

# Roman, mode d'emploi : de l'interprétation dans "La Disparation" de Perec

Autor(en): **Crogiez, Michèle**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **44-45 (2003)**

PDF erstellt am: **02.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268626>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ROMAN, MODE D'EMPLOI

### De l'interprétation dans *La Disparition* de Perec

#### Lecture et interprétation

Bien avant de l'être sous les termes modernes de « production littéraire », de « fabrique de littérature », de « critique génétique », le processus de la création littéraire a été beaucoup étudié. Car depuis toujours, cette orientation de la lecture sert un des plus constants usages de la littérature : disposer le lecteur, par l'observation et l'analyse de modèles, à admirer les grands auteurs sinon – ce qui est assez passé de mode au cours du XX<sup>e</sup> siècle – à composer lui-même des œuvres. La lecture en revanche a été étudiée plus récemment, surtout parce qu'elle a été longtemps regardée comme une activité dont il allait de soi que le but à atteindre était la compréhension du texte : cela résultait d'une conception de la littérature pensée comme langage exotérique ; en outre, on croit ordinairement, dans la même vision simpliste, que les variations de lecture entre les lecteurs relèvent de la fantaisie et de la liberté individuelle et sont sans conséquence. Sans incidence dogmatique ou matérielle avérée, la lecture serait à la fois un jeu simple et un jeu anodin : imagé, symbolique, voire allégorique, ce langage se laisserait saisir par le lecteur pour peu qu'il soit vaguement attentif et modérément cultivé. Les théoriciens de la lecture ont fait justice de toutes ces idées simplistes : la périphrase « long calcul » par laquelle Perec désigne la lecture, montre ce qu'il attend de la vivacité du lecteur. Notons seulement que l'importance manifeste de leur regard ne doit pas dissimuler qu'ils ont de grands ancêtres : l'interrogation sur l'interprétation des textes est consubstantielle à la littérature et les grands auteurs la donnent à lire dans leur œuvre même : le *Gargantua*, pour lequel Perec proclame son admiration, et pas seulement pour son fameux Prologue, peut être invoqué à bon droit.

Aucune œuvre de littérature n'est exotérique ni univoque, et cela par définition même de ce qu'est la littérature. Parler de littérature, qu'on soit auteur ou lecteur, c'est *décréter* que l'œuvre à laquelle on s'attache appartient à cette catégorie. Que la lecture réponde mieux ou moins bien à ce décret – et par là comble plus ou moins les exigences de l'auteur ou les attentes du lecteur – ne manifeste que la plus ou moins grande puissance littéraire de l'œuvre considérée, son degré de « littéarité » si l'on veut encore user de ce terme essentialiste, mais non sa nature d'œuvre littéraire, qui relève d'un jugement *a priori*<sup>1</sup>.

### La contrainte comme allégorie de la création littéraire

Les auteurs de l'OuLiPo ont choisi un vocabulaire et explicité des méthodes de composition littéraires qui exhibent leur(s) procédé(s), on dirait aussi bien la formule ou la recette. De la réécriture de « La Cigale et la fourmi » par Queneau à *La Disparition* de Perec, le « truc » mis en œuvre est patent. Dans ce dernier cas, choisir le lipogramme provocant d'écrire tout un roman sans employer une seule fois le caractère « e », de loin le caractère le plus fréquent en français, est un pari fou. Sa réalisation force certes l'admiration des cruciverbistes et autres joueurs de scrabble les plus agiles mais la folie inhérente au projet laisse au lecteur le choix entre deux attitudes au moins, face à la langue entravée qui en résulte : le rejet du mécanique au nom du vivant singulier qu'est censée exprimer la littérature<sup>2</sup> ou, à rebours, la recherche alerte d'un sens qui soit au-delà de la mimique et du déhanchement clownesque de l'écriture. Car

---

<sup>1</sup> Que ce jugement soit révisable ne contredit pas ici sa nature de jugement *a priori* : si on conclut à la lecture qu'une œuvre n'est pas littérature, c'est qu'on lui aura *a priori* fait le crédit de se poser la question.

