



**HAL**  
open science

## Lire La Disparition de G. Perec

Marc Parayre

► **To cite this version:**

Marc Parayre. Lire La Disparition de G. Perec. Littératures. Université de Toulouse Le Mirail, 1992. Français. <NNT : 1992TOU20035>. <tel-03139010v3>

**HAL Id: tel-03139010**

**<https://hal.science/tel-03139010v3>**

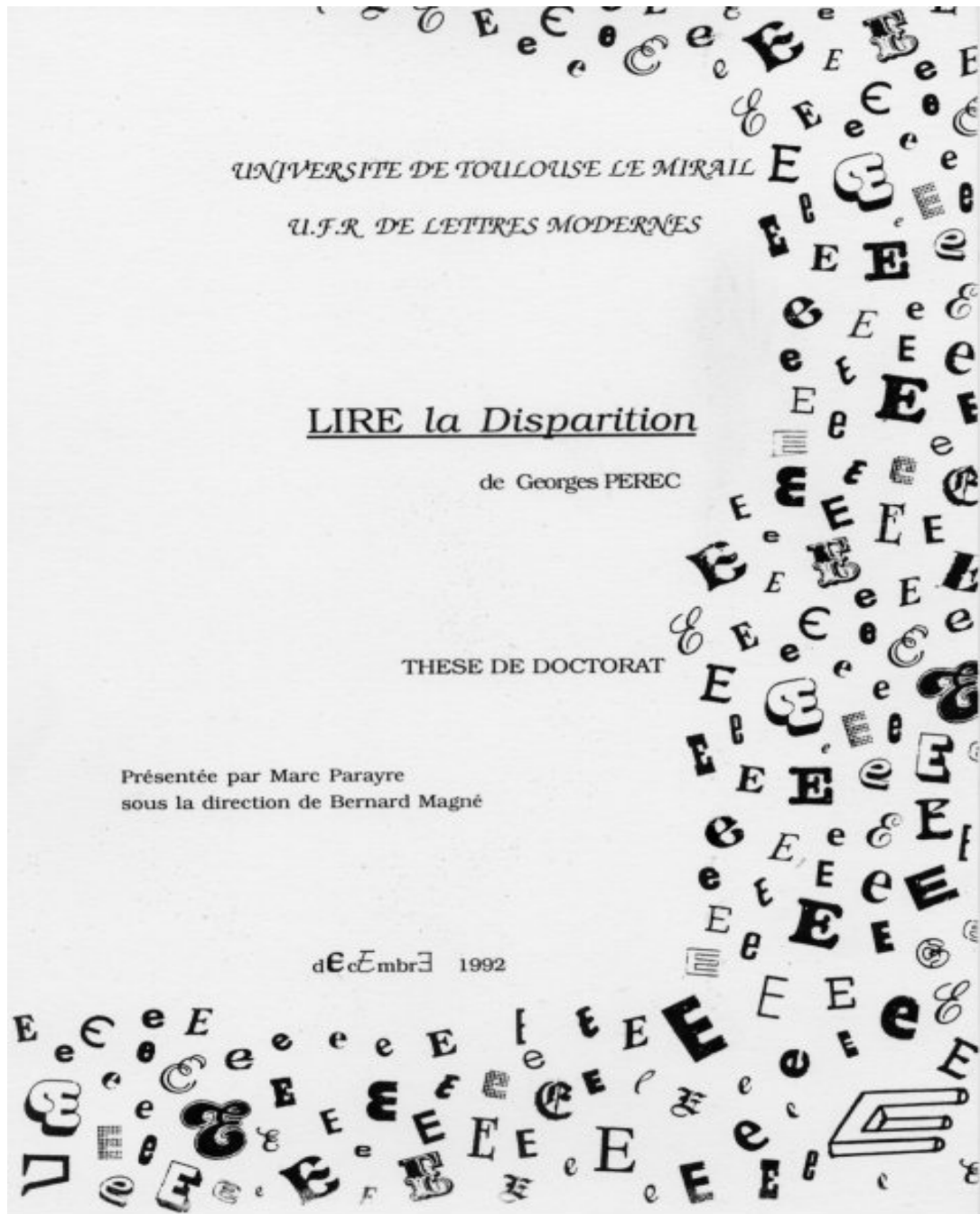
Submitted on 15 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

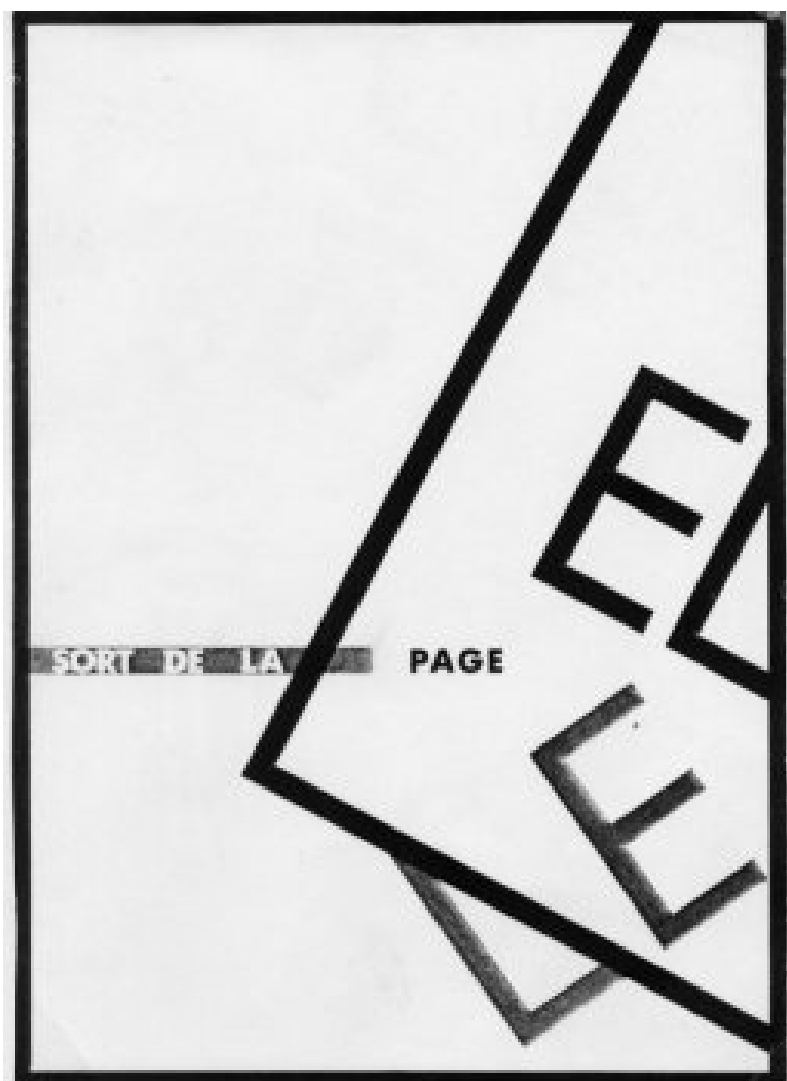
L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



*Pour répondre à de nombreuses demandes de personnes n'ayant aucun moyen d'accéder à mon travail de thèse j'ai décidé de mettre à disposition ce dernier. Si vous le téléchargez je vous saurais gré de prendre contact avec moi ([parayrem@yahoo.fr](mailto:parayrem@yahoo.fr)) pour m'indiquer en quoi ce document est susceptible de vous intéresser (recherches pour : un mémoire ; un article ; une traduction ; intérêt pour l'œuvre de Perec ; autres...). Merci d'avance.*



---

<sup>1</sup> Benoît Carré, «Sans titre», dans *Conséquences* n° 5, Les Impressions Nouvelles, Paris, hiver-printemps 1985, p. 119.

*UNIVERSITÉ DE TOULOUSE LE MIRAIL*

*U.F.R. DE LETTRES MODERNES*

*LIRE La Disparition*

de Georges PEREC

THESE DE DOCTORAT

Présentée par Marc Parayre

sous la direction de Bernard Magné

**Thèse soutenue le jeudi 17 décembre 1992 à l'Université de Toulouse Le Mirail,  
devant un jury composé de :**

**Monsieur Marcel Bénabou, professeur à l'Université de Paris VII, rapporteur,**

**Monsieur Bernard Magné, professeur à l'Université de Toulouse Le Mirail,**

**Madame Lucienne Cantaloub-Ferrieu, professeur à l'Université de Toulouse Le Mirail,**

**Madame Claude Debon, professeur à l'Université de Paris III, président du jury.**

D c mbr 1992

Je voudrais remercier ainsi, ici, comme ça, d'une manière un peu lourde et lente...

**M**AGNE Bernard qui a su porter ce travail, en prodiguant des conseils toujours fermes et néanmoins amicaux, depuis les premiers balbutiements jusqu'aux pages qui suivent;

**E**ric BEAUMATIN, qui m'a aimablement fourni de nombreuses informations;

**R**IBIERE Mireille qui n'a pas non plus ménagé ses conseils, toujours amicaux et néanmoins fermes;

**C**atherine qui a supporté mon et mes mauvais caractères;

**I**bn ABBOU parfois nommé Marcel BÉNABOU, qui a bien voulu m'indiquer quelques pistes;

Ainsi que toutes les personnes qui m'ont apporté, à un moment ou à un autre, leur précieux concours, notamment Maria KEATING, John LEE, Suzanne LIPINSKA, Eva PAWLIKOWSKA.

Pourquoi jouer, alors ? se demanderont certains qui trouveront paradoxal qu'on puisse s'adonner à un jeu qu'on ne maîtrisera jamais.

Pourquoi jouer, puisque de toute façon, l'on ne fera jamais que répéter servilement, sans les avoir jamais vraiment assimilés, sans pouvoir en faire la critique, sans pouvoir en inventer d'autres, des coups parfois millénaires.

Sans doute parce que, précisément, ces mystères n'apparaissent qu'un à un, parce que le système extraordinairement affiné des handicaps nous permettra, dès notre cinquième ou sixième partie, de jouer, avec fruit, contre un adversaire beaucoup plus expérimenté.

Mais, surtout, parce que la subtilité du jeu ne se monnaie pas, comme aux échecs, en tout ou rien; parce que le simple développement d'une partie entre débutants témoigne déjà, nécessairement, d'une gymnastique intellectuelle, d'une agilité dans la perception des formes, dans l'estimation des forces [...] Rien n'y est caché, et le hasard y est exclu [...]

Sans doute, aussi, parce que l'enchevêtrement des pierres blanches et noires dessine des lignes, des réseaux, des zones agréables à regarder;

Sans doute, enfin, parce qu'il s'agit d'un chemin infini.

Il n'existe qu'une seule activité à laquelle se puisse raisonnablement comparer le GO.

On aura compris que c'est l'écriture.

Pierre LUSSON, Georges PEREC, Jacques ROUBAUD<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Pierre Lusson, G. Péric, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à l'art subtil du go*, Christian Bourgois, Paris, 1969, p. 21/22, 41/42.

## TABLE DES MATIERES

Nous avons connu encore une brève mode, inspirée de la présentation des articles scientifiques, des chapitres à numérotation subdivisée et analytique : 1.1.1, 1.1.2, et ainsi de suite. C'était, il faut bien le dire, une redoutable dissuasion à la lecture.

Gérard GENETTE <sup>3</sup>

<u>TABLE</u>	p. 6
<u>INTRODUCTION</u> .....	p. 10
<u>ECRI</u>	
<u>TURE</u> .....	p. 30
<u>LEC</u>	
<u>1. La lecture d'une écriture</u> .....	p. 31
1.1. La lecture courante .....	p. 32
1.1.1. La lecture couramment .....	p. 35
1.1.2. La lecture écourtant .....	p. 43
1.2. La lecture autre courant .....	p. 52

---

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Collection Poétique, Paris, 1987, p. 287.

1.2.1. La lecture, parcours lent .....	p. 55
1.2.2. La lecture coud vraiment .....	p. 57
1.3. La lecture, à tout coup, rend ? .....	p. 68
1.3.1. La lecture courtisant .....	p. 80
1.3.2. La lecture recouvrant .....	p. 93
1.3.3. La lecture s'écoutant .....	p. 103
1.4. La lecture : coût, rente .....	p. 127
<u>2. L'écriture de la lecture</u> .....	p. 146
2.1. Ecriture contrat .....	p. 148
2.1.1. Ecriture contre hâte .....	p. 155
2.1.1.1. Ecriture comme trace .....	p. 190
2.1.1.2. Ecriture contraste .....	p. 224
2.1.2. Ecriture qu'on traque .....	p. 255
2.2. Ecriture contrainte .....	p. 272
2.2.1. Ecriture contrariée .....	p. 279
2.2.2. Ecriture qu'on traite .....	p. 290
2.2.3. Ecriture contrite .....	p. 307
2.2.3.1. Ecriture en train .....	p. 321
2.3. Ecriture qu'on trame .....	p. 337
2.4. Ecriture, la craint-on ? .....	p. 356
<u>3. La lecture de l'écriture d'une lecture</u> .....	p. 367
3.1. Citations (définition) .....	p. 371
3.2. Six stations (sélection) .....	p. 393
3.2.1. Convocation car anticipation .....	p. 398

3.2.2. Tradition et réputation. Erudition .....	p. 414
3.2.3. Connotation de l'amputation .....	p. 417
3.2.4. Prédilection à l'articulation .....	p. 429
3.2.5. Admiration, d'où prédilection .....	p. 435
3.2.6. Autocitation pour imbrication .....	p. 451
3.3. Si t'as scions (altérations) .....	p. 469
3.3.1. Détextualisation, détérioration .....	p. 473
3.3.2. Retextualisation, compensation .....	p. 487
3.4. Site à sillons (insertion) .....	p. 497
3.4.1. Dissimulation. Désignation .....	p. 500
3.5. Situations .....	p. 507
<u>CONCLUSION</u> .....	p. 510
<u>PIECES ANNEXES</u> .....	p. 522
<u>BIBLIOGRAPHIE DE PEREC</u> .....	p. 523
<u>BIBLIOGRAPHIE GENERALE</u> .....	p. 529
RELEVÉ DES VARIANTES .....	p. 547
RELEVÉ DES CITATIONS REPERÉES .....	p. 631
TRANSPOSITION DE <i>L'ELU</i> .....	p. 664
TRANSPOSITION DE <i>UN HOMME QUI DORT</i> .....	p. 669
TRANSPOSITION DE <i>MOBY DICK</i> .....	p. 672
TRANSPOSITION DU <i>ZAHIR</i> .....	p. 678

TRANSPOSITION DE <i>L'INVENTION DE MOREL</i> .....	p. 681
«L'ENLEVEMENT» .....	p. 685
<u>INDEX DES NOMS CITES</u> .....	p. 694
<u>TABLE DES ILLUSTRATIONS</u> <sup>4</sup> .....	p. 9
Fig. 1 Jaquette originale de <i>La Disparition</i> .....	p. 46
Fig. 2 Projet de couverture .....	p. 48
Fig. 3 Arbre généalogique (Manuscrit) .....	p. 197
Fig. 4 Schéma des niveaux narratifs .....	p. 232
Fig. 5 «Femme jeune-vieille», de Boring .....	p. 342

---

<sup>4</sup> Les deux dernières figures qui ne font pas l'objet d'un tirage sur page séparée, n'ont pas reçu de numérotation dans l'écrit.

Pour moi, le départ, c'est comment vais-je arriver à cerner cet ensemble de choses très vagues qui n'existera que lorsque ce sera écrit. Car tant que ce n'est pas écrit ça n'existe pas. Ce n'est pas parce que l'on a des idées que ça existe. Ça ne sert à rien les idées. Il faut que sur la page ce soit écrit de haut en bas et puis, une fois qu'on lit que ça vous revienne.

Georges PEREC <sup>5</sup>

Comment ce «Lire» qui résolument s'affiche en tête de notre étude, en manière de déclaration générale d'intention, suffit-il à lui seul à rendre compte de l'ambition de notre propos, c'est ce que nous allons tenter de montrer en suivant.

Rappeler que *La Disparition* n'est pas tout à fait un livre comme les autres, c'est certes affirmer une évidence. La particularité de son écriture, qui en fait le plus long lipogramme de l'histoire, semble une fois pour toutes l'avoir condamné à être relégué au rang des curiosités littéraires sans grand lendemain, à être étiqueté comme le gentil amusement d'un brillant virtuose. Cette attitude de la critique, et de la partie du public qui lui emboîte le pas, ne manque pas d'être révélatrice : elle correspond très précisément au commode

---

<sup>5</sup> Entretien avec Gabriel Simony, dans *Jungle* n° 6, Février 1983, p. 83. Repris dans *Le Castor Astral*, Paris, 1989, p. 26.

rejet d'un ouvrage perturbateur. Cela consiste simplement, comme Jean Ricardou le faisait remarquer à propos d'un autre texte, à

Réduire un acte soigneusement subversif vis-à-vis de l'idéologie dominante aux négligeables curiosités d'un exercice acrobatique<sup>6</sup>

Cet ouvrage semble, de fait pâtir de son côté spectaculaire. Accueilli comme une «sorte de roman policier», on a voulu trop vite y voir le simple développement d'une énigme. D'ailleurs, cette dernière n'était-elle pas formulée en toutes lettres dans le livre ?

Mais il a disparu ! Qui ? Quoi ? Va savoir ! Ça a disparu. (*L.D* p. 55)

En cela, paradoxalement, l'incroyable négligence d'au moins un critique, qui n'a même pas perçu le lipogramme<sup>7</sup>, a fini de conforter ce jugement. Dès lors, le livre semble se résumer à cette question posée à Perec au cours d'un entretien :

---

<sup>6</sup> Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Collection Poétique, Paris, 1978, p. 271.

<sup>7</sup> Il s'agit de René Marill Albérès qui donne du roman un renversant compte-rendu de lecture (?) dans son article «Drôle de drames», *Les Nouvelles Littéraires* n° 2174, 1969.

A titre d'exemple – quasi caricatural – de ce qui pour nous représente ce que l'on pourrait peut-être appeler une non-lecture ou une anti-lecture, en voici quelques extraits :

«Avec *La Disparition* de Georges Perec [...] c'est l'événement d'actualité avec tout ce qu'il peut avoir de scandaleux, éphémère, violent [...] si l'on tente tant soit peu de définir le sujet de Perec, on y trouve l'atmosphère et les schèmes de ce que l'on a appelé «l'affaire Ben Barka». [...]

[Perec] m'intéresse moins lorsque je vois, ou je crois voir, que maintenant il fait des efforts pour trouver des sujets piquants et racle pour cela les fonds de tiroir de l'actualité. [...]

Je me demande si le lecteur non prévenu s'apercevrait que le E manque... <sup>8</sup>

Ainsi donc, de façon un peu hâtive, on réduit l'intérêt de lecture à cette équation : lire *La Disparition* = s'apercevoir qu'il n'y a pas d'E.

---

Je crains, hélas, que [...] Georges Pérec, justement encouragé mais trop vite félicité et adulé, n'ait un peu forcé son inspiration, son talent, et surtout sa spontanéité et sa sincérité [...] Alors, et nous lui pardonnons de bon cœur, il est allé rechercher dans nos scandales politiques et policiers les plus récents le plus aigu et le plus trouble. Et pour prendre ses distances et assurer son style, il emploie, non pas le maniérisme trop facile du Nouveau Roman, mais une écriture heurtée et subtile de reportage psychologique mêlé à des notations psychologiques hachées.

*La Disparition* est un roman violent, cru et facile. Un homme disparaît : Anton Voyl. Un second homme disparaît : l'avocat marocain Ibn Abbou. La police a enquêté, enquête et enquêtera. Mais les amis des deux victimes présumées se réunissent dans une propriété personnelle à Azincourt pour faire, eux aussi, leur enquête. Et alors cela commence à ressembler davantage à un roman de Vahé Katcha qu'à une affaire de police. Cependant, vous le devinez, Georges Pérec est trop astucieux pour donner une conclusion à cette enquête. Le mystère subsiste mais le roman est écrit : c'est comme chez Robbe-Grillet, mais dans un autre style, la forme actuelle du roman policier «littéraire». Parfaitement réussi, captivant, bien mis en scène, mais sentant l'artifice.»

<sup>8</sup> Question de Bernard Noël lors d'un entretien radiophonique avec Pérec dans *Poésie ininterrompue*, 20/02/77.

Assez largement répandu, le mythe du E laissé volontairement ou par inadvertance par l'écrivain – sujet sur lequel nous reviendrons ultérieurement plus en détail – va en quelque sorte dans le même sens et contribue à maintenir une manière de lecture univoque. On prend aisément conscience que dans ces conditions, comme pour toute devinette dont on connaît la solution, le roman perd sa dimension de jeu avec le lecteur, refuse tout plaisir de découverte<sup>9</sup>. Cela enferme évidemment l'ouvrage dans des limites pour le moins étroites, laissant fort peu de latitude à une éventuelle production lectorale, ainsi que le remarque Perec :

L'artifice formel sur lequel se fonde le livre, *La Disparition* du «e», permet de raconter l'histoire mais est frustrant par rapport au bon lecteur. On peut toujours dire : «oui, c'est un livre sans «e»; «Ah bon, c'est une farce».

Le lecteur peut avoir l'impression qu'on se joue plus de lui qu'on ne joue lui.

---

<sup>9</sup> On pourrait relever, dans l'une des dernières conférences prononcées par Georges Perec, une déclaration dans ce sens :

...«c'est comme dans un roman policier, je veux dire qu'à partir du moment où vous connaissez le nom du coupable, cela n'a pas d'intérêt. L'intérêt c'est que vous commenciez à lire le livre et puis que vous suiviez ces indices en vous demandant à chaque fois ce qui arrive»...

