuxième chapitre rendra possible une meilleure compréhension de l'état actuel du domaine et permettra de prévoir contre les problèmes du passé et d'anticiper les obstacles possibles de l'avenir.

Le troisième chapitre sera voué à une présentation de mon logiciel baptisé HyperPo, son fonctionnement et ce qu'il offre en tant qu'outils d'analyse et de navigation textuelles. En particulier, il insistera sur la façon dont HyperPo exploite l'architecture hypertextuelle pour raccorder un texte et les données issues de ce texte.

Le quatrième chapitre esquissera les théories et les travaux de l'Oulipo afin de montrer à quel point ceux-ci peuvent s'avérer compatibles avec le projet d'analyse informatisée.

Le premier chapitre de la deuxième partie se bornera à présenter *La Disparition* de Georges Perec. Il cherchera, entre autres, à fournir des détails pertinents au sujet de l'auteur, de la place du roman dans son œuvre et de diverses forces qui ont pu jouer dans la composition du livre.

Le deuxième chapitre s'interrogera sur les effets linguistiques et stylistiques de la contrainte lipogrammatique sur le texte. Plusieurs niveaux linguistiques (graphique, morphologique, lexical, syntaxique, syntagmatique) seront abordés à tour de rôle pour voir comment se manifeste la contrainte et comment celle-ci fait interagir les différentes couches linguistiques.

Partant d'une théorisation du jeu et de la violence, le troisième chapitre examinera ces deux thèmes et la dénaturation réciproque qui s'effectue par leur interaction. En particulier, il examinera le jeu de la violence excessive, le jeu de la violence fantastique, le jeu de la violence intertextuelle et le jeu de la violence autoréférentielle.

Ainsi, foncièrement interdisciplinaire, cette thèse se donne deux fois l'occasion d'être originale et utile: pour le chemin qu'elle fraie dans le nouveau domaine de l'analyse hypertextuelle, d'une part, et d'autre part, pour sa contribution à la critique plutôt mince des textes oulipiens.

# Abstract

This thesis intends, above all, to show the merits of a literary criticism that effectively combines traditional and contemporary perspectives of the text. Its interest in computer-assisted methodologies is not at the expense of more traditional approaches.

In the first chapter I consider the epistemological nature of texts according to their manifestation. In particular, I argue that the structural nature of a text has little to do, fundamentally, with the medium in which the text appears, even if the medium can play an important role in the perception of structures. Hypertext has a potentially important role to play in the representation of document structures and of various textual aspects.

By laying out some of the important steps in the development of humanities computing, the second chapter will encourage a better understanding of the field, leading us to take steps to avoid problems encountered in the past, and anticipate possible obstacles of the future.

The third chapter will present my text-analysis program named HyperPo; how it works and what tools it offers to the computing humanist. Most importantly, it will demonstrate how HyperPo fully benefits from Hypertext in order to allow smooth navigation between a text and its data.

The fourth chapter will be concerned with the theories and writings of the group Oulipo and how compatible their work is with computer-assisted text analysis.

The second part of the thesis opens with a chapter that presents Georges Perec's *La Disparition*. Relevant details about the author, about the book and about the various influences that contributed to the writing of the book will be discussed.

The second chapter will consider the linguistic and stylistic effects of the lipogrammatic constraint on the text. Several linguistic levels will be examined (graphical, morphological, lexical, syntactical) to see how the constraint manifests itself as well as how these different levels interact.

Beginning with a theoretical exploration of *play* and *violence*, the third chapter will look closely at these two essential themes in the novel and how they reciprocally denature one another by their interaction. In particular, I will consider the play of excessive violence, the play of fantastic violence, the play of intertextual violence and the play of autoreferential violence.

Fundamentally interdisciplinary, this thesis is twice original and useful: for its innovation in hypertextual text-analysis on the one hand, and on the other, for its contribution to the thus far limited criticism of Oulipian texts.

# Remerciements

```
#!/usr/local/bin/perl

%remerciements = (                                # assigner les variables
  "Merci à mon comité de lecture officiel" =>
    ["M. Greg Lessard",                          # de ses connaissances en linguistique
                                           # et de sa gentillesse
     "M. Marc Lapprand"],                       # de ses connaissances en littérature
                                           # et de son amitié

  "Merci à mon comité de lecture non-officiel" =>
    ["Stéphanie Posthumus",                    # de sa patience inépuisable de lectrice
     "Lise Sinclair",                          # de sa curiosité et de sa générosité
     "Nathalie Sinclair"],                    # de son encouragement et de nos "jeudis"!

  "Merci également à" =>
    ["Ma chère famille (Grant - Lise - Nathalie)", # je vous aime
     "Ma chère Stéphanie",                      # l'amore della mia vita
     "Le département d'Études françaises"]      # merci de votre appui
);

for (1 .. 1000) {                                # afficher les remerciements
  foreach (keys %remerciements) {
    print "\n$_:\n\t", join("\n\t",@{$remerciements{$_}});
  }
  print "\n-----";
}
```

# Table des matières

Résumé .....	ii
Abstract .....	iii
Remerciements .....	iv
Table des matières .....	v
Introduction .....	1
Partie A: Les Coulisses — l'analyse de texte informatisé et l'hypertexte .....	14
Chapitre 1: De texte à hypertexte .....	15
L'évolution du texte .....	17
La linéarité du texte .....	20
Le support et le médium .....	22
La structure et la (re)présentation .....	24
La typographie et la tabularité .....	29
La typographie de l'hypertexte .....	31
La topographie de l'hypertexte .....	32
Un peu d'histoire de l'hypertexte .....	38
L'hypertexte: évolution et révolution .....	44
Chapitre 2: Historique de l'informatique de l'analyse de texte informatisée .....	46
Non-histoire partielle .....	48
Conception .....	49
Équipement .....	49
Recherches .....	50
Naissance .....	52
Équipement .....	53
Recherches .....	53
Enfance .....	55
Équipement .....	55
Recherches .....	58
Adolescence .....	62
Équipement .....	62
Recherches .....	64
Quelques obstacles historiques .....	67
Quelques obstacles épistémologiques .....	72
Chapitre 3: HyperPo: Logiciel d'analyse et d'exploration de texte .....	81
La Genèse d'HyperPo .....	82
Composition d'HyperPo .....	86
Mode d'emploi abrégé d'HyperPo .....	90
Étape 1: Choix du document à analyser et des critères d'analyse ..	91
Étape 2: Critères pour l'affichage des résultats .....	93
Étape 3: Exploration des résultats .....	95

Comparaison avec d'autres logiciels	100
Logiciels de Unix	100
TACT	102
Changement méthodologique	104
Chapitre 4: L'Oulipo sous la loupe informatique	107
Trans	115
Spirales	115
Carcans	116
Constellations	117
Les lois de l'hospitalité	118
Activités informatiques de l'Oulipo	119
La critique informatisée de l'Oulipo	122
Partie B: La Scène: Analyse de <i>La Disparition</i> de Georges Perec	126
Chapitre 1: La Parution de <i>La Disparition</i>	127
Les trois premiers livres publiés	129
Émergence de Perec oulipien	134
Résumé de <i>La Disparition</i>	149
Chapitre 2: Fouille stratégique d'un roman à contrainte	160
Le graphique	164
Le morphologique	171
Le lexique	176
Le syntactique	197
Chapitre 3: Jeu et/ou violence dans <i>La Disparition</i>	202
Le jeu	205
La violence	212
Jeu et violence	218
Le jeu de la violence excessive	218
Le jeu de la violence fantastique	220
Le jeu de la violence intertextuelle	225
Le jeu de la violence autoréférentielle	235
Le jeu autobiographique	239
Conclusions	242
Références	247
Théorie et critique et informatique	247
Critique et théorie littéraires	250
Œuvres littéraires	254
Vita	257

Il y a eu un présent de l'analyse, un «ici et maintenant» qui a commencé, a duré, s'est achevé. Je pourrais tout aussi bien écrire «qui a mis quatre ans à commencer» ou «qui s'est achevé pendant quatre ans»

Perec «Lieux» 62

T.

Le Lionnais in Oulipo *Littérature* 174

[a ma myz stefani]



# Introduction

L'aube du nouveau millénaire, mystique et insaisissable, jette des lueurs captivantes sur tout notre connu: tant sur les techniques des premiers temps que sur les technologies naissantes. Cette immense borne temporelle, pourtant essentiellement culturelle, rappelle de façon spectaculaire la charge apparemment imperturbable du progrès et le désir insatiable de l'humain d'atteindre de nouveaux sommets: «Ah, but a man's reach should exceed his grasp, or what's a heaven for?» (Browning vers 97-98). L'engouement du progrès n'est cependant pas universel, ni par culture ni par époque, même si l'élan du modernisme semble désormais irrémédiablement déchaîné. La promesse de l'avenir n'est d'ailleurs pas au goût de tous dans notre société: la querelle des Anciens et des Modernes ne se résout jamais tout à fait.

Si la querelle est insoluble, elle n'est pas pour autant indispensable: il existe d'emblée la possibilité de l'écarter. Le postmodernisme s'abstient de trancher entre de tels opposés; la tension entre ancien et moderne, rationnel et irrationnel et même entre relatif et absolu est le vestige d'un système (moderniste) qui s'obstine, au nom de la vérité, à donner raison définitivement à un camp ou l'autre. Le tournant postmoderne nous permet de combiner différents discours, comme autant d'outils, et de nous en servir à notre gré. Nous sommes libres, par la même occasion, de profiter pleinement de ce que chaque discours a de mieux à offrir par rapport à nos besoins.

La force séduisante de la technologie, comme un gigantesque aimant, tire l'attention vers les nouveautés et vers l'espoir constant de l'amélioration. Mais c'est une force jalouse, quiconque subit son influence doit constamment se battre pour ne pas être gouverné que par elle. Le passé, de même, peut être obsédant, comme pour Orphée qui ne peut s'empêcher de se retourner pour revoir Eurydice. Chaque force à sa beauté propre qui tend à exclure une appréciation de l'autre.

Cette thèse, avant tout, entend faire valoir une approche de critique littéraire qui conjugue judicieusement des perspectives traditionnelles et contemporaines du texte. Si elle s'intéresse aux possibilités de l'analyse textuelle assistée par informatique, ce n'est pas forcément aux dépens de méthodes critiques plus traditionnelles. Les courants postmodernes et interdisciplinaires des dernières décennies qui l'incite à explorer les points de rencontre possibles entre le texte et l'informatique ne sont pas admis sans une bonne mesure de circonspection: procéder autrement serait un retour malheureux au favoritisme des nouveautés.

Ce qui ressort du parcours suivi, en réalité, c'est que l'ancien et le nouveau, loin d'être antithétiques et concurrentiels, sont complémentaires. On ne doit d'ailleurs pas s'en étonner, le nouveau est presque toujours issu de l'ancien et partage donc avec celui-ci certaines de ses qualités. Si le nouveau peut avoir profité de l'expérience de ce qui le précède et de certaines circonstances favorables (avances technologiques, par exemple), il risque, en revanche, de se poser d'autres problèmes potentiellement périlleux: les imperfections d'un système non mûri et le

manque d'expertise n'en sont que deux parmi plusieurs qui reviennent régulièrement dans le domaine de l'informatique.

Une réflexion sur l'évolution de l'objet que l'on nomme *texte* servira de seuil à cette étude de la critique textuelle assistée par informatique. Bien qu'au premier abord le passage du texte oral au texte numérisé puisse sembler une préoccupation secondaire de la critique littéraire, la nature du texte et de sa représentation est, au contraire, centrale à tout traitement textuel. D'ailleurs, en lettres, on a sans doute tendance à tenir pour acquis les enjeux du livre comme médium principal de communication principal. Dans quelle mesure le support d'un texte affecte-t-il ou s'intègre-t-il à la nature du texte? En quoi le support dirige-t-il la perception et la compréhension d'un texte ainsi que la manière de l'étudier? Ce sont là des questions que tout critique littéraire se doit de se poser peu importe son approche. Or, elles sont a fortiori pertinentes et urgentes pour le critique consciencieux qui s'aventure dans l'analyse textuelle où le texte se présente sur un support inhabituel (dans le contexte de la critique littéraire), en l'occurrence, sur un support informatique.

Le premier chapitre se chargera donc de considérer le statut épistémologique du texte selon sa manifestation. À quelques nuances près, il démontrera que la nature structurelle d'un texte tient peu à son médium même si ce dernier risque de jouer un rôle important dans la perception des structures. En outre, certains média s'avèrent plus puissants pour représenter des structures diégétiques non-

séquentielles, et par là même, facilite l'exploration et l'analyse de certains textes. Le chapitre fera valoir le potentiel de l'architecture hypertextuelle non seulement pour la représentation d'éléments structurels d'un texte, mais évoquera également ses capacités de représenter un grand nombre d'aspects textuels — ces capacités prendront tout leur élan dans le troisième chapitre sur le logiciel HyperPo.

Malgré les possibilités de présentation et de navigation fort intéressantes offertes par l'hypertexte, le premier chapitre prendra garde de ne pas exagérer ce que l'hypertexte peut représenter dans l'évolution du texte. Le passage du livre imprimé au livre numérisé (hypertextuel ou autre) peut bien sembler un saut énorme, il reste que les préoccupations de la critique littéraire (idéologiques, stylistiques ou autre) ne dépendent pas du médium. À la limite, le format hypertextuel n'offre qu'une perspective différente d'un texte, une perspective dont on peut néanmoins tenter de faire valoir les mérites.

Or, pour pleinement apprécier la valeur de l'hypertexte dans le contexte de l'analyse assistée par informatique, il est indispensable de faire un retour sur l'histoire du domaine, ne serait-ce que pour en tracer les grandes lignes; ce sera le propre du deuxième chapitre. Bien qu'elle soit relativement jeune, la critique littéraire informatisée n'en est pas à ses premiers balbutiements: elle existe au moins depuis la fin des années quarante, si on ne compte pas diverses influences avant-coureurs aux méthodes quantitatives de la machine. En relevant quelques repères historiques dans le développement de l'ordinateur et dans l'évolution de la

critique informatisée, il deviendra possible de mieux comprendre l'état actuel du domaine. Cette démarche est essentielle non seulement pour saisir le contexte dans lequel opère la critique informatisée de nos jours, mais aussi, dans la mesure du possible, pour éviter les problèmes du passé et anticiper les obstacles possibles de l'avenir. Enfin, c'est seulement grâce à une conception bien définie du domaine que l'on pourra véritablement appréhender l'apport de l'hypertexte.

Alors que la première partie du chapitre deux se consacrera à un survol historique de l'analyse de texte informatisée, la deuxième se livrera à une considération des raisons pour lesquelles l'informatique n'a pas connu, en lettres, l'essor que nous promettaient ses premiers enthousiastes. Il sera question, entre autres, du manque de compatibilité entre, d'une part, l'ordinateur — algorithmique, fermé et quantitatif — et, d'autre part, le texte — plutôt multiple, ouvert et qualitatif. De cette impasse apparente surgira l'hypertexte comme moyen utile de conjuguer ces deux natures diamétralement opposées.

Bien que, depuis une dizaine d'années, la théorisation de l'hypertexte soit abondante par rapport à la création et à la réception textuelles, son application à la critique littéraire est à peu près non existante. Fâcheuse lacune si l'on admet, suite aux deux premiers chapitres, que l'hypertexte a bel et bien un rôle à jouer dans la conciliation du texte et de l'ordinateur.

Or, c'est justement le vide que souhaite combler mon logiciel d'exploration et d'analyse textuelles, baptisé HyperPo (Hypertexte Potentiel). Le troisième

chapitre sera voué à une présentation d'HyperPo, son fonctionnement et ce qu'il offre en tant qu'outils d'analyse et de navigation textuelles. En particulier, il insistera non sur la nouveauté de ses fonctions d'analyse — car la majorité de celles-ci est déjà disponible grâce à d'autres logiciels — mais sur la façon dont HyperPo exploite l'architecture hypertextuelle pour raccorder un texte et les données issues de ce texte. En permettant une vue simultanée d'un texte (enrichi d'informations diverses grâce à la typographie) et une variété de données sur le texte (fréquences, KWIC, distribution, etc. — ces termes seront dûment définis), HyperPo se propose donc de faire le pont entre les aspects quantitatifs (statistiques) et qualitatifs des textes, démarche qu'ignore presque tout autre logiciel d'analyse textuelle. Le logiciel TACT, très répandu dans le domaine, ainsi que les outils d'analyse dans le système d'exploitation Unix serviront d'éléments de comparaison pour bien mettre en valeur les qualités et les avantages d'un logiciel comme HyperPo.

Comme nous l'aurons vu au deuxième chapitre sur l'histoire de l'informatique, un danger de taille guette toute recherche littéraire assistée par informatique: l'engouement pour l'outil de travail est souvent aux dépens des résultats du travail. Effectivement, il serait regrettable de passer tout son temps à développer un logiciel d'analyse ou à essayer de faire faire à une machine ce que l'on veut sans aboutir à ce qui a incité le recours initial à l'informatique, à savoir la réalisation d'une étude littéraire.

Depuis sa conception, HyperPo est conscient de ce piège. D'abord, il fait tout son possible pour réduire la courbe d'apprentissage de l'utilisateur. Muni d'un système d'aide contextuel puissant, son interface se veut aussi facile à manipuler que possible, tout en offrant une riche gamme de fonctions. En outre, l'utilisateur se reconnaît aisément dans l'interface du navigateur qui lui est déjà familière et s'évite ainsi le besoin d'apprendre des commandes et des démarches nouvelles.

Par ailleurs, le logiciel assoit tout son fonctionnement sur une perspective littéraire; c'est sans doute ce qui le distingue de la plupart des logiciels de son genre et ce qui contribuerait à justifier, si le besoin se présentait, sa présence dans une thèse de lettres. Inspirée par l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), la genèse d'HyperPo est intimement liée à l'intérêt que ce groupe de mathématiciens et de littéraires porte sur les contraintes de tout texte, quel que soit son genre. Qui dit contrainte dit empreinte d'une structure définie et régulière dont les manifestations peuvent souvent permettre un pied-à-terre pour l'approche quantitative de l'ordinateur. Ainsi, les fondements mêmes d'HyperPo l'incitent à s'appliquer à l'analyse des aspects quantitatifs des textes littéraires.

Le quatrième chapitre esquissera les théories et les travaux de l'Oulipo afin de montrer à quel point ceux-ci peuvent s'avérer compatibles avec le projet d'analyse informatisée. Certes, la partie n'est pas jouée d'avance, l'étude de textes oulipiens se heurte aux mêmes défis que tout autre texte, mais la correspondance entre les intérêts formels des oulipiens et des critiques assistés par informatiques

est tout de même engageante et digne d'une considération plus approfondie, d'autant plus qu'«on ne peut pas dire que la critique du texte oulipien soit abondante» (Lapprand *Poétique* 9). Un traitement informatisé de textes oulipiens se donne donc doublement l'occasion d'être original et profitable, d'une part pour l'examen du rapport naturel qui existe entre les deux activités et d'autre part pour ce qu'il risque de contribuer à la critique d'un corpus littéraire encore trop peu exploré.

En outre, contrairement à d'autres mouvements littéraires, on peut affirmer avec certitude que l'Oulipo accueille volontiers le nouveau regard exigeant de l'informatique, si bien qu'on peut se demander si c'est l'informatique qui contribue à la compréhension de l'Oulipo ou, inversement, l'Oulipo qui jette une lumière éclairante sur l'informatique; à moins que le profit ne soit réciproque:

Ni ancien ni moderne ou post-moderne, toutes notions qui lui sont étrangers puisqu'il entend faire feu de tout bois et se servir de la totalité des littératures depuis les temps les plus reculés, revigorer et améliorer formes, contraintes, structures et procédés déjà imaginés (ses plagiaires par anticipation), en inventer d'autres qui ne les nient pas, l'Oulipo avance sur place, une place qu'il ne cède à personne tant il s'y sent à l'aise. À chaque exécution de cette danse de l'ours surgissent du sol quelques merveilles, modestes parfois, et parfois prodigieuses. Et il n'y a pas de raison que cela cesse. (Arnaud dans *Oulipo Bibliothèque oulipienne III* 9)

Les quatre chapitres dont il a été question jusqu'à présent constituent la première partie de la thèse, ce qu'il convient de surnommer «les coulisses». Il s'agit en effet de l'arrière-scène, c'est-à-dire des rouages en quelque sorte cachés qui



permettront le bon fonctionnement de la deuxième partie, surnommée «la scène». Les sobriquets choisis pour les deux parties n'ont qu'une valeur organisatrice approximative: les proportions à peu près semblables de la longueur des deux parties démentent l'importance relative suggérée par les rubriques «coulisses» et «scène». L'explication du logiciel HyperPo de la première partie, par exemple, représente une bonne partie de ce que cette thèse a de plus original et intéressant à offrir. Toujours est-il que la deuxième partie est la culmination des éléments théoriques et idéologiques de la première, surtout par rapport à l'analyse informatisée et aux textes oulipiens. C'est là, sur la scène, que se jouera la critique de *La Disparition* de Georges Perec, forte de l'appui de la première partie. Cette étude de *La Disparition* constituera une étude de cas pour la critique littéraire assistée par un outil d'analyse et d'exploration hypertextuel.

Que l'on en soit d'ores et déjà prévenu, le résultat de cette étude informatisée risque de ne pas se conformer aux attentes. Il ne s'agira pas d'une étude bondée de graphiques, de formules et de tableaux illustrant diverses données plus ou moins intelligibles. Au contraire, la forme de l'étude sera, somme toute, plutôt conventionnelle.

Le premier chapitre se bornera à présenter *La Disparition*. Il cherchera, entre autres, à fournir des détails pertinents au sujet de Georges Perec, de la place du roman dans l'œuvre de l'auteur et de diverses forces qui ont pu jouer dans sa composition. Le haut degré d'autoréférentialité de *La Disparition* — par rapport à sa

nature lipogrammatique (le roman ne contient aucune lettre e) ainsi que par rapport à l'auteur et à l'écriture — exige cette considération soutenue du contexte de la parution du livre. Le premier chapitre se terminera par une tentative de résumer l'intrigue de *La Disparition* qui s'avérera précieuse pour la suite de l'étude.

Le deuxième chapitre s'interrogera sur les effets linguistiques et stylistiques de la contrainte lipogrammatique sur le texte. Plusieurs niveaux linguistiques (graphique, morphologique, lexical, syntaxique, syntagmatique) seront abordés à tour de rôle pour voir comment se manifeste la contrainte et comment celle-ci fait interagir les différentes couches linguistiques. À titre d'exemple — choisi par souci de simplicité et de brièveté — l'exclusion de la lettre e interdit l'emploi de la conjonction *et*, ce qui influe évidemment sur la structure de phrases complexes ou énumératives, entre autres. L'impossibilité de cette stratégie si commune d'addition ou d'augmentation peut en outre contribuer au sens de soustraction ou de manque dans le texte.

C'est dans le deuxième chapitre que se fera ressentir le plus la présence de l'informatique. Il ne se gênera pas, sans toutefois exagérer, d'avoir recours à des données comparatives pour appuyer telle ou telle affirmation au sujet du texte. Par ailleurs, l'informatique prêtera aux propos un air d'objectivité et d'exhaustivité qui serait difficile à simuler autrement. En effet, comment pourrait-on envisager de parler des «3 492 occurrences de *un*» dans *La Disparition* à moins que ce ne soit grâce à l'ordinateur ou à un esprit invraisemblablement patient et infallible? Il vaut

cependant la peine de se rappeler que l'apparence d'objectivité de l'ordinateur est illusoire: au mieux, c'est la subjectivité automatique qui se substitue à la subjectivité du chercheur, et encore faut-il que le chercheur choisisse subjectivement les critères de sa recherche. D'ailleurs, rien ne dit que d'autres impuretés ne puissent pas s'infiltrer dans le système, que ce soit par un texte imparfaitement numérisé, par un défaut du logiciel ou par bien d'autres moyens encore.

Tant l'informatique se manifeste dans le deuxième chapitre, tant elle est presque invisible dans le troisième et dernier. De nouveau, il s'agit d'apparences trompeuses car c'est dans le troisième chapitre que la puissance de la navigation hypertextuelle prend tout son élan. Simplement, il s'agit là d'un apport à la lecture et non à l'analyse quantitative, un apport moins tangible et moins concret. Ainsi, au sein de cette étude sur *La Disparition* se trouve sublimement reflétée la nature double d'HyperPo: comme outil d'analyse quantitative d'une part et comme outil d'exploration textuelle de l'autre.

Toujours est-il que la façon dont HyperPo a facilité l'exploration des thèmes du jeu et de la violence serait fort difficile à définir ou à formuler. Certes, on peut deviner comment l'examen d'un thème donné, par exemple, pourrait être servi par la mise en liens hypertextuels de toutes les occurrences d'un mot ou d'une suite de mots afin de les repérer dans leur contexte individuel et de les comparer dans leur contexte global. Mais le parcours d'une lecture critique, quel qu'il soit, est difficilement cerné; et puisque c'est précisément le parcours de lecture que vise à

faciliter HyperPo, on ne peut finalement qu'affirmer que le logiciel a été, ou non, utile: aucune preuve n'est possible. Tout au plus, on peut espérer que la qualité de l'étude qui en découle inspire la confiance dans les méthodes employées.

Ainsi, partant d'une théorisation du jeu et de la violence, le troisième chapitre examinera ces deux thèmes et la dénaturation réciproque qui s'effectue par leur interaction. En particulier, il examinera le jeu de la violence excessive, le jeu de la violence fantastique, le jeu de la violence intertextuelle et le jeu de la violence autoréférentielle.

Bien entendu, la discussion du chapitre précédent sur les effets linguistiques de la contrainte alimentera les propos, mais la contrainte cédera sa place de privilège au profit d'une réflexion proprement littéraire sur les enjeux des deux thèmes mentionnés. Si la critique de textes oulipiens, aussi limitée soit-elle, a souffert d'un défaut majeur jusqu'à présent, c'est sûrement d'avoir accordé une importance démesurée d'importance aux contraintes au détriment d'autres préoccupations littéraires. Cette étude de *La Disparition* montrera qu'un équilibre entre la contrainte et d'autres aspects est non seulement possible mais souhaitable.

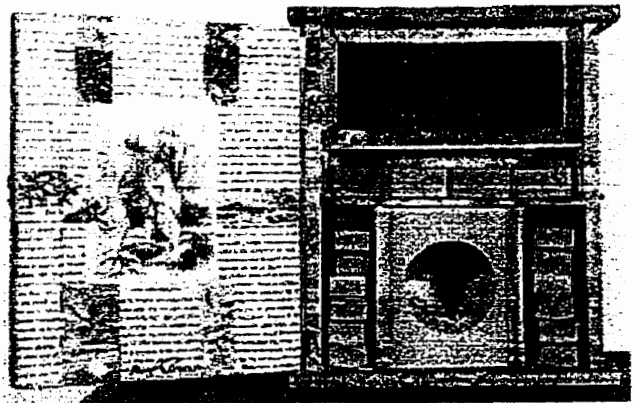
Ainsi, cette thèse est foncièrement interdisciplinaire. Allant de la théorisation du texte à un historique de l'analyse informatisée, de la présentation d'un logiciel hypertextuel à une discussion d'un groupe de littéraires et de mathématiciens, de la linguistique textuelle à la thématique du jeu et de la violence; le parcours suivi par la présente étude risquerait de donner le vertige si la cohérence du tout n'était pas

assurée par une préoccupation du potentiel de l'hypertexte dans la critique littéraire. La première partie œuvrera surtout à faire comprendre l'hypertexte: sa nature textuelle, son apport à l'analyse informatisée, son rôle dans HyperPo et la façon dont, inspiré de l'Oulipo, il peut servir de pont entre un texte et ses données. La deuxième partie sera une attestation, parfois explicite, parfois subtile, de la force de l'hypertexte dans l'étude de *La Disparition* de Georges Perec. Et même si ce dernier n'avait fort probablement jamais entendu parler d'un document en format hypertextuel, ayant trouvé la mort une dizaine d'années avant l'explosion fulgurante de l'hypertoile (*World Wide Web*), il était de toute évidence pleinement conscient des enjeux de la linéarité dans la littérature: «Ah! Littérature! Quels tourments, quelles tortures ton sacro-saint amour de la continuité ne nous impose-t-il pas!» (Perec *Quel petit vélo* 40). C'est justement au potentiel de l'hypertexte pour alléger la prise de la linéarité sur la littérature que sera consacré le premier chapitre.

**Partie A: Les Coulisses — l'analyse  
de texte informatisé et l'hypertexte**

## Chapitre 1: De texte à hypertexte

Sous des arbres anglais, je méditai: ce labyrinthe perdu, je l'imaginai inviolé et parfait au sommet secret d'une montagne, je l'imaginai infini, je l'imaginai effacé par des rizières ou sous l'eau, je l'imaginai infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui reviennent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe croissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui impliquerait les astres en quelque sorte. (Borges 96)



Joseph Cornell (circa 1946-1948), sans titre (*Paul et Virginie*), collection M. et Mme A. Bergman, Chicago, photographie de Marc Harden (voir <http://metalab.unc.edu/wm/paint/auth/cornell/>)

Texte. Rien de plus commun, rien de plus complexe. C'est à croire que l'enchevêtrement des fils - l'étymologie même du mot *texte* propose la métaphore,

du latin *texere* ou tisser - rend le concept de texte désormais inutilisable: «depuis trente ans ce mot a bien mérité de la critique et [on] devrait lui accorder sa retraite» (Vernet 205). À force de tout décrire, de tout désigner, la notion de texte s'est vidée de presque toute spécificité qui pourrait servir. Depuis Wittgenstein, une bonne partie de la philosophie du vingtième siècle renforce cette idée en déclarant qu'aucune réalité n'est possible en dehors du linguistique: «ce dont on ne peut parler, il faut le taire» (177). On peut par ailleurs penser à la relation directe, voire synonymique, qui s'établit entre le texte et la société chez certains critiques littéraires comme Kristeva, qui parle du «texte général (la culture)» (*Texte du roman* 12). De même, Barthes fait la distinction entre œuvre et texte justement pour pouvoir naviguer entre la lexie («unité de lecture» *S/Z* 20), l'œuvre spécifique et l'herméneutique textuelle plus générale (voir «De l'œuvre au texte»).

Le caractère vague et universel du texte peut effectivement faire croire à une faiblesse conceptuelle, mais par là même, on est appelé à re-connaître en quoi consiste son unicité malgré les aspects d'apparence si divergents des média dans lesquels il se manifeste. Ce qui suit tentera d'atténuer l'importance communément accordée aux différences entre les média et de valoriser, au contraire, la force globalisante de la temporalité qui régit tout médium, qu'il soit oral, imprimé, électronique ou autre. L'image d'un continuum textuel sera privilégiée, une entité cohérente et contiguë qui, comme le dit Bolter, permet à l'ordinateur et à l'hypertexte d'avoir une nature double: «this new medium grows naturally and easily



out of the later age of print. Somehow, the computer is both revolutionary and evolutionary» (*Writing Space ix*).

## L'évolution du texte

Il est une tendance répandue de concevoir le développement du texte comme une évolution où chaque nouvelle forme offre une nouvelle gamme de possibilités inouïes et qui, du même coup, menace de remplacer son prédécesseur. Bref, une esthétique moderne du progrès. Dans un article sous-titré «Fear and Anxiety in the Late Age of Print», John Tolva nous rappelle que les néo-Luddites ne sont pas les seuls dans l'histoire à s'être méfiés des technologies scripturales:

Socrate. — J'ai donc ouï dire qu'il y avait près de Naucratis en Égypte un des anciens dieux de ce pays à qui les Égyptiens ont dédié l'oiseau qu'ils appellent ibis; ce démon porte le nom de Theuth; c'est lui qui inventa la numérotation et le calcul, la géométrie et l'astronomie, le trictrac et les dés et enfin l'écriture. [...] Theuth vint trouver le roi; il lui montra les arts qu'il avait inventés et lui dit qu'il fallait les répandre parmi les Égyptiens. [...] «L'enseignement de l'écriture, ô roi, dit Theuth, accroîtra la science et la mémoire des Égyptiens; car j'ai trouvé là le remède de l'oubli et de l'ignorance.» Le roi répondit: «Ingénieux Theuth, tel est capable de créer les arts, tel autre de juger dans quelle mesure ils porteront tort ou profit à ceux qui doivent les mettre en usage: c'est ainsi que toi, père de l'écriture, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire: confiants dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes qu'ils chercheront à susciter leurs souvenirs; tu as trouvé le moyen, non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir, et ce que tu vas procurer à tes disciples, c'est la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même; car, quand ils auront beaucoup lu sans apprendre, ils se croiront très savants, et ils ne seront le plus souvent

que des ignorants de commerce incommode, parce qu'ils se croiront savants sans l'être.» (Platon 274c-275b)

Plus récemment, on trouve la condamnation suivante à l'égard des technologies électroniques:

Today, we have more on our hands than just the end of the century. God is dead. The author has passed away. The written page is being deconstructed. Word processors have turned everyone into ghost writers, so that technology, like a hard-wired vampire, has sucked the very essence out of life (Sanders 150-151)

Chaque époque de l'histoire offre ses propres exemples de circonspection, voire d'épouvante devant la technologie. Mais tout aussi courantes sont les louanges, parfois exagérées, semblerait-il, de ces mêmes technologies. Tandis qu'un profond malaise s'installe chez ceux et celles qui voient d'un mauvais oeil l'informatique et la menace (quasi apocalyptique) qu'elle semble poser, d'autres, d'un enthousiasme quelquefois aveuglant, y voient le *nec plus ultra*. Ted Nelson, pionnier de l'hypertexte, croit à une vocation sociale foncièrement libératrice pour les nouveaux média:

Ours has been the only proper objective: to make a new world. . . . I want you to see, to feel in your gut, what open hypertext publishing can do for the life of the mind, and perhaps for the life of the planet. Open hypertext publishing is the manifest destiny of free society. It is fair, it is powerful, and it is coming. («Opening Hypertext» 56-57)

Je ne cherche pas à défendre l'un ou l'autre camp, d'autant plus qu'ils pourraient tous deux avoir tort ou raison. Cependant, les présupposés se cachant derrière ces perspectives méritent sûrement un regard plus attentif. Sans doute le

plus flagrant parmi eux est la conviction que chaque nouvelle technologie représente un changement fondamental dans la technique impliquée: une dégénérescence pour ses détracteurs et une amélioration pour ses partisans. Si on parle d'évolution d'une technique c'est souvent en suggérant implicitement qu'elle est montée d'un cran en valeur intrinsèque (d'où parfois la présomption que l'on abandonnera son précurseur).

Or, si l'on peut parler d'évolution par rapport au texte, il semblerait que non seulement l'environnement (la société) aurait conduit à l'adaptation de l'espèce (le texte), mais que réciproquement, la mutation de l'espèce aurait profondément affecté l'environnement, au point où l'on peut raisonnablement parler d'une révolution sociale. Exemple éclatant de cette réciprocité: le rapport étroit entre la presse de Gutenberg et la Réforme. Autrement dit, on prend trop facilement les différences superficielles de divers média ainsi que certaines circonstances historiques pour des changements proprement textuels (c'est-à-dire qui ont rapport à la nature même du texte). Cette confusion se manifeste de plusieurs façons dans la littérature sur le textuel et il n'est certes pas question d'aborder ici chaque cas, mais une considération de l'analogie des dimensions successives du texte, à titre d'exemple, permettra d'approfondir certaines notions importantes du texte.

## La linéarité du texte

Michel Bernard, voulant montrer «que l'hypertexte inaugure une ère nouvelle du discours» formule le tableau suivant (5):

Discours	Figure géométrique	Dimensions
cri, borborygme	point	0
discours oral	droite	1
discours écrit, texte	surface	2
hypertexte	volume	3

Bien que schématiquement agréable et commode, cette analogie souffre de failles importantes qui ne tardent pas à se révéler, à commencer par la prétendue dimensionnalité zéro des cris et des borborygmes, langage inarticulé, sans projet ni représentation (cf. 6). S'il est vrai que la production de ce genre d'actes langagiers ne s'inscrit pas dans le temps, comme l'affirme Bernard, et qu'elle ne s'attache pas intentionnellement à une fonction communicative, il nous faut quand même admettre que la réception des bruits réflexifs humains peut déclencher un processus interprétatif semblable à d'autres formes plus complexes de communication. Si, par exemple, de façon plus ou moins volontaire, je produis un son qui s'apparente à la graphie «aïe» en me piquant le doigt, un individu se trouvant par hasard dans la salle pourrait éprouver de la compassion pour ma douleur; mon cri aurait alors un effet émotif. Par ailleurs, l'individu qui entendrait mon cri pourrait se demander si je n'étais pas en train de faire semblant de m'être

fait mal. Dans la mesure où les effets du cri peuvent se faire sentir après sa manifestation, le cri se prolonge dans le temps. Bernard a raison de dire que le cri lui-même est plus ou moins isolé dans le temps - et encore, car un cri prolongé peut avoir la même durée que toute une phrase - mais il n'empêche que si le cri est langagier, c'est qu'il s'insère dans un système communicatif. Autant dire que le schéma ci-dessus ne voit pas intervenir la communication puisqu'il s'intéresse uniquement à la production langagière et non à sa réception.

Il pourrait sembler que la temporalité et la dimensionnalité d'un cri ne soient que de petits détails philosophico-linguistiques; il n'en est rien. La linéarité est un fait du langage qui contraint le médium, quel qu'il soit: la voix, le texte écrit, le texte affiché à l'écran d'un ordinateur ou autre. Il n'existe aucun acte langagier de dimension zéro, c'est-à-dire ponctuel, car le langage est intrinsèquement linéaire dans sa temporalité, et la linéarité présuppose au moins deux points. Ce que l'exemple du cri démontre bien, c'est que les moments d'émission d'un acte langagier doivent être accompagnés de moments interprétatifs, sans quoi il ne s'agit plus d'un acte langagier. Le discours suit nécessairement une trame séquentielle unidirectionnelle. Ce n'est pas parce que l'on peut demander à quelqu'un de se rappeler un souvenir, de prédire l'avenir ou de répéter ce qu'il vient de dire que le temps discursif peut briser sa linéarité.

Christian Vandendorpe remarque que pour le papyrus, la plus ancienne forme du livre, qui se déroule au fil de la lecture, la «linéarité était si bien ancrée

dans l'imaginaire que certaines écritures ne se sont pas détachées du *boustrophedon*, allant de gauche à droite pour la première ligne, de droite à gauche pour la suivante et ainsi de suite» («Sur l'avenir» 149). Rien, pourtant, n'empêchait pratiquement le lecteur de remonter à un point plus haut dans le texte ou de dérouler le papyrus et de commencer sa lecture en sautant ce qui précédait. On peut croire en outre que la division en pages du livre *codex* (ainsi que d'autres inventions typographiques qui créent des blocs textuels telles que la division des mots, des vers ou des phrases, des paragraphes et des chapitres) facilite le déplacement non-linéaire à l'intérieur du texte, mais il n'en introduit pas la possibilité. En fin de compte, tous ces actes langagiers doivent se suivre, de façon mutuellement exclusive mais pas forcément contiguë, dans un continuum (spatio-)temporel.

## **Le support et le médium**

Le discours oral, à peine plus qu'un fil de cris ordonné par une syntaxe et une intentionnalité, n'a pas moins de dimensions que le texte écrit. C'est l'introduction d'un support persistant qui fait la vraie différence, c'est-à-dire, la possibilité de conserver le texte à l'extérieur de l'être humain (la mémoire humaine est encore trop mal comprise pour en parler en tant que support au même titre qu'un texte écrit). Il est vrai que le support du discours écrit (papyrus, papier, codex ou autre) a une surface (bi-dimensionnelle) mais le texte écrit ne se limite pas à ce seul médium. Le

«médium écrit» est l'abrégé d'un ensemble de média dont son support (comme le papier) est membre. À vrai dire, et le texte oral et le texte écrit dépendent également d'un médium tridimensionnel — l'air — pour transmettre leur message: le passage d'ondes du spectre visible dans l'air pour le système graphique du texte écrit et le mouvement de molécules dans l'air pour le système phonétique du texte oral.

La distinction support/médium aide à mieux comprendre le statut du texte électronique. Inscrit sur un support (de façon persistante, comme sur un disque dur, ou provisoirement, comme en mémoire vive), le texte électronique, à la différence du texte écrit, ne paraît pas de façon directement accessible (visible) sur son support, mais plutôt à l'écran, un médium qui le représente. Comme le dit Bolter, «The bits of the text are simply not on a human scale. . . . In the electronic medium, several layers of sophisticated technology must intervene between the writer or reader and the coded text» (*Writing Space* 42-43). Par contre, si un texte imprimé sur un acétate est visible sur un mur grâce à un rétroprojecteur, ce n'est pas le mur qui devient le support du texte; le texte, réellement sur l'acétate, est reproduit sur le mur grâce au rétroprojecteur (entre autres). De la même façon, l'écran d'un ordinateur permet la représentation d'un texte qui se trouve ailleurs dans la machine. Cette manifestation du texte d'une source souvent mal appréhendée peut d'ailleurs avoir des conséquences psychologiques pour l'expérience de lecture, mais la réalité textuelle reste la même (autrement dit, ce n'est pas parce qu'on ne voit pas directement le texte sur son support électronique qu'il n'existe pas).

## La structure et la (re)présentation

Hormis l'apprentissage par coeur et les appareils d'enregistrement, le texte oral n'a aucun moyen d'assurer sa persistance et par là même, sa vérification. Un énoncé s'efface en se prononçant. Le texte imprimé, par contre, offre «a resting place for words» (Kerckhove 156); comme le dit Birkerts dans son *Gutenberg Elegies*: «The dual function of print is the immobilization and preservation of language» (157). Cette permanence potentielle permet une *définition* du texte dont la stabilité encourage la normativité de l'entier aristotélicien:

Est entier ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne succède pas nécessairement à une autre chose, tandis qu'après il y a une autre chose qui de par la nature même est ou se produit; est fin, au contraire, ce qui de soi, de par la nature, succède à une autre chose, nécessairement ou la plupart du temps, tandis qu'après il n'y a rien d'autre; est milieu ce qui de soi succède à autre chose et est suivi d'autre chose.

Les fables bien constituées ne doivent donc ni commencer ni finir à un point pris au hasard, mais il faut se conformer aux principes qu'on vient de dire. (*Poétique* 1450b)

Quel que soit le genre (théâtre, roman, essai et, à un moindre degré, poésie), nous reconnaissons là la structure linéaire qui décrit la presque totalité de la littérature dont nous sommes aujourd'hui héritiers. Les narratologues ont énuméré et expliqué plusieurs techniques — connues au moins depuis Homère — qui coupent la linéarité au niveau de la fiction (Ricardou *Problèmes*) ou du récit (Genette *Figures III*), mais il reste que la structure de la narration (Ricardou) ou de



l'histoire (Genette) respecte presque toujours l'idéal aristotélicien d'un début, d'un milieu et d'une fin. Un roman policier peut bien commencer par le moment de découverte d'un mort et s'enchaîner avec les événements chronologiquement précédents du récit qui ont mené au crime, mais ce renversement est d'habitude facilement assumé par le lecteur qui suit l'ordre séquentiel établi de l'histoire. En effet, rares sont les cas où la non-linéarité d'une histoire est profondément embarrassée par la linéarité imposée du texte imprimé. On cite fréquemment *Marelle* (Cortazar), *Tristram Shandy* (Sterne), *In Memoriam* (Tennyson) et *Ulysses* (Joyce) comme exemples de textes où la structure linéaire de l'histoire est particulièrement ébranlée; il n'empêche que ces œuvres nous sont presque toujours connues et appréciées dans une présentation linéaire. Il n'est pas dit, de surcroît, que ces textes profiteraient d'une présentation non linéaire (comme le pensent parfois un peu naïvement certains enthousiastes de l'hypertexte). Avant l'avènement de l'hypertexte, il aurait été d'ailleurs presque impensable (ou insensé) d'éditer un texte de structure linéaire dans un format non linéaire (encore faudrait-il se décider sur une présentation non linéaire raisonnable). En revanche, le procédé n'est pas ignoré des poètes dadaïstes, et Poe (cf. «Thingus Bob» 1141) décrit une démarche semblable même avant les consignes suivantes de Tzara:

Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez

consciencieusement / dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. (Tristan Tzara 382)

Même dans ce cas extrême, il s'agit plutôt d'une reconfiguration de la linéarité spatiale: l'alignement linéaire du nouveau texte remplace la linéarité du texte original. Plus problématiques sont les textes dont la présentation originale est non linéaire, souvent, justement, parce que l'histoire racontée est foncièrement non linéaire. On pense évidemment à certains exemples du Nouveau Roman où la structure linéaire est tantôt bouleversée, tantôt carrément évacuée. C'est ainsi que se proposent des combinaisons et des permutations de non/linéarité dans la structure et dans la présentation. Il n'est pas question de faire une taxonomie complète de ces possibilités, mais il serait sans doute utile de s'attarder sur quelques exemples.

*La Jalousie* de Robbe-Grillet rejette systématiquement tout principe de cohérence temporelle. Il serait raisonnable d'affirmer que sa lecture suit d'habitude l'ordre des pages imprimées, mais on cherche en vain un fil conducteur, un système qui justifierait l'ordre de l'histoire, ou mieux, des histoires (signalons quand même qu'un ordre spatial est déjà considérablement plus plausible qu'un ordre temporel). On pourrait imaginer, en outre, une réorganisation du texte qui ne changerait pas essentiellement notre impression du livre: «Peut-être Robbe Grillet s'est-il amusé avec malice à mélanger toutes les scènes, comme on bat un jeu de cartes»

(Micciollo 30). Quoi qu'il en soit, bien que la structure du récit soit non linéaire, rien de particulier ne nous appelle à quitter une lecture linéaire selon sa présentation dans le livre.

Il en est autrement pour *6 810 000 litres d'eau par seconde* (dorénavant *Niagara* d'après le titre de sa traduction en anglais d'Elinor Milner) de Michel Butor où on trouve d'entrée de jeu la consigne suivante (10):

Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes.  
Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter.

Au sein de ce livre polyphonique, qui se présente plus comme une pièce de théâtre qu'autre chose, se trouvent effectivement plusieurs voies intercalées qui empêchent, ou du moins entravent, une lecture linéaire (139-40):

HUBERT Et toi, tu ne bois pas.

**Des ombres.**

*depuis...*

Je ne vous fais pas peur? IRVING

*pour saisir...*

Non, mais tout tourne. JANE

**Hantise,**

GERDA Je suis déjà soûl.

Le jeu des voies (ou voix, rappelons le sous-titre du livre: *étude stéréophonique*) est assumé par la typographie et la pagination qui permettent de repérer les lignes multiples qui le traversent. Or, la cohérence interne de chacune

de ces lignes ou voies n'est pas mise en cause. Par conséquent, chaque fil a son propre début et sa propre fin. De plus, le livre, matériellement, a un début et une fin indiscutables.

Tel n'est pas le cas pour *Le génie du lieu IV: Transit A — Transit B* de Michel Butor. D'abord, strictement au niveau du contenu, on trouve tout un réseau de renvois intratextuels marqués, entre autres, par les prépositions «vers» et «depuis» qui invitent fréquemment à sauter ailleurs dans le collage de textes. Bien entendu, on se trouve là à proximité du «Conte à votre façon» de Queneau (dans Oulipo *La Littérature*) où le lecteur choisit un parcours à suivre selon les choix qui lui sont offerts par l'auteur. On dépasse le niveau de l'allusion intratextuelle parce que le texte convie explicitement l'association et le déplacement.

*Transit*, qui plus est, se divise en deux parties (à peu près égales) qui s'articulent au centre du livre tout en effectuant une rotation de 180 degrés. On voit *Transit A* sur la quatrième de couverture et, au verso (ou recto selon notre point de départ), sur l'autre quatrième de couverture, *Transit B*. Devant un livre où les éléments paratextuels sont doubles (quatrième de couverture, liste d'œuvres du même auteur, table des matières/chapitres, achevé d'imprimer...), par où commencer?

Il n'y aurait donc pas vraiment de commencement à *Transit*. C'est un monde à deux entrées, même si l'habitude française de faire courir la ligne de bas en haut sur la coiffe me porte à penser que je devrais commencer comme le dit aussi le titre par *Transit A*. (Vernet 197)

La différence d'une lettre (A-B) étant peu de chose, on peut conclure que la coiffe partagée par les deux couvertures trahit effectivement la symétrie de *Transit*, mais pas avant d'ébranler profondément la notion des extrêmes.

## La typographie et la tabularité

De toute apparence, la non-linéarité diégétique exige un effort d'édition particulier pour trouver son reflet dans la présentation du texte. La non-linéarité de *La Jalousie* reste au niveau du *contenu* tandis que la non-linéarité de *Niagara* et de *Transit* passe au niveau du *contenant*. Dans sa forme imprimée, cette transition fait appel à tout un arsenal de techniques typographiques qui comprend des changements de police, de corps, de graisse, d'inclinaison, de couleur et de disposition sur la page. Autant parler d'effets optiques qui créent l'illusion de plans multiples pour du texte qui habite réellement une même surface: de multiples linéarités.

La non-linéarité ne se limite certainement pas au genre romanesque, on n'a qu'à ouvrir un journal ou magazine courants pour percevoir la chorégraphie tabulaire complexe et précise de différents textes et images qui s'intercalent et se rentrent les uns dans les autres. Le système de notes infrapaginales bien connues des textes savants fait aussi recours à des techniques de disposition. Enfin, on peut penser à *Glas* de Jacques Derrida qui oppose deux colonnes sur chaque page, l'une ayant des écrits philosophiques de Hegel encadrés par des gloses sur sa

pensée et l'autre une critique de Jean Genet; il reste au lecteur à tenter de dépister des liens, si tant est qu'il en existe: «Deux colonnes inégales, disent-ils, dont chaque — enveloppe ou gaine, incalculablement renverse, retourne, remplace, remarque, recoupe l'autre» (7). En outre, la première page, avec ces deux colonnes, semble interrompre deux phrases déjà en cours d'on ne sait où; la dernière page laisse planer deux phrases incomplètes. Amputation du début et de la fin (qui en crée toutefois d'autres) pour mettre en question la linéarité du texte.

Selon le contexte, certains traits de présentation (typographiques ou tabulaires) cassent, ou nous invitent à casser, la linéarité textuelle. Il s'agit d'un jeu de différences entre les textes, ou entre nos attentes et ce qu'on voit des textes: une démarcation. La police d'un texte, par exemple, ne devient intéressante que lorsqu'elle se multiplie ou se montre aberrante. Le soulignement d'un mot dans une phrase pour y mettre l'emphase est aussi une démarcation, bien entendu, mais tenons-nous aux cas où la typographie promeut la non-linéarité du texte. Évidemment, l'important est de pouvoir bien interpréter les traits de présentation.