<sup>2</sup> Marcel Bénabou résume clairement cette (apparente) opposition : « La contrainte, on le sait, a souvent mauvaise presse. Tous ceux pour qui la valeur suprême en littérature s'appelle sincérité, émotion, réalisme ou authenticité, s'en défient comme d'une dangereuse et étrange lubie », « La Règle et la contrainte », *Pratiques*, n° 39, octobre 1983, p. 101.

si *La Disparition* propose une allégorie (à interpréter) des conséquences de l'absence d'identité familiale, elle s'adonne en même temps, et l'on peut juger que c'est un critère des grands romans, à une analyse théorique des problèmes d'interprétation liés à la littérature romanesque. Pourquoi voir une allégorie dans *La Disparition* ? Ne peut-on se limiter à y voir un pari victorieux, un jeu savoureux, voire, si le lecteur amateur de romans insiste, une « histoire » de fureur et de bruit ? Ici intervient le décret de lecture : décider, ou non, que cette œuvre est littérature, lui accorder, lui chercher et lui reconnaître (dans cet ordre) une plénitude de sens. On demeurera d'accord qu'il n'y a plus rien à dire si on décide que non, et nous décréterons donc, par a priori, que ces contorsions typographiques sont littérature. Au moins au bénéfice du doute. Et l'on découvre, rémunération de ce pacte de confiance, que plus on lit le roman, plus il se donne à lire : « l'infini pouvoir »<sup>3</sup> de l'imagination est donné en partage aux lecteurs comme à l'auteur. Car le roman est l'histoire à élucider de personnages qui cherchent à élucider une histoire : Perec désigne par des antiphrases humoristiques cet effort d'interprétation qu'il attend du lecteur :

Au sortir d'un fabliau aussi clair, la fiction, l'affabulation s'imposait ipso facto (p. 44)

note-t-il pour parler de l'errance d'Aignan, consécutive à la mort du Sphinx qu'il a défait : il n'y a que la fiction pour répondre à la fiction, seul un grand roman peut mettre en mots, non pour résoudre mais pour dupliquer, une grande énigme. Cet épisode est déterminant car il prend place au début de l'enquête ; mais *La Disparition* offre d'autres rencontres stratégiques avec la question de l'interprétation.

*La Disparition* est un grand roman typographique, si l'on veut bien que cette catégorie qualifie un roman dont les personnages sont les

---

<sup>3</sup> *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969, p. 248.

lettres de l'alphabet, dont les caractères sont ceux du typographe<sup>4</sup>. D'une tribu bien connue des romanciers (l'alphabet), *La Disparition* donne la théogonie et la cosmogonie (la langue et le récit) : elle montre la dévastation produite dans ce monde plein quand a disparu un élément, ni nommable, ni prononçable une fois disparu puisqu'il est son propre nom, son propre son, qu'il n'existe qu'en lui-même. Passons sur tout ce qui relève de l'interprétation historique ou sociologique : c'est à la fois hors sujet dans un roman typographique et tout à fait important puisque certains lecteurs y ont perçu une mise en roman de l'affaire Ben Barka<sup>5</sup>. Il est inexorable que les allusions à mai 68 ou à la guerre d'Algérie soient spontanément perçues par les lecteurs en âge d'avoir assisté à ces événements (ou en situation de les avoir entendu évoquer) tandis que pour les lecteurs plus jeunes elles relèvent d'une connaissance de type historique, voire sont totalement lettres mortes. A moins d'admettre que la perception affective et la connaissance intellectuelle se confondent, présumé hasardeux aux conséquences incalculables, il faut bien accepter que la lecture que l'on peut faire d'une œuvre change avec le temps, que ses allusions référentielles vieillissent<sup>6</sup>.

Mais peut-être découvrira-t-on, le temps passant, et les slogans syndicalistes ou soixante-huitards perdant de leur usage, que l'essentiel du roman présente des traits quasi aussi universels que la vengeance chez Homère ou l'ambition chez Corneille, ces structures

---

<sup>4</sup> La réflexion sur « bourdon » (p. 53) transforme le lecteur de roman policier en lecteur de roman typographique, où un caractère est devenu un personnage : la solution est DANS l'énoncé du problème et n'est pas désignée par lui.

<sup>5</sup> Et il est difficile de croire que Perec n'a pas joué par avance avec cette interprétation, quand au chapitre 7 « Où l'on paraît vouloir du mal aux avocats marocains » Ottaviani explique à Amaury qu'il ne s'agit pas de Ibn Abbou mais de Ibn Barka (p. 74). Les paragraphes suivants évoquent une ambiance de suspicion « Tout ça baignait dans un climat malsain » truffée d'allusions aux scandales politico-policiers des années soixante.

<sup>6</sup> Là encore, le contexte du roman est son meilleur guide d'interprétation : malgré les développements récents de la technique, le contexte rend explicite qu'un « sans fil » (p. 191, 233, 249), envoyé ou donné à lire, désigne un télégramme.

de l'imaginaire humain qui échappent à une époque historique, même s'ils en empruntent le langage<sup>7</sup>.

