

De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec

Bernard Magné

Volume 38, numéro 3, septembre 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/003536ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/003536ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Magné, B. (1993). De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. *Meta*, 38(3), 397–402. <https://doi.org/10.7202/003536ar>

DE L'EXHIBITIONNISME DANS LA TRADUCTION. À PROPOS D'UNE TRADUCTION ANGLAISE DE *LA VIE MODE D'EMPLOI* DE GEORGES PEREC

BERNARD MAGNÉ

Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, France

Roman construit à partir de contraintes formelles multiples et complexes, *La vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978) pose d'emblée au traducteur une alternative redoutable. Soit, ignorant délibérément ou non ces contraintes, il s'attache exclusivement à rendre le sens explicite sans se soucier du saccage ainsi produit dans le détail du texte ; c'est le parti adopté par Dianella Selvatico Estense pour la traduction italienne (Perec 1984). Soit, s'informant sur ces contraintes, il s'attache, dans la mesure où cela reste techniquement possible, à les respecter ou du moins à en proposer l'équivalent structurel ; c'est le parti adopté par Eugen Helmlé pour la traduction allemande (Perec 1982). Pour sa traduction anglaise (Perec 1987), David Bellos a choisi la seconde attitude, et il faut évidemment l'en féliciter. Ainsi, pour ne prendre que deux exemples connus des amateurs, le compendium du chapitre 51 et les portraits imaginaires du chapitre 59 obéissent aux mêmes règles fonctionnelles que dans l'original.

On est donc fort surpris de constater que sur un point capital David Bellos ait cru devoir apporter au roman de Perec des changements en totale contradiction avec les exigences structurales de l'ouvrage.

Dans *La vie mode d'emploi*, les contraintes ne sont pas simplement des réglages techniques exigeant la présence ou l'absence de tel ou tel élément à tel endroit du texte. Elles appartiennent à un dispositif global qui prend en compte non seulement l'énoncé du roman mais aussi toute la situation d'énonciation et en particulier la relation au lecteur. C'est tout le sens de l'exergue que Perec emprunte à Paul Klee pour son Préambule : «L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre». Ces chemins sont donc eux aussi des éléments constitutifs du texte et comme tels ils méritent tous les soins du traducteur : ils relèvent de la pragmatique fictionnelle régissant les rapports différés du scripteur et du lecteur à l'intérieur de cette écriture toujours définie par Perec comme un jeu qui se joue à deux. Tel est précisément le sens du Préambule où, à travers l'évocation de l'art du puzzle comme jeu non solitaire, c'est bien évidemment l'art de l'écriture et son rapport à la lecture qui se trouvent métaphoriquement désignés.

De quel type sont donc ces chemins, de quel ordre est ce rapport dans *La vie mode d'emploi* ? Sans aucun doute possible, ils supposent la **dissimulation des contraintes**. Si ce que Perec appelle «les pièges de l'écriture» se fondent sur une double postulation contradictoire — «rester caché, être découvert» (1975 : 14) —, dans ce roman il y a une règle implicite mais absolue : les indices qui permettraient au lecteur de découvrir, en tout ou partie, le système des contraintes sont toujours marginaux, déviés, incomplets, trompeurs, à l'image même de ceux que Gaspard Winckler dispose perfidement dans ses puzzles au grand désespoir de Bartlebooth. Même le Post-scriptum qui semble fournir une liste précise

des auteurs cités est un petit chef-d'œuvre de ruse, mêlant indissolublement le vrai et le faux. Ce n'est pas que les indices manquent dans le texte : ils sont même nombreux et souvent extrêmement sophistiqués ; mais ils ont un statut parfaitement paradoxal : ils ne sont repérables que si l'on connaît préalablement — et donc par une approche extra-textuelle — ce qu'il y a à découvrir ! Ce n'est pas tel indice qui permet d'identifier telle contrainte, mais la connaissance de telle contrainte qui permet de découvrir un indice ingénieusement dissimulé !