Une fois repérée, la différence typographique (quelle qu'elle soit) peut se charger d'un sens qui risque d'exercer une influence sur l'interprétation du texte-même. Dans cette mesure, les stratagèmes typographiques relèvent du niveau métatextuel tout en s'intégrant dans l'économie textuelle globale: «La textualité ne dépend pas seulement de la disposition spatiale des segments du texte, mais aussi de ses attributs typographiques: le fait qu'un mot soit dans telle ou telle taille de

caractères, dans telle ou telle police, en gras, en italique, en couleur ou en majuscules indique au lecteur qu'il doit le lire autrement que les mots voisins» (Vandendorpe *Papyrus* 90-91).

L'interprétation du texte de Chateaubriand qui court, saccadé, dans *Niagara* est servie par sa représentation en italiques (qui se distingue de la représentation des autres voies textuelles), mais elle n'en dépend pas. Tandis qu'on interprète les mots mêmes de Chateaubriand (niveau textuel), on interprète la différence en apparence des mots par rapport aux autres sur la page (niveau métatextuel). Ce n'est pas le fait d'être en italiques qui compte mais bien la différence entre cette représentation et d'autres. Le sens est créé par l'écart entre les différen(ts/ces), on s'approche de la différence déridienne: «'différance' désigne la causalité constituante, productrice et originaire, le processus de scission et de division dont les différents ou les différences seraient les produits ou les effets constitués» (*Marges* 9). L'interprétation d'un texte et l'interprétation de sa représentation sont intimement liés mais pas inextricables.

## **La typographie de l'hypertexte**

Une compréhension du statut du lien hypertextuel dépend de l'autonomie du texte et des indices métatextuels qui peuvent s'y trouver. Le lecteur doit être en mesure de reconnaître ces liens et de les exploiter. Par exemple, dans le monde du *World Wide Web* (dorénavant l'hypertoile, dit aussi Web), le soulignement de texte

en bleu est devenu la norme pour indiquer le noeud de départ vers un noeud d'arrivée d'un autre endroit (surtout grâce à Mosaic et à Netscape Navigator, deux des premiers logiciels de navigation à interface graphique). Pourtant, ni le soulignement ni le bleu n'indique nécessairement un lien, et en revanche, plusieurs autres marqueurs sont possibles, y compris des boutons, des icônes et des images. C'est avant tout le contraste qui compte, un moyen de différencier entre lien et non-lien, un parmi de «nombreux pactes formels établis entre l'écrivain et la société» (Barthes, *Degré zéro* 31). Comme nous l'avons vu, peu importe la forme typologique que prend la marque du lien, il s'agit du métatextuel, c'est-à-dire d'une indication qui vient se superposer au texte.

En somme, le lien hypertextuel ne s'insère pas au niveau du contenu textuel mais bien au niveau métatextuel, au niveau de sa structure.

## **La topographie de l'hypertexte**

Qui dit texte dit une entité langagière; qui dit hypertexte dit entité langagière ayant une structure particulière permettant le déplacement entre des noeuds préétablis dans l'entité textuelle. Puisque l'hypertexte est plus un principe organisateur qu'un quelconque objet, on ne parle guère d'*un* hypertexte, mais plutôt de l'hypertexte au sens général ou, dans un cas précis, d'un document (ou page, texte, fichier... sous forme) hypertextuel(le). On dépasse le niveau du texte; *hyper*, après tout, désigne l'*au-dessus* ou l'*au-delà*. Ted Nelson, qui aurait prononcé le mot



(en anglais) pour la première fois lors d'une conférence en 1965, explique son choix ainsi:

*Hypertext was an audacious choice: hyper- has a bad odour in some fields and can suggest agitation and pathology, as it does in medicine and psychology. But in other sciences hyper- connotes extension and generality, as in the mathematical hyperspace, and this was the connotation I wanted to give the idea. (Opening Hypertext 49)*

Même l'usage du mot hypertexte dans des cadres théoriques assez différents se réfère presque toujours aux relations de structure entre des textes: on n'a qu'à penser à l'hypertexte de Genette dans *Palimpseste* où il est question de rapports d'antériorité (hypotexte) et de postériorité (hypertexte).

Cependant, ce n'est pas parce qu'il est question de relations et de déplacements qu'on a nécessairement affaire à une architecture non linéaire. Landow trace une distinction fondamentale entre, d'un côté, le texte hypertextuel d'origine, c'est-à-dire qui a d'abord vu le jour sous forme hypertextuelle et, de l'autre, le texte hypertextuel que l'on a converti d'une forme préexistante («Popular Fallacies»). Les phrases de *Madame Bovary* de Flaubert peuvent se suivre les unes après les autres de la même façon sur une page imprimée ou à l'écran. Ce n'est pas non plus le fait de mettre en lien dans une table des matières les parties et les chapitres de *Madame Bovary* qui le rendrait non linéaire. Un texte dont la structure diégétique est linéaire ne saurait passer à une représentation non linéaire — hypertextuelle ou autre — sans un degré d'arbitraire difficilement justifiable. La représentation d'un texte ne peut ni trahir ni truquer sa nature. Il serait intéressant

de créer une édition hypertextuelle de «Sarrasine» de Balzac où chaque lexie choisie par Barthes (*S/Z*) serait un lien au commentaire de ce dernier. Toutefois, «Sarrasine» n'en demeurerait pas moins linéaire même si le texte aggloméré serait plutôt non linéaire.

La distinction de Landow sur l'importance de l'état d'origine d'un texte se doit néanmoins d'être nuancée. S'il est vrai qu'une des caractéristiques essentielles de l'hypertexte est de permettre une représentation de la non-linéarité et qu'un texte d'origine non hypertextuelle ne devient pas non linéaire par sa seule transformation en forme hypertextuelle, il est tout aussi vrai qu'un texte d'origine hypertextuelle n'est pas en soi invariablement non linéaire. La présomption, simplement, est qu'il n'y aurait aucun intérêt (que cela manquerait d'intérêt et que personne ne s'y intéresserait) à créer un texte hypertextuel linéaire. L'expansion vertigineuse de l'hypertexte impose cependant une autre réalité: la création de documents hypertextuels permet le potentiel d'une diffusion massive et inouïe; on choisit fréquemment cette forme de représentation moins pour son potentiel de structure non linéaire que pour rendre le document disponible à un très grand public. En outre, il existe des documents hypertextuels où la seule manifestation d'hypertextualité est un lien à la fin de chaque page qui mène vers le début de la suivante; on reste essentiellement dans le séquentiel.

Toujours est-il que dans la grande majorité des cas, l'hypertexte, de par ses liens qui invitent à un déplacement non séquentiel, permet au texte une architecture

très différente de celle communément trouvée dans les livres imprimés. Le lien hypertextuel facilite et rationalise les associations intertextuelles et permet la formulation d'un réseau textuel qui s'approche du texte idéal dont parle Barthes:

Posons d'abord l'image d'un pluriel triomphant, que ne vient appauvrir aucune contrainte de représentation (d'impression). Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés); de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage. (S/Z 11-12)

Effectivement, les moteurs de recherche et les logiciels d'exploitation de base de données qui se trouvent couramment sur l'hypertexte prêtent un sens concret aux réseaux infinis dont parle Barthes. La création de liens dynamiques selon des paramètres variables (par contraste aux liens créés à la main) offre une multitude de possibilités que l'on effleure à peine. À cet égard, le logiciel HyperPo propose l'emploi de liens hypertextuels générés pour l'analyse de texte informatisé (voir Sinclair 1997, 1999 et le chapitre 3 de la partie courante).

Un parallèle, devenu un favori des théoriciens de l'hypertexte (Landow *Hypertext 2.0*, Mouthrop «Politics of Hypertext», Burnett, etc.) est la distinction de Deleuze et Guattari entre arbre et rhizome telle que décrite dans *Mille Plateaux*:

Les systèmes arborescents sont des systèmes hiérarchiques qui comportent des centres de signification et de subjectivation. (25)

Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. (14)

Un plateau est toujours au milieu, ni début, ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. (32)

La notion de plateau s'inscrit conceptuellement dans le domaine de la topologie (dans son sens de *topos*, lieu, plutôt que par rapport aux notions de déformation géométrique courantes en mathématiques). Chaque instance de texte est un plateau avec des liens hypertextuels qui indiquent le seuil du chemin, de la ligne à suivre, entre un plateau et un autre.

Bien entendu, l'idée de plateaux interconnectés est une métaphore (parmi d'autres telles que la toile ou le labyrinthe) qui nous aide à conceptualiser une rupture du textuel linéaire. Cette rupture ne naît pas avec l'hypertexte — on en a eu la preuve avec les exemples du Nouveau Roman — et trouve un appui dans la théorie postmoderne, qui, dans l'ensemble, ne se doute de rien:

For the past two decades, postmodern theorists from reader-response critics to deconstructionists have been talking about text in terms that are strikingly appropriate to hypertext in the computer. . . . It is uncanny how well postmodern pronouncements seem to fit the computer. The irony is that postmodern theorists have been doing this without knowing it. Their methods have always been directed in the first instance to printed or written texts, not to electronic writing; their aim has been to upset our complacent notion of conventional printed literature. And their work has been controversial, to many shocking, when applied to literature in print. But when we read the same work with the computer in mind, it becomes indisputable, obvious, indeed (as mathematicians like to say) almost trivially true. (Bolter «Literature» 24)

Le hic, certes, est la définition que l'on donne à postmoderne. Comme pour le Nouveau Roman, il est déjà ardu de faire admettre à ceux que l'on appelle postmodernes qu'ils sont effectivement postmodernes. Si on se concentre sur la non-linéarité de l'hypertexte et que l'on résume le postmodernisme à une rupture de l'unicité et à l'abandon d'un centre, on peut, en effet, croire à un chevauchement d'objectifs. Certains suggèrent même que l'hypertexte serait la concrétisation (on parle également d'incarnation et de littéralisation) des théories postmodernes:

The parallels between computer hypertext and critical theory are of interest at many points, the most important of which, perhaps, is that critical theory promises to theorize hypertext and hypertext promises to embody and thereby test aspects of theory, particularly those concerning textuality, narrative, and the roles or functions of reader and writer. (Landow *Hypertext 2.0 2*)

Le désir de voir collaborer hypertexte et postmodernisme peut toutefois mener à simplifier la portée et les nuances des deux constituants. Le postmodernisme, avec ses multiples branches allant de l'architecture des bâtiments au déconstructionisme dans la philosophie et la littérature, ne se résume pas à la non-linéarité, pas plus que pour l'hypertexte. Pour éviter cette simplification excessive et pour acquérir une compréhension plus fine d'un domaine, sans doute est-il révélateur, sinon indispensable, de considérer, même brièvement, un peu de son histoire et de ses précurseurs.

## Un peu d'histoire de l'hypertexte

Il est hasardeux d'essayer de désigner le début d'un phénomène tel que l'hypertexte, car on peut toujours lui évoquer un état embryonnaire préalable. C'est la nature de l'évolution: chaque mutation contient une partie de ce qui le précède. Il s'agit rarement de changements soudains qui peuvent commodément s'énumérer dans une chronologie où chaque étape est indépendante des autres, mais plutôt d'une transformation graduelle que l'on choisit de découper en morceaux pour en faciliter l'étude.

Cela dit, plongeons dans l'histoire en prétendant, provisoirement, que l'hypertexte est né lorsqu'on a d'abord questionné la valeur du livre uniquement comme support pour la conservation et la visualisation de structures hiérarchiques fixes. Or on ne trouve nulle part les principes de structure rigide mieux incarnés que dans l'encyclopédie, cette victoire de la raison qui se veut le miroir des connaissances. Deux problèmes connexes se présentent alors: comment organiser le savoir et comment y avoir accès.

L'*Encyclopédie* de Diderot (milieu du dix-huitième) contenait déjà des renvois entre les entrées, une forme précoce d'hypertextualité qui pouvait bien faciliter l'accès au savoir. Toutefois, Samuel Taylor Coleridge proposait en 1849 son *Encyclopaedia Metropolitana* qui rejetait l'organisation du savoir par ce qu'il voyait être l'aléa des lettres alphabétiques initiales, en faveur d'une structuration thématique. Bien que hiérarchisée, cette présentation aurait mis de l'avant les

diverses associations d'idées possibles plutôt que leur agencement d'A jusqu'à Z, systématique, du début à la fin. Cette vision de Coleridge a connu une réalisation limitée, mais il est intéressant de noter que la quinzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica* (1974) comportait les volumes thématiques de la *Propaedia* qui renvoyaient aux volumes alphabétiques de la *Macropaedia*. Toutefois, cette double structure s'est avérée trop compliquée pour la trentaine de volumes de l'*Encyclopaedia Britannica* et on est retourné à un modèle plus traditionnel d'encyclopédie avec index (le lancement récent du site <<http://www.britannica.com/>> promet des outils de recherche intéressants).

C'est le volume, précisément, c'est-à-dire la quantité d'informations encyclopédiques, qui crée l'embarras. À une petite échelle, la maladresse d'une organisation linéaire peut être surmontée, mais au-delà, la recherche documentaire est un exercice malaisé, pour ne pas dire masochiste. Vannevar Bush, voulant trouver des moyens alternatifs pour la gestion des données encyclopédiques toujours grandissantes, décrit ainsi les impedimenta de nos systèmes d'index:

The difficulty seems to be, not so much that we publish unduly in view of the extent and variety of present-day interests, but rather that publication has been extended far beyond our present ability to make real use of the record. (102)

Our ineptitude in getting at the record is largely caused by the artificiality of systems of indexing. When data of any sort are placed in storage, they are filed alphabetically or numerically, and information is found (when it is) by tracing it down from subclass to subclass. It can be in only one place, unless duplicates are used, one has to have rules as to which path will locate it, and the rules are cumbersome.

Having found one item, moreover, one has to emerge from the system and re-enter on a new path. (106)

Travaillant à une époque antérieure à l'avènement de l'ordinateur digital (son article «As We May Think» date de 1945), Bush imagine une machine composée d'écrans translucides et de microformes, de manettes, de claviers et de moteurs. La force d'une telle machine, d'après Bush, serait la capacité d'établir un index associatif, «the basic idea of which is a provision whereby any item may be caused at will to select immediately and automatically another» (107). Les nombreuses traces («numerous trails») laissées par le parcours du lecteur permettraient, en outre, de constituer une entité textuelle nouvelle et personnalisée, «exactly as though the physical items had been gathered together from widely separated sources and bound together to form a new book» (107).

La machine «Memex» de Bush n'a jamais vu le jour telle qu'il l'avait envisagée mais on entend partout l'écho de ses descriptions dans le développement de l'hypertexte, y compris chez Ted Nelson, qui aurait baptisé le domaine lors d'une conférence (inédite) en 1965 pour décrire «non-sequential 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» (*Literary Machines 0/2*). Fort de cette vision, Nelson fonde le projet Xanadu en 1978, une bibliothèque virtuelle à abonnement qui comprendrait l'univers entier du discours, ce qu'il appelle le



«docuverse». À quelques modifications près, on peut estimer que l'hypertexte est la réalisation du projet Xanadu, même si les deux se sont développés séparément. En tout cas, Nelson était avant tout un visionnaire et il faut admettre que, à part le *Hypertext Editing System* de Andy Van Dam en 1967, très peu s'est concrètement fait avant l'avènement des interfaces graphiques des années quatre-vingts (on parle d'interface graphique comme celle de la Apple Macintosh par rapport aux systèmes principalement textuels comme MS-Dos sur une machine IBM).

Côté technique, l'hypertexte doit énormément à Douglas Englebart, génie d'ingénieur qui, par le biais de son système hypertextuel NLS (oNLineSystem), «invented or first put to serious use fundamentals of computer interaction, writing, and networking, including word processing, outlining, windows, electronic mail, computer conferencing, collaborative authorship, and — not last — the mouse» (Joyce «Hypertext and Hypermedia» 22).

Le travail pionnier d'Englebart et de ses collègues a frayé le chemin pour la multiplication des logiciels et des systèmes hypertextuels qui a eu lieu dans les années quatre-vingts. Parmi les mieux connus et influents mentionnons *Intermedia* de Brown University, *Notecards* de Xerox Parc, *Guide* d'Owl International, les logiciels *Media Lab* de MIT, *Storyspace* d'Eastgate Systems, *Microcosm* et enfin, *Hypercard* de Apple Computer (cf. Snyder 25).

Parallèlement, plusieurs formats et méthodes d'étiquetage ont vu le jour pendant le développement des logiciels, à la fois facilitant et frustrant le travail des

programmeurs, des chercheurs et des écrivains. Le besoin d'un standard était bien reconnu à la fin des années quatre-vingts (voir Sperberg-McQueen) mais le juste équilibre entre puissance, flexibilité et convivialité s'est avéré fuyant. Toutefois, le SGML (Standard Generalized Markup Language) a notamment donné vie au TEI (Text Encoding Initiative) surtout utilisé pour définir la structure d'une œuvre) et au HTML (HyperText Markup Language) surtout utilisé pour définir l'apparence d'un texte. Plus récemment, le XML (Extended Markup Language) semble tenter de combiner (ou réconcilier) ces deux objectifs (voir <http://www.w3.org/XML> pour de plus amples renseignements).

Si la machine Memex de Bush était d'abord conçue pour faciliter l'accès aux masses d'informations produites par notre société, les bénéfices potentiels de la technologie hypertextuelle ne s'y limitent pas, suscitant l'intérêt d'écrivains, entre autres, qui cherchent à explorer les caractéristiques et les bornes d'un genre naissant. L'écriture hypertextuelle, je le répète, ne se limite pas a priori à la littérature hypertextuelle produite sur support électronique, on retrouve souvent mentionnées dans le même contexte des œuvres relativement récentes telles que *Marelle* de Julio Cortazar, «Le jardin aux sentiers qui bifurquent» de Jorge Luis Borges et plusieurs titres du Nouveau Roman. Toutefois, s'il fallait choisir quelques exemples à la fois représentatifs et novateurs de la littérature originellement hypertextuelle, on pourrait retenir *Afternoon, a Story* de Micheal Joyce (1986,

publication électronique en 1990), *Victory Garden* de Stuart Moulthrop (1992) et *Patchwork Girl* de Shelley Jackson (1995).

Plusieurs œuvres hypertextuelles ont été écrites en se servant des logiciels mentionnés ci-dessus, mais c'est avant tout l'expansion fulgurante de l'hypertoile qui a fait connaître l'hypertexte. Née en 1990 lorsque Tim Berners-Lee donne le nom *World Wide Web* à son logiciel d'édition et de navigation hypertextuelles (qui fonctionne dans les systèmes d'exploitation NeXT Step), l'hypertoile est à l'origine un projet sous l'égide de CERN (Laboratoire Européen pour la Physique des Particules); d'autres noms proposés pour le projet étaient *Information Mesh*, *Mine of Information* et *Information Mine!* Grâce à Internet (un réseau de réseaux créé dans les années soixante dans le cadre d'un projet militaire du gouvernement des États-Unis de l'Amérique — il s'appelait alors ARPANET), la diffusion de l'hypertexte prend de plus en plus d'élan, aidée par la popularité de deux navigateurs dont Marc Andreessen était le principal créateur: Mosaic (1993) de NCSA (National Center for Supercomputing Applications) et Netscape Navigator (1994) de Netscape Communications. Depuis, l'hypertoile n'a pas cessé sa féconde prolifération: «An approximate estimate would be doubling of the number of pages about once per year» (Lawrence).

## L'hypertexte: évolution et révolution

En effet, les statistiques de l'usage et de l'expansion d'Internet et de l'hypertexte sont ahurissantes; dans une période de sept ans (1992-1999), plus de 800 000 000 de pages sont devenues accessibles à l'hypertexte (cf. Lawrence et Giles) depuis plus de 43 000 000 serveurs (cf. «Internet Domain Survey» <<http://www.isc.org/ds/>>). Internet, l'hypertexte en particulier, touche à un nombre croissant d'activités pour un nombre croissant de personnes, qu'il s'agisse de recherches, d'affaires, d'art ou autre. À cet égard, il importe peu que les promesses des technophiles soient gonflées ou fausses, la réalité de la force du changement est indéniable.

Or, depuis la célèbre phrase «le médium est le message» de Marshall McLuhan, il nous incombe de prendre en considération non seulement le médium en tant qu'instrument passif de communication, mais également l'influence active que cet instrument peut exercer sur ceux et celles qui y ont recours:

The transformation of the media of communication maps a larger transformation of consciousness — maps it, but also speeds it along; it changes the terms of our experience and our ways of offering response. Transmission determines reception determines reaction. (Birkerts 153).

Précision critique (je laisse travailler tous les sens du mot critique): l'hypertexte et l'hypertexte ne sont pas révolutionnaires en soi, même si l'on peut raisonnablement avancer qu'ils contribuent à une transformation profonde — une révolution — de notre société. D'un point de vue sociologique, cela déplace la

problématique des caractéristiques du médium aux caractéristiques de la société qui choisit de l'exploiter: pourquoi, par exemple, est-ce qu'en général on s'y accroche de façon quasi religieuse? En quoi cette foi peut-elle être aveuglante, voire dangereuse?

Tout en restant consciente des enjeux sociaux de la révolution technologique, la critique littéraire doit se préoccuper, en contraste, du texte. S'il est vrai, comme j'ai voulu le montrer, que la structure diégétique non linéaire existe depuis longtemps avant l'informatique, que même la représentation non linéaire dont se vante tant l'hypertexte est possible dans le monde du texte imprimé grâce à des mécanismes de typographie et de disposition, que l'invisibilité d'un texte électronique sur son support permanent peut nous en défier la conception ontique mais n'enlève rien à sa réalité sémiotique, s'il est vrai, bref, que le saut de texte imprimé à l'hypertexte représente relativement peu de chose, on peut affirmer en toute confiance que l'hypertexte constitue un changement évolutionnaire qui ne s'écarte pas radicalement du texte imprimé. Au contraire, la linéarité temporelle, surtout en ce qui a trait au temps de lecture, est pareille pour l'hypertexte que pour le texte oral ou imprimé.

## **Chapitre 2: Historique de l'informatique de l'analyse de texte informatisée**

Indeed, you gave me a wonderful master  
who, made by me, teaches me, and  
teaching me, knows nothing himself.  
(Odo de Cluny, cité dans Bowles viii)

Il ne t'aide pas toi à penser mais il t'aide  
toi à penser pour lui. (Umberto Eco  
*Pendule* 33)

L'informatique dans les humanités est à plusieurs égards une espèce particulière dans le royaume des recherches universitaires, ne serait-ce que parce qu'il est difficile de déterminer s'il s'agit véritablement d'une espèce unique ou plutôt d'un ensemble de traits qui se manifestent de plus en plus fréquemment dans d'autres espèces. Même les enthousiastes de l'informatique dans les humanités n'arrivent pas à se mettre d'accord si leurs travaux relèvent d'un domaine autonome, ou s'ils doivent s'insérer dans le cadre d'autres domaines. Ces enthousiastes partagent en général la conviction que leurs travaux représentent une sorte d'évolution saine, voire inévitable, des recherches universitaires, mais ils reconnaissent en même temps que, pour la plupart, leurs méthodes demeurent quelque peu ésotériques et ne sont pratiquées que par un groupe d'initiés relativement limité en nombre (voir les articles des numéros 5-6, volume 27 (1993-

94) de *Computers and the Humanities* pour une discussion introspective fort intéressante du rôle et de l'état de l'informatique dans les humanités).

Ce chapitre se donne comme but principal d'explorer des raisons possibles pour le décalage important entre les attentes des enthousiastes de l'informatique dans les humanités et l'état actuel des recherches universitaires; je chercherai surtout à expliquer pourquoi l'emploi de l'informatique n'a pas su franchir le seuil plus large des travaux dans les humanités. Pour ce faire, je présenterai d'abord un survol chronologique des événements principaux dans le développement de l'informatique dans les humanités. J'examinerai ensuite certaines circonstances historiques qui ont pu contribuer à retarder l'expansion des outils informatiques dans la communauté des chercheurs humanistes. Enfin, je proposerai certains facteurs épistémologiques qui font que, à quelques exceptions près, les recherches traditionnelles dans les humanités résistent naturellement à l'informatisation. De ces trois perspectives sortiront non seulement une meilleure compréhension du cheminement qu'a suivi l'informatique dans les humanités ainsi qu'une appréciation plus riche d'où le domaine en est actuellement, mais surtout une ouverture vers l'avenir et une solide fondation théorique sur laquelle pourra se baser la méthodologie de mon étude de *La Disparition* de Georges Perec.

## **Non-histoire partielle**

Dans notre ère dite postmoderne, il est rare de trouver un historien qui ose parler d'une seule et unique histoire comme s'il s'agissait d'un ensemble de données objectivement saisissables et incontestables. Toute histoire est le résultat d'une série de décisions: tantôt sur le matériel à retenir et à supprimer, tantôt à l'égard de l'interprétation et de la présentation de ce matériel. L'aperçu historique de l'informatique dans les humanités qui suit doit évidemment être perçu sous cette optique, surtout que, comme le disait déjà Norman Holland en 1967, «one cannot make a tidy summary of an explosion» (57).

Je voudrais d'ailleurs rendre explicites deux facteurs qui ont influencé de façon non-négligeable la constitution de cette histoire. D'abord, je suis moi-même un enthousiaste de l'informatique dans les humanités: mes descriptions des faits historiques sont donc forcément biaisées par mes intérêts et mes connaissances en informatique. Cependant, c'est justement un vif désir de bien comprendre mon domaine de travail et de le voir s'épanouir à son plein potentiel qui me motive à prendre plusieurs pas de recul et à considérer le développement de l'informatique dans les humanités d'une perspective aussi neutre que possible. Je crois d'ailleurs que seul un scepticisme raisonnable permettra d'éviter des attentes gonflées et des déceptions autrement inévitables.

Un deuxième facteur qui se doit d'être reconnu est mon intérêt spécial pour l'analyse de texte informatisée. Des applications de l'informatique se sont faites



dans tous les domaines traditionnels des humanités; il serait évidemment mal avisé, voire impossible, d'entreprendre une étude de tous ces domaines simultanément. Toutefois, sans parler de cas précis, il est possible d'identifier certaines caractéristiques communes à plusieurs applications de l'informatique dans les humanités, peu importe le domaine en question; ce sont ces caractéristiques qui m'intéresseront particulièrement. Si je me permets de favoriser davantage l'analyse textuelle assistée par informatique, c'est avant tout par souci de trouver un équilibre entre la brièveté et la clarté d'un côté et la présentation d'exemples concrets de travaux dans les humanités de l'autre.

## **Conception**

Il va de soi qu'aucune application de l'informatique dans les humanités n'était possible avant l'existence d'un support informatique. Et pourtant, l'on peut trouver des traces de l'informatique bien avant la parution des premiers ordinateurs dits modernes.

## **Équipement**

Certains font remonter l'histoire des machines analogues et numériques au calendrier mystique des Druides de Stonehenge et à l'abaque du Moyen-Orient qui a connu un vaste empire; d'autres la font remonter encore plus loin: «Fingers and toes are the most fundamental digital computing device» (Kidwell et Ceruzzi 9). Mais

on accorde généralement plus d'importance à certaines innovations plus récentes: la calculatrice mécanique de Blaise Pascal (1642 — il s'agissait d'une série d'engrenages qui pouvait résoudre certaines équations arithmétiques), le métier à tisser automatique de Joseph Marie Jacquard (1801 — il se sert de cartes perforées), la machine analytique de Charles Babbage (1833 — il rend possible l'évaluation de certaines conditions pour déterminer la sortie de la machine); l'emploi de cartes perforées par Herman Hollerith pour stocker de l'information (1890 — sa compagnie deviendra par la suite la société IBM); la machine Turing (1936 — conçue par Alan Turing, cette machine serait théoriquement capable d'être programmée pour effectuer n'importe quel calcul mathématique), la machine Z3 de Konrad Kuse (1941 — c'est la première machine à se servir du système binaire de 0 et de 1 pour représenter des données); et j'en passe plusieurs (voir Kidwell et Ceruzzi pour d'autres jalons importants).

## Recherches

Pour ce qui est des applications informatiques pré-ordinateur moderne, on trouve pendant les siècles un grand nombre d'exemples de calculs statistiques sur les divers signes langagiers qui ressemblent beaucoup à certaines branches contemporaines de la stylométrie et de la linguistique computationnelle. Il semblerait que certaines approches remontent au moins à un grammairien sanskrit de la période Sutra (500-200 E.C.) qui aurait donné le nombre de vers, de mots et de

syllabes du Rig-Veda, un livre sacré des Hindous (cf. Whatmough). D'autres cas semblables peuvent être relevés tout au cours des siècles, et plus récemment dans les travaux de Boole (en 1854 il développe des principes pour l'analyse de fréquences), de Morgan (en 1859 il propose d'identifier des critères objectifs du style), de Mendenhall (en 1887 il examine la longueur des mots de Dickens et de Tackeray) et de Yule (en 1938 il considère le nombre de mots par phrase comme potentiellement pertinent au style d'un auteur), pour n'en mentionner que quelques-uns (voir Francis et Morton & Levison pour plus de détails).

La génération de texte assistée par ordinateur est une autre branche de l'informatique où l'on peut trouver des descriptions qui anticipent les machines modernes, comme dans cet extrait des *Voyages de Gulliver* de Jonathon Swift paru en 1726 (il est à noter que Swift semble s'attaquer aux efforts des fabricants de machines à calculer depuis Pascal et Leibniz):

Chacun sait au prix de quels efforts s'acquièrent actuellement les arts et la science, tandis que, grâce à son invention, la personne la plus ignorante sera, pour une somme modique et au prix d'un léger travail musculaire, capable d'écrire des livres de philosophie, de sciences politiques, de droit, de mathématiques et de théologie, sans le secours ni du génie ni de l'étude. Il me fit donc approcher de cet appareil, près des côtés duquel ses disciples étaient alignés. C'était un grand carré de vingt pieds sur vingt, installé au centre de la pièce. Sa surface était faite de petits cubes de bois, de dimensions variables mais gros en moyenne comme un dé à coudre. Ils étaient assemblés au moyen de fil de fer. Sur chaque face de ces cubes était collé un papier où était écrit un mot en laputien. Tous les mots de la langue s'y trouvaient, à leurs différents modes, temps ou cas, mais sans aucun ordre. Le professeur me pria de bien faire attention car il allait mettre la machine en marche. Chaque élève saisit au commandement une

des quarante manivelles de fer disposées sur les côtés du châssis, et lui donna un brusque tour, de sorte que la disposition des mots se trouva complètement changée; puis trente-six d'entre eux eurent la mission de lire à voix basse les différentes lignes telles qu'elles paraissaient sur le tableau, et quand ils trouvaient trois ou quatre mots, qui mis bout à bout constituaient un élément de phrase, ils les dictaient aux quatre autres jeunes gens qui servaient de secrétaires. Ce travail fut répété trois ou quatre fois, l'appareil étant conçu pour qu'à chaque tour de manivelle, les mots formassent d'autres combinaisons, à mesure que les cubes de bois tournaient sur eux-mêmes... Les jeunes étudiants passaient six heures par jour à ce travail, et le professeur me montra un bon nombre de gros in-folio, contenant les textes déjà recueillis sous forme de phrases décousues et qu'il avait l'intention de refondre entre elles; il espérait tirer de ce riche matériau une Somme scientifique et philosophique qu'il présenterait au monde. Celle-ci serait d'ailleurs beaucoup plus parfaite et plus rapidement terminée, si le public fournissait les moyens de construire et d'employer cinq cents appareils de ce type à Lagado, les responsables ayant l'obligation de mettre en commun les résultats obtenues. (193-194)

Si on se fie à Robert Wilensky, ni la machine de Swift ni la bibliothèque de Babel de Borgès n'est servie par Internet: «We've heard that a million monkeys at a million keyboards could produce the Complete Works of Shakespeare; now, thanks to the Internet, we know this is not true.»

## **Naissance**

C'est en 1943 que vient au monde ce que l'on reconnaît le plus souvent comme étant le premier ordinateur moderne. Baptisé le *Mark I* ou *Automated Sequence Controlled Calculator*, cette modeste et immense machine ressemblait peu à la conception moderne de l'ordinateur (l'ordinateur *ENIAC* — *Electronic*

*Numerical Integrator and Computer* — paru en 1946, comprenait 18 000 lampes (*vacuum tubes*) qui occupaient 167 mètres carrés).

## Équipement

Certains historiens de l'informatique réservent le mot *ordinateur* aux machines ayant des algorithmes qui restent dans la mémoire interne de l'ordinateur. En ce sens, ni le *Mark I* ni l'*ENIAC* n'était un ordinateur, il faudra attendre la famille d'ordinateurs inspirés par l'*EDVAC* (*Electronic Discrete VAriable Computer*) sous la vision de John von Neumann (pour leurs contributions théoriques, Alan Turing et John von Neumann sont souvent reconnus comme étant les pères de l'informatique moderne). En tout cas, même avant la parution en 1951 de l'*UNIVAC* (*UNIVersal Automatic Computer*), la première machine commerciale, il existait déjà une communauté de chercheurs humanistes qui faisait appel à la nouvelle technologie dans leurs recherches.

## Recherches

Le pionnier parmi les pionniers est Roberto Busa qui commence, en 1949, un projet sur l'œuvre de Saint Thomas d'Aquin (cela dit, on peut supposer que si celui-ci n'avait pas été le premier à avoir recours à l'informatique dans ses travaux, l'histoire aurait très vite choisi un autre chercheur à honorer). Busa, prêtre et savant italien, voulait tracer l'évolution du concept de l'immanence divine chez Saint

Thomas d'Aquin en étudiant à l'aide de concordances l'usage de la préposition *en*. Même s'il avait existé des concordances pour les textes de ce commentateur chrétien comme il en existait pour un certain nombre de textes bibliques, elles n'auraient pas servi à Busa puisque les concordances, pour des raisons d'économie de temps et de papier, laissaient tomber, pour la plupart, les mots fonctionnels tels que les articles, les prépositions et les pronoms.

Peu nombreux étaient les chercheurs à s'intéresser à l'informatique dans la première décennie de son existence. En outre, les travaux qui en résultaient semblaient dans l'inconnu ou bien évoquaient le mépris, comme le signale Louis Milic en 1966: «to admit that you were working on a literary problem with the help of a computer was the equivalent of saying you were an eccentric, at the very least, and possibly an underminer of the liberal tradition» («Next Step» 3). Toutefois, on reconnaît dans des études telles que celle de Mosteller et Wallace (1963) sur la parenté des *Federalist Papers* les premiers balbutiements d'un domaine émergent. Le Révérend Andrew Morton, par ailleurs, reçoit l'attention des médias la même année lorsqu'un article intitulé «Cleric Asserts Computer Proves Paul Wrote Only 5 of 14 Epistles» paraît sur la une du *New York Times* (Fellows 1). Toujours est-il que l'informatique dans les humanités reste, jusqu'au milieu des années soixante, l'affaire d'un petit groupe d'individus épars qui donnent très peu l'impression de comprendre le nouveau monde qu'eux-mêmes sont en train de créer.

## Enfance

Comme chez tout enfant, l'émergence du langage chez l'enfant-informatique nous en dit long sur son développement. Ce n'est qu'en 1956 que l'ordinateur peut véritablement se nommer dans la langue française lorsque le linguiste J. Perret choisit ce mot pour traduire *computer* de l'anglais (cf. Vuillemin 29). On attendra encore huit ans avant que paraisse le mot *informatique* grâce à l'ingénieur français P. Dreyfus et jusqu'en 1967 avant que le mot soit reconnu par l'Académie Française qui en donne la définition suivante: «science du traitement rationnel, notamment par des machines automatiques, de l'information» (cf. Vuillemin 25).

Il est d'ailleurs intéressant de noter certaines différences entre les langues à l'égard de l'informatique. L'italien et l'allemand, par exemple, se sont contentés d'emprunter tel quel le mot *computer* à l'anglais. L'anglais, quant à lui, semble avoir pour la plupart rejeté le mot *informatics* qui exprime, néanmoins, une plus grande gamme d'activités que *computer*. Alors qu'on comprend que *computer-assisted text analysis* se permet d'avoir recours à plus de dispositifs électroniques que les seuls ordinateurs, l'expression française *analyse de texte informatisée* exprime explicitement cette réalité.

## Équipement

La technologie informatique des années cinquante et soixante, sans doute séductrice et ahurissante aux yeux des enthousiastes de l'époque, risquerait de

nous paraître aujourd'hui primitive et barbare (tout comme l'équipement actuel le semblera éventuellement à nos successeurs d'ici un quart de siècle). Même lorsque les transistors avaient remplacé les lampes comme moyen de préférence pour conserver l'état binaire d'un courant électrique (vers 1947), il restait que la structure et la taille des ordinateurs limitaient leur usage surtout aux grandes universités et aux compagnies qui s'en servaient d'abord seuls et ensuite en réseaux. Il n'était certes pas question pour les particuliers de s'en procurer et de s'en servir jusqu'au début des années soixante-dix.

Un autre obstacle auquel faisaient face les chercheurs était la variété des ordinateurs disponibles; souvent une machine était développée en vue d'un ensemble restreint d'activités, que ce soit en génie, en comptabilité, en défense militaire ou autre. Le processeur central du *System/360* de la société IBM, paru en 1962, était un pas en avant pour les systèmes informatiques: il était doté d'un ensemble d'algorithmes standardisés qui pouvait être exploité par des logiciels créés à des fins particulières.

Un des plus grands obstacles aux recherches humanistes informatisées des premières décennies était le jeu de caractères très limité. Les premiers ordinateurs à dépasser le statut de calculatrices numériques n'étaient dotés que des 26 lettres majuscules de l'alphabet anglais (c'est-à-dire sans diacritiques) et de quelques caractères spéciaux (comme celui pour représenter une espace). Ces systèmes de codes se sont vus augmenter par extensions successives. On est passé des 48



caractères de la société IBM en 1952 à une possibilité des 256 caractères du jeu Extended ASCII (*American Standard Code for Information Interchange*) en 1965; le système EBCDIC (*Extended Binary Coded Decimal Interchange*) de huit bits par caractère est semblable. Le plus souvent, les 128 premiers caractères de ce jeu étaient réservés aux caractères de l'alphabet anglais, les numéros et d'autres signes typographiques communs, alors que le second registre de caractères pouvait représenter une variété de diacritiques d'autres langues ou d'autres graphies utiles.

Hormis les problèmes de normes nécessaires pour l'échange efficace entre les chercheurs, il est évident que même un jeu de 256 caractères est inéluctablement pauvre lorsque l'on s'intéresse à certaines langues, surtout celles qui se servent d'idéogrammes telles que le chinois. En outre, on a dû attendre le début des années quatre-vingts avant la disponibilité plus générale des claviers, des écrans et des imprimantes qui acceptaient les caractères diacritiques du français. Le début des années quatre-vingt-dix a vu la création du système *Unicode* dont les 65 536 mille combinaisons possibles — chaque caractère occupe seize bits ou deux octets — permettent théoriquement la représentation typographique de toutes les langues du monde.

Les codes, pour pouvoir s'en resservir, doivent être stockés quelque part. À cette fin, les premières méthodes consistaient à tamponner des données sur des cartes perforées. L'ordinateur, incapable de comprendre le texte imprimé, pouvait aisément consulter les cartes perforées pour en tirer une grande variété de données

sur le texte qui y était encodé. Par contre, il était impossible de modifier des cartes individuelles une fois perforées; il fallait donc recommencer le processus de tamponnage (en cas de coquilles ou d'ajouts, par exemple). Le milieu des années soixante a vu la diffusion de supports magnétiques et analogiques capables de subir des changements dynamiques et qui permettaient une modification plus facile des données.

C'est également à cette époque que se sont raffinés considérablement les moyens automatiques de saisir le texte. Les premiers systèmes de reconnaissance de caractères parus dans les années cinquante se limitaient aux textes anglais et à un petit nombre de polices. À petits pas, ces systèmes ont appris à reconnaître d'autres langues et d'autres polices.

## Recherches

Pendant les premières décennies de la recherche assistée par ordinateur, on a surtout été préoccupé par les index et les concordances. Les projets se sont multipliés partout au monde: la série de concordances de Cornell, le travail de R.A. Wisbey sur l'allemand en Angleterre, de Tollenare sur la Bible aux Pays-Pas et de Bernard Quémada sur le *La Trésor de la langue française*, pour n'en donner qu'un petit échantillon. Ces projets ont abouti à des outils relativement sophistiqués tels que le logiciel COCOA (1973) et l'*Oxford Concordance Program* (1979).

Toujours est-il que trois sorts, seuls ou en combinaison, semblaient inévitablement attendre le chercheur pendant l'enfance de l'informatique dans les humanités. Dans plusieurs cas, l'effort de préparer des textes et de créer des logiciels pour les traiter accaparait la presque totalité du temps et de l'énergie du chercheur: «In the 1960's input and output occupied much more thought and time because of the primitive equipment in use» (Hockey «Tools» 29). Dans d'autres cas, la disponibilité des ordinateurs, des textes sous forme électronique et des logiciels jouaient un plus grand rôle pour déterminer la démarche du chercheur que ses propres intuitions de critique: «There is a temptation to make the problem fit the software, which almost always means that the problem is simplified, with the result that the research suffers» (Hockey «Tools» 32). Enfin, que le chercheur échappe à ces deux pièges ou pas, il demeurait que le rôle de l'ordinateur ne pouvait être jugé que comme mécanique et abruti, comme l'expliquait Dolores M. Burton en 1968: «the computer still plays a rather marginal role in the direct analysis of literary style. Its task is chiefly that of sorting, counting, or displaying data in a form that must be further analysed manually» (48).

Or, même tôt dans le développement de l'informatique, certains chercheurs reconnaissaient les dangers potentiels de cet outil puéril, bien que séduisant à plusieurs égards (voir, entre autres, Milic «Next Step» et «Winged Words», Holland, Burton, Dyer et plus généralement Potter «Retrospective»). Mais on ne pouvait pas devancer le destin et, faute de meilleurs moyens, il fallait se débrouiller avec ce qui

existait. Les outils imparfaits n'arrivaient pas à saisir les nuances du langage et cela se manifestait le plus souvent par leur incapacité de désambiguïser les mots de façon automatique (par exemple, de distinguer le mot *porte* comme nom commun et comme verbe fléchi dans un texte donné). Sous cet angle, on comprend bien la brusque franchise de Wachal en 1966: «there is the real computer, which is a gigantic and dynamic *tabula rasa*, a sort of high-speed, tireless idiot with a big memory and not a jot of common sense» (14). Certains systèmes tels que EYEBALL de Donald Ross laissaient entrevoir des possibilités pour l'avenir, mais il reste que les chercheurs devaient se contenter de solutions qui, dans l'ensemble, étaient expéditives et inadéquates.

Par ailleurs, les circonstances de travail divergeaient considérablement entre l'Europe et l'Amérique du Nord. L'Europe privilégiait davantage les centres de recherches où plusieurs individus collaboraient à des projets de grande envergure, et ce, souvent sans obligations pédagogiques. On pourrait mentionner comme exemple le *Centro per l'Automazione dell'Analisi Letteraria* en Italie (créé en 1956), le *Laboratoire d'Analyse Lexicologique* en France (1959), le *Centre Mechanolinguistique* aux Pays-Bas (1960), le *Laboratoire d'Analyse Statistique des Langues Anciennes* en Belgique (1961), le *Literary and Linguistic Computing Centre* en Angleterre (1964) et le centre pour *Literary and Documentary Processing* en Allemagne (1968).

Par contre, en Amérique du Nord, le travail se faisait plutôt par des chercheurs individuels qui favorisaient les colloques et les revues interdisciplinaires comme lieux d'échange de leurs résultats. Le colloque *Literary Data Processing* en 1964 aux États-Unis de l'Amérique était l'une des premières rencontres de son genre et a ouvert la porte à d'innombrables. De même, on ne saurait sous-estimer l'importance des revues telles que *Computers and the Humanities* (créée en 1966), *Computer Studies in the Humanities and Verbal Behavior* (1968) et l'*American Journal of Computational Linguistics* (1974). Bien entendu, cette distinction entre l'Europe et l'Amérique du Nord n'a pas été sans d'importantes exceptions, mais la tendance est indéniable et conséquente, même si les résultats, des deux côtés de l'Atlantique, restaient modestes:

In most applications that distinguish literary and linguistic computing from computational linguistics and office automation, we still have not won humanists to our methods. The accomplishments of the European centres are not in question. Their machine-readable dictionaries, large text archives, text-retrieval systems and parsers thrive at Oxford, Nancy, Bergen, Nijmegen, Birmingham, Pisa, and elsewhere. What ought to give us pause is that we have not yet succeeded in introducing computer-aided techniques into literary criticism and exegesis into linguistics outside of computer science. We also have not delivered on a promise made to humanists in the 1960's to be able to send 'to the computer . . . a section of text, and . . . [have] phonemes classified, poetic images analysed, and sentences parsed in fractions of a second' [(Wishy 1)]» (Lancashire 42)

## **Adolescence**

À vrai dire, il est difficile de tracer une frontière nette entre l'enfance et l'adolescence de l'informatique dans les humanités. Comme dans le développement humain, on peut reconnaître des jaillissements de maturité chez l'enfant ainsi que des moments d'immaturité chez l'adolescent. J'ai déjà fait mention d'un certain degré d'introspection durant les années soixante et soixante-dix qui étaient pourtant dominées par des applications relativement simples et naïves. En revanche, les années soixante-dix et quatre-vingts témoignent d'une prolifération importante de théories et de méthodes pour la recherche informatisée, même si l'ordinateur, pour la plupart, ne demeure qu'un outil pour générer et manipuler des données. Engagée dans une lutte constante pour trouver son identité et pour prouver sa valeur aux autres, l'informatique dans les humanités entre dans une phase d'expérimentation; parfois avec la même désinvolture et le même esprit de défi qu'un jeune adolescent rebelle.

## **Équipement**

Alors que l'équipement informatique peut nous sembler dispendieux de nos jours (en tout cas, sensiblement plus cher que la plume et le papier), le coût était autrefois encore plus intimidant, voire prohibitif. Il est vrai que certaines universités bénéficiaient d'un appui financier, par exemple, de la société IBM, qui a commandité plusieurs colloques et avait déjà fait don, en 1954, d'une soixantaine d'ordinateurs.

Tout de même, un réseau central coûtait plusieurs dizaines de milliers de dollars. Puisque chaque institution ne pouvait s'offrir qu'un nombre très limité de ces machines, il était parfois difficile pour les chercheurs individuels d'y avoir accès. Le plus souvent, surtout en Amérique du Nord, les chercheurs devaient se servir de l'argent de leurs bourses, s'ils en avaient, pour la location de l'équipement.

Tout cela a rapidement changé avec l'avènement du micro-ordinateur au début des années soixante-dix. En 1971, la société Intel a rendu disponible la première puce où se trouvaient intégrés plusieurs transistors capables d'exécuter des commandes pré-définies et d'en accepter d'autres. Quelques années plus tard, en 1975, la société MITS a sorti le premier micro-ordinateur qui puisse se comparer aux grandes machines commerciales. Cet Altair 8800 se vendait à 397 dollars américains, ce qui le rendait accessible à un large groupe d'amateurs. Peu après la société Microsoft est née lorsque Bill Gates et Paul Allen adaptent le langage de programmation BASIC pour l'Altair. La création par Microsoft de son système d'exploitation, la parution en 1977 du Apple II et du TRS-80, du IBM-PC en 1981 et du Macintosh en 1984, avec son interface graphique, ont tous contribué de façon essentielle à l'explosion du marché des micro-ordinateurs. Par ailleurs, ce sont les mêmes développements technologiques qui ont permis une baisse graduelle du prix des grandes machines centrales dont se servaient toujours les universités. Le terrain se préparait pour une expansion de l'informatique dans les humanités, car plus les ordinateurs sont bon marché, plus les chercheurs vont pouvoir s'en servir;

plus les chercheurs s'en servent, plus les méthodes et les applications dans les humanités ont des chances de se raffiner.

## Recherches

Outre la mise au point continue de l'équipement, plusieurs facteurs ont joué un rôle déterminant dans la progression de l'informatique dans les humanités. D'abord, ont vu le jour plusieurs nouvelles associations et alliances qui ont permis un mouvement plus concerté vers des objectifs choisis. D'une part, on reconnaît l'importance d'organismes tels que l'ALLC (*Association for Literary and Linguistic Computing*, créée en 1973) et l'ACH (*Association for Computing and the Humanities*, en 1978). D'autre part, il ne faudrait pas négliger les alliances qui se sont formées entre le monde des affaires et les chercheurs. Par exemple, en 1982 la société IBM a contribué environ 50 millions de dollars au MIT et, avec la collaboration d'un groupe privé, un don de 1500 micro-ordinateurs aux membres de la faculté de Stanford (cf. Lancashire 40).

L'existence de ces associations et de ces alliances était pour beaucoup dans la création d'un nombre croissant de logiciels spécifiques pour les humanités. Parmi les plus influents et novateurs on peut compter EYEBALL (Donald Ross Jr.), Theme (Paul Fortier), Arras (John B. Smith), Jeudemo (Paul Bratley et Serge Lusignan), Lexico (Richard Venezky), Unicorn (Micheal Preston), ALIS (Duke University), Bertie-II (Dartmouth), the Would-Be Gentleman (Stanford), Système-D (Cornell) et



LitTerms (North Carolina University); (cf. Lancashire 38). De plus en plus de projets à long terme ont servi de diverses façons à d'autres projets à plus court terme: *Thesaurus Linguae Graecae* (1971), la création de l'*American Research for the Treasury of the French Language* (1979) et le projet de numérisation de l'*Oxford English Dictionary* (1984), entre autres.

La parution de manuels et de recueils d'articles qui étalaient divers usages et méthodes pour l'informatique dans les humanités était aussi importante. Ceux-ci ont permis aux chercheurs initiés de comparer leurs habitudes à celles de leurs collègues, ont offert aux néophytes une bonne introduction au domaine et ont servi de textes pédagogiques pour les cours universitaires portant sur le domaine qui se faisaient de plus en plus nombreux. Retenons comme exemple deux livres d'abord publiés en 1980: *A Guide to Computer Applications in the Humanities* de Susan Hockey et *Computer Methods for Literary Research* de Robert L. Oakman.

En fin de compte, il faut bien se rappeler à quel point le développement de l'informatique est le produit d'une relation complexe entre les avances technologiques et les recherches qui sont entreprises. Les premières machines ont rendu possible certaines études humanistes telles celle du père Busa. Mais le revers vaut aussi bien: les chercheurs ont revendiqué des machines plus puissantes et flexibles, participant parfois même à leur création. L'imaginaire et la vision utopique sont des forces importantes dans l'histoire de l'informatique.