### **Le lipogramme, le lexique et la lecture**

L'absence typographique du « e » est perceptiblement urticante. On ne cherche plus que l'absent, une fois qu'on l'a identifié comme tel. Cette absence devient également thématique : ainsi que l'indique le titre, il est question de disparition. Et ce n'est pas un hasard ou un jeu, c'est la confirmation que *cette* langue est bien celle de ce roman et que ce roman ne peut s'écrire autrement. Le lien entre langue et narration est ici exhibé puisque la disparition y est à la fois typographique et thématique, mais il revient au lecteur d'y voir un trait commun à toute grande œuvre romanesque et non le trait distinctif d'un roman expérimental et fou. Car là où d'un point de vue thématique, il faudrait dire *Les Disparus* ou *Les Disparitions*, puisqu'on assiste à toute une série de morts ou d'évaporations inouïes<sup>8</sup>, Perec a choisi un titre bien meilleur, où le féminin singulier indique au contraire que c'est *le fait même de la disparition* qui est le thème de son roman. Très explicitement, sous sa plume, « disparition » n'est plus un euphémisme pour « mort » ou « décès », mais prend un sens littéral qui donne une description inquiétante d'un type de mort (?) atroce, où la victime s'abolit dans le blanc<sup>9</sup>. Le lipogramme limitait certes beaucoup le choix du titre, autant et plus que

---

<sup>7</sup> Habituellement, l'apparition d'éditions annotées est un révélateur indiscutable de cette perception du vieillissement du contexte référentiel : ces éditions disent par leur existence même que le lexique évolue, que le contexte vieillit, que les références présumées communes sont de moins en moins accessibles, mais non pas que le texte lui-même vieillirait – auquel cas l'édition n'aurait pas lieu d'être.

<sup>8</sup> Ou presque, puisque Perec reprend le mystère de Pâques p. 55. Les trois jours d'absence se trouvent même remotivés de l'intérieur même du roman, 3 étant le signe inversé de E.

<sup>9</sup> « Douglas Haig, il y a vingt ans, Anton Voyl il y a un mois, Augustus aujourd'hui, sont morts, ont disparu, battus par un mal sournois qui va toujours rôdant, un mal qui frappa aussi, pourquoi pas, qui sait ? [...] » (p. 173).

pour chacun des mots du roman, si l'on songe à la présence statistique dans les titres de l'article<sup>10</sup> ou de la préposition « de ». Le titre retenu n'est pas une approximation mais un terme polysémique et puissamment énigmatique. Selon la quintessence du genre romanesque, et comme on le voit dans les chefs-d'œuvre du roman policier, le roman de Perec avance ainsi vers la métaphysique : « la mort finit tout » (p. 233), « la mort nous a dit la fin du roman » (p. 305).

La contrainte typographique adoptée est à l'évidence omniprésente, omnipotente, proportionnelle à la place du « e » en français. Ludique, le premier mouvement de la lecture conduit à se demander « quel mot » Perec a dû contourner pour choisir celui qu'il a écrit en définitive, et donc à chercher, sous celui qui est imprimé, *celui* qui n'y est ni ne peut y être, ainsi « narration » supplée « récit » ; « scription » et « inscription » suppléent « écriture » (ou « gravure »<sup>11</sup>) ; « scrivant », « écrivain » (ou « scripteur » et « scribe » ?). Mais cette lecture active (et admirative de sa propre virtuosité) ne doit pas détourner le lecteur de lire *ce qui est écrit* ; car à trop lire sur un mode supplétif, on risquerait d'oublier la lettre<sup>12</sup> du roman. Or la contrainte nous conduit, si nous en respectons les effets, non pas seulement à regretter, traquer, suppléer les mots employés, comme dans une nouvelle forme de mots croisés (dont la définition universelle serait « trouvez un synonyme qui contienne la lettre e ») mais, suivant en cela Perec, à les remotiver : nous reconnaissons alors que son pari n'est pas insensé, bien au contraire. Car les conséquences de la contrainte ne sont pas seulement ludiques, elles sont sémantiques (tous les mots disparus ont-ils un synonyme, de surcroît un synonyme utilisable ici ?), rythmiques, en raison des contorsions syntaxiques induites, et grammaticales : avec ce choix disparaissent *Perec, je, le, de, ce*, c'est-à-dire une grande partie des

---

<sup>10</sup> E n'est qu'une voyelle sur six. Mais *le* et *les* font les 2/3 des articles définis, *une* et *des* les 2/3 des articles indéfinis. Deux policiers, Garamond et Didot, se livrent à une arithmétique du même genre p. 54.

<sup>11</sup> Et même « acte de naissance » p. 260.

<sup>12</sup> Au péril du mauvais jeu de mots, comment exprimer cela autrement ?

moyens de base pour exprimer le sujet, l'identité, l'appartenance, le mouvement déictique.