Ce paradoxe est un des traits organiques du roman de Perec et il en ressort que, s'agissant des contraintes formelles, bien traduire *La vie mode d'emploi*, c'est à la fois respecter d'une manière ou d'une autre ces contraintes et leur conserver absolument leur caractère implicite. Tout gauchissement du texte visant à attirer l'attention sur ce que l'auteur a soigneusement veillé à masquer relève de la détérioration pure et simple. D'un point de vue théorique ou esthétique, on peut regretter cette stratégie de cryptage et la discuter, mais elle constitue un aspect fondamental de l'écriture de Perec, comme il le rappelle lui-même : «Autant je me sers d'une manière stricte ou laxiste de formules et de contraintes au départ, autant au moment du produit achevé, j'essaie que ça ne se voit plus du tout» (1980c : 98). La seule attitude possible pour un traducteur fidèle est donc de la prendre en compte et de l'appliquer à la lettre, en se souvenant que lorsque Perec a souhaité donner quelques indications sur les contraintes de son roman, il l'a toujours fait **en dehors de son livre**, dans des articles ou des entretiens.

De ce point de vue, la traduction allemande d'Eugen Helmlé, réalisée du vivant de Perec, avec son aide et son accord, est exemplaire. Celle de David Bellos est caricaturale. On pourrait la définir par une comparaison rhétorique : là où Perec suggère des litotes, David Bellos assène des hyperboles. Je voudrais en donner quelques échantillons, relevant de contraintes diverses.

Les deux premiers exemples touchent aux citations. Sans revenir ici sur l'organisation complexe des nombreuses citations contenues dans *La vie mode d'emploi*, je rappelle qu'une règle absolue les concernant est leur caractère implicite. Jamais, dans le co-texte d'une citation, ne sont mentionnés le nom de l'auteur cité ou le titre de l'œuvre citée. C'est pour cela que j'ai, à leur sujet, proposé le terme d'**impli-citation** (Magné 1989 : 74). Là encore, Perec consentait volontiers à livrer ses emprunts, mais toujours en dehors du texte, dans un métadiscours critique, où il révélera par exemple ses emprunts à Flaubert (1980a) ou à Queneau (1980b), mais sans rien dire des mécanismes textuels de masquage soigneusement élaborés. On va le voir, David Bellos n'a pas de ces délicatesses.

Au chapitre 37, Perec écrit : «ils posent en compagnie d'un couple que l'on ne saurait qualifier autrement que d'*ejusdem farinae*» (p. 219). Qui a lu «Emprunts à Queneau» ou consulté les carnets manuscrits de citations publiés par Ewa Pawlikowska (1986) reconnaît dans «*ejusdem farinae*» une citation d'*Exercices de style* de Queneau : «...cum altero ejusdem farinae qui arbiter elegantiarum erat...²». Mais le texte ne fournit aucun indice de cette citation. Simplement, après coup, lorsqu'on sait qu'il y a là une citation, la formule «que l'on ne saurait qualifier autrement» prend une signification ironiquement savoureuse pour désigner la fidélité de l'emprunt. Mais, sans le secours des révélations extra-textuelles, l'identification des deux mots latins est à peu près impossible et voulue telle. C'est même parce que l'impli-citation est dépourvue d'indice spécifique que le scripteur peut jouer avec la formule à double sens. Or ce jeu subtil, voici ce qu'en fait David Bellos «*they are posing with another couple who can only be described as exercises in the same style*» : en lieu et place d'une anonyme expression latine dissimulant l'emprunt par sa brièveté et sa banalité, un gros clin d'œil appuyé avec citation quasi explicite du titre de Queneau «*exercises in the same style*».

Au chapitre 54 est évoqué «un extrait d'un des premiers dictionnaires d'égyptologie connus, le *Libvre mangifique dez Merveyes que peuvent estre vuyes es La Egipte* (Lyon, 1560)». Suivent quatre paragraphes en italiques reproduisant un texte en français de la Renaissance, qui, vérification faite dans les manuscrits préparatoires, s'avère être une citation de Rabelais. Là encore, le texte n'en dit rien d'explicite : seule l'étrangeté de la langue peut faire postuler une citation de Rabelais, hypothèse qu'un lecteur pointilleux pourra conforter si ses souvenirs d'histoire littéraire sont suffisamment nets pour que l'indication «Lyon, 1560» lui évoque le lieu (mais non la date) d'impression de la première édition de *Gargantua* (mais la citation vient du *Quart Livre*). On le constate : les chemins menant à l'emprunt sont loin d'être évidents. Ils le sont en tout cas beaucoup trop peu pour David Bellos, qui traduit : «*an extract from one of the earliest known dictionaries of Egyptology, F. Rablé's Libvre mangifique dez Merveyes que peuvent estre vuyes es La Egipte (Lyon, 1560)*», flanquant le titre original d'une burlesque traduction homophonique du nom de l'auteur cité dont l'effet est aussi détonant dans cette stratégie de la ruse que le coup de pistolet au milieu d'un concert cher à Stendhal³.