Si, à l'heure actuelle, on peut se permettre de parler de l'informatique en tant qu'adulte, ce n'est que grâce aux progrès récents qui permettent des tâches relevant de l'intelligence artificielle. Les ordinateurs à architecture parallèle (où plusieurs processeurs peuvent collaborer simultanément) et les logiciels intelligents (qui s'adaptent en changeant leur fonctionnement d'après les circonstances) — bref, les systèmes informatiques dits de cinquième génération — font preuve d'une maturité et d'une sophistication prometteuses, même s'il faut se rappeler que ces machines sont encore très peu exploitées dans l'analyse de texte informatisée: «On entend beaucoup parler, ces derniers temps, de la cinquième génération des ordinateurs. . . . Je crains fort qu'un observateur objectif, étudiant quelques-uns des projets achevés, en cours, ou même projetés par certains centres de traitement de textes, n'arrive à la conclusion que sur certains plans au moins, nous en sommes encore à la première génération» (Choueka 115).

Repris selon la métaphore de l'âge de ce chapitre, on peut dire que même si l'informatique est maintenant capable de se comporter en adulte, l'informatique dans les humanités sombre dans l'adolescence, sinon l'enfance. Serait-il question d'un complexe freudien non-résolu? On pourrait sans doute faire valoir plusieurs complexes dont souffriraient les humanités, mais leur retard par rapport à l'informatique s'explique plus aisément par le biais de certains obstacles historiques et épistémologiques moins contentieux.

## Quelques obstacles historiques

L'incompatibilité entre l'informatique et les recherches humanistes a progressivement changé de nature pendant les cinq dernières décennies. À l'origine, les chercheurs pouvaient raisonnablement se plaindre que l'équipement dont ils disposaient, le cas échéant, convenait mal au travail envisagé: les cartes perforées étaient impitoyables, le jeu de caractères désespérément limité et ainsi de suite. Inutile de préciser qu'aucune magie programmatique ne permet de surmonter ces insuffisances. Or, au fur et à mesure que les machines ont évolué, il devenait possible d'élaborer des logiciels de plus en plus sophistiqués, même si on a souvent prétendu que les logiciels n'ont jamais su tenir le rythme des avances du matériel (cette perception a mené à l'introduction du terme *Software engineering* lors d'un congrès de l'OTAN en 1968).

Le revers du développement informatique est qu'il exige des compétences de plus en plus raffinées, tant pour la constitution du matériel que pour la création de logiciels. La standardisation des processeurs dans les années soixante a permis aux chercheurs en informatique d'utiliser les mêmes machines que celles employées dans d'autres domaines, écartant ainsi l'intérêt immédiat d'impliquer des humanistes dans la conception du matériel. Le design d'ordinateurs étant d'ailleurs rendu hautement spécialisé, l'humaniste ne pouvait guère s'offrir d'y participer.

Quant aux logiciels, il en est autrement. Tandis qu'une même machine peut théoriquement servir à un recenseur du gouvernement, à un comptable et à un

critique littéraire, les logiciels dont se servirait chacun risqueraient d'être très différents. Le développement de logiciels spécialisés pour le gouvernement ou pour le monde des affaires est assez rentable pour que de nombreuses sociétés privées s'y livrent. De même, l'usage de logiciels spécialisés est assez répandu dans certains domaines universitaires (surtout les sciences pures) pour attirer l'intérêt d'entreprises informatiques. D'autres domaines universitaires (tels que le droit et la pédagogie) ont des liens assez étroits avec le monde non universitaire pour bénéficier d'une collaboration dans le développement de leurs outils informatiques. En contraste, la critique littéraire, en général, est isolée. À quelques exceptions près, les outils informatiques qui servent à l'analyse textuelle ont été développés par des critiques littéraires pour des critiques littéraires. Il est vrai que certains chercheurs ont eu recours à leur logiciel de traitement de texte (comme WordPerfect) pour faire des tris et des listes de fréquences, mais il s'agit là d'opérations simples qui sont possibles depuis les années cinquante. Toutefois, avec les dernières générations de logiciels dits intelligents — avec, entre autres, leur correcteur de grammaire et leur fonction de synthèse — les critiques littéraires peuvent sans doute s'attendre à un coup de pouce plus important (même s'il est involontaire) des programmeurs professionnels.

L'élan infatigable de la technologie est un autre obstacle auquel fait face l'informatique dans les humanités. Même lorsqu'un critique se résigne à négliger un peu son domaine littéraire pour se vouer au développement d'un logiciel

(apprentissage d'un langage de programmation, création et épreuves), il arrive souvent que le fruit de son travail soit perçu comme étant obsolète avant longtemps. Que ce soit des changements dans le langage de programmation ou de nouveaux langages de programmation, des changements au système d'exploitation ou de nouveaux systèmes d'exploitation, des changements dans le système matériel ou de nouveaux systèmes de matériel, l'évolution technologique est sans merci. La tentation existe toujours de refaire les outils au goût du jour en exploitant toutes les nouvelles possibilités. Étant donné le chemin parcouru en analyse de texte informatisée depuis les années cinquante, tout pousse à croire que plus de temps est passé à refaire des logiciels qu'à les améliorer véritablement (d'où l'importance, je crois, de bien justifier le travail requis pour la création d'un nouveau logiciel).

À cela s'ajoute une autre réalité pernicieuse: alors que le travail d'équipe semblerait favoriser l'analyse littéraire assistée par informatique, une entreprise foncièrement interdisciplinaire, ce genre de collaboration n'est tout simplement pas dans les habitudes des critiques littéraires (ne parlons même pas de cet exercice qu'on appelle la rédaction de thèse, activité solitaire par excellence). À la limite, la collaboration vient à la fin du travail lorsqu'on publie son article ou qu'on donne sa conférence; d'autres peuvent alors se servir de l'étude comme bon leur semble. Comme le remarquent Lessard et Levison («Quo Vadimus?»), la «sociologie» des recherches humanistes assistée par informatique se trouve quelque part entre celle

de la critique littéraire et celle des sciences pures, comme en témoigne un échantillon des articles récents de chaque domaine (cf. 264-265):

Titre de revue	% approximatif d'articles à auteur simple
Journal of Modern Literature	> 95%
Style	95%
Computers in the Humanities	63%
Communications on Pure and Applied Mathematics	35%
Journal of Applied Physics	5%

En effet, la complexité de l'analyse textuelle et linguistique par le biais de l'informatique semble se prêter mieux au modèle du centre de recherche que l'on trouve plus communément en Europe qu'en Amérique du Nord. Déjà en 1969, Dyer déplorait les habitudes de travail étroites et solitaires des humanistes, trop facilement séduits par l'ordinateur, et envisageait des centres de recherches interdisciplinaires où «philologues» (selon son sens mis au jour) travailleraient côte à côte avec «behavioural scientists, linguists, psychologists, statisticians, electronic engineers, neurophysicists and biochemists» (57). Les critiques littéraires que fait tressaillir cette vision n'ont pourtant guère à s'inquiéter, les centres de recherches sont chers et comme le remarque Raben, «humanists traditionally are the most impoverished branch of academia» (342).

L'institution universitaire étant ce qu'elle est (au point de vue de l'appui financier et de l'avancement professionnel), de deux choses l'une: ou bien les humanistes se servant de l'informatique peuvent revendiquer l'appui financier et matériel digne de recherches scientifiques et informatiques en reléguant au deuxième plan les humanités, ou bien ils restent avant tout de pauvres humanistes regroupés dans un ghetto par leur intérêt en informatique (j'exagère, oui, mais à peine). D'ailleurs, il existe déjà un endroit pour les chercheurs qui sont d'abord informaticiens et ensuite humanistes: le département de sciences informatiques. Mais il ne faut pas s'attendre à une critique littéraire dans la tradition des humanités d'un membre du département de sciences informatiques.

On ne s'étonne pas que les chercheurs se servant de l'informatique, tout en restant ancrés dans la tradition humaniste, se sentent obligés de présenter leurs méthodes (informatiques) plutôt que leurs résultats. Les spécialistes de Diderot, de Balzac, de Sartre ont tous des lieux d'échanges spécialisés, que ce soit des colloques ou des revues. Le chercheur qui se sert de l'informatique dans son analyse de Hugo, par contre, suit une démarche qui place son étude à l'extérieur des normes du domaine: «Few articles [from *Computers and the Humanities*] would have been appropriate for the conventional journals of their respective disciplines» (Raben 341). Résultat: le chercheur partage son travail avec des gens dont peu sont équipés pour vraiment saisir la nouveauté ou l'intérêt dans le contexte humaniste du domaine en question; il se concentre donc sur les méthodes

informatiques qui l'ont conduit à ses résultats. (On peut également évoquer ce que l'aphorisme anglais résume si bien: *publish or perish* — mais ce n'est pas là un problème propre à l'informatique dans les humanités.) Des colloques sur l'informatique dans les humanités (tels que le congrès annuel de l'ACH/ALLC) et les publications spécialisées (telles que *Computers and the Humanities* et *Literary and Linguistic Computing*) offrent une occasion qui n'existerait peut-être pas autrement de faire connaître le travail de chercheurs (et de justifier l'avancement professionnel), mais, par la même occasion, ces colloques et publications maintiennent le statut marginal de l'informatique dans les humanités.

## Quelques obstacles épistémologiques

La tension du statut épistémologique double des recherches humanistes assistées par informatique existe non seulement dans leurs relations avec les autres domaines de recherches et avec l'institution universitaire en général, mais aussi intérieurement:

[W]e often appear to be caught between two (in principle) distinct and possibly opposing intellectual paradigms, the scientific and the humanistic. The first is based on formulation of hypotheses, collection of data, controlled testing and replication, and presupposes the ability to objectify and externalize the object of study. . . . The humanistic paradigm is based on argument from example, where the goal is to bring the interlocutor to agreement by coming to see the materials at hand in the same light, where it is admitted from the outset that any text admits of analysis from a variety of perspectives (narratological, feminist,...). (Lessard et Levison «Quo Vadimus?» 263)



Pour la science, l'objet d'étude se situe d'habitude dans le monde concret: on peut donc formuler des hypothèses falsifiables selon les résultats d'expériences précises. En outre, pour chaque étude, on a tendance à se heurter à un ensemble très limité de problèmes, voire à un seul: le comportement d'un électron dans des circonstances précises, par exemple, ou la mutation de l'ADN chez l'humain, ou encore la preuve d'un théorème de la géométrie non-euclidienne.

Pour la critique littéraire, la démarche scientifique aristotélicienne convient mal puisque l'objet d'étude est abstrait et multiple. En essayant de s'expliquer pourquoi «l'enthousiasme que soulève [les études informatisées] auprès des 'vrais' littéraires est limité, pour ne pas dire inexistant», B. P. F. AI dit que «[c]ela tient d'une part au fait que beaucoup de critiques littéraires estiment que la 'substantifique moelle' d'une œuvre échappe par définition à toute tentative de formalisation et, a fortiori, à tout traitement automatique» (1). Effectivement, l'interprétation textuelle fait appel à un réseau divergeant de compétences et de connaissances qui va à l'encontre de la spécificité scientifique. C'est l'originalité et non la reproductibilité qui compte pour la critique littéraire, la subjectivité et non l'objectivité:

Literary critics value novelty. They are fascinated more by 'data' than the principles that inform them. Although current practice relies heavily on observation and induction and acknowledges previous work in the field, and although our research has a similar spread from theory to detailed analysis of particulars as we see in (say) high-energy physics, humanists do not agree on a disciplined way of testing what is said and finding out under what conditions criticism fails. We may not be able to apply scientific method to strictly literary analysis, of course, because fiction and language change through time in ways assumed

not to prevail in natural phenomena, because any level of organization in text — whether phonetic, syntactic, semantic, or discours-oriented — remains fundamentally mysterious *in the absence of the person who uttered the text*, and because many believe that meaning depends on the individual reader, not on the common reader.  
(Lancashire 43)

Tandis que la science cherche à isoler un phénomène et à prouver la meilleure explication, la critique littéraire regroupe des phénomènes et cherche à leur *prêter* un sens avec des arguments persuasifs et cohérents. La critique littéraire assistée par informatique tente de jouer les deux jeux: elle se sert de l'ordinateur pour analyser les aspects singuliers et concrets de l'objet textuel tout en traitant les concepts abstraits et polyphoniques de l'œuvre.

En réalité, une synthèse des deux paradigmes est difficile parce que, paradoxalement, il faut se tenir de confondre la perspective scientifique et humaniste du texte. Du moment que l'on cherche à dépasser le niveau quantitatif, il faut se mettre en garde contre la confusion d'informations et de sens, comme le note Serge Lusignan:

En termes informatiques, l'information est un signal ou une combinaison de signaux. Vu sous cet angle, le texte constitue une longue séquence de bits et la liste de vocabulaire, un décompte de combinaisons de bits. . . . Dans les études littéraires, le sens naît de la capacité du spécialiste de lire un texte et de l'interpréter relativement à d'autres textes, suivant des modèles théoriques. . . . Replacé dans le processus interprétatif, l'ordinateur apparaît comme une machine qui, à partir du texte électronique, produit des informations. L'ordinateur n'accède jamais au niveau du sens. Les informations qu'il nous livre peuvent provoquer du sens, mais il faut reconnaître aussi qu'elles peuvent n'en provoquer aucun.  
(«Quelques réflexions» 210)

La terminologie de Clifford Stoll diffère légèrement, mais sa formulation a le mérite d'être à la fois imagée et succincte: «Data isn't information, any more than fifty tons of cement is a skyscraper» (192). Le problème fondamental est qu'il est beaucoup plus facile de faire du ciment que de bâtir un gratte-ciel, et encore faut-il avoir un plan pour sa construction. La production sans bornes d'informations désordonnées qu'encouragent la flexibilité et la malléabilité du texte électronique ne va pas sans rappeler la tour de Babel: les informations se multiplient en guise de sens mais se réduisent finalement à une cacophonie insensée. Ce n'est pas non plus parce que «le témoignage de la statistique n'est solide que dans les grands nombres» (Brunet 121) que l'usage de l'informatique doit se limiter aux grands corpus tels que ARTFL — il ne faut pas laisser l'outil déterminer le parcours de la recherche.

Aussi dangereux que la multiplication des données est leur capacité de donner l'illusion de substance et d'autorité, comme le remarque Holsti:

Perhaps the single greatest danger in the use of computers is that we may be lulled into accepting conclusions without a critical examination of the data upon which they are based. Computers cannot save a sloppy research design, nor will they transform a trivial research problem into an important one. The machine output reflects only the skill and insight — or lack thereof — with which the investigator constructed his dictionary and formulated his research design. Some years ago Bernard Barelson wrote, 'Content analysis, as a method has no magical qualities — you rarely get out of it more than you put in, and sometimes you get less. In the last analysis there is no substitute for a good idea' [(518)].» (116)

Se pose alors la question de méthodologie. Abandonne-t-on tout espoir d'une approche heuristique permettant la symbiose d'informations et de sens? La stylométrie, une branche de l'analyse textuelle informatisée, fonctionne bien dans la mesure où elle limite sa portée aux aspects de style quantifiables. On peut, par exemple, comparer de façon statistique les tendances de deux auteurs pour une œuvre dont on voudrait déterminer la paternité (comme Mosteller et Wallace l'ont fait en 1963 pour les *Federalist Papers*). Le succès des efforts de réconciliation de l'information et du sens est moins facilement évalué, ce qui ne devrait pas surprendre étant donné la nature non scientifique de la critique littéraire. Comme pour les mailles d'une chaîne, la composante la moins forte d'une étude détermine la force de l'ensemble et à quel point l'étude est concluante.

En fin de compte, le problème épistémologique ne demeure pas au niveau de l'hétérogénéité des informations et des interprétations, mais plutôt au niveau de nos attentes de la relation entre les deux. Dans les sciences pures, on tend à chercher une correspondance directe entre les données et les conclusions que l'on pourrait en tirer. Les données informatiques en critique littéraire informatisée correspondent de la même façon à des faits textuels, mais il ne peut y avoir de corrélation objective entre ces faits et le sens du texte; les effets produits par le texte ne peuvent se réduire aux éléments textuels individuels. Le tout (quel qu'il soit) est plus que la somme des parties (sauf peut-être de la perspective de l'ordinateur). Par conséquent, le rôle de l'ordinateur doit être perçu au même titre que tout autre

paradigme d'interprétation, qu'il soit structuraliste, narratologique, féministe ou autre. Ou, plus précisément, l'informatique peut avoir un rôle scientifique dans la production d'informations sur une œuvre, mais lorsqu'il s'agit d'interpréter ces données, il faut abandonner la prétention entièrement scientifique et adopter un ou plusieurs modèles d'interprétation proprement textuelle. Car, comme le dit Barthes, «[l]a critique n'est pas la science. Celle-ci traite des sens, celle-là en produit» (*Critique et vérité* 44). On a donc tort de vouloir faire de la critique littéraire assistée par informatique une science (voir les injonctions de Beatie sur la méthodologie rigoureuse et la répétition d'analyses, entre autres); les excès du structuralisme et de la *Nouvelle critique* devraient nous avoir suffi d'avis contre un tel positivisme. Entre informaticien et littéraire — ou, à l'instar de C.P. Snow, entre scientifiques et intellectuels — il doit exister une *troisième culture* possible (Snow).

L'usage de données dans une étude informatisée (sous forme de listes, de tableaux, de graphiques ou autre) doit s'apparenter à celui de la citation: un appui rhétorique qui ne saurait boucler définitivement un argument. En outre, on peut combiner avantageusement une approche informatique avec d'autres approches critiques ou d'autres idéologies, selon les circonstances. Certaines œuvres risquent de se prêter mieux que d'autres à l'approche informatique (j'aborderai certaines compatibilités séduisantes entre l'approche informatique et le formalisme de la littérature oulipienne dans le prochain chapitre). Comme le dit Stoll, «[s]imply turning to a computer when confronted with a problem, you limit your ability to recognize

other solutions. When the only tool you know is a hammer, everything looks like a nail» (45). En somme, l'approche informatique est un cadre théorique avec ses propres présuppositions, modèles explicatifs et méthodes; et surtout, avec ses propres forces et faiblesses.

La distinction entre langue naturelle et langage de programmation est un microcosme de la tension scientifique et humaniste. Un langage de programmation est strictement fonctionnel: chaque logiciel a une logique interne qui définit son usage et son sens. De plus, chaque étape de l'algorithme est de nature binaire: la valeur d'une variable change ou participe à l'évaluation d'une condition établie. (Il existe des langages de programmation relationnelle telles que Prolog, mais il faut se rappeler que les instructions données dans ces langages sont traduites en algorithmes binaires par d'autres langages de plus bas niveau — le *niveau* d'un langage correspond en gros à sa lisibilité: plus on s'éloigne du code de la machine plus la syntaxe ressemble à la langue naturelle et donc plus le langage devient lisible.)

Il y a d'ailleurs là une symétrie assez révélatrice: l'ordinateur comprend mal le langage de l'humain tout comme l'humain comprend mal le langage de l'ordinateur. Toute tentative de faire passer une langue naturelle par un langage de programmation s'expose à l'exténuation. Afin de manipuler la langue naturelle, le logiciel doit la scinder et la compartimenter, oubliant ainsi sa complexité. Le réseau textuel fracasse en unités distinctes d'informations binaires (de 0 ou de 1, ou plus

précisément, d'une teneur forte ou faible de courant électrique). Cette opération, bien entendu, se propage dans toute l'approche informatique, surtout lorsqu'elle se limite à l'aspect quantitatif : «By removing all that is non-commonsencical in the language, by radically neglecting the multi-valency of the linguistic sign-in-use, by eliminating the contextual factors that fundamentally shape its meaning prior to the analysis undertaken, the quantitative approach destroys the very 'literariness' of the texts under study» (Van Peer 407).

Toutefois, sans vouloir m'engager dans la polémique de l'intelligence artificielle, je ne pense pas impossible de voir un jour un système informatique capable de simuler la compréhension de la «littérarité» d'une œuvre. Au fait, si tant est qu'on puisse simuler cette compréhension, on risque d'en apprendre long sur le fonctionnement de l'esprit humain. À l'heure actuelle, c'est sans doute les approches connexionnistes et les architectures en parallèles qui mènent la course (voir entre autres Rumelhart, McClelland et al. pour une bonne introduction à la matière et Miikkulainen pour une application axée sur la langue naturelle). Toujours est-il que, pour l'instant, le gouffre entre informations et sens demeure inconciliable sans intervention humaine. L'écart est d'autant plus grave que l'œuvre originale et les données informatiques qui en sont issues restent, pour la plupart, physiquement et conceptuellement séparées: c'est la nature de la représentation linéaire (souvent imprimée) qui le veut.

Or, quelle meilleure vocation pour l'hypertexte que de coaliser une œuvre et des informations susceptibles de contribuer à son interprétation? Il me semble franchement étonnant que la critique littéraire informatisée n'ait pas saisi l'occasion d'exploiter davantage cette possibilité. Le chapitre suivant décrira le logiciel HyperPo, un outil de recherche de mon cru qui se veut un pas en avant pour l'usage efficace de l'hypertexte dans l'analyse textuelle assistée par informatique.



## **Chapitre 3: HyperPo: Logiciel d'analyse et d'exploration de texte**

Only, perhaps, when hypertext or something like it begins to open our eyes to startling truths about some body of text, truths that were totally imperceptible before, may we expect a significant attempt of synthesis or any substantial shift toward the computer as a major tool of humanistic study. (Raben 349)

Exagérons, au contraire. Si nous commençons à admettre la possibilité qu'il existe fût-ce une seule donnée, dans l'univers, qui ne révèle pas quelque chose d'autre, nous sommes déjà hors de la pensée hermétique. (Umberto Eco *Pendule* 383)

La création et le maintien d'un logiciel exigent invariablement un investissement important de temps et d'énergie, deux ressources précieuses dont la dépense se doit d'être justifiée. Cette charge est d'autant plus pertinente à la lumière de la tendance, mentionnée au dernier chapitre, de refaire les mêmes logiciels au goût du jour (avec les nouveaux langages de programmation et les nouveaux systèmes d'exploitation), sans véritablement ajouter à ce qu'offrent essentiellement les logiciels déjà disponibles. En décrivant les origines d'HyperPo et les rudiments de son fonctionnement, ce chapitre tâchera de faire valoir en quoi le logiciel représente un développement à la fois novateur et avantageux, moins

pour ses fonctions d'analyse que pour l'approche critique qu'il propose. Cette apologie du logiciel préparera également le terrain pour sa mise en pratique lors de l'analyse de *La Disparition* de Georges Perec.

## La Genèse d'HyperPo

HyperPo est né de deux intuitions, l'une plutôt informatique, l'autre davantage littéraire. La première est que l'hypertexte semble le moyen idéal pour raccommo-der une œuvre et les données informatiques communément produites sur cette œuvre lors de l'analyse assistée par ordinateur, telles les listes de fréquences, de distribution et de cooccurrences. Dans la mesure où les données produites sur une œuvre forment un nouveau texte, les liens réciproques créés par HyperPo entre les données et l'œuvre originale peuvent être qualifiés d'intertextuels, selon la notion de Kristeva que «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (*Séméiotikè* 85). William Winder propose d'appeler les données d'un texte des «attestations,» les assimilant à la citation:

The derivative text [generated by computational criticism] can be called a quotation, since it is a reorganised segment of the source text. . . . Thus, a frequency list, a concordance, or a distribution graph are all "quotations" in this extended sense. . . . We will call the special quotations of computational criticism *attestations*. («Reading» §3.2)

Imaginons, à titre d'exemple, qu'en parcourant une oeuvre, un lecteur soit frappé par la répétition fréquente d'une suite donnée de mots. En cliquant sur une

des occurrences de cette suite il pourrait faire paraître sa fréquence relativement à d'autres suites répétées du texte et tenter d'en tirer un sens. S'il s'intéressait plutôt à la fréquence relative d'un mot dans l'œuvre par rapport à sa fréquence relative dans d'autres œuvres, il pourrait cliquer sur le mot pour faire paraître les résultats d'une recherche dans une base de données telle que ARTFL (qui comprend environ 2 000 œuvres d'expression française). Dans un cadre théorique bien défini, l'ouverture à d'autres textes sur Internet répond, en outre, à un reproche formulé par Mark Olsen (co-directeur de ARTFL):

[There has been] relatively limited acceptance of critical models that stress intertextuality and sign theory among those interested in computer analysis of text. This is not to say that the structuralist and post-structuralist critical theories are not talked about in relationship to computer-assisted textual research, but that few systematic attempts have been made in this area, combining software, data selection, and theory in interesting ways (312).

HyperPo permet donc au lecteur d'explorer une intuition lors de sa lecture de l'œuvre en créant des liens intertextuels à d'autres textes (ou attestations) aptes à contribuer à l'interprétation du texte original.

La démarche peut également s'effectuer en sens inverse. À partir d'une liste de fréquences, par exemple, un lecteur pourrait vouloir examiner le contexte d'une occurrence particulière; il n'aurait qu'à cliquer sur un mot de la liste de fréquence pour faire paraître l'occurrence choisie du mot dans l'œuvre originale. Le lien intertextuel permettrait alors de passer facilement des données statistiques aux

occurrences spécifiques dans l'œuvre, encadrées par leur contexte, si indispensable à l'interprétation.

La deuxième intuition constituante d'HyperPo est que l'architecture hypertextuelle convient bien pour représenter divers types de rapports intrinsèques à une œuvre (quelle qu'elle soit) et à faciliter le déplacement selon ces rapports. Puisqu'il s'agit de rapports internes à l'œuvre (on n'en sort pas), on peut parler de liens intratextuels. Chaque occurrence de mot répété dans une œuvre, par exemple, pourrait comporter un lien à la suivante, à la précédente ou à une autre occurrence choisie. Outre la catégorie des répétitions lexicales (choisie ici par souci de simplicité), il existe évidemment dans toute œuvre d'autres types de rapports qui pourraient être liés: graphiques, morphologiques, sémantiques, phonétiques et structurelles, entre autres. Théoriquement, l'hypertexte rend possible l'établissement de liens entre chacun de ces types de rapports, même si HyperPo n'exploite actuellement que les répétitions de mots (avec ou sans lemmatisation).

Les liens hypertextuels indiquent, en général, l'existence d'un rapport entre un endroit (le noeud ancre) et un autre (le noeud cible). Cette information relationnelle superpose au texte un renseignement métatextuel, en l'occurrence, la présence ailleurs dans le texte d'au moins une autre occurrence d'un mot donné. Sans quitter des yeux le texte, le lecteur se fait communiquer une donnée statistique. Si tous les mots qui se répètent dans une œuvre sont indiqués en bleu et les autres en noir, par exemple, le texte aura transmis au lecteur des informations

statistiques à propos de l'œuvre, sans couper la séquence prévue du texte. On pourrait pousser encore plus loin la démarche en représentant les mots qui se répètent plus souvent par une nuance plus foncée de bleu. C'est justement à ce genre de stratégie de représentation qu'a recours HyperPo.

Cependant, il faut d'entrée de jeu admettre la nature à double tranchant de cette richesse d'informations dans la représentation du texte: l'économie du texte se voit enrichie par la réalisation de données qui peuvent contribuer à son appréhension, mais le profit ne se transfère pas obligatoirement à la lecture. La haute concentration de stimuli pourrait au contraire nuire à la lecture, ajoutant un aspect textuel supplémentaire à une œuvre déjà amplement complexe. Je laisse délibérément ouverte cette problématique (renvoyant sa charge à la psychologie cognitive ou à un domaine connexe), tout en rappelant ce qu'il y a de plus évident: l'analyse textuelle et la critique littéraire sont des activités qui, en général, cherchent à dépister et à exploiter autant d'indices que possible. Dans le contexte de la critique informatisée, il reste aux logiciels à se rendre suffisamment flexibles pour montrer autant d'informations disponibles que l'utilisateur estime pertinentes.

À plusieurs égards, en somme, le paradigme hypertextuel offre la possibilité de resserrer l'œuvre et les données de l'œuvre lors de son analyse. Cette capacité est ce qui a d'abord inspiré la création d'HyperPo, à un moment où aucun autre logiciel (à ma connaissance) ne pouvait prétendre profiter aussi pleinement de l'hypertexte. À l'instar de l'Oulipo (qui sera abordé en détails au prochain chapitre),

le nom HyperPo reflète d'ailleurs ce principe moteur: *hypertexte potentiel* ou le potentiel de l'hypertexte.

## Composition d'HyperPo

Malgré son sous-titre (logiciel d'analyse et d'exploration de texte), il serait plus exact de dire qu'HyperPo est un ensemble de logiciels qui fonctionnent en collaboration. Les parties constitutives sont les suivantes:

- un navigateur de l'hypertexte (tel que Microsoft Internet Explorer ou Netscape Navigator)
- plusieurs sous-programmes (écrits en Javascript) qui fonctionnent à l'intérieur du navigateur (*client-side*)
- plusieurs sous-programmes (écrits en Perl) qui fonctionnent sur un serveur (*server-side*)

Cette structure tripartite d'HyperPo et sa disponibilité à l'hypertexte sont d'importants atouts sur lesquels il vaut la peine de s'attarder. Quiconque a accès à Internet grâce à un navigateur a également accès à HyperPo: cette grande accessibilité est cruciale. Aucun besoin de distribuer le logiciel, aucune installation requise, l'utilisateur a simplement à se rendre à l'adresse Internet d'HyperPo (<http://qsilver.queensu.ca/QI/HyperPo/>) pour commencer à s'en servir. Chaque fois qu'un utilisateur se rend à l'adresse d'HyperPo, il est, de surcroît, assuré d'avoir

devant lui la version la plus récente du logiciel: les mises à jour se font uniquement sur le serveur et non sur la machine de chaque utilisateur. L'élimination de ces étapes intermédiaires pour l'utilisateur ne peut qu'encourager l'usage du logiciel.

L'intégration d'HyperPo à un navigateur a des avantages intéressants non seulement pour l'utilisateur mais également pour le programmeur. Nul besoin de développer des versions séparées pour chaque plate-forme (IBM-PC, Macintosh, Unix, Java, etc.) et chaque système d'exploitation (Windows 3.1, Windows 98, MacOS, Solaris, etc.). À vrai dire, ce sont les programmeurs des navigateurs qui assument le lourd fardeau de la compatibilité, au profit des logiciels tels qu'HyperPo. Il reste bien sûr à assurer la compatibilité d'HyperPo avec les différentes versions des navigateurs, surtout pour les sous-programmes écrits en Javascript, mais cela exige *relativement* peu d'effort.

Par ailleurs, la division du travail en trois parties permet à HyperPo d'exploiter ce que chaque branche constitutive fait le mieux. Le fort du navigateur est évidemment d'afficher les textes. Il est donc le terme du travail, c'est-à-dire là où est affiché le produit des deux autres constituants.

Les sous-programmes écrits en Javascript (et exécutés par le navigateur) ont, pour leur part, le don de transformer l'apparence d'une page dans le navigateur (en l'occurrence, de faire paraître et disparaître des critères) et de produire des effets selon les paramètres et les demandes de l'utilisateur (lesquels seront abordés en détails ci-dessous). Javascript est un langage relativement puissant dans le

contexte de l'hypertexte, mais il est un peu lent et convient mal aux démarches plus complexes et exigeantes (voir <http://developer.netscape.com/docs/manuals/-javascript.html> pour plus de renseignements). Par contre, puisque les sous-programmes en Javascript tournent directement sur la machine de l'utilisateur (après téléchargement), ils s'appliquent bien aux démarches immédiates, c'est-à-dire, à tout ce qui peut être facilement changé dans l'apparence des pages à l'écran.

Malgré l'interdépendance des trois parties d'HyperPo, ce sont les sous-programmes écrits en Perl qui sont au cœur du logiciel. Ce sont eux, d'abord, qui génèrent les pages à être affichées dans le navigateur selon l'environnement (la version du navigateur en particulier) et les choix de l'utilisateur. À eux revient également la tâche capitale d'analyser les textes. Pour bon nombre de raisons (que je n'aborderai pas ici), le langage de programmation Perl (Practical Extraction and Report Language, voir <http://www.perl.org/perl.html>) est considérablement plus puissant et efficace que Javascript, surtout aux fins voulues d'HyperPo. (Au fait, certaines des fonctions d'analyse avaient aussi été écrites en Javascript, mais elles se sont avérées trop lentes et inflexibles pour des textes plus longs: je les ai donc abandonnées.) Perl est un langage qui reflète bien la philosophie d'HyperPo (ou vice-versa): il est à la fois relativement simple à apprendre et à utiliser et relativement puissant. Bref, Perl est un bon choix de langage pour l'humaniste qui



cherche un outil informatique performant mais qui veut éviter de passer tout son temps à le maîtriser:

The language is intended to be practical (easy to use, efficient, complete) rather than beautiful (tiny, elegant, minimal). Perl combines (in the author's opinion, anyway) some of the best features of C, sed, awk, and sh, so people familiar with those languages should have little difficulty with it. (Wall)

Perl n'est toutefois pas une panacée: HyperPo souffre d'une condition à laquelle est disposé tout logiciel de son genre qui exploite de grandes bases de donnée : la lenteur (pour la lemmatisation et l'identification des parties du discours il se sert de fichiers de plus de 10 méga-octets). En revanche, HyperPo fait tout son possible pour suivre le progrès de l'analyse et pour permettre à l'utilisateur de repérer et de réutiliser les résultats d'analyse.

L'autre obstacle majeur auquel se heurte HyperPo est né des limites du navigateur. Avec un texte de quelques milliers de mots, HyperPo peut générer des pages de plusieurs centaines de kilo-octets, voire de mega-octets. Il fait de son mieux pour limiter les données superflues, mais pour rendre possible la richesse de données qu'il affiche et la gamme de fonctions dont il est capable, une certaine masse d'informations est inévitable. Le seuil de tolérance diffère entre les versions de navigateurs et leurs plaintes peuvent aller d'un ralentissement général du système à un arrêt subit du navigateur. Autant dire qu'actuellement HyperPo est fiable pour des textes de taille moyenne (moins de 5 000 mots) mais qu'il est à la merci du navigateur pour des textes plus longs.

## Mode d'emploi abrégé d'HyperPo

L'écran d'accueil d'HyperPo (figure 1) est d'une modestie extrême: son unique but — à part celui de rassurer l'utilisateur par sa simplicité — est de déterminer la langue de l'interface du logiciel, à savoir le français ou l'anglais. Le bilinguisme d'HyperPo, loin d'être un excès de patriotisme canadien, exprime, malgré le travail supplémentaire que cela représente,

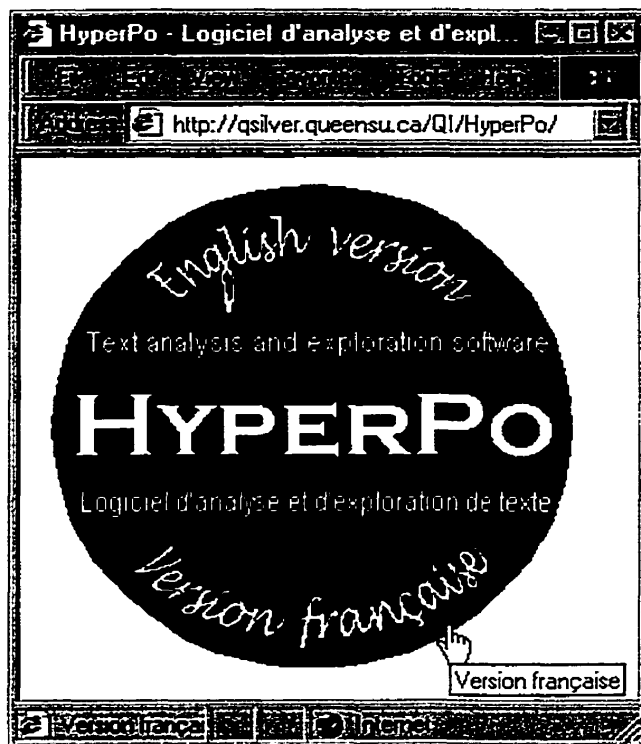


Figure 1: écran d'accueil

mon double désir de rendre le logiciel accessible à un public plus étendu et de faire ma part infime pour contribuer à soutenir les ressources francophones dans un milieu informatique largement dominé par l'anglais.

Après la page d'accueil, HyperPo se divise en trois étapes principales:

1. Choix d'un document à analyser et des critères d'analyse à utiliser;
2. Choix des critères d'affichage pour les résultats d'analyse
3. Exploration des résultats

## Étape 1: Choix du document à analyser et des critères d'analyse

Par défaut, HyperPo propose l'usage d'un document modèle déjà analysé, à savoir *La Déclaration des droits de l'homme* (ce document a l'avantage d'être d'une taille convenable et de ne pas privilégier un quelconque auteur particulier — il est aussi disponible en plusieurs langues).

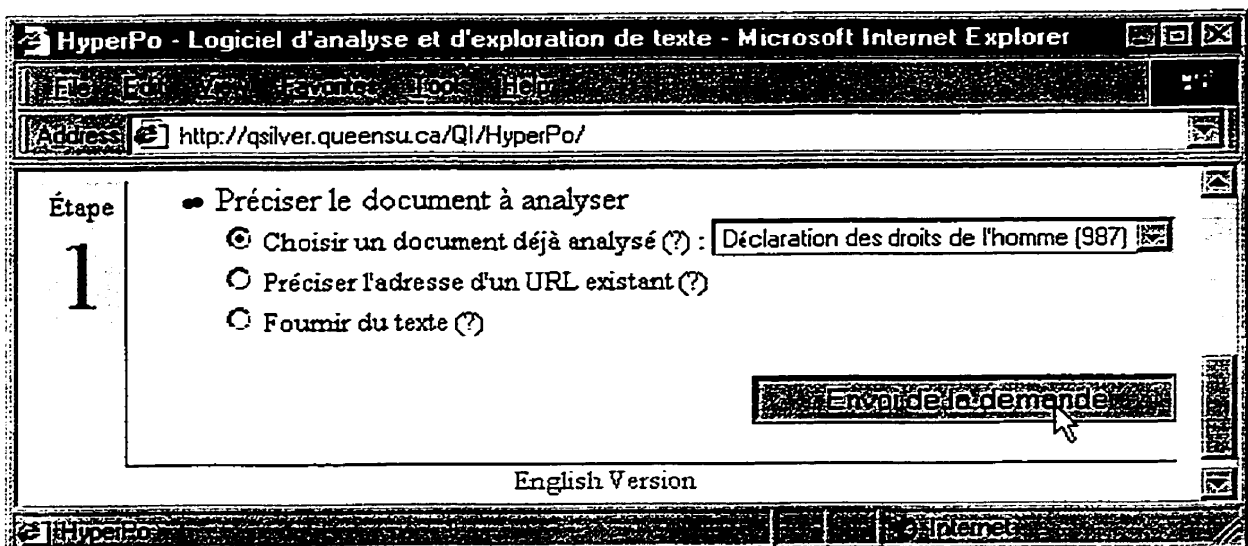


Figure 2: menu simple

On voit déjà à l'œuvre le principe de simplicité si cher à HyperPo: en cliquant une seule fois sur la souris, l'utilisateur peut tout de suite passer à la prochaine étape (figure 2). D'autres fonctions existent pour les personnes qui souhaiteraient les apprendre et les exploiter, mais le fonctionnement du logiciel n'en dépend pas.

Étape <b>1</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Préciser le document à analyser             <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="radio"/> Choisir un document déjà analysé (?)</li> <li><input type="radio"/> Préciser l'adresse d'un URL existant (?)</li> <li><input checked="" type="radio"/> Fournir du texte (?) :</li> </ul> </li> </ul> <div style="border: 1px solid black; height: 40px; width: 100%; margin: 5px 0;"></div> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Préciser les critères d'analyse (pour un URL ou du texte):             <ul style="list-style-type: none"> <li><input checked="" type="checkbox"/> Trouver des répétitions (?)</li> <li><input checked="" type="checkbox"/> Préciser des caractères spéciaux (?)</li> </ul> </li> </ul> <div style="margin: 5px 0;">           Ensemble de gauche: <input type="text" value="&lt;&lt;'&gt;"/> Ensemble de droite: <input type="text" value="&gt;&gt;')...!?!&lt;"/> </div> <ul style="list-style-type: none"> <li><input checked="" type="checkbox"/> Séparer les caractères spéciaux des éléments</li> <li><input checked="" type="checkbox"/> Ne pas considérer les éléments ayant des caractères spéciaux</li> </ul> <div style="margin: 5px 0;">           La langue de ce document est <input type="text" value="le français"/> (?)         </div> <ul style="list-style-type: none"> <li><input type="checkbox"/> Essayer d'identifier les parties du discours (français seulement)</li> <li><input type="checkbox"/> Essayer d'identifier la forme lemmatisée (français seulement)</li> </ul>
-------------------	--

**Figure 3:** menu avancé

L'interface d'HyperPo fait aussi preuve d'une certaine intelligence pour promouvoir la convivialité du logiciel. Puisque les documents déjà analysés n'ont pas besoin de spécifier des critères d'analyse, les contrôles de ces critères ne figurent pas initialement sur la page. Par contre, si on décide de fournir son propre texte, par exemple, la page se transforme et on voit apparaître d'autres critères pertinents (voir la figure 3).

Voici un résumé des capacités les plus intéressantes de l'Étape 1 d'HyperPo:

- un choix de plusieurs documents déjà analysés en différentes langues
- l'analyse d'un document sur le disque dur, sur Internet, ou tapé à la main

- le rappel d'une base de données HyperPo générée lors de l'étape 2
- plusieurs critères pour préciser le traitement de caractères spéciaux (comme la ponctuation)
- l'analyse de texte avec ou sans lemmatisation
- l'identification des parties du discours

Pour chaque fonction d'HyperPo (partout dans le logiciel), on peut obtenir des renseignements supplémentaires (là où se trouve un point d'interrogation en bleu): cette aide contextuelle contribue également à la convivialité du logiciel.

## **Étape 2: Critères pour l'affichage des résultats**

HyperPo comporte deux étapes préliminaires (1 et 2) pour deux bonnes raisons. D'abord — encore par souci de simplicité — la première étape sert à déterminer les critères pertinents à la deuxième étape. Par exemple, si l'analyse du texte révèle qu'aucun mot ne se répète dans le texte choisi par l'utilisateur, tous les critères qui se rapportent aux répétitions dans l'Étape 2 seraient superflus et seront donc absents (si les deux étapes avaient été confondues en une seule l'utilisateur aurait eu à faire des choix inutilement). En effet, les résultats de l'analyse d'après les critères de l'Étape 1 déterminent de diverses façons les modalités de chaque critère de l'Étape 2.

La division d'HyperPo en deux étapes préliminaires permet également une plus grande flexibilité pour l'exploration des résultats puisque les critères d'affichage peuvent être modifiés sans avoir à répéter l'analyse du document choisi. Cette approche est considérablement plus efficace puisque l'analyse du document consomme en général beaucoup plus de temps et de ressources de l'ordinateur (et de l'utilisateur) que l'affichage des résultats.

Les critères principaux de l'Étape 2 sont les suivants:

- l'affichage des résultats selon une combinaison de couleurs qui indique l'un des aspects suivants:
  - la fréquence relative des suites de mots répétés
  - la longueur relative des suites de mots répétés
  - la partie du discours à laquelle appartient des mots
- le tri croissant ou décroissant de la liste de fréquences par ordre de fréquences ou par ordre alphabétique
- la possibilité de limiter la liste de fréquences
  - aux mots qui se répètent (les hapax sont éliminés)
  - aux suites de mots de longueur déterminée
  - à certains mots (ou expressions régulières) déterminés
  - à certaines parties du discours déterminées

- l'usage des formes lexicales ou lemmatisées pour les mots répétés
- l'enregistrement de la base de données (pour éviter de refaire l'analyse)

Lorsqu'on appuie sur le bouton «Envoi» de l'Étape 2, une deuxième fenêtre s'ouvre avec les résultats (l'Étape 3). Puisque la fenêtre de l'Étape 2 reste ouverte, les critères de cette page peuvent être modifiés à tout moment pour générer une autre version des résultats mettant en vedette des aspects différents du texte.

### **Étape 3: Exploration des résultats**

Comme pour l'Étape 2, l'apparence et le fonctionnement de l'Étape 3 dépendent des particularités du texte analysé et des critères choisis par l'utilisateur.

La fenêtre des résultats (Étape 3) se divise en quatre cadres (*frames*):

- le texte original sous forme hypertextuelle
- une liste de fréquences
- un menu de fonctions et l'historique des fonctions exécutées
- une fenêtre cible qui peut contenir les résultats de diverses fonctions

Puisqu'il était déjà question ci-haut des stratégies de représentation de données grâce aux combinaisons de couleurs, concentrons-nous davantage sur les différentes fonctions disponibles grâce au menu. Ces fonctions sont exécutées lorsque l'utilisateur clique sur les mots du texte original sous forme hypertextuelle ou sur les entrées de la liste de fréquence.

Les quatre premières fonctions s'appliquent à la navigation à l'intérieur du texte original sous forme hypertextuelle:

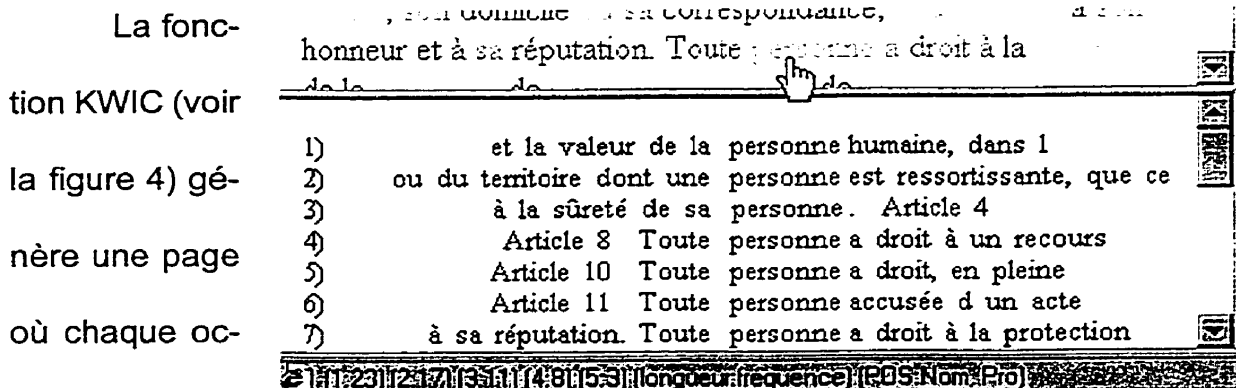
- déplacement à l'occurrence suivante\initiale
- déplacement à l'occurrence précédente\ultime
- déplacement à une occurrence choisie (par l'utilisateur)
- déplacement à une occurrence aléatoire

Si le menu indique de sauter à l'occurrence «suivante\initiale» lorsque l'utilisateur clique sur un mot qui se répète dans le texte original, l'occurrence suivante du mot entrera en vue sur la page, surlignée. Si, dans le même état de menu, l'utilisateur clique sur un mot de la liste de fréquences, il sera mis devant la première occurrence du mot dans le texte original (l'ordre séquentiel n'a aucun sens dans le contexte de la liste de fréquences, d'où les distinctions entre suivante\initiale et précédente\ultime). Si, par ailleurs, on clique sur la dernière occurrence d'un mot dans le texte original, HyperPo recommence au début du texte avec la première occurrence. De même, si le menu indique de sauter à l'occurrence précédente alors qu'on se trouve déjà à la première occurrence, HyperPo sautera à la dernière occurrence du mot dans le texte. Le fonctionnement des fonctions «occurrence choisie» et «occurrence aléatoire» est semblable et elles peuvent sans doute se passer d'explication supplémentaire.



Les quatre choix qui suivent dans le menu se regroupent sous la rubrique d'analyse:

- l'affichage d'une liste KWIC (*Keyword in Context*)
- l'affichage des cooccurrences du mot
- l'affichage de la distribution du mot
- l'affichage des parties du discours



**Figure 4:** liste KWIC (*Keyword in context*)

Au lieu d'afficher les mots adjacents dans l'ordre séquentiel du texte, comme pour une liste KWIC, une liste de cooccurrences indique la fréquence des mêmes mots (voir la figure 5). Comme pour

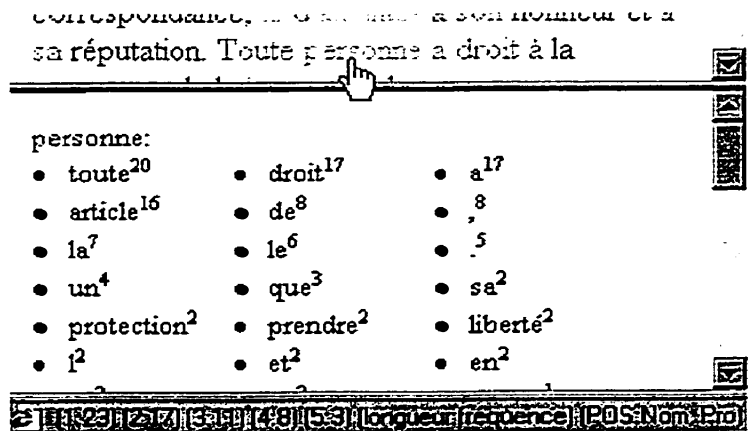


Figure 5: liste de cooccurrence

une liste KWIC, le nombre de mots environnants pour chaque occurrence peut être déterminé par l'utilisateur. La fonction des cooccurrences peut être un outil puissant pour explorer les mots et éventuellement les thèmes qui ont tendance à se retrouver rapprocher dans un texte.

La fonction de distribution sert également à évoquer les tendances de rapprochement dans un texte (voir la figure

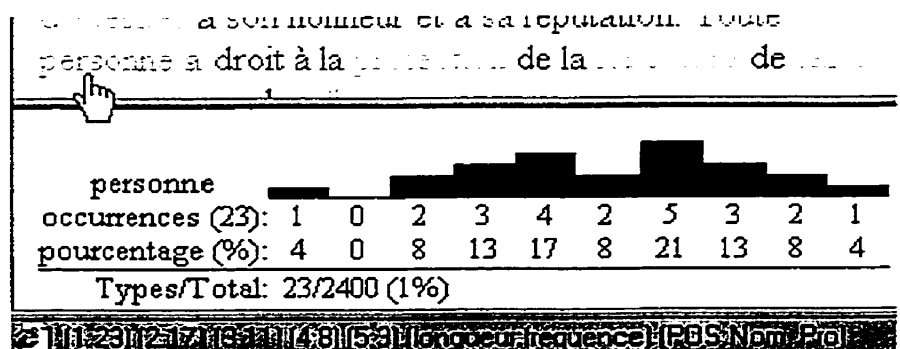


Figure 6: liste de distribution

6). HyperPo divise le texte en dix parties égales (selon le nombre de mots) et indique la proportion des mots dans chaque parties par rapport au total.