Perec se joue avec maestria des restrictions sémantiques en recourant aux raretés du vocabulaire et à quelques néologismes très admissibles<sup>13</sup> : ainsi « courroux » et le néologisme « vindication » (p. 265) font apparemment bien l'affaire pour « colère » et « vengeance ». Vraiment ? Les prendre comme des équivalents serait ignorer la distorsion, en l'occurrence l'intensification apportée par la prétendue substitution : justement parce que « courroux » dit plus que « colère », le roman de Perec va au-delà du résumé qu'on peut en faire ; la langue et l'histoire ont une force consubstantielle. « Inscription » qui évoque inscription antique et inscription funéraire charge le roman du fils d'une déportée de Drancy d'un sens historique et mémorial plus fort que ne peut le dire le vocable passablement narcissique qui était alors à la mode pour désigner la littérature : « écriture ». Il ne faut pas tenter de réduire le lexique de *La Disparition* aux bannis<sup>14</sup> que ce lexique suggère irrésistiblement au lecteur. Prenons-en pour exemple les doublures du fantomatique « signe » : la contiguïté de « signe » et de « signal » ne doit pas nous conduire à réduire leur rapport d'opposition. Le signe se vide en effet de son interprétation quand on le désigne comme « signal » or nous assistons bien, dans ce roman, à la peinture d'un monde où les signaux ne font pas signe, où les intéressés ne peuvent ou ne savent interpréter les signes présumés qui les entourent, signes qui sont donc bien ici réduits au statut de (purs) signaux. Suppléer « signal » par « signe », croire que Perec use de « signal » comme synonyme (même approximatif) du banni « signe », c'est s'interdire de voir que dans le monde de *La Disparition* les signaux sont privés de signe,

---

<sup>13</sup> Perec joue de l'étymologie de façon très conforme : son néologique « strangula » prend très bien place entre la forme dite populaire « étrangler » et la forme dite savante « strangulation », tout comme « stourbir » ou « vocabulariat ». Quelques néologismes moins admissibles, au sens linguistique, sont en revanche parfaitement hilarants, tel « patatration » (p. 252).

<sup>14</sup> Le mot est emprunté à l'auteur, p. 32.

que les victimes cherchent un sens, c'est s'interdire de comprendre qu'il appartient au lecteur de ressentir douloureusement l'absence de signe et de sens et de tâcher de rémunérer, ou du moins de percevoir, cette absence.

Le comble est peut-être atteint quand un mot de Perec, apparemment suggéré par la contrainte et que le lecteur peut avoir tendance à substituer et donc à réduire, renvoie non à une chose mais à un autre mot, pour sa valeur de code. « Brouillard » désignait encore récemment un type de papier buvard et aussi un registre de commerce écrit au fil des jours, une main-courante ; quelle surdétermination le mot tire-t-il de l'opération qui a pour nom de code, en français, « nuit et brouillard » ? Songeons que le mot est employé dans un contexte (p. 263) de mise en cause de la disparition *administrative* après la déportation physique : où le mot-code reprend toute la charge affective d'une métaphore, voire d'une horrible métonymie<sup>15</sup>.

Perec revitalise les mots qu'il emploie. Le seul dictionnaire, la seule mise en contexte qui puisse nous aider dans notre lecture, c'est l'œuvre elle-même. Or cela n'est en rien dû à la spécificité de ce roman unique, c'est un point commun à tous les chefs-d'œuvre. « Affranchir » se substitue à « expliquer » (p. 67, 244, 261) ; la libération, l'affranchissement que donne une explicitation évoque beaucoup plus de sens que le simple dialogue entre Amaury, parti à la recherche de son ami Anton Voysl et Ottaviani, l'inspecteur chargé de l'enquête. De même, « approfondir » (p. 68) se substitue à « chercher » mais en lui donnant un sens beaucoup plus intellectualiste.

L'interprétation rigoureuse de la lettre du texte est nécessaire et prouve à quel point le lexique de Perec, comme celui de tout romancier, signifie dans *son* contexte. Aucun dictionnaire de langue française ne donnera « rédiger » dans son article « obscurcir » ; telle

---

<sup>15</sup> Je remercie Karl Kürtös de m'avoir précisé que l'expression, en allemand, a pour connotation la rapidité. Mais la connotation n'a pas passé la barrière de la langue : elle renvoie, en français, à l'anéantissement, la disparition, mais non, me semble-t-il, à la rapidité.

est pourtant l'interprétation du verbe « obscurcir » au chapitre 15, où il est question de la saga turque de la filiation. Dans ce monde où l'équivalent de la vie est la couleur noire comme de l'encre et où le blanc, comme celui du vide papier, signifie la disparition – l'état de disparu – « obscurcir » est antonyme de « blanchir » ou « disparaître », et, dans l'idiolecte du roman, veut dire écrire, rédiger, révéler, comme on le ferait avec une encre sympathique ou avec un code difficile qui cache et révèle à la fois :

On disait qu'Abd-ul-Hamid lui confiait tout car il avait au plus haut point l'art d'obscurcir, faisant d'un discours anodin, un charabia qu'aucun n'arrivait jamais à saisir quoiqu'il donnât à tout instant maints signaux montrant qu'il chiffrait ou traduisait suivant un canon pourtant primitif (p. 174).