«A propos de la description» dans *Introduction au Colloque Espace, représentation et sémiotique de l'architecture*, Alain Renier, Les Editions de la Villette, Paris, 1982, p. 344.

[...] ça a surtout joué au niveau de la critique : pour *La Disparition* on ne parlait pas du livre mais du système : c'était un livre sans «e», il était épuisé dans cette définition<sup>10</sup>.

Ce premier écueil paraît du moins suffisant pour arrêter certains lecteurs. Il est à noter que ce jugement pourrait d'ailleurs fort bien convenir si *La Disparition* se contentait d'être un lipogramme – même le plus difficile – de 300 pages. En effet même si à l'évidence, l'écriture lipogrammatique suppose un minutieux travail sur les mots, et en cela concourt à produire d'indéniables effets textuels, elle ne saurait être considérée comme une condition suffisante à la constitution d'un texte – du moins dans le sens que nous entendons donner à ce concept –. Ici cependant, loin d'offrir une application mécanique de la contrainte, l'écrivain s'évertue à en renouveler les capacités productrices et aboutit ainsi à la mise en place d'un ensemble complexe de relations entre les éléments constitutifs du livre. Bref, il construit un texte.

Si nous postulons d'emblée que *La Disparition* est un texte – notre étude entend d'ailleurs en fournir la preuve – c'est en prenant ce mot dans un sens très précis, qu'il convient donc ici de déterminer. Notre définition, pour l'essentiel, sera construite à partir notamment des travaux de Jean Ricardou et de certaines de ses conclusions :

---

<sup>10</sup> G. Perec, «En dialogue avec l'époque.», Entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle* n° 1744, 16 avril 1979, p. 48.

L'on entendra [...] par *écrit*, tout ensemble de traces alphabétiques ou idéographiques marquées sur un support; par *écriture*, l'enchaînement des opérations qui provoque notamment en l'écrit des structures de texte; par *texte*, tout écrit soumis, sur certains de ses paramètres, linguistiques ou graphiques, à des ordonnances supplémentaires qui excèdent les distributions communes <sup>11</sup>.

A propos de ces ultimes dispositions, Jean Ricardou spécifie ailleurs qu'elles outrepassent un

effet représentatif et concourent à un *effet de métareprésentation* c'est-à-dire font transparaitre ce qu'en son mécanisme la représentation subordonne, naturalise, voire oblitère. L'on souhaite nommer *textures* les agencements de ce genre, et *texte* l'écrit observé sous cet angle<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Jean Ricardou, «Les hauts et bas de l'antitexte» dans Actes du colloque «Texte et antitexte», *Cahiers de narratologie* n° 1, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, novembre 1985, p. 197.

<sup>12</sup> Jean Ricardou, «Eléments de textique (I)», *Conséquences* n° 10, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1987, p. 5.

Nous aurions pu retenir, de même, une définition, plus métaphorique peut-être, mais aussi plus littérale :

«C'est en ce qu'il se compose, ainsi, par l'enchevêtrement de toutes manières de communications internes, qu'il mérite, à double titre, le curieux nom de texte. D'une part, au niveau de l'être dont il impose l'idée, ce nom pense, et fort bien, le problème de l'entrelacement. Ce qui se concentre, ainsi, en son site, c'est, par l'extrême du rapport textile, sa signification de tissu. D'autre part, de nouveau, par les lettres dont il expose l'ordre, ce nom pousse, et fort loin, l'emblème de l'entrecroisement. Ce qui se situe, ici, en son centre, c'est la cruciale forme en X. Bref, des lignes qui se croisent. Ce qui le constitue, aussi, aux extrêmes, c'est la redite d'une syllabe, TE. Bref, des signes qui se citent.»

Jean Ricardou, *le Théâtre des métamorphoses*, Seuil, Collection Fiction & Cie, Paris, 1982, p. 52.

Pour notre part, nous estimons que pour qu'un écrit puisse être considéré comme texte il faut qu'il satisfasse à trois conditions : surcodage, établissement d'un réseau, métareprésentation. Cela suppose donc un travail de surstructuration (écriture) d'un dispositif linguistique, aboutissant à la confection d'un entrelacement dense de liens scrupuleusement tissés (texte). Ce dernier, de surcroît, veillant en son exercice à ne point dissimuler son aspect matériel, ainsi qu'à explicitement ou implicitement exhiber ses fonctionnements, ce que Julia Kristeva, par exemple, évoque en ces termes :

L'image du texte est nécessairement présente dans cette écriture qui se représente : elle met en relief les particularités du travail textuel<sup>13</sup>.

Au sujet de ce dernier point, nous noterons que l'écriture de *La Disparition* est massivement autoreprésentative et que ce texte illustre de façon assez remarquable une des ambitions de la littérature moderne : faire en sorte que le travail des mots et lui seul, engendre la fiction, que le sens naisse de l'écrit et

<sup>13</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Seuil, Collection Points, Paris, 1969, p. 176.

Nous pourrions citer une autre formulation de ce principe chez un écrivain qui cependant, de façon curieuse, a paru parfois l'oublier :

...«rétablir dans son rôle cette nécessité de tout art, désigner sans honte son propre matériau, ainsi que le travail créateur effectué sur lui. Et si une lutte contre ce matériau doit être entreprise, que cela soit une lutte ouverte, faite face au public et non derrière son dos.»

Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Editions de Minuit, Paris, 1988, p. 182.

non l'inverse. En effet, dans ce livre l'écriture est à tout moment du texte, régie par la contrainte mais, surtout, c'est le manque imposé par cette dernière qui devient le sujet même du roman : *La Disparition* raconte précisément *La Disparition* du E, à un niveau de réflexivité rarement atteint, ainsi que le souligne Bernard Magné :

Un roman comme *La Disparition* ne cesse d'accumuler, du début à la fin, les représentations connotant le lipogramme en E, au point que le livre, en sa totalité, est métatextuel<sup>14</sup>.

Etant donné qu'il sera fait un recours fréquent au concept de métatextuel, il importe, là encore, de préciser quelle acception nous entendons attribuer à ce terme. Bernard Magné ayant donné corps à cette notion et circonscrit le champ de son application, c'est à lui que nous emprunterons notre définition :

le métatextuel, défini comme l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité», *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps-été 1986, p. 84.

<sup>15</sup> Bernard Magné, «Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec», *Texte* n°1, Toronto, 1982, p. 71. Repris dans *Perecollages*, Presses Universitaires de Toulouse le Mirail, 1989, p. 33.

Si un tel travail d'écriture est développé dans *La Disparition*, on peut saisir sans mal qu'il exige un identique effort de lecture. Nous l'avons souligné plus haut, un lecteur tant soit peu scrupuleux, s'attachera donc à dépasser le seul stade du respect de la contrainte lipogrammatique, pour mettre en relief ce qui constitue le véritable intérêt du livre : le travail textuel. Or c'est précisément à ce niveau que *La Disparition* présente peut-être son aspect le plus original, grâce auquel notamment, elle atteint une dimension bien supérieure à celle qu'on lui accorde habituellement, mais par lequel surtout, elle postule comme nécessaires d'incessantes relectures.

En effet, ce livre a ceci de particulier que, plus qu'un autre, il engendre un effet second, puissamment pervers, puisqu'il peut provoquer chez certains lecteurs, d'ordinaire attentifs, une perte de minutie. De fait, la perception plus ou moins rapide de certains effets tend à finalement occulter la présence d'autres textures, parfois plus subtiles, mais dont la découverte n'exige, somme toute, qu'une lecture méticuleuse. Cette euphorie lectorale, paradoxalement, loin d'encourager à pousser plus avant la recherche, inclinerait plutôt à la nonchalance. Jean Ricardou a fourni une analyse du mécanisme général de ce phénomène :

Nous l'avons laissé entendre : il y a sans doute une «illusion de la trouvaille». Par une inconséquence curieuse, il semble que ce qui vient d'être pêché fasse écran, quelquefois, à ce qui eût non moins pu se découvrir. En principe, la venue d'une trouvaille devrait permettre de concevoir l'éventualité d'une règle d'élaboration à partir de quoi, précisément, d'autres découvertes du même

ordre pourraient se voir à leur tour réussies. En pratique, la venue d'une trouvaille semble assez satisfaire celui qui l'a accomplie pour noyer en lui l'envie de quérir outre. Ainsi se propose ce qui, quelque part, a pris nom «d'effacement complémentaire»<sup>16</sup>.

Il est de la sorte possible d'affirmer, qu'en cela, *La Disparition* met, dans une certaine mesure, son lecteur en jeu. On le sait, tout personnage de ce roman ayant la révélation de l'énigme, trouve inévitablement la mort. De façon comparable, trop de personnes se contentent d'un certain nombre de découvertes autour du E manquant et mettent alors fin à leur lecture active; ainsi, le bon lecteur disparaît donc à son tour, inattendue victime de la malédiction.

Par ailleurs, point n'est besoin de dresser un inventaire pour constater qu'on lit et qu'on écrit beaucoup dans le roman de Perec. Sans développer outre mesure cette question ici, on peut rapidement formuler deux observations :

- D'une part, nous noterons que les écrits, dont on rencontre de multiples occurrences dans *La Disparition*, ont, la plupart du temps, pour destination avouée d'être lus, et d'ailleurs, se donnent presque toujours à lire. Le message

---

<sup>16</sup> Jean Ricardou, *le Théâtre des métamorphoses*, *op. cit.*, p. 148 et 150.

assorti du fameux post-scriptum, laissé par Anton Voyl à ses proches est à ce titre, tout à fait significatif.

Il mit un mot aux amis qu'il avait. [...] Il y avait un post-scriptum, 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». (*L.D* p. 55)

Ce passage, exige évidemment, de la part du lecteur une vigilance accrue, faute de quoi le contresens paraît inévitable. En effet, une exclusive attention portée à l'avocat ou autres whiskys a toutes les chances, de faire oublier que l'intérêt premier de ce message est de comporter toutes les lettres de l'alphabet, sauf une. Cette simple phrase suggère ainsi, qu'en matière de lecture, deux attitudes opposées sont possibles, selon que l'on fait cas ou non de la dimension matérielle de l'écrit.

Il importe de souligner, ainsi que nous avons eu l'occasion de le montrer ailleurs<sup>17</sup>, que les personnages du roman qui lisent ce message demeurent aveuglés par des préoccupations d'ordre sémantique et sont donc condamnés à suivre une fausse piste. De la sorte, cet épisode s'érige finalement en exemple de ce qu'il convient d'appeler une erreur manifeste de lecture.

---

<sup>17</sup> «Comment fait un homme de lettres sans caser d'E», mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-le-Mirail, 1985, p. 43.

- D'autre part, il est possible de relever dans le roman un nombre au moins aussi important de cas de lectures qui trouvent un prolongement dans des situations d'écriture. A titre d'illustration, nous retiendrons celui offert lors de la visite de la villa d'Anton Voyl :

Amaury ouvrit, un à un, un amas d'in-octavos aux dos salis, aux plats avachis, qui s'accumulait sur trois rayons branlants. Chacun portait tout un tas d'annotations, marginalia qu'il parcourut mais qu'il comprit fort mal. Il distingua pourtant cinq ou six bouquins qu'Anton Voyl paraissait avoir soumis à un travail plus approfondi (*L.D* p. 60)

Compte tenu de l'état de délabrement des livres d'Anton, on est en droit de supposer qu'ils ont été maintes fois utilisés; ils ont non seulement fait l'objet, sans doute, de nombreuses lectures et relectures, mais visiblement ont suscité le passage à l'écriture puisqu'ils comportent de multiples notes.

Nous pourrions d'ailleurs remarquer que l'exemple antérieur aurait fort bien pu figurer ici puisque c'est précisément la lecture d'un journal qui incite Anton à rédiger un message, que ses amis devront lire à leur tour.

On comprend donc après ces quelques remarques préliminaires, que notre travail se fonde, selon un plan dont nous allons maintenant indiquer les grandes lignes, sur la lecture et sur l'autre notion dont elle est indissociable, l'écriture.

De ce point de vue, dans l'ensemble, nous adopterons volontiers pour notre étude une position proche de ce qu'énonçait naguère Tzvetan Todorov :

en lisant nous écrivons le texte que nous lisons; et d'autre part l'écriture est toujours aussi lecture, lecture des textes du passé<sup>18</sup>.

C'est ainsi que tout d'abord, nous mènerons une réflexion générale sur ce que l'on entend habituellement par lecture, mais nous nous efforcerons surtout de ramener ce concept, pris le plus souvent dans des acceptions très diverses et parfois même contradictoires, à des limites précises.

Dans notre première partie nous voudrions apporter une contribution théorique à l'élaboration dans ce domaine, d'une définition un peu plus stricte. Il convient de signaler que, compte tenu de la rigueur des analyses de Jean Ricardou et de l'ampleur de ses travaux sur ce sujet, nous n'hésiterons pas à fréquemment appuyer nos réflexions sur ses remarques. Nous tâcherons, dans cette partie, de rectifier certaines erreurs communément admises et il

---

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, «Conclusion», dans *L'Enseignement de la littérature*, Actes du Colloque de Cerisy (juillet 69), A. de Bœck, Duculot, Bruxelles, 1981, p. 221.

Pour plus de précisions quant à notre démarche, ajoutons cette autre remarque, qui insiste davantage sur la complémentarité des deux activités :

«La lecture n'est point face à l'écriture, un acte en symétrie. Elle lui appartient, au contraire : comme une étape de son procès.»

Jean Ricardou, «L'utilité d'une erreur», *T.E.M.* n° 2, «L'Atelier du texte», Grenoble, été 1984, p. 117.

importera, à ce propos, de s'interroger sur l'ambiguïté qui demeure, trop souvent encore, attachée à la notion de lisibilité.

Dans notre deuxième partie, nous comptons par une lecture patiente de *La Disparition* mettre en pratique, à mesure, les conclusions que nous aurons formulées. Nous examinerons surtout comment l'activité du lecteur peut se développer en fonction de la préparation dont elle fait l'objet dans le procès d'écriture.

Chaque fois que cela nous paraîtra nécessaire, nous consulterons le manuscrit<sup>19</sup>, afin d'obtenir un certain nombre d'informations, grâce notamment à l'observation de ce qu'il est convenu de nommer les variantes<sup>20</sup>. Il faut bien évidemment entendre par là une analyse de l'état d'un travail scriptural à un moment donné, avec les enseignements que l'on peut, de la sorte, tirer des choix finalement retenus, et non la recherche, extérieure au texte, d'un éventuel appui, censé en permettre une lecture plus facile ou faussement érudite. Bref, il ne saurait être question pour nous, de sacrifier à une quelconque archéologie textuelle. En effet, ainsi que l'affirme Benoît Peeters :

---

<sup>19</sup> A ce sujet, nous tenons à remercier une nouvelle fois Suzanne Lipinska, qui a eu l'extrême amabilité non seulement de nous accueillir au Moulin d'Andé pour nous permettre de consulter tout à loisir le manuscrit, mais encore de nous autoriser à en prendre une photocopie pour un travail plus approfondi.

<sup>20</sup> Nous proposons en annexe un relevé, que nous voulons croire complet, des diverses modifications dont le manuscrit a fait l'objet par rapport à la version définitive.

La lecture, on le sait, ne doit nullement se confondre avec une reconstitution de ce qui fut le périple de l'écrivain <sup>21</sup>.

En ce que l'on considère la version définitive de *La Disparition* comme la réécriture du manuscrit, seul nous intéresse dans la confrontation entre les deux, le double procès d'amélioration/ détérioration, souvent témoin d'un travail textuel déjà décelé lors de la lecture du roman<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Benoît Peeters, «Echafaudages», (Colloque de Cerisy 84) dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, P.O.L., Paris, 1985, p. 186/187.

<sup>22</sup> Notre démarche correspond du reste à la position adoptée par Perec et qu'il expose d'une double façon :

- métaphoriquement, tout d'abord, dans *La Vie mode d'emploi* (voir à ce sujet les références et commentaires fournis par Bernard Magné dans «Pour une lecture réticulée», dans *Mélanges, Cahiers Georges Perec* n° 4, Editions du Limon, 1990, p. 147/148 : «Quant à la vanité d'une lecture acharnée à retrouver les traces du programme originel d'écriture, elle est plusieurs fois mise en scène, ou en «fiction», tantôt sur le mode tragique, [...] tantôt sur le mode burlesque»...)

- de manière directe lors d'un entretien :

«Démonter un livre n'apporte rien. J'ai expliqué une fois, dans une conférence, la façon dont j'avais fait un de mes livres ; je l'ai regretté. Je ne le ferai plus.»

«J'ai fait implorer le roman», dans *Galerie des Arts* n° 184, octobre 1978, p. 73.

A l'appui de notre affirmation, mentionnons encore un autre élément révélateur. Le deuxième projet (datant de 1972) du P.A.L.F. annonçait sous le titre «comment j'ai écrit certains de mes livres» un texte qui, selon les indications fournies en note, «devait donner quelques clefs pour la lecture de *La Disparition*, et qui ne fut jamais écrit.»

G. Perec et Marcel Bénabou, *Presbytère et prolétaires. Le dossier PALF, Cahiers Georges Perec* n° 3, Editions du Limon, Paris, 1989, p. 99.

Il ne sera donc fait appel au manuscrit que pour corroborer une hypothèse, pour s'interroger sur les raisons de telle ou telle modification, ou tout simplement pour vérifier la présence de diverses coquilles, malencontreusement oubliées à chaque réimpression de l'ouvrage.

Nous venons de le voir avec un des exemples cités plus haut, bien souvent les textes lus engendrent à leur tour d'autres textes. Certes, l'idée n'est pas vraiment nouvelle : aucun ouvrage, pour original qu'il soit ou pour isolé qu'il paraisse, qu'il s'en défende résolument ou qu'il le confesse explicitement, ne manque d'offrir, éparses ou fréquentes, des traces d'autres écrits. Parmi plusieurs descriptions de ce phénomène, nous avons choisi celle formulée par Gérard Genette :

Il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre [...] Je puis également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure<sup>23</sup>.

Un simple parcours du roman suffit à s'en convaincre, le livre de Perec convoque de très nombreuses pages d'autres écrivains, adopte un usage massif de la citation et n'en fait généralement pas mystère :

---

<sup>23</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Collection Poétique, Paris, 1982. p. 16.

j'imaginai tout un roman, lui disant qu'aficionado du folk-song j'avais pour mission la constitution d'un colossal Variorum compilant dictons, racontars, sagas, faits amusants, anas, chansons ou traditions. (*L.D* p. 269.)

Toutefois, une remarque s'impose au sujet de l'emploi du mot citation. Dans ce cas précis, cela peut légitimement surprendre : doit-on en effet s'autoriser à parler de citation alors que les emprunts qui ne respectent pas le lipogramme – et c'est le cas le plus fréquent – supposent une inévitable transformation, une nécessaire réécriture ? Par certains de ses aspects, cette opération n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mécanisme de la traduction, notamment en ce qui concerne les choix auxquels l'écrivain se trouve confronté. En quelque façon on peut considérer les transpositions lipogrammatiques des citations comme des traductions d'un genre particulier, c'est-à-dire intralinguistiques. Cette activité, du reste, ne semble en rien incompatible avec la pratique générale de la traduction comme le faisait justement remarquer Jorge Luis Borges :

il n'est pas essentiellement nécessaire de changer de langue : ce jeu délibéré de notre attention n'est pas impossible à l'intérieur d'une même littérature<sup>24/25</sup>.

---

<sup>24</sup> J. L. Borges, «Les traductions d'Homère» dans *Discussions*, Gallimard, Paris, 1966, cité dans *Conséquences* n° 5, Les Impressions Nouvelles, Paris, été 1985, p. 41.

<sup>25</sup> En guise d'illustration, nous proposons en annexe un essai de transposition lipogrammatique en A de de quelques pages de *La Disparition* :

- l'avant-propos,
- le début du premier chapitre,
- le poème de Baudelaire «Recueillement».

.../...

Les divers extraits que l'on trouve dans *La Disparition* sont soumis à un traitement pour le moins inhabituel. De ce fait, le problème général du procès de la citation risque fort de se poser en des termes nouveaux et, dès lors, l'approche que l'on pourra en faire devra bien sûr tenir compte de cette situation particulière.

Les multiples questions soulevées par l'intégration des divers fragments retenus, constitueront l'objet de la troisième partie de notre propos. Il va de soi que l'extraction d'éléments dans un dispositif textuel provoque d'inévitables bouleversements susceptibles de détruire les textures en place, bref la citation s'accompagne d'un phénomène de détexualisation. L'écrivain aura par conséquent l'obligation soit de préserver ou de rétablir ces agencements textuels, soit d'en construire de nouveaux, bref il devra procéder à une retextualisation. Un tel fonctionnement pourrait fort bien correspondre à cette description de Mireille Calle-Gruber :

---

Dans le cours de notre étude nous serons amené à formuler un certain nombre de remarques au sujet de cette tentative et nous verrons quels enseignements il est possible de tirer de cette expérience de lecture-écriture.

Car ce qui s'effectue, c'est, sur le texte A, momentanément point de mire, *la lecture d'une écriture* (lecture de l'inscription qui l'a généré), et avec le texte B, qui subséquentement s'en construit, *l'écriture de cette lecture d'une écriture*<sup>26</sup>.