On n'aura pas la cruauté d'insister, mais l'on constatera que cette volonté de dénuation, outre qu'elle contredit le fonctionnement du texte, semble totalement arbitraire : elle ne concerne ni toutes les citations d'un auteur, ni une citation par auteur. Ainsi David Bellos réussit-il à substituer non seulement le patent au latent mais encore le fortuit au construit.

En préférant l'exhibitionnisme textuel à l'implicite perecquien, David Bellos s'expose parfois à d'autres déconvenues, dans la mesure où son souci d'accumuler les indices l'amène à transgresser des fonctionnements structurels stricts, perdant ainsi largement sur un point ce qu'il croit gagner sur un autre. Ainsi en va-t-il dans le chapitre 3, lorsqu'il traduit un passage qui résulte de l'application d'une contrainte spécifique. Le texte français évoque «un bristol blanc sur lequel a été calligraphiée à l'encre violette la question suivante *Quelle est la menthe qui est devenue tilleul ?* que surmonte le chiffre 6 dessiné artistiquement». La question repose sur un calembour et il faut comprendre *Quelle est l'amante qui est devenue tilleul ?*, la réponse étant Baucis, métamorphosée en tilleul par Jupiter, tandis que son époux Philémon devenait chêne. La réponse est d'ailleurs dans le texte même, puisque «le chiffre 6 dessiné artistiquement» est bien un ... beau 6. La contrainte ici à l'œuvre est la suivante. Parmi les 42 éléments qui doivent figurer obligatoirement dans chaque chapitre de *La vie mode d'emploi*, deux proviennent d'une paire de listes de 10 expressions binaires figées comme Laurel et Hardy, faucille et marteau, crime et châtiment, etc. Parmi ces expressions, il y a le couple Philémon et Baucis. La distribution de ces couples est réglée par les algorithmes de base sur lesquels il est inutile de revenir ici, et selon le principe d'une combinatoire exhaustive : chaque premier élément d'un couple sera systématiquement apparié avec tous les deuxièmes éléments de manière que les chapitres du roman réalisent au total les 100 rangements possibles de ces éléments pris deux à deux⁴. En vertu de ce système, Baucis doit apparaître dix fois dans le texte, une fois avec son époux Philémon et les neuf autres fois combinée avec les premiers éléments des autres couples : Laurel, faucille, Crime, etc. Mais les apparitions de ces couples obéissent à une règle stricte : lorsqu'en vertu de la combinatoire un chapitre doit mentionner les deux éléments de base d'un couple, cette mention est explicite. Dans tous les autres cas, la mention sera dissimulée par divers artifices : calembour, synonymie, homonymie, etc.

Dans ce chapitre 3, les manuscrits préparatoires nous apprennent que Baucis est combinée avec Racine (premier élément du couple Racine et Shakespeare). D'où la «racine de ginseng», évoquée quelques lignes après le bristol porteur de la question. Cette

combinatoire Racine — Baucis exclut absolument toute mention de Philémon dans ce chapitre, puisque Racine et Philémon appartiennent à la même liste. Or, ayant à trouver pour le calembour français la menthe/l'amante un équivalent susceptible de désigner indirectement Baucis, David Bellos choisit la seule solution structurellement interdite : il en traduit : «*Who loved to eat her fill alongside Aymon?*» et fait apparaître en hypogramme Philémon (*fill ... Aymon*). En privilégiant ainsi une fois de plus le spectaculaire superficiel (le calembour) aux dépens du structural profond (la règle qui en explique la venue), il réussit une double trahison du texte original : Philémon est mentionné d'une part dans un chapitre d'où il est exclu par définition et d'autre part sur un mode incompatible avec la cooccurrence de Baucis.