Commentaire élogieux qui est, aussi, un autoportrait !

Quoique la dimension tragique du roman soit omniprésente, Perec n'oublie pas le rôle que la dérision, voire l'humour, peut jouer dans l'interprétation et le dépassement de la tragédie. Car si la violence induite par la disparition du « e » est ravageuse – il suffit de lire l'avant-propos pour s'en convaincre – le romancier trouve jusqu'au moyen de dire cette violence tout en gardant la mesure, la maîtrise, de son histoire. Ainsi, alors que l'expression figée « froid de canard » lui est interdite par la contrainte, il écrit

Il faisait un froid suffocant. Un canard n'aurait pas pu sortir, ni un loup (p. 75).

Néanmoins, cette remotivation énergique ne fait pas sombrer l'histoire dans le pathétique d'un froid qui paralyserait jusqu'aux loups mais dans le burlesque de l'hyperbole, aussitôt démentie :

Pourtant Ottavio Ottaviani marchait d'un bon pas.

L'adverbe contredit avec humour l'exagération de la formule, qui semble n'avoir pas ici d'incidence sur la topique romanesque ; la

contradiction explicite montre que Perec sait parfaitement que tel est pourtant l'effet connotatif du lexique employé. Comme il l'écrit de son personnage Anton Voyl :

Son imagination l'alarmait parfois, mais l'amusait aussi (p. 31).

Pour Perec comme pour tout écrivain le choix d'un mot n'est pas un pis-aller mais un choix libre : depuis toujours la rime, la prosodie, voire la « bienséance » qui châtent le vocabulaire et embarrassent les apprentis suscitent au contraire la créativité du poète ou de l'écrivain<sup>16</sup>. Et l'on constate « simplement » chez Perec la confirmation époustouflante de ce rapport que l'auteur entretient avec les moyens dont il dispose ; les OuLiPiens ont décrit d'une image très expressive la stimulation que produit la contrainte sur l'imagination et qui se révèle proportionnelle à sa difficulté en la dénommant effervescence. La preuve *a contrario* de sa maîtrise survient lorsque Perec utilise un néologisme patent, précisément là où un synonyme standard existe : « guimbarde » fait sentir assurément le bannissement de « guimbarde » mais, puisque « tacot » s'offrait de lui-même, le choix du néologisme sert simultanément à souligner la difficulté et à s'en jouer. De même, l'éllision « qu'huit jours auparavant » (p. 36), qu'un simple déplacement du complément dans la phrase aurait permis d'éviter, est de ce fait totalement exhibitionniste. « Onassinck », le nom de « l'insouciant Nabab [qui] m'offrit un milliard » (p. 266), révèle plus qu'il ne cache : puisque la contrainte lipogrammatique permettait bien d'écrire « Onassis », la variante, gratuite à première vue, a pour effet de convoquer le rapprochement toujours inquiétant dans le roman du « cinq ou six » (évoquant le doute qui plane sur l'avant ou l'après de la disparition d'une des voyelles).

---

<sup>16</sup> Le parallèle tombe sous le sens : voir Marcel Bénabou, art. cité, p. 102, qui cite le même rapprochement sous la plume de Queneau.

### *La Disparition* comme théorie du genre romanesque

Un roman, ça aide à lire. C'est du moins ce que présuppose et fait croire le personnage qui disparaît, Anton Voyl : il se décide à écrire un journal intitulé « La Disparition » pour rendre compte de ce qui lui arrive et de son incapacité (thème de tout le chapitre 1) à comprendre le roman qu'il lit. Mais un roman, ça aide à lire quoi ? Que propose ou expose un roman ? Explicitement, Perec nous offre à la fois une manière de lire et un exemple, c'est-à-dire un mode d'emploi illustré, qui « dit le plus souvent, selon une véritable pédagogie de la lecture, où chercher et comment : l'effort du lecteur est toujours récompensé »<sup>17</sup>. Au début de l'enquête, Amaury Conson déclare « J'ai lu un bon bout, sinon la plupart du journal d'Anton Voyl. Il a fait cinq ou six fois allusion à un roman qui, dit-il, fournirait la solution. Il y a par-ci par-là, tout un tas d'indications qui, croyons-nous, ont pour but d'approfondir la signification du roman, *sans pourtant nous affranchir tout à fait* », à quoi Savorgnan répond « disons qu'Anton tout à la fois montrait mais taisait, signifiait mais masquait » (p. 111).