Nous nous interrogerons en outre sur l'intérêt des nombreux inserts dans l'environnement particulier de *La Disparition* et sur leur rôle dans la distribution générale des effets de texte. A de nombreuses reprises, le problème est d'ailleurs évoqué dans le roman, par exemple dans cette page, qui fait allusion à la situation d'Anton Voyl par rapport au livre d'Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, cité un peu avant :

là, la fiction d'Ismaïl nourrissait son hallucination à lui; là s'inaugurait l'inconsistant mais si subtil rapport, si troublant mais si dur à parcourir jusqu'au bout, qui l'unissait au roman (*L.D* p. 36.)

Etant donné que de toute évidence, il ne s'agit en aucun cas d'accumulation gratuite et que jamais le choix des prélèvements n'a été laissé au hasard, il conviendra de voir quels critères de sélection ont été retenus par Perec. En outre, il est aisé de constater que loin d'obéir à une règle unique, les systèmes de transcription diffèrent sensiblement d'une citation à l'autre, aussi bien en ce qui concerne l'étendue des passages cités que leur mode de

---

<sup>26</sup> Si le procès d'écriture envisagé ici par Mireille Calle-Gruber n'est pas celui de la citation, sa remarque toutefois nous semble parfaitement valoir pour le cas étudié.

Mireille Calle-Gruber, «Sur la traduction» dans *Conséquences* n° 3, Les Impressions Nouvelles, Paris, printemps – été 1984, p. 11.

transposition – adaptation «fidèle» ou résumé allusif – ou leur régime d'énonciation – explicite ou implicite –.

Ainsi, dans notre troisième partie, nous étudierons comment le lecteur perçoit les stratégies utilisées par Perec pour mettre en jeu ce qu'il a lu, ou, plus simplement, si l'on préfère, comment s'effectue la lecture de l'écriture d'une lecture.

**E**  
**C**  
**R**  
**I**  
**T U R E**  
**C**  
**E**  
**L**

Il n'y a encore que les gens qui écrivent qui sachent lire.

Paul LEAUTAUD <sup>1</sup>

Un homme ne peut bien écrire,  
S'il n'est quelque peu bon lisart.

Clément MAROT <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> P. Léautaud, *Journal littéraire*.

<sup>2</sup> C. Marot, *Epîtres*, «Du coq à l'âne, à Lyon Jamet (1) G.F., p. 93.

Voici un proverbe chinois : «Quand le doigt montre la lune, l'imbécile regarde le doigt». Ce proverbe, l'on peut dire qu'il est idéaliste. Voici un proverbe inédit : «Quand le doigt montre la lune, le moins bête se souvient du doigt». Ce proverbe, l'on peut dire qu'il est matérialiste. En effet, face à ce doigt qui désigne, il y a trois attitudes. L'imbécile (celui qui regarde le doigt) ne comprend rien. Il manque le sens, et l'appareil qui offre le sens. L'habile (celui qui regarde la lune) perçoit une moitié. Il atteint le sens, et manque l'appareil qui offre le sens. Le matérialiste (celui qui ne laisse pas la lune lui cacher le doigt) accède à l'ensemble. Il saisit le sens, et, non moins, l'appareil qui offre le sens.

Jean RICARDOU <sup>3</sup>

## **1. LA LECTURE D'UNE ECRITURE.**

Parmi tous les sens qui s'attachent au terme lecture, il en est deux qui tiennent une place prépondérante dans les dictionnaires et d'où semblent dériver à peu près tous les autres : il s'agit d'une part de l'action matérielle de lire, c'est-à-dire déchiffrer ce qui est inscrit et d'autre part du résultat de cette action, trop souvent conçu comme la seule compréhension d'un message.

---

<sup>3</sup> Jean Ricardou, «La lune et le doigt» dans *Conséquences* n° 2, Les Impressions Nouvelles, Paris, hiver 1984, p. 19.

Victor distinguait ses lettres, mais n'arrivait pas à former les syllabes. Il en bredouillait, s'arrêtait tout à coup et avait l'air idiot. [...] ils avisèrent un stratagème.

Comme Victor était enclin à la gourmandise, on lui présentait le nom d'un plat; bientôt il lut couramment dans *le cuisinier français*.

Gustave FLAUBERT <sup>4</sup>

### **1.1. La lecture courante.**

Si l'on accepte cette première approche, on peut dire que la lecture est perçue comme une activité double : à la fois perception et interprétation. L'apprentissage de la lecture, tel qu'il se pratique couramment à l'école, répond d'ailleurs à cette définition. Ce qui est recherché, c'est le passage de la seule identification des lettres (l'épellation) à leur assemblage pour une découverte ininterrompue d'ensembles plus vastes (mots, phrases) afin de parvenir ainsi à ce que l'on appelle la «lecture courante» :

Il y a une norme internationale de définition de la lecture. Sait lire quelqu'un qui est capable de comprendre en 1 minute un texte

---

<sup>4</sup> G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Œuvres tome II, Pléiade, p. 954.

inconnu, sans difficultés particulières, d'une longueur de cinq cents signes. («a» «ou», sont des signes) <sup>5</sup>.

Il semble bien que de toute manière, le but avoué de cette lecture se limite à la saisie du sens d'un écrit. A ce sujet, la définition proposée par le Petit Robert apparaît particulièrement significative : «Action de lire, de prendre connaissance du contenu (d'un écrit)»<sup>6</sup>. Cette phrase a au moins le mérite de la clarté... elle indique nettement en quels termes se pose le problème : ce que l'on considère comme primordial, c'est le «contenu», il n'est pas même fait allusion à un quelconque autre aspect; de là à suggérer qu'une lecture qui s'écarterait de cette définition manquerait son but... C'est le cas que Franck Smith, dans un ouvrage précisément consacré à la pédagogie de la lecture, n'hésite pas à franchir :

Une lecture qui utiliserait la totalité des indices disponibles serait non seulement lente et inefficace mais détournerait le lecteur du but essentiel qu'est la compréhension.

[...] On retient le sens des phrases et non les mots qui les composent. <sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Christian Biet, Jean-Paul Brighelli, Jean-Luc Rispail, *Littérature*, tome 2 «Techniques littéraires», Magnard, Paris, 1988, p. 6.

<sup>6</sup> Dictionnaire «Le Robert», S.N.L. Paris, 1978, p. 1080.

<sup>7</sup> Franck Smith, *Comment les enfants apprennent à lire*, traduction et adaptation de Michèle Proux, Paris, 1980, Retz, Association Française pour la Lecture, p. 11, 22.

Il importe cependant de nuancer notre avis en fonction de l'objectif fixé. Voir pour ci-après la note 15.

Si l'on considère en effet l'écrit comme essentiellement porteur d'un message à délivrer, alors certes, la lecture n'a d'autre finalité que d'appréhender ledit message. Le langage est dans ce cas réduit au rôle de moyen de transmission et s'il est travaillé, c'est à seule fin de mieux exprimer un contenu. On le pressent, tel type d'écrit, sans doute le plus répandu, est justiciable de la lecture univoque qui lui correspond.

Toutefois, par un glissement que l'on veut bien présenter comme logique ou naturel, cette lecture tend à s'appliquer aussi aux textes dits littéraires. Ces derniers, tenus de ressembler au schéma que nous avons indiqué plus haut, se définissent alors comme l'émanation des sentiments d'un auteur ou l'expression de ses idées. Toute dimension matérielle se trouve de la sorte niée ou, au mieux, rejetée au second plan, ce que naguère Jean Ricardou analysait ainsi :

Faisant donc de l'écrivain le propriétaire d'un «quelque chose à dire» le dogme de l'expression occulte bien et le texte et les exacts travaux qui le produisent <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Jean Ricardou, «Fonction critique» dans *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Seuil, Collection Points, Paris, 1968, p. 241.

Grâce à la méthode de lecture rapide, j'ai lu tout  
*Guerre et Paix* en vingt minutes : ça parle de la Russie.

Woody ALLEN<sup>9</sup>

### **1.1.1. La lecture couramment.**

Cette position figure parmi les plus courantes dans la pratique scolaire, à tel point que même des textes arborant de façon manifeste un travail sur le signifiant, se trouvent, par le biais de certains commentaires, contraints de correspondre aux normes habituelles de lecture.

Parmi les très nombreux exemples que l'on trouve, nous nous contenterons d'en indiquer deux, en raison, l'un de sa célébrité, l'autre de son côté pour ainsi dire spectaculaire.

Péguy, dans *Victor-Marie, Comte Hugo*, remarquait le premier le calembour forgé par Hugo pour un des vers de Booz endormi :

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth;<sup>10</sup>

Le nom Jérimadeth, en effet, loin de désigner une quelconque ville de Galilée, comme s'acharnent encore à le prétendre certains recueils, ne

---

<sup>9</sup> Woody Allen, *opus 1 et 2*, Solar Editeur, Paris, 1975, p. 4.

<sup>10</sup> V. Hugo, «Booz endormi», *La légende des siècles*, Première série, II, 1859, v 81.

fait que mettre en avant, par une homophonie, le travail de la rime : j'ai rime à dait (puisque ce mot correspond effectivement à «demandait»).

Toutefois, la dictature du sens et le discrédit jeté sur les jeux de mots, poussent d'aucuns, alors même qu'ils évoquent l'éventuelle possibilité du calembour, à mettre en doute cette lecture, au nom du vraisemblable : ...«mais il existe des mots hébreux assez voisins (Jérahméel, Jérimoth.)»<sup>11</sup>. Le rapprochement avec une orthographe hébraïque s'autorise peut-être du fait que pour un respect stricto sensu de la rime, la graphie «th» de la finale apparaît certes superflue, mais c'est là encore, selon nous, ignorer que ces lettres s'avèrent particulièrement bien venues en ce qu'elles permettent avec le nom de la première ville, Ur, d'inscrire celui de Ruth !

On voit donc, qu'aveuglées par ce que l'on pourrait nommer «l'obsession du sens», les lectures qui, comme celle que nous venons d'évoquer, négligent, voire censurent, l'aspect matériel du texte, aboutissent généralement à un contresens. Dans de tels exemples, ainsi que le signale Ghislain Bourque :

une seule dimension lectorale se trouve, pour une pratique de la lecture, accréditée. En ce cas on contraindra à ne retenir du texte lu que les seuls éléments confortant cette dimension – voire y donnant accès. [...] En prenant le parti d'évoluer sur le seul plan sémantique, le

---

<sup>11</sup> Lagarde et Michard, Collection littérature XIX<sup>e</sup> siècle, Bordas, Paris, 1967, p. 188.

lecteur, ou la lectrice, n'arrive à tolérer de signification dans un texte que lorsqu'arrimé(e) au sens des mots, inféodé(e) au message courtisé<sup>12</sup>.

Notre deuxième exemple est tiré d'un manuel scolaire destiné à l'enseignement du français dans le 1<sup>er</sup> cycle<sup>13</sup>.

### *Le démon de la lecture*

*Siegfried Lenz est un écrivain allemand, né en 1926. Ses récits se déroulent dans le pays de son enfance, la Mazurie, région autrefois allemande et qui se trouve aujourd'hui en Pologne.*

*A 71 ans, le grand-père de l'auteur, Hamilkar Schass, s'est découvert une passion : la lecture. Rien ne peut l'arracher de ses livres, pas même l'arrivée du terrible général Wawrila et de son armée. Contraint de monter la garde avec un autre habitant du village, Adolf Abromeit, Hamilkar s'est replongé dans un livre, quand soudain...*

Adolf Abromeit, posté à la lucarne, vit s'approcher la troupe, venant des marécages. Il épaula son fusil et cria :

« Hamilkar Schass, j'ai le diable dans mon viseur ! »

5 Mon grand-père, évidemment, n'entendit pas ce cri. Un moment après, comme Wawrila approchait encore, il cria de nouveau :

« Hamilkar Schass. le diable des marécages est là !

– Tout de suite dit mon grand-père, j'arrive tout de suite à la lucarne, et tout sera réglé comme ça doit l'être. Laisse-moi seulement finir ce petit chapitre. »

---

<sup>12</sup> Ghislain Bourque «La matérialisation du lisible», *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps-été 1986, p. 90/91.

<sup>13</sup> Français 6<sup>e</sup> Textes, Nouvelle Collection Fernand Nathan, Paris, 1981, p. 5/6 et fiches pédagogiques correspondantes.

Adolf Abromeit étendit son fusil sur le sol, se coucha derrière, visa. et attendit, plein d'impatience. Son impatience, pour ne pas dire son excitation, augmentait à chaque pas que le général Wawrila faisait en se rapprochant. A la fin, ses nerfs n'en pouvant plus, il sauta sur ses pieds courut vers mon grand-père, lui flanqua un coup de pied – tout homme raisonnable le lui pardonnera – et cria :

« Ce diable de Wawrila est devant la porte !

15 – Chaque chose en son temps, dit mon grand-père. Encore seulement les cinq dernières pages, je t'en prie. »

Et comme il n'avait pas l'air de vouloir se lever, Adolf Abromeit courut seul devant la lucarne, se jeta derrière son fusil et se mit à faire feu. ce qui produisit un spectacle comme personne en Masurie ne se souvenait en avoir vu de pareil : bien qu'il n'eût touché aucune de ces canailles, il les força à se mettre à l'abri, circonstance qui rendit Adolf Abromeit extrêmement hardi et téméraire. Il s'avança devant la lucarne, bien en face, et fit feu, autant que le pouvait son énorme fusil, jusqu'à ce qu'il sentît soudain une douleur aiguë et cuisante : il était bel et bien touché ! Il s'en assura en constatant qu'une balle avait traversé une de ses grandes oreilles roses. Que pouvait-il faire ? Il laissa tomber son fusil, se jeta sur Hamilkar Schass, mon grand-père, et cette fois lui parla ainsi :

25 « Hamilkar, je suis blessé. Je perds du sang. Si tu ne vas pas à la lucarne, ce diable de Wawrila sera ici dans dix secondes, parole d'honneur, et alors, au point où nous en sommes, j'ai bien peur qu'il ne te découpe en caractères d'imprimerie ! »

Mon grand-père ne le regarda pas ; au lieu de cela, il dit :

« Tout va être réglé comme il faut, Adolf. Laisse-moi encore seulement, je t'en prie, deux pages de ce petit chapitre. »

35 Adolf Abromeit, la main collée sur son oreille meurtrie jeta autour de lui un regard inquiet, brisa une fenêtre, se pencha au-dehors, et disparut dans l'épaisseur de la forêt voisine. Comme on peut s'en douter, Hamilkar Schass n'avait plus que quelques lignes à lire quand la porte fut arrachée, et qui s'avança ? le général Zoch Wawrila ! Bien sûr, il alla droit sur mon grand-père, poussa quelques sourds grognements, éclata de rire à sa manière, puis il dit :

« Saute sur ma main, petite grenouille, je vais te faire éclater. »

C'était sans doute une allusion à ses origines et à ses habitudes. Mais Hamilkar Schass répliqua :

45 « Tout de suite... Plus qu'une page et demie... »

Wawrila devint fou furieux et il allongea une gifle à mon grand-père ; puis, soulagé, il lui parla ainsi :

« Vieux lézard, je vais te couper en deux. Bien lentement.

– Encore une page seulement, dit mon grand-père. Il ne reste plus que trente-cinq lignes avant la fin du petit chapitre, je le jure. »

50 Wawrila, stupéfait, fut presque intimidé; il emprunta un fusil à un des éclopés qui l'accompagnaient, pressa le canon sur le cou d'Hamilkar Schass et dit :

« Espèce de roseau puant, je vais te réduire en poussière, avec  
55 quelques morceaux de plomb. Mais regarde donc, le fusil est tout prêt !

– Oui, tout de suite, dit mon grand-père... Plus que dix lignes, et puis  
tout sera réglé ! »

Alors – tout homme sensé le comprendra – Wawrila et son ramassis  
de gueux furent saisis d'une telle épouvante qu'ils s'enfuirent,  
60 abandonnant leurs fusils, là d'où ils étaient venus : là, c'est-à-dire aux  
sinistres marais de Rokitno.

Adolf Abromeit, qui avait observé la fuite avec étonnement, se glissa  
à nouveau vers la maison, s'approcha, le fusil à la main, du lecteur, et  
attendit, sans un mot. Et après avoir lu les dernières lignes, Hamilkar

65 Schass releva la tête, sourit d'un air béat, et dit :

« Tu as dit quelque chose, Adolf, il me semble ? »

Ce qui, selon leurs propres affirmations, a notamment poussé les  
auteurs du recueil à choisir l'extrait que nous venons de voir, c'est entre  
autres, le titre de la nouvelle : *Le démon de la lecture*. Leur intention est  
d'ailleurs, comme ils se plaisent à le préciser, d'inciter à lire : «L'intérêt  
de ce conte [...] est de présenter la lecture dans une situation  
valorisante, presque héroïque.»

Jamais, cependant, il ne sera question, ne serait-ce qu'une fois, de  
suggérer aux élèves une lecture dépassant le seul niveau de l'anecdote;  
si une recherche moins superficielle s'effectue, c'est, toujours dans le  
même sens, en direction d'une supposée portée symbolique du passage :  
«La signification profonde de la parabole de Lenz – la puissance du livre  
trionphant de la violence barbare – échappera peut-être aux élèves.»

A lire le texte, il semble bien que l'on ne doive pas seulement  
remettre en cause la sagacité des élèves... et pourtant, de multiples

indications métatextuelles apparaissaient ici, susceptibles d'écarter une lecture hasardeuse, citons, entre autres, peut-être parmi les plus nettes :

- le retour insistant (assorti d'un avertissement adressé au lecteur : «Comme on peut s'en douter»... ligne 37) d'une sorte de refrain : «plus que x... pages (à lire)», qui décroît, et pour cause, à mesure qu'approche le dénouement,

- les diverses allusions métatextuelles aux conditions d'existence des personnages, issus de l'écriture et non d'une quelconque réalité extérieure : ...«qu'il ne te découpe en caractères d'imprimerie ! » (l. 30/31), «je vais te réduire en poussière, avec quelques morceaux de plomb.» (l. 54/55).

Néanmoins, ces précautions se révèlent impuissantes à éviter les notations «psychologisantes» qui constituent l'essentiel du commentaire : «Le comportement d'Hamilcar est profondément déraisonnable»; «sa victoire n'est pas celle de l'esprit contre la matière, mais plutôt celle de la patience et de la sagesse contre la violence.»; etc.

Nous ne souhaitons pas développer outre mesure l'analyse de cet exemple, car tel n'est pas notre propos, mais il convient d'observer qu'il illustre de remarquable façon comment une lecture, servilement soumise à l'impérialisme du «quelque chose à dire» perd totalement contact avec le fondement même du texte, à savoir son écriture et les opérations qu'elle suppose.

Nous noterons seulement à ce propos, qu'une telle attitude est peut-être le résultat de prises de position – parfaitement fondées par ailleurs – en matière d'apprentissage de la lecture, de certains pédagogues tenus d'encourager la maîtrise de l'acte de lecture, mais qui ne mesurent pas alors la portée future de leurs affirmations car leurs propos peuvent se prêter ensuite à des interprétations maladroites. A titre d'exemple, citons cette assertion d'Edmond Beaume :

il est plus important avec un enfant de parler de ce que «dit le texte» plutôt que de l'arrêter à chaque instant sur les détails que sont les mots<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Edmond Beaume, *La lecture*, «préalables à sa pédagogie», Association Française pour la Lecture, Paris, 1986, p. 49.

A l'inverse, notons avec satisfaction que de nombreuses publications pour la jeunesse insistent sur l'importance des lettres en proposant régulièrement des devinettes fondées sur la graphie des mots. Citons par exemple :

«Je suis au commencement de la vie mais pas de l'existence. Qui suis-je ?  
Réponse : la lettre V.»

«On me voit une fois au début de la semaine, une fois à la fin du mois et jamais dans l'année. Qui suis-je ? Réponse : le S.» (*Pif poche*)

«Janvier, ça commence par un j, pourtant ça commence par un p... Réponse : Eh bien oui, le mot pourtant commence bien par un p !» (*Astrapi* n° 293, janvier 1991, p. 3.)

Ces jeux sont bâtis sur le même principe que celui que Perec rappelait dans *Je me souviens*; leur solution exige de la part du lecteur un changement de perspective :

«Je me souviens de la question : «Nabuchodonosor, écris-moi ça en deux lettres !» et de la réponse : «ça : c cédille, a.»»

G. Perec, *Je me souviens*, Hachette-POL, Paris, 1978, n° 308, p. 80.

ou encore celle-ci, de Jean Foucambert :

Identifier une suite de mots pour qu'ils basculent un à un dans l'oubli, ce n'est pas lire, [...] c'est [la] signification qui reste en mémoire alors que les mots qui l'ont provoquée disparaissent<sup>15</sup>.

Il faudrait cependant se garder de tirer, sur ce sujet, des conclusions trop hâtives qui confineraient alors au contresens. En effet, le type de lecture que nous préconisons ne peut s'exercer, à l'évidence, que si la compétence du lecteur a déjà dépassé le stade du simple déchiffrement. Il convient de souligner, en revanche, que dans tous les cas l'oubli des mots ne saurait être, tout au plus, que provisoire.

---

<sup>15</sup> Jean Foucambert, *La manière d'être lecteur*, Sermap - OCDL, Paris, 1976, p. 16.

Par honnêteté il convient de préciser que les préoccupations de ces chercheurs en matière de lecture diffère totalement des nôtres; en effet, dans les deux cas le terme lecture renvoie à deux notions distinctes (maîtrise de l'acte de lecture / lecture littéraire attentive aux effets du texte).

Vite, vite, encore plus vite !...

Mais comment pourrait-il aller plus vite ? Ses lèvres remuent à peine. Il ne prononce plus les mots... [...] il commence par sauter un verset, puis deux. Puis l'Épître est trop longue, il ne la finit pas, effleure l'Évangile, passe devant le Credo sans entrer, saute le Pater, salue de loin la préface...