La dernière famille de fonctions exploite des ressources externes à HyperPo, c'est-à-dire des logiciels qui se trouvent ailleurs sur l'hypertoile. Parmi les ressources disponibles (selon la langue du document), on trouve les suivantes:

- une recherche de mot-clef dans Altavista (un moteur de recherche de l'hypertoile)
- un service de traduction d'Altavista
- une recherche de fréquences dans ARTFL (une base de données de texte en français)
- une recherche de citations dans ARTFL
- une recherche dans *Webster's Dictionary* ou dans *Roget's Thesaurus* (pour les textes en anglais)

Ce dernier groupe de fonctions ajoutent essentiellement des liens intertextuels aux liens intratextuels déjà établis par les fonctions précédentes. Le lecteur est dorénavant à même d'explorer les mots d'un texte non seulement dans le cadre du texte même mais aussi dans l'ensemble de l'hypertoile (du moins la partie rendue accessible grâce aux ressources externes). L'emploi de logiciels tels que ARTFL peut être particulièrement fructueux, permettant au lecteur de comparer, par exemple, la fréquence relative d'un mot à l'intérieur de son texte à la fréquence du mot par rapport à l'ensemble du corpus de ARTFL. Lorsque le chercheur a recours à des méthodes quantitatives, il fait toujours bien d'exploiter une aussi large

gamme de données que possible, comme nous le rappelle Brunet: «le témoignage de la statistique n'est solide que dans les grands nombres» (121).

## Comparaison avec d'autres logiciels

Afin d'éviter une simple énumération de logiciels d'analyse de texte, activité qui risquerait d'être dépourvue de conséquence dans le contexte actuel (et à laquelle je me suis d'ailleurs déjà livré à d'autres fins au chapitre 2), je me concentrerai sur deux ensembles de logiciels: ceux offerts par TACT et ceux communément exploités dans les systèmes d'exploitation Unix. Certes, bon nombre d'autres logiciels existent — certains plus complexes et plus sophistiqués — mais les logiciels de TACT et de Unix ont sans doute connu l'usage le plus répandu (certainement depuis la parution de TACT à la fin des années quatre-vingts).

### Logiciels de Unix

Lorsqu'ils agissent seuls, les logiciels d'analyse de Unix sont assez limités dans leurs capacités. Je me réfère ici surtout aux logiciels qui s'emploient de la ligne de commande, déjà installés dans presque tout système Unix: *grep*, *sort*, *uniq*, *wc*, etc.; bien entendu, ces logiciels ne sont pas conçus uniquement, ni même principalement, pour l'analyse de texte. D'autres logiciels spécialisés existent qui peuvent faciliter la tâche du chercheur (comme *wheel* et *freq* de Bill Tuthill) ainsi que

des langages de programmation conçus avant tout pour l'analyse textuelle tels que AWK (voir Aho) et Perl (voir Wall et al.).

En fin de compte, la puissance et la beauté des logiciels Unix demeurent dans leur capacité de se combiner au gré de l'utilisateur. Le mécanisme de coopération entre les logiciels est la barre verticale (*pipe*) qui permet de communiquer les résultats obtenus d'un logiciel au suivant. Ainsi, une commande telle que «`grep mot fichier | sort`» cherche dans «fichier» toutes les lignes où se trouvent «mot» et effectue ensuite un tri de ces lignes. Voici, à titre d'exemple, comment pourraient s'effectuer deux des fonctions de base d'HyperPo avec des commandes Unix:

```
un total des mots:  
wc <fichier>
```

```
la fréquence des séries de  $n$  mots répétés:  
wheel +< $n$ > <fichier> | sort | uniq -c
```

Mis à part le défi de formuler des commandes pour trouver, par exemple, les cooccurrences ou la distribution d'un mot comme le fait HyperPo, on remarque déjà une caractéristique importante des logiciels Unix: chaque commande vise un résultat particulier; il est difficile de considérer plusieurs variables en même temps. Faute d'un sous-programme (en AWK, par exemple), la commande ci-dessus pour trouver la fréquence des séries de  $n$  mots répétés aurait à être exécutée de nouveau pour chaque valeur de  $n$  possible (et je passe sous silence d'autres sous-programmes pour ne compiler que les résultats pertinents). Sur le plan

épistémologique, l'approche Unix favorise une démarche téléologique où on sait d'avance ce que l'on cherche: il s'agit de produire des données pour corroborer ou renverser son hypothèse. En contraste, HyperPo cherche à rendre disponible simultanément une gamme aussi large que possible de données pour permettre au chercheur d'explorer différents aspects textuels et, éventuellement, de découvrir des aspects d'intérêt (ce qui n'exclut pas non plus son usage pour confirmer ou écarter des suppositions formulées préalablement).

Il est cependant vrai que les petits logiciels de Unix seront toujours plus flexibles que les grands logiciels tels que TACT et HyperPo: dans Unix, l'utilisateur peut tailler son logiciel sur mesure et cibler un détail très précis qui peut s'échapper entre les mailles du filet des progiciels. Par contre, cette flexibilité est coûteuse: non seulement au niveau méthodologique, comme nous l'avons vu, mais aussi par rapport à la convivialité. Chaque commande de Unix doit être maîtrisée pour en profiter pleinement, une affaire notoirement ardue dans le monde ésotérique de Unix.

## **TACT**

À la différence des outils de Unix, TACT a un ensemble d'objectifs bien définis par son nom: *Text-Analysis Computing Tools*. Comme le dit un de ses créateurs: « *TACT* is a text retrieval program. Like others of its kind, it focuses on the

vocabulary of a work. Almost any question you can ask *TACT* begins: 'Show me the words in my text where...'» (Bradley).

Comme HyperPo, TACT est capable de générer des listes KWIC, de distribution et de collocation. Au fait, ces fonctions de TACT ont le potentiel d'être encore plus puissantes que leurs homologues dans HyperPo parce que l'utilisateur peut exploiter des balises structurales (SGML) dans ses demandes. Ainsi, étant donné une pièce de théâtre où les répliques de chaque personnage sont indiquées par des balises, on peut limiter la recherche de cooccurrences, par exemple, au texte que prononce un personnage spécifique.

Par contre, TACT, qui tourne dans MS-DOS, ne jouit pas des possibilités offertes par l'hypertexte; aucun mécanisme de renvoi n'existe entre les mots qu'il affiche. L'interprétation du texte par le chercheur dépend donc des liens formés mentalement entre le texte original et les données produites. En outre, l'individu doit abandonner sa lecture du texte et devenir un mineur dans la carrière des données (encore faut-il qu'il sache se servir de ses outils). Cachée (à peine) derrière cette approche est la présupposition que le chercheur saura préalablement ce qu'il cherche, c'est-à-dire quelles questions poser à TACT.

Parallèlement, en forçant un clivage entre le texte original et les données générées, TACT diminue tacitement l'importance du texte original et son rôle dans le processus interprétatif. Autrement dit, la série de questions que le critique est porté à se poser au sujet d'un texte risque d'être plus motivée par les données

disponibles dans TACT que par le texte même. Par conséquent, on risque d'avoir une étude conduite plutôt par l'analyse que par la lecture, plutôt par l'informaticien que par le critique littéraire. Le danger est qu'en passant du qualifiable au quantifiable, le chercheur écarte une partie essentielle de la littérature.

L'écart entre texte et données qui résulte d'outils tels que TACT propage le concept du texte comme entité figée dont on peut, tout au plus, tirer des sous-produits statistiques. En contraste, HyperPo encourage la vision du texte comme entité souple et maniable; la lecture et l'interprétation deviennent un *processus* d'exploration et de création. Cette perspective sort naturellement de l'espace hypertextuel:

As critics like George Landow and Paul Delany have pointed out, hypertext is increasing our sense of the text as a process, rather than a product [Delany & Landow, p. 12]. Theoretically, each reader could experience a completely different version of a text — in reality, completely different text — than every other reader, and it is the process of making choices throughout the reading that determines the shape the text will assume. (Austin 4/7)

## Changement méthodologique

Somme toute, HyperPo est un logiciel de lecture extensible. Non seulement dans son design (puisque l'on peut facilement ajouter d'autres fonctions et modules au logiciel — voir Rockwell et Bradley pour une discussion du manque de cette flexibilité par rapport à TACT), mais extensible aussi pour l'utilisateur: il peut se servir d'autant des fonctions d'HyperPo que bon lui semble. Cela est vrai pour des



logiciels comme TACT aussi sauf que TACT est uniquement un logiciel d'analyse, il n'est pas conçu pour la lecture d'un texte. HyperPo est donc extensible à partir de la lecture, il n'exige pas un saut de foi de la part du lecteur vers des outils quantitatifs. HyperPo replace le texte devant le lecteur et lui dit: «Lisez. Et si cela vous tente d'explorer certains aspects quantitatifs du texte, voici quelques dispositifs à cet effet.» Pour bien mettre en garde contre les apparences, le logiciel pourrait comporter l'avis suivant, écrit en bas de page comme sur un paquet de cigarettes: «Ce logiciel n'est pas magique; il ne vous donne pas de réponses, tout au plus, il vous aide à poser des questions.»

Dans un célèbre article de 1993, Mark Olsen remarque que «computerized textual research has not had a significant influence on research in humanistic disciplines» (309). Ironiquement, l'inverse est presque tout aussi vrai. Dans sa hâte à créer une nouvelle discipline avec ses propres méthodes et théories, la critique littéraire informatisée a souvent tourné le dos aux méthodes humanistes traditionnelles, poursuivant infatigablement la quête du Graal qui permettrait enfin de proclamer le bien-fondé de l'approche quantitative. HyperPo, bien plus subtilement, propose au critique littéraire de continuer avec ses méthodes de travail connues et familières tout en rendant disponibles des outils d'analyse conviviaux. Ce faisant, il encourage la critique littéraire à rester ancrée dans le texte et à ne pas se perdre dans l'océan de données qui peuvent en être tirées.

Sans en préciser les modalités, Olsen anticipe un tel changement méthodologique: «a reorientation of theoretical models underlying computer-assisted textual research will exploit the strengths of current computer technology and provide an important corrective to the traditional concept of reading texts» (314).

Une conséquence importante du changement méthodologique proposé par HyperPo est que l'apparence des études qui s'en servent risque de varier énormément. À un extrême, l'aspect quantitatif d'HyperPo pourrait être entièrement absent de l'étude d'un chercheur qui s'en serait surtout servi pour la lecture du texte. À l'autre extrême, on pourrait trouver une étude foisonnante de listes de fréquences relatives, de graphiques de distribution et de grilles des «cotes z» des cooccurrences. La Partie II de cette thèse offrira un exemple modéré de l'emploi d'HyperPo où se mélangeront méthodes et théories informatiques et non informatiques dans l'étude de *La Disparition* de Georges Perec.

Le choix de *La Disparition* comme texte modèle n'a évidemment rien de gratuit. Le prochain chapitre sera consacré à expliquer pourquoi les textes oulipiens, dont *La Disparition* est un exemple éminent, se prêtent bien à l'analyse de texte informatisée.

## Chapitre 4: L'Oulipo sous la loupe informatique

Malheureusement, les machines actuelles sont déplorablement dépourvues de subjectivité et fâcheusement inaptes à communier en sympathie avec les humains qui les interrogent. (Le Lionnais «Ivresse» 218)

La littérature potentielle est, par définition, riche de toutes les potentialités. Parmi celles qui nous attendent (nous guettent?) figure évidemment l'informatisation! (Oulipo *Atlas* 297)

Fondé le 25 novembre 1960 par l'écrivain Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais, l'Ouvoir de littérature potentielle (Oulipo) est un groupe de littéraires et de scientifiques, en proportions à peu près égales; ou plus exactement: «certains sont des écrivains-mathématiciens; d'autres sont des mathématiciens-écrivains; d'autres encore sont des mathématiciens-non écrivains; d'autres enfin sont des écrivains-non mathématiciens» (Arnaud «Préface» I *vii*). Tout un chacun, en tout cas, partage deux convictions principales, dont voici la première formulée par François Le Lionnais dans le premier manifeste de l'Oulipo:

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification

générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc. (20).

On note d'ores et déjà le statut ambigu de l'inspiration, vestige du surréalisme (et au-delà) que les oulipiens considèrent avec grande circonspection. L'Oulipo croit, au contraire, que la littérature est le fruit d'un travail acharné. D'où le deuxième principe fondateur de l'Oulipo, à savoir que l'innovation systématique et scientifique de contraintes ouvre le potentiel de la littérature et lui offre des formes nouvelles de valeur.

L'idéologie oulipienne a par ailleurs une saveur d'altruisme, leurs travaux se veulent utiles à d'autres écrivains, comme l'explique Queneau: «Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira» (cité par Arnaud «Préface» I *iii*).

En pratique, cependant, l'Oulipo se conduit de façon plutôt discrète: «il mena pendant de longues années une existence obscure, quasiment clandestine, et en dehors d'un petit cercle d'initiés personne ne connaissait vraiment l'ouvrage» (Kuon 15). Les fascicules où paraissent régulièrement leurs travaux ne sont tirés qu'à deux cents exemplaires, même si celles-ci sont réunies depuis 1987 en 4 tomes (avec d'autres à paraître). Le groupe a aussi publié deux ouvrages où figure un mélange de théories, de classifications et d'exemples: *Littérature Potentielle* (1973) et *Atlas de littérature potentielle* (1981). Il ne compte, en mai 1997, que 30 membres, dont

8 sont décédés (le seul moyen de démissionner de l'Oulipo est le suicide dont l'unique motivation doit avoir été la démission; cf. Roubaud *Poésie* 200). Si le groupe n'est pas exclusif, il est pourtant vrai qu'il ne cherche pas non plus une grande célébrité: «l'Oulipo ne prétend pas à l'exhibitionnisme racoleur des avant gardes de l'entre-deux-guerres, mais à l'introversión productive de la recherche et de l'expérimentation rigoureuses» (Thomas 166). Il se distingue effectivement d'autres mouvements littéraires des derniers siècles par sa discrétion, et sa longévité en a sûrement bénéficié:

«Un groupe fondé il y a presque 40 ans, et qui continue à se réunir une fois par mois, à travailler ensemble, à publier et à se présenter en public, est un phénomène sans précédent. Les Dadaïstes n'ont vécu qu'une saison, les Futuristes deux ou trois, les Surréalistes un peu plus — L'Oulipo ne semble pas vieillir. (Kuon 15)

Toujours est-il que la filiation de l'Oulipo remonte justement à ces mouvements éphémères du début de siècle. Queneau, pendant un certain temps, s'est compté parmi les rangs des surréalistes et six des neuf membres fondateurs étaient préalablement pataphysiciens (Noël Arnaud, Jacques Bens, Latis, Jean Lescure, François Le Lionnais et Raymond Queneau); le groupe est d'ailleurs toujours officiellement sous l'égide du *Collège de 'Pataphysique* quoique ce dernier soit en période de dormance prolongée. L'expérience combinée des membres fondateurs — Queneau a 57 ans en 1960, le plus jeune, Jacques Bens, est âgé de 29 ans — contribue à la formulation d'une méthode de travail qui, de toute évidence,

évite les pièges et les échecs d'autres groupes, souvent composés de jeunes à l'esprit révolutionnaire.

Noël Arnaud prétend que «si l'Oulipo continue, c'est qu'il n'est pas un groupe» («Préface» I *i*) et Queneau proclame que l'Oulipo «n'est pas un mouvement ou une école littéraire» (*Batons* 322). L'Oulipo, c'est quoi alors? Un phénomène. Si cette réponse ne plaît pas, disons que c'est une collectivité d'amis qui se réunit à raison d'une séance par mois pour discuter de leurs travaux et en proposer d'autres, et ce, en observant un ordre du jour «sévère et immuable» (cf. Roubaud *Poésie* 204) avec, toutefois, une bonne dose d'ironie (par exemple, Marcel Bénabou est le secrétaire définitivement provisoire et Paul Fournel est le secrétaire provisoirement définitif). Le statut privilégié des mathématiques et l'aspect didactique de leurs écrits (surtout les textes explicatifs que sont *La Littérature potentielle* et *l'Atlas de littérature potentielle*) font penser à Nicolas Bourbaki, pseudonyme d'une équipe de mathématiciens des années trente qui ont voulu constituer les fondements d'un système de logique mathématique de la plus grande rigueur basés sur la théorie des ensembles. Jacques Roubaud confirme la pertinence de la tentative: «Le groupe Bourbaki a servi de contre-modèle au groupe Surréaliste pour la conception de l'Oulipo» (*Poésie* 201).

Les travaux de l'Oulipo se divisent en deux grandes catégories, comme le décrit Le Lionnais dans le premier manifeste:

On peut distinguer dans les recherches qu'entend entreprendre l'Ouvroir, deux tendances principales tournées respectivement vers l'Analyse et la Synthèse. La tendance analytique travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. . . .

La tendance synthétique est plus ambitieuse; elle constitue la vocation essentielle de l'OuLiPo. Il s'agit d'ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs. . . .

En résumé l'anoulipisme est voué à la découverte, le synthoulipisme à l'invention. De l'un à l'autre existent maints subtils passages. (21-22)

Il s'agit donc, dans un premier temps, de revoir la littérature existante pour répertorier systématiquement les contraintes déjà imaginées et tentées. Puisque toute littérature se compose à partir de contraintes, aucun texte n'est à l'abri des fouilles des oulipiens même si certains écrivains reçoivent plus d'attention: Hugo et Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud, Jarry et Proust ne sont que quelques-uns des favoris.

Il faut d'emblée distinguer entre deux types de paysage: chez certains écrivains c'est l'innovation de contraintes qui est valorisée alors que chez d'autres, ce sont les possibilités de transformation textuelle selon des contraintes élaborées indépendamment. Les uns servent à la classification et à l'énumération d'exemples, les autres alimentent des exemples concoctés par l'Oulipo grâce à toutes sortes de manipulations textuelles. Les Grands Rhétoriciens, par exemple, fournissent une source importante de procédés linguistiques mais leurs textes n'ont pas toujours la richesse esthétique d'un Ronsard ou d'un Roussel (d'après les goûts communs). En revanche, certains écrivains tels que Rabelais et de Musset combinent

prodigieusement innovation et finesse. Tous, néanmoins, lorsqu'ils font preuve de la moindre utilité à l'Oulipo, sont désignés par le sobriquet de «plagiaires par anticipation». Une recherche soutenue sur l'écriture du passé occupait une bonne partie du temps de l'Oulipo dans ses premières années.

Bien que ce travail ne se termine jamais (tant que l'Oulipo restera actif), les fondements historiques d'abord mis en place ont sans doute facilité un travail subséquent sur les nouvelles formes possibles (il faut quand même avoir une bonne appréciation de ce qui existe pour être en mesure de déterminer ce que l'on peut véritablement inventer). Alors que le premier volet du travail, l'anoulipisme, relève davantage de la recherche (l'«Histoire du lipogramme» de Georges Perec, par exemple), le second volet, le synthoulipisme, se caractérise par l'expérimentation. Comme le dit Queneau, l'Oulipo cherche à «inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire» (*Batons* 321).

Dans le second manifeste de l'Oulipo, Le Lionnais anticipe l'objection que les structures artificielles ne soient pas viables pour la littérature; sa réponse est encore plus pertinente dans notre ère de manipulation génétique que lorsqu'il l'a écrite il y a plus de 25 ans:

Mais une structure artificielle peut-elle être viable? A-t-elle la moindre chance de s'enraciner dans le tissu culturel d'une société et d'y produire feuilles, fleurs et fruits? . . .

On peut comparer — mutatis mutandis — ce problème à celui de la synthèse en laboratoire de matière vivante. Que l'on n'ait jamais réussi cette performance ne prouve pas qu'elle soit à priori impossible. Les succès remarquables des actuelles synthèses



biochimiques permettent d'espérer mais ne prouvent cependant pas que l'on arrivera (et rapidement) à la fabrication d'êtres vivants. C'est un point au sujet duquel il semble quelque peu oiseux de discuter longuement. L'OuLiPo a préféré s'atteler au travail, sans d'ailleurs dissimuler que l'élaboration de structures littéraires artificielles semble infiniment moins compliquée et moins difficile que la création de la vie. (26)

La science a pu créer la brebis Dolly grâce à la manipulation génétique et l'Oulipo a pu inventer des contraintes intéressantes et donner le jour à des œuvres importantes. L'ouvrage séminal de l'Oulipo est sans doute les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau (même si son projet précède la fondation de l'Oulipo), exemple paradigmatique de la littérature combinatoire, composé de dix sonnets:

[C]haque vers étant placé sur un volet, il est facile de voir que le lecteur peut composer  $10^{14}$  sonnets différents, soit cent mille milliards. (Pour être plus explicite pour les personnes sceptiques: à chaque premier vers [au nombre de dix] on peut faire correspondre dix seconds vers différents; il y a donc cent combinaisons différentes des deux premiers vers; en y joignant le troisième il y en aura mille et, pour les dix sonnets, complets, de quatorze vers, on a donc bien le résultat énoncé plus haut.) («100» 247)

Au dire de Queneau, on mettrait près de deux cents millions d'années, en lisant jour et nuit, à épuiser les combinaisons possibles.

Au demeurant, les textes oulipiens de grande envergure ne se font pas nombreux. La contrainte lipogrammatique qui anime *La Disparition* de Perec n'a rien de nouveau, elle remonte à l'antiquité. La contrainte principale de *La Vie mode d'emploi*, en contraste, est du cru de Perec, à savoir le parcours du cavalier

(problème d'Euler) sur un bi-carré latin orthogonal d'ordre dix. Outre ces ouvrages, il n'y a que quelques romans de Queneau et de Calvino qui ont suscité l'intérêt de la critique. À peu près délaissés sont les pièces, contes, nouvelles, poèmes et autres courts textes issus de l'Oulipo.

Toutefois, l'étude récente de Marc Lapprand intitulée *Poétique de l'ouliipo* est une exception notable à l'égard de la poésie. En plus d'un «abécédaire numérologique» qui survole les chiffres chers aux membres de l'Oulipo, on y trouve plusieurs chapitres où se mélangent des analyses de texte et une réflexion probante sur l'activité oulipienne. Les cinq grandes tendances de l'«humour oulipien» (humour est à prendre dans un sens très large) sont particulièrement utiles comme points de repère pour la critique des textes: accumulation; déformation; allusion; exagération; inversion. Toujours est-il que cette étude de Lapprand, bien qu'encourageante, n'est qu'un rare phare dans l'obscurité relative de la critique oulipienne.

D'où un dilemme méthodologique: si l'Oulipo peut se féliciter d'une certaine renommée pendant ces dernières deux décennies, c'est principalement grâce aux romans de quelques «vedettes» parmi leurs rangs. Par contre, le groupe ne vise pas la production de romans mais la production de contraintes avec un petit nombre d'exemples pour illustrer chacune: «l'objet de l'Oulipo n'[est] pas de donner le jour à des œuvres» (*Oulipo Littérature potentielle* 39). Du point de vue de l'Oulipo, le

texte est secondaire à la contrainte. Cependant, du point de vue littéraire, la contrainte peut être secondaire à l'œuvre.

*L'Atlas de littérature potentielle* fournit l'exemple type de la classification de contraintes agrémentées de courts exemples souvent comiques. Voici un résumé de la section «Travaux et recherches» qui donnera une meilleure idée des travaux entrepris.

### **Trans**

Divers types de traductions, surtout à l'intérieur d'une même langue, qui retiennent ou inversent au moins un aspect ou structure du texte d'origine (phonétique, syntaxique, sémantique, les genres, etc.).

- Exemple 1, homophonie: «Queneau (Raymond), très haut pape, l'a répété: Que nos raies, montrées aux papelards, aient pété» (Luc Étienne; *Atlas* 162)
- Exemple 2, S+7 (variante du M±n où chaque substantif d'un texte est remplacé par le septième qui le suit dans un dictionnaire): «La Cimaise et la fraction», réécriture de «La Cigale et la fourmi» de La Fontaine.

### **Spirales**

Ensemble de procédés permutatifs ou cycliques à nombre fini, comme les *Cent mille milliards de poèmes*. Queneau définit par ailleurs le «X prend Y pour Z» dont les trois éléments offrent douze situations diégétiques possibles (illustrables

par un tableau de Pythagore), quatre personnages offriraient 108 situations possibles, etc. (la règle générale peut s'écrire  $(n-1)^{n-1}$  où  $n$  représente plus de 2 personnages). Les permutations, dont l'anagramme est un exemple, peuvent s'effectuer sur une partie ou sur la totalité d'un texte: sur ses lettres, ses sons, ses syllabes et au-delà. «Le cylindre est un texte qui se mord la queue d'une manière si parfaite que l'on ne sait plus où est la bouche et où est la queue» (*Atlas* 183).

- Exemple 1, permutation (plutôt vulgaire):  
«Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée?» (Marcel Duchamp, *Atlas* 180).
- Exemple 2, cylindre lexical: rose/oser/eros  
(Jacques Roubaud, *Atlas* 184)

### Carcans

Synonyme approximatif de contrainte, *carcans* sert de rubrique pour un ensemble assez hétéroclite de procédés allant du «14=15» («pour transformer un sonnet classique, de 14 alexandrins, en une ode de 15 alexandrins bien constitués» *Atlas* 189) aux *mesures*, textes dont la longueur des éléments obéit à certaines contraintes (nombre de lettres par vers, de

impitoyablement,  
obsessionnelle,  
pourchasseuse  
déclamatoire  
prédestinée  
auparavant  
innocente  
pourtant  
gaîment  
câline  
refit  
elle  
par  
un  
x  
de  
feu  
cent  
mille  
douces  
marques  
aimables  
blessures  
véritables  
hémorragies  
inépuisables  
interventions  
contraignantes  
impitoyablement

**Figure 1** «Boule de neige»  
Jean Lescure *Littérature  
potentielle* 109).

mots par phrases, etc.). Compris aussi parmi les *carcans* sont les boules de neige (où le nombre d'éléments — lettres, syllabes, mots, etc. — croît et décroît de façon régulière), les hétérogrammes (énoncés qui ne répètent aucune de ses lettres), les lipogrammes (où une ou plusieurs lettres sont volontairement omises) et les palindromes (énoncés susceptibles de se lire non seulement de gauche à droite mais aussi de droite à gauche).

- Exemple 1, boule de neige; voir la figure 1
- Exemple 2, palindrome syllabique impair: «Holà! Perds-tu, vicieux, les sens?

Les cieux vitupèrent là-haut!» (Luc Étienne; *Atlas* 220).

### Constellations

Sous cette rubrique sont classés principalement les procédés de parcours: «Lorsqu'un texte ou un ensemble de textes est décomposé en éléments (stance, vers, phrases, mots), il est possible de

Oreille droite	regard fixe	oreille gauche
	nez aquilin	
joue bleue	bouche ouverte	joue bleuâtre
	menton lisse	
épaule levée	cou nerveux	clavicule cassée
	sternum dur	
	les muscles abdo	
	minaux	
	entourent	
	le nombril profond	
	descendent	
	vers	
	le ventre	
hanche blanche	sexe mûr	hanche chaude
	jambes deux	

**Figure 2:** «Blason» de Jacques Jouet (*Atlas* 251), poème en forme de «Morale élémentaire» (avec clinamen dans l'interlude)

former un nouveau texte (le 'poème') utilisant ces éléments dans un ordre *défini par*

*une loi mathématique précise. . . . On peut alors laisser au lecteur le choix d'un cheminement*» (*Atlas* 239). Dans le même ordre d'idées, la quenine (généralisation de la sextine due à Queneau) «est un poème de  $n$  strophes où chaque strophe a  $n$  vers terminés par les même mots-rimes qui se déplacent» selon des permutations établies (*Atlas* 243). Enfin, le procédé «Morale élémentaire» définit la forme précise d'un poème: il s'agit de «trois fois trois plus un groupe de substantif, plus adjectif (ou participe avec quelques répétitions, rimes, allitérations, échos *ad libitum*; puis une sorte d'interlude de sept vers de une à cinq syllabes; enfin une conclusion de trois plus un groupe substantif, plus adjectif (ou participe) reprenant plus ou moins quelques-uns des vingt-quatre mots utilisés dans la première partie» (*Atlas* 249).

- Exemple 1, morale élémentaire: voir la figure 2
- Exemple 2, parcours: voir *Un conte à votre façon* de Raymond Queneau (*Littérature potentielle* 277).

### **Les lois de l'hospitalité**

Il s'agit, de façon générale, de procédés qui permettent à un texte de s'amplifier ou à plusieurs textes de s'entrer les uns dans les autres. «Le tireur à la ligne», par exemple, introduit une phrase entre deux autres selon des critères spécifiques et ce, parfois, de façon récursive. Les inclusions se définissent simplement comme «un texte [qui] est lisible dans un texte plus vaste» (*Atlas* 186): l'acrostiche en est une manifestation. La catégorie «Proverbes et aphorismes»

rassemble plusieurs opérations effectuées sur des expressions figées, notamment le «perverbe» qui «marie la première moitié d'un proverbe à la deuxième moitié d'un autre» (*Atlas* 293, la pratique est vieille mais l'Oulipo y ajoute souvent une contrainte supplémentaire). Il y a enfin les «génitifs» (des syntagmes prépositionnels liés ensemble) et les «séries et aide mémoire» (un texte qui «contient certaine séquence obligée d'éléments préalablement établie», alphabétique ou autre; *Atlas* 261).

- Exemple 1, génitif: «Esprit de vin de messe de mariage de raison d'être de mèche de pétard de foire d'empoigne de fer de lance d'assaut de cavalerie de réserve de vivre(s) de jeu d'esprit...» (Paul Fournel, *Atlas* 259).
- Exemple 2, série selon la gamme musicale: «Dors, hemi-face au laci d'eau / Docile à sol, femme ire et d'eau» (Georges Perec, *Atlas* 265).

### **Activités informatiques de l'Oulipo**

L'inconvénient d'une telle présentation sommaire est qu'elle est lacunaire, forcément, mais aussi quelque peu trompeuse. Les catégories mentionnées sont très limitatives et les quelques exemples fournis sont trop courts pour vraiment faire passer l'esprit de travail diligent et concerté de l'Ouvroir. En revanche, les textes compris dans les fascicules de *La Bibliothèque oulipienne* montrent beaucoup mieux la richesse et la diversité des travaux entrepris.

Dans le contexte actuel, il vaut cependant la peine de mentionner un ensemble de travaux visant l'exploitation de l'informatique. Certes, l'Oulipo avait à l'esprit les ordinateurs dès ses débuts, comme en témoigne le premier manifeste de 1960:

Ce que certains écrivains ont introduit dans leur manière, avec talent (voire avec génie) mais les uns occasionnellement (forgeages de mots nouveaux), d'autres avec prédilection (contrerimes), d'autres avec insistance mais dans une seule direction (lettrisme), l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) [(Le Lionnais préférait cette forme de l'acronyme)] entend le faire systématiquement et scientifiquement, et au besoin en recourant aux bons offices des machines à traiter l'information. (Le Lionnais 21)

Les premières incursions dans le monde de l'informatique par l'Oulipo ont eu recours non à l'ordinateur, mais à ALGOL (ALGOrithmic Oriented Language), un langage de programmation qui «se caractérise par un vocabulaire très réduit — comportant peu de mots, mais des mots humains — et par une grammaire très stricte, composée d'un petit nombre de règles sans exceptions» (Le Lionnais «Ivresse» 220). «L'ivresse algolique» a conduit à des poèmes du genre «Si pour faire fin / faut faire faux / pour faire faux / faut faire fin» (Arnaud, *Littérature potentielle* 224).

Les années soixante-dix ont vu plusieurs tentatives de la part de l'Oulipo de faire collaborer l'ordinateur à leurs activités de recherche, à commencer par la présentation d'une version électronique des *Cent mille milliards de poèmes* dans le cadre du congrès *Europalia* en 1975. Ont suivi nombre d'autres projets, tels que



l'informatisation d'«Un Conte à votre façon» et des «Baisers de Kuhlman» (d'après un texte combinatoire proposé par Quirinus Kuhlman au dix-septième siècle). Paul Braffort, Marcel Bénabou et Italo Calvino sont parmi les premiers oulipiens à s'être lancés dans l'élaboration de logiciels qui visaient la manipulation ou la création d'oeuvres littéraires.

Les travaux prennent une forme plus concertée avec la fondation par Paul Braffort et Jacques Roubaud, en été 1981, de l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs), groupe qui comprenait dès son origine des oulipiens (Marcel Bénabou, Jacques Roubaud, Paul Braffort et Paul Fournel) ainsi que des non-oulipiens (Simone Balazard, Jean-Pierre Balpe, Mario Borillo, Michel Bottin, Pierre Lusson). Sous les auspices de l'Alamo ont vu le jour nombre de sous-projets basés sur la combinatoire et sur la substitution filtrée (la substitution filtrée est un ensemble de procédés par lesquels on substitue certaines occurrences à d'autres selon des filtres ou des règles préétablies); il s'agit donc pour la plupart de lecture assistée par informatique. Moins communs, et sans doute moins convaincants, ont été les projets de véritable écriture assistée par informatique. Par écriture, on peut entendre les mécanismes qui mènent à l'établissement de la logique d'un récit, comme le décrit Lapprand:

La difficulté majeure que rencontrent les concepteurs de «littéraciels» (logiciels appliqués à la création littéraire) se situe au niveau supérieur de la structure narrative: l'intrigue. Si la combinatoire au niveau des lettres et des mots permet de créer avec une relative aisance des unités restreintes tels que de courts poèmes, dès que l'on aborde

l'échelle du récit, les complications se multiplient, et les programmations deviennent extrêmement ardues, parce qu'aucune intelligence artificielle n'est encore capable d'appréhender les méandres de la pensée humaine. (*Poétique* 61)

Cependant, que les travaux informatiques de l'Oulipo n'aient pas su aboutir à des œuvres originales dignes du mot littérature n'enlève rien à la valeur des projets. Rappelons que l'Oulipo vise avant tout une théorisation des contraintes et la constitution de structures pouvant ouvrir à des formes nouvelles de littérature: il «ne vise pas à l'œuvre, au texte littéraire et poli» (Kuon 19). À cet égard, l'informatique s'est montrée des plus puissantes dans l'élaboration de démarches auparavant impossibles ou inimaginables; elle a sans aucun doute contribué au potentiel de la littérature.

### **La critique informatisée de l'Oulipo**

Le potentiel de l'informatique sur le plan de la création littéraire étant reconnu, il devient intéressant de se demander si l'informatique est capable de suivre le fil de la littérature du début à la fin, c'est-à-dire de la création littéraire à sa lecture et même jusqu'à son analyse. Bien entendu, il ne s'agirait pas d'un logiciel qui écrirait un texte, le lirait et l'analyserait, tout à l'insu de l'humain, mais plutôt d'un ensemble de logiciels qui participeraient à chaque étape. Pour les œuvres combinatoires et algorithmiques, «l'ordinateur peut grandement faciliter la lecture . . . il joue dans ce cas un rôle d'assistant à la mise au point définitive du

texte» (Paul Fournel dans *Oulipo Atlas* 298-9). La virtualité de ces genres a un rapport évident avec les hypertextes (tels que décrits au premier chapitre): leur réalité dépend de l'intervention d'un lecteur. L'ordinateur facilite un parcours multiple et non linéaire, que ce soit dans un texte conceptuellement séquentiel ou arborescent.

La compatibilité entre les textes oulipiens et la lecture informatisée ne se limite toutefois pas aux procédés de combinatoire et de parcours variés. Les structures et les algorithmes tant recherchés dans tous les travaux oulipiens se prêtent également bien à l'analyse de texte informatisée en général. Le second manifeste de l'Oulipo en dit autant lorsqu'il affirme que «l'effort de création porte principalement sur tous les aspects formels de la littérature: contraintes, programmes ou structures alphabétiques, consonnantiques, vocaliques, syllabiques, phonétiques, graphiques, prosodiques, rimiques, rythmiques et numériques» (24). Et Jacques Roubaud de préciser (en hommage à Queneau) que «le langage, s'il est manipulable par le mathématicien, l'est parce qu'arithmétisable» (*Atlas* 47). Or, nous nous rappelons du deuxième chapitre que l'informatique excelle justement dans les calculs quantitatifs sur le langage. Ce que l'Oulipo fournit à la littérature — la rigueur et la structure (ainsi que l'innovation) — l'informatique le fournit à l'analyse textuelle.

Cette correspondance est à un tel point évidente, une fois formulée, qu'il peut sembler surprenant que la critique littéraire — la critique de l'Oulipo en particulier — et la critique de texte informatisée l'ont si longtemps ignorée. Cette négligence

est précisément ce à quoi le logiciel HyperPo veut répondre. Il s'inspire des travaux oulipiens et de l'hypertexte pour offrir des outils d'exploration et d'analyse de texte. Réciproquement, on est en droit de supposer que les aspects formels et algorithmiques des textes oulipiens prédisposent ceux-ci à un traitement plus fructueux par les outils d'analyse (y compris HyperPo).

Théoriquement, l'affinité des textes oulipiens et de l'analyse de texte informatisée est encourageante, mais en pratique, la façon de procéder est moins évidente. C'est que bon nombre de textes oulipiens ne se résument pas à leurs contraintes, celles-ci ne représentant qu'une partie de leur richesse. Nous voilà donc replongés dans les mêmes défis et obstacles que tout texte littéraire pose à l'analyse quantitative.

Cependant, le dilemme est résolu en opérant une simple division des tâches. Là où il s'agit de phénomènes linguistiques structurés et quantifiables, l'informatique peut prendre son plein essor; l'analyse littéraire élémentaire nomme cet aspect «étude de la forme». L'étude du fond, par contre, reste en gros le propre de l'humain. Ce qui n'exclut pas un chevauchement, du reste avantageux: l'humain doit participer de façon active à l'analyse de la forme pour déterminer quelles données chercher et quels sens tirer de ces données. De même, l'étude du fond peut être grandement servie par des outils de lecture interactifs tels que HyperPo qui permettent une navigation hypertextuelle.

Les aspects algorithmiques et rigoureusement structurés des textes oulipiens offrent donc, dans un premier temps, une porte d'entrée pour leur étude. L'analyse peut commencer au même endroit qu'a commencé la création du texte, c'est-à-dire par ses contraintes. En mettant au point les contraintes en vigueur et en explorant le fonctionnement de celles-ci dans le texte à plusieurs niveaux linguistiques (graphique, morphologique, lexical, phonologique, syntaxique, etc. — selon la contrainte), l'analyse se donne un solide point de départ aux niveaux microscopiques pour aborder les enjeux pertinents aux niveaux macroscopiques.

C'est justement le procédé que suivra l'étude de *La Disparition* dans la prochaine partie du présent travail. Après un court chapitre d'introduction au livre, à Georges Perec et à son œuvre, je passerai à une exploration du fonctionnement de la contrainte lipogrammatique qui s'y trouve à des niveaux linguistiques successifs et à l'interaction entre ceux-ci. Cette fouille, pour ainsi dire, des effets de la contrainte, profitera grandement de l'efficacité quantitative de l'informatique, non seulement pour repérer des exemples individuels mais pour démontrer le développement de tendances générales grâce à des fréquences variées. Enfin, le dernier chapitre abordera, sous la lumière de celui qui le précède, les thèmes du jeu et de la violence et de leur force combinée dans l'économie du texte lipogrammatique.

**Partie B: La Scène: Analyse de *La*  
*Disparition* de Georges Perec**

## Chapitre 1: La Parution de *La Disparition*

«My whole lucid effort gives him the clue — every page and line and letter. The thing's as concrete there as a bird in a cage, a bait on a hook, a piece of cheese in a mouse-trap. It's stuck into every volume as your foot is stuck in your shoe. It governs every line, it chooses every word, it dots every i, it places every comma.»  
Henry James 23

For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet.  
Henry James 33

S'il y a un aspect constant qui traverse toute l'œuvre de Georges Perec, outre la paternité des textes, c'est bien la dissemblance. Romancier, poète, dramaturge, scénariste, autobiographe, essayiste, cruciverbiste: peu de genres littéraires lui étaient étrangers en tant qu'écrivain. Perec était conscient, voire fier, de cette variété, qui semblait être devenue pour lui une véritable pierre de touche:

Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent.

Cette versatilité systématique a plusieurs fois dérouté certains critiques soucieux de retrouver d'un livre à l'autre la «patte» de l'écrivain; et sans doute a-t-elle décontenancé quelques-uns de mes lecteurs. Elle m'a valu la réputation d'être une sorte d'ordinateur, une

machine à produire des textes. Pour ma part, je me comparerais plutôt à un paysan qui cultiverait plusieurs champs; dans l'un il ferait des betteraves, dans un autre de la luzerne, dans un troisième du maïs, etc. (Perec «Notes» 10).

Certes, il est possible de proposer des fils conducteurs dans son œuvre, des ensembles de démarches tentées, des ensembles de thèmes abordés, ou, pour reprendre la classification de Perec, des modes d'interrogation suivis: sociologique (*Les Choses*), autobiographique (*W ou le souvenir d'enfance*), ludique (*La Disparition*) et romanesque (*La Vie mode d'emploi*). Mais en fin de compte, toute classification fait défaut, car les classes, quelles qu'elles soient, se disputent inévitablement — et à juste titre — les divers textes de Perec.

Ironie sublime, Perec, cet infatigable classificateur, reste inclassable. Hugo romantique, Flaubert réaliste, Zola naturaliste, Tzara dadaïste, Breton surréaliste, Robbe-Grillet nouveau-romancier, Perec ...? Le plus souvent on remplit le blanc avec oulipien, mais, n'en déplaise à Perec, cela est faire une bien grande violence à son œuvre. Pour flexible et vaste que soit le projet oulipien, l'œuvre de Perec dépasse encore largement ses bornes. Perec admet que presque aucun de ses livres ne s'est fait sans qu'il ait eu «recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne» («Notes» 11) mais il ne faut pas confondre présence et prépondérance de l'Oulipo dans l'œuvre perecquien.



## Les trois premiers livres publiés

*Les Choses*, livre inaugural paru en 1965, projette Perec sur l'avant-scène littéraire et lui vaut le prestigieux prix Renaudot. La renommée n'a pourtant pas été instantanée: Perec a travaillé ce qui serait les 96 pages de l'édition des Lettres nouvelles des *Choses* pendant près de cinq ans (le livre était intitulé *La Grande aventure* dans presque toutes les versions antérieures à la publication). *Les Choses* était par ailleurs un faux début puisqu'il s'était déjà vu refuser la publication de *L'attentat de Sarajevo* et *Le Condottiere* et puisqu'il avait travaillé — et pour la plupart délaissé — nombre d'autres textes d'envergure variée. Perec a dû encore subir la déception du refus des *Choses* par Gallimard, et Julliard n'a accepté de le publier que sous condition d'importants remaniements.

En revanche, la critique française a chaleureusement accueilli *Les Choses* comme en témoigne un article du *Nouvel Observateur*: «Le mérite de M. Perec est d'avoir nourri les cent pages de son roman d'une analyse sociologique, et non psychologique, particulièrement perspicace. La neutralité flaubertienne est constamment illuminée par l'intelligence la plus aiguë» (Duvignaud 27; Perec avait le bonheur d'avoir Duvignaud comme ancien professeur et ami — Roland Barthes est un autre ancien professeur de Perec qui l'a appuyé avant et après la parution du livre).

*Les Choses* fait le portrait d'un jeune couple qui vit la frustration et l'ennui d'une société qui lui montre sans cesse tout ce qu'il n'a pas les moyens de se

procurer. Mais dans ce portrait de Jérôme et Sylvie, ce qui compte avant tout c'est l'arrière-plan: la société comme contexte. Au fait, le portrait des personnages au premier plan manque de détails, façon d'attirer l'attention vers le second plan et faire en sorte que le lecteur s'identifie à des circonstances partagées. Tout autour d'eux les protagonistes voient la richesse et l'abondance de leur milieu, mais ils se sentent écrasés par leurs rêves et les limites de leurs moyens, exacerbés par les confins de leur petit appartement et contraints par leur désir bourgeois de liberté et de loisir. Jérôme et Sylvie s'enfuient en Tunisie mais découvrent que les espaces ouverts et vides leur sont tout aussi suffocants. Leur «éducation sentimentale» leur apprend finalement qu'ils sont pris dans un piège sans issue; un piège construit par la matérialité de la société, mais — voilà l'essentiel — verrouillé par leur propre incapacité d'échapper au désir des choses et à la réification de leur être: «ils demeurent tributaires d'un mode de consommation qui fait préférer le bouquin et la bibliothèque à la littérature, le disque à la musique» (Burgelin 46).

On aurait pu s'attendre à ce que l'auteur des *Choses* s'en tienne à une formule gagnante et enchaîne avec un livre semblable. Il n'en est rien. Les deux livres qui suivent sont catégoriquement différents. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, paru en 1966, raconte l'histoire d'amis qui font tout, en vain, pour empêcher qu'un ami parte à la guerre en Algérie. Le nom de ce «mec» (selon sa première désignation) ne cesse de se transformer: Karachose, Karamachin, Karamel, Karatruc, etc.; soixante-dix dénominations différentes au total, selon

Rosienski-Pellerin (39). Le ton et le style sont décidément ludiques, traversant volontiers plusieurs registres de langue (à l'instar de *Zazie* de Queneau, entre autres) et une vaste gamme de figures stylistiques. Clin d'oeil ultime: Perec fournit un index plutôt douteux de ces figures à la fin du livre intitulé «Index des fleurs et ornements rhétoriques, et, plus précisément, des métaboles et des parataxes que l'auteur croit avoir identifiées dans le texte qu'on vient de lire» (113).

En lisant *Quel petit vélo*, on peut soupçonner que ce petit livre existe avant tout pour faire exister la richesse du langage qu'il contient: un terrain d'expérimentation. On apprend d'entrée dans le prière d'insérer que les efforts des amis sont voués à l'échec: «ce n'est donc pas dans le jeu diégétique mais à un autre niveau que le jeu trouvera sa plénitude» (Rosienski-Pellerin 26). Les allusions culturelles y foisonnent, mais rarement sans une tournure parodique, comme pour «Lukasse, Hélyphore, Hégueule et autres oïbrii de la même farine» (18). Voulant éviter l'étiquette de réalisme qu'on aurait pu lui imposer suite aux *Choses* (comme on l'avait fait jadis à Flaubert malgré lui), Perec explore les formes de son métier avec un matériau hétéroclite.

Mais *Quel petit vélo* n'est pas que jeux et bouffonneries: les violences concoctées pour éviter à Kara... d'aller à la guerre comprennent le martèlement d'un bras pour le casser et le suicide simulé grâce à de «petites pilules adéquates». Seuls, ces éléments et d'autres du même type pourraient s'intégrer entièrement à la loufoquerie générale du livre, s'ils ne se trouvaient pas sur fond de guerre. Il y a

donc un reste sérieux même dans ce livre hautement humoristique. Comme l'explique bien Burgelin (54), la thématique de la guerre est d'autant plus conséquente pour Perec:

Sous les vraies-fausses violences autour du destin d'un vrai-faux Icek Judko Perec, Peretz, Peretsch, Peurec, Perek [père de Georges Perec tué pendant la Deuxième Guerre]: personne n'est capable d'empêcher qu'il aille peut-être se faire massacrer dans les «nobles collines d'Afrique». Une guerre en cache mal une autre.

Si le jeu laisse un peu de place à des thèmes sérieux dans *Quel petit vélo*, l'équilibre est renversé dans le livre suivant de Perec, *Un homme qui dort* (1967): «le jeu est fini, la grande fête, l'ivresse fallacieuse de la vie suspendue» (160). Autant *Les Choses* est de nature sociologique, autant *Un homme qui dort* est de nature psychologique, ou plus précisément physiologique, puisqu'il s'agit d'un regard extériorisé et existentialiste. Nouvelle rupture avec le connu, le déjà-fait.

Le protagoniste (anonyme) de *L'homme qui dort* se décide, subitement, à la suite d'un concours de circonstances apparemment anodines, à ne pas passer l'examen de sociologie prévu pour ce jour-là et à se retirer de la société dans une carapace d'indifférence appliquée. *Un homme qui dort* décrit une solitude intense et épuisante (d'où le sommeil), mais aussi auto-imposée. Ce masochisme pourrait éloigner la compassion du lecteur si le livre n'était pas écrit à la deuxième personne, le «tu» obsessif se répétant comme la torture chinoise des gouttes d'eau, impliquant le lecteur malgré lui. Et pourtant, le «tu» n'accuse le lecteur de rien, si ce n'est de complicité avec le personnage troublé. Le «tu» désigne avant tout l'altérité interne

du narrateur: il indique le monologue intérieur «par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire à son état naissant, *par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression 'tout venant'*» (Dujardin 59). Cette définition (de 1931) décrit à merveille le style saccadé du livre: «Tu payes, tu empoches, tu prends place, tu consommes» (98).

Impossible, bien entendu, de résister à la tentation d'attacher à *Un homme qui dort* une valeur autobiographique. Burgelin propose d'ailleurs que le «tu» représente une étape dans le développement de l'autobiographie perequienne: «Pour qu'advienne le 'je' de *W [ou le souvenir d'enfance (1975)]*, il fallait en découdre avec ce 'tu', prisonnier de la chambre de bonne, avec ce double qui dort dans une bulle blanche» (72). Michel Butor, auteur de *La Modification* où un «vous» interpelle constamment le lecteur (1957), apporte de l'eau au moulin de Burgelin:

Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait: il donnerait son témoignage. Mais il s'agit de le lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement. Les paroles prononcées par le témoin se présenteront comme des îlots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur émergence.

Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace. (Répertoire II 66-67)

L'absence du «je» signale néanmoins la présence du *jeu* narratif dans *Un Homme qui dort*. Aucun rapport avec le jeu humoristique dans *Quel petit vélo*. Il s'agit ici du jeu dans le sens de mouvement: le «tu» explicite et le «je» implicite se meuvent constamment et de leur friction naît le «il» du protagoniste. Cette tension de l'identité est d'ailleurs intensifiée par les jeux solitaires auxquels se livre le protagoniste, tels les billards électriques, les jeux de cartes et les mots-croisés. Le dédoublement du soi — paradoxalement fractionné par le jeu solitaire — se ressent davantage dans le jeu métaphorique du puzzle et du labyrinthe, comme lorsque le protagoniste erre dans les rues «comme un rat dans le dédale cherchant l'issue» (133) ou qu'il observe comment «les fissures du plafond dessinent un improbable labyrinthe» (33). En fin de compte, le protagoniste est pire que perdant, car cela signifierait au moins une fin, un terme qui ouvrirait le passage à d'autres jeux. Le jeu, comme dans *Les Choses*, se prolonge indéfiniment à l'égalité. Désillusionné par la fausseté de l'indifférence et de la réclusion, le protagoniste à la fin du livre se trouve, selon Schwartz (29), «terrifyingly at the mercy of time and space»: «Tu n'es plus l'inaccessible, le limpide, le transparent. Tu as peur, tu attends. Tu attends, place Clichy, que la pluie cesse de tomber» (163).