En l'absence d'une édition annotée de Perec<sup>18</sup>, ce sont peut-être les traducteurs, aiguillonnés par leur amour de la langue, par leur perception du lien intime entre une histoire et *sa* langue, qui nous parlent le mieux de la structure littéraire du roman. Ils recevaient cette œuvre comme un pari fou, et sont à ce jour ceux qui ont mis en relief avec la plus grande perspicacité que la virtuosité de l'écriture de Perec était bien au-delà de la victoire remportée sur la contrainte.

---

<sup>17</sup> John Lee, dans *Parcours Perec*, Lyon, PU, 1990, p. 117.

<sup>18</sup> Et l'on s'en étonnera modérément : pour les amateurs de littérature qui forment le noyau actif de ses lecteurs (et dont les analyses constituent déjà une bibliothèque non négligeable, vingt ans après la mort de l'auteur) cette œuvre polymorphe reste encore à découvrir autant qu'à faire découvrir, compte tenu du nombre et de la richesse des inédits, des projets laissés en brouillon, quand ce n'est pas des projets pour les livres publiés qui conduisent à lire de plus près encore : ainsi *La Vie mode d'emploi* s'est révélée construite sur plus de contraintes encore que n'en avaient décelé les perecquiens les plus sagaces.

Harry Mathews n'a-t-il pas raison en affirmant que l'unité infrangible du livre conduirait, si on le traduisait dans une langue étrangère, à réinventer de nouveaux personnages, de nouveaux événements, et donc à écrire un autre livre et non à traduire, preuve de l'inséparabilité de la langue adoptée et de la narration ?<sup>19</sup> Or Perec lui-même a mis en scène dans son roman la tendance à interpréter du lecteur en la dénonçant comme réductrice alors qu'il la faudrait rigoureuse.

### Le pangramme

Anton Voyl, se sentant de plus en plus mal, décide, on s'en souvient, d'écrire un roman intitulé *La Disparition*. Et, lorsqu'il a disparu et qu'on perquisitionne chez lui, on ne retrouve que des cahiers de classe, ce roman, et un post-scriptum<sup>20</sup> : « Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo » (p. 68). Mystérieux adage, indice clé, malicieuse énigme ? La connaissance du pangramme célèbre chez les OuLiPiens « Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume » – rappelons qu'un pangramme est la dénomination technique de ce jeu qui consiste à écrire la phrase la plus courte possible qui contienne chacune des 26 lettres de l'alphabet – est une condition culturelle nécessaire pour échapper à l'illusion référentielle. Le pangramme à 25 lettres de Perec est à lire comme une variante du pangramme, donc comme un jeu de lettres, comme une information typographique et non comme une information référentielle : en effet, « Portons dix bons whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo » doit être interprété comme un tout par rapport au pangramme d'origine, littéralement un lipogramme du pangramme (dire la même chose avec

---

<sup>19</sup> John Lee, qui s'oppose au point de vue de H. Mathews, réfléchit à cette conception extrême de la traduction, qui repose sur une compréhension intime du roman ; « *La Disparition* : problèmes de traduction », dans *Parcours Perec*, Lyon, PU, p. 109.

<sup>20</sup> Le lecteur est entraîné malgré lui à s'interroger sur le sens de *post*, ici. Cf. le respect auquel invite Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988, p. 95 : « 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 une damnation originelle ».

une lettre de moins, exercice auquel s'exerce aussi Perec sur un texte de son ami Ramon Quayno) et non comme un ensemble de détails concrets : deux façons de lire, deux interprétations incompatibles. Or, vertigineusement, Perec va se livrer à une interprétation fautive de ce PS afin de montrer les égarements virtuels de l'art de lire. Ses personnages ayant pris le PS « au pied du sens » si l'on ose dire, et non au pied de la lettre comme le lecteur averti est invité à le faire, les voilà partis au zoo, en quête d'un avocat etc., etc. Or comme le délire interprétatif s'alimente de tout ce qu'il trouve, toutes les coïncidences sont bonnes pour égarer toujours plus avant les policiers et les amis de Voyl, qui s'arc-boutent sur les éléments<sup>21</sup> référentiels de ce PS sans comprendre qu'il faut l'interpréter comme phrase et non comme message. Alors que Voyl leur a laissé la face visible de l'absence : un pangramme en 25 lettres qui désigne en creux l'absence d'une vingt-sixième, en l'occurrence la cinquième, ils vont d'abord y voir un signe de folie<sup>22</sup>, puis en désespoir de cause chercher à quoi ce PS faisait « allusion ». En leur faisant employer plusieurs fois le mot « allusion » (p. 70, 75) Perec manifeste clairement, plus encore que n'auraient fait « référence » ou « renvoi » – si l'on veut y voir une substitution – qu'ils investissent la phrase de Voyl d'un sens réaliste et référentiel. Ils croisent au zoo non un goujat mais un avocat « à l'air plutôt franc » (p. 69) sans prêter attention à ce détail dirimant, retenant seulement la coïncidence de rencontrer bel et bien un avocat au zoo. Et puisque le cheval Whisky Dix doit courir à Longchamp, on le prend comme interprétation de l'indice, sans saisir que les noms des deux autres favoris, Scribouillard III et Capharnaüm indiquent assez quelle interprétation figurée il convient de donner à ce « filon » (p. 70). Mais la satisfaction interprétative et le talent d'observation des personnages se contentent