Alphonse DAUDET <sup>16</sup>

### **1.1.2. La lecture écourtant.**

Force est de constater que le système de lecture que nous venons d'évoquer est sans doute le plus répandu. Notons d'ailleurs qu'il peut s'appliquer de diverses façons et que les nombreuses «grilles» préconisées çà et là par telle ou telle méthode n'en sont le plus souvent qu'une variante. Mais sa forme la plus connue et communément utilisée, parfois même sans que la personne en ait réellement conscience, consiste à fournir le résumé d'un ouvrage. Il est clair, en effet, que pour ce faire, on privilégie l'histoire, l'anecdote, au détriment de tout autre élément.

Rares sont les résumés d'œuvres qui accordent une place au procès d'écriture. Toutefois, lorsque ce dernier s'impose avec force comme essentiel dans la production de l'ensemble, le condensé est en quelque sorte sommé d'en tenir compte. Il faut donc admettre que c'est en termes de belligérance que se pose ce problème. A ce sujet, le cas du résumé/présentation qui figure en quatrième de couverture de l'édition

---

<sup>16</sup> A. Daudet, «Les trois messes basses», *Les lettres de mon moulin*.

Denoël de *La Disparition*, (actuellement remplacé dans la récente réédition chez Gallimard par l'«Avis aux lisants» de Bernard Pingaud) est sans doute exemplaire. On perçoit sans difficulté qu'à côté d'une rapide synthèse des circonstances de l'énigme, est mis en relief l'intérêt premier du livre – dont précisément l'énigme ne fait que dériver – l'élaboration de son écriture :

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.

Il convient de signaler que *La Disparition* se singularisait une fois encore dans ce domaine puisque la jaquette qui couvrait initialement le volume proposait en somme un remarquable condensé du roman en quelques signes (voir figure 1). Examinons la description qu'en fait Jean-Pierre Goldenstein :

La jaquette originale reprend le même procédé de mixte typographique. En rouge : le nom de l'auteur, Les Lettres Nouvelles, Denoël. En noir : le titre, le sigle LN. A cela s'ajoute la présence en première et en quatrième de couverture d'un énorme «e» minuscule blanc sur fond rouge qui donne à lire l'équivalent graphique presque parfait d'un panneau de la circulation bien connu : un sens interdit. Les rabats de la jaquette, quant à eux, présentent symétriquement : à gauche,

l'auteur, en un texte imprimé rouge sur blanc; à droite, un curieux avis aux lecteurs («Avis aux lisants») imprimé noir sur blanc<sup>17</sup>.

Le jeu sur les différents encrages se retrouvait à l'intérieur du livre, et l'on s'apercevait rapidement que le rouge, traditionnellement attaché à l'interdiction, était systématiquement appliqué à toutes les inscriptions non lipogrammatiques<sup>18</sup>.

Le E surdimensionné qui évoque irrésistiblement le signal indiquant une prohibition absolue a fait l'objet de plusieurs recherches graphiques de la part de Perec. On trouve en effet dans le manuscrit un certain nombre d'ébauches qui tournent toutes bien évidemment autour de la lettre E et de sa suppression.

---

<sup>17</sup> Jean-Pierre Goldenstein, *Entrées en littérature*, Hachette FLE, Paris, 1990, p. 58.

<sup>18</sup> Si nous pouvons regretter avec Jean-Pierre Goldenstein que la jaquette ait régulièrement disparu à l'occasion des différentes rééditions, nous déplorons encore plus que Denoël (par souci d'économie ? par paresse ? à la demande de Perec ?) ait jugé bon de renoncer aussi à l'alternance entre les deux encres à l'intérieur de l'ouvrage et ne l'ait maintenue que sur la couverture (ce qui, soit dit par parenthèse, ne fait que banaliser plus encore la présentation puisque tous les livres de cette collection arborent en effet le nom de l'auteur en rouge et le titre en noir). Le récent tirage chez Gallimard remédie en partie à ces problèmes.



Figure 1

En dehors du E figurant le panneau de sens interdit, on découvre trois autres maquettes dont l'examen peut fournir certains enseignements.

- Sur la première esquisse<sup>19</sup>, émergeant d'une tache d'encre, se dessine «un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal» (*L.D* p. 19) d'une manière tout à la fois nette - les contours du cercle s'efforçant d'être précis -, et floue - les formes de la tache tendant à estomper celle de la lettre. Le titre *La Disparition*, inscrit en anglaise d'une écriture soignée, surmonte le tout. Un tel ensemble nous paraît pouvoir s'interpréter de la façon suivante : l'encre et les mots renvoient à l'écriture, une écriture hantée par un E qui, quoique toujours présent en filigrane, s'avère impossible à inscrire.

- Le deuxième graphique (voir figure 2) dispose dans un rectangle de 18 sur 12 cm, 6 carrés de 6 X 6 cm.

---

<sup>19</sup> Pour cette maquette ainsi que pour la troisième, nous avons dû renoncer à la reproduction des photocopies du manuscrit car le résultat se révélait malheureusement inexploitable : les contours se distinguant à peine et de nombreux détails n'apparaissant pas.

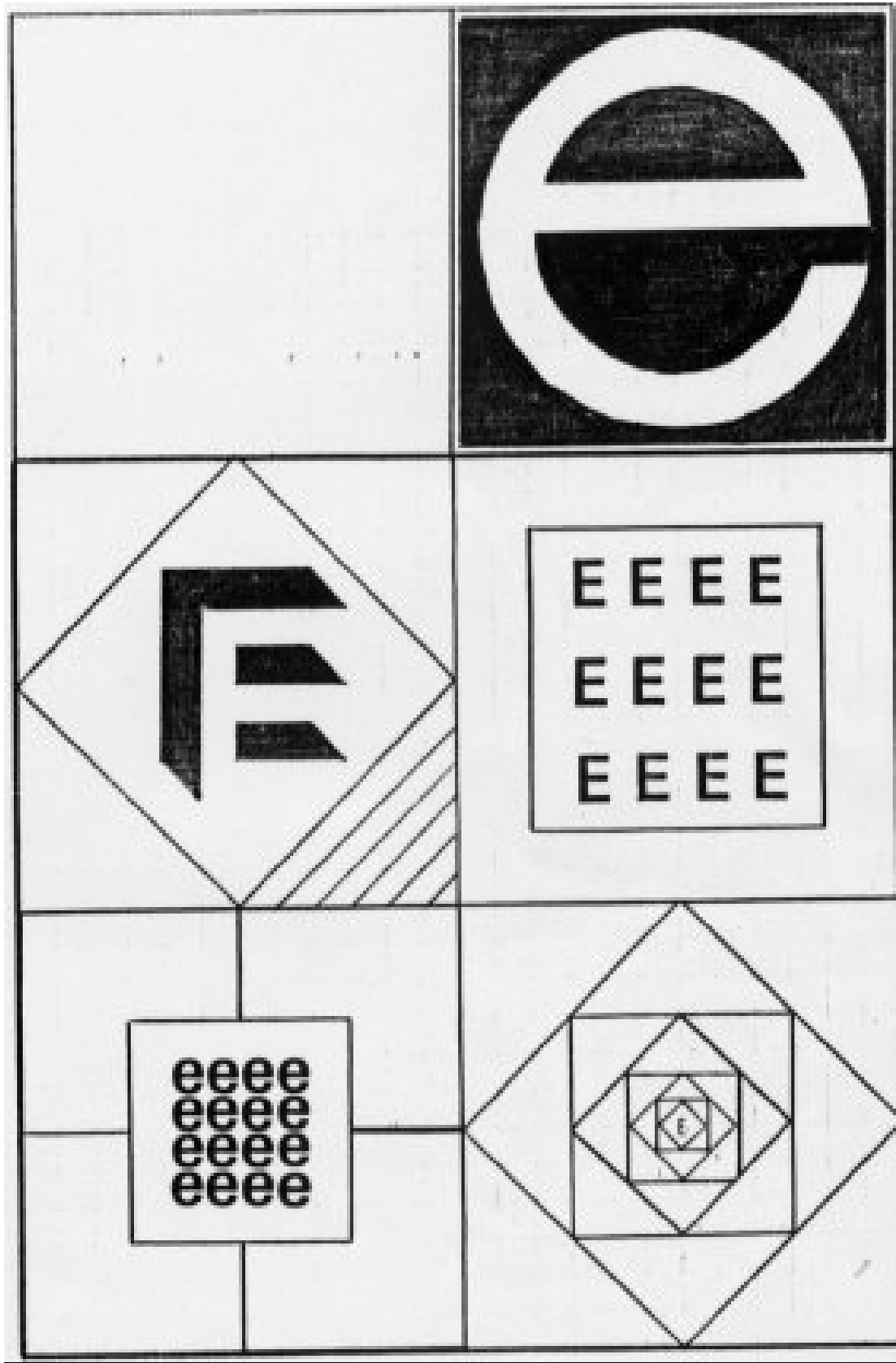


Figure 2

Le carré du bas à droite offre un classique emboîtement du type mise en abyme. A l'intérieur du premier carré s'inscrit en effet un losange carré, dans lequel on trouve un nouveau carré, qui accueille à son tour un autre losange, lequel héberge... Au dernier stade, avant que les formes cessent d'être perceptibles, un E majuscule vient se substituer au carré prévu. L'ensemble suggère un tourbillon dans lequel s'engloutit la lettre.

Le carré du bas à gauche est lui-même divisé par ses axes de symétrie en 4 carrés de 3 X 3 cm. En plein centre, un 5<sup>ème</sup>, de dimension identique vient s'incruster. A l'intérieur de ce dernier, 16 E minuscules sont rangés en 4 lignes de 4, de manière très serrée puisqu'ils se touchent presque. L'ensemble vise à donner plus la sensation d'un amas de formes courbes que la perception d'un groupement de lettres.

Le carré du milieu à droite comporte en son centre un autre carré de 4 X 4 cm dans lequel sont rigoureusement disposés selon trois lignes horizontales et quatre lignes verticales, 12 E majuscules. Précisément, c'est la rectitude des traits qui composent les E majuscules qui contribue à faire de chacun d'entre eux plus des formes géométriques s'intégrant anonymement dans l'ensemble de la figure que des lettres de l'alphabet. Remarquons cependant que la dissimulation est toute relative.

Le carré du milieu à gauche présente semble-t-il une superposition de 6 losanges. Sur la surface de celui qui s'inscrit au premier plan, apparaît un E majuscule en relief dont les contours indécis se fondent dans le blanc de la page et tendent ainsi à s'effacer.

Le carré du haut à droite reprend le dessin du sens interdit, avec les mêmes finalités sans doute.

Comme on pouvait s'y attendre le 6<sup>ème</sup> et dernier carré en haut à gauche est vide, blanc.

La signification de l'ensemble est claire, même si le nombre des dessins la rend un peu plus complexe, puisqu'il s'agit là encore d'une désignation du lipogramme, et ce de double façon : d'une part, avec les différentes occurrences du 6 et du 5 qui renvoient à la liste des voyelles complète ou amputée, d'autre part avec le E, déjà effacé dans l'une des cases, et qui tend à disparaître dans les autres.

- Le troisième dessin fait songer à un pouce-pouce carré de 25 cases, qui ne pourrait cependant pas fonctionner puisqu'il ne comporte aucun vide. Toutes les lettres de l'alphabet, sauf le E, y sont inscrites dans l'ordre. Le titre de *La Disparition* est disposé lettre par lettre en surimpression. La compréhension de cet ensemble ne pose selon nous aucune difficulté particulière.

Il importe de souligner que d'une certaine manière ces indications, placées en tête du livre, en disaient peut-être un peu trop, prématurément du moins. Il n'est donc pas impossible que leur mise à l'écart corresponde à un souhait de Perec soucieux d'atténuer le caractère ostentatoire de la contrainte<sup>20</sup>. Il va de soi que ce sens interdit particulier, en dépit de son indéniable originalité, s'accompagnait d'un effet réducteur peu souhaitable, à plus forte raison en début de volume. On peut presque prétendre qu'à quelques nuances près, il présentait des

---

<sup>20</sup> Nous analyserons ce point plus en détail, ultérieurement (voir 2.2.3.).

travers comparables à ceux du résumé et ses conséquences sur la lecture pouvaient donc apparaître comme tout aussi néfastes.

Certes, on pourrait rétorquer que le résumé ne fait que répondre à un souci de commodité, que le lecteur, bien souvent, ne recherche dans le livre que le récit d'une suite événementielle et par paresse, ne juge pas utile de pousser plus avant. C'est d'ailleurs ce que faisait remarquer Barthes :

Nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture : un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'*intégrité* du texte; l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis «ennuyeux») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les conversations <sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Collection Points, Paris, 1973, p. 20/21.

Car pourquoi ne demanderait-on pas un certain effort au lecteur ? On lui explique toujours tout, au lecteur. Il finit par être vexé de se voir si méprisamment traité, le lecteur.

Raymond QUENEAU <sup>22</sup>

## **1.2. La lecture, autre courant.**

La déclaration de Barthes suggère évidemment qu'une autre lecture est praticable et permet sans peine d'imaginer comment elle se définit, en quelque sorte en contrepoint de celle, cursive, évoquée ici. A l'inverse d'une appréhension rapide et superficielle des seules données idéelles d'un écrit, le lecteur examine minutieusement de quelle manière les diverses opérations scripturales peuvent déterminer un parcours autonome et producteur. Poursuivant son analyse, Barthes distingue d'ailleurs les deux façons de lire :

deux régimes de lecture : l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage [...] l'autre lecture ne passe rien; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiance. [...] Or paradoxalement (tant l'opinion croit qu'il suffit d'*aller vite* pour ne pas s'ennuyer), cette seconde lecture, *appliquée* (au sens propre), est celle qui convient au texte moderne, au texte limite<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> R. Queneau, « Prière d'insérer » de *Gueule de Pierre*, (cité par Claude Simonnet dans *Queneau déchiffré*, Slatkine, Paris, 1962, p. 13.)

<sup>23</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 22/23.     ../..

Au risque d'affirmer une évidence, il faut une fois de plus rappeler qu'un écrit se compose avant tout de lettres et de mots, et que donc, avec ce type de lecture moins commun, c'est à un retour aux sources, en somme, que le lecteur est invité.

Il est certain que la lecture habituelle, en ce qu'elle favorise outrancièrement une approche sémantique, le pousse inévitablement à établir une équivalence – du moins le résultat de l'opération est-il considéré comme tel – entre un écrit et une idée.

Bientôt, en refoulant l'essence de l'écrit, c'est autre part qu'il évolue. A un ailleurs, bien loin certes des mots, il sacrifie.

Dans le second cas, nul n'est besoin pour le lecteur de procéder à un quelconque échange, il lui suffit en fait, plus justement, de s'attacher à l'objet qu'il a sous les yeux.

Plutôt indifférent au sens de l'écrit, c'est autre chose qu'il évalue. Le meilleur des liens entre les mots, il apprécie.

---

Nous pouvons noter qu'à l'issue d'une approche comparable, Jean-Michel Adam parvient à des conclusions similaires :

«Une observation naïve du mécanisme de lecture suffit à localiser un aspect essentiel de la question : aucun récit n'est lu d'un bout à l'autre et par le même lecteur [...] au même rythme. [...] Ceci définit un régime propre au discours narratif, où domine l'analyse séquentielle (les articulations de l'anecdote) et où semblent pouvoir être oubliés les mots et le travail de la langue. Même si une telle lecture triche [...] elle n'en est pas moins toujours possible.»

*Le texte narratif*, Collection Nathan Université, Linguistique française, Nathan, Paris, 1985, p. 112.

A ce propos, il n'est peut-être pas indifférent de noter que l'image d'évasion que le langage commun appose si souvent à la lecture, n'est pas aussi innocente qu'on veut bien le laisser croire. Ne servirait-elle pas, maintes fois, à masquer les commodes chemins de la négligence ? Elle sera donc pour nous irrecevable, si elle ne désigne en fait que la distraction consistant à délibérément oublier la précise matérialité de l'écrit au profit des vaporeuses fluctuations de l'imagination.

Lors d'une communication consacrée à certains aspects de ce problème, Jean Ricardou faisait part de réflexions que nous partageons volontiers :

En rapport avec l'acte d'inscription peut se commettre un certain acte de lecture : celui qui, en liaison avec cette suite de caractères, provoque, implicitement ou explicitement, une substitution entre deux énoncés. Rappelons-le en effet : lire ce qui est écrit, c'est curieusement, pour une part, lire ce qui n'est pas écrit. Il y a d'un côté *ce qui est à lire* : l'écrit précédent, ou, si l'on préfère, le *substitué*. Il y a d'un autre côté *ce qui est lu* : l'énoncé que l'on convoque, ou, si l'on préfère, le *substituant*<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Jean Ricardou, «L'ilot et l'esclave ou place et rôle de l'imagination dans le procès d'écriture.» dans *Ecriture de la religion - écriture du roman*, Textes réunis par Charles Grivel, Centre culturel français de Groningue, Presses universitaires de Lille, p. 111.

Au sujet des deux types de lecture, nous aurions pu de même mentionner les conclusions de Ghislain Bourque :

«La lecture [...] peut générer deux tendances adverses :

– l'une dite de remplacement : ce sera celle voulant que d'un texte, et ce de manière systématique, on procède à une entreprise de substitution. En ce cas, la lecture se contente de traduire sémantiquement les signes offerts, et ce, sans égard aucun pour le travail formel en la circonstance convoqué;

Tu les relis soigneusement, sans sauter une ligne, comme si tu les avais totalement oubliés, comme si tu ne les avais jamais vraiment lus.

Georges PEREC <sup>25</sup>

### **1.2.1. La lecture, parcours lent.**

Nul doute, en revanche, que le niveau d'attention requis par *La Disparition* ne corresponde à l'examen scrupuleux que nous venons de suggérer plus haut. De multiples avertissements mettent le lecteur en garde contre la tentation d'un simple survol et le livre ne laisse planer aucune ambiguïté à ce sujet :

qui nous lit doit l'avoir compris, ou sinon il nous a mal lu.  
(*L.D* p. 180.)

Ainsi, par exemple, lorsqu'il découvre le nom d'Azincourt, s'il se laisse guider exclusivement par des préoccupations d'ordre sémantique, le lecteur ne manquera pas de «traduire» ce mot par «commune du Pas-

---

- l'autre dite de déchiffrement : ce sera cette fois celle stipulant que d'un texte, et ce de manière méthodique, on accède à une entreprise de construction. En ce cas, la lecture s'active du travail tant sémantique que formel affiché par les signes, jusqu'à découverte d'une probante interactivité.»

«La matérialisation du lisible» *op. cit.*, p. 89.

<sup>25</sup> G. Perec, *Un homme qui dort*, Denoël, Collection les lettres nouvelles, Paris, 1967, p. 42.

de-Calais, arrondissement d'Arras. Durant la guerre de Cent ans, lieu d'une cuisante défaite de la cavalerie française contre l'Angleterre.»

Notons, d'ailleurs, que dans un souci de vraisemblabilisation, mis en œuvre ici à titre de leurre, l'écrivain accumule des preuves véridiques sur l'endroit :

dans son manoir campagnard, à Azincourt, non loin d'Arras.

(*L.D* p. 97.)

L'on prit un omnibus d'Arras à Aubigny, un tortillard qui faisait du vingt tout au plus. puis l'on marcha sur Azincourt (jadis Agincourt; l'Anglais nous y archibattit). (*L.D* p. 100.)

Toutefois, si ces quelques indications ne parviennent pas à l'abuser, alors il sera sensible au fait que ce nom, loin d'être choisi au hasard dans la série de ceux qu'autorisaient le lipogramme<sup>26</sup>, présente par sa graphie plusieurs particularités intéressantes : il comporte en effet toutes les voyelles principales (hormis le E, évidemment), qui plus est dans l'ordre, **AzIncOUrt**. Par son début, il invite à des recherches alphabétiques, de A à Z. Enfin, il n'est peut-être pas inutile de noter que c'est en fait le seul nom de ville qui permette une telle lecture, ainsi donc, il apparaît comme indéniablement surdéterminé.

---

<sup>26</sup> A titre indicatif, en restant dans la région Nord mais sans aucune prétention à l'exhaustivité, nous proposons cette liste : Bruay, Calais, Carvin, Divion, Olhain, Marquion, Saint-Pol, Anzin, Bouchain, Cambrai, Douai, Marly, Roubaix, Tourcoing, ...

Il est superflu de préciser qu'un tel repérage ne saurait s'accommoder d'une lecture cursive, puisque celle-ci, en sacrifiant, par définition, à la rapidité, est irrémédiablement vouée au superficiel. Il convient cependant de constater que dans la majorité des cas quand on évalue la lecture en termes de rentabilité, la vitesse reste très souvent le seul critère adopté. La confusion naît, entre autres, du fait qu'il n'est pas tenu compte de la diversité des objets à lire.

Joindre les deux bouts, non en langage figuré de ménagère soucieuse de son budget, mais à la lettre : contraindre deux choses séparées à se rejoindre...