## **Émergence de Perec oulipien**

Pour disparates qu'ils soient, les trois premiers livres imprimés de Perec forment invariablement un ensemble dans l'esprit de la critique. Cela tient moins à

un quelconque principe unificateur qui serait immanent aux trois livres, et plus à l'écart qui s'établit entre ce groupe, de facto, et *La Disparition*. Certes, ce quatrième livre contient bon nombre de stratégies scripturales déjà explorées et raffinées dans les précédents. À titre d'exemple, l'importance accrue de l'intertextualité dans *La Disparition* n'est que continuation d'un stratagème bien calculé: Perec admet avoir inséré dans *Les Choses* de 30 à 40 phrases empruntées à l'*Éducation sentimentale* de Flaubert (cf. Chalon 3); *Quel petit vélo*, quant à lui, fourmille d'allusions et de renvois, que ce soit le «français qui s'cause» ou «tel Konle Kôse» de Queneau, le carrefour fictif où se croisent la rue Boris Vian et la rue Teilhard de Chardin ou encore les nombreuses autres évocations d'auteurs tels que Alphonse Allais, Alfred Jarry et Henri Michaux. Nul besoin de chercher plus loin que le titre d'*Un homme qui dort*, que Perec déclare avoir emprunté à Proust (c.f. 11 *Du côté de chez Swann*), si on ne veut pas approfondir ce que Bellos appelle «un collage» littéraire formé, entre autres, de *Moby Dick*, «Bartleby», *Le Procès*, *L'Enfer* et *Ulysse* (382).

Quoi qu'il en soit, *La Disparition* est à plusieurs égards un texte fondamentalement différent de ceux qui l'ont précédé. Au niveau le plus superficiel, il y a bien sûr la contrainte lipogrammatique, d'inspiration (mais pas d'origine) oulipienne qui s'exerce sur le texte (un lipogramme est un texte dans lequel on s'est astreint à éviter une ou plusieurs lettres; Perec en donne un excellent survol historique dans son «Histoire du lipogramme»). Mais le lipogramme est loin d'être la seule contrainte formelle à habiter *La Disparition*, on y trouve entre autres un

palindrome (un texte qui peut se lire de gauche à droite ou de droite à gauche) «Un as noir si mou qu'omis rions à nu» (156) et un pangramme (où figurent toutes — ou presque! — les lettres de l'alphabet) «Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo» (55).

Outre la présence des contraintes, *La Disparition* se distingue de ses prédécesseurs de par sa longueur. Avec ses 320 pages de l'édition de 1969, *La Disparition* compte au-delà de deux fois plus de pages qu'*Un homme qui dort*, celui-ci ayant 153 pages; *Quel petit vélo* en compte 104 alors que *Les Choses* se limite à 96 pages. D'où vient cette nouvelle loquacité? Elle pourrait s'expliquer par la nature de l'intrigue dans chaque livre: les trois premiers livres racontent très peu d'événements, ils sont plutôt descriptifs. Même lorsqu'il s'agit d'actions, ce n'est pas, à quelques exceptions près, en vue de faire avancer une histoire mais plutôt pour mettre au point un état. Il se passe très peu dans ces livres pour laisser la place à d'autres préoccupations: sociologique, comique et psychophysiologique, à tour de rôle. Perec, dans le post-scriptum de *La Disparition* résume ainsi ses antécédents d'écrivain: «Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors, discoursé sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation» (309). En contraste, l'intrigue de *La Disparition* dépend d'une suite d'actions et d'aventures. Au fil de l'histoire, un échafaudage diégétique de taille et de complexité croissantes se construit, dans la tradition d'un roman policier: «Dans le roman policier comme dans le drame de



théâtre, la structure des événements ne peut pas être simplement racontée, mais doit nécessairement être mise en acte» (Fellman 25).

Cette propension à la construction prolifique chez Perec semble avoir pris son essor grâce à la constriction, c'est-à-dire à la contrainte. David Bellos affirme que, suite à la *La Disparition*, Perec «avait appris qu'il n'était pas dépourvu d'imagination, cette dernière avait seulement besoin d'une contrainte pour se libérer» (424-25). À première vue un peu sévère à l'égard de l'auteur de textes aussi originaux que *Les Choses* et *Quel petit vélo* et *Un homme qui dort*, ce constat est néanmoins validé par Perec lui-même, du moins en ce qui a trait à la poésie: «La poésie est une chose qui provoque chez moi une panique telle que je ne peux travailler que sous des contraintes que j'amollis de plus en plus» (Perec «Ce qui stimule ma racontouze...» 54). L'Oulipo a toujours soutenu que la contrainte, loin d'étouffer la littérature, pouvait justement servir à son épanouissement:

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration... qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes ou de procédés, etc. Ce que l'Oulipo entendait montrer, c'est que les contraintes sont heureuses, généreuses et la littérature même. (Oulipo *Littérature* 31, cf. 20; en italique dans l'original)

Pour l'Oulipo, nul meilleur porte-parole que Georges Perec: «presque aucun [de mes livres] ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne, ne serait-ce qu'à titre symbolique et sans que ladite structure ou contrainte me contraigne en quoi que ce soit» (Perec «Notes» 11).

L'Oulipo coopte Perec en mars 1967, peu après l'achèvement d'*Un homme qui dort*. Bellos rapporte que même si c'est Raymond Queneau, membre fondateur de l'Oulipo, qui avait d'abord évoqué le nom de l'auteur des *Choses* comme nouvelle recrue possible, c'est largement grâce au soutien de Jacques Roubaud que Perec a pu y adhérer. En fait, Roubaud et Perec, amis de longue date qui fréquentaient ensemble le Moulin d'Andé, étaient les deux premiers ajouts à l'Oulipo.

L'esprit de travail et d'expérimentation propre à l'Ouvroir de littérature potentielle était déjà présent dans la vie de Perec: il était documentaliste dans un laboratoire de neurophysiologie sous le patronage du CNRS; c'est un emploi qu'il a d'ailleurs gardé toute sa vie, malgré ses activités d'écrivain. La jonglerie de divers projets, inévitable au *Laboratoire Associé 38* où travaillait Perec, trouvait donc écho dans la besogne de l'écrivain: «Perec s'avisa que, si la diversification systématique était utile pour le LA 38, elle pourrait tout autant servir en littérature. Il en arriva à organiser son temps, ses matériaux et ses dossiers comme s'il œuvrait dans un laboratoire littéraire» (Bellos 386-87). Est-ce que l'emploi de Perec au laboratoire a raffiné ses capacités de gestion et sa discipline de travail, ou y était-il déjà prédisposé? Question qu'il faut laisser ouverte à la conjecture.

Malgré un petit temps mort de quelques mois après son entrée à l'Oulipo, Perec reconnaît, avec sa touche d'ironie habituelle, l'importance de ce groupe dans sa carrière d'écrivain: «Je me considère vraiment comme un produit de l'OuLiPo,

c'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à quatre-vingt-dix-sept pour cent du fait que j'ai connu l'OuLiPo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture» (discours rapporté par l'Oulipien Jacques Bens, «Oulipien à 97%» 26). Bens, aussitôt, tourne de bord la médaille et donne sans doute raison aux soupçons d'un bon nombre de lecteurs: «ce que nous lui devons de plus, c'est d'avoir offert à l'OuLiPo une œuvre indiscutable. . . . c'est à Georges Perec que l'OuLiPo doit sa tardive et soudaine gloire» (27).

Que le profit ait été réciproque, aucun doute. La critique de Perec ne manque jamais d'insister sur ce qu'a pu apporter la contrainte, dans le contexte oulipien, à l'œuvre de Perec. Malheureusement, l'attention portée à cette contribution matérielle est souvent aux dépens de l'aspect salubre, plus abstrait, de la collectivité oulipienne. L'Oulipo n'est pas simplement une usine à contrainte où Perec peut piger à volonté le matériau pour ses textes, c'est avant tout un organe de soutien qui l'aide, qui l'encourage et qui le valorise en tant qu'écrivain. Cela est particulièrement vrai pour *La Disparition*, seul parmi ses grands textes à avoir une composante de groupe aussi importante:

Et Perec fit aussi de son projet une expérience de convivialité. Sans être franchement «publique», l'élaboration de *La Disparition* s'inscrit dans la vie communautaire du Moulin d'Andé. Perec tenait les autres informés de ses progrès, leur lisait des passages, les amusait avec tout cela. Mieux: il fit qu'ils jouèrent bientôt au lipogramme avec lui.

Pendant une bonne partie de l'année 1968, personne ne put venir séjourner au Moulin d'Andé sans être entrepris par un diable d'homme au sourire espiègle toujours désireux de récolter au moins

une phrase ou deux sans e. . . . Il était à la fois le bouffon et le roi. Le projet avançait. (Bellos 421)

Les groupes réunis au Moulin d'Andé à divers moments ont richement alimenté le travail de Perec, que ce soit par des idées, des mots, des tournures ou des phrases entières. La plupart de ces contributions restera impossible à reconstituer mais on peut néanmoins déterminer la paternité d'un certain nombre de passages plus longs: un lipogramme en e et en a de Queneau (296); un paragraphe de la féministe Monique Wittig (64); un rapport de service secret en faux code rédigé par Alain Guérin; un résumé du roman *Rosa* de Maurice Pons contribué par l'auteur; un passage en allemand fourni par Eugen Helmle (65-66); un paragraphe en anglais d'Ernest Vincent Wright tiré directement de son *Gadsby, A Story of Over 50,000 Words Without Using the Letter E* (63); un poème de Muraski Shikibu d'après *Die Maschine* (115); un compte rendu anonyme sur les événements de mai 1968 à Paris (64-65); et d'autres passages encore (voir Bellos 424). Toujours est-il que ce concours de source, oulipienne ou autre, reste au niveau matériel. À la limite, *La Disparition* aurait vraisemblablement pu se passer de ces contributions, le roman aurait toujours vu le jour.

Plus indispensable est l'encadrement «familial» offert par l'Oulipo. On se rappelle que les parents de Perec sont tous deux morts pendant la Deuxième Guerre Mondiale: son père Izie tué en première ligne le 15 juin 1940 et sa mère Cécile disparue à Auschwitz au début de 1943 (Georges, surnommé Jojo, aurait vu

sa mère pour la dernière fois en octobre ou novembre de 1941). La dissolution de la famille était rendue encore plus éprouvante parce qu'elle était prolongée par l'incertitude de la disparition de Cécile — sans vrai moment déterminant — et de la pudeur des adultes à l'égard des enfants face aux sujets délicats, comme le décrit Perec à propos de la mort de son père: «mort jamais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, mais qu'il m'avait fallu, pendant des années et des années, déduire hypocritement des chuchotis apitoyés et des soupirants baisers des dames» (*W* 54-55).

Pire encore, Jojo, par souci de sa propre sûreté dans une France toujours occupée, était prié d'oublier sa famille, ses racines, sa judéité: de s'amputer, de faire sauter et écrouler la seule fondation, déjà fragile, qu'il connaissait. Disparition, dénégarion, peur, silence, oubli: tels sont les amis d'enfance de Jojo.

Comment dire . . . à un enfant qu'il est dangereux pour lui de laisser échapper (même à travers un simple froncement de sourcils, un regard), qu'il comprend le yiddish, qu'il connaît l'alphabet hébreu, que son père s'appelait Izie, qu'il habitait Belleville, que sa famille vient de Pologne, que sa grand-mère vend des concombres au vinaigre, des harengs salés du halva, que son grand-père n'est jamais à la maison le samedi, que la plupart de ses camarades sont juifs — bref, qu'il est juif lui aussi? Certainement lui demandera-t-on de rayer tous les souvenirs de son passé, lui dira-t-on que c'est une nouvelle vie qui commence pour lui, que son nom est breton, qu'il est français, et qu'il ne doit jamais, absolument jamais, ne serait-ce que penser à ce qu'il a laissé derrière lui. (Bellos 89)

De toute évidence, Perec a su obéir aux consignes d'oubli qu'on lui imposait: «'Je n'ai pas de souvenirs d'enfance': je posais cette affirmation avec assurance,

avec presque une sorte de défi» (*W* 13). Comme le fait remarquer Burgelin, «Longtemps [cette] phrase lui a servi d'emblème et de bouclier». (19). L'écriture chez Perec adulte devient alors une forme de création, dans le sens le plus fort: en écrivant il découvre ou invente son passé et donne forme à son existence. Perec lui-même reconnaît à quel point sont intimement liées son écriture et son histoire: «Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire» (*W* 41).

Mais on n'a qu'à considérer le mal qu'éprouve la critique à cerner la partie de l'œuvre de Perec qui serait autobiographique pour voir à quel point il s'agit d'une rubrique épineuse: Perec mentionne *W ou le souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure* et *Je me souviens* comme textes d'ordre autobiographique («Notes» 10), Paul Schwartz y ajoute *Espèce d'espaces* (cf. 45-64) et Anne Roche, pour sa part, inclut *Un Homme qui dort*, *Récits d'Ellis Island* et *Un Cabinet d'amateur*. À vrai dire, Perec donne raison à chacun en affirmant que «presque aucun de mes livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique (par exemple en insérant dans un chapitre en cours une allusion à un événement survenu dans la journée)» («Notes» 11). Les multiples modalités que prend l'autobiographie chez Perec, font remarquer à Philippe Lejeune, dans une étude qui lui est consacrée, que «si le genre autobiographique n'est pas central chez Perec, en revanche Perec est peut-être central pour le genre autobiographique» (*Mémoire* 16).

Si *La Disparition* n'est pas d'habitude compté parmi les textes d'ordre principalement autobiographique de Perec, c'est sans doute parce que cet aspect n'est présent que de biais, évoqué (ou évocable) sans être concrètement nommé. On ne trouve pas par exemple les souvenirs et les espaces réclamés ailleurs à la première personne (*Je me souviens*, *W*). À des niveaux moins superficiels, par contre, les parallèles abondent entre *La Disparition* et le vécu de Perec. Au premier rang, bien entendu, se trouve le lien avec l'holocauste:

*La Disparition* n'est pas une mise en parabole — cette parabole fût-elle canularique — du génocide des juifs. Mais la fiction qu'invente Perec disjoint, déplace, réélabore des éléments venus de cette histoire-là. Vouloir éliminer un peuple de la surface de la terre part d'un projet aussi insensé que de vouloir éliminer une lettre de l'alphabet. L'histoire du génocide est prise à revers. (Burgelin 105)

Cette réécriture de l'histoire — de revers — est caractéristique de l'aspect autobiographique chez Perec en général: «écrire pour ne pas dire» (cf. Béhar), dire sans dire, «se dire sans se dire» (Burgelin 20). À cet égard, *La Disparition* est peut-être le texte le plus emblématique de l'autobiographie perezquienne: la contrainte lipogrammatique est partout dite sans jamais être dite: «*La Disparition* est roman d'une disparition du e, est donc tout à la fois roman de ce qu'il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte» (Roubaud «Mathématique» 55). Cette autoréférentielité parfaite, sinon cachée, parsème le texte entier, que ce soit par la description d'«un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir» (*Disparition* 19) ou par la mise en garde constante

contre les apparences trompeuses: «tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, mais, sous l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris biscornu, vois, un chaos horrifiant transparaît, apparaît» (31). Dans son «Histoire du lipogramme» Perec avance qu'un «acrostiche, un bout-rimé, un tautogramme sont toujours spectaculaires alors qu'un lipogramme ne se remarque pas» (91). La contrainte, tout comme l'holocauste, reste un écho à deviner plutôt qu'une parole originale à saisir.

Par ailleurs, dire que l'Oulipo a eu une influence incommensurable sur Perec écrivain équivaut à dire que l'Oulipo compte pour beaucoup dans le développement du Perec autobiographe. Les deux vont de pair et se chevauchent pour la première fois dans *La Disparition*; d'où, finalement, l'importance de *La Disparition* comme point de repère primordial dans l'œuvre de Perec. Comme le dit Lejeune, «*La Disparition* est la première plongée dans le monde des origines, qui rendra possible l'écriture du récit d'enfance» (*Mémoire* 34).

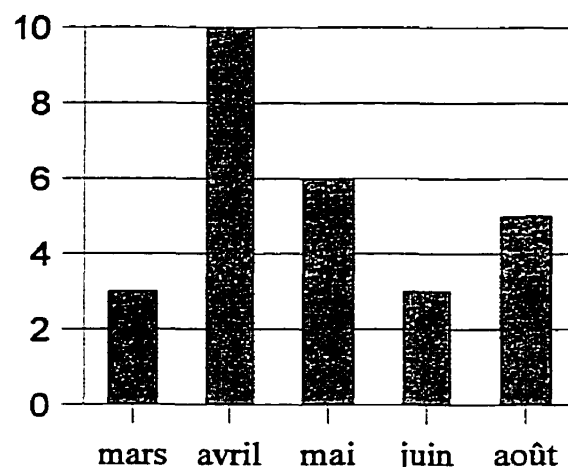
L'écriture, après une première enfance de Perec si cruellement scindée et refoulée, offre le moyen de tenter une reconstitution et une réconciliation; miraculeusement, elle offre une seconde enfance. Or, c'est l'Oulipo qui forme la famille de Georges Perec pendant cette deuxième enfance. Selon cette nouvelle configuration, l'Oulipo en tant que groupe unitaire remplirait la fonction de père chez Perec: c'est lui qui gouverne et qui dirige les mouvements de la famille, selon des stéréotypes heureusement démodés. La contrainte serait en quelque sorte la mère



de la famille: malgré les apparences, c'est elle qui détient la vraie autorité car le fonctionnement de l'Oulipo dépend finalement d'elle. Elle est, en outre, la source fertile et nourrissante du groupe. Les membres individuels du groupe sont ses frères: certains, selon le respect qui leur est dû en raison de l'âge, de l'expérience et des réussites, joueraient le rôle de frère aîné (Queneau) alors que d'autres se classeraient plutôt comme frère-camarade d'à peu près le même âge et expérience (Roubaud). Dire que Perec est oulipien reconnaît justement la filiation légitime de Perec par rapport au groupe. On pourrait s'amuser à élaborer davantage cet arbre généalogique, proposant par exemple les Grands rhétoriciens comme grands-parents ou Nicolas Bourbaki comme oncle, mais contentons-nous de constater à quel point l'analogie de la famille a déjà amplement servi pour mettre en valeur l'importance de l'Oulipo à de multiples niveaux.

Outre l'influence de son enfance infortunée, de l'Oulipo et de la participation d'amis et d'hôtes au Moulin d'Andé, la rédaction de *La Disparition* a aussi subi les effets des événements de mai 1968; Perec avait alors à moitié terminé son roman. Non que l'auteur ait été directement impliqué dans les manifestations: il a préféré, pour la plupart, se tenir à l'écart au Moulin d'Andé. Même si Perec n'avait pas senti la pleine force des événements, il est impossible que les répercussions ne l'ait pas atteint de diverses façons.

De même, mai 1968 semble avoir touché *La Disparition* de biais, comme s'il s'agissait d'une des institutions dont parle Bellos: «Mai 68 fut un cataclysme qui laissa les institutions apparemment indemnes mais y creusa mille fissures internes» (435). Les fissures sont parfois difficiles à repérer individuellement, mais on ne peut



**Figure 1:** la fréquence des mois dans *La Disparition*

s'empêcher de sentir la présence collective de ces fissures. Les fréquences absolues des mois lipogrammatiques dans la figure 1 ne donnent aucun indice convaincant de l'importance relative de mai, par exemple, tandis qu'avec *Stella Béhar*, on pourrait croire à un lien entre certains mots du vocabulaire de *La Disparition* et l'influence des événements de mai 68 sur la langue parlée des étudiants et des universitaires (c.f. 79). Quoi qu'il en soit, l'avant-propos anarchiste et violent de *La Disparition* a de fortes résonances du désordre et des émeutes de Paris en mai 1968, d'autant plus que le M majuscule du mois aide à cerner l'identité de l'époque en question: «Par surcroît, Mai fut brûlant: un autobus flamba tout à coup; l'insolation frappait trois passants sur cinq» (13). On trouve au moins une autre allusion incontestable aux perturbations de Paris (64-65):

Ça arriva un trois mai. «Agitation au Boul'Mich», titra un journal du soir. Sur l'injonction d'un mandarin pas malin, un adjudant lança son bataillon à l'assaut d'un tas d'anars, cocos ou J.C.R. qui, à bon droit, voulait un pardon total pour cinq copains foutus au trou. Un gros caillou pris dans la cour vola sur un grand camion noir garni d'orang-outangs vachards. Un tumulus apparut au mitan d'un trottoir; on y voyait un tronc abattu dans un fatras non concis d'autos qu'on brûlait. Craignant un mauvais parti, Grimaud ordonna son pogrom: l'argousin s'affaira, matraquant, asphyxiant, s'achamant sur maint moribond k o.

L'opinion s'alarma. Un million d'individus parcourut Paris, brandissant qui son chiffon noir, qui son chiffon cramoisi, hurlant vingt slogans antidictatoriaux: «Dix ans ça suffit», «Charlot nos Sous», «Pouvoir au Populo».

Un syndicat, groupant la population au travail, obtint qu'on stoppât la production. On occupa tout: Transports, Bassins à charbon, Studios, Magasins, Facs, Moulins, Docks. Du carburant manquait aux stations...

Mais plus révélateur encore est l'esprit de révolte et de contestation contre l'étreinte de la fatalité, esprit partagé et par les manifestants à Paris en 68 et par les personnages de *La Disparition*. Partagé, en outre, par Perec. Il se heurte de façon plutôt enjouée à sa propre loi, celle de la contrainte: «Loi dont il tirait, parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, parfois aussi non sans humour, non sans brio, un filon fort productif» (*Disparition* 311). Il refuse d'obéir sagement à la loi auto-imposée, mais déploie plusieurs stratégies pour la subvertir sans jamais se permettre de l'enfreindre (ces stratégies seront élaborées en plus de détails au prochain chapitre). Il s'insurge également, mais de façon beaucoup plus sincère, contre la dictature «du roman d'aujourd'hui» et du «bon goût national»:

Il comprit alors qu'à l'instar d'un Frank Lloyd Wright construisant sa maison, il façonnait, mutatis mutandis, un produit prototypal qui,

s'affranchissant du parangon trop admis qui commandait l'articulation, l'organisation, l'imagination du roman français d'aujourd'hui, abandonnant à tout jamais la psychologisation qui s'alliant à la moralisation constituait pour la plupart l'arc-boutant du bon goût national, ouvrait sur un pouvoir mal connu, un pouvoir dont on avait fait fi. (*Disparition* 311).

En dépit de la violence contenue dans le roman, la révolte de Perec contre les idées reçues de la littérature contemporaine est foncièrement passive, ou plus précisément, non violente. Car parler de passivité chez Perec risquerait de cacher la nature du travail ardu et contrôlé qu'il entreprend. Son texte n'est pas le produit d'une explosion de créativité ou d'une éruption d'inspiration, Perec «n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration» (*Disparition* 310). Il s'agit plutôt d'un travail lent et soutenu où surgit «mot à mot, *noir sur blanc*» le texte de son manifeste (*Disparition* 310). La métaphore de la construction d'une maison lui est évidemment chère, puisqu'il la reprend en interview avec Bernard Noël: «Je me sentais comme un maçon, comme quelqu'un qui pose une brique, qui met du ciment, qui pose une brique, et puis chaque geste, ça fait une maison» (cité dans Bellos 421). À la différence des manifestants énervés et révoltés de Paris, Perec mène, de sa propre manière, une «révolution tranquille» et subversive; il ne cherche pas à renverser l'autorité (du roman par exemple), simplement à l'ébranler quelque peu.

## Résumé de *La Disparition*

Avant de passer à une considération plus approfondie de *La Disparition*, il serait sans doute utile de rappeler les grandes lignes de l'intrigue. Tâche audacieuse, néanmoins, en raison de l'hétérogénéité du roman, des nombreux niveaux diégétiques et surtout de l'abondance d'actions qui le caractérise. En effet, très peu de place est laissée à la description et le flot presque constant d'événements décrits dans *La Disparition* est, à la longue, plutôt vertigineux.

Cette dénégation étant posée, on peut procéder au résumé en précisant d'ores et déjà que l'étude de *La Disparition* profite singulièrement des théories de Genette sur le paratexte: «ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs» (*Seuils* 1); ne serait-ce que par l'attention particulière que mérite le paratexte dans *La Disparition*. Le titre, bien sûr lipogrammatique, fait déjà soupçonner qu'il s'agit d'un mystère, d'une énigme, dans le genre du roman policier. Le lecteur ouvre le livre et se trouve dorénavant à la recherche de réponses à ses questions: qui ou quoi disparaît? Comment? Pourquoi? Le lecteur qui aura d'abord consulté le prière d'insérer sur la quatrième de couverture (dans l'édition antérieure à celle de la collection «L'imaginaire» où le prière d'insérer est signé B. Pingaud) apprendra le nom d'au moins deux personnages disparus mais ne se trouvera pas plus avancé, voire sera plutôt découragé par une énigme qui s'annonce irrésolue, sinon insoluble:

Quel mystère plane sur ce livre? Quel est le *fin mot* de cette histoire? Qui sont ces êtres qui disparaissent et quel est le secret qu'ils emportent dans leur tombe? Nous ne le saurons jamais, mais au moins saurons-nous qu'il les fit vivre et qu'il les fit mourir et que le livre entier n'est que l'exacte trace de cette damnation sans fin.

Le premier texte rencontré (après la liste d'ouvrages de l'auteur publiés chez le même éditeur, la page de titre et les données bibliographiques) est une épigraphe en vers de J(acques) Roubaud qui porte le même titre que le roman et qui ne fait que multiplier les questions du lecteur et approfondir l'ambiance de mystère. Le jeu complexe des parenthèses du sonnet rend l'interprétation d'autant plus difficile même si en rétrospective certaines lexies se révèlent significatives: «un non qu'à ton style tu donnas brûlant» (9). Mais, justement, l'épigraphe liminaire ne bénéficie pas du regard rétrospectif, à moins que le lecteur brise la séquence prévue du livre ou qu'il recommence sa lecture. L'obscurité de l'épigraphe se juxtapose nettement avec la lucidité de ce que Perec nomme «métagraphes», c'est-à-dire des citations (dont certaines ne sont pas lipogrammatiques) qui se trouvent *après* le texte. Porté à commenter ce déplacement inhabituel de citations, Genette dit ceci:

Il va de soi que ce changement de place peut entraîner un changement de rôle; l'épigraphe liminaire est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte, l'épigraphe terminale est en principe après lecture du texte, d'une signification évidente, et plus autoritairement conclusive: c'est le mot de la fin, même si l'on affecte de le laisser à un autre. Celles de *la Disparition* n'auraient guère pu figurer en tête sans risquer de vendre trop tôt la mèche. . . . (Seuils 139)

Sans équivoque, le titre de l'avant-propos vient confirmer et intensifier le sentiment de menace suscité par le titre et l'épigraphe liminaire: «Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation» (11). Comme de fait, l'avant-propos est mangé de descriptions toutes plus inquiétantes et sanglantes les unes que les autres. Règne sur la scène une ambiance d'anarchie, de violence et de révolte constantes. Il n'est pas à proprement parler question de disparition dans l'avant-propos, du moins rien qui ne mériterait l'article défini de *la* disparition, mais tout contribue à instaurer le doute, la haine et la méfiance: «Nul n'avait plus jamais un air confiant vis-à-vis d'autrui: chacun haïssait son prochain» (14). Comme dans les *Dix petits nègres* d'Agatha Christie (et bien d'autres de ses romans policiers), chaque personnage est à la fois suspect et victime potentiels. On ne saurait dire qui disparaîtra, ni qui fera disparaître, prochainement.

Que l'avant-propos ne fasse pas partie du texte principal n'est évidemment pas gratuit: il s'agit avant tout d'une mise en scène, de l'établissement d'un décor, d'un seuil. Comme le dit Burgelin:

Le terme d'avant-propos est ici à prendre au pied de la lettre: avant que ne soit narré quoi que ce soit, il y a eu cette damnation originelle. Alors même que se met en place la loi qui va régir d'inflexible façon le récit, dans le monde de ce livre, plus rien ne fait loi: «On pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis: on avilissait, on trahissait, on dissimulait» [(14)]. Le titre de l'avant-propos («Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation») est en partie trompeur, car cela, justement, on ne le saura jamais: de ce que raconte le préambule, il ne sera plus question. Les personnages que le récit va faire apparaître n'existent que parce qu'a eu lieu cet «avant», cette frénésie de meurtres que le reste du livre va forclorre. (95)

L'importance du titre, de l'épigraphe et de l'avant-propos dans *La Disparition* donnent manifestement raison à Lejeune lorsqu'il parle d'éléments péri-textuels comme «frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture» (*Pacte* 45; je renvoie aux pages 53 à 87 de Rosiensi-Pellerin pour une discussion plus approfondie du paratexte dans *La Disparition* — notamment, sur le jeu des couleurs dans certaines éditions pour séparer le lipogrammatique du non lipogrammatique: Georges Perec entre autres).

Intitulée «Anton Voyl», la première partie du livre raconte l'existence troublée du personnage dont il porte le nom. Insomniaque — comme un individu «d'un roman jadis fait» (17), à savoir *Un Homme qui dort* — et obsédé, Voyl tente tout pour mieux dormir (même une intervention chirurgicale — encore une coupure) et pour résoudre l'énigme qui le tracasse. Hélas, tout effort s'avère inutile et la frustration ne fait que s'accumuler, car chaque fois qu'il croit entrevoir la solution, elle lui échappe de nouveau, comme si le labyrinthe changeait subitement de configuration:

Il suffoquait. Nul jalon, nul timon, nul fanal, mais vingt combinaisons dont il n'arrivait pas à sortir, quoiqu'il sût, à tout instant, qu'il côtoyait la solution, qu'il la frôlait: ça approchait parfois, ça palpait: il allait savoir (il savait, il avait toujours su, car tout avait l'air si banal, si normal, si commun...) mais tout s'obscurcissait, tout disparaissait: il n'y avait plus qu'un chuchotis furtif, un charabia sibyllin, un galimatias diffus. Un faux jour. Un imbroglio. (20-21)

À qui sait déchiffrer le nom d'Anton Voyl, la clé de l'énigme se trouve ironiquement sous son nez: un nom de famille qui voile une voyelle et un prénom



atone. Mais Voyl y est aveugle, et l'obsession le pousse vers la folie; on ne s'étonne guère de voir surgir, sous le poids de la fatigue, hallucinations et rêveries. Ainsi, à l'instar du narrateur dans *The Figure in the Carpet* de Henry James, Voyl est fasciné par les formes qu'il devine dans son tapis:

Il s'accroupit sur son tapis, prit son inspiration, fit cinq ou six tractions, mais fatigua trop tôt, s'assit, fourbu, fixant d'un air las l'intrigant croquis qui apparaissait ou disparaissait sur l'aubusson suivant la façon dont s'organisait la vision:

Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir.

Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain portrait d'un roi brandissant un harpon.

Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant: substitués saillant, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricannant.

Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial.  
(19)

Ses visions délirantes se poursuivent, tantôt il imagine un rayon de vingt-cinq in-folio dont la disposition dissimule l'absence du vingt-sixième, tantôt il voit un homme dans un bar qui se fait refuser un porto-flip, mélange de porto et d'œufs ([ø]). Voyl, «voulant toujours y voir plus clair», se décide à tenir un journal où il inscrit «au haut du folio initial: LA DISPARITION» (41) — marque de mise en abîme par excellence.

Il imagine ensuite tout un roman où se mêlent des éléments d'*Œdipe Roi* de Sophocle («Aignan ignorait qu'à l'instar d'Oïdipos Sibylla fût sa maman» 47) et de l'*Élu* de Thomas Mann (voir le chapitre «L'Oedipe pereicien» dans Magoudi pour une

discussion plus approfondie de ces intertextes). Présage de mauvais augure qui termine le roman de Voyl: «il n'y avait nul Aignan. Il avait tout à fait disparu» (49). Effectivement, tel qu'il est écrit là-haut, le quatrième chapitre annonce la disparition d'Anton Voyl.

Le chapitre 5 manque. Ainsi que la partie deux (ou d'e). Cinquième de six voyelles au deuxième rang en ordre alphabétique, cette lacune se présente comme un moment de silence, un deuil, ne serait-ce que pour l'auteur, à moins que ce ne soit pour ce dernier encore une «private joke» dont parle Burgelin (21). En tout cas, conformément à la nature d'un blanc, rien n'indique l'omission dans le texte, même s'il se repère plus aisément dans la concision de la table des matières. Pourtant, tout comme la pratique nord-américaine de sauter le treizième étage dans certains immeubles, le trou illusoire dément une continuité qui crée un déséquilibre mensonger: le sixième chapitre est le cinquième (et ainsi de suite). Est-ce que quelqu'un de très superstitieux accepterait vraiment une chambre au quatorzième étage d'un hôtel? Certes, l'omission du cinquième chapitre est symbolique (un nouveau cinquième est créé par le déplacement en effet de dominos à reculons — c'est alors le vingt-sixième chapitre, l'ultime, qui fait défaut), mais l'omission de la lettre e est, elle, littérale: rien ne se glisse à sa place, fût-ce symboliquement.

Comme c'est souvent le cas dans les romans policiers, le début de *La Disparition* fournit dans la première partie du livre une énigme (ou un crime) que certains personnages s'efforcent de résoudre par la suite. C'est grâce à une lettre

envoyée juste avant sa disparition, comprenant un post-scriptum pangrammatique (ou presque) «un post-scriptum ahurissant qui montrait qu'Anton Voyl n'avait plus sa raison: 'Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo'» (55), que trois amis de Voyl, qui ne se connaissaient pas, se retrouvent. Se déclenche alors l'enquête d'Amaury Conson (entendons consonne; je reviendrai à l'anthroponymie au prochain chapitre), d'Olga Mavrokhordatos et de Hassan Ibn Abbou sur la disparition d'Anton Voyl, enquête aidée entre autres par «le flic» Ottavio Ottaviani et son patron Aloysius Swann. Il s'ensuit une série d'aventures et de mésaventures qui prennent des apparences décidément de plus en plus menaçantes: dans le dos charnu de Hassan Ibn Abbou «s'implantait un poignard qu'un bras assassin avait soumis à l'action d'un produit curarisant» (84); Augustus B. Clifford, qui s'était joint à l'équipe suite aux funérailles d'Abbou, meurt d'un apparent infarctus (136); et, avant que «son corps tout raidi s'avachit soudain», Olga Mavokhordatos murmure «la Maldiction! La Maldiction» (212).

Interviennent tout au long, par ailleurs, plusieurs digressions qui feront connaître au lecteur: l'adaptation que Voyl avait faite de *Moby Dick* de Melville (voir l'étude de Ribière «Maudit Bic!» à ce sujet); l'histoire tragique de Douglais Haig Clifford (mari et frère d'Olga Mavrokhordatos); «six madrigaux archi-connus», c'est-à-dire des poèmes lipogrammatisés de Stéphane Mallarmé («Mallarmus»), de Victor Hugo, d'Arthur Rimbaud et de Charles Baudelaire («fils adoptif du Commandant Aupick»); la saga du Zahir — une puissante amulette ou «bijou ombilical», pour

simplifier — rapportée par la Squaw; et maintes autres anecdotes et détours encore. Bref, il s'agit d'une mosaïque de bribes tantôt comiques, tantôt tragiques que les personnages (et le lecteur) essaient désespérément de rassembler en une unité cohérente, à la manière d'un puzzle. Mais comme le fruit défendu, le savoir porte malheur, voire la mort. Rien de plus dangereux que le savoir: à chaque fois qu'un personnage s'en saisit ou s'apprête à la conférer, il connaît son «*fatum*» ultime, inévitable: la mort.

Vers la fin du roman, c'est Arthur Wilburg Savorgnan qui offre une synthèse définitive du mauvais sort qui s'empare de la vie des autres personnages et qui guette la sienne. Pour éviter que le «*magot colossal*» d'un grand clan turc ne s'amincisse lors de la transmission, «*la tradition . . . voulait qu'on favorisât au maximum son plus grand fils*» (246). Mais cela faisait bien des frères jaloux qui complotaient pour devenir le dauphin de la famille, «*[a]lors la loi du plus fort s'imposa à la tribu. L'on s'y trucidait tour à tour*» jusqu'au jour où «*on convint qu'il fallait qu'un papa n'ait pas plus d'un bambin, afin qu'aucun n'ait à souffrir d'un frangin trop jaloux*» (256-57). Mais «*un horrifiant coup du sort*» fait qu'une mère accouche de triplés et que dans «*un sursaut d'amour matriarcal*» elle en cache deux — Arthur Wilburg Savorgnan et Amaury Conson — du père pour les garder à l'abri du danger (259). Les deux enfants grandissent en exil et ont chacun six enfants. Or un jour, après la mort de la mère, le père apprend tout de ce qui s'était passé et jure de venger la mort de son fils, assassiné par punition pour la loi transgressée: «*Il jura*

qu'il nous aurait, qu'il nous poursuivrait jusqu'à la mort, qu'un à un, d'abord, avant nous, il abattrait nos fils pour qu'à nos tours nous sachions l'infini chagrin d'un amour filial trop tôt rompu» (261).

S'en suit alors une saga de plusieurs années où le père, «l'intrigant Barbu» pourchasse sa progéniture, aidé par la marque congénitale portée par tous les membres du clan: «un fin sillon blafard, figurant, grosso modo (à l'instar du Zahir qui jadis frappa tant Augustus ou du blanc signal qu'Albin tatouait sur tout lascar qu'il s'attachait) un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit» (267). À la fin, Arthur Wilburg Savorgnan est le seul survivant, le seul à apprendre toute la vérité, à savoir que Aloysius Swann, un des policiers, est aussi le «le loyal bras droit» du Barbu: «Tu l'aurais pu saisir: mon nom n'a-t-il pas pour signification 'un blanc cygnal'?» (300). Disparition fatale de Savorgnan, abattu par un «Smith-Corona» (303); la transgression de la loi du clan est rectifiée, tout retourne à la normale et «la mort nous [dit] la fin du roman» (305). Le père réussit donc à éliminer ce qu'il a créé, à ôter ce(ux) dont il était l'auteur. Perec aussi est auteur et ôteur, non seulement des personnages mais aussi des lettres et des mots. Burgelin résume ainsi le parallèle:

Être auteur pour être ôteur; être ôteur pour être auteur.  
Déstructurer la langue pour la mieux restructurer; n'obéir à la règle que pour mieux introduire des principes de dérèglement. Grâce à ce tourniquet, Perec peut faire tourbillonner engendrement et disparition, création et mise à mort. (107)

Dans un post-scriptum aussi original que révélateur, Perec explique, à sa façon, soit avec ironie et modestie, l'ambition «qui, tout au long du fatigant roman qu'on a, souhaitons-nous, lu sans trop d'omission, . . . l'ambition, donc, qui guida la main du scrivain» (309). «Aboutir à un produit aussi original qu'instructif . . . qui pourrait avoir un pouvoir stimulant . . . sur la façon du roman d'aujourd'hui» (309), «rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli» et, comme le disait «Ramun Quayno», ne «pas assombrir la population» (312): telles sont les ambitions admises de Perec. Mais celles-ci se rapportent principalement à son public et à la littérature en général, ne peut-on pas deviner d'autres ambitions, d'ordre plus personnelles? Se prouver à l'Oulipo, sa nouvelle famille adoptive? Relever un grand défi qu'il s'était lui-même lancé? Entreprendre une première incursion dans son enfance troublée et la disparition de ses parents?

Le post-scriptum fournit par ailleurs des indices sur la genèse et la méthode de travail de *La Disparition*. On apprend, par exemple, que «tout partit, tout sorti d'un pari, d'un a priori dont on doutait fort qu'il pût un jour s'ouvrir sur un travail positif» (310). Perec se réjouit d'être à la hauteur de la tâche:

Ainsi naquit, mot à mot, *noir sur blanc*, surgissant d'un canon d'autant plus ardu qu'il apparaît d'abord insignifiant pour qui lit sans savoir la solution, un roman qui, pour biscornu qu'il fût, illico lui parut plutôt satisfaisant: D'abord, lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, par surcroît à l'inspiration!) il s'y montrait au moins aussi imaginatif qu'un Ponson ou qu'un Paulhan; puis, surtout, un instinct aussi constant qu'infantif (ou qu'infantil): son goût, son amour,

sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation. (310)

C'est justement une exploration plus approfondie de ces stratégies d'écriture dans *La Disparition* qui formera le propos principal du prochain chapitre.

## Chapitre 2: Fouille stratégique d'un roman à contrainte

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu:  
voyelles. . . / E, candeurs des vapeurs et  
des tentes, / Lances des glaciers fiers,  
rois blancs, frissons d'ombelles;  
(Arthur Rimbaud 88)

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au  
fond de tous, je crois décidément à  
quelque chose d'abscons, signifiant fermé  
et caché, qui habite le commun: car, sitôt  
cette masse jetée vers quelque trace que  
c'est une réalité, existant, par exemple,  
sur une feuille de papier, dans tel écrit —  
pas en soi — cela qui est obscur: elle  
s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les  
ténèbres à quoi que ce soit, profusément,  
flagramment. (Stéphane Mallarmé 220)

Au pied d'une des pyramides d'Égypte, il est tout naturel de se demander «mais, comment?». Sans vouloir faire de *La Disparition* la huitième merveille du monde, l'effet d'ébahissement peut être semblable devant cette pyramide littéraire de quelque 60 000 mots, 4 500 phrases, 2 150 paragraphes et 315 pages (ces données, générées par WordPerfect à l'exception des pages, sont très approximatives et sujettes aux problèmes habituels d'analyse automatique — comment compter les mots où figurent une apostrophe ou un trait d'union par exemple?).



Dans son «Histoire du lipogramme» qu'il fait remonter jusqu'au sixième siècle avant J.-C., Perec recense plusieurs autres projets lipogrammatiques de grande envergure: réécritures (pour la plupart disparues) de l'*Illiade*, de l'*Odyssée*, des *Métamorphoses* et de la Bible «divisée[s] en autant de chapitres qu'il y a de lettres dans l'alphabet qu'elle[s] utilise[nt], chaque chapitre se privant d'une lettre» (84); des lipogrammes allemands et italiens en *r* dont le roman de 198 pages de Franz Rittler intitulé *Die Zwillinge* (de 1820) et le poème d'Orazio Fidele intitulé *L'R sbandita sopra la potenza d'amore nelle quale si leggono mille e settecento versi senza la lettera R* (de 1641); des lipogrammes français et espagnols en *e* ou *a* dont les *Variétés ingénieuses* de l'abbé de Court (de 1725) et «un charmant in-8° intitulé» *Varios efetos de amor, en cinco novelas exemplaes y nuevo artificio para escribir prosa y versos sin una de las letras vocales* (de 1641; 87); et enfin, le *Gadsby: a story of over 50 000 words without using the letter E* (1939) d'Ernest Vincent Wright.

*La Disparition* se classe manifestement parmi les plus longs lipogrammes jamais écrits et sûrement le plus long où la lettre la plus fréquente de la langue utilisée est supprimée. Toutefois, la quantité ne vaut pas la qualité, comme le rappelle brusquement David Bellos: «Le *Gadsby* d'Ernest Vincent Wright montre que ce type d'expérience peut malheureusement donner une œuvre sans aucun intérêt littéraire» (421). Écrire un texte lipogrammatique de quelques centaines de

pages est prodigieux; écrire une œuvre d'intérêt littéraire de cette taille «surmonte une impossibilité virtuelle» (Béhar 77).

Comment Perec y parvient-il? Sur la quatrième de couverture des *Revenentes* (1972), texte lipogrammatique où figure seule la voyelle e, Perec décrit une de ses méthodes de travail:

Vous avez lu quelque part que la lettre la plus fréquemment utilisée de la langue française était la voyelle «e». Cela, bien sûr, vous a semblé injuste, et même intolérable, et vous avez décidé d'agir.

Vous avez donc pris un dictionnaire de la langue française et vous avez recueilli tous les mots «sans e». Vous vous en êtes servi pour raconter une histoire que vous avez appelé, évidemment, *La Disparition*.

Et David Bellos d'avancer les hypothèses suivantes:

Des mots sans e, il s'en trouvait évidemment dans les dictionnaires, et Perec passa sans doute le *Littré* et le *Larousse* au peigne fin pour les dénicher. Mais il existait aussi d'autres façons de constituer un lexique sans e: dans les bars, dans les trains, sur les cartes de restaurants, par exemple, voire dans la rue, on peut relever de nombreuses expressions naturelles sans e (aujourd'hui par exemple McDonald's, Pizza Hut, FNAC, etc.). Perec ne se déplaçait jamais sans son carnet . . . (420)

Suppositions vraisemblables au sujet du penseur/classeur qu'est Perec. Pourtant, même une lecture superficielle de *La Disparition* révèle à quel point ce n'est pas uniquement l'approvisionnement de mots sans e qui compte: c'est dans une large mesure l'usage de ces mots selon des stratégies cohérentes qui visent à voiler la pénurie initiale. Au fait, Perec rapporte que «plusieurs critiques, rendant compte de ce livre, ne se sont pas aperçus — au cours de ces 312 pages — de la

«disparition de la lettre E» («Roman lipogrammatique» 96). En contraste, on peut supposer que tout lecteur du palindrome de Perec de plus de 5 000 lettres s'aperçoit de *quelque chose* et que le choix d'un lexique éligible (tiré du dictionnaire ou ailleurs) prime sur son usage dans des structures délibérées (et encore, n'y trouve-t-on pas «lis à vice-versa» et «cet écrit ne perturbe le lucre»? — voir «Palindrome»).

Au demeurant, le dictionnaire se montre d'une utilité relative dans *La Disparition* où «[m]ots d'argot, de latin, d'anglais, d'allemand, et jargons scientifiques, quand ce n'est pas des extraits entiers (coupures de journaux, textes de maths, d'anglais, d'allemand), composent une langue nouvelle» (Béhar 79).

Ce chapitre tentera une taxonomie, sans prétention d'exhaustivité, de diverses stratégies scripturales incitées par la contrainte lipogrammatique dans *La Disparition*. Il s'agira d'un parcours à travers différents niveaux linguistiques — graphique, morphologique, lexique et syntactique — pour observer la façon dont Perec s'applique à se conformer à la règle qu'il s'est imposée, ainsi qu'à la subvertir. Le chapitre se veut une fouille du roman de la même façon que l'on effectuerait des fouilles d'un site archéologique: je chercherai une grande diversité de pièces et je les conserverai dans l'espoir qu'il s'en dégage une compréhension globale plus nette de ce qui s'y est passé.

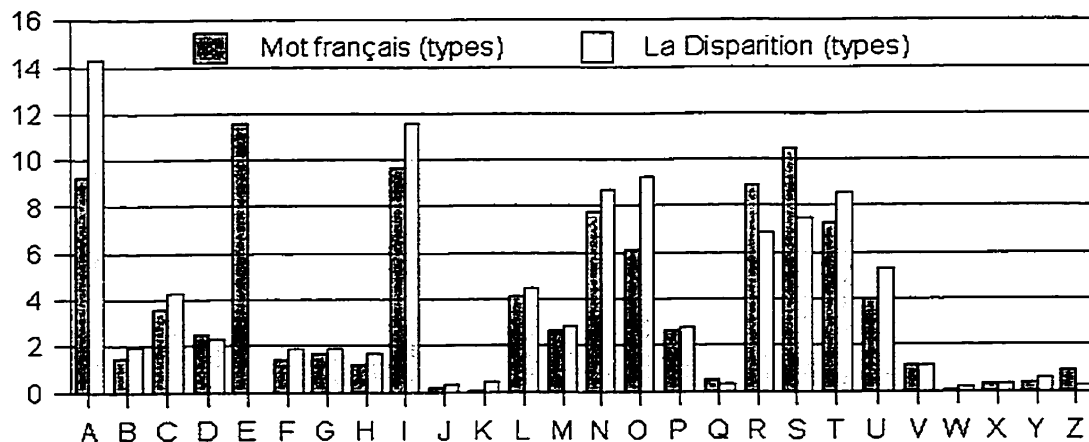
## Le graphique

Tout part d'un constat de base: *La Disparition* ne contient, ne peut contenir, aucun e. La langue de Perec ne contient que vingt-cinq des vingt-six lettres de l'alphabet français; quant aux voyelles, elle est affaiblie «dans la proportion d'au moins un sur cinq» (54, le *au moins* s'explique par le statut ambigu de la semi-voyelle y); et comme le fait remarquer Albert Chesneau pour la phonétique:

Avec le caractère typographique E, accentué ou non, disparaissent jusqu'à quatre sons vocaliques: le [ ə ] de chenil, le [e] de fée, le [ø] de feu et le [œ] de feuille. Le matériel vocalique de *La Disparition* n'est plus que de douze voyelles au lieu de seize. (10)

Pourtant, un doute subsistait dans l'esprit de l'auteur: «Le roman était fini depuis longtemps [que Perec] faisait encore de drôles de cauchemars, où les e se propageaient comme des virus dans le texte [Perec *Boutique* 95]. Même aujourd'hui, la rumeur continue de courir chez les perecquiens qu'il y aurait un e solitaire perdu quelque part dans la version imprimée de *La Disparition*» (Bellos 424). L'être humain est effectivement fort mal muni pour dénicher l'occurrence éventuelle d'une seule lettre dans un si long texte, mais la vigilance infallible de l'ordinateur, par contre, convient bien à la tâche, et ma version électronique du texte en confirme la pureté (dans la mesure où ma version est pure, c'est-à-dire qu'elle ne souffrirait pas de coquilles pertinentes).

Si on soustrait à une langue la lettre la plus fréquente, il en résultera évidemment une redistribution compensatrice (voir la figure 1). Dans *La Disparition*, la fréquence individuelle des autres voyelles, par exemple, grimpe en moyenne de 40% par rapport à une liste de mots français lemmatisés (*types*; cette liste de mots est disponible à partir du site «ABU: La Bibliothèque Universelle» <<http://cedric.cnam.fr/ABU/DICO/>>). Une comparaison entre les douze occurrences (*tokens*) les plus communes de *La Disparition* et celles de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (texte choisi un peu par hasard parmi ceux disponibles) révèle en outre que le *u* fait des gains particulièrement importants. Non seulement cette voyelle figure-t-elle dans 5 des 12 mots les plus fréquents de *La Disparition*, mais les 3 492



**Figure 1:** La fréquence des lettres (en pourcentage) dans une liste de mots français lemmatisés et dans une liste de mots uniques (*types*) de *La Disparition*

occurrences de «un», le mot le plus fréquent, représentent plus de 5% de toutes les occurrences (voir la figure 2).