---

<sup>21</sup> Le démantèlement du pangramme en détails empêche sa perception, comme le révèlent les citations tronquées : « Qu'avait dit Anton Voyl : "un avocat goujat qui fumait au zoo" » (p. 75).

<sup>22</sup> « Il y avait un post-scriptum, un post-scriptum ahurissant qui montrait qu'Anton Voyl n'avait plus sa raison » (p. 55).

alors de peu : ils ont reçu les « vingt six cartons » d'Anton Voyl sans constater l'absence du cinquième. Constatant leur échec, ils mettent en doute leur interprétation, mais sans sortir de l'illusion référentielle et sans mieux comprendre le PS quoique les indices soient patents :

- Mais as-tu compris, toi, la signification du post-scriptum ?
- Non, mais, à mon avis, nous avons tort d'y vouloir voir un signal mot pour mot [...]
- Il n'y a pas plus obscur qu'un blanc, murmura Amaury.
- Pourquoi dis-tu ça ? sursauta Arthur Wilburg Savorgnan.
- J'ai lu ça dans son Journal. Ou plutôt j'ai fini par saisir qu'il l'avait toujours dit. Voilà pourquoi, ajouta-t-il au bout d'un court instant, nous allons à Azincourt voir Olga (p. 100).

Progressivement, la perspicacité apparaît : Arthur Wilburg Savorgnan s'interroge :

N'approchons-nous pourtant pas du but ? N'avons-nous pas saisi nos principaux jalons ? [...] n'avons-nous pas, noir sur blanc, l'occasion d'approfondir la solution du mal qui nous poursuit ? (p. 173-74)

Notons au passage à quel point le roman de Perec prouve la force de notre lecture référentielle, puisqu'elle trouve à s'exercer au cœur du roman le plus typographique qui soit : arrivé à la page 55, le lecteur a sans doute acquis depuis longtemps<sup>23</sup> une propension à la lecture substitutive, dont on a dit combien elle est insuffisante. En jouant très romanesquement de l'erreur d'interprétation de ses personnages, Perec révèle combien il croit à la vigueur de l'illusion romanesque et combien l'omnipotence du romancier s'appuie sur elle, assuré qu'il est que le lecteur le plus perezquien a *aussi* en tête la

---

<sup>23</sup> Voyl explique à Augustus les trois types de lecture par lesquels il lui faut passer pour approcher de la signification : « la signification n'apparaîtra qu'à la fin, quand nous aurons garanti l'articulation du parcours qui nous conduira d'un subscript (l'inscription qu'on voit hic & nunc) à un transcrit, puis à un traduit » (p. 194).

façon spontanée de lire un roman : l'adhésion à l'illusion référentielle. Il transforme en effet l'erreur d'interprétation de ses personnages en ressort narratif, comme tout bon auteur de roman policier, à cette nuance près qu'est ici en cause non l'interprétation référentielle du message (la capacité à interpréter l'indique) mais le fait même de l'interpréter par référence à autre chose que son domaine d'inscription, à savoir l'alphabet, la typographie.

### **L'interprétation de la *Disparition***

Les éléments du monde romanesque (personnages, objets, situations) prolifèrent d'autant plus qu'ils valent comme signaux et non comme signes, ou, si l'on veut, qu'en eux le signe est privé de son sens. L'abondance des listes – de professions, de couleurs (p. 80), de noms d'animaux (p. 69), de jeux (p. 234), de symptômes ou de maladies (p. 249-50) et même de noms propres d'hôpitaux parisiens (p. 71) ou de personnages et d'acteurs de cinéma (p. 185) – rend ludique leur énumération parce qu'elle est immotivée, mais ce fait même la rend inquiétante. Parlant d'autre chose que de ses éléments, la liste écrite est paradoxalement inachevable, rendue désespérément ouverte par la virtuosité de Perec ; plus elle s'allonge plus elle manifeste cruellement qu'elle ne sert à rien, qu'une telle liste d'approximations n'atteindra pas l'objet, voué à rester absent. Tout était dit d'abord : « e » ayant disparu, aucune abondance ne peut le compenser, le remplacer, toute liste ne peut que hurler son absence, de plus en plus fort. Le roman dit tout au long qu'il n'y a rien à faire contre la disparition : mais c'est là encore proférer une parole. Et dire la disparition, c'est tenter de réclamer la dignité du roseau sur le monde qui l'écrase. Mais c'est aussi prendre un grand risque : la divulgation est un danger contre lequel les personnages se mettent en garde les uns les autres (p. 159) sans échapper à la disparition, quand ils sont sur le point de proférer la lettre ou le son manquant.