Michel LEIRIS <sup>27</sup>

### **1.2.2. La lecture coud vraiment.**

Les constatations effectuées à propos d'Azincourt devraient logiquement, dans l'optique d'une lecture active, conduire à déployer la même activité à l'égard, entre autres, des noms de ville. Une telle pratique a pour conséquence la mise en lumière des relations entre les diverses parties de l'écrit. Par les rapports que de la sorte il construit, le lecteur, en somme, actualise dans sa lecture, des liens du réseau textuel

---

<sup>27</sup> Michel Leiris, *Frêle bruit* dans *La règle du jeu*, tome IV, Gallimard, Paris, 1976, p. 211.

existant. Dans un ouvrage consacré à l'acte de lecture, Philippe Pigallet semble encourager un travail lectoral de ce genre :

Il faudrait en finir avec cette légendaire passivité du lecteur embarqué au gré des pages dans un mouvement continu jusqu'au tout dernier mot de la dernière ligne. Si en effet, selon l'anagramme bien connu, *lire*, c'est *lier*, c'est que les livres sont avant tout des réservoirs de *potentialité* que chacun doit savoir exploiter à son profit. Bref les liens du texte c'est le lecteur qui les noue <sup>28</sup>.

Ici, les conclusions tirées de l'exemple d'Azincourt autorisent notamment au moins deux découvertes :

– des noms fictifs – à l'instar de celui créé par Hugo et que nous avons analysé précédemment – qui s'ils s'apparentent par leur sonorité à des mots grecs ou turcs, n'en renvoient pas moins à diverses désignations de l'écriture :

---

<sup>28</sup> Philippe Pigallet, *L'art de lire*, Editions ESF, Entreprise moderne d'édition, Collection Formation permanente en sciences humaines, Paris, 1985, p. 50.

Il est à noter que, de façon surprenante, on découvre ailleurs, dans le même ouvrage, une affirmation plutôt en contradiction avec celle que nous venons de citer, lorsqu'il s'agit de fournir la définition du terme «régression» :

«Mauvaise habitude des lecteurs manquant de confiance en eux, la régression consiste à revenir en arrière à tout propos pour vérifier un mot, une phrase, ou un nom. Non seulement cette pratique est inefficace car elle fait perdre le fil du texte et bloque toute capacité de compréhension mais de plus elle devient vite répétitive et fastidieuse et détruit complètement le goût de lire.»

*op. cit.*, p. 95.

Clan natif d'Istanbul, habitant un palais d'où l'on voyait autant Thanatogramma, aux bords du Grand Lac Noir, qu'Ailippopolis, sur la Marmara (*L.D* p. 174.)

Thanatogramma peut en effet littéralement se lire, mort de la lettre, et Ailippopolis, ville du lipogramme en E.

- des itinéraires réglés, qui ordonnent des noms de lieux réels (en majorité du moins) selon un classement alphabétique et conditionnent ainsi le développement de la fiction.

Ainsi, le parcours suivi par le Barbu poursuivant les deux jumeaux rescapés, obéit scrupuleusement à la succession des voyelles et passe par des villes aux noms presque toujours monovocaliques :

Il arriva ainsi à Guadalajara, un bourg important où nous avons appris l'ABC, [...] On quitta Guadalajara pour Tiflis, puis pour Tobolsk, d'où l'on partit pour Oslo. [...]  
L'on nous dissocia. Tu fus mis dans un sanatorium à Uskub, [...]  
Quant à moi, j'allais à Hull (*L.D* p. 261.)

Notons d'ailleurs que cette lecture est métatextuellement encouragée, en proximité immédiate, d'une part avec la claire mention de l'alphabet, d'autre part avec un voyage débutant par une ville dont le nom commence précisément par un A : «Il gagna d'abord Acapulco,» (*L.D* p. 261). En outre, lorsqu'il rencontre à la page suivante cette phrase d'apparence anodine :

profitant du fait qu'il n'y a, d'**U**skub à **S**ofia, par **t**rain, qu'un jour au maximum. (*L.D* p. 262, c'est nous qui soulignons.)

le lecteur est à même de la lire, en quelque sorte au pied de la lettre : de U à S, par le T, il n'y a qu'une lettre.

De la même façon, il est aisé de noter qu'Anton et Augustus, partant d'Azincourt pour rejoindre Urbino, sont contraints de s'arrêter successivement, en raison de divers incidents mécaniques, à Aillant sur Tholon (où le «ai», une nouvelle fois peut se lire è ou e)<sup>29</sup> puis à Isonzo, enfin dans une cité sur l'Oglio. (*L.D* p. 200)

Nous nous attarderons un peu plus sur le troisième exemple<sup>30</sup> encore plus élaboré semble-t-il. En effet, si c'est tout d'abord un

---

<sup>29</sup> Le fait que Perec utilise à plusieurs reprises Aillant sur Tholon (*L.D* p. 71 et p. 200) sans qu'apparemment les épisodes concernés n'aient de liens particuliers, prouve, si besoin est, que ce nom est lui aussi surdéterminé (puisqu'y figurent toutes les voyelles les plus importantes, y compris – phonétiquement – le E).

Ce sont sans doute les mêmes motivations qui, ailleurs, poussent l'écrivain à porter son choix sur un nom comportant en plus, cette fois, un Y : Aulnay-sous Bois. (*L.D* p. 21 et p. 78)

<sup>30</sup> Il est aussi fait mention de cet exemple, dans l'étude que John Lee a consacrée à *La Disparition* : «Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux» (dactylogramme inédit, p. 22), mais dans une exploitation quelque peu différente.

John Lee signale en outre (p. 11), un exemple du même type : «à Quintinshill, non loin d'Hamilton, à mi-parcours d'Huntingdon à Oakam» (*L.D* p. 178).

identique travail d'écriture qui préside à l'organisation du destin d'Anton<sup>31</sup>, dont on apprend qu'il a tour à tour habité à Aubusson, Issoudun, Ornans, Ursins et Yvazoulay (*L.D* p. 209,210), la mention de certains détails ou le développement des micro histoires qui composent l'ensemble du passage méritent un examen plus approfondi.

Ainsi, la profession qu'Anton choisit d'exercer dans son premier lieu de résidence commence logiquement par un A : «avocat», soulignant par là même le début de la série des voyelles (c'est un fonctionnement comparable d'ailleurs, que nous avons observé avec l'emploi du mot Acapulco dans le premier exemple.)

La ville suivante, Issoudun, doit sans doute son apparition ici à la relative rareté des communes françaises dont le nom tout à la fois commence par un I et ne compte pas de E.

---

<sup>31</sup> Cette destinée, directement liée aux lettres, trouve une double résonance dans les *Récits d'Ellis Island*, avec l'évocation d'une part de la visite médicale des émigrants, qui commence par une phrase particulièrement significative :

«sur Ellis Island aussi, le destin avait la figure d'un alphabet.»,  
avec l'allusion d'autre part, dans le paragraphe qui précède immédiatement cet extrait, aux étonnantes conséquences d'une activité assimilable au lipogramme :

«dans la légende du Golem, il est raconté qu'il suffit d'écrire un mot, Emeth, sur le front de la statue d'argile pour qu'elle s'anime et vous obéisse ; et d'en effacer une lettre, la première, pour qu'elle retombe en poussière.»

G. Perec, Robert Bober, *Récits d'Ellis Island : histoire d'errance et d'espoir*, Institut national de l'audiovisuel, Editions du Sorbier, 1980, p. 35.

A ce propos, il est curieux de constater que dans un texte postérieur : «De la difficulté qu'il y a à imaginer une Cité idéale»<sup>32</sup>, où Perec énumère, d'une manière apparemment anodine, divers souhaits – ces derniers correspondant, en fait, chacun à une lettre de l'alphabet –, c'est la ville d'Issoudun qui, là encore, représente le I :

J'aimerais bien vivre dans le Grand Nord mais pas  
trop longtemps  
Je n'aimerais pas vivre dans un hameau mais parfois si  
Je n'aimerais pas vivre à Issoudun mais parfois si  
Je n'aimerais pas vivre sur une jonque mais parfois si  
Je n'aimerais pas vivre dans un ksar mais parfois si

Dans le passage extrait de *La Disparition*, au-delà de l'ordre vocalique qui régit donc les changements de lieux, il est intéressant de voir que la venue de la lettre I détermine aussi les autres éléments fictionnels. En effet, il est permis de lire, par homophonie, dans l'activité pratiquée par Anton :

il travaillait à Issoudun, y faisant du Droit Commun. (*L.D* p. 209)

une désignation métatextuelle de la lettre initiale, par l'allusion à l'expression courante, «droit comme un I».

---

<sup>32</sup> G. Perec, «De la difficulté qu'il y a à imaginer une Cité idéale,» *La Quinzaine Littéraire*, n° 353, août 1981, p. 38. Repris dans *Penser/Classer*, Textes du XX<sup>e</sup> siècle, Hachette, Paris, 1985, p. 129 à 131.

En somme, à une certaine logique référentielle : avocat, Droit Commun, répond la logique littérale : avec A, droit comme un I. (Ajoutons que dans cette optique, Anton pourrait continuer sa carrière juridique – si le lipogramme le permettait – en intégrant le barreau (lu barre O), mais peut-être est-ce précisément pour cela qu'il a des ennuis avec le Tribunal à Ornans...)

A propos de ce type de fonctionnement, Bernard Magné note :

Toute figure métatextuelle, quelles que soient par ailleurs ses particularités, a une structure polysémique. Elle possède au moins deux signifiés, dont l'un concerne l'univers de la fiction et l'autre l'univers de la narration <sup>33</sup>.

Après Issoudun, Anton séjourne à Ornans. Cette ville – une simple vérification sur un dictionnaire des noms propres peut le confirmer – est la patrie du peintre Courbet. Parmi les plus célèbres tableaux de cet artiste, on trouve *La rencontre*, souvent désigné par cette périphrase : «Bonjour Monsieur Courbet», et *Les demoiselles du village*. Une notice biographique nous apprend que le peintre, accusé sur la foi d'informations douteuses, fut condamné à six mois de prison. Après quoi il s'exila en Suisse.

---

<sup>33</sup> Bernard Magné, «Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec.» dans *Texte* n° 1, Toronto, 1982, p. 87. Repris dans *Perecollages*, Presses Universitaires de Toulouse le Mirail, 1989, p. 51.

Or c'est un destin fort comparable que l'écrivain attribue à Anton (qualifié par un adjectif dont le début invite au rapprochement : **courtois** / **Courbet**), aussi pouvons-nous relever un bon nombre d'analogies :

Plus tard, il s'installa à Ornans; par hasard j'appris cinq ou six faits sur sa situation là-bas; il circulait toujours à moto. La souris du coin toujours pâmaît d'admiration pour lui. [...] On disait qu'il n'y avait pas plus courtois, pas plus poli. [...] Puis il fut aussi compromis au Tribunal pour un rapport mal fait. Aussi quitta-t-il Ornans. [pour Ursins] J'ai vu dans un Atlas qu'Ursins avoisinait Oyonnax, au mitan du Jura.

(*L.D* p. 209/210)

Ces quelques indications suffisent pour comprendre comment s'alimente la fiction et sur quel mode fonctionne souvent *La Disparition* : Ornans est retenu tout d'abord parce que ce nom respecte le lipogramme, ensuite parce qu'il commence par un O et qu'à cet endroit, en fonction d'une contrainte supplémentaire du texte, cette particularité se révèle nécessaire (soulignons d'ailleurs que la précision apportée sur le moyen de locomotion exclusivement utilisé par Anton met bien sûr l'accent sur cet aspect : «moto», ou pour le dire autrement : «mot» avec «O»). Si enfin Ornans est visiblement préféré à Oyonnax, qui pourtant remplissait les mêmes conditions, c'est qu'il devient un générateur second permettant par la fictionnalisation humoristique de la biographie de Courbet une originale remise en cause du vraisemblable.

C'est ce procès d'ailleurs, qui, à l'intérieur du roman, se trouve assez précisément décrit dans ce passage :

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. [...] ainsi s'ourdit l'imagination (*L.D* p. 196)

En poussant plus avant l'étude de l'exemple observé plus haut, nous notons que le vraisemblable, déjà sensiblement ébranlé, se fragilise encore dans la fin du passage, avec la mention des deux derniers lieux : Ursins et Yvazoulay.

En effet, d'une part, et contrairement à ce qui est affirmé sans détours dans le texte :

Ursins, dans l'Ain. [...]  
J'ai vu dans un Atlas qu'Ursins avoisinait Oyonnax, au mitan du Jura.  
On disait qu'il s'agissait d'un bourg tout à fait plaisant. (*L.D* p. 210)

cette agglomération ne figure pas plus sur les cartes que sur le dictionnaire des communes <sup>34</sup>.

D'autre part, le nom d'Yvazoulay semble bel et bien forgé de toutes pièces et d'ailleurs le texte invite le lecteur à le penser :

---

<sup>34</sup> Ce nom, cependant n'est pas inventé et il n'est pas impossible qu'il corresponde soit à un territoire, soit à un lieu-dit (l'hypothèse d'un peuple semblant assez improbable). Il figure en effet dans le titre de noblesse porté par un personnage historique, Marie Anne de la Trémoille, princesse des Ursins (1642 - 1722).

dont on ignorait tout. (*L.D* p. 210)

Sa composition non seulement obéit bien sûr à l'exigence, en ce lieu du texte, d'un Y à l'initiale, pour terminer la liste des voyelles (ce que met justement en exergue l'expression : «Puis pour finir,»), mais encore désigne par paronymie la lettre manquante : «Yvazoulay, un trou,» (il va où l'è), et permet ainsi de déceler dans le mot suivant ce qu'avec Bernard Magné nous nommerons une syllepse métatextuelle<sup>35</sup>. En effet, «trou» peut prendre à la fois le sens de petit village perdu et d'omission.

Pour clore ce passage, Perec suggère que, la liste des voyelles étant désormais achevée, le lecteur pourrait maintenant voir se développer celle des consonnes, (c.à.d. des 20 lettres restantes) :

---

<sup>35</sup> «La *syllapse* exploite la polysémie d'un terme dont une acception au moins peut-être «langagière».»

Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité», *op. cit.*, p. 81.

Rappelons à ce propos que Bernard Magné a jeté les bases d'une «rhétorique métatextuelle» en recourant notamment à la notion de connotation :

«Une séquence métatextuelle connotative peut donc se définir comme un énoncé (de dimension très variable : d'un mot à plusieurs phrases) offrant au moins deux niveaux sémantiques :

\* un niveau de dénotation, dont les signifiés sont en général *mondains*, [...]

\* un niveau de connotation, dont les signifiés sont toujours *langagiers*, et concernent le texte auquel appartient la séquence et dont les signifiants peuvent être spécifiques.»

«Métatextuel et lisibilité», *op.cit.*, p. 81. Cf aussi *T.E.M.* n° 5, p. 83 à 90 et n° 6, p. 67 à 69.

Lors, l'on fut vingt ans sans savoir où il habitait, (*L.D* p. 210).

Nous voudrions en outre faire remarquer, après l'analyse de ces quelques exemples, que ce procédé de succession alphabétique n'est jamais utilisé de façon systématique<sup>36</sup>. On saisit sans mal que, dans le cas contraire, l'automatisme de sa répétition provoquerait une inévitable perte d'intérêt de la part du lecteur. Il s'agit là d'un aspect fondamental de l'écriture à contrainte formelle sur lequel nous ne manquerons pas de revenir.

---

<sup>36</sup> Il importe toutefois de préciser qu'en dehors des noms de villes, Perec a recours à pareil réglage pour le traitement de certaines listes. Il en est ainsi, par exemple, pour les ouvrages cités p. 197 : «Il y avait là un vrai parangon du savoir ayant trait à la civilisation Maya : [...] surtout, trois Chilam-Balam, l'Ixil, l'Oaxaca, l'Uaxactun.» (c'est nous qui soulignons).

Tu as lu déjà une trentaine de pages et [...] Tout d'un coup, tu te dis : «Mais cette phrase, je la connais. J'ai l'impression d'avoir déjà lu tout ce passage.» C'est bien cela : il y a des motifs qui reviennent, le texte est tissé de ces aller et retour destinés à traduire les incertitudes du temps. Tu es un lecteur sensible à ce genre de finesses, toi, un lecteur prompt à saisir les intentions de l'auteur, rien ne t'échappe. N'empêche que tu es un peu désappointé

Italo CALVINO <sup>37</sup>

### **1.3. La lecture, à tout coup, rend ?**

A ce stade de notre propos, une ambiguïté pourrait s'installer et il importe donc de la prévenir. Nous nous sommes fermement prononcé pour une lecture active, sensible à tous les aspects d'un texte, et par là même, seule apte à percevoir les capacités productrices de ce dernier. Est-ce à dire qu'il suffit au lecteur de faire preuve d'un peu d'attention pour saisir sans peine les effets d'un texte ? On s'en doute, la réponse est évidemment plus complexe et implique la formulation d'autres questions : dans quelle mesure un texte autorise-t-il sa lecture, la rend-il possible, voire commode ? Bref, en ayant recours à un terme que l'usage estime susceptible de subsumer toutes ces notions, le problème peut se poser ainsi : le texte est-il lisible ?

---

<sup>37</sup> I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, Paris, 1981, p. 29.

Si nous nous référons aux définitions courantes, nous remarquons très rapidement que l'on attribue toujours à ce concept une double acception :

- d'une part, est conçu comme lisible, dans un sens que pour aller vite on pourrait qualifier de technique, ce qui peut se lire, se déchiffrer aisément,

- d'autre part, est considéré comme lisible, dans un sens que pour gagner du temps on pourrait taxer de moral - en ce qu'il s'assortit d'un jugement de valeur -, ce qui est digne d'être lu, avec intérêt et/ou plaisir.

En effet, ainsi que le note, entre autres, Michel Arrivé :

Ce qui se trouve connoté par ses emplois déviants (quoique fréquents) du couple lisible/illisible, c'est la dimension du plaisir de la lecture : plaisir qui, selon les lecteurs, est lié à la présence ou à l'absence d'un obstacle à l'établissement de l'isotopie. [...] Raymond Jean a observé justement l'apparente bisémie de l'adjectif illisible, qui peut, selon les locuteurs, s'appliquer à un texte d'une transparence jugée excessive ou à un «livre difficile d'un jeune écrivain d'avant-garde»<sup>38</sup>.

Il ressort de ces quelques constatations que le classement des écrits selon un partage lisibilité/illisibilité est manifestement fonction d'une

---

<sup>38</sup> Michel Arrivé, *Lire Jarry*, Editions Complexe, Collection Dialectiques, (distribué par P.U.F.), Bruxelles, 1976, p. 115/116 (et pour Raymond Jean «Qu'est-ce que lire ? », dans Linguistique et littérature, *La nouvelle Critique*, décembre 1968, p. 17.)

appréciation trop souvent soumise à la subjectivité. Dès lors, on comprend sans peine que l'établissement de critères dans ce domaine soit condamné à l'arbitraire et à l'imprécision. Aussi, dans un souci d'efficacité et d'opérativité plus grandes, estimons-nous nécessaire de scinder les deux notions que sous-tend apparemment le concept de lisibilité en leur affectant une appellation distincte.

On peut remarquer ici que cette position est assez voisine de celle de chercheurs comme Jean-Pierre Benoit, qui s'interrogent sur la possibilité d'évaluer le caractère «plus ou moins accessible» de l'écriture d'un ouvrage (cela aboutit parfois à l'élaboration de formules de lisibilité) :

Curieusement *le français n'a pas de mot pour évoquer ce problème* : quand on dit d'un texte qu'il est lisible ou illisible, c'est de sa présentation matérielle que l'on parle. En anglais, au contraire il existe deux mots : *legible* s'applique à la présentation, alors que *readable* se dit d'un texte intéressant, clair et agréable à lire – et *unreadable* d'un texte confus, touffu, mal structuré, pesant<sup>39</sup>.

Notons toutefois que la perspective de ces études n'est pas toujours identique à la nôtre et que si nous parvenons ici à la même conclusion que Jean-Pierre Benoit : incapacité du vocabulaire à rendre précisément compte d'un des aspects de l'écrit (intérêt ou non du lecteur), la

---

<sup>39</sup> Jean-Pierre Benoit, «Revue critique des formules de lisibilité», dans *Pratiques* n° 52, décembre 1986, p. 45.

démarche est sensiblement différente. Nous reprochons au terme «lisible» sa bivalence, Jean-Pierre Benoit au contraire ne lui reconnaît qu'un seul sens. De toute manière, quelle que soit l'approche, il est clair que le manque d'un mot approprié apparaît patent. En dépit donc de l'insuffisance lexicale<sup>40</sup>, il importe de marquer avec netteté ce qui ressortit à chaque domaine; nous nous proposons en conséquence d'adopter le néologisme forgé par Benoît Peeters<sup>41</sup> et que Jean Ricardou reprend à son compte en en précisant le champ d'application :

---

<sup>40</sup> Signalons à ce sujet la proposition faite par L. Timbal Duclaux en vue de la création du mot «lisible», qui autoriserait la nuance permise par la langue anglaise.

«Textes «inlisible» et lisible», dans *Communication et langages* n° 66, 1985, p. 13 à 31.

Etant donné cependant que le champ délimité par sa recherche ne recouvre pas exactement nos préoccupations, notre choix s'est porté sur un autre néologisme, fondé sur le substantif lecture, et, ne serait-ce qu'à cet égard, plus en adéquation avec notre problématique.

<sup>41</sup> «le lisible devenant dans cette nouvelle acception, tout ce qui est conçu dans l'œuvre en fonction de celui qui la recevra, l'ensemble de ces éléments qui tentent, par avance, de penser la place du destinataire futur (si l'on ne se gardait des néologismes inélégants, on pourrait baptiser «lecturabilité» cette nouvelle fonction)».

Benoît Peeters, *Les Bijoux ravis*, Editions Magic-Strip, Bruxelles, 1984, p. 140. (cité par Jean Ricardou dans «La couverture découverte», *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps-été 1986, p. 33.)