Encore plus prodigieuses sont les augmentations du *k* et du *w* qui se trouvent 15 et 11 fois plus fréquemment, respectivement, dans *La Disparition* que dans *L'Éducation sentimentale* (l'effet est cependant beaucoup moins remarquable que pour la lettre *u* à cause de la différence d'échelle: 9% des occurrences dans *La Disparition* contiennent la lettre *u* alors que le dixième d'un pour-cent des occurrences contiennent la lettre *w*). La surabondance relative du *w* s'explique surtout par les noms propres — absents de la liste de mots français — qui occupent les quatre premiers rangs de la liste de fréquences pour les mots où figure la lettre *w*: *Squaw* (83), *Swann* (47), *Wilburg* (43) et *Wright* (7). Comme pour le *k*, le grand nombre d'emprunts à d'autres langues y contribue également (seulement 22% des 94 mots avec *w* dans *La Disparition* se trouvent aussi dans la liste de mots français).

	<i>La Disparition</i>	<i>L'Éducation sentimentale</i>
1	un 5.02	de 3.84
2	d 2.61	la 2.16
3	à 2.46	et 1.87
4	il 2.45	le 1.85
5	l 2.38	l 1.71
6	qu 1.95	à 1.64
7	du 1.89	un 1.61
8	la 1.72	il 1.56
9	son 1.28	les 1.54
10	au 1.24	d 1.47
11	qui 1.15	des 1.34
12	on 1.07	en 1.16
a	541	3.79
e	0	11.60
i	360	1.56
o	235	0.00
u	1000	1.61

**Figure 2:** le pourcentage des 12 occurrences (*tokens*) les plus fréquentes et le total des pourcentages pour les voyelles

Par ailleurs, la présence démesurée du *w* dans *La Disparition* ne pourrait-elle pas être un présage de *W ou le souvenir d'enfance* (publié six ans plus tard) et du symbolisme polyvalent de cette lettre?

Mon souvenir n'est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne... signe aussi du mot rayé nul — la ligne des X sur le mot que l'on n'a pas voulu écrire —, signe contradictoire de l'ablation... et de la multiplication, de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique, point de départ enfin d'une géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de mon enfance. . . (*W* 106)

Toujours est-il que c'est le *e* qui est la grande vedette graphique de *La Disparition*. Dire que le livre ne contient aucun *e* fait preuve, toutefois, d'une amnésie sélective: on choisit d'oublier ou d'ignorer tout l'appareil éditorial. Car s'il est vrai que nul *e* ne figure entre l'épigraphe liminaire de J. Roubaud et le post-scriptum, il est tout aussi vrai que l'au-delà en abonde: le nom de l'auteur (Georges Perec) et la maison d'édition (Denoël) sur les couvertures; la liste d'ouvrages du même auteur; le colophon (marque d'achèvement); la table (des matières) et les métagraphes (mais ces deux derniers font-ils vraiment partie de «l'appareil éditorial»?); et j'en passe. En fait, l'édition originale allait même jusqu'à inclure une bande rouge où figurait un «énorme 'e' minuscule» en blanc: signe qui trahit la subtilité du texte en évoquant le «sens interdit» affiché sur les panneaux routiers (cf. Goldenstein 17).

Le jeu des couleurs entre les éléments lipogrammatiques en noir et les éléments non lipogrammatiques en rouge (gris dans la figure 3) tend aussi à éveiller le soupçon du lecteur non averti. Le contraste est particulièrement frappant là où les deux couleurs se

TABLE	
AVANT-PROPOS: Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation ...	11
[...]	
POST-SCRIPTUM : Sur l'ambition qui guida la main du scrivain .....	311
METAGRAPHES .....	315
TABLE .....	317
	Au Moulin d'Andé 1968

**Figure 3:** Jeu de couleurs dans *La Disparition*

partagent une même page ou des pages adjacentes: sur les couvertures, dans la table et entre la dernière page du post-scriptum et la première page des métagraphes (voir la figure 3; il existe toutefois au moins une réimpression — de 1984 — où le jeu des couleurs n'est pas en vigueur: tous les caractères sont en noir). L'ajout du rouge met en noir et blanc la distinction que le noir et le blanc à eux seuls ne savent indiquer.

Perec affirme qu'un lipogramme «n'est pas nécessairement spectaculaire» («Histoire» 81). Alors qu'un acrostiche, un bout-rimé, un tautogramme ou d'autres techniques des Grands Rhétoriciens se repèrent assez aisément et peuvent produire leur effet dans un court passage, le lipogramme, au mieux, accomplit son effet par sa longueur et sa finesse. Bien entendu, ce double standard repose sur le sens étymologique de spectaculaire, à savoir, ce qui s'offre au regard. Hormis quelques éléments paratextuels non lipogrammatiques, le e dans *La Disparition* ne



se voit pas. Au niveau graphique, il s'agit tout simplement d'une stratégie d'omission.

Alors que la subtilité et l'insinuation sont, dans l'ensemble, la règle du jeu dans *La Disparition*, il arrive à quelques reprises que l'omission de la lettre e soit flagrante. Deux exemples suffiront: le premier du vers initial du sonnet «Vocalisation», pastiche du poème «Voyelles» d'Arthur Rimbaud: «A noir (Un blanc), I roux, U safran, O, azur» (125; cf. l'incipit du présent chapitre). Le deuxième tiré d'un ouvrage mathématique fictif sur les ensembles où figure l'équation suivante (62):

$$\begin{aligned} aa^{-1} &= bb^{-1} = cc^{-1} = dd^{-1} = ff^{-1} = \\ gg^{-1} &= hh^{-1} = ii^{-1} = jj^{-1} = kk^{-1} = \\ ll^{-1} &= mm^{-1} = nn^{-1} = oo^{-1} = pp^{-1} = \\ qq^{-1} &= rr^{-1} = ss^{-1} = tt^{-1} = uu^{-1} = \\ vv^{-1} &= ww^{-1} = xx^{-1} = yy^{-1} = zz^{-1} = \end{aligned}$$

L'omission du e prend parfois la forme plus extrême d'une coupure visible. Ainsi le lecteur ne peut plus ignorer qu'il existe une omission (si auparavant il l'ignorait), il voit qu'il y a quelque chose qu'il ne voit pas. Ce quelque chose peut demeurer indéfini, mais il est indéniable, comme dans le chapitre «qui finit sur un blanc trop significatif» où le dialogue suivant résulte d'un lipogramme en e et en a lu par Ottaviani (et réellement écrit par Queneau; 296-97):

- Mais voyons, Savorgnan, il n'y a pas un «a» dans tout ça!
- ...
- Par surcroît, ajouta Aloysius, il n'y a qu'un «y»: dans «Whisky»!
- Confondant! Saisissant! Inouï!
- ...

Ottaviani paraissait souffrir. Il s'agitait sur son pouf. Il suait. Il transpirait, ahanant.

Dis-donc..., dit-il tout à trac.

Quoi? insista Aloysius Swann.

S'affaissant, Ottaviani murmura d'un ton mourant:

— Mais il n'y a pas non plus d'

Dans le même ordre d'idées, l'usage fréquent des trois points de suspension dans *La Disparition* (127 occurrences) indique, mais plus concrètement, une volonté de taire quelque chose. Alors que l'apostrophe en suspens de la citation ci-dessus crée l'attente d'une suite mais laisse le trou vide, l'ellipse marque explicitement le site de la lacune. Dans les deux cas, seule l'imagination du lecteur limite la gamme des interprétations possibles: façon de dire que le blanc est plus parlant que le noir. Les motivations pour (se) taire — hésitation, discrétion, impatience, peur, etc. — se conjuguent de façon révélatrice dans un scénario imaginé par Voyl où un Commandant dans un bar commande un porto-flip (mélange de porto et d'oeufs; 29):

Voix du barman (qui paraît souffrir): On... n'a... pas... ça... ici...

Voix du Commandant (bondissant): Quoi! Mais j'ai bu trois porto-flips ici il y a moins d'un an!

Voix du barman (tout à fait faiblard): Il n'y a plus... Il n'y a plus...

Voix du Commandant (furibond): Allons, tu as du porto, non?

Voix du barman (agonisant): Oui... mais...

Voix du Commandant (fulminant): Alors? Alors Il y a aussi...

Voix du barman (mourant tout à fait): Aaaaaaah!! Chut! Chut!!

Mort du barman.

L'homophonie *e/oeufs* fait d'ailleurs écho à un autre jeu phonologique, cette fois plus tragique et plus englobant, entre la lettre *e* et le pronom tonique *eux*. Qui

disparaît? Eux, les parents de Perec: la dédicace de *W*, «pour E», ne fait que renforcer la logique de cette coïncidence voulue.

## Le morphologique

Ce que Perec s'applique si diligemment à abolir de son écriture, la langue parlée amortit volontiers: «l'e muet qui tantôt existe, tantôt ne se fait presque point sentir, s'il ne s'efface entièrement» (Valéry cité dans *Le Petit Robert* sous l'entrée du e). Le e muet étant la marque morphologique habituelle du féminin, il va de soi que la disparition du e entraîne aussi l'effacement, au moins partiel, du féminin.

Stella Béhar en dit autant dans une courte discussion qui, néanmoins, traite moins de la morphologie que des rôles «secondaires, éphémères, ou réduits à la non-action» des personnages féminins (cf. 84-87). Béhar fait valoir la difficulté de nommer les personnages féminins qui, pour compenser l'interdit des pronoms sujets *elle/s*, se désignent par divers surnoms et sobriquets, souvent d'origine étrangère et souvent précédés de l'article *la*: «star», «Diva», «Prima Donna» ou «squaw». Elle conclut en disant que:

Ce e innomé et innommable, mais cause de tout ce qui arrive, représente le féminin que Perec devait bannir du procès littéraire pour que soit possible le jeu lipogrammatique. Dans ce texte où le e est absent, la grande disparue est bien la femme. (Béhar 87)

Cette logique me semble erronée dans la mesure où elle propose deux réductions douteuses. D'une part, Béhar prétend que le e représente le féminin.

Cela est en partie acceptable du point de vue morphologique pour les noms et les adjectifs, mais la fonction du e ne se limite pas à la morphologie. Le e est littéralement et intentionnellement banni du texte mais il ne s'ensuit pas que le féminin le soit aussi, ne serait-ce que métaphoriquement. D'autre part, s'il est vrai que l'expression du féminin se trouve entravée par la contrainte, rien ne dit que la femme doit disparaître en conséquence. Ne pas pouvoir se servir du nom féminin *lune*, par exemple, importe peu, à mon sens, sur la présence de la femme dans *La Disparition*, même si l'on admet que «le genre grammatical possède souvent un pouvoir évocateur fortement sexualisé» (Chesneau 14). Il est vrai par ailleurs que l'abolition du e affecte plus lourdement le féminin que le masculin: d'après mes calculs sur une liste de mots français lemmatisés, à peu près 30% des noms communs masculins n'ont pas de e alors qu'il ne reste que 15% des noms féminins. Toujours est-il que le e n'est pas le féminin et le féminin n'est pas la femme, alors dire que la femme disparaît à cause du e disparu me semble confondre exagérément les causes et les effets.

L'effet de l'absence du e muet sur l'esthétique de *La Disparition* est un autre aspect délicat du texte. À cet égard, je me contenterai de reprendre les propos d'un phonéticien qui s'est penché sur le sujet lors d'une étude comparative du poème baudelairien «Recueillement» et de son pastiche lipogrammatique par Perec. Tout en affirmant que «la vieille question de l'expressivité des sons [est] devenue presque totalement étrangère à la phonétique moderne», Chesneau constate ceci:

[La langue de Perec] nous prive notamment d'un phénomène très caractéristique qui est la détente des consonnes finales. Il s'agit d'un relâchement de la tension musculaire venant adoucir la prononciation de la consonne située à la fin d'un groupe phonique lorsque cette consonne est suivie d'un [e] muet. Ces brefs instants de relâchement dans un discours tendu se situent à des intervalles variables et peu prévisibles et créent de soudains contrastes, généralement considérés comme agréables à l'oreille. (10)

Outre les formes fléchies des adjectifs, des noms et des pronoms, la contrainte s'exerce bien sûr sur les désinences possibles des verbes. Particulièrement touchés sont les verbes du premier groupe (en -er): l'infinitif, le futur simple, le conditionnel présent et tous les temps composés sont défendus, et seule la première personne du pluriel est permise pour le présent de l'indicatif, de l'impératif et du subjonctif. En revanche, sont indemnes les trois personnes du singulier pour le passé simple ainsi que la première personne du pluriel pour l'imparfait. Le bilan des autres groupes verbaux est légèrement moins restrictif, mais il en sort un tableau global qui ressemble, grosso modo, à celui du lexique: Perec n'avait «dans son champ qu'un figurant sur trois» (182).

Rien n'étonne dans le fait que le passé simple et l'imparfait figurent au premier plan des temps verbaux de *La Disparition*: ce sont, après tout, les temps de la narration littéraire au passé. Mais même à l'extérieur du discours direct, la contrainte lipogrammatique crée une tension entre le passé simple et le passé composé. Dès les premières phrases de l'avant-propos, on lit:

Trois cardinaux, un rabbin, un amiral francmaçon, un trio d'insignifiants politicards soumis au bon plaisir d'un trust anglo-saxon,

*ont fait* savoir à la population par radio, puis par placards, qu'on risquait la mort par inanition. *On crut* d'abord à un faux bruit. (11, je souligne)

L'impossibilité de dire *firent* ici mène Perec à faire une entorse aux règles normatives de la stylistique littéraire. Dans le cadre lipogrammatique, la conjugaison au passé simple ou à l'imparfait des verbes aux deuxième et troisième personnes du pluriel est effectivement épineuse, mais comme pour la plupart des stratégies qu'emploie Perec pour se conformer à la contrainte, le jeu du passé composé/simple est une tricherie délibérée. Il existe sûrement d'autres moyens plus «corrects» d'exprimer la même idée et, de surcroît, rien n'oblige Perec à exprimer quoi que ce soit. Bref, l'auteur se permet des choses.

L'usage fréquent du participe présent — sa conjugaison ne posant aucun problème pour les verbes dont le radical est lipogrammatique (sauf mangeant, voyageant, etc.) — est une autre caractéristique marquante de *La Disparition*. Faute de conjonctions comme *et* et *que*, le participe présent facilite, entre autres, la formulation de phrases plus complexes. Cela peut prendre des formes extrêmes, affolantes, comme dans la phrase ci-dessous de 301 mots (la longueur moyenne des phrases est d'à peu près huit mots) où le son *ant* [ã] se multiplie à volonté grâce aux participes passés, aux noms communs et aux adjectifs (les mots qui se terminent en *-ant(s)* représentent plus de 4% du total dans *La Disparition* alors qu'ils ne représentent que 1,5% dans *l'Éducation sentimentale* de Flaubert):

Un clair-obscur: attribut proximal d'un «a contrario»: à l'instar du signifiant signalant ipso facto qu'il a fallu, pour qu'il soit, trahir tout son autour (l'actualisation niant, donc montrant la virtualisation, il fallait, pour saisir l'immaculation du blanc, garantir d'abord sa distinction, son «idiosunkrasis» original, son opposition au noir, au rubis, au safran, à l'azur), l'«Un blanc» n'ouvrait-il pas motu proprio sur sa contradiction, blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa mort: ô, vain papyrus aboli par son Blanc; discours d'un non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos, noyau pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tour à tour son pouvoir, canyon du Non-Colorado, corridor qu'aucun pas n'allait parcourir, qu'aucun savoir n'allait franchir, champ mort où tout parlant trouvait aussitôt, mis à nu, l'affolant trou où sombrait son discours, brulôt flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rôtir à tout jamais, puits tari, champ tabou d'un mot nu, d'un mot nul, toujours plus lointain, toujours plus distant, qu'aucun balbutiant, qu'aucun bafouillant n'assouvira jamais, mot mutilant, mot impuissant, improductif, mot vacant, attribut insultant d'un trop-signifiant où va triomphant la suspicion, la privation, l'illusion, sillon lacunal, canal vacant, ravin lacanal, vacuum à l'abandon où nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit, dans l'aiguillon vain d'un cri qui toujours nous agira, pli fondu au flanc d'un discours qui toujours nous obscurcit, nous trahit, inhibant nos instincts, nos pulsions, nos options, nous condamnant à l'oubli, au faux jour, à la raison, aux froids parcours, aux faux-fuyants, mais aussi pouvoir fou, attiré d'un absolu disant tout à la fois la passion, la faim, l'amour, substruction d'un vrai savoir, d'un chuchotis moins vain, voix d'un moi au plus profond, voix d'un voyant plus clair, d'un rapport plus vrai, d'un vivant moins mort. (128-29)

Perec reprend cette même démarche d'accumulation pour le pronom «on» dont la conjugaison lipogrammatique est aisée: «on organisa l'inquisition. On purchassa, on poursuivit. On battit bois puis buissons. On patrouilla, on farfouilla, on s'informa partout où l'on put» (283). Dans les deux cas, celui du participe présent

et celui du «on», l'auteur n'essaie pas de cacher son jeu comme s'il en avait honte; bien au contraire, il exploite sa stratégie ouvertement, parfois jusqu'à la saturation.

## Le lexique

«Disons, grosso modo, qu'à la fin tu n'auras à ta disposition qu'un mot sur trois» (195). Cette affirmation d'Anton Voyl est doublement autoréférentielle. D'abord, elle se réfère bien sûr à la situation de Perec qui, pour écrire son roman, doit se débrouiller avec à peu près le tiers du vocabulaire français. À vrai dire, la phrase de Voyl décrit la difficulté de déchiffrer et de traduire un message d'une langue maya lorsqu'une partie du «corpus global» fait défaut. Confusion entre écriture et lecture, entre création et interprétation; l'auteur et le lecteur n'auront, effectivement, à leur disposition qu'une fraction des mots français, en l'occurrence, des mots lipogrammatiques.

La phrase est donc autoréférentielle au niveau macrocosmique, mais aussi, forcément, au plan microcosmique. Autrement dit, la phrase qui se réfère à l'ensemble du texte doit, elle aussi, se dire avec un vocabulaire réduit. Cela n'est évidemment pas sans conséquence: y a-t-il eu un compromis de sens pour permettre une traduction intralinguistique (du français au français lipogrammatique)? Les nombres cardinaux éligibles pour désigner la proportion des mots non disponibles sont limités: un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix.... Certes, l'écrivain se montre rusé, sinon éhonté, pour la paraphrase des nombres



interdits: «Huit mois vingt-huit jours plus tard naissait Aignan» (45); «Chacun gagna son local privatif, puis rapparut, un instant plus tard, mis sur son vingt-huit plus trois» (130); «Faisant ni six moins cinq ni cinq moins trois» (252). Il reste que ni «un mot sur deux» (ni «une demie des mots») ni «un mot sur quatre» (ni «un quart des mots») n'est possible et

que le lecteur se doit d'avoir une certaine mesure de scepticisme à l'égard des indices autoréférentiels (on ne voudrait pas dire sans circonspection que, par exemple, «seulement le tiers des mots en français

	Sans e	Total	Pourcentage
Verbe	45883	192826	23.8%
Nom	14192	60327	23.5%
Adjectif	7108	34239	20.8%
Adverbe	156	1617	9.6%
Interjection	105	182	57.7%
Déterminant	37	117	31.6%
Pronom	29	107	27.1%
Préposition	32	64	50.0%
Conjonction	15	25	60.0%
<b>Total</b>	<b>67557</b>	<b>289504</b>	<b>23.3%</b>

Figure 4: proportion des mots lipogrammatiques dans une liste de mots français lemmatisés par catégorie lexicale

n'ont pas de e, Georges Perec l'a dit dans son roman *La Disparition*»).

Cependant, mes calculs sur une liste de mots français lemmatisés suggèrent que Perec était, consciemment ou pas, conservateur dans ses estimations: moins de 25% des mots français ne contiennent aucun e (voir la figure 4). Le tableau indique en outre un grand écart entre la partie du discours la moins sévèrement touchée par la contrainte (60% des conjonctions sont indemnes) et la partie du discours qui subit les pertes les plus importantes (moins de 10% des adverbes sont

éligibles). Effectivement, chaque partie du discours présente ses propres idiosyncrasies et exige des stratégies d'écriture uniques; elles seront abordées, brièvement, à tour de rôle. Signalons en passant que si l'appartenance de tel ou tel mot à telle ou telle catégorie linguistique est ambiguë ou discutable, la stratégie d'écriture en question demeure inchangée et la perspective globale reste intacte.

Il convient d'abord de diviser les parties du discours en deux selon les catégories linguistiques ouverte et fermée. Une catégorie lexicale se dit fermée si elle n'est pas, en général, ouverte aux néologismes: les déterminants, les pronoms, les prépositions et les conjonctions. En contraste, les interjections, les adverbes, les adjectifs, les noms et les verbes accueillent plus volontiers de nouveaux mots. En outre, la catégorie fermée correspond à peu près aux mots dits fonctionnels, moins porteurs de sens et plus chargés d'une fonction syntaxique spécifique. Or, dans l'ensemble, on peut d'ores et déjà soumettre que le sens des mots non fonctionnels peut être transmis de plusieurs façons grâce aux synonymes, à la paraphrase et à la métaphore, mais que les mots fonctionnels s'avèrent plus difficilement substituables, à quelques exceptions près.

Plutôt irremplaçable, par exemple — mais pas inévitable — est la conjonction de coordination *et*. Les courtes phrases consécutives, ne comprenant qu'un sujet et un verbe, ont déjà été évoquées dans le contexte du pronom «on». Une autre stratégie de contournement semblable sépare plusieurs syntagmes par une virgule et un adverbe qui se répète: «Un mort, puis trois, puis cinq, puis six, puis tous, puis

l'insinuant fil tramant la narration tissant un tapis aux motifs si confus qu'on n'aura jamais la vision d'un croquis abouti, qu'il nous paraîtra vain d'y vouloir voir un signal» (196). La prépondérance de telles phrases courtes ou saccadées contribue sans doute à un sentiment d'empressement et de menace et reflète de façon efficace le manque qui régit la narration.

*Et*, en réalité, est remplaçable: par l'esperluette (&). Un usage trop fréquent de ce symbole dans un roman contemporain aurait été difficilement justifiable et sans doute assez déroutant pour le lecteur. Perec se le réserve uniquement pour l'expression latine «hic & nunc» où il passe presque inaperçu (194 et 303; l'expression veut dire «ici et maintenant»).

Considérablement plus remarquable est la traduction du mot *et* en anglais:

Il m'apprit plus tard qu'il avait voulu alors tout trahir, qu'il fut un instant au point d'affranchir Haig sur sa condition d'Anglais bâtard, qu'il faillit s'ouvrir à lui, lui parlant du Zahir, d'Othon Lippmann, du vagabond au sarrau blanc qui avait nom Tryphiodorus, du bain lustral, and so, and so. Mais il n'osa pas. (160)

La proximité d'«Anglais bâtard» dans la phrase ne rend que légèrement moins incongrue cette expression étrangère.

Parmi les autres conjonctions, l'interdit de *comme* et de *que* a dû peser fort sur Perec. L'absence de *comme*, outil par excellence de la comparaison, importe à l'aspect poétique du texte. Dans certains cas, Perec fait appel à la conjonction moins usitée *ainsi*, comme en témoigne la réécriture de la «Ballade à la lune» d'Alfred de Musset:

C'était, dans la nuit brune,  
 Sur le clocher jauni,  
 La lune,  
**Comme** un point sur un i. (Musset 83)

*La Croix du Sud brillait dans la nuit.  
 Au haut du grand mât **ainsi qu'un**  
 point sur un i, l'halo gris baignait d'un  
 clair-obscur pâlisant l'or maudit du  
 doublon.* (Perec 87)

Dans d'autres cas la comparaison cède sans doute sa place à la métaphore, mais il serait quasiment impossible de reconstituer ces occasions. Enfin, il arrive que la figure de ressemblance est carrément délaissée comme en témoigne une comparaison des «Chats» de Baudelaire (96) et de «Nos Chats» de Perec pastichant, dit aussi «fils adoptif du Commandant Aupick» (124):

Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,  
 Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires. (Baudelaire)

Nos chats puissants, mais doux, honorant nos tripots  
 Qui sans nous ont trop froid, nonobstant nos amours. (Perec)

*Que*, quant à lui, est plus flexible, pouvant perdre son *e* maudit au besoin, à savoir devant une voyelle ou un *h* non aspiré. Perec se sert amplement du *que* élidé, parfois aux dépens des normes linguistiques, comme pour le *y* de certains noms propres: «l'inhumain Sahara vaut à qui s'y hardit moult tintouins qu'Yolanda n'aurait pu souffrir» (276), «Supposons qu'Yorick soit mort» (295); ou pour le *h* aspiré: «il vit, mot pour mot, trait pour trait, s'accomplir l'action qu'huit jours auparavant il avait vu s'accomplir» (236), «Divin Marquis, pour finir, favori aussi soudain qu'hâtif» (81), «un jus d'oignon qu'haussait un savant soupçon d'anis» (132).

Même remarque vaut pour l'élision du *e* de la préposition *de* devant une semi-voyelle ou un *h* aspiré «un commandant C.R.S. qu'un loustic avait raccourci d'un adroit coup d'yatagan» (11-12); «un commando d'assassins, d'indics, d'hors-la-loi . . . un ramassis d'oustachis, truands à la noix, trafiquants d'or ou d'haschich» (74).

Alors que l'absence de certaines conjonctions a un effet sur la construction des phrases et la relation entre des syntagmes du texte, l'absence des prépositions risque d'influer plus directement sur les relations spatio-temporelles des personnages. Les conjonctions déterminent ou assurent la relation entre les phrases tandis que les prépositions marquent le rapport entre un substantif ou un verbe et son complément. En particulier, l'impossibilité de prépositions de lieu telles que *chez*, *derrière*, *devant*, *entre* ou *vers* et de prépositions de temps telles que *depuis*, *après* ou *dès* gêne considérablement la description de certains mouvements dans le temps et dans l'espace, si elle ne les proscrit pas entièrement.

Cependant, force nous est de croire que Perec arrive encore une fois à trouver des solutions pour les prépositions exclues. Preuves à l'appui, on n'a qu'à considérer deux stratégies adoptées pour la préposition *avec*. La première consiste en un remplacement par une autre préposition, déplacée, mais plausible: «[[ ]a Paix soit sur toi, dit Olga» (71). La seconde fait recours à la négation de l'antonyme, comme dans la phrase suivante, hautement autoréférentielle: «la Loi qui l'inspirait, Loi dont il tirait, parfois non sans friction, parfois non sans mauvais goût, mais

parfois aussi non sans humour, non sans brio, un filon fort productif» (311). Au fait, cette double négation *non sans* se répète 59 fois dans le texte.

Il vaut la peine de signaler, en passant, que la conjonction de coordination principale du français (*et*) et la préposition typique de l'addition, de l'accompagnement ou de la simultanéité (*avec*) se trouvent toutes deux bannies de *La Disparition*, comme quoi la langue de Perec savait qu'elle devait avant tout s'occuper de la soustraction et du manque.

Quant aux pronoms, certains enjeux de la contrainte ont déjà été évoqués, notamment pour les pronoms personnels: l'absence de *elle(s)* et la prépondérance de *on*. Les 148 occurrences du pronom démonstratif *ça* s'ajoutent aux 2343 occurrences de *il* et aux 947 occurrences de *on* pour faire de la troisième personne du singulier la grande gagnante des pronoms sujets (un total de 3438 occurrences par rapport à nous, qui se classe en deuxième, avec 488 occurrences). Par ailleurs, il a déjà été question des obstacles que pose la conjugaison de certaines personnes pour certains verbes à certains temps. Le *vous*, par exemple, s'avère épineux: «dis-donc, tutoyons-nous, ça aplanira à coup sûr la complication» (165); effectivement.

Parmi les pronoms personnels sujets, *je* est le seul capable de s'abrégier au besoin. Or, comme pour la conjonction *que* et la préposition *de*, Perec abuse de ce don: «j'hurlai» (204). L'auteur fait également recours à une stratégie d'apposition d'adverbes dont l'initiale est vocalique: «[j] aussitôt lançai un sans-fil à mon commis du Consulat» (191). Ailleurs, l'élision audacieuse du *je* est excusée, au moins en

partie, par le fait qu'il s'agit du texte d'une polka dont la langue est familière (231-32):

Alors qu'il dit, on fait quoi  
 J'y dis Va savoir faut voir  
 D'ac pour voir mais pour voir quoi  
 Ça j'sais pas j'y dis faut voir

Hors pour voir il faut la cour  
 Faut qu'ça cass' ou sans ça scions  
 J'y pourvois par la scansion  
 Mais j'suis pas plus affranchi

Pour autant qu'il dit j'y r'dis  
 Cours au mur si tu l'franchis  
 Où qu'y 'a un mur qu'il dit

Hors tout autour y a la cour  
 Faut qu'ça pass' faut qu'ça partout  
 J'l'y convois dans la Chanson!

Si la langue familière et l'heptasyllabe expliquent, tant bien que mal, la présence de «j'y» et la troncation de «je sais», «je suis», «je le», «que ça», «redis» et «le franchis», la coupure du *e* muet des verbes *casser* et *passer* demeure inattendue. La ruse de Perec consiste à essayer de faire passer inaperçues des troncations discutables parmi d'autres, plus facilement justifiables. Alors que l'élision est présente dans 11,7% des mots de *La Disparition*, le taux n'est que de 6,2% dans *L'Éducation sentimentale*.

La langue familière ou parlée assume, effectivement, beaucoup de responsabilité dans *La Disparition*: c'est elle qui fait rentrer clandestinement d'innombrables tournures et formulations autrement impossibles. En plus de l'élision

du *je*, par exemple, on trouve des cas de dialogue où Perec se permet de supprimer le pronom (49):

Mais d'abord, il bouda:

— Aignan connais pas, disait-il. Îlot connais pas. Y'a pas d'îlot par ici.

La même stratégie d'omission du pronom *je* est justifiée ailleurs par le contexte d'un journal intime où Voyl inscrit, en forme abrégée, les détails banals de sa vie quotidienne: «fini ma provision d'alcool, choisi un microsillon pour mon cousin Julot qui doit sortir du bahut à la fin du mois prochain, raccourci mon burnous, dit bonjour à mon voisin quoiqu'Azor, son carlin, ait fait caca sur mon paillason» (42).

L'omission du pronom réfléchi est également pratique courante dans *La Disparition*: «il n'a jamais dit qu'il suicidait, mais qu'il craignait la mort» (67). Les six occurrences non pronominales de *suicider* sont d'ailleurs accompagnées d'autres stratégies telles la paraphrase et l'emprunt, comme pour nous rappeler que ce n'est pas l'imagination qui manque:

Suicida-t-il? Appuya-t-il un canon sur son zygoma? S'ouvrit-il au rasoir dans un bain chaud? Avala-t-il un bol d'acqua-toffana? Lança-t-il son auto dans un trou sans fond tourbillonnant sans fin jusqu'au soir du Grand Jour, jusqu'au jour du Grand Soir? Ouvrit-il son gaz? Fit-il harakiri? S'arrosa-t-il au napalm? Bascula-t-il du haut d'un pont dans un flot noir qui l'absorba? (55)

L'éventail de stratégies pour éviter le *e* des pronoms s'étend non seulement au néologisme («s'autotrucidant» 231) mais aussi à la transposition néologique des pronoms: «[v]ingt fois j'ai cru mourir aussi, sacrifiant nos infants, *m'uicidant*, tant



m'accablait la disparition d'Yolanda» (277, je souligne). En jouant sur l'initiale du verbe *se suicider*, cette syncope autorise le pronom *me* qui, comme les pronoms d'objet *te*, *se*, *le*, *les*, *leur* et *en*, sont problématiques, sinon inaccessibles. La syncope permet également l'emploi du pronom *celui*: «a dit jadis Malcolm Lowry, 'Qui toujours sans faiblir voudrait courir plus loin, çui-là nous pourrons l'affranchir'» (130).

Malgré la transformation de pronoms existants comme *celui*, les possibilités de néologismes sont minces dans cette catégorie fermée. En revanche, Perec enrôle à la cause des formes vieillies, rares et littéraires. La proscription de *personne* et de *tout le monde* motive, entre autres, les 17 occurrences de *tout un chacun*, dont certaines semblent particulièrement forcées: «[t]out un chacun plus tard t'apostropha ainsi» (264). L'impossibilité de *certain*s et de *plusieurs* explique pareillement les six occurrences de *d'aucun*s: «[d]'aucuns l'ont fait avant nous: Champollion, mais aussi Laranda, Arago, Alcalá, Riga, Riccoboni, Von Schönthan, Wright» (195). D'ailleurs, ce recours à un pronom vieilli s'accorde bien à l'histoire du lipogramme évoquée ici par Perec.

Le déterminant (ou adjectif indéfini) littéraire *maint* sert aussi à remplacer *plusieurs* ou *divers*. Parmi ses 10 occurrences dans *La Disparition* en figure une au singulier — forme encore moins commune dans le contexte moderne — dont profite Perec pour une courte allitération: «l'argousin s'affaira, matraquant, asphyxiant, s'acharnant sur maint moribond k.o.» (65).

Les déterminants sont sujets aux mêmes stratégies d'écriture que les catégories lexicales déjà abordées. On retrouve notamment l'élision fautive: «à chaqu'instant» (166); la syncope néologique: «sur l'arynx» (213); ainsi que l'omission révélatrices des déterminants: «il trouva plus tard ananas, noix, kakis, sucrons» (32).

Alors que l'interdiction des articles du pluriel (*les, des*) est absolue, l'entre-

	défini	indéfini	partitif
masculin singulier	X le	✓ un	✓ du
féminin singulier	✓ la	X une	X de la
pluriel	X es	X des	X des

**Figure 5:** les articles lipogrammatiques

croisement des articles du singulier permet une plus grande flexibilité (voir la figure 5). En particulier, les noms masculins peuvent être précédés d'un article indéfini (*un*) et les noms féminins d'un article défini (*la*).

Le tableau des formes possibles des déterminants (adjectifs) possessifs est également entrecroisé: pour les personnes du singulier, les formes du pluriel (*mes, tes, ses*) sont à éviter mais pas les formes du singulier (*mon, ma, ton, ta, son, sa*), alors que pour deux des premières personnes du pluriel, contrairement, les formes du singulier sont exclues (*notre, votre*) mais pas les formes du pluriel (*nos, vos*).

La contrainte se montre considérablement moins généreuse à l'égard des déterminants (adjectifs) démonstratifs, dont aucun ne subsiste: *ce, cet, cette, ces*. Le manque de l'adjectif démonstratif ne se voit pas et, faute de stratégies ostensibles, il est difficile d'en mesurer les conséquences, même si certaines

tournures peuvent bien sembler suspectes: «La notion-là, qui la conquiert, qui la trouva, qui la fournit?» (62; au lieu de «cette notion-là»).

«On cria haro»: serait-ce l'auteur qui émet cette interjection pour interpeller l'aide de stratégies apte à défier le «tyran impuissant» (74)? Certes, *La Disparition* foisonne d'interjections de toute sorte: le familier («taratata»), le vieilli («motus»), le littéraire («haro»), l'onomatopée («plouf»), l'impératif («chut»), le juron («jarnicoton»), l'emprunt («my God») et ainsi de suite. On remarque que les interjections inhabituelles sont employées à dessein, non par manque de substituts convenables, mais comme pour souligner la prérogative de l'auteur: «Allons, courons! Marchons! Partons! Andiamo!» (192). Les mots inhabituels, mais superflus, comme *andiamo*, contribuent à faire paraître moins déplacés d'autres mots inhabituels: il s'agit d'une stratégie de normalisation. En multipliant les mots inattendus, Perec rend chacun moins visible, moins remarquable.

Et, pour qui chercherait un quelconque autre motif, l'auteur affirme que ce n'est pas la peine (44):

- Oh, murmura l'animal, mais tu voudrais ma mort!
- That's right! hurla tout à coup Aignan sans trop savoir pourquoi il utilisait l'anglais.

«Tu as raison» ou «Oui, tout à fait» auraient très bien convenu à la situation, mais pour Aignan, comme pour Perec, la raison n'a pas toujours cours — si ce n'est pour justifier le manque de logique et pour normaliser l'aberrance.

*Tout à fait* est d'ailleurs une locution adverbiale qui se montre utile, à raison de 87 occurrences. Elle remplace bon nombre d'autres adverbes formés avec le suffixe *-ment* (du latin *mente*, ablatif de *mens* qui veut dire esprit). Effectivement, à cause de ce suffixe, l'adverbe est la catégorie lexicale la plus touchée par la contrainte, perdant plus de 90% de ses mots. A priori, une telle pénurie devrait gêner la qualification de verbes et d'adjectifs dans le texte et faire souffrir la description en général, mais ce résultat n'est pas donné. Au contraire, comme pour l'ensemble du roman, la contrainte pousse Perec à se servir de tournures inusitées et par là même, rehausse leur perceptibilité et leur puissance descriptive.

Par exemple, comment ne pas remarquer l'adverbe vieilli de la phrase suivante: «onc vit-on tournoi plus lascif» (186), d'autant plus que *jamais* aurait pu très bien servir? *Itou* — quatre occurrences de cet adverbe familier — pour certains remplaçants de l'adverbe *vite*: «A la P.J. prompto» (66), «il fallait agir fissa» (176). Parmi les autres adverbes vieillissés ou familiers on compte *nonobstant* (28 occurrences), *moult* (25 occurrences) et *illico* (24 occurrences). Le dédoublement de l'adjectif *joli* sert également à éviter l'adverbe *très*: «tout ça n'a pas l'air joli-joli» (74; *joli-joli* est d'ailleurs une forme attestée dans le *Petit Robert* qui fournit une citation de *Quel petit vélo* de Perec, page 106, comme exemple).

Ce sont surtout les adverbes de négation et les adverbes circonstanciels de temps et de lieu qui survivent au rapetissement du vocabulaire: *aussitôt* (430 occurrences), *pas* (388 occurrences), *jamais* (304), *alors* (268), *puis* (212), *non*

(172). Or, ce ne serait pas parmi ce groupe d'adverbes que des néologismes risqueraient de voir le jour, mais plutôt parmi les adverbes — interdits — en *-ment*.

En revanche, les adjectifs, les noms et les verbes néologiques abondent dans *La Disparition*. Tantôt il suffit d'une légère déformation: «il loua . . . un garni étudiantin» (162), tantôt d'une transformation influencée par plusieurs sources: «Jadis, dit l'inconnu sur un ton nostalgical» (97, cf. *nostalgique*, l'anglais *nostalgic* et *chirurgical*).

Certaines terminaisons sont particulièrement fructueuses, telles que *-ant* et *-ard*. Cette dernière, largement exploitée dans le langage étudiantin de 1968, souvent avec une valeur péjorative, entre dans la composition de plusieurs adjectifs:

Car il s'agissait du vrai sang d'Augustin: son fils, qui avait nom Albin.  
(Augustin avait voulu, quand il naquit, qu'il portât un nom patriotard!  
(177)

Là, passant mon corps au brou, grimant mon poil, m'affublant d'un  
bouc postichard, m'habillant d'un burnous gris, j'accomplis un vrai  
avatar. (268)

On voyait donc, quasi à tout instant, frangins sans un sou, cousins  
purotins, tontons faminars, unis dans l'imploration, priant pour la  
disparition du favori primonatif. (247)

Ces adjectifs s'intègrent gracieusement à leurs semblables, qu'il s'agisse de qualificatifs familiers: *chançard* (164), *faiblard* (116), *furibard* (276), *jobard* (167), *rigolard* (204); d'adjectifs vieilliss: *camard* (67), *poissard* (162); ou même littéraires: *couard* (162). Même jeu pour les noms communs — on trouve des néologismes: *bambinard* (282), *canulard* (82), *guimbard* (97); des mots vieilliss: *potard* (212), *trimard* (141); familiers: *scribouillard* (302), *tortillard* (100); populaires: *panard* (47),

*riflard* (54); vulgaires: *connard* (149), *salopard* (292); et littéraires: *brocards* (12). La combinaison rimée et rythmique de ces mots prend même, par moment, un air poétique: «On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-oil un motard» (14).

Largement pratiquée dans la langue courante, la troncation est une autre stratégie qui s'avère utile pour éviter la lettre bannie. Certaines abréviations sont déjà bien ancrées dans la langue: *auto* (21), *kilo* (212), *micro* (14), *moto* (210), *photo* (238), *radio* (11); d'autres appartiennent incontestablement à la langue parlée: *frigo* (18), *philo* (61), *populo* (65), *saxo* (230), *schizo* (49), *typo* (45); et d'autres encore du domaine médical: *ophthalmo* (23), *oto-rhino* (22), *stomato* (147). L'ironie de ces mots est à peine cachée et même, par moment, fait l'objet de calembours: «La loco allait bon train» (100).

La troncation de mots qui résulte en un o final sert aussi dans la formation d'adjectifs et de noms composés, dont on peut retenir notamment *hydro-palan* (146), *photo-robot* (263), *strobo-cycloïdal* (34) et une suite de termes médicaux plus ou moins convaincants: *crypto-coagulant* (279), *vaccino-stylo* (114) et *cortico-subcortico-cortical* (302).

Toujours est-il que le recours à la synonymie intralinguistique est la stratégie la plus commune pour éviter le e dans *La Disparition*. Le mouvement sur l'axe paradigmatique, c'est-à-dire la substitution de lexies convenables à des mots non lipogrammatiques, risque néanmoins d'être difficile à cerner: plus un synonyme

s'intègre à son environnement, moins il se remarque. Si bien qu'il est souvent impossible de savoir si on a affaire au synonyme d'un mot interdit ou, simplement, au premier mot venu à l'esprit de l'auteur, d'autant plus que le choix de mots lipogrammatiques devait devenir quasi inconscient au fur et à mesure que Perec avançait dans la rédaction de son roman: il ne faisait pas qu'écrire le lipogramme, il le pensait aussi. Inspiré entre autres par *La Disparition*, Douglas Hofstadter a tenté, en anglais, l'expérience de se priver du e en conversation avec un groupe d'amis:

The whole exercise felt surprisingly much like learning a foreign language. You had to learn not just new vocabulary but also all sorts of new grammatical patterns, and long before "e"-trouble came you had to be able to "smell" it coming and prepare an alternate route as it got closer and closer. Although none of us ever came close to Anglo-Saxon [*English*] fluency, we all slowly improved, since we collectively developed an ever-increasing number of standard tricks to circumlocute the most hazardous "e"-traps. (107)

À force de s'en servir, les stratégies pour éviter la lettre censurée se naturalisent en stratégies d'écriture générales (le contournement de la contrainte devient secondaire). Dans la phrase «un fanal n'illuminant qu'un trop court instant la portion d'un parcours» (304) — une phrase comme tant d'autres — nul ne saurait dire si *fanal* tient place à *lanterne*, *phare* ou *feu*, si *portion* équivaut à *partie*, *section* ou *fragment*, si, enfin, *parcours* correspond à *chemin*, *sentier* ou *trajet*. Les mots lipogrammatiques et non lipogrammatiques que l'on voit en filigrane poursuivent un jeu de cache-cache constant sur l'axe paradigmatique; avec eux joue aussi l'auteur:

Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus: rester caché, être découvert. (Perec *W* 14).

Quoi qu'il en soit, lorsque les mots lipogrammatiques n'ont rien de particulièrement anormal, c'est leur accumulation qui compte et non pas l'usage individuel d'un quelconque entre eux. Or, comme nous l'avons vu, même la frontière entre ce qui est normal et anormal se brouille par le mélange des registres de langues et l'abondance d'éléments aberrants. Dans la phrase «il avait construit sa cagna: un vrai gourbi: sol battu, trois murs, un huis, un toit fait d'un mauvais torchis» (32), la juxtaposition du langage populaire (*cagna* et *gourbi*) et littéraire (*huis*) dilue la particularité de chaque élément et le mélange devient plus homogène. Le caractère distinctif de *huis* est érodé davantage par son emploi dans une locution moderne tout à fait ordinaire: «on plaïda à huis clos» (74; le mot a sept occurrences au total dans le texte).

Si *porte* se remplace aisément par des synonymes tels que *huis*, *portail* ou *portillon* (tous offrant des nuances plus ou moins voulues), d'autres noms n'ont pas le luxe de la synonymie et doivent passer par la paraphrase. Souvent, cela s'effectue grâce à l'appariement d'un nom et d'un adjectif, comme pour certaines parties du corps: «pli labial» pour *lèvre* (237); «conduit auditif» pour *oreille* (67); et «jabot stomacal» pour *ventre* ou *estomac* (44). Ailleurs, il s'agit d'un syntagme



prépositionnel qui s'ajoute au nom: «au chant du coq» pour *aube* (146); ou «point culminant d'un pic» pour *sommet* (33).

Outre l'expansion d'un mot en une paraphrase, l'énumération synonymique — ou plus précisément dans un même champ sémantique — est une autre démarche qui cause l'amplification du texte. Maître du classement et des inventaires, Perec démontre à plusieurs reprises qu'il est un écrivain de ressources œuvrant dans une langue riche:

Il fit tout pour dormir, mais il n'y parvint jamais. Il mit un pyjama à pois, puis un maillot, puis un collant, puis un foulard, puis la gandourah d'un cousin spahi, puis il coucha tout nu. Il fit son lit d'au moins vingt façons. Un jour, il loua, à prix d'or, un dortoir, mais il tâta aussi du lit pliant, du châlit, du lit clos, du lit à baldaquin, du sac, du divan, du sofa, du hamac.

Il frissonna sans draps, il transpira sous un plaid, il compara l'alfa au kapok. Il coucha assis, accroupi, à califourchon; il consulta un fakir qui lui proposa son grabat à clous, puis un gourou qui lui ordonna la position yoga: son avant-bras droit comprimant l'occiput, il joignit son talon à sa main. (21-22)

Marc Lapprand décrit admirablement l'humour qui naît de l'accumulation des mots d'un même champ sémantique, humour à la fois savant et ironique:

Si la narration avait choisi d'offrir un mot pris dans son isolation, sans attrition, on pourrait n'y voir qu'un cas banal du choix du mot opportun, à sa position, point final. Mais plus qu'un fait si flagrant, il y a là un souhait constant d'offrir un panorama optimal sur un champ concis, parfois ahurissant. Pourquoi a-t-il fallu à la narration agrandir un champ paradigmatissant, là où un mot aurait suffi? Faisant ça, la signification n'a pas accru d'un iota. Pourtant, la narration a choisi un lot tautologisant, nous confondant, parfois nous laissant pantois, prouvant l'optimal savoir du *scriptor*, aurait dit Roland B à d'assidus sorbonnards. . . .

On voit qu'il s'agit pour la narration non pas d'aboutir à la conviction

d'un savoir total, car il y a ici ou là omission, mais qu'il s'agit d'offrir un lot plutôt «ludico-savant». («Trois points» 167).

Une autre forme d'humour de *La Disparition* sourd dans la terre riche de l'homonymie. Dans le passage suivant, par exemple, le mot *parfait* est employé dans son sens adjectival, mais aussi pour représenter un personnage et un dessert (250-51):

Maximin alla donc voir Parfait. Il lui donna vingt sous puis lui commanda un colossal parfait aux limons doux.

— Parfait, dit Parfait.

Mais quand Parfait livra son parfait, Maximin y goûta, puis, simulant un profond pouah, lui dit qu'il sabotait son travail.

— Quoi! dit Parfait pâissant sous l'affront, imparfait, mon parfait!!!?

Dans le même ordre d'idées se trouve l'homophonie, dont on trouve des perles telles que «la nomination d'Auctor Honoris Causa» (90). Le jeu entre *docteur*, *auctor* et *auteur* est doublement significatif puisqu'il s'agit d'un honneur (fictif) décerné à Lord Gadsby V. Wright, lipogrammatiste anglais dont la longueur du texte n'est dépassée que par celle de *La Disparition*. Or, si l'exploit de Wright est digne d'un tel honneur, il s'ensuit que Perec aussi la mérite: l'auteur se confère effectivement le titre d'*Auctor Honoris Causa*.

Il existe, pour tout auteur, une tension irrémédiable entre ce qui est écrit et ce qui est omis. Il peut s'agir de retrancher une description superflue ou d'insister sur une caractéristique essentielle, de raturer une certaine action ou de répéter une manie compulsive. Bref, tout élément présent dans un texte représente une

absence potentielle et rappelle toutes les absences réelles. Cette dynamique est présente à plus forte raison dans *La Disparition* puisque la présence/absence dépend non seulement du fil narratif mais aussi des paramètres physiques de la langue, c'est-à-dire des conséquences du lipogramme.

Ainsi, lorsqu'on lit une phrase avec une omission flagrante, on peut se demander s'il s'agit d'une intention narrative, d'un effet stylistique ou d'une ruse stratégique pour contourner la contrainte: «Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt» (17). Le manque de complément pour le verbe transitif *allumer* est une transgression grammaticale qui, sans choquer, se fait certes remarquer. Isolée entre deux autres phrases qui offrent peu d'indices, la phrase du milieu est d'ailleurs ambiguë quant à l'objet allumé: la lumière? une cigarette? Interprétée au pied de la lettre, l'omission dans certaines phrases peut produire des effets plutôt alarmants: «J'allai voir l'avocat. Il m'ouvrit» (269). Serait-ce un avocat avec une vocation chirurgicale refoulée?

Nous l'avons déjà vu, les trois points de suspension servent aussi à marquer une omission, mais de façon plus explicite. Perec nous offre même l'initiale à l'occasion, comme dans un mots croisés à demi complété (221):

Un soupçon lui vint: on avait mis du poison dans son vin.  
 — Moi aussi! A mon tour! J'ai compris, ils m'ont u..., il m'a u...!  
 balbutia-t-il dans un cri plaintif, sans trop savoir qui il accusait ainsi.

Le participe passé ici tronqué devrait avoir un rapport avec le poison ou le meurtre, mais aucun mot ne semble convenir à la case vide du mots croisés. La

faible plausibilité d'*ulcérer* ou d'*usurper* ne permet que la conclusion évidente: *u...* tient la place phonétique de *eu*.