La stratégie perecquienne de l'implicite ne concerne pas les seuls éléments gérés par les grands algorithmes de base, mais aussi toutes les allusions ponctuelles et locales que l'auteur multiplie dans son roman. À ces allusions, David Bellos applique, lorsqu'il les décrypte, le même traitement tout en nuance, qui est à l'ironie perecquienne ce qu'une potion vétérinaire est à un granule homéopathique. En voici deux exemples.

Au chapitre 60, lorsqu'il énumère quelques-uns des personnages que Cinoc, préposé à la mise à jour du Larousse, a dû éliminer du dictionnaire, Perec, fidèle à sa pratique de la fausse érudition, mêle individus historiques («Uz (Jean-Pierre), 1720-1796, poète allemand») et fabrication par emprunts divers : «Léopold-Rudolph von Schwanzenbad-Hodenthaler» vient de l'*Ulysse* de Joyce et «Albert de Routisie» est le pseudonyme sous lequel Aragon a publié une nouvelle érotique *Le Con d'Irène*, ce qui amène Perec à imaginer, par le jeu des dates et des titres, une biographie et une bibliographie fictives dissimulant maintes allusions à l'œuvre d'Aragon, comme j'ai pu le montrer (1991). Mais, comme à son habitude, Perec encrypte soigneusement ces repères : dates décalées d'un siècle, éléments de titre devenant indications biographiques, bref un petit chef-d'œuvre d'impli-citation discrète. On devine ce qu'il devient dans la traduction, où David Bellos ne trouve rien de mieux que d'exhiber, selon le principe délicat qui lui avait fait inventer un F. Rablé, le nom d'Aragon. En effet, là où Perec écrit : «Après sa mort, sa fille unique, Irène, publia son roman inachevé, *Les Cent-Jours*», se bornant à un montage de fragments de titres (Irène = *Le Con d'Irène*, son roman inachevé = *Le Roman inachevé*, recueil de poésie, *Les Cent-Jours* = allusion probable à *La semaine sainte*, roman historique), David Bellos traduit : «*After his death his only daughter, Irena Ragon* [souligné par moi], *published his unfinished novel, Les Cent-Jours*». Ce qui est en cause ici n'est certes pas la qualité du calembour, mais bien sa fonction indicielle, totalement démesurée, hypertrophiée par rapport au dispositif perecquien fondé sur la ténuité des marques⁵. Or, je le précise, et c'est évidemment essentiel, **cette ténuité ne dépend pas de la compétence linguistique et culturelle du lecteur**. Il est en effet très improbable que le lecteur moyen français sache qu'Albert de Routisie est le pseudonyme utilisé par Aragon pour signer son petit ouvrage érotique : sur ce point-là, comme sur la plupart de ceux où David Bellos a eu recours au gros clin d'œil, le décodeur francophone est tout aussi désarmé que son homologue anglophone. La connivence requise pour le décryptage est délibérément réservée aux «happy few» perecquiens et elle est de plus très variable selon les connaissances de chacun : tel qui aura su reconnaître un obscur fragment du catalogue de la vente Roussel dans une description de mobilier ne décèlera pas un emprunt à Joyce dans le nom d'un personnage. Mais les différences de langue n'ont que peu à voir là dedans. Rien ne saurait donc justifier David Bellos lorsqu'il fournit au lecteur anglais des indices dont Georges Perec avait délibérément privé son lecteur français.

Qu'on me permette un autre exemple. Au chapitre 22, une histoire d'escroquerie amène le narrateur à énumérer les endroits où se trouvent les Reliques de la Passion.