L'on souhaite donc appeler lisibilité le caractère d'un écrit dès lors qu'il permet une lecture intéressante, et lecturabilité les dispositions par lesquelles il rend une lecture possible<sup>42</sup>.

Si nous reprenons la distinction opérée précédemment entre le concept d'écrit et celui de texte, nous comprenons que relèvent de la lecturabilité scriptuelle tous les arrangements qui conditionnent le déchiffrement d'un écrit (par exemple soin apporté à la scription pour un manuscrit, typographie et mise en page, qualité de l'impression, etc.) A partir de ces considérations, nous pouvons logiquement déduire que la notion de lecturabilité textuelle se conçoit seulement s'il y a mise en place d'un dispositif permettant de discerner les différents effets textuels. La lecturabilité d'un texte sera donc fonction des multiples aménagements donnant au lecteur les moyens de percevoir les diverses textures et autorisant la mise à jour de leur corrélation. Là encore, on s'en doute, la lecture ne peut être dissociée de l'écriture, puisque c'est par une préparation soigneusement calculée au stade du travail scriptural qu'est rendue possible l'activité lectorale<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Jean Ricardou dans «La couverture découverte» *op. cit.*, p. 5.

<sup>43</sup> Dans cette optique, l'analyse présentée par Benoît Peeters en 1984 lors du Colloque de Cerisy consacré à Georges Perec correspond assez bien à notre position :

«On peut [...] prétendre que ces deux phases [«la réception du texte par le lecteur» et «l'élaboration de ce texte par l'écrivain»] sont éminemment solidaires, liées l'une à l'autre par cet aspect particulier de l'élaboration textuelle que [...] j'avais appelé *l'écriture de la lecture*, évoquant par là tous ces éléments qui, dans un texte, pensent la place de son destinataire.»

«Echafaudages», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, *op. cit.*, p. 178.

Dans le cas de *La Disparition*, les exemples de ce type d'organisation sont remarquablement diversifiés et particulièrement récurrents. Ainsi pour ne s'en tenir qu'aux mises en garde les plus nettes, destinées à renforcer la sagacité du lecteur et l'inviter à rechercher les multiples textures, nous citerons, parmi une liste abondante :

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. (*L.D* p. 111)

Au vrai, la signification apparaît, mais, disons, plus ou moins loin, dans un futur plus ou moins flou, dans un flou plus ou moins vacillant. On la saisit par association. (*L.D* p. 195)

Plus encore, étant donné que l'apparente banalité d'un concept peut parfaitement dissimuler le raffinement d'une texture, c'est pratiquement à chaque terme qu'il convient de prêter attention :

On sait trop qu'ici pas un mot n'a dû son apparition au hasard.  
(*L.D* p. 127)

il faut, sinon il suffit, qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit, qui soit dû au pur hasard, au tran-tran, au soi-disant naïf, au radotant, mais qu'a

contrario tout mot soit produit sous la sanction d'un tamis contraignant, sous la sommation d'un canon absolu ! (*L.D* p. 217)

Un lecteur tant soit peu perspicace, ne saurait négliger aucune indication, aussi ne manque-t-il pas de redoubler d'attention, par exemple, lorsqu'il rencontre une phrase aux allures d'avertissement : «tu n'y vois pas», surtout si elle s'assortit quelques lignes plus bas d'une mise en demeure : «sois vigilant».

Il pressent donc que la liste circonscrite par ces deux segments dépasse très probablement l'accumulation gratuite :

(Dans l'énumération, les majuscules ainsi que le soulignement ont été rajoutés par nos soins)

Alors tu pus, t'accroupissant non loin du tapis, faisant la paix dans ton for, offrir au Grand Manitou un adoucissant discours : ô, Grand Manitou, tu n'y vois pas, mais tu sais tout. Nous connaissons ton pouvoir : il va du Hibou au Tatou, du Gavial à l'Urubu, du Faucon au Vison, du Daim au Wapiti, du Chacal au Xiphidion, du Bison au Yack, du noir Agami au vol lourd au Zorilla dont la chair n'a aucun goût. Aujourd'hui, nous allons partir, courant à un savoir qui tomba dans l'oubli, bâtir, dans nos pouls, dans nos chairs, l'initial cri d'où naîtront nos tribus. Grand Manitou, caduc Artisan, sois vigilant, aujourd'hui, à jamais ! (*L.D* p. 137)

Notons tout d'abord que si après les deux injonctions, le lecteur soupçonne la présence à cet endroit d'une ou de plusieurs textures, mais qu'il éprouve quelque difficulté pour les découvrir, il dispose d'une indication susceptible de le mettre sur la voie. (Pour être plus précis,

disons qu'il s'agit dans ce cas d'une syllepse métatextuelle.) En effet, la phrase : « nous allons [...] bâtir [...] l'initial cri d'où naîtront nos tribus. » l'engage sans doute à partir du mot « initial » à considérer plus particulièrement les premières lettres des mots.

Il peut alors remarquer que l'écrivain semble ici remotiver l'expression « de A à Z » en lui redonnant sa valeur littérale et qu'il la multiplie même, en déclinant une grande partie de l'alphabet : H,T; G,U; F,V; D,W; C,X; B,Y; A,Z.

Avec l'évocation du Grand Manitou, de son travail de longue haleine (« caduc Artisan ») et de l'étendue de sa puissance, il s'agit, comme on peut s'en douter, d'une métaphore de l'écrivain dont le pouvoir s'étend effectivement sur l'ensemble des lettres, ou plus exactement dans le cas de *La Disparition* sur certaines d'entre elles. On discerne bien sûr dans cette liste l'absence du E, remplacé par le F, mais ce qui semble plus important c'est que justement le mot choisi pour figurer à cet endroit (faucon), soit très précisément l'un des noms d'animaux convoqués à la page 19 pour constituer la série des monosyllabes en E<sup>44</sup>. Le lecteur est

---

<sup>44</sup> Pour l'analyse de la page 19, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, « Comment fait un homme de lettres sans caser d'E », *op. cit.*, p. 49/50.

Rappelons en brièvement les conclusions, après avoir fait mention du passage concerné :

« un mort, un voyou, un auto-portrait;

un bouvillon, un faucon niais, un oisillon couvant son nid;

un nodus rhumatismal;

un souhait;

ou l'iris malin d'un cachalot colossal, »...

On comprend qu'il s'agit de trouver des monosyllabes au son vocalique unique (ø), un mini lexique pouvant de la sorte, être établi sans trop de difficultés. La

donc invité à se reporter à cet autre lieu, mettant de la sorte à jour les liens textuels que l'écriture a disposés.

Par ailleurs, il n'est pas difficile de percevoir qu'en dehors du E, l'écrivain écarte d'autres lettres. Un simple décompte suffit pour constater que les exclues sont au nombre de 11. Quand on sait, depuis les travaux de Bernard Magné<sup>45</sup>, combien ce chiffre est producteur chez Perec, on comprend que les rejets effectués ici ne doivent rien au hasard.

résolution de l'énigme devient relativement plus aisée et nous avançons la suivante :

mort = feu, voyou = gueux, auto-portrait = je.

La deuxième ligne appelle quelques remarques : les trois expressions concernent de JEUNES BETES, des BEBES-animaux (un faucon niais est en effet un terme de fauconnerie qui désigne un JEUNE CRECERELLE pas encore sorti du nid). Il est à noter que les mots que nous avons mis en évidence grâce aux majuscules, semblent directement issus du livre *Les Revenentes*, cependant la solution paraît encore plus simple avec :

bœufs pour bouvillon et œufs pour les deux autres syntagmes.

On pourrait en outre suggérer une éventuelle lecture homophonique et un rien grivoise de «faucon niais», transformé en faux con nié, soit en quelque sorte ce que l'argot connaît sous le nom de queue.

Les autres termes ne soulèvent guère de problèmes et nous proposons :

nodus = nœud, souhait = vœux, iris = œil ou yeux.

<sup>45</sup> «J'aurais pu tout autant construire un réseau autour du chiffre 11 [...] et souligner les rapports souterrains mais indiscutables qui se tissent, via *W*, entre le 11 rue Simon-Crubellier et des textes aussi différents en apparence qu'*Alphabets*, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, *La Disparition* et tel «losange» oulipien.»

Bernard Magné, «*La vie mode d'emploi*, texte oulipien ?» dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 163.

De même, il n'est nullement impossible que l'opposition entre les deux membres de la phrase : «tu n'y vois pas, mais tu sais tout», ne serve à désigner ironiquement une certaine suffisance du lecteur superficiel qui estime sa lecture terminée lorsque celle-ci a plus ou moins vérifié le jeu lipogrammatique et néglige par là même la recherche d'éventuelles autres textures.

---

Cf. aussi «La textualisation du biographique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec» dans les Actes du Colloque de Heidelberg, Librairie A.G. Nizet, Paris, 1989, p. 167, 179, 180 et 183.

Cf. encore «Pour une lecture réticulée», dans *Mélanges, Cahiers Georges Perec* n° 4, *op. cit.*, p. 155 à 163.

Précisons en outre, que dans ce domaine, à propos de l'exemple étudié, Bernard Magné nous a suggéré quelques pistes supplémentaires de lecture : le 11 est ici en liaison avec la structure en chiasme. Celle-ci apparaît indéniablement comme une structure en miroir et trouve une correspondance dans le palindrome (dont on ne contestera pas la nature spéculaire) de la page 156 : «Par un as noir si mou qu'omis rions à nu !» dans lequel, en comptant le «par» qui commence la phrase, on dénombre 11 mots. De plus, on peut remarquer que le trou central : A B C D F G H // T U V W X Y Z est précisément marqué par le H et qu'il peut par conséquent renvoyer à cette phrase de *W* : «l'Histoire avec sa grande hache», *W ou le souvenir d'enfance*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris, 1975, p. 13.

L'exemple illustre donc de multiples façons la textualisation de ces éléments autobiographiques qu'on peut nommer biographèmes.

Sur le même sujet toujours, nous aurions pu citer certaines lignes de Bernard-Olivier Lancelot, extraites de son article «Perec ou les métamorphoses du nom», paru en 1979 dans *L'Arc* n° 76, p. 18.

«J'aime beaucoup que l'immeuble de *La vie mode d'emploi*, soit situé au 11 de la rue Simon-Crubellier. Car ce chiffre, chez Perec, véritable signe cabalistique, renvoie à un entrecroisement multiple de faits auto-biographiques et de procédés d'écriture.»

Cet exemple prouve assez bien que lorsque des liens et des effets sont rigoureusement construits par une écriture, ils sont généralement perceptibles par le lecteur, notamment si celui-ci tient compte des avis prodigués par le texte. S'interrogeant justement sur les «stratégies de la réception», (à propos de Raymond Roussel) Carolyn A. Durham montre que le texte établit en somme un «comment lire» et souligne l'étroite interdépendance entre l'écriture et la lecture :

Le *texte curieux* (digne de susciter l'intérêt par ses qualités remarquables) produit un *lecteur curieux* (avide de comprendre le fonctionnement exceptionnel du texte) <sup>46</sup>.

Précisons toutefois qu'il faut, à l'évidence, tout d'abord que les indications disposées dans le texte s'avèrent suffisantes, ensuite qu'elles se révèlent accessibles au lecteur, enfin que ce dernier acceptant de les suivre, soit à même de construire une lecture pertinente. Si les premières conditions ne sont pas respectées ou si le lecteur les néglige, alors les fantaisies interprétatives les plus farfelues ont tout loisir de se développer et de tenir lieu de lecture sérieuse.

---

<sup>46</sup> Carolyn A Durham, «Sur les impressions rousselliennes, Les stratégies de la réception,» Actes du Colloque de Nice dans *Mélusine* n° 6, «Raymond Roussel en gloire» Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1984, p. 174.

Notre position sera donc résolument opposée à celle de Jean Pierre Goldenstein lorsqu'il affirme, de façon pour le moins surprenante :

Moins l'auteur accepte d'écrire, plus il donne à lire ou du moins plus il invite en fait à la coopération lectorale. [...] Nous voici donc libre de lire ce qui n'a pas été écrit<sup>47</sup>.

Nous nous contenterons de remarquer que sa conclusion souligne d'elle-même le danger d'une telle pratique. Nous l'avons indiqué précédemment, on n'a déjà que trop tendance en général, à lire autre chose que ce qu'offre le texte, à plus forte raison si celui-ci par la faiblesse de sa structure, autorise et même favorise d'incontrôlables dérives. La lecture, en effet, ne saurait avoir pour tâche de pallier les carences d'une écriture indigente. Dans le cas contraire, on aboutirait à exacerber les défauts qui, suffisamment déjà, guettent toute activité lectorale.

---

<sup>47</sup> Jean Pierre Goldenstein, «Poésie : construire un sens,» dans *Le Français dans le monde* n° 225, Edicef, Paris, mai/juin 1989, p.59/60.

Le Roi [...] fit l'autre jour un petit madrigal que lui-même ne trouva pas trop joli. Un matin, il dit au maréchal de Gramont : «Monsieur le maréchal, lisez, je vous prie, ce petit madrigal, et voyez si vous en avez jamais vu un si impertinent». [...] Le maréchal, après avoir lu, dit au Roi : [...] «il est vrai que voilà le plus sot et le plus ridicule madrigal que j'aie jamais lu. [...] – Oh bien ! dit le Roi, [...] c'est moi qui l'ai fait. – Ah, Sire, quelle trahison ! que Votre Majesté me le rende; je l'ai lu brusquement».

Mme de SEVIGNE <sup>48</sup>

### **1.3.1. La lecture courtoisante.**

Même dans le cas où un texte établit sa propre pédagogie, il peut arriver que le lecteur ait recours à d'autres sources d'informations pour bâtir sa lecture. En effet, il n'est pas rare qu'il aborde tel livre en ayant déjà un certain nombre de connaissances sur l'écrivain et sa manière d'écrire. Dès lors, faisant appel à ce savoir externe, il sera enclin à orienter *a priori* ses recherches dans telle ou telle direction. Il n'est pas douteux, par exemple, que l'approche d'un texte de Roussel par un lecteur averti ne soit foncièrement différente de celle qu'il peut avoir d'un écrit de Guy des Cars.

D'une certaine façon, Jean-Michel Adam résume assez bien cette situation :

Lire, c'est suivre les instructions d'un texte. C'est aussi, en amont, établir des relations entre des connaissances préalables et une

---

<sup>48</sup> Madame de Sévigné, *Lettres*, 1<sup>er</sup> décembre 1664.

expérience nouvelle et, en aval, anticiper sur la base d'un savoir, pour vérifier ensuite pas à pas des hypothèses<sup>49</sup>.

Cette attitude commune, et quasi inévitable, présente, on s'en doute, un certain nombre de dangers. La tentation sera forte, en effet, de vouloir généreusement prêter à un écrivain dont on connaît le souci affirmé pour un rigoureux travail du signifiant, à un texte dont on sait qu'il a fait l'objet d'une élaboration particulièrement soignée. On peut ainsi parvenir au paradoxe suivant : alors même qu'une page présente toutes les apparences d'un traitement banal, le lecteur se croit mis en demeure de détecter des effets cachés, à tout prix semble-t-il, puisque c'est le crédit accordé à un nom, et seulement cette raison, qui justifie la recherche entreprise.

Nous trouvons chez Sterne une évocation qui pourrait assez bien correspondre au défaut de lecture que nous venons de dégager :

Mais une grande réputation vaut bien quelque chose. Puisque l'auteur du dialogue était Erasme, mon père en fit bientôt une deuxième, puis une troisième lecture, en étudiant avec une attention extrême chaque mot et chaque syllabe et d'abord selon une stricte interprétation littérale : il n'en put rien tirer ainsi<sup>50</sup>.

C'est sans nul doute la critique que l'on peut adresser à certaine lecture de tel chercheur qui s'efforce de construire une explication

---

<sup>49</sup> Jean-Michel Adam, *Le texte narratif, op. cit.*, p. 41.

<sup>50</sup> L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, G.F., p. 217.

recevable autour de l'insolite venue du mot «fouloir» (...«il avait mis [...] un polo, un fouloir à pois qui lui donnait l'air d'un sportsman.» (*L.D* p. 239). Une vérification opérée auprès du manuscrit, montre qu'il s'agit en fait d'une des malencontreuses coquilles laissées par l'imprimeur<sup>51</sup>, et c'est bien le mot foulard qu'il faut rétablir à cet endroit.

---

<sup>51</sup> Si le bourdon volontaire est, pour les raisons que l'on connaît, particulièrement prisé dans *La Disparition*, il est parfaitement regrettable que les rééditions successives de ce roman reproduisent avec constance des coquilles qui dénaturent le texte.

Citons par exemple :

- p. 54 «blotti dans un sous-marin» au lieu de sous-main;
- p. 91 «romantisation» au lieu de romanisation (c'est dans ce cas, d'autant plus gênant que le terme exact permettait d'établir une relation avec le travail des lettres);
- p. 106 «il fit un faut pas» au lieu de faux pas;
- p. 239 «fouloir» au lieu de foulard.

On peut sans peine le comprendre, certaines fautes d'orthographe ou des marques inhabituelles de ponctuation sont intentionnelles, d'autres, en revanche, n'ont strictement rien à voir avec le texte de Perec (dont le nom est lui-même affublé d'un accent aigu dans l'édition Denoël) :

- p. 32 «mourrir»; p. 175 «Llord Vanish»; p. 244 «plutôt, surpris» (virgule superflue);
- p. 250 «Car parfait»... (oubli de la majuscule); p. 265 «. il lui avait»... (oubli de la majuscule); p. 309 «souffir» (notons que cette dernière coquille a été corrigée sur la récente édition Gallimard).

Citons encore de surprenantes erreurs dans les numéros de pages indiqués dans la table. On comprend mal, par exemple, alors que tous les chapitres commencent sur des pages de droite, qu'un nombre pair puisse correspondre au chap. 20 (p. 214 au lieu de 215). De même, pour les chapitres 24, 25, 26, le post-scriptum et les métagraphes, les numéros de page sont systématiquement décalés de 2 (277 pour 275; 291 pour 289; 301 pour 299; 311 pour 309; 315 pour 313). Cette erreur, fidèlement reprise par l'édition Gallimard, est d'autant plus étonnante que

On pourra certes faire remarquer qu'un accès au manuscrit n'est pas toujours possible et qu'il ne saurait d'ailleurs être question d'envisager un recours systématique à celui-ci. Il paraît difficile, dans ces conditions, de reprocher au lecteur ne disposant que d'une version fautive du texte, de faire une lecture erronée. Toutefois, il semble souhaitable, à tout le moins, de l'inciter à la plus grande prudence, surtout s'il rencontre des phénomènes isolés dont la justification exige souvent des constructions aussi savantes que peu convaincantes.

Dans cette optique donc, on ne sous-estimera pas, même dans le cas d'une écriture qui s'efforce de les limiter au maximum, voire de les prendre en charge, les effets perturbateurs de certaines rencontres fortuites, toujours possibles. C'est ce qui nous pousse notamment à nourrir une relative méfiance face à la recherche généralisée de paragrammes. Sans une draconienne rigueur, il est certain que l'on peut

---

la numérotation de certaines pages, oubliée parfois sur les éditions antérieures, a été ici, la plupart du temps, rétablie.

Nous ne voulons pas croire que l'on incite ainsi à une supplémentaire relecture, même si Perec, pour l'un de ses mots croisés, la définissait justement en ces termes :

«Permet de trouver des coquilles.»

G. Perec, *Les mots croisés*, Mazarine, Paris, 1979, grille n° 106, VIII horizontal.

trouver tout dans tout, ce qui, on le sait, équivaut en l'occurrence à rien. Il convient en effet de ne jamais perdre de vue le principe de base de tout écrit, rappelé opportunément par Bernard Magné :

D'une certaine manière, toute la littérature est une anagramme généralisée de l'alphabet fondamental. La littérature est une réécriture de cet alphabet fondamental<sup>52</sup>.

Dès lors qu'un précis réglage, dûment attesté par le texte, ne justifie pas certains montages et redistributions de lettres, nous sommes partisan de la frilosité à l'égard de paragrammes intempestifs et de jongleries arithmétiques.

Lors d'une communication effectuée à Cerisy à l'occasion d'un séminaire<sup>53</sup>, nous avons tenté de montrer, à travers une série d'exemples puisés dans des textes très divers, que le hasard – peut-on dire malicieusement – fournissait à l'envi des possibilités de rapprochements parfois troublants. Il est souvent difficile pour un lecteur de résister au vertige de telles rencontres, surtout si elles corroborent une hypothèse émise à propos de l'écrit<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Bernard Magné, «Perécritures» dans *La réécriture*, Actes de l'Université d'été de Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988, Ceditel, Grenoble, 1990, p. 77.

<sup>53</sup> «Frontières de la lecturabilité textuelle ?», séminaire de textique (3), août 1991.

<sup>54</sup> Sur la mise en pratique du paragramme élevé au rang de méthode de lecture (pas unique néanmoins) on pourra consulter l'originale thèse de Dominique Bertelli, «transPhormER / ECrire, tentative d'approche du texte signé Perec», Université de Toulouse-le-Mirail, juin 1992. Même si l'introduction prévenait son

La maîtrise absolue de tous les effets seconds d'un texte relève malheureusement de l'illusion, et des arrangements clandestins échappent parfois au contrôle de l'écrivain. En effet, ainsi que le souligne à ce sujet, Bernard Magné :

Dans le texte, l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés, mais il est sûr que s'il ne les suit pas tous, il s'en ouvre aussi quelques autres, possibles, quoiqu'imprévus <sup>55</sup>.