L'importance du son est manifeste dans *La Disparition*, Perec concocte plusieurs suites de verbes rimés: «on aurait cru non qu'il parlait, mais qu'il lançait d'incisifs aiguillons, qu'il bardait, qu'il dardait, qu'il lardait, qu'il clouait, qu'il crucifiait Augustus» (199); «un l'on sait trop quoi vous distrait, vous agit, vous transit. Alors tout pourrit. On s'ahurit, on s'avachit: la raison s'affaiblit» (42); et «j'ai tout sali, m'annonça-t-il un soir, j'ai tout tari, tout trahi, tout banni, tout moisi. J'irai croupir, j'irai moisir, j'irai pourrir dans mon insignifiant vacuum» (153). Bien sûr, ce n'est pas que le son qui se répète, mais toute la structure syntaxique, créant un rythme particulier.

La répétition sonore contribue également à distraire le lecteur d'autres caractéristiques aberrantes du texte, tel l'emploi de mots vieillis ou littéraires dans le dialogue, et rend plus coulante la lecture en général: «craignons qu'avant la nuit nous n'ayons à ouïr moult faits plus inouïs, moult quiproqui plus paradoxaux, moult coups du sort plus confondants» (208). Difficile à savoir si Perec s'est trompé en mettant à *quiproquo* une fausse terminaison au pluriel (normalement *quiproquos*) ou si le [i] sert à amplifier le son de la première syllabe ainsi que de *nuit*, d'*ouïr* et d'*inouïs*.

Les verbes sont sujets aux mêmes stratégies que les autres catégories lexicales, quoique taillées sur commande. À titre d'exemple, la paraphrase «lança

un atchoum» remplace *éternuer* (80), les néologismes «s'anudissant» et «s'inhabillant» se substituent à *se déshabillant* (184) et enfin, l'usage de l'anglais évite, entre autres, les quatre occurrences du verbe *être* dans la phrase suivante: «*How was it?* marmonna-t-il (il parlait toujours anglais dans son for). *It was. Was it? It was*» (133). L'auteur semble estimer que cette dernière stratégie ne peut se passer d'une explication, si superficielle soit-elle.

Une autre stratégie intéressante consiste à employer un mot voisin mais d'un sens différent ou spécifique à d'autres circonstances. Le verbe *calmir*, par exemple, n'est d'habitude employé que dans le contexte marin, mais sert à remplacer le verbe (*se*) *calmer* dans *La Disparition*: «Un an passa. Tout paraissait calmir» (164). Si bien que Perceval croit bon d'utiliser le mot dans une forme adjectivale (à la place de *calme*), d'une part et d'autre part, de jouer sur le nom *accalmie* pour créer un nouveau verbe:

Par surcroît, j'avisai qu'il n'y aurait pour moi aucun loisir, aucun instant calmi si j'insistai dans l'union du sixain. (279)  
Ça n'accalmit pas Augustus qui n'y comprit pas un mot. (199)

## Le syntactique

Il va de soi que les diverses stratégies d'écriture abordées jusqu'à présent, portant surtout sur le graphique, le morphologique et le lexical, n'opèrent pas en isolement. Bien au contraire, chaque fait linguistique exerce une influence sur les entités linguistiques environnantes et sur le langage disponible, et ce, de façon

imbriquée et réursive. Au niveau supra-lexical, il s'agit d'abord d'une économie syntaxique qui régit comment les parties constitutives peuvent se combiner et interagir. J'utiliserai le mot syntactique pour désigner le niveau syntaxique ainsi que l'au-delà textuel (de façon générale, la syntactique nomme la science des combinaisons et de l'ordre).

Plusieurs enjeux de la contrainte au niveau syntaxique ont déjà été évoqués. À titre d'exemple, rappelons la double difficulté morphologique de combiner un nom et un adjectif féminins, l'élision fréquente d'un déterminant non lipogrammatique grâce à l'apposition d'un adjectif dont l'initiale est vocalique et la prédominance de certains pronoms sujets pour faciliter la conjugaison verbale.

Certaines combinaisons de mots sont particulièrement remarquables, soit par leur fréquence, soit par leur caractère inhabituel ou aberrant. L'impossibilité de la comparaison avec *comme*, par exemple, aide à expliquer la haute fréquence de formules telles que «à l'instar [de]» (44 occurrences) et «on aurait dit» (28 occurrences). Par ailleurs, les 47 répétitions de «cinq ou six», jouant sur la présence-absence du *e* dans la liste de voyelles, se chargent d'un sens supplémentaire et deviennent synonymes de *certaines*, *divers*, *plusieurs* et *quelques*.

Encore plus frappantes sont les formules de plusieurs mots qui se répètent, comme les cinq occurrences d'«avocat goujat qui fumait au zoo», pris d'un pseudo-pangramme, et une sixième permutation: «Ainsi allait, coagulant, l'obscur: 'l'avocat qui fumait au zoo' (mais l'on n'avait jamais garanti qu'il fût aussi un goujat) mourait»

(84). Il en va de même pour les quatre occurrences de la description du e enchâssée dans la formule «un rond pas tout à fait clos» dont trois partagent aussi la suite «finissant par un trait», pour un total de onze mots en commun.

La répétition peut se produire non seulement au niveau lexical, mais aussi au niveau syntaxique: la structure des phrases reste la même alors que les mots changent. Le feu roulant de courtes phrases ne consistant que du pronom sujet *on* et d'un verbe a déjà été signalé, le même phénomène de collocation se produit d'ailleurs pour le pronom *il*: «Il tint, il toucha, il barra, il sonna, il rafla, il flatta, il coupa, il rompit, il lança . . . Il pointa, il doubla, il abonda, il adoubla, il accoupla, il ficha, il corna, il battit, il posa» (235). Évidemment, plus les phrases sont complexes, plus l'effet est saisissant. À la répétition syntaxique s'ajoute le chiasme dans ce passage qui évoque la généalogie biblique:

Or Aignan ignorait qu'à l'instar d'Oïdipos Sibylla fût sa maman. Or Sibylla ignorait qu'Aignan fût son fils. Or Sibylla conçut un fol amour pour Aignan. Or Aignan conçut un fol amour pour Sibylla. Or Aignan connut Sibylla. Or Sibylla connut Aignan. (47)

La répétition de structures se produit également au-delà de la phrase, entre différents paragraphes. Souvent, ce n'est que le début de paragraphe qui est répété, soit pour assurer la cohérence du passage, soit pour insister sur un fait particulier. Ainsi, on trouve à plusieurs reprises trois paragraphes ou plus de suites ayant un début inhabituel: «Oui, mais . . .» (36, il ne s'agit pas ici du dialogue); «Où, . . .» (19); et «Soit . . .» (257). De même, les adjectifs possessifs *ton* et *ta*

débutent 17 vers de suite d'un poème érotique (183-84). Enfin, on ne saurait sous-estimer l'importance de la relation entre noir et blanc, entre présence et absence, après lecture du passage suivant (112):

Dans tout ça, il y a toujours un point commun: l'apparition, ou la disparition du Blanc.

— Du Blanc! clama Augustus B. Clifford laissant choir son hanap d'akvavit qui macula son blanc tapis.

— Du Blanc! cria Olga fracassant dans sa commotion un lampion.

— Du Blanc! hurla Arthur Wilburg Savorgnan avalant plus qu'au quart son cigarillo.

— Du Blanc! brailla la Squaw d'un ton suraigu qui brisa trois miroirs.

— Du Blanc, oui du Blanc, raffirma Amaury: tout tournait autour du Blanc.

Cependant, plus on monte dans l'échelle linguistique — c'est-à-dire plus la taille des entités langagières s'élargit — plus il est difficile de distinguer entre effet de la contrainte et effet stylistique. À la différence d'autres stratégies d'écriture dont il était question dans ce chapitre, il serait difficile de préciser comment la contrainte mène à la répétition des mots *du blanc* dans la citation ci-dessus. Ou plus précisément, il ne s'agit plus autant de l'effet physique et concret de la contrainte, c'est-à-dire d'éviter coûte que coûte la lettre e, mais plutôt de l'effet narratif de la contrainte: Perec choisit de faire travailler la contrainte au niveau diégétique aussi. Il en sera question dans le prochain chapitre.

Mais d'abord, rappelons que ce chapitre avait comme objectif principal de définir, à travers divers niveaux linguistiques, le fonctionnement d'une large gamme de stratégies d'écriture: l'omission, l'ellipse, la coupure, l'élision fautive, l'apposition,



la troncation, la déformation, le calque, le néologisme, l'emprunt, la variété de registres langagiers, la synonymie, la paraphrase, la répétition et j'en passe. Les niveaux graphique, morphologique, lexicale et syntactique sont intimement liés et Perec fait jouer ensemble les diverses stratégies nommées pour créer des effets stylistiques bien particuliers.

Toujours est-il que *La Disparition* ne se résume pas par la simple énumération de ces stratégies d'écriture. D'ailleurs, la suite d'exemples présentés dans ce chapitre, dans sa forme comprimée, risque de faire croire à un roman d'artifices et d'astuces constantes. Mais bien au contraire, une part de la finesse de Perec demeure en sa capacité d'intégrer ses stratégies à l'ensemble du texte.

En fin de compte, ce roman lipogrammatique est réussi justement parce qu'il ne dépend pas de son caractère lipogrammatique, ni des stratégies d'écriture qui en découlent. Le chapitre suivant se concentrera donc moins sur la contrainte et plus sur d'autres aspects saisissants du roman. En particulier, il sera question de la tension entre le jeu et la violence dans *La Disparition*.

### Chapitre 3: Jeu et/de violence dans *La Disparition*

The web, then, or the pattern, a web at once sensuous and logical, an elegant and pregnant texture, that is style, that is, the foundation of the art of literature. (Robert Louis Stevenson)

Il faut savoir arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort; mais ces beautés n'appartiendront pas à la mort. La mort n'est ici que la cause occasionnelle. Ce n'est pas le moyen, c'est le but, qui n'est pas elle. (Lautréamont 774)

La contrainte est un aspect à double tranchant de l'œuvre de Georges Perec: autant elle se montre généreuse et féconde pour l'écrivain, autant elle risque de limiter la vision du lecteur, comme par des œillères. Pleinement conscient de cette nature inconstante de

LANGESOURIT	
ALORSGEINTU	L'ange sourit.
NGLASTIREOU	Alors geint un glas tiré où
GRELOTASUNI	grelot a su nier salut.
ERSALUTONGI	On gisait.
SAITOLURNEG	O, l'urne gourant le si
OURANTLESIG	guignart,
UIGNARTLESO	le sorti sang, élu, oint, eu,
RTISANGELUO	gras,
INTEUGRASLO	lotion à sûr gel!
TIONASURGEL	

**Figure 1:** Double représentation d'un poème hétérogrammatique dans *Alphabets* de Georges Perec (la typographie en caractères gras est ajoutée)

la contrainte, Perec exprime sa frustration dans un entretien avec Patrice Fardeau en 1979:

Dans *La Disparition*, le procédé était affiché et ça créait, d'une certaine manière, une barrière. J'ai ce sentiment plus net encore avec *Alphabets*. Dans *Alphabets*, les lecteurs n'ont pratiquement jamais lu les poèmes comme des poèmes, comme des comptines, mais comme des exploits, et ça c'est très gênant. (cité dans Magné 54)

*Alphabets* est un recueil de 176 poèmes hétérogrammatiques où les dix lettres les plus fréquentes de la langue française (E, S, A, R, T, I, N, U, L, O) et l'une des 16 autres (B, C, D, F, G, H, J, K, M, P, Q, V, W, X, Y, Z) — à tour de rôle — sont permutées onze fois pour chaque poème (aussi appelé une *onzine* ou *quenine d'ordre 11*, d'après «une généralisation, due à Raymond Queneau, de la sextine» Oulipo *Atlas* 245). D'un côté de la page dans *Alphabets* est représenté un tableau de lettres disposées en carré de onze par onze, «un message chiffré, enclos dans sa perfection numérique, devenant poésie pure de n'apparaître que comme une sorte d'algèbre de la lettre, illisible» (Burgelin 87). De l'autre côté de la page se trouve ce que Perec appelle les «traductions en prose des poèmes» (voir le prière d'insérer d'*Alphabets*).

Le tableau, l'*algèbre de la lettre*, se présente effectivement comme témoin, comme une sorte de preuve mathématique de la difficulté et de l'envergure de l'exploit. Presque inévitablement, l'appréciation poétique du texte en souffre. De deux choses l'une: ou bien il s'agit d'un texte dont la prouesse formelle et l'exigence de ses contraintes sont remarquables, ou bien il s'agit d'un texte littéraire riche en

textures fines et subtiles; l'admiration du lecteur se partage difficilement entre ces aspects si différents.

Au fait, voulant réhabiliter le pouvoir poétique de ses textes, Perec préfère laisser tomber la double représentation dans son second recueil de poèmes hétérogrammatiques intitulé *Clôture*. Il revendique une lecture de ses textes indépendamment des contraintes qui ont servi à leur constitution. Par moment, la contrainte est même refoulée au plus profond du texte, devenant imperceptible. Si Perec s'amuse à dévoiler certaines des contraintes et ruses cachées dans *La Vie mode d'emploi* (le jeu de l'échiquier sur le bi-carré latin orthogonal d'ordre dix (voir Schwartz 91-92 pour d'autres), «une infinité d'autres sollicitations resteront lettre volée, égarée, jusqu'à ce que... ou jusqu'à ce que rien: secrets qui resteront secrets» (Burgelin 176). Au cours de sa carrière, Perec a fait volte-face au sujet de la visibilité de la contrainte: alors qu'elle est partout évoquée dans *La Disparition*, paradoxalement, elle disparaît de vue dans *La Vie mode d'emploi*. C'est que l'auteur s'est rendu compte que «l'ennui quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus que la contrainte» («Ce qui stimule ma racontouze» 54).

Comme de fait, le chapitre précédent s'est surtout concentré sur les effets de la contrainte sur l'écriture. Certes, il était question par moment de stylistique et de poétique (dans l'énumération ou dans la rime, par exemple), mais ces stratégies étaient abordées dans le contexte de la contrainte et y étaient subordonnées. En revanche, le présent chapitre renversera la hiérarchie du précédent en redonnant

les lettres de noblesse à *La Disparition* en tant qu'œuvre littéraire autonome: la contrainte sera une préoccupation secondaire. J'aborderai en particulier les thèmes du jeu et de la violence dans le texte, thèmes d'apparence contradictoire, mais qui œuvrent en concert et dont l'amalgame dénature les deux constituantes. Il en résulte une violence enjouée, désinvolte et profondément inquiétante.

## Le jeu

À en croire sa prépondérance dans la critique perecquienne, le jeu joue un rôle crucial dans toute l'œuvre de cet auteur. Stella Béhar, analysant le fonctionnement du jeu chez Perec, réduit le jeu à deux sens principaux d'après leur désignation anglaise:

Bien que les rapports de familiarité, de ressemblance et d'analogie qui ont tissé le champ de cette polysémie démontrent la fluidité des contours de ce concept, deux sens dominant: l'un s'applique à l'activité dans son comportement: *play*, l'autre au phénomène dans sa matérialité: *game*. (59)

Dans le premier camp, d'après la division proposée par Béhar, se trouverait l'historien Johan Huizinga qui, dans son livre *Homo Ludens* de 1939, parle du jeu ludique comme étant «action libre, sentie comme 'fictive' et située en dehors de la vie courante» (35). Huizinga évoque en outre l'absence d'intérêt matériel et d'utilité du jeu, qui peut, néanmoins, absorber totalement le joueur.

À plusieurs égards, il décrit là assez pertinemment le jeu de la lecture, surtout pour le genre hautement interactif de *La Disparition*, à savoir, le roman policier:

En tant que producteur de fiction, le roman policier continue de m'intéresser et de me concerner, dans la mesure où il fonctionne explicitement comme un jeu entre un auteur et un lecteur [avec] des fictions renvoyant au seul plaisir de lire . . . cette partie est pour moi un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque. (Perc «Entretiens» 10)

La lectrice joue avec ou contre les personnages du roman dans un monde créé expressément pour la rencontre. Même lorsque l'énigme du lipogramme est déchiffrée dans *La Disparition* (par avis préalable ou par découverte), le jeu ne s'arrête pas mais se transforme pour que l'auteur devienne d'emblée l'adversaire principal du jeu sémiotique. Perc s'amuse tout au long du roman à dérouter la lecture et à défier sa lectrice à retrouver un des droits chemins cachés par des mots étrangers, par des allusions plus ou moins sibyllines, par des intrusions poétiques et épistolaires et par bien d'autres moyens malins. De fait, il s'agit d'un jeu en décalage ou en différé entre l'auteur et la lectrice.

Mais en plus du jeu qu'il joue contre une lectrice éventuelle, idéale ou autre, on sent que Perc joue un jeu solitaire. Il se lance des défis, il joue avec et contre le langage et avec et contre lui-même. Le jeu solitaire n'est d'ailleurs solitaire qu'en apparence, car il exige un dédoublement du soi, comme l'explique Sylvie Rosiensi-Pellerin au sujet du fonctionnement des puzzles et des labyrinthes dans *Un homme qui dort* de Perc:

[T]out jeu, par sa nature, sous-entend aussi un dédoublement entre un sujet «jouant» et «sujet joué»: comme il ne peut y avoir de jeu sans que le joueur ait conscience de jouer, tout jeu implique

nécessairement un déplacement du joueur par rapport à lui-même en train de jouer. (175)

Il y a donc un jeu du *je* personnel, un *je* qui joue, qui se joue de la solitude, un *je* qui se dédouble et qui joue entre identité et altérité. Or, ce déplacement s'effectue dans un cadre précis qui définit le jeu, et par là même le *je* personnel.

On en arrive au deuxième sens de jeu, davantage matériel, tel que décrit par Béhar. Jacques Henriot, en adoptant une perspective sociologique du jeu, affirme que le jeu «existe en dehors des joueurs éventuels. Il possède une structure objective qui s'exprime et que l'on peut étudier sous la forme d'un système de règles» (21). La lectrice, pour jouer, doit se conformer à certaines règles de lecture. De même pour l'écrivain et les règles d'écriture.

Bien entendu, aux règles d'écriture conventionnelles, Perec ajoute d'autres règles, y compris des contraintes tels le lipogramme, le palindrome et le pangramme. Dans les cas où Perec ne s'adhère pas aux règles conventionnelles d'écriture ou aux contraintes qu'il s'est imposées, ce n'est pas que l'auteur cesse de jouer le jeu. Puisque l'aberration se mesure ou se voit toujours par rapport à la règle du jeu, c'est encore le jeu qui régit l'activité. Une fois le jeu de l'écriture déclenché, Perec y est incontestablement subjugué, malgré ses ruses et ses contorsions diverses. En fin de compte, on peut se demander si Perec joue avec la langue ou si la langue joue avec Perec.

Par ailleurs, toute non-conformité à une règle qui ne cause par l'arrêt du jeu (scriptural ou autre) engendre une nouvelle règle. Si trop de règles changent ou qu'elles changent trop vite, on désigne autrement le jeu. Dans le domaine des sports, le passage du football au rugby et du rugby au football américain est un exemple type.

Or, c'est justement ce glissement essentiel et générateur qui risque de passer sous silence dans la dichotomie du jeu proposée par Béhar. Lacune regrettable, à mon sens, car le jeu comme mouvement et comme action est fondamental au projet de la littérature potentielle. Toute littérature dépend de ce jeu: du mouvement possible entre ce à quoi s'attend la lectrice et ce qu'offre le texte, entre les connaissances et compétences de la lectrice et les nouveautés présentées par le texte, entre les structures déjà existantes de la littérature et celles que l'auteur croit bon d'y ajouter.

On doit d'emblée nuancer entre mouvement-rupture et mouvement-amendement. Le mouvement-rupture est le site de création d'un nouveau jeu: les règles auront tellement basculé les paramètres d'un jeu qu'il ne sera plus convenable de parler du même jeu: l'avènement du roman, par exemple. Il y a donc une transformation marquante, un *paradigm shift* comme le dit Thomas Kuhn au sujet des sciences: «new theory implies a change in the rules governing the prior practice of normal science . . . Its assimilation requires the reconstruction of prior theory and the re-evaluation of prior fact, an intrinsically revolutionary process» (7).



Le mouvement-amendement, en contraste, s'apparente plutôt au modèle de Karl Popper des conjectures et des réfutations progressives et constantes en sciences: «the most lasting contribution to the growth of scientific knowledge that a theory can make are the new problems which it raises, so that we are led back to the view of science and of the growth of knowledge as always starting from, and always ending with, problems — problems of an ever increasing depth, and an ever increasing fertility in suggesting new problems» (222).

Dans certains cas, un règlement ne sera pas respecté, mais sans conséquence permanente au jeu car le jeu prévoira des correctifs pour le contrevenant. Dans d'autres cas, le règlement sera amendé ou délaissé pour un autre, changeant ainsi légèrement la nature du jeu. Ou encore, il peut arriver qu'un organisme administratif du jeu décide de changer les règles dans l'intérêt du jeu et des joueurs.

Quoiqu'il en soit, ces différents mouvements permis à l'intérieur du jeu sont immanents au sens du mot jeu. Rappelons après tout que le mot *jeu* désigne aussi la marge de manoeuvre d'un objet ou son élasticité: «jeu du cylindre», «donner du jeu à une fenêtre», «laisser un peu plus de jeu aux transactions» et «cette pièce a du jeu, il faut la revisser» sont parmi les exemples fournis par le *Petit Robert*. Le jeu est donc sujet au jeu des règlements qui le définissent.

Le jeu-amendement correspond également au concept du clinamen, largement et fièrement exploité par l'Oulipo. Aussi appelé *libre-arbitre* par Jacques

Roubaud (*Grand Incendie 91*), le clinamen est un écart voulu à la règle gouvernante. Loin d'être un défaut aux yeux des oulipiens, le clinamen accroît la puissance génératrice d'une contrainte. Comme nous l'avons vu au dernier chapitre, Perec se permet d'avoir recours à une foule de néologismes douteux et de structures grammaticales aberrantes, mais le jeu de l'écriture se poursuit néanmoins, voire de plus belle.

À vrai dire, il s'agit dans l'écriture de Perec de jeux simultanés, parfois imbriqués: l'écrivain joue un jeu linguistique, un jeu littéraire, un jeu de contrainte et d'autres encore, tous à la fois. Chaque jeu présente ses propres opportunités et ses propres enjeux, que ce soit par une participation conforme, anormale ou fautive. L'interaction des jeux révèle la nature de chacun ainsi que leur priorité chez l'auteur: l'autorité de la loi lipogrammatique, par exemple, est absolue, parfois aux dépens des normes grammaticales. Finalement, Perec fait jouer les jeux ensemble pour produire un effet ludique.

L'aspect humoristique du jeu a été, en effet, curieusement négligé dans la présente étude. Certes, rien ne prédestine le jeu à être une activité humoristique: un jeu d'échecs n'est pas a priori drôle, pas plus que les bagarres entre jeunes animaux qui ont une fonction de survie cruciale, parfois mortelle. Simplement, en partie grâce à leur nature «fictive», certains jeux invitent à l'amusement, au plaisir, à une légèreté où l'humour est encouragé d'éclore.

En termes barthésiens, le *plaisir du texte* serait justement le désir du jeu (humoristique ou pas). Le plaisir semble naître, qui plus est, du jeu (mouvement) des attentes et du langage: «Le *brio* du texte (sans quoi, en somme, il n'y a pas de texte), ce serait sa *volonté de jouissance*: là même où il excède la demande, dépasse le babil et par quoi il essaye de déborder, de forcer la mainmise des adjectifs — qui sont ces portes du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots» («Plaisir» 1500-01). (En passant, Barthes, ancien professeur de Perec, se serait toutefois refusé le plaisir de lire *La Disparition*.) *Excéder, dépasser, déborder et forcer* semblent tous des verbes justes pour décrire le travail de Perec sur les normes d'écritures et les conventions linguistiques. Cependant, ce travail se rapporte toujours à une volonté de jeu, de jouissance, comme nous le réaffirme le post-scriptum au sujet du scriptor: «il s'amusait (Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis: 'L'on n'inscrit pas pour assombrir la population'?)» (312).

Ce qui est intéressant dans la démarche oulipienne c'est le rapprochement du jeu comme travail ardu à l'intérieur de règles rigides (mais pas forcément absolues) et du jeu comme divertissement enjoué et finalement humoristique. Dans le système oulipien, la structure réglementée offre un contexte pour l'humour et l'humour assure la santé de la structure. Comme l'affirme Paul Fournel, le secrétaire provisoirement définitif de l'Oulipo, «même dans leurs travaux analytiques les

oulipiens tiennent à garder, par rapport à ce qu'ils font, cette distance sécurisante que leur donne l'humour».

L'Oulipo, malgré son travail appliqué, ne se prend pas au sérieux. Raymond Queneau, co-fondateur du groupe, déclare que l'Oulipo n'est pas un mouvement ou une école littéraire, qu'il n'est pas non plus un séminaire scientifique, un groupe de travail «sérieux» entre guillemets et qu'enfin, il ne s'agit pas de littérature expérimentale ou aléatoire (*Bâtons* 322). Ce manifeste est à forte résonance d'anti-nombrilisme surréaliste, comme si l'Oulipo tenait à se rappeler à tout moment que leurs activités, finalement, relevaient du jeu.

Le jeu, en somme, a quatre composantes essentielles dans *La Disparition*:

- l'aspect fictif et non conséquent (*play*)
- l'aspect structuré et réglementé (*game*)
- l'aspect flexible et associatif de différents jeux (mouvement)
- l'aspect humoristique

## **La violence**

Malgré sa prépondérance dans la littérature de tous les siècles, la violence demeure, paradoxalement, une esthétique marginale, toujours à justifier. Chaque écrivain qui fait preuve de la moindre prédilection pour la violence a inévitablement droit, de la part de la critique, à une multitude de conjectures sur le rôle marquant

de tel ou tel grand événement social (la Révolution française, les deux guerres mondiales) ou de tel ou tel épisode personnel traumatisant (souvent la mort d'un proche) dans la constitution du texte. C'est sans doute que l'aspect physique et concret de la violence fait de celle-ci, au moins potentiellement, un miroir des plus lucides duquel certains croient pouvoir voler un regard sur l'esprit d'une époque ou d'un écrivain. Dans son étude des romans de Boris Vian, Anaïk Hechiche évoque à la fois le contexte social et personnel qui débordent sur l'œuvre de l'auteur, œuvre traversée de violence:

Boris Vian et la France en 1946. Nous sommes dans l'immédiat après-guerre. Au sortir de la guerre, le grand chambardement a laissé des cicatrices encore fraîches. Sur un mur d'Hiroshima une ombre impressionnée témoigne toujours du formidable éclair dévastateur de l'explosion. Eberluée, toute une génération s'interroge . . . Il nous faut aussi mentionner qu'en 1945 le père de Vian avait été assassiné, une nuit par des escrocs qui ne furent jamais arrêtés. Boris Vian ne fit aucune confidence sur ces événements, même à ses amis les plus proches. On n'en trouve pas d'écho dans son œuvre, pas d'écho direct. Mais son œuvre est trop pleine de violences dénoncées, dont certaines insoutenables pour que l'on puisse ignorer à quel point il dut en être bouleversés. (7-10)

Quant à Georges Perec, il a déjà été question — au premier chapitre de la présente partie — de la perte tragique de ses parents, des événements de mai 68 et même de la guerre du Viêt Nam: «on pourrait donc t'offrir un fruit dissimulant un obus: un citron, un cantaloup, ou plutôt un ananas, fruit assassin qu'un Lyndon B. Johnson jour sur jour, nuit sur nuit, fait choir sur Hanoï, faisant fi du droit supranational» (*Disparition* 300). Cependant, même si ces faits historiques et

biographiques peuvent, à la limite, aider à expliquer la présence de certains éléments dans le texte, ils ne sauraient jamais élucider leur propre fonctionnement dans le monde fictif où ils se trouvent en quelque sorte transplantés. Un lecteur peut tout ignorer de la vie de Perec et quand même capter l'essentiel de la violence dans *La Disparition*.

La non-correspondance entre la violence du monde réel et celle du monde fictif tient en grande partie d'un glissement de l'éthique à l'esthétique. Alors que tout acte de violence dans le monde réel est sujet au jugement moral dans la société où il se perpète, la violence dans le monde fictif est jugée selon des critères différents. Le sang qui coule dans les journaux et dans les nouvelles à la télévision ne peut être que littéral, ses conséquences réelles exigent une prise de position éthique. La violence fictive jouit d'une indemnité due à sa nature symbolique et imaginaire. Certes, elle peut nous émouvoir ou nous révolter, mais nous savons toujours pertinemment que la violence d'un livre se renferme, inoffensive, entre ses couvertures.

Si bien que la violence dans la littérature tend vers une esthétique de la beauté: un reversement éthique se produit alors. L'art de la violence, sans doute présent mais refoulé dans le monde réel, peut de s'épanouir pleinement dans la littérature. Le passage au monde fictif nous enlève notre culpabilité d'admirer la ruse d'un criminel ou d'être fasciné par sa psychose. Un nouveau désir surgit lorsque «la

violence imposée à la beauté fonde une nouvelle forme de *plaisir du texte*» (Marcandier-Colard 277)

C'est d'ailleurs le crime et la violence qui sont à l'origine d'une bonne partie de la littérature existante: difficile d'imaginer les tragédies grecques, les tragédies de Shakespeare ou la littérature de la francophonie — pour prendre trois groupes de textes qui embrassent les siècles — sans la violence (voir Gontard au sujet de la violence dans la littérature marocaine de langue française). Sans parler bien sûr du roman policier... Dans ses *Considérations sur la France* (de 1797), Joseph de Maistre va même jusqu'à conclure que: «le sang est l'engrais de cette plante qu'on appelle génie» (119). Bref, la violence rend service à la littérature.

Cela est d'autant plus vrai pour un texte tel que *La Disparition* qui travaille consciemment, prioritairement, les modalités de l'expression:

En effet, la mort, et plus encore la violence, sont un défi lancé au langage: comment narrer le passage de la vie à la mort, représenter cet instant infime, invisible, lui donner une épaisseur dramatique? Le défi, tout ensemble esthétique et moral, est donc double: représenter la mort *et* représenter la violence de l'acte, rendre à la *violentia* la force, la puissance, l'énergie (*vis*) qui le fondent et l'animent. (Marcandier-Colard 3)

En effet, comment narrer la violence avec un vocabulaire appauvri? La première violence de *La Disparition*, celle qui ne se voit jamais mais qui se représente tout au long du texte, se produit bien avant le premier mot du roman. Elle se trouve dans la coupure de la langue, la castration originelle qui, pourtant, engendre une fertilité encore plus grande qu'auparavant. La fécondité et la beauté

sont la progéniture de la violence, comme Aphrodite issue de la castration d'Ouranos par son fils Chronos:

Mais le fils, de son poste, étendit la main gauche, tandis que, de la droite, il saisissait l'énorme, la longue serpe aux dents aiguës; et, brusquement, il faucha les bourses de son père, pour les jeter ensuite, au hasard, derrière lui. Ce ne fut pas pourtant un vain débris qui lors s'enfuit de sa main . . . Quant aux bourses, à peine les eut-il tranchées avec l'acier et jetées de la terre dans la mer au flux sans repos, qu'elles furent emportées au large, longtemps; et, tout autour, une blanche écume sortait du membre divin. De cette écume une fille se forma, qui toucha d'abord à Cythère la divine, d'où elle fut ensuite à Chypre qu'entourent les flot; et c'est là que prit terre la belle et vénérée déesse qui faisait autour d'elle, sous ses pieds légers, croître le gazon et que les dieux aussi bien que les hommes appellent Aphrodite . . . (Hésiode vers 188-206).

La castration d'Ouranos engendre la beauté, certes, mais sème aussi les germes d'autres violences: les Géants guerriers, les divinités vengeresses que sont les Érinyes. C'est là une façon d'assurer la propagation du cycle de la violence et de la beauté. Dans la cosmogonie de *La Disparition*, le *e* anéanti engendre un avant-propos trempé de sang, qui lui, à son tour, annonce un récit rempli de violence.

La translation du *e* outragé du niveau graphique au niveau thématique semble chose acquise chez Perec. Dans un autre court lipogramme intitulé *What a man!* où seule la voyelle *a* est permise, Gargas Parac (c'est ainsi qu'il signe le texte) décrit une scène violente où «ça castagna dans la cagna cracra. Ça balafra. Ça alla mal. Ah la la! Splat! Paf! Scratch! Bang! Crac! Ramdam astral» (215). La suppression du *e* est intensifiée par celle de trois autres voyelles: le *i*, le *o* et le *u*.



Dans *Les Revenentes*, en contraste, où le e revient en pleine force — c'est en fait la seule voyelle que Perec se permet — on est témoin, comme le dit Marc Lapprand, d'une immense orgie: évêque, prêtres, femmes et éphèbes ne se gênent pas de *s'enfeeler* et de *s'exeefer* pour se procurer de multiples *plézeers* (cf. Lapprand *Poétique* 134). La violence subite par le langage est, somme toute, semblable à celle de *La Disparition* ou de *What A Man!*, mais dans l'imaginaire de Perec, le retour du e (aussi *eux*) représente avant tout un rejaillissement de la fertilité, de la beauté et de la promiscuité:

Belles telles les déesses éternelles de l'été, telles des Ève qu les serpents ne cessent de tenter, Estelle, Thérèse et Hélène, qu vêtent des prétextes de crêpe tellement légère qe le vent les relève fréquemment et révèlent les ventre et les fesses, entrent. (83)

La langue dont se sert Perec dans *Les Revenentes* est manifestement plus audacieuse, que celle de *La Disparition*: L'auteur se permet d'écrire *q* à la place de *qu* (le texte nous fait aussi entendre *cul*) et fait volontiers recours à «divers types de distorsions (la liste en serait fastidieuse à dresser) [qui sont] plus ou moins progressivement admis au cours du texte» (voir la «Règle» qui précède le texte). A la différence de *La Disparition*, la langue et la contrainte se font remarquer dans *Les Revenentes*; finalement on ne remarque plus qu'elle, aux dépens de l'histoire:

Certes les excès faisaient bonne figure dans *La Disparition*, mais l'histoire restait conforme au pacte de lecture tacite accompagnant le roman. Ici, plus de pacte, plus de convention lectorale. Seule est respectée, provocante et cinglante, la contrainte du monovocalisme,

explicite-visible, donc délirante à l'échelle d'un roman. (Lapprand *Poétique* 135)

La différence explique pourquoi la violence de *La Disparition* se fait sentir.

## **Jeu et violence**

Et pourtant, ni le jeu ni la violence ne sont purs dans *La Disparition*: les deux aspects interagissent, interfèrent l'un avec l'autre pour produire un effet hybride. Nous avons vu que le contexte fictif atténue déjà la force de la violence en situant son jugement sur le plan esthétique plutôt que moral. Mais ce n'est pas tout. Dans ce qui suit, j'examinerai diverses façons dont Perec joue avec la violence et dénature ces deux thèmes principaux du roman.

### **Le jeu de la violence excessive**

S'il est un texte qui risque d'*assombrir la population*, de par sa violence omniprésente, c'est bien *La Disparition*:

[O]n dénombre au moins 1 000 789 meurtres dans les 312 pages de *la Disparition*, soit une moyenne de 3 207 par page: c'est beaucoup de sang, si anémiquement fictionnel soit-il. Rien que dans les quatre premières pages, on fait bouillir des enfants, on brûle vifs des Savoyards, on donne des avocats aux lions, on saigne des Franciscains à blanc, on gaze des dactylos et on asphyxie des mitrons; on tue un peu tout le monde avec des pistolets, des couteaux, des rasoirs, des guillotines et du napalm; on crucifie, on noie, on laisse mourir par inanition; il y a des bombardements, des massacres et des pogroms; on assassine des magistrats et des

C.R.S, ainsi que des Nord-Africains, des Noirs, des Juifs, et un «manchot rhumatisant». (Motte «Jeux Mortels» 47)

Un véritable recensement des meurtres dans *La Disparition* est futile: le chiffre — au demeurant impressionnant — que propose Motte est à peu près aléatoire. Le décompte se heurte aux ambiguïtés et aux imprécisions. Le nombre exact de victimes est rarement spécifié dans les nombreux massacres de l'avant-propos. La violence dans la suite du roman a d'ailleurs tendance à viser des individus (plutôt que les groupes) et je soupçonne que Motte s'est contenté d'extrapoler à partir de quelques calculs sommaires sur les morts de l'avant-propos. Mais qu'à cela ne tienne, l'important est justement que les morts de *La Disparition* sont innombrables.

La violence étant à un tel point abondante, voire surabondante, on peut se demander si l'exagération et la saturation ne finissent pas par atténuer sa force. Excédentaire en matière de violence, l'avant-propos nous désensibilise non seulement à sa propre violence mais également à celle de la suite du roman. À quelques caractéristiques près, Hechiche décrit le même processus dans la lecture de Boris Vian:

À peine le temps d'un haut le coeur, le lecteur s'étonne et passe, car le texte le ramène aussitôt dans le monde des choses plaisantes. Mais sa sensibilité garde le souvenir des ces impressions fugaces, et lui permet ensuite, par une sorte d'accoutumance, de prendre à la légère les signaux d'alarme de plus en plus nombreux, puis d'entreprendre sans trop frémir la descente vers les horribles dénouements (Hechiche 13-14)

Les moments de répit sont toutefois rares dans l'avant-propos de *La Disparition*, même s'ils se font plus communs dans le reste du livre. Perec réalise l'effet décrit par Hechiche non en alternant entre violence et *choses plaisantes*, comme chez Vian, mais en superposant ces éléments. Par conséquent, ce n'est pas seulement le lecteur qui se sent de moins en moins accablé par la lourdeur de la violence, mais la violence elle-même qui se présente autrement: moins menaçante, moins sérieuse et finalement, moins violente. Autrement dit, le caractère enjoué de la violence transforme celle-ci en faits divers, accessoires presque anodins à l'histoire.

### **Le jeu de la violence fantastique**

L'introduction dans le récit d'éléments invraisemblables, imaginaires et fantastiques est une des techniques les plus efficaces exploitées par Perec pour alléger le poids de la violence dans *La Disparition*. S'il est vrai que le jugement moral ne s'exerce pas sur la violence fictive comme sur la violence réelle, il reste que la violence est presque toujours à même d'évoquer une certaine compassion ou empathie de la part du lecteur envers les victimes. Retenons toutefois deux exceptions importantes: 1) le lecteur est sûrement moins apte à plaindre le sort de la victime s'il juge que celle-ci mérite le mal qu'elle subit; 2) il est aussi moins porté à la compassion si la victime ou la violence sont jugées irréelles, au-delà du

contexte fictif. Dans ce second cas, la double fiction éloigne le lecteur des événements du récit et neutralise davantage la violence dont il est question.

Alors que la plausibilité de certains épisodes violents de *La Disparition* peut être remise en cause, d'autres épisodes relèvent carrément du fantastique. En caractérisant *La Disparition* de «carnaval de meurtres», Claude Burgelin résume succinctement la fusion du merveilleux et de la violence («Perec et la cruauté» 43). La violence a parfois un aspect gratuit dans *La Disparition*, comme dans un spectacle carnavalesque dont l'unique raison d'être est le divertissement du public. Souvent, une longue suite de personnages bizarres, fabuleux et parfois grotesques est mise en scène. Il en résulte une violence teintée, sublimée par le contexte ludique:

Plus tard, on vit surgir un roi franc, un hospodar, un maharadjah, trois Romulus, huit Alaric, six Ataturk, huit Mata-Hari, un Caius Gracchus, un Fabius Maximus Rullianus, un Danton, un Saint-Just, un Pompidou, un Johnson (Lyndon B.), pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, un Washington, un Othon à qui aussitôt s'opposa un Habsbourg, un Timour Ling qui, sans aucun concours, trucidait dix-huit Pasionaria, vingt Mao, vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo). (13)

L'évocation du trio comique des frères Marx est en brusque juxtaposition avec la force du verbe *trucider* qui décrit, dans les 14 derniers mots, le sort néfaste réservé à 104 victimes. La confusion voulue des frères Marx et de Karl Marx, ainsi que la proximité de Mao, peut également donner à réfléchir. Par ailleurs, la citation ci-dessus est exemplaire de la propension de Perec à l'énumération: sont ici mêlés

sans le moindre souci chronologique ou géographique des personnages historiques, politiciens, artistes ou autres. Ailleurs sont énumérés animaux aquatiques, sandwiches, breuvages, lieux africains, acteurs, généraux napoléoniens, armes à destruction; bref, la liste de listes que dresse Perec est longue. Si bien qu'il nous incombe de reconnaître un sens supplémentaire au mot *jeu*: celui d'une série d'objets de même nature et d'emploi analogue: *jeu de lumières* ou *jeu de clés*, par exemple. Ce jeu de nommer des jeux (suites) a bien sûr une signification particulière dans le contexte du lipogramme. Dans certains cas, Perec pousse vers l'épuisement la nomination possible d'un champ sémantique. Ce qu'il reste interdit de nommer, en raison de la contrainte, se charge de sens. Il s'agit moins d'un choix de mots (sur l'axe paradigmatique) que du choix d'un champ sémantique dont Perec peut tenter d'épuiser les mots éligibles. La fonction poétique n'en demeure pas moins présente, comme le décrit (de façon lipogrammatique) Marc Lapprand:

Nous connaissons tous la fonction d'un Jakobson, qui dit grosso modo: «La fonction du troubadour accomplit la comparaison du pivot du choix sur l'horizontal pivot où agit la combinaison» (p. 220). *Principium* fort connu, il apparaît ici sous un jour original, car à l'Oulipo la fonction agit sur l'horizontal, nous nous doutons d'un fait si flagrant, mais la fonction agit *aussi* sur l'aplomb, au plan du choix. Donc nous aurions là maximisation d'un travail à la fois sur l'horizontal et sur l'aplomb, mais surtout dans un souci concomitant. La *praxis* agit sur la combinaison, mais tout autant pour l'optimal choix du mot. («Trois points» 168)

Par ailleurs, dans une mise en abîme onirique, le personnage Anton Voyl s'imagine en train de «s'autobiographier» (42), d'écrire un roman où son personnage

principal, au nom d'Aignan, — pour se repentir d'un crime à l'instar d'Œdipe, ici dit Oïdipos — se fait attacher à un roc et attend sa mort à petit feu:

Puis, sous-nutri, mal nutri, nonbobstant l'amical humus qu'il lui donnait dans Sa compassion, il finit par maigrir: il maigrît, il continua à maigrir. Il fut maigrichon. Il s'obstina à m'aigrir. Il maigrît tant qu'il diminua, qu'il raccourcit. Il s'amoindrit; d'abord il fut moins haut qu'un nain, puis à la fin, un vrai homunculus, un diminutif, un humain pas plus gros qu'un oursin. (48-9)

Trois couches de fiction couvrent ce passage, chacune étouffant un peu plus la compassion du lecteur. Premièrement, bien sûr, il y a le niveau fictif du récit. Le lecteur sait pertinemment qu'il est devant une histoire imaginée par l'auteur, même s'il se permet de plonger dans le train du récit, de «*suspend disbelief.*» Deuxièmement, le passage est fictif au sein même du récit: il s'agit d'une intrigue rêvée par un personnage. Troisièmement, le passage décrit un scénario manifestement fantastique où un homme raccourcit jusqu'à la taille d'un oursin (il aurait pu s'agir, sinon, d'un événement rêvé mais vraisemblable). Si le lecteur estime qu'Aignan ne mérite pas une pénitence si cruelle suite aux relations sexuelles qu'il a eues avec sa mère (pénitence qu'il s'est d'ailleurs imposée lui-même), d'autres aspects ludiques du passage prennent la relève pour alléger la situation.

D'abord, la répétition de mots de la famille de *maigre* (6 occurrences dans l'espace de 16 mots) ajoutent au caractère excessif du passage. Leur succession produit un effet de progression alors qu'il s'agit d'une simple répétition. La formule

«s'obstina à maigrir» renverse d'ailleurs la cause et l'effet de l'amaigrissement, suggérant que c'était l'intention d'Aignan, par son entêtement, de maigrir; effet renforcé par la structure pronominale de «s'amoindrir». Le masochisme prend un tournant clairement comique lorsque le fait de maigrir cause aussi Aignan de raccourcir. Ce qui a commencé par une progression naturelle se poursuit, non directement à la mort, mais à l'absurdité.

Si l'image d'un homme de taille ordinaire transformé en nain ne suffit pas à plonger le scénario dans un espace fantastique, l'évocation d'un homunculus achève sûrement la démarche (pour qui connaît le mot; le *Petit Larousse* définit le mot *homuncule* ainsi: «Petit homme, petit être sans corps, sans sexe et doué d'un pouvoir surnaturel, que les alchimistes prétendaient fabriquer»). La formule «un vrai homunculus» prend, par surcroît, une valeur rhétorique et ajoute à l'ironie de la description, même si cet usage impropre de *vrai* est chose commune dans la langue parlée.

Le coup décisif est livré par le dernier mot du passage cité: pourquoi comparer Aignan, raccourci, à un *oursin*, cette bête marine qui partage si peu de traits avec l'humain? Serait-ce par ressemblance phonétique avec l'ourson, ce mignon petit de l'ours que l'on associe également avec l'ours en peluche? L'humiliation d'Aignan aurait-elle abouti à une comparaison avec un jouet d'enfant?

En tout cas, il est évident que le passage est dominé non par l'image d'un homme affamé, mourant, mais plutôt par celle, fantastique et absurde, d'un être



rapetissant par quelque processus surnaturel qui motive sa comparaison avec une création mythique des alchimistes et, pour des raisons mystérieuses, avec une bête marine. Autant dire que le mal est présent dans la description, mais éclipsé, évacué, par le ludisme et l'ironie.

### **Le jeu de la violence intertextuelle**

Le passage de *La Disparition* cité ci-dessus est aussi exemple d'un autre procédé, fort exploité par Perec, qui dépoliarise la violence et qui l'assimile au jeu: l'intertexte. Non que l'intertexte soit a priori destiné à ce fonctionnement, mais la façon dont Perec manipule de nombreux textes ne laisse aucun doute sur le fait que l'auteur *joue*; et avec lui, bien sûr, le lecteur. Une fois cette évidence repérée, on s'amuse à voir comment Perec adaptera la fameuse tragédie de Sophocle, non seulement aux besoins de son récit, mais aussi selon les contraintes en vigueur.

En réalité, Perec ajoute à son mélange des éléments d'autres textes encore, créant une sorte de casse-tête inverse que le lecteur s'amuse à défaire en parties constitutives. Comme le dit le texte au sujet d'Aignan devenu écrivain (les niveaux d'autoréférentielité se multiplient comme une chambre à miroirs qui se renvoient l'image d'un original que l'on n'arrive plus à distinguer des autres: Perec écrivain engendre Voyl écrivain qui engendre Aignan écrivain):

Il lui arrivait alors tout un brouillamini d'obscurs avatars qui simulait, mot pour mot, trait pour trait, sauf dans sa conclusion, la Saga aux profonds chaînons, l'amusant, mais pourtant moral, pourtant touchant

roman qui avait jadis nourri la Chanson d'un troubadour du nom d'Hartmann, puis qu'un Thomas Mann à son tour avait suivi, y puisant par trois fois son inspiration. (45)

Le mélange qui résulte des récits croisés de Sophocle, de Hartmann, de Mann et de Perec est un microcosme du jeu qui caractérise le livre entier. D'abord, il y a le jeu au sens de divertissement: le récit est le produit fictif d'un écrivain qui est lui aussi fictif (dans un sens plus fort de divertissement, Voyl écrit pour se distraire de son insomnie). En outre, comme nous l'avons vu au sujet du jeu du fantastique, l'ensemble du récit se caractérise par une légèreté globale.

Il y a également le jeu réglementé, par la contrainte, bien sûr, mais par d'autres structures encore. Impossible, par exemple, selon l'économie de *La Disparition*, qu'Aignan survive après sa chute. Aignan, comme Voyl, était destiné à mourir à cause de *La Damnation*, c'est la règle de l'histoire.

Il y a ensuite le jeu en tant que mouvement. Le jeu, dans un premier temps, qui permet aux récits de se suivre et de s'entrecroiser comme dans une danse chorégraphiée pour mettre en valeur à la fois leur caractère distinctif et leur compatibilité. Dans un deuxième temps, il y a le jeu de chaque récit individuel dont la flexibilité lui permet d'être remanié, embelli ou contaminé tout en restant reconnaissable.

Enfin, il y a le caractère ludique du récit: «Holà, Sphinx, holà! fit Aignan qui connaissait Lacan mot à mot, un instant voyons, tu dois d'abord accomplir ton fatum» (43). L'anachronisme de cet énoncé, renversant par quelques millénaires les

réflexions psychanalytiques de Lacan sur le mythe d'Œdipe et le mythe lui-même, n'est qu'un exemple de l'ironie et de l'humour parmi d'innombrables dans le texte. Il s'agit là de ce que Marcel Bénabou appelle *fausse érudition*: ce n'est pas l'érudition de Perec qui fait défaut mais plutôt la véracité de l'érudition: «L'important à ses yeux n'est pas le surcroît de vérité ou de vraisemblance que sont supposés apporter tels éléments d'érudition, mais leur aptitude à mettre en marche le processus de l'imagination» (41). La fausse érudition de Perec exige préalablement une vraie érudition, un mouvement (jeu) délibérément humoristique: «on sait bien que rien de ce qui est ludique ne lui est étranger» (Bénabou 43).