Voici la fin de cette liste : «le Saint Suaire à Rome, Jérusalem, Turin, Cadouin en Périgord, Carcassonne, Mayence, Parme, Prague, Bayonne, York, Paris, etc.». Le lecteur gastronome n'a guère de mal à voir qu'à partir de Mayence, les localités évoquées doivent moins leur célébrité à la présence hypothétique du Saint Suaire qu'à la qualité reconnue (mais parfois tout aussi hypothétique) de leur jambon ! Dans la version anglaise, cela devient : «*the Holy Shroud, in Rome, Jerusalem, Turin, Cadouin in the Périgord, Carcassonne, Mainz, Parma, Prague, Bayonne, York, Paris, Ayrshire, etc.*». Là encore, David Bellos a cru bon d'en rajouter, sans doute pour compenser une éventuelle ignorance du lecteur anglais concernant les jambons de Bayonne, d'York et de Paris (encore qu'un coup d'œil sur le rayon de toute bonne «*delicatessen*» permette d'en douter). Il restait malgré tout Mayence, Parme et Prague dont la réputation est internationale ! Admettons néanmoins qu'Ayrshire soit indispensable au décodage outre-Manche. En ce cas, pourquoi l'intégrer dans l'Index avec cette indication : «*Ayrshire (Scotland), for the best bacon*» ? Soit le «*bacon*» d'Ayrshire est assez réputé pour que la précision de l'Index soit inutile ; soit il ne l'est pas et dans ce cas l'ajout d'Ayrshire ne facilitera en rien la lecture et il fallait choisir un site à la renommée charcutière mieux établie. C'est un peu comme si dans son Index, Perec avait rajouté à l'entrée Bayonne : «*célèbre pour son jambon*» pour aider un lecteur inattentif. Mieux, ou pire : en choisissant Ayrshire pour «compléter» la liste des églises, David Bellos en ruine la cohérence : Ayrshire en effet n'est pas le nom d'une ville mais celui d'un **comté**. Or dans la liste perecquienne, toutes les églises qui sont censées conserver des fragments du Saint Suaire sont désignées par leur localisation dans une ville. Imagine-t-on Perec écrivant : «Rome, Jérusalem, Turin, Cadouin en Périgord, Carcassonne, Mayence, Parme, Prague, Bayonne, York, Paris, Ardennes, etc.», à cause de la notoriété du jambon des Ardennes ? La mention d'Ayrshire vient donc anéantir l'effet de vraisemblance et de précision soigneusement calculé par Perec car inséparable de l'effet de leurre. Une fois de plus, en exhibant mécaniquement une règle, David Bellos montre qu'il en connaît l'existence matérielle mais en ignore l'importance fonctionnelle.

Ces quelques exemples le montrent : à tous les niveaux de la structure, là où Perec glisse, David Bellos appuie. Or, j'y insiste, ce n'est pas simple question de style ou de goût mais de contrat de lecture. Dans le dispositif textuel imaginé par Perec, il est essentiel que le lecteur ait un rôle actif, qu'on lui laisse le travail et le plaisir de la découverte ; tel est le sens de l'épigraphe emprunté à Jules Verne : «Regarde de tous tes yeux, regarde». C'est de ce rôle, de ce travail, de ce plaisir que le lecteur anglais est en grande partie privé, parce qu'en choisissant l'ostentatoire David Bellos lui impose d'emblée un savoir que le texte se bornait à offrir discrètement en filigrane. J'en donne un ultime exemple : celui du traitement typographique réservé au «compendium» dans le chapitre 51. Cette litanie de 179 lignes obéit à deux contraintes : l'une réglant la longueur des lignes (60 signes-espaces), l'autre que Perec avait toujours refusé de révéler tout en souhaitant que son lecteur la trouve. Même si elle est aujourd'hui connue, cette contrainte qui concerne la place de certaines lettres dans chaque ligne et aboutit à installer dans le texte une triple diagonale isogrammatique avec les lettres **a**, puis **m** et enfin **e** (formant ainsi le mot **âme**), il appartient au traducteur de lui garder une lisibilité aussi faible que dans l'original ; Perec avait en effet volontairement choisi pour son poème une présentation en drapeau, non justifiée à droite et des espacements proportionnels, pour éviter le surgissement massif et immédiat des diagonales lié à une typographie de type non proportionnel. Dans sa traduction allemande, Eugen Helmlé avait opté pour une justification à droite mais avait gardé l'espacement proportionnel, qui conserve aux diagonales dont il a respecté le fonctionnement (mais avec les trois lettres **i**, **c** et **h** : **ich**) leur discrétion. On devine sans peine la solution de David Bellos : renoncement à la typographie et recours à

la frappe dactylographiée non proportionnelle ce qui, notamment pour la seconde lettre **g** (c'est le mot **ego** que Bellos fait apparaître), aboutit à exhausser ce qui devait rester présent mais offert à la seule lecture potentielle.