Ainsi, à la page 100, la place remarquable occupée par le syntagme «point final», précisément situé à côté du signe de ponctuation correspondant, retiendra éventuellement l'attention du lecteur. Il semblerait de plus, que la phrase suivante puisse se lire comme un indice encourageant dans cette voie : «S'il avait pu, il aurait fini sur un signal plus sûr : mais il n'avait pas plus clair à sa disposition...» Quand en outre, dans la même page, on découvre justement un point à la suite de l'expression «rond-point», on peut véritablement croire que l'on suit une piste des plus sérieuses. De là à conclure hâtivement qu'on est en présence d'une texture, il n'y a qu'un pas que l'on franchirait aisément

---

lecteur, «En un mot, c'est une lecture de l'excès que l'on veut éprouver», avouons que certaines conclusions nous ont parfois laissé perplexes.

<sup>55</sup> Bernard Magné, «Le puzzle mode d'emploi,» *op. cit.*, p. 79. Repris dans *Perecollages, op. cit.* p. 42.

sur la foi de certaines connaissances, concernant notamment le soin apporté par Perec à la ponctuation<sup>56</sup>.

Il suffira cependant de se livrer à un relevé exhaustif des occurrences du mot point, suivies du signe du même nom, pour constater que les rares cas rencontrés n'autorisent pas l'élaboration d'une lecture pertinente.

Nous concluons donc à une nécessaire méfiance à l'égard de l'ingéniosité gratuite mise en œuvre dans certaines lectures : ne pas accepter l'écrasante fréquence du trop peu ne saurait excuser la navrante occurrence du un peu trop. Notre point de vue rejoint une fois de plus celui exposé par Jean Ricardou :

Comme cette épineuse rencontre de la puissance de lecture et du désir de déchiffrement constitue un inéluctable problème majeur, et, [...] une occasion de polémique, il faut, à l'opposé des rapides à peu près de l'esbroufe, s'entourer d'un luxe de précautions<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Cf. notamment ces commentaires d'Harry Mathews à propos de *La Disparition* : ...«une unité indissoluble détermine chaque aspect du livre (jusqu'à sa ponctuation, parfois).»

*American Book Review*, Novembre 1981. (Cité et traduit par John Lee dans «*La Disparition* : problèmes de traduction», *Parcours Perec*, actes du Colloque de Londres, mars 1988, P.U.L., Lyon, 1990, p. 109.)

<sup>57</sup> Jean Ricardou, «La couverture découverte», *op. cit.*, p. 29.

Des interprétations astucieuses, mais trop peu fondées, ne font que desservir le texte et finissent par dévaluer des lectures qui pour être subtiles n'en sont pas moins sérieuses. Afin d'éviter ce travers, ou du moins de tenter de le limiter, le lecteur devrait s'entourer d'un maximum de précautions en ne négligeant aucun moyen de vérification. Ces derniers seront puisés de préférence dans le texte lui-même, apte le plus souvent, comme nous l'avons vu, à fournir les indications nécessaires, mais ils pourront aussi, le cas échéant, provenir d'éléments externes, ainsi que le rappelle Bernard Magné :

La compétence métatextuelle interne ne doit pas faire oublier le rôle primordial que peut jouer, dans l'identification des tropes métatextuels, la compétence – culturelle et idéologique – et notamment cet ensemble de savoirs sur le scripteur et sur les codes explicites du texte lu, qui conduit le lecteur à se donner d'emblée des hypothèses de lecture en rapport avec ces savoirs<sup>58</sup>.

Il n'est guère improbable, par exemple, que le double sens de l'expression «Trois cardinaux» qui commence la première phrase de *La Disparition* ait échappé à plus d'un lecteur. Si comme le rapporte John Lee<sup>59</sup>, Perec a indiqué à Marcel Bénabou que ces cardinaux-là renvoyaient bien moins à des prélats qu'à une rose des vents incomplète,

---

<sup>58</sup> Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité», *op. cit.*, p. 87.

<sup>59</sup> John Lee, «Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux», *op. cit.*, p. 21 et note 56.

c'est une fois de plus la désignation du E manquant que l'on doit lire ici, inscrite de manière particulièrement subtile (en effet sur l'ensemble des points cardinaux, seuls trois peuvent figurer : N, S, O.) Notons-le toutefois, cette précision peut dans un premier temps nous laisser plutôt perplexe.

Il semble en effet douteux qu'à ce moment du texte – les toutes premières lignes – un lecteur paraisse en mesure de procéder à un tel déchiffrement, d'autant qu'aucune autre indication ne vient conforter une lecture dans ce sens et que le mot suivant («rabbin») renforce au contraire le leurre en accréditant l'isotopie sémantique de la religion.

Cependant, il importe de tenir compte de ce que Marcel Bénabou souligne plaisamment en ces termes :

Les premières lignes d'un livre sont les plus importantes. On ne saurait trop les soigner. Critiques et lecteurs professionnels avouent sans honte qu'ils jugent un ouvrage sur ses trois premières phrases : si elles leur déplaisent, ils arrêtent là leur lecture et entament avec soulagement le livre suivant<sup>60</sup>.

Ce début donc, pour anodin qu'il puisse paraître, mérite sans doute de notre part une attention particulière. Tout d'abord, le titre de l'avant-propos incite à la patience :

*Où l'on saura plus tard  
qu'ici s'inaugurait la Damnation*

---

<sup>60</sup> Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Collection Textes du XX<sup>e</sup> siècle, Hachette, Paris, 1986, p. 11.

Il suggère aussi, par la même occasion, que le lecteur trouvera plus loin dans l'ouvrage les éléments d'une révélation et qu'à ce moment-là il pourra tout à loisir revenir en arrière pour une relecture avertie de ce passage. John Lee fait observer que l'on rencontre ailleurs en effet, une désignation plus explicite : «l'insultant point cardinal»<sup>61</sup>, mais il y a plus, semble-t-il. Cette phrase provient précisément de la dernière page du dernier chapitre, ce qui, on en conviendra, n'a rien non plus d'une place banale, et les alentours immédiats offrent une lecturabilité accrue :

nous condamnant ainsi à discourir sans fin, nourrissant la narration, ourdissant son fil idiot, grossissant son vain charabia, sans jamais aboutir à l'insultant point cardinal, [...] où paraissait s'offrir la solution  
(*L.D* p. 304)

Si on se livre au même type de relevé que celui que nous avons fait plus haut pour un autre terme, on constate que le mot cardinal est utilisé 13 fois dans le roman. En dehors du début, nous ne trouvons qu'une seule occurrence du pluriel, mais c'est justement la seule fois avec la fin où le mot cardinal est associé au mot point. Si l'hypothèse formulée initialement est fondée, nous sommes alors en droit de penser que le passage en question doit être significatif :

---

<sup>61</sup> John Lee, «Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux», *op. cit.*, p. 21.

Il s'agit, pour la plupart, d'indications, portant toujours sur un comput  
 [...] ayant trait [...] aux points cardinaux [...]  
 tu as donc illico saisi sa signification ? [...]  
 Oh non ! [...] la signification n'apparaîtra qu'à la fin (*L.D* p. 194)

Il l'est, en effet, à plusieurs titres : d'une part, il souligne le fait que la mention des «points cardinaux» peut constituer une «indication», d'autre part, il désigne clairement la fin comme le lieu auquel doit se reporter le lecteur pour la découverte de l'énigme.

Muni de ces informations, nous pouvons maintenant relire le début en étant à même de faire quelques observations supplémentaires.

Trois cardinaux, un rabbin, un amiral franc-maçon, 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. (*L.D* p. 11)

Nous remarquons que le chiffre trois (qui associé aux points cardinaux s'est déjà révélé producteur) est présent dans cette première phrase de multiples façons :

- la suite de consonnes qui commence le mot trois se retrouve... 3 fois (**t**rois; **t**rio; **t**rust.),
- le mot trio suppose évidemment un groupe de trois,
- le triangle (comprenant les 3 «Grandes Lumières») est un des symboles le plus souvent attaché à la franc-maçonnerie. D'ailleurs, en raison de ce symbole, précisément, les membres de cette association sont parfois

évoqués par la locution adjectivale invariable «trois-points», ainsi que l’atteste le *Petit Robert* : «les frères trois-points [désignent] familièrement les francs-maçons»<sup>62</sup>. On comprend qu’avec le renvoi implicite à ce détail supplémentaire le texte offre une précieuse indication de lecture.

Cette abondance de trois ne peut laisser indifférent et permet de supposer qu’il s’agit là encore d’une nouvelle désignation du E. Le chiffre 3, lu dans un miroir, ne s’apparente-t-il pas en effet à un E majuscule ? C’est en tout cas ce que remarque Perec dans un autre texte :

une calculette de marque CASIO sur laquelle le nombre 315308, lu à l’envers, épelle le mot BOESIE <sup>63</sup>

De plus, l’exemple des points cardinaux nous a incité à ne lire que la première lettre de trois des quatre mots indiquant les directions. Ne pouvons-nous pas, en toute logique, faire de même avec l’ensemble que sous-entend l’expression «anglo-saxon» ? (Il est intéressant de noter que ce syntagme a été préféré à «anglais», pourtant permis par la contrainte.) Nous observons alors qu’une telle procédure, quelle qu’en soit l’application, permet d’écarter la lettre E : **A**ngleterre, **I**rlande, **G**alles, **E**cosse (ou bien **S**cotland, **W**ales, **I**reland, **E**ngland).

---

<sup>62</sup> *op. cit.*, p. 2026.

<sup>63</sup> G. Perec, «Still life / Style leaf», *Le fou parle* n° 18, Septembre 1981. Repris dans *L’infra-ordinaire*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1989, p. 108.

Nous saisissons sans peine que dans ce cas, on ne peut parler de complaisance vis à vis d'un écrivain. Ce début, comme on vient de le voir se montre particulièrement travaillé<sup>64</sup>, notamment en ce que ses éléments limitent au maximum le champ du hasard, toutefois sa lecturabilité est loin d'être immédiate. Ce texte requiert à tout le moins une relecture pour révéler ses effets et par là même *La Disparition*

---

<sup>64</sup> Bernard Magné nous a signalé du reste une autre piste possible :

Tout part de la découverte dans «trois cardinaux» du syntagme «trois quarts» et donc des chiffres 3 et 4. Le «rabbin» que l'on trouve ensuite, et dont on a dit qu'il favorisait la dissimulation par son appartenance à l'isotopie religieuse, n'en contribue pas moins à mettre en place une désignation puisqu'il invite à une lecture à rebours, permettant ainsi de composer un 43 – rappel d'une date éminemment marquante pour Perec : «ma mère n'a pas de tombe. [...] un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943»... (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 57.)

Un deuxième élément vient conforter cette hypothèse : le point cardinal manquant, l'Est, en ce qu'il se situe à droite est à mettre en relation d'une part, dans *les Choses* avec le côté du bureau réservé à Jérôme, d'autre part avec «Saint Jérôme, dont Antonello de Messine nous a laissé un portrait qui fascinait suffisamment Perec pour qu'il en fasse un des tableaux générateurs de *La Vie mode d'emploi* après en avoir donné une description détaillée dans *Espèces d'espaces* :

«Le saint [...] se tient très droit sur son siège, et très loin du livre qu'il lit. Ses doigts sont glissés à l'intérieur des feuilles ou bien comme s'il ne faisait que feuilleter le livre, ou bien plutôt comme s'il avait besoin de **se reporter souvent à des portions antérieures de sa lecture.**»

Bernard Magné, «Pour une lecture réticulée», *op. cit.*, p. 155, et G. Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, «L'espace critique », Paris, 1974, p. 117/118. C'est Bernard Magné qui souligne.

affiche, en quelque sorte dès le départ, le niveau de ses exigences vis à vis du lecteur<sup>65</sup>.

Et comme les imprimeurs ne connaissent pas le mot nomarque, apparemment, ils le remplacent par monarque, ce qui malheureusement veut dire encore quelque chose.

Jean-Renaud CAMUS & Denis DUVERT <sup>66</sup>

### **1.3.2. La lecture recouvrant.**

Assez voisine du lapsus, il est une sorte d'inattention particulière qui conduit parfois à lire ce qui ne se trouve en aucune manière dans l'écrit. Le lecteur, souvent soucieux d'anticiper sur le sens prévisible de la phrase, invente plus qu'il ne déchiffre, aussi tel mot peut-il être déformé par l'ajout de lettres ou de syllabes inexistantes, ou même subir une substitution complète au profit par exemple d'un paronyme.

---

<sup>65</sup> Ainsi que l'affirme Jean Ricardou, cela s'avère primordial pour un certain type de lecture :

«Nul doute que le début de tout volume ne constitue un enjeu capital. [...] c'est à l'entrée de l'écrit que la lecture textuelle a le plus besoin d'être active (pour que soit établi, sitôt, le régime du double déchiffrement).»

«La couverture découverte» *op. cit.*, p. 6.

<sup>66</sup> Renaud Camus, *Eté*, (Travers II), Hachette P.O.L. Paris, 1982.

Cette altération, parfois difficile à percevoir par le lecteur lui-même puisqu'elle est l'émanation de son propre inconscient, Jean Ricardou a proposé de la nommer «recouverte» :

Il y a [...] une «recouverte» caractéristique du lecteur. [...] ce qu'il distingue, selon une manière de mirage, au lieu des véritables traces alignées noir sur blanc, c'est plutôt ce que, pour réussir à lire, il s'attendait à lire<sup>67</sup>.

Dans un des développements précédents, nous avons évoqué les erreurs des typographes. D'une certaine manière, on peut affirmer qu'elles sont en partie les conséquences de ce défaut de lecture. En effet, le correcteur, inconsciemment, ne lit pas le mot tel qu'il figure sur la page mais tel qu'il devrait être, et de ce fait demeure aveugle à son orthographe erronée. Notons cependant que dans ce cas, il s'agit d'une situation particulière, en quelque sorte inversée, puisque c'est au niveau de l'impression que l'écrit s'est vu déformé et au stade d'une lecture fautive que, paradoxalement, il se trouve, pour ainsi dire, rectifié.

*La Disparition*, en matière de recouverte, pose une fois encore un problème original puisque le lecteur, normalement peu accoutumé à

---

<sup>67</sup> Jean Ricardou, «Méfaits de la diagonale», *T.E.M.* n° 6, «L'Atelier du texte» Grenoble, Hiver 1986, p. 99.

On pourra aussi consulter à ce sujet, les pages 276 à 278 dans *le Théâtre des métamorphoses*, (*op. cit.*)

manier une langue privée de E, a tendance parfois à vouloir en rétablir certains, au mépris du texte<sup>68</sup>. Nous avons involontairement vérifié l'exactitude de ce fait lorsque nous avons effectué, en prévision de recherches systématiques, la saisie intégrale du texte sur ordinateur. A cette occasion, il nous est arrivé de restaurer spontanément des éléments indésirables (adverbes de négation, préfixes, pronoms réfléchis,...) Citons par exemple, sinon la plus significative de ces transformations, du moins une des dernières :

Quoi ! scandalisa Aloysius, n'as-tu pas vu qu'il y avait ici un l'on [ne] sait quoi tout à fait fascinant ? (*L.D* p. 296)

Cela correspond sans doute chez le lecteur à ce que l'on pourrait nommer un certain besoin «d'apprivoiser» le texte, de le dominer, de l'obliger à entrer dans la norme, afin de le faire coïncider avec le sens qu'on entend lui donner.

---

<sup>68</sup> Nous remarquerons au passage, que dans *Les Revenentes*, le rétablissement, dans l'édition Julliard, de certains u illicites, à la suite de la lettre q, (ou même, la fréquente correction – avec le retour du a – dont le titre de l'ouvrage fait l'objet dans plusieurs références constitue indéniablement un fait comparable. Indiquons, entre autres cas, que «Les Revenantes» figurent sous cette forme dans la bibliographie qui suit l'article de Philippe Dulac sur *La Vie mode d'emploi* (dans *Universalis*, Encyclopædia Universalis, Paris, 1979), et qu'aux nombreuses «coquilles de l'imprimeur que des automatismes amènent parfois à rétablir quelques «u» après «q» »(ainsi que le signale Bernard Magné dans «*Les Revenentes* : de l'effervescence entre lengge et texte», *Perecollages*, *op. cit.*, p. 177, note 1.) vient s'ajouter, par exemple, celle du passage cité dans la *Petite fabrique de littérature*, Alain Duchesne, Thierry Legay, Magnard, Paris, 1985, p. 174.

Michaël Riffaterre analyse ainsi ce phénomène, qu'il considère comme

la résistance naturelle du lecteur au texte : le lecteur résiste de toutes les forces de son humeur personnelle, des ses tabous, de ses habitudes. Il résiste en rationalisant; rationalisation qui ramène ce qu'on trouve d'étrange dans le texte au connu, au familier. L'explication des textes est vraiment une machine à dompter l'œuvre, à la désamorcer en la ramenant aux habitudes, à l'idéologie en cours, à la mythologie connue, au rassurant<sup>69</sup>.

Il est intéressant de remarquer qu'au stade du manuscrit quelques E demeurent encore présents dans le texte, mais qu'ils sont dûment repérés : l'écrivain, en vue d'une correction, les entoure d'un trait, lui-même signalé, parfois, par une flèche en haut de page. (Notons que les documents demandés à d'autres personnes et destinés à être intégrés dans le roman font l'objet d'un contrôle identique et que, le cas échéant, les inadvertances reçoivent les mêmes marques.) Dans la version définitive, ces erreurs sont toutes rectifiées. Citons, à titre d'exemple :

un bal non loin **de** l'aquarium. (Manuscrit p.12)

un bal non loin du bassin. (*L.D* p. 36)

---

<sup>69</sup> Michaël Riffaterre, «L'explication des faits littéraires» dans *L'Enseignement de la littérature*, *op. cit.*, p. 147.

mon cousin Julot qui doit **venir** à Paris pour huit jours à la fin mai.  
(Manuscrit p. 15)

mon cousin Julot qui doit sortir du bahut à la fin du mois prochain.  
(*L.D* p. 43)

Ainsi, contrairement à ce que confiait volontiers Perec (peut-être pour encourager une lecture pointilleuse)<sup>70</sup>, nous pouvons affirmer avec une absolue certitude (grâce au concours de la fonction «chercher» d'un traitement de texte) que la lettre E ne figure pas une seule fois dans *La Disparition*. Cependant, on le sait, tout le roman repose finalement sur les multiples façons de l'éviter tout en la désignant.

De ce fait, en certaines occasions, le texte tend un piège à son lecteur en le poussant à la recouverte. C'est le cas, par exemple, lorsqu'on rencontre à la page 244 une forme verbale inédite :

Disons qu'il y fait plus clair, qu'il y fait plus chaud, qu'il... Il m'avisaga sans finir.

---

<sup>70</sup> Ainsi que le rapporte par exemple Robert Scipion :

«j'avais [...] lu deux fois de suite *La Disparition*, la première fois pour le plaisir, la deuxième fois dans l'espoir sournois d'y trouver un e qu'il [Perec] aurait laissé traîner par mégarde. Mais ce fut en vain (bien que, par la suite, il devait m'avouer qu'il en avait malicieusement et intentionnellement introduit un – un seul e en tout et pour tout – dont il n'arrivait plus lui-même à se souvenir dans quel mot ni à quelle page...)»

«Le croisé des mots» dans *Le Magazine littéraire* n° 193, Paris, mars 1983, p. 36.

En raison du sens présumé de l'expression et de sa parenté probable avec les verbes dévisager ou envisager, on peut fort bien être tenté de la lire avisagea, cédant une fois de plus au réflexe de lecture rapide qui nous pousse à anticiper sur ce qui est effectivement écrit<sup>71</sup>.

Plus net encore est le cas de l'abréviation de la page 136 :

- Un assassinat ?
  - Non, nous croyons plutôt à un infarctus.
  - N.d.D. ! jura Ottaviani, nous accourons.
- Il raccrocha. Amaury itou.

Si le lecteur n'éprouve en effet aucune difficulté à mettre sous ces trois lettres le juron courant «Nom de Dieu ! », il semble en revanche totalement improbable qu'il le déchiffre en l'état, lettre à lettre, avec ce que l'on nomme une «prononciation disjointe», or c'est pourtant la seule façon d'intégrer cette expression dans le lipogramme. En la développant,

---

<sup>71</sup> C'est ce type de lecture, dont nous pointons ici les travers, que certains ouvrages à visée scolaire sembleraient pourtant préconiser. Signalons toutefois, comme nous avons pu le dire plus haut, que dans la situation évoquée ci-dessous il s'agit de la maîtrise de l'acte de lecture et non d'une lecture littéraire experte :  
«Le bon lecteur est donc celui qui se préoccupe plus de l'organisation du sens que du mot à mot. A la limite même, c'est celui qui n'a pas besoin de reconnaître **chaque** mot, de l'identifier. [...]

Le bon lecteur ne s'assure pas de la présence effective de toutes les lettres de chaque mot, ni même de tous les mots de chaque phrase. De ce qui est disponible devant ses yeux, il ne prend que ce qui lui est nécessaire pour être sûr de sa bonne marche dans l'élaboration du sens.»

Edmond Beaume, *La lecture, op. cit.*, p. 50 et 54.

on déroge à la contrainte. Notons au passage que si certains acronymes sont lexicalisés et s'épellent spontanément : «SNCF» (p. 98), «S.O.S» (p. 30), «P.J.» (p. 66),... d'autres abréviations en revanche posent quelques problèmes : comment doit-on lire page 62 «op. cit.» et certains signes mathématiques ? N'est-il pas un peu surprenant, par ailleurs, de voir que dans le rapport écrit par Alain Guérin (qui figure à la page 77 de *La Disparition*), Perec supprime le mot numéro, pourtant inscrit sous sa forme abrégée «n°», et relevant donc de la même stratégie de dissimulation ?