Parodiant le genre policier, le roman se donne à la fois comme une histoire à élucider, comme la méthode pour le faire et comme l'élucidation : mais la fin de l'histoire est la mort et la révélation de cette

vérité cruelle est si patente que l'auteur fait honneur au lecteur de l'avoir comprise avant qu'elle ne lui soit révélée : le dernier chapitre s'intitule : « 26. Dont, à coup sûr, on avait auparavant compris qu'il finirait la narration ». Est-ce de la mort, aporie métaphysique, qu'il s'agit ici, ou de l'achèvement forcé d'un roman typographique qui ne peut, selon l'essence même de sa condition typographique, aller au delà du chapitre 26 ? L'humour de la lettre du texte, de la violence microcholine de cette querelle agitant une casse d'imprimerie, de la complicité avec le lecteur ne réduit ni ne galvaude la cruauté du constat : toute violence primitive déchaîne une violence démultipliée. Le roman repose sur une malédiction qui, dans la contrainte, ne peut s'écrire que « maldiction » : sous le jeu de mots apparent se lit un lien profond entre la contrainte lipogrammatique et l'histoire de malédiction racontée (p. 111).

Enfin, Perec sait bien qu'on n'écrit que de soi. Dans le roman apparemment le plus corseté par le jeu de lettres et coupé de toute référence réaliste, il a réussi à nous donner une autobiographie de sa personne d'écrivain<sup>24</sup>. On pourra juger le portrait cubiste. Il reste que l'absent tout puissant du roman, ce Barbu dont on n'a eu qu'une photo et qui manipule tout ce qui se passe, ce papa au nom impropronçable (p. 246), ce Roi blanc (p. 273) sosie de Perec, est une forme de réponse à l'interrogation sur le statut du romancier qui a fait les belles heures des querelles littéraires des années soixante, qu'il résume avec la superbe du créateur regardant de haut des critiques, vantant la supériorité du « pouvoir mal connu » de son écriture sur la « psychologisation » et la « moralisation » du roman traditionnel :

Il compris 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

---

<sup>24</sup> Sur la valeur paradoxalement autobiographique de l'écriture sous contrainte, voir Warren Motte, *Cahiers Georges Perec*, n° 1, 1985, notamment p. 117-119.

constituait pour la plupart l'arc-boutant du bon goût national, ouvrait sur un pouvoir mal connu, un pouvoir dont on avait fait fi, mais qui, pour lui, mimait, simulait, honorait la tradition qui avait fait un *Gargantua*, un *Tristram Shandy*, un *Mathias Sandorf*, un *Locus Solus*, ou – pourquoi pas ? – un *Bifur* ou un *Fourbis*, bouquins pour qui il avait toujours rugi son admiration, sans pouvoir nourrir l'illusion d'aboutir un jour à un produit s'y approchant par la jubilation, par l'humour biscornu, par l'incisif plaisir du bon mot, par l'attrait du narquois, du paradoxal, du stravagant, par l'affabulation allant toujours trop loin (p. 311).

Perec nous rappelle, exemplairement, ce que nous n'aurions jamais dû ni oublier ni mettre en doute : chaque écrivain invente sa langue, et plus jamais après lui les mots qu'il a employés avec force ne retourneront à l'anodin. Ce qui importe plus que la contrainte et la victoire remportée sur elle, c'est l'émotion indéniable que produit le texte. Ce sont les mots : « voulant toujours y voir plus clair, il tint un journal » (p. 41) et, par dessus tout, les mots imaginaires qui auraient pu sauver Anton Voyl, comme il est dit au moment de sa disparition (p. 56). Les hallucinations de Voyl, au chapitre 2, permettent au lecteur d'interpréter son mal, quoique le personnage lui-même ne sache les interpréter. Perec prononce là un éloge de la fantaisie, de l'imagination, de nos capacités trop souvent ignorées à nous transporter dans un ailleurs imaginaire, un éloge de notre possibilité (thérapeutique) de nous inventer une vie romanesque. *La Disparition*, qui constitue sa défense et illustration du genre romanesque, est aussi son éloge de la folie.

Michèle CROGIEZ  
*Université de Berne*