Pour traduire *La vie mode d'emploi*, David Bellos a pu consulter notamment les manuscrits préparatoires appartenant au fonds Perec. D'où une bonne connaissance des contraintes, du moins de celles qui étaient explicites dans ces manuscrits. Les quelques exemples que j'ai analysés montrent qu'il n'a pas toujours su résister au plaisir d'exhiber cette connaissance, comme s'il s'agissait moins d'offrir au lecteur les moyens de construire un sens que de faire montre de ce que l'on sait. L'exhibitionnisme ici ne va pas sans quelque autosatisfaction. Et c'est sans doute aussi par quelque excès de confiance en son savoir que David Bellos, souvent si prodigue en indices pour telle citation ou allusion, manque quelques beaux effets de sens là où les manuscrits restent muets mais où le texte fournissait dans ces cas de quoi lire. De ces manques, depuis telle impli-citation d'**Unica Zürn** qui, avec la traduction de «**unique** boule rouge» par «*single red ball*», perd son signal jusqu'au «yacht de onze mètres, le *C'est si beau*» dont la conversion en mesures anglaises («*her thirty-six-foot yacht, the C'est si beau*» détruit le lien dont j'ai montré l'importance fondamentale (1990) entre chiffre onze et palindrome (le nom du bateau est une inversion syllabique de Baucis, avec laquelle décidément David Bellos n'a pas de chance), la liste serait ici trop longue à faire. Mais on comprendra que ces lacunes sont finalement un symptôme différent, et comme symétrique, du même défaut : tout privilège excessif accordé au savoir extratextuel se paie d'une équivalente cécité au texte et à ses enjeux.

Notes

1. Pour plus de détail sur cette dialectique, voir Magné (1989 : 118-119, et 1992 : 70) où j'analyse ce paradoxe à propos d'une citation implicite de Raymond Roussel et d'un détail biographique inséré dans la fiction.
2. C'est la version dite «Macaronique».
3. Est-ce par un reste de scrupule devant la grossièreté de la manœuvre que David Bellos «oublie» dans l'Index de faire figurer Rablé (F), qui, il est vrai, serait apparu juste au-dessous de Rabelais (François), ce qui aurait pour le coup atteint à l'énorme.
4. Pour faire simple, je ne tiens pas compte ici de diverses distorsions dues notamment au fait que le livre compte seulement 99 chapitres. Cela ne change rien à mes remarques.
5. En revanche, en conservant pour le recueil d'aphorismes le titre français *Leçons*, David Bellos n'offre au lecteur anglais aucun équivalent du jeu de mot *Leçons / Le Con (d'Irène)* qu'il n'aurait pourtant pas été difficile d'évoquer en donnant au recueil un titre comme *Counts*, à la fois vraisemblable et assez proche de «*cunt*» pour suggérer l'idée d'un ouvrage érotique.

RÉFÉRENCES

- MAGNÉ, Bernard (1989) : *Perecollages 1981 - 1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- MAGNÉ, Bernard (1990) : «Pour une lecture réticulée», *Cahiers Georges Perec*, n° 4, pp. 143-180.
- MAGNÉ, Bernard (1991) : «Georges Perec : faire concurrence au dictionnaire», communication au colloque *Littérature et dictionnaires*, Université de Lille, septembre 1991, à paraître.
- MAGNÉ, Bernard (1992) : «El autobotexto perecquiano», *Anthropos*, 134-135, pp. 67-81.
- PAWLIKOWSKA, Ewa (1986) : «Présentation de Cahiers inédits», *Texte en main*, n° 6, pp. 75-87.
- PEREC, Georges (1975) : *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- PEREC, Georges (1978) : *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette.
- PEREC, Georges (1980a) : «Emprunts à Flaubert», *L'Arc*, n° 79, pp. 49-50.
- PEREC, Georges (1980b) : «Emprunts à Queneau», *les Amis de Valentin Brû*, n° 13-14, pp. 42-45.
- PEREC, Georges (1980c) : «Entretiens», *Queneau et après, les Amis de Valentin Brû*, n° 18.
- PEREC, Georges (1982) : *Das Leben Gebrauchsanweisung*, traduit en allemand par Eugen Helmlé, Frankfurt am Main, Zweitausendeins.
- PEREC, Georges (1984) : *La vita istruzioni per l'uso*, traduit en italien par Dianella Selvatico Estense, Milano, Rizzoli Editore.
- PEREC, Georges (1987) : *Life a user's manual*, traduit en anglais par David Bellos, London, Collins Harvill.