Nous remarquerons en outre, à propos du «N.d.D», que le vraisemblable est plaisamment malmené à cet endroit du texte puisque dans la conversation téléphonique qu'on est censé rapporter, on saisit mal comment le personnage a pu transmettre verbalement un tel message !

Bien que d'une certaine manière comparable, c'est un phénomène sensiblement différent que l'on peut observer avec les deux occurrences de l'expression latine «hic et nunc», où le remplacement du «et» par le signe «&» permet d'éviter l'inscription du E.

Dans le second cas, la formule pourrait presque apparaître comme inutile car parfaitement redondante avec l'expression qui la précède :

tu pourrais, ici, à l'instant, hic & nunc (*L.D* p. 303)

mais c'est en fait une façon d'insister sur la double absence de la conjonction, que le lecteur rétablira inévitablement avec la lecture du «&».

D'ailleurs, le premier exemple suggère peut-être les différentes étapes du procès (ne pouvons-nous pas considérer comme une éventuelle confirmation le fait que Perec, qui, sur le manuscrit avait mis «hic aut nunc», s'est ensuite ravisé ?) :

parcours qui nous conduira d'un subscript (l'inscription qu'on voit hic & nunc) à un transcrit, puis à un traduit. (*L.D* p. 194)

Les trois substantifs semblent en effet constituer une métaphore métatextuelle : on part à l'origine d'un «subscrit» : l'expression latine dans son intégralité, pour passer à un «transcrit» : la substitution du «et» par «&» dans *La Disparition*, pour aboutir à un «traduit» : la restitution par le lecteur du «et» initial.

Dans *La Disparition*, Perec adopte implicitement une règle, corollaire en somme de la contrainte principale, et qui pourrait s'énoncer ainsi : même écrit en chiffres, un nombre ne sera utilisé que s'il satisfait à la contrainte lipogrammatique. On peut facilement s'en convaincre, soit en effectuant dans le roman un relevé des diverses occurrences, soit en considérant les corrections apportées de manière systématique par Perec à la page déjà citée d'Alain Guérin. Ainsi, avant d'intégrer ce document dans le roman, l'écrivain modifie certaines références : 238.23 en

«3.28.23»; 3/6.27 en «3/6.26»; 7/28-Z.4 en «5/28-Z.5»; G2 en «G3» et A2 en «A3» (*L.D* p. 77).

Si l'on se prend à vérifier la rigoureuse application du principe que nous venons de dégager, on peut constater que l'écrivain, en quelque sorte, introduit clandestinement quelques E. En effet, pour numéroter les chapitres, il ne craint pas d'enfreindre quatorze fois la loi qu'il s'est fixée. Il convient toutefois de souligner que, là encore, le lipogramme est graphiquement respecté et que c'est seulement au stade de la lecture que les E sont actualisés. Il est d'ailleurs matériellement impossible de faire autrement puisqu'il n'existe qu'une seule et même façon de lire un nombre qu'il soit inscrit en chiffres ou en lettres.

De toute manière, on comprend que dans ce cas, l'enjeu était tout autre : un respect scrupuleux et intransigeant de la contrainte, allant jusqu'à la proscription des nombres tels que 2, 4, 7, ... aurait manifestement exclu un des effets métatextuels majeurs de *La Disparition*, - ou du moins, l'aurait considérablement réduit - : la répartition du livre en 26 chapitres et 6 parties, faisant respectivement apparaître un manque concordant au cinquième et à la deuxième ( le E étant bien sûr la 5<sup>ème</sup> lettre de l'alphabet et la 2<sup>ème</sup> voyelle). On est en droit en effet de douter de la lecturabilité d'une seule distribution en 25 chapitres non numérotés (le partage en 5 parties s'avérant en ce cas très aléatoire, voire irréalisable). Quelques indices isolés auraient certes pu permettre de reconstituer l'ensemble du raisonnement, mais force est de reconnaître qu'ils apparaissent plutôt ténus. Par exemple, on aurait pu s'appuyer sur telle indication de la page 28 : «tantôt il croyait y voir un

colossal ABC», en se référant au type d'ouvrage désigné par cette expression :

Dans le nord-est du Brésil, on appelle ABC une complainte populaire dont chaque strophe commence par une lettre de l'alphabet<sup>72</sup>.

pour finalement saisir, par recoupement, l'intérêt du montage global. Toutefois, on comprend aisément que cette solution aurait nettement perdu en efficacité. Remarquons d'ailleurs que, dans l'état actuel, c'est bien plus la disposition des chapitres et sa mise en relief dans la table des matières qui permet une lecture du syntagme «colossal ABC», que l'inverse.

Il va de soi que nous ne saurions prétendre que tous ces exemples constituent des cas de recouverte, au sens adopté ici pour ce terme, mais ils en représentent une sorte de variante originale : d'une part certes, nous pouvons difficilement affirmer que ce qui est lu ne correspond pas à ce qui est écrit, d'autre part, force est de constater qu'il s'instaure néanmoins une différence non négligeable qui, dans le cas particulier de *La Disparition*, s'avère productrice de sens.

---

<sup>72</sup> Jorge Amado, *Tereza Batista*, Livre de poche, Editions Stock, Paris, 1974, note de la traductrice, p. 219.

Quand la borne est franchie, il n'est plus de limites.

François PONSARD <sup>73</sup>

### **1.3.3. La lecture s'écoutant.**

Avec le développement que nous avons intitulé «la lecture courtisant», nous avons mis en relief les défauts de certaine lecture par excès. Celle-ci, on s'en souvient, s'effectuait dans ce cas sur la foi de telle réputation d'écrivain ou de telle promesse de stratégie scripturale. De façon semblable, ce sont parfois les résultats obtenus en lisant, qui poussent à l'outrance. Le lecteur, fort des conclusions qu'il vient d'établir en mettant à jour diverses textures, et de ce fait, légitimement confiant dans la richesse du texte qu'il a sous les yeux, oublie de s'entourer des précautions habituelles et quitte à user de nombreux tiraillements aboutit à une lecture forcée, souvent très discutable.

Poursuivant ses réflexions sur certains travers de la lecture, Jean Ricardou évoque cette situation où, faisant suite au bénéfice récolté grâce à un travail lectoral de qualité, s'amorce une dérive suscitée par

le *désir du déchiffrement* (après diverses trouvailles, l'envie, parfois jusqu'au prix fort, d'en réussir de nouvelles, se trouve en l'excitation

---

<sup>73</sup> Relevé par Flaubert (voir édition Garnier Flammarion, p. 21) pour la préparation de *Bouvard et Pécuchet*..

attisée). D'où une progressive gêne, dirait-on, à établir un strict partage entre, d'une part, «l'établi par structure» (toujours plus raffiné avec l'augmentation du pouvoir de déchiffrement); et, d'autre part, le «tiré par les cheveux» (toujours poussé au laxisme en la croissante pression du désir de lecture)<sup>74</sup>.

On comprend que nous abordons là une question particulièrement délicate, à laquelle il est pratiquement impossible de répondre de manière catégorique. Où se situe la fragile et fluctuante frontière entre la lecture, dont la patiente construction peut paraître d'une ingénieuse subtilité, et l'interprétation, peut-être habile, parfois brillante, mais délibérément gratuite et fréquemment douteuse ? On saisit sans peine, par conséquent, les limites de formules, incitant pourtant à une prudence mesurée, du genre de celle avancée par Charles Grivel :

Une lecture «correcte» est celle qu'engendre, synchroniquement ou diachroniquement, le texte; une lecture ne devient falsification ou erreur qu'à partir du moment où, loin d'en être issue, elle le force pour cesser de subir son effet<sup>75</sup>.

Si nous pouvons souscrire sans hésitation à cette mise en garde contre les tiraillements de toute sorte, force est de reconnaître cependant que nous n'obtenons guère plus de précisions quant à la détermination du

---

<sup>74</sup> Jean Ricardou, «La couverture découverte» *op. cit.*, p. 28.

<sup>75</sup> Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye, 1973, p. 26.

moment où la lecture commence à verser dans les outrances d'une recherche toujours plus exigeante.

Cette surenchère lectorale est d'autant plus perverse que non seulement elle trouve son origine dans des conclusions parfaitement établies auparavant, mais qu'elle entend encore y puiser sa propre justification ultérieure. La mise à jour de textures, dans tel endroit du texte, n'exclut en rien, en effet, que le même passage, sollicité de nouveau, n'autorise quelque découverte supplémentaire. Toutefois, une supposition rigoureusement fondée n'implique pas nécessairement une obligation de réussite et ne doit en aucun cas dissimuler le caractère parfois très approximatif de certaines vérifications. La légitimité d'une conjecture énoncée par le lecteur ne le met pas en demeure de trouver une solution à toute force.

Si nous reprenons l'exemple déjà cité<sup>76</sup>, de la suite de monosyllabes en E de la page 19, ne pouvons-nous pas, sur la foi d'expressions lues quelques lignes plus loin et qui semblent s'ériger en commentaire de ladite suite :

avatars d'un noyau vital dont la divulgation s'affirmait tabou

(*L.D* p. 19)

vingt combinaisons dont il n'arrivait pas à sortir (*L.D* p. 20)

---

<sup>76</sup> Cf. note 44, p. 75.

chercher à épuiser la liste virtuelle ainsi suggérée, qui serait formée par les vingt consonnes, tour à tour associées à la voyelle E ?

En toute logique, l'hypothèse n'a rien de fondamentalement absurde et, pour certains cas, un semblant de réussite paraît même encourager dans ce sens :

- un «heu», marquant l'hésitation, n'est-il pas évoqué par la phrase qui précède l'énumération ? (...«un croquis initial qu'il simulait, qu'il calquait, qu'il approchait mais qu'il taisait toujours»);

- un «deux», manifestement absent dans l'accumulation des noms, ne se trouve-t-il pas construit grâce à la présentation générale de la liste, sous la forme d'un tableau, dans lequel on discerne, avec le retour à la ligne, deux fois deux séries de syntagmes ? (2 lignes de 3, 2 lignes de 1.)

- un «leu», ne peut-il pas se lire, si l'on considère que les mots de l'énumération ne sont pas véritablement intégrés dans des phrases, mais disposés à la suite les uns des autres, à la queue leu leu, en somme ?

En outre, on notera qu'il y a, au total, neuf images de la vision, or ce chiffre, vu dans un miroir, ne s'apparente-t-il pas incontestablement à la graphie d'un e ?

Si cette dernière remarque ne nous semble peut-être pas totalement dénuée de fondement (et force est de constater que, lors de notre lecture précédente, notre attention avait été prise en défaut puisque nous n'avions pas noté ce détail), il faut relever néanmoins dans les autres conclusions quelques tiraillements ou supercheres :

tout d'abord, suivant les besoins de la démonstration, on considère tour à tour que la série se compose soit de huit, soit de neuf éléments. Même si la typographie adoptée dans ce passage, accorde un statut plus ou moins bâtard à la dernière expression : «ou l'iris malin» (en effet, elle est certes décalée par une marge identique aux autres, mais en revanche, elle s'intègre sans rupture à la suite du texte), on ne saurait l'isoler du reste de la liste, à seule fin de faire apparaître un «deux»,

ensuite, la venue de certains mots, «heu, leu», n'est pas préparée par un terme quelconque dans l'énumération et leur rapprochement avec le contexte apparaît plutôt ténu,

enfin, le paradigme des monosyllabes en E, premièrement ne se limite pas aux vingt consonnes (le «œufs» et le «yeux» mis en lumière par notre lecture précédente en attestent); deuxièmement soit se révèle improductif avec certaines lettres (R, W, X, Z), soit pour d'autres, offre des résultats phonétiquement identiques (K, Q; C, S), soit encore donne des mots d'un intérêt très relatif du fait de la banalité de leur emploi («ce; peu; te»).

On perçoit donc, après ces quelques commentaires, qu'une dérive est toujours possible, dès lors qu'un lecteur, cédant à l'euphorie d'une certaine réussite, se fait moins exigeant vis à vis de lui-même et du texte. Le risque est grand alors, de retomber dans les à-peu-près d'une interprétation inconséquente.

L'autre exemple, que nous allons exploiter maintenant, touche encore plus peut-être au domaine de l'indécidable. Nous pouvons d'ailleurs nous demander si ce problème n'est pas, d'une certaine façon, exacerbé par *La Disparition*. Puisqu'à l'évidence, tous les termes ont fait l'objet d'un choix, même minimal, (ils doivent, condition sine qua non, ne comporter aucun E), cet ouvrage est un des rares dont on peut affirmer, sans risque d'erreur, qu'il a été véritablement travaillé mot par mot. La marge ainsi laissée au hasard s'en trouve, pour une bonne part, réduite, au point que l'on peut presque croire que tout indice de texture va déboucher sur un résultat effectif. Ce livre offre un tel fourmillement d'effets de texte, de toutes les dimensions et à tous les niveaux, que le lecteur peut certes s'abandonner à la paresse et se contenter d'en repérer quelques uns, mais il peut aussi céder à l'exagération et en voir partout.

L'extrait que nous nous proposons d'étudier se trouve à la page 60. Une fois de plus, il s'agit d'une liste :

Il distingua pourtant cinq ou six bouquins qu'Anton Voyl paraissait avoir soumis à un travail plus approfondi : *Art and Illusion*, par Gombrich, *Cosmos*, par Witold Gombrowicz, *l'Opoponax*, par Monica Wittig, *Doktor Faustus*, par Thomas Mann, Noam Chomsky, Roman Jakobson, *Blanc ou l'oubli* d'Aragon.

Nous avons eu maintes fois l'occasion d'observer que les énumérations constituaient, dans la majorité des cas, des lieux

privilegiés pour une activité textuelle profuse. Elles supposent, en effet, à la fois la recherche de multiples éléments comportant certaines caractéristiques communes et, lorsque la liste ne se veut pas exhaustive, la sélection, parmi l'ensemble ainsi formé, de quelques uns d'entre eux.

Ce mécanisme nous semble assez bien illustré par les versions successives du passage mentionné ci-dessus. Dans un premier temps, avant que Perec ne se détermine à inclure à cet endroit tous les textes relatifs au «curriculum studiorum» d'Anton, la page offrait un long inventaire de titres d'ouvrages ou de noms d'auteurs : (Les lignes suivantes intervenaient, à l'origine, après les mots : ...«qui s'accumulait sur trois rayons branlants.» (*L.D* p. 60)

Voyl paraissait avoir fait tout un tas d'annotations, marginalia qu'il lut mot à mot mais qu'il comprit plutôt mal. Il y avait un Atlas hollandais qui datait au moins d'Isaac Spinoza, il y avait trois cours d'anglais, plus un qui avait, à coup sûr, trait aux maths, puis cinq ou six livraisons d'abstracts grammaticaux. Il vit aussi, au hasard, Noam Chomsky, Propp, Foucault, Sapir, Chklosky, Brugmann, Karl von Frisch, Majoun, Moruzzi, Bailly, Lacan, Donald R. Guffin, Roman Jakobson, Bröndal, Kurylowytc. Mais Amaury s'attacha surtout à vingt cinq ou vingt six romans qu'Anton paraissait avoir soumis à un travail plus approfondi : il y avait Tolstoï, Thomas Hardy, John C. Parvys, Also sprach Zarathoustra (Ainsi parlait Zarathoustra), Hugo, Loti, Rimbaud, Rostand, l'irlandais Parsifal Ogdan, Doktor Faustus par Thomas Mann, l'Opoanax par Monica Wittig, Ubu Roi par Jarry, Tristram Shandy, Mauriac, Proust, Maurois, Martin du Gard, Pons, Pingaud, Malraux, Alain, Lord Gadsby V. Wright, Isadora Duncan, Saint Marc Girardin, Joris Karl Huysmans. Mais pourtant ni Alain, ni

Aragon, ni Antonin Artaud, ni Maupassant, ni Zola, ni Romain Rolland, ni Poussy Rabutni, ni Balzac, ni Camus. (Manuscrit, première p. 19)

Nous pouvons raisonnablement penser que nous sommes en présence d'une ébauche, destinée vraisemblablement à être retravaillée. (Nous n'en voulons pour preuve que la double mention du nom d'Alain, qui relève sans doute de l'étourderie.) Compte tenu du caractère pour le moins composite de l'ensemble des noms cités, le principal critère de choix – sinon l'unique – nous semble être celui de l'écriture lipogrammatique. Le nombre des allusions dans chacune des listes (16, 26, 9) ne nous paraît guère plus pertinent.

Certes, on pourrait toujours prétendre que 26 noms, moins celui d'Alain, cela donne 25, soit le nombre total des lettres de l'alphabet moins le E; que 16 additionné à 9 permet d'obtenir le même résultat; que le neuf est un «e» à l'envers; que la liste est un presque pangramme sans E (à condition toutefois, d'annexer la lettre q dans d'autres mots de la phrase : «vingt-cinq», «qu'Anton»); ...mais ce serait là précisément, offrir un exemple de ce que nous dénonçons comme les excès d'une lecture hasardeuse !

Plusieurs, parmi les auteurs ou les titres nommés, trouveront une place ailleurs dans le roman, mais souvent avec un statut différent, mieux en rapport avec l'attitude respective de chaque écrivain face à l'écriture. La plupart du temps, ces noms seront lus comme autant d'antonomases : par exemple Mauriac (p. 312) sera perçu comme le type du romancier traditionnel, produisant un écrit inféodé à un sens préétabli, accordant une place secondaire au signifiant, le contraire en

somme de ce à quoi il est fait allusion avec *Tristram Shandy* (p. 311). De même, Chomsky, Jakobson, offrent l'image de chercheurs s'intéressant aux multiples ressources du langage et connoteront donc le travail de la langue en général.

Ici, hormis peut-être pour la première liste, cette lecture ne se justifie pas vraiment.

La deuxième rédaction supprime plus des trois quarts de l'énumération et si l'on excepte Joris Karl Huysmans qui figure entre Jakobson et Aragon, elle est identique à la version définitive.

Certes, le lecteur n'ayant pas accès au manuscrit ignore ces détails, mais cela n'entrave en rien sa lecture lorsqu'il aborde ces quelques lignes, nous pourrions même dire qu'il évite ainsi une certaine «obsession de la justification» : la tentation de légitimer le choix effectué par l'écrivain.

Nous avons souligné ailleurs<sup>77</sup> l'importance de certaines options : Monique est évidemment changé en Monica; ce sont, bien sûr, les titres originaux qui sont retenus pour *L'Art et l'Illusion*, et *Docteur Faustus*; la déformation du titre du livre d'Aragon, *Blanche ou l'oubli*, permet, à deux niveaux, une désignation de l'écriture lipogrammatique : par l'omission des lettres finales d'une part, par la mise en parallèle de deux termes renvoyant très souvent dans *La Disparition*, à la perte du E : «Blanc» et «oubli», d'autre part.

---

<sup>77</sup> «Comment fait un homme de lettres sans caser d'E», *op. cit.*, p. 56.

Toutefois, on ne saisit pas nettement ce qui forme la cohésion d'un tel ensemble. Aux sept noms cités dans la phrase, correspondent seulement cinq titres de livres. Si on examine de plus près ces derniers, on s'aperçoit qu'en les redistribuant, ils seraient susceptibles de composer un début d'alphabet, qui se détériorerait précisément à la place normalement occupée par la lettre E :

**A**rt and Illusion, **B**lanc ou l'oubli, **C**osmos, **D**oktor Faustus, // l'Opoponax.

Il est à noter que ce genre de redistribution correspond bien à certains jeux qu'affectionnait Perec et qu'il fournissait d'ailleurs à divers journaux. C'est ainsi, par exemple que fonctionne le «Quel est l'intrus» cité par Jacques Bens<sup>78</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois qu'une telle organisation est perceptible dans *La Disparition*. Cependant, dans les autres cas, elle paraît généralement plus probante, comme dans ceux que nous avons déjà évoqués ou dans ce début de paragraphe : (C'est nous qui soulignons.) :

**Augustus B. Clifford** avait un fils. Il lui donna pour nom **Douglas HAIg**  
(*L.D* p. 102)

---

<sup>78</sup> Reproduit dans *Mélanges, Cahiers Georges Perec* n° 4, *op. cit.*, p. 79.

«Quel est l'intrus

CHAT ROBE LOGE DOCK CODE NIER

Réponse : LOGE

Les 3<sup>e</sup> lettres de chacun des mots sont dans l'ordre alphabétique

CHAT  
ROBE  
DOCK  
CODE  
NIER»

Notons par exemple qu'ici, le lecteur qui chercherait des éléments pour une confirmation, dispose d'indications supplémentaires disséminées dans le texte : (sans compter les troublantes initiales d'Augustus, dont nous verrons plus loin l'importance particulière)

d'une part, le prénom Haig fait partie de la liste des six enfants d'Arthur Wilburg Savorgnan, que l'on peut tout à loisir reconstituer : **A**nton Voyl, **HAI**g Clifford, **I**bn Abbou, **O**lga Mavrokhordatos, **U**lrich (cf. *L.D* p. 290 Ottavio Ottaviani : «J'avais jadis pour nom Ulrich»...), **Y**orick.

d'autre part, l'origine britannique d'Haig peut mettre sur la voie d'un jeu de mot bilingue : phonétiquement, on découvre le mot anglais «egg», qui une fois de plus renvoie à un problème d'œufs. Rappelons de plus qu'Haig meurt lorsque se fissure le carcan blanc qui l'entoure et que les allusions à Humpty-Dumpty, le personnage de Lewis Carroll qui «ressemble exactement à un œuf»<sup>