Le fonctionnement de l'intertexte dans *La Disparition* est, par ailleurs, difficile à cerner, ce qui ajoute à l'effet global du jeu: «L'éclairage des références est . . . inégal, capricieux, malicieux, parce que souvent oblique et croisé, marquant pour mieux masquer ou stimulant la quête par le trompe-l'œil» (Chauvin 227). La réécriture de poèmes «archiconnus» offre en condensé un exemple de la gamme de renvois qui passe de la transparence totale à l'obscurité partielle, mais toujours taquine: alors que deux poèmes sont signés «Victor Hugo» et «Arthur Rimbaud», un troisième est signé «Mallarmus» (Mallarmé) et trois autres sont attribués au «fils adoptif du Comandant Aupick» (Baudelaire; cf. 118-125). Si l'identité de ce dernier auteur reste d'abord voilée derrière son pseudonyme, d'autres indices ne tardent pas de vendre la mèche: «Nos Chats» prend la place du titre «Les Chats» et le premier vers du poème «Recueillement», version baudelairienne, commence par

«Sois sage, ô ma Douleur» alors que dans *La Disparition* le poème est rebaptisé «Sois soumis, mon chagrin». Ailleurs, aucun indice n'est donné pour des passages empruntés à (ou traduits de) «La nuit de décembre» de Musset, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, ou — troisième exemple parmi de nombreux — les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe:

J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite  
dans la poussière du rocher. (Poe 691)

Vingt ans ont couru, mon poil a blanchi, mais sa voix bruit  
toujours:

J'AI POLI MA LOI SUR L'A-PIC CAR MON TALION S'INSCRIT  
DANS LA TRITURATION DU ROC. (Perec 200)

De tels emprunts sans références (déjà présents, je le rappelle, dans les premiers livres de Perec) contribuent au jeu du texte: le lecteur se flattera d'avoir reconnu certaines allusions cachées (ou plutôt non identifiées) tout en reconnaissant que bien d'autres lui échappent: «*La Disparition* suscite une lecture fascinée, mais aussi . . . une lecture en défaut, capable seulement d'un déchiffrement lacunaire, parcellaire, du palimpseste malicieux de Perec» (Chauvin 213). Finalement, les emprunts contenus dans le livre sont innombrables: nombreux, certes, mais surtout d'un nombre indéfinissable. Personne ne saurait dire exactement combien d'allusions et d'emprunts habitent *La Disparition*, même pas Perec, car, comme l'explique Umberto Eco, le texte devenu public échappe au contrôle de l'auteur: «lorsqu'un texte est produit non pas pour un destinataire unique, mais pour une communauté de lecteurs, l'auteur sait qu'il ou elle ne sera

pas interprété selon ses intentions, mais selon une stratégie complexe d'interactions qui incluent également les lecteurs, et avec eux leur compétence linguistique comme patrimoine social» (*Interprétation* 61-62).

L'omniprésence de l'intertexte dans *La Disparition* le rattache inévitablement à la violence, elle aussi omniprésente: les deux éléments coexistent en symbiose. On se rappellera que Claude Burgelin avait caractérisé *La Disparition* de «carnaval de meurtres»; il est révélateur que Burgelin, dans une étude différente, fait de nouveau recours au mot *carnaval* pour parler du mélange de sources dans le roman lipogrammatique:

Voici réécrits Melville et Hugo, Proust et Flaubert, Edgar Poe et Baudelaire, *la Marseillaise* et Mallarmé, Borges et Henry James, la thèse de Marcel Bénabou sur les résistances africaines à la romanisation et *Am stram gram*, un roman de Maurice Pons et certains livres de Roussel, de Malcolm Lowry, de Georges Perec et de pas mal d'autres. Dance ce *carnaval* de paternité, on ne sait d'ailleurs plus trop si c'est Melville ou Queneau qui engendrent Perec ou Perec qui les enfante. En réécrivant Mallarmé comme Proust, Hugo comme Rimbaud, il pose sa marque sur eux, il fait du Mallarmé-Perec, du Proust-Perec; il crée entre eux un air de famille dont il est... l'auteur. (*Georges Perec* 108; je souligne.)

Le «carnaval de meurtres» et le «carnaval de paternité» partagent un même terrain, sont à la fois complémentaires et concurrentiels. Sans le concours de la violence, les emprunts et les allusions ne s'intégreraient pas à la totalité du texte, et sans l'appui des emprunts et des allusions, la violence du texte manquerait de sa richesse et de sa variété, mais surtout de son caractère enjoué et ludique. Par

contre, en chemin, chacun doit compromettre sa nature propre et céder sa priorité au fonctionnement global du texte.

La complexité du fonctionnement de l'interexte dans *La Disparition* est donc double. D'une part, elle naît de l'énorme gamme d'intertextes présents. Rappelons que la définition que Gérard Genette donne d'*intertexte* dans *Palimpsestes* est très restrictive (surtout à comparer avec Kristeva, Jenny ou Riffaterre), il réserve le terme au cas où il y a «présence effective d'un texte dans un autre» (8). Seuls quelques passages de *La Disparition* se conforment à cette définition, le lipogramme en E et A de Queneau (296), par exemple, ou le texte de Wright (63). Contrainte oblige, la plupart des textes empruntés doivent subir une transformation préalable.

Plus utile, ou plus flexible, est ce que Genette baptise *hypertextualité*, «relation unissant un texte B à un texte A sur lequel il se greffe, qu'il peut évoquer sans le citer» (8). Genette divise l'hypertextualité en deux: la parodie, le travestissement et la transposition se regrouperaient sous la rubrique de *transformation*, alors que le pastiche, la charge et la forgerie seraient des manifestations de l'*imitation*. Andrée Chauvin a démontré la richesse et la variété de la réécriture dans *La Disparition* en relevant du texte plusieurs exemples pour presque chacune des catégories de l'hypertextualité de Genette. À titre d'exemple (ce sont quelques représentants parmi de nombreuses occurrences de chaque genre), on trouve des allusions à *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe (53-54), des parodies de poèmes célèbres (118-125), le livre entier comme pastiche du roman

policier et enfin, des transformations de textes tels que l'*Aleph* de Borges, alias

Borgias:

À Guzerat, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un tigre fut zahir; à Java, un aveugle de la mosquée de Surakarta, que lapidèrent les fidèles; en Perse, un astrolabe que Nadir Sha fit jeter au fond de la mer; dans les prisons du Mahadi, vers 1892, une petite boussole que Rudolf Carl von Slatin toucha, enveloppée dans un lambeau du turban; à la mosquée de Cordoue, selon Zotenberg, une veine dans le marbre de l'un des mille deux cents piliers; au ghetto de Tétouan, le fond d'un puits. (Borges)

À Masulipatam, un jaguar fut Zahir; à Java, un fakir albinos d'un hôpital à Surakarta, qu'on lapida; à Shiraz, un octant qu'Ibnadir Shah lança au fond du flot; dans la prison du Mahdi, un compas qu'on cacha dans l'haillon d'un paria qu'Oswald Carl von Slatim toucha; dans l'Alhambra d'Abdou Abdallah, à Granada, suivant Zotanburg, un filon dans l'onix d'un fronton; dans la Kasbah d'Hammam-Lif, l'obscur fond d'un puits; à Bahia Bianca, un coin d'un sou où s'abîma, dit-on, Borgias. (Perec 139).

Que toutes ces catégories coexistent dans *La Disparition* est déjà remarquable, qu'elles soient en plus le site d'un jeu délibéré sur les références plus ou moins sibyllines frôle le délire.

La complexité de l'intertextualité dans *La Disparition* naît, d'autre part, du fait que le fonctionnement de plusieurs des emprunts et des allusions résiste à quelque classement que ce soit, celui de Genette ou d'autres. Ou, plus précisément, ces éléments intertextuels entrent dans plusieurs catégories simultanément. La transformation textuelle de Borges citée ci-dessus, par exemple, balance entre la citation, la transposition, la parodie et d'autres catégories encore, même si, par souci de simplicité, on peut être porté à l'assigner à une catégorie particulière.

L'inconvénient des systèmes classificatoires est qu'on a tendance à vouloir faire entrer un élément dans une seule classe à la fois, sans quoi un système parallèle décrivant l'interaction entre les classes doit être élaboré.

Dans une étude minutieuse de l'interaction entre *La Disparition* et *Moby Dick* de Hermann Melville, Mireille Ribière constate l'incapacité des théories de Gérard Genette sur l'hypertextualité à décrire comment les textes interagissent: «en dissociant la citation proprement dite de la transformation d'un énoncé en un autre, la typologie des *Palimpsestes* ne permet pas de penser le rôle de l'emprunt de façon homogène, notamment dans *La Disparition*» (54). Comme le démontre Ribière, la présence de *Moby Dick* dans *La Disparition* est un riche exemple des forces complexes et nuancées qui s'exercent entre différents textes. Laurent Jenny émet que l'«intertextualité désigne . . . le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens» (262). C'est seulement à cette hauteur de généralisation qu'il est possible de regrouper les fonctionnements multiples de l'intertexte dans *La Disparition*, même si des cas individuels peuvent être parcellisés en catégories.

Avant de pouvoir s'intégrer à *La Disparition*, *Moby Dick* est traduit, lipogrammatisé, pastiché, télescopé et transformé selon l'économie du texte cible. En s'incorporant à *La Disparition*, les éléments de *Moby Dick* entrent dans des relations d'intratextualité avec les autres éléments déjà transformés. La pertinence



des rapports avec *Moby Dick* est parfois moindre que les nouveaux rapports établis avec le *Moby Dick* réécrit:

Lorsque la réduction opère véritablement une synthèse à distance de l'original, comme c'est parfois le cas, ce n'est plus pour préserver le mouvement d'ensemble de l'emprunt mais au contraire celui du co-texte d'accueil: le mot à mot original s'efface sous la pression du co-texte lipogrammatique et autoreprésentatif» (Rivière 62).

Par un jeu d'associations thématiques et lexicales, *Moby Dick* devient symbole de la damnation, instrument de la violence. Dans les deux citations ci-dessous — l'une réécriture de *Moby Dick* (85-89), l'autre fruit de l'imagination d'Augustus B. Clifford — la correspondance lexicale est frappante, surtout pour le thème de la violence et de l'absence:

*Moby Dick* ! L'animal d'Astaroth, l'animal du Malin. Son grand corps *blanc* qu'un vol d'albatros partout, toujours, accompagnait, faisait, aurait-on dit, un *trou* au mitan du flot, un *noyau blanc* sur l'horizon azur, qui vous fascinait, qui vous attirait, qui vous horrifiait, *trou* sans fond, *ravin blanc*, *sillon* fulgurant d'un courroux virginal, couloir qui conduisait à la *mort*, *puits vacant*, profond, *lacunal*, vous aspirant jusqu'à l'hallucination, jusqu'au tournis! (86; je souligne)

«Un *blanc*» n'ouvrait-il pas motu proprio sur sa contradiction, *blanc* signal du non-blanc, *blanc* d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa *mort*: ô, vain papyrus aboli par son *Blanc*; discours d'un non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos, *noyau* pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tour à tour son pouvoir, canyon du Non-Colorado, corridor qu'aucun pas n'allait parcourir, qu'aucun savoir n'allait franchir, champ *mort* où tout parlant trouvait aussitôt, mis à nu, l'affolant *trou* où sombrait son discours, brulôt flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rôtir à tout jamais, *puits* tari, champ tabou d'un mot nu, d'un mot nul, toujours plus lointain, toujours plus distant, qu'aucun balbutiant, qu'aucun bafouillant

n'assouvira jamais, mot mutilant, mot impuissant, improductif, mot *vacant*, attribut insultant d'un trop-signifiant où va triomphant la suspicion, la privation, l'illusion, *sillon lacunal*, canal *vacant*, ravin lacanial . . . (128; je souligne.)

Outre la répétition de *mort* et de *trou* dans les deux extraits, on trouve notamment les similarités suivantes: *noyau blanc* – *noyau pourri*; *sillon filgurant* – *sillon lacunal*; *puits vacant* – *puits tari*; *ravin blanc* – *ravin lacanial*. Cette dernière formule, jeu évident sur *lacune* et *Lacan*, offre encore un exemple de comment l'allusion, la fausse érudition et l'ironie se conjuguent pour alléger le danger et la violence de la description.

L'insistance sur le blanc s'inscrit également dans le leitmotiv du vide, trouvant des échos partout dans le roman. Des 120 occurrences de *blanc(s)* on trouve entre autres des formes figées — *vin blanc* (67), *blanc-cassis* (160), *haricot blanc*, *culs-blancs* (251), *cols-blanc* (262) — des expressions — *saigner à blanc* (18), *tirer à blanc*, *faire chou blanc*, *cousu d'un fil blanc*, *noir sur blanc* (100, 173, 310) — et même des emprunts et des déformations — *carta blanca* (101), à *blanc-pourpoint* (91, 167). À cela s'ajoutent des tournures quasi philosophiques — «Il n'y a pas plus obscur qu'un blanc» (100) — et des répétitions qui frôlent parfois la psychose — «vos zincs à blanchir, à l'infini, du Blanc, du Blanc, du Blanc» 113), «il a vu un jour sa damnation, sa mort, dans l'iris blanc d'un roqual blanc, blanc, blanc, blanc jusqu'au nul, jusqu'à l'omission» (89). Enfin, le nom d'Aloysius Swann, adjuvant de la damnation, «n'a-t-il pas pour signification 'un blanc cygnal'» ou blanc

signal (300)? Ainsi, la cohérence interne du roman, malgré son grand nombre d'allusions et d'emprunts, est en grande partie assurée par la répétition lexicale de certains mots appartenant aux champs sémantiques de l'absence et de la violence.

### **Le jeu de la violence autoréférentielle**

Rattachés à ces thèmes tout au long de *La Disparition* se trouvent des procédés qui rapportent l'attention du lecteur sur le fait même de l'écriture: chaque procédé «proclame, tel n'importe quel trope: je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse» (Dällenbach 285). Le plus gros de la narration est de la perspective omnisciente extérieure (on laissera de côté pour le moment les extraits apparemment greffés au texte: notes de cahiers, poèmes, journal intime, etc.). Il arrive pourtant que la narration se personnalise, c'est-à-dire que la main du narrateur se dévoile pour de brefs instants. Il est normal que le personnage d'Anton Voyl fasse marche arrière dans sa narration avec la formule «Mais n'anticipons pas...» (46); la même formule, par contre, doit être conçue comme une adresse au lecteur lorsqu'elle apparaît seule, c'est-à-dire sans être contenue dans un tiroir diégétique supplémentaire: «A coup sûr, parlant ainsi, Arthur Wilburg Savorgnan savait à quoi il faisait allusion. Mais n'anticipons pas...» (208). Dans d'autres cas, l'intervention du narrateur est moins directe et la source même de la narration peut être ambiguë: «il distingua, sursautant, cinq ou six tumulus (ou plutôt tumuli)» (33). On ne sait plus trop qui se reprend pour le pluriel de *tumulus*, si c'est Anton Voyl ou

le narrateur, mais l'effet est le même: le remaniement visible au lecteur retourne l'acte de narrer sur lui-même.

Du poème de Roubaud en exergue au début du livre qui porte aussi le titre *La Disparition* au post-scriptum et aux métagraphes à la fin, *La Disparition* foisonne d'éléments autoreprésentatifs: «Pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction» (Ricardou *Nouveaux problèmes* 104). L'autoreprésentation est le véritable principe maître de tout le roman: chaque aspect du texte contribue à attirer l'attention du lecteur sur le fonctionnement global du texte et la présence de tout élément est finalement justifiée par sa force autoreprésentative. Paradoxalement, tout dans le texte insinue discrètement le mécanisme de la contrainte lipogrammatique et pourtant, c'est au-delà de la contrainte fondatrice qu'il faut regarder pour trouver la valeur du texte. De même, l'équilibre et la grandeur d'une sculpture peuvent dépendre de son piédestal, mais ce dernier ne doit pas dominer l'attention de l'observateur. L'autoreprésentation est à tel point insistante dans *La Disparition* que c'est comme si l'on regardait la sculpture d'un piédestal placée sur un piédestal. Simplement, le piédestal du haut est fait de façon à pouvoir être apprécié indépendamment du piédestal d'en bas, celui-ci étant plutôt fonctionnel. Le récit de *La Disparition* repose sur la contrainte lipogrammatique: c'est grâce à la contrainte que le récit existe mais le récit rembourse sa dette en conférant à la contrainte une valeur esthétique. *La Disparition* évoque d'ailleurs le cheminement, non seulement dans le post-scriptum

(qui se tient un peu à part dans le monde paratextuel), mais, par le biais de l'autoréférentielité, au cours de la narration même:

Il y aura ainsi trois instants du discours: d'abord, nous croirons voir un galimatias confus, un capharnaüm insignifiant, constatant pourtant qu'il s'agit d'un signal affirmatif, sûr, soumis à un pouvoir codifiant, à l'approbation d'un public qui l'a toujours admis: un outil social assurant la communication, la promulguant sans infraction, lui donnant son canon, sa loi, son droit.

Il pourra s'agir d'un statut, d'un Coran, d'un discours d'Avocat, d'un point notarial, d'un compromis pour l'achat d'un champ, d'un carton d'invitation, d'un duplicata cadastral, d'un roman. Fait capital, l'important va s'attachant, non au point d'application, mais à l'articulation, au fait qu'il y a, partout, toujours, communication (d'aucuns diront communion), discours allant d'un individu à autrui, d'un quidam à son voisin, fût-il transitif ou narratif, dû à l'imagination ou à La fiction, affabulation ou approbation, saga ou madrigal.

Il y aura donc d'abord un pouvoir du Logos, un "ça" parlant dont nous connaissons aussitôt l'accablant poids sans pouvoir approfondir sa signification. . . .

Mais, plus tard, quand nous aurons compris la loi qui guida la composition du discours, nous irons admirant qu'usant d'un corpus aussi amoindri, d'un vocabulariat aussi soumis à la scission, à l'omission, à l'imparfait, la scription ait pu s'accomplir jusqu'au bout.

Abasourdis par l'inouï pouvoir marginal qui, contournant la signification tabou, la saisit pourtant, la produit pourtant par un biais subtil, la disant plus, l'ultradisant par l'allusion, l'association, la saturation, nous garantirons, lisant, la validation du signal sans tout à fait pourtant l'approfondir.

Puis, à la fin, nous saisirons pourquoi tout fut bâti à partir d'un carcan si dur, d'un canon si tyrannisant. Tout naquit d'un souhait fou, d'un souhait nul: assouvir jusqu'au bout la fascination du cri vain, sortir du parcours rassurant du mot trop subit, trop confiant, trop commun, n'offrir au signifiant qu'un goulot, qu'un boyau, qu'un chas, si aminci, si fin, si aigu qu'on y voit aussitôt sa justification. (195-96)

En fin de compte, *La Disparition* n'est pas autre chose qu'une apologie détournée de soi-même. En faisant constamment référence à son propre

fonctionnement — son défi, son jeu, son manque, sa violence, etc. — *La Disparition* se justifie, se rend légitime. Le roman admet sa nature ardue, il proclame son ingéniosité, il expose fièrement ses rouages internes tout en gardant voilé, malicieusement, le principe sur lequel l'écriture se fonde.

Or, c'est justement la tension enjouée entre *dire, se dire et ne pas dire* qui fournit l'ultime clé de l'interaction entre le jeu et la violence dans *La Disparition*. L'autoréférentielité quasi obsédée du roman annonce au lecteur non seulement *je suis littérature*, mais surtout, grâce aux innombrables clins d'œil intertextuels et intratextuels, *je suis littérature qui joue et je ne suis pas à prendre au sérieux*. Warren Motte commente un épisode savoureux où violence devient jeu dans le contexte autoréférentiel:

Quand, dans *La Disparition*, Aloysius Swann tue Arthur Wilburg Savorgnan, il se sert d'un Smith-Corona, arme pour le moins curieuse (p. 303). L'inattendu déclenche l'invitation à un jeu, proposé par l'auteur au lecteur. Car, afin de déchiffrer le passage (ou l'énigme), afin de *jouer*, le lecteur doit faire appel à sa connaissance des romans policiers, qui lui permettra de *reconstituer* une arme des plus classiques, le Smith & Wesson. La prise de conscience de cette transformation, au reste assez banale, débouche alors sur l'identification de la stratégie lipogrammatique et par conséquent sur une réflexion sur la technique romanesque. Le passage sert d'embrasseur métalittéraire, dans la mesure où il focalise l'attention du lecteur sur l'écriture elle-même. L'analogie proposée de manière implicite dans ce passage tendrait d'ailleurs à renforcer une telle lecture, car elle décrit un déplacement rigoureusement similaire: le pistolet est au meurtrier ce que la machine à écrire est à l'écrivain, à la fois icône du métier et arme redoutable. (*Jeux mortels* 47)

Le vrai coupable de ce roman policier est nul autre que Perec. C'est l'auteur qui fait disparaître le e de sa langue et, par conséquent — c'est écrit — les personnages de son livre: «Être auteur pour être ôteur; être ôteur pour être auteur» (Burgelin *Georges Perec* 107).

### **Le jeu autobiographique**

Les différents types de jeux de la violence (excessive, fantastique, intertextuelle, autoréférentielle, etc.) arrivent si bien à dénaturer et à alléger la violence qu'elle finit par devenir comique. Ou presque. Car s'il demeure un soupçon de sérieux à la violence, un surcroît de menace réelle, c'est surtout par rapport à la vie personnelle de Georges Perec. Rappelons que les deux parents de Perec sont disparus pendant la Deuxième guerre: le père sur le champ de bataille et la mère à Auschwitz. «Tout avait l'air normal, d'abord, puis surgissait l'inhumain, l'affolant.» Inhumain et affolant, tu et pourtant évoqué de biais, l'holocauste est aussi présent et absent de *La Disparition*. Perec ne tente pas une analogie de la Shoah, tout au plus, il s'agit d'un réflexe, comme l'explique Catherine Clément:

Quand tout travail de deuil est rendu impossible parce que rien — absolument rien — ne marque la présence des morts, alors surgit la défense, le refuge, la nécessité: écrire, lire, boucher ou édifier la tombe qui n'existera jamais. (90)

Dans la mesure où l'holocauste fait partie intégrante de l'histoire humaine, le lien entre la tentative d'éliminer le peuple juif et l'élimination du clan damné dans

*La Disparition* est capital. Si le lecteur ignore le passé de Perec, le jeu de la violence dans *La Disparition* garde son caractère principalement humoristique. Si, par contre, le lecteur en est conscient, le sérieux ne s'évacue pas entièrement de la violence, elle devient pertinente non seulement par rapport au passé de l'auteur mais aussi au passé du lecteur. Dans l'analyse de *La Disparition*, en tout cas, le contexte historique est pertinent, comme l'expliquent Spencer et Gregory: «the personal, social, linguistic, literary, and ideological circumstances in which [the text] was written need . . . to be called upon from time to time when any serious examination of a literary text is being made, be it for the purpose of stylistic or indeed any literary study» (92).

C'est ainsi que la violence, à son tour, agit également sur le jeu, complétant la relation symbiotique. Le jeu n'est plus simplement une activité fictive et sans conséquence (selon la définition de Huizinga); il n'est plus un système de règles internes à la fiction. Le rapport de la violence dans *La Disparition* et de la violence historique, réelle, garde sa prise sur le sérieux du livre et transforme le jeu en activité pertinente, importante et, somme toute, salubre, au moins pour Perec, sinon pour le lecteur aussi. Le jeu soutient l'expression de la perte, de la douleur, de l'holocauste, de la réalité grave et difficile.

Le commerce entre jeu et violence se poursuit à travers le livre et, en chemin, change la nature de chacun. Le jeu devient plus sérieux et plus pertinent alors que



la violence devient plus légère et plus comique. Les deux pôles s'attirent et se repoussent en gravitant autour du noyau central qu'est le récit.

# Conclusions

Ou plutôt: constats. Car tout pousse à croire que l'on n'en est qu'aux premières incursions de l'hypertexte dans la critique assistée par informatique. Cette thèse ne prétend pas avoir su faire autre chose que de contribuer modestement à préparer un nouveau terrain de travail, une nouvelle méthodologie dont l'étendue des retombées sera à évaluer au fur et à mesure que les outils hypertextuels se mettent au point et que les analyses se multiplient. En effet, il serait de loin préférable d'achever dans un esprit d'ouverture plutôt que de clôture.

En s'appuyant sur l'hypertexte, cette étude a voulu établir des liens plus forts entre le texte et l'ordinateur, deux entités foncièrement différentes. Pour ce faire, il a d'abord fallu explorer la nature et du texte et de l'ordinateur. Le premier chapitre de la première partie a soutenu que, malgré les apparences, l'architecture hypertextuelle ne trahit pas la structure essentielle d'un texte, elle permet simplement de représenter des aspects déjà présents, quoique parfois latents.

L'intérêt de l'hypertexte a pris son plein sens au deuxième chapitre lorsqu'il s'agissait d'esquisser un historique de l'informatique dans les humanités. Parmi les plusieurs obstacles et défis auxquels fait face ce domaine vieux d'un demi-siècle à peine, l'incompatibilité du regard qualitatif du critique littéraire traditionnel et du regard quantitatif de l'ordinateur en constituent l'un des plus importants.

En revanche, il s'agit là d'une incompatibilité en partie conciliable, à l'aide notamment de l'hypertexte. C'est précisément ce que vise mon logiciel HyperPo, en

offrant des fonctions de navigation puissantes entre un texte et ses données. En manipulant la typographie, HyperPo permet de mettre en évidence divers aspects formels d'un texte, allant des éléments répétés (mots, mots lemmatisés, suite de mots) aux catégories lexicales. Ainsi arrive-t-il à superposer le qualitatif et le quantitatif, et ce, dans une interface qui fait son pour être conviviale et facilement accessible (sur Internet).

Quoi qu'il en soit, il faut rendre à l'Oulipo ce qui appartient à l'Oulipo: le quatrième chapitre s'est chargé d'élucider le rapport entre HyperPo et ce groupe de littéraires et de mathématiciens intéressé aux contraintes formelles dans la littérature. Un survol de leurs idéologies principales et de leurs travaux a permis de démontrer le mérite d'étudier les textes oulipiens avec l'appui des outils informatiques, d'autant plus que c'est un corpus fâcheusement négligé par la critique littéraire. L'affinité de l'Oulipo et de l'analyse textuelle informatisée n'écarte pas les difficultés d'une critique littéraire, elle ne fait que multiplier les points d'entrée au texte. De même, ce n'est pas seulement les textes oulipiens qui peuvent profiter des méthodes informatiques; en fin de compte, tout texte est régi par des contraintes. Si cette étude privilégie les textes oulipiens c'est qu'il semble logique de donner à une nouvelle méthodologie tous les avantages possibles pour réussir: une fois partie elle pourra aborder des cas plus délicats ou plus complexes.

Ces quatre chapitres ont été regroupés sous le sobriquet de «coulisses», c'est-à-dire ce qu'il a fallu pour monter sur la «scène» l'analyse de *La Disparition* de

Georges Perec. Évidemment, c'est la créativité et la diligence du personnel dans les coulisses et sur la scène qui assure la qualité de la production.

Après un premier chapitre d'introduction à *La Disparition* qui s'est attardé sur certains faits saillants entourant la parution du livre, la deuxième partie s'est poursuivie avec un examen des effets de la contrainte lipogrammatique à différents niveaux linguistiques, assistée par les outils de fréquence et de repérage d'HyperPo. Une considération de l'interaction entre les différents niveaux linguistiques du deuxième chapitre a d'ailleurs frayé le chemin pour la discussion dans le troisième chapitre de quelques enjeux thématiques de *La Disparition*.

En faisant céder la place privilégiée de la contrainte, l'ultime chapitre s'est consacré à une étude du jeu et de la violence dans *La Disparition*. Ces deux présences dans le livre ont d'abord été abordées séparément afin de bien comprendre leur fonctionnement dans un contexte fictionnel. Mais c'est surtout leur interaction qui présente des effets littéraires fascinants, tels qu'exposés par une considération du jeu de la violence excessive, du jeu de la violence fantastique, du jeu de la violence intertextuelle et du jeu de la violence autoréférentielle. Bien que l'appui de l'informatique dans ce dernier chapitre ait été moins visible que dans le précédent, les outils de navigation d'HyperPo se sont avérés inestimables dans le parcours du texte. Loin d'être un défaut, cette transparence est un des objectifs visés par HyperPo, un trait qui augmente les chances qu'il puisse s'intégrer à la critique littéraire traditionnelle.

Cependant, l'application d'HyperPo à *La Disparition* a révélé certaines limites du logiciel qu'il vaut la peine de signaler, car la constatation de celles-ci rend possible l'amélioration éventuelle du logiciel. Rappelons brièvement que le design actuel d'HyperPo fait en sorte que presque toute l'analyse pertinente se fasse pendant la deuxième étape de son usage et que la troisième étape rende possible l'exploration de cette analyse. Autrement dit, tout le texte est analysé en même temps. Il y a au moins deux avantages principaux à cette approche. D'abord, le parcours des résultats peut se faire très vite puisque toute l'analyse est déjà effectuée. Ensuite, l'analyse d'un texte entier risque de présenter des données intéressantes que l'on n'aurait autrement peut-être pas songé à générer.

Par contre, l'inconvénient majeur de cette approche est que l'ordinateur fait beaucoup de travail inutile car il est peu probable que l'utilisateur profite de tous les résultats obtenus. En outre, pour de longs textes (de la taille d'un livre), l'analyse intégrale est difficile, voire impossible (avec les ordinateurs communément disponibles). Et même si l'analyse réussit à s'achever, le volume d'informations que le serveur doit transmettre au navigateur est prohibitif (surtout en ce qui concerne le navigateur).

Par conséquent, HyperPo a dû analyser séparément les chapitres de *La Disparition*. Bien des phénomènes et des tendances étaient observables à l'intérieur d'un même chapitre, mais la vue d'ensemble a dû se constituer à la main, comme un collage. La navigation intracapitulaire rendue possible par la version courante

d'HyperPo s'est avérée énormément utile, mais il aurait été encore plus pratique de parcourir l'ensemble du texte.

C'est précisément ce que tâchera de rendre possible une version ultérieure du logiciel. L'intérêt d'améliorer HyperPo témoigne de sa santé: comme pour une langue, la mort guette un logiciel qui cesse d'évoluer.

Enfin, cette thèse a voulu démontrer le potentiel de l'hypertexte dans l'analyse de texte informatisée. Ce faisant, elle a cherché à remplir un vide déplorable et dans la théorisation de l'hypertexte — qui jusqu'alors s'était surtout concentrée sur la production et la réception de documents hypertextuels mais pas sur son application à l'analyse textuelle — et dans les méthodologies des chercheurs humanistes se servant de l'informatique — qui ne s'étaient guère aventurés dans la terre fertile de l'hypertextualité. Du même coup, cette étude a tenté de contribuer à la critique regrettablement mince des textes oulipiens. Dans l'une et l'autre entreprise, il s'agit d'un effort de fondation qui encouragera des travaux subséquents dans la même voie. Ce n'est, en tout cas, qu'un pareil travail interdisciplinaire qui saurait mener à la réalisation du potentiel de l'informatique dans la critique littéraire.

# Références

## **Théorie et critique et informatique**

- Aho, Alfred V. *The AWK programming language*. Reading, Mass: Addison-Wesley Publishing Company, 1988.
- Al, B.F.F. «Possibilités et limites de la stylistique quantitative.» *L'ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques: Actes de la XIe conférence internationale, 2-6 avril, 1984*. Hamesse, Jacqueline et Antonio Zampoli (éd.). Paris-Genève: Champion-Slaktine, 1985, 1-11.
- Barelson, B. «Content Analysis» in *The Handbook of Social Psychology*, G. Lindzey (éd.), Cambridge, 1954, 488-522.
- Beatie, Bruce A.. «Measurement and the Study of Literature.» *Computers and the Humanities*. 13 (1979), 185-193.
- Bernard, Michel. «Hypertexte: la troisième dimension du langage.» *Texte* 3/14 (1993), 5-20.
- Birkerts, Sven. *The Gutenberg Elegies*. Boston: Faber and Faber, 1994.
- Bolter, J. D. «Literature in the Electronic Writing Space.» *Literacy Online*. Tuman (éd.). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.
- Bolter, Jay David. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Lawrence Erlbaum Associates, 1991.
- Bowles, Edmund A. (éd) *Computers in Humanistic Research*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1967, 108-117.
- Brunet, Étienne. *L'Exploitation des grands corpus: Le bestiaire de la littérature française*. 4, 2 (1989), 121-134.
- Burnett, Kathleen. «Toward a Theory of Hypertextual Design.» *Postmodern Culture*. (janvier) 3, 2 (1993).
- Burton, Dolores M.. «An Essay Review of Computational Stylistics for 1967-1968.» *Computers and the Humanities*. 3 (1968), 41-48.
- Bush, V. «As We May Think.» *Atlantic Monthly*. 176 (1945), 101-08.
- Choueka, Yaacov. «Statistique et dynamique dans le traitement automatique des banques de données textuelles.» *L'ordinateur et les recherches littéraires et linguistiques: Actes de la XIe conférence internationale, 2-6 avril, 1984*. Jacqueline Hamesse et Antonio Zampoli (éd.). Paris: Champion-Slaktine, 1985, 115-20.
- Dyer, Robert R.. «The New Philology: An Old Discipline or a New Science?.» *Computers and the Humanities*. 4 (1969), 53-64.

- Fellows, Lawrence. «Cleric Says Computer Proves Paul Didn't Write 14 Epistles.» *New York Times (Western Edition)*. 7 nov. (1963), 1.
- Francis, Ivor S. «An Exposition of a Statistical Approach to the Federalist Dispute.» *The Computer and Literary Style*. Jacob Leed (éd.). Kent, OH: Kent State University Press, 1966, 38-78.
- Hockey, Susan. *A Guide to Computer Applications in the Humanities*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.
- Holland, Norman N.. «Futures: A Non-Summary of the EDUCOM Symposium on the Computer and Humanistic Studies.» *Computers and the Humanities*. 2 (1967), 57-61.
- Holsti, Ole R.. «Computer Content Analysis in International Relations Research.» *Computers in Humanistic Research*. Edmund A. Bowles (éd.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1967, 108-117.
- Joyce, Michael. *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Kerckhove, Derrick de. «Hypertext: Text in Time, Not in Space.» *Le Livre: De Gutenberg à la carte à puce*. Johanne Bénard et Jean-Jacques Hamm (éd.). Toronto: Legas, 1996.
- Kidwell, Peggy A. et Paul E. Ceruzzi. *Landmarks in Digital Computing*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1994.
- Lancashire, Ian. *Using TACT with Electronic Texts*. New York, Modern Language Association of America, 1996.
- Lancashire, Ian. «Back to the Future: Literary and Linguistic Computing 1968-1988.» *Computers in Literary and Linguistic Research: Proceedings of the XVth International Conference, Jerusalem, June 5-9, 1988*. Yaacov Coueka (éd.). Champion: Paris, 1990, 36-47.
- Landow, G. P. *Hypertext 2.0*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Landow, G. P.. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Landow, George P. «Popular Fallacies about Hypertext.» *Designing Hypermedia for Learning*. D. Jonassen et H. Mandl (éd.). New York: Springer-Verlag, 1990, 39-59.
- Lawrence, Steve. Courrier électronique à l'auteur. 15 mars, 1999.
- Lawrence, Steve & C. Lee Giles. «Accessibility and Distribution of Information on the Web» *Nature*, 400 (février 1999), 107-109.
- Lessard, Greg et Michael Levison. «Introduction: Quo Vadimus?.» *Computers and the Humanities*. 31 (1998), 261-269.



- Lusignan, Serge. *Quelques réflexions sur le statut épistémologique du texte électronique*. 19 (1985), 209-12.
- Miikkulainen, Risto. *Subsymbolic Natural Language Processing: An Integrated Model of Scripts, Lexicon and Memory*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- Milic, Louis T. «Winged Words: Varieties of Computer Application in Literature.» *Computers and the Humanities*. 2 (1967), 24-31.
- Milic, Louis T. «The Next Step.» *Computers and the Humanities*. 1 (1966), 3-6.
- Morton, Andrew Q. et Michael Levison. «Some Indications of Authorship in Greek Prose» in *The Computer & Literary Style*, Jacob Leed (éd.). Kent: Kent University Press, 1966.
- Mosteller, F. et D. L. Wallace. «Inference in an Authorship Problem.» *Journal of the American Statistical Association*. 58 (1963), 275-309.
- Moulthrop, Stuart. «The Politics of Hypertext.» *Evolving Perspectives on Computers and Composition*. G. E. Hawisher et C. L. Selfe (éd.). Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1991.
- Nelson, Theodor. *Literary Machines*. Swarthmore, Pa: Theodor Nelson, 1981.
- Nelson, Theodor. «Opening Hypertext.» *Literacy Online*. Tuman, M. C. (éd.). Pittsburgh, Penn.: University of Pittsburgh Press, 1992, 43-57.
- Oakman, Robert L. *Computer Methods for Literary Research*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1980.
- Olsen, Mark. «Signs, Symbols and Discourses: A New Direction for Computer-Aided Literature Studies.» *Computers and the Humanities*, 27 (1993), 309-314.
- Van Peer, Willie. «Quantitative Studies of Literature: A Critique and an Outlook.» *Computers and the Humanities*. 23 (1989), 301-307.
- Potter, Rosanne G. *Statistical Analysis of Literature: A Retrospective on Computers and the Humanities, 1966-1990*. 25 (1991), 401-429.
- Raben, Joseph. *Humanities Computing 25 Years Later*. 25 (1991), 341-350.
- Rumelhart, David E., James L. McClelland et le PDP Research Group. *Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition, Volume I: Foundations*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- Sinclair, Stéfán. «HyperPo: The Next Generation» *ACH-ALLC'99 Conference Proceedings* Charlottesville: University of Virginia, 1999.
- Sinclair, Stéfán. «L'HyperPo: Exploration des structures lexicales à l'aide des formes hypertextuelles» *ACH-ALLC '97 Conference Abstracts*, Greg

- Lessard et Michael Levison (éd.). Kingston, ON: Queen's University Press, 1997.
- Snyder, Ilana. *Hypertext: The Electronic Labyrinth*. Victoria, Australia: Melbourne University Press, 1996.
  - Sperberg-McQueen, Michael. «ACH Project for Text Encoding Standards.» *ACH Newsletter*, 9, 4 (1987), 1-2.
  - Stoll, Clifford. *Silicon Snake Oil*. Toronto: Doubleday, 1995.
  - Tolva, John. *The Heresy of Hypertext: Fear and Anxiety in the Late Age of Print*. Internet <<http://www.mindspring.com/~jntolva/heresy.html>> (2 mai 1998).
  - Vandendorpe, Christian. *Du Papyrus à l'hypertexte*. Québec: Boréal, 1999.
  - Vandendorpe, Christian. «Sur l'avenir du livre: linéarité, tabularité et hypertextualité.» *Le Livre: De Gutenberg à la carte à puce*. Johanne Bénard et Jean-Jacques Hamm (éd.). Toronto: Legas, 1996, 149-155.
  - Vuillemin, Alain. *Informatique et littérature*. Paris-Genève: Champion-Slaktine, 1990.
  - Wachal, Robert S. «On Using a Computer.» *The Computer and Literary Style*. Jacob Leed (éd.). Kent, OH: Kent University Press, 1966, 14-37.
  - Wall, Larry, Tom Christiansen & Randal L. Schwartz. *Programming Perl*. Sebastopol, CA: O'Reilly and Associates, 1996.
  - Wilensky, Robert. *Mail on Sunday*. 16 février (1997).
  - Winder, William. «Reading the Text's Mind.» <<http://kcl.ac.uk/humanities/cch/chwp/winder/textmind1.html>> (29 avril 1999).
  - Wishy, Bernard. «New Hardware for the Humanities.» *Computers and the Humanities*. 2 (1967), 1-11.

## Critique et théorie littéraires

- Arnaud, Noël. «Préface» in *Oulipo Bibliothèque oulipienne III*. Paris: Seghers, 1990, 7-9.
- Arnaud, Noël. «Préface» in *Oulipo Bibliothèque oulipienne I*. Paris: Ramsey 1987, 7-9.
- Barthes, Roland. «Le Plaisir du texte» (1973) in *Œuvres Complètes*, t. 2. Paris: Seuil, 1994.
- Barthes, Roland. *Le Degré Zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- Barthes, Roland. «Critique et vérité» (1966) in *Oeuvres complètes*, t. 2. Paris: Seuil, 1994.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

- Barthes, Roland. «De l'œuvre au texte» (1971) in *Œuvres complètes*, t. 2. Paris: Seuil, 1994.
- Béhar, Stella. *Georges Perec: écrire pour ne pas dire*. New York: Peter Lang, 1995.
- Bellos, David. *Georges Perec: Une vie dans les mots*. Paris: Seuil, 1994.
- Bénabou, Marcel. «Vraie et fausse érudition chez Perec» in *Parcours Perec: Colloque de Londres - mars 1988*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- Bens, Jacques. «Oulipien à 97%.» *Magazine Littéraire*. 193 (mars 1983), 26-7.
- Burgelin, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988.
- Burgelin, Claude. «Perec et la cruauté» in *Cahiers Georges Perec I*. Paris: P.O.L., 1985.
- Butor, Michel. *Répertoire II: Études et conférences 1959-1963*. Paris: Minuit, 1964.
- Chalon, Jean. «Georges Perec, l'homme sans qui 'les choses' ne seraient pas ce qu'elles sont.» *Le Figaro Littéraire*. 25 (novembre 1965).
- Chauvin, Andrée. «La Saga du scriptural: Occultations, duplications. (Réécritures dans *La Disparition* de Georges Perec.» in *Annales littéraires de l'Université de Besançon*. Paris: Les Belles Lettres, 1987, 213-241.
- Clément, Catherine. «Auschwitz, ou *La Disparition*.» *L'Arc*. 76 (1979), 87-91.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- Dujardin, Édouard. *Le Monologue intérieur*. Rome: Bulzoni, 1997
- Duvignaud, Jean. «Georges Perec, prix Renaudot 1965.» *Le Nouvel observateur* 54 (24-30 novembre, 1965).
- Eco, Umberto. *Interprétation et surinterprétation*. Paris: P.U.F., 1996.
- *Encyclopaedia Britannica*. P. W. Goetz (éd.). Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1974-1987.
- *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers; mis en ordre & publié par M. Diderot; & quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*. Genève: Pellet, 1777-79.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

- Goldenstein, Jean-Pierre. *Pour lire le roman*. Paris: Duculot: 1998.
- Hechiche, Anaïk. *La Violence dans les romans de Boris Vian*. Paris: Publisud, 1986.
- Hofstadter, Douglas R. *Le Ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language*. New York: BasicBooks, 1997.
- Henriot, Jacques. *Le Jeu*. Paris: PUF, 1976.
- Huizinga, Johannes. *Homo Ludens*. Paris: Gallimard, 1951.
- Jenny, Laurent. «La Stratégie de la forme» *Poétique*, 27 (1976): 257-281.
- Kristeva, Julia. *Le texte du roman*. Le Hague: Mouton, 1970.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Kuon, Peter. *L'Oulipo et les avant-gardes* in *Oulipo poétiques*. Peter Kuon (éd). Tübingen: Narr, 1999, 15-30.
- Lapprand, Marc. «Trois points sur l'Oulipo» *Formules*, 3 (1999-2000), 162-170.
- Lapprand, Marc. *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Lejeune, Philippe. *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L., 1991.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil: 1975.
- Le Lionnais, François. «La Lipo. Le premier manifeste» in *Oulipo Littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973, 19-22.
- Le Lionnais, François. «Le Second manifeste» in *Oulipo Littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973, 217-22.
- Le Lionnais, François. «L'ivresse algolique» in *Oulipo Littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973, 217-22.
- Magoudi, Ali. *La Lettre fantôme*. Paris: Minuit, 1996.
- Marcandier-Colard, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales: essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- McLuhan, Marshall. *La Galaxie Gutenberg: face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*. Jean Paré (trad.). Paris: Mame, 1967.
- Mendenhall, T. C.. «The Characteristics Curves of Composition.» *Science*. 9: 214 (1887), 237-249.
- Miciollo, Henri. *La jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Hachette, 1973.
- Oulipo. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- Motte, Warren F. «Jeux mortels.» *Études littéraires*, 23, 1-2 (1991), 43-52.

- Oulipo. *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- Perec, Georges. «Ce qui stimule ma racontouze: entretien avec Claudette Oriol-Boyer le 18 février 1981.» *Texte en main*. 1 (1984), 49-59.
- Perec, Georges. «Notes sur ce que je cherche» in *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985, 9-12.
- Perec, Georges. «Les Lieux d'une ruse» in *Penser/Classer*. Paris: Hachette, 1985, 59-72.
- Perec, Georges. «Histoire du lipogramme.» in Oulipo *La littérature potentielle*, 78-93. Paris, Gallimard, 1973.
- Popper, Karl. *Conjectures and Refutations*. London: Routledge and Kegan Paul, 1969.
- Ribière, Mireille. «'Maudit Bic!' ou La Maldiction.» *Études littéraires*, 23 (1990) 1-2, 53-78.
- Ricardou, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil, 1978.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.
- Roche, Anne. «Auto(bio)graphie.» *Cahiers Georges Perec I*, Paris: P.O.L., 1985, 65-80.
- Rosiensi-Pellerin, Sylvie. *Perecgrination ludiques: Études de quelques mécanismes du jeu dans l'œuvre romanesque de Georges Perec*. Toronto: Gref, 1995.
- Roubaud, Jacques. *Poésie, etcetera: ménage*. Paris: Stock, 1995.
- Roubaud, Jacques. «La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau» in Oulipo *Atlas de littérature potentiel*. Paris: Gallimard, 1981, 42-72.
- Sanders, Barry. *A is for Ox*. New York: Pantheon Books, 1994.
- Schwartz, Paul. *Traces of His Passages*. Birmingham: Summa Publications, 1988.
- Snow, C. P. *The Two Cultures: And a Second Look*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- Spencer, John et Michale J. Gregory. «An Approach to the Study of Style.» *Linguistic and Literary Style*. Donald C. Freeman (éd.). New York: Holt, Rinehard and Winston, 1970, 73-95.
- Thomas, Jean-Jacques. *La langue, la poésie: essais sur la poésie française contemporaine*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1989.
- Vernet, Max. «Sic Transit Sic.» *Butor et l'Amérique*. Calle-Gruber, Mireille (éd.). Montréal: L'Harmattan Inc., 1998, 195-218.
- Whatmough, Joshua. «Mathematical Linguistics.» *Proceedings of the VIIIth International Congress of Linguists*. Oslo University Press: Oslo, 1957.

- Wittgenstein, Ludwig. *Tractacus logico-philosophicus*. Pierre Klossowski (trad.). Paris: Gallimard, 1961.
- Yule, G. Udny. «On Sentence-Length as a Statistical Characteristic of Style in Prose: With Application to Two Cases of Disputed Authorship.» *Biometrika*. 30 (1938), 363-390.

## Œuvres littéraires

- Aristote. *Poétique*. J. Hardy (trad.). Paris: Belles Lettres, 1932.
- Balzac, Honoré de. «Sarrasine.» in Roland Barthes *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Bordas, 1996.
- Borges, Jorge Luis. «Le Jardin aux sentiers qui bifurquent.» *Fictions*. P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois (trad.). Paris: Gallimard, 1983.
- Browning, Robert. «Andrea del Sarto» in *Poetical Works*. Toronto: Oxford University Press, 1970.
- Butor, Michel. *6810000 litres d'eau par seconde: étude stéréophonique*. Paris: Gallimard, 1965.
- Butor, Michel. *Niagara, A Novel*. Elinor Milnor (trad.). Chicago: H Regnery Co, 1969.
- Butor, Michel. *Le Génie du lieu IV: Transit A - Transit B*. Paris: Gallimard, 1992.
- Butor, Michel. *La Modification*. Paris: Minuit, 1957.
- Cortazar, Julio. *Marelle*. Paris: Gallimard, 1966.
- Eco, Umberto. *Le Pendule de Foucault*. Grasset, 1990.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Charpentier, 1918.
- Hésiode. *La Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*. Paul Mazon (trad.). Paris: Les Belles Lettres: 1982.
- Jackson, Shelley. *Patchwork Girl*. Cambridge, Mass: Eastgate Systems, 1995.
- James, Henry. *The Figure in the Carpet*. London: Martin Secker, 1916.
- Joyce, James. *Ulysses*. New York: Modern Library, 1946.
- Joyce, Michael. *Afternoon, A Story*. Cambridge, Mass.: Eastgate Systems, 1990.
- Lautréamont. *Œuvres complètes. Poésies I*. Paris: Flammarion, 1969.
- Mann, Thomas. *L'Élu*. Paris: Albin Michel: 1990.
- Moulthrop, Stuart. *Victory Garden*. Cambridge, Mass.: Eastgate Systems, 1991.

- Musset, Alfred de. «Ballade de la lune» in *Poésies complètes*. Paris: Gallimard, 1957, 83-87.
- Oulipo. *Bibliothèque oulipienne III*. Paris: Seghers, 1990.
- Oulipo. *Bibliothèque oulipienne II*. Paris: Ramsay, 1987.
- Oulipo. *Bibliothèque oulipienne I*. Paris: Ramsay, 1987.
- Platon. *Phèdre*. Chambry, É. (trad.).
- Perec, Georges et Robert Bober. *Récits d'Ellis Island: Histoires d'errance et d'espoir*. Paris: Sorbier, 1980.
- Perec, Georges. «What A Man!» in *Oulipo Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.
- Perec, Georges. *Un Cabinet d'amateur: Histoire d'un tableau*. Paris: Balland, 1979.
- Perec, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978.
- Perec, Georges. *Je me souviens: les choses communes I*. Paris: Hachette, 1978.
- Perec, Georges. *Alphabets*. Paris: Galilée, 1976.
- Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.
- Perec, Georges. *Les Revenentes*. Paris: Julliard: 1972.
- Perec, Georges. *Die Maschine*. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Perec, Georges. *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.
- Perec, Georges. *La Boutique obscure. 124 rêves*. Paris: Denoël: 1973.
- Perec, Georges. «Palindrome» in *Oulipo La littérature potentielle*. Paris: Gallimard: 1973.
- Perec, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Denoël, 1967.
- Perec, Georges. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*. Paris: Denoël, 1966.
- Perec, Georges. *Les Choses. Une histoire des années soixante*. Paris: Julliard, 1965.
- Poe, Edgar Allan. *Aventures d'Arthur Gordon Pym in Oeuvres complètes en prose*. Paris: Gallimard, 1951, 495-691.
- Poe, Edgar Allan. «The Literary Life of Thingus Bob» (1844) in *Collected Works of Edgar Allan Poe* Cambridge: Belknap Press, 1978.
- Queneau, Raymond. «Un conte à votre façon» in *Oulipo La Littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1973, 277-80.
- Queneau, Raymond. «100 000 000 000 000 de poèmes: mode d'emploi» in *Oulipo La Littérature potentielle*, Paris: Gallimard, 1973, 247-49.
- Queneau, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1965.

- Queneau, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 1959.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1954.
- Robbe-Grillet, Alain. *La Jalousie*. Paris: Éditions de minuit, 1957.
- Roubaud, Jacques, *Le Grand Incendie de Londres, récit avec incises et bifurcations*. Paris: Seuil, 1989.
- Sophocle. *Œdipe Roi*. Paris: Gallimard, 1967.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York: Odyssey Press, 1940
- Swift, Jonathon. «Voyages de Gulliver.» *Oeuvres complètes*. Émile Pons (trad.). Paris: Gallimard, 1965.
- Tennyson, Alfred. *In Memoriam*. Boston: Ticknor and Fields, 1855.
- Tzara, Tristan. *Œuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1975.
- Wright, Ernest Vincent. *Gadsby, A Story of Over 50,000 Words Without Using the Letter E*. Los Angeles: Wetzel Publishing Co., 1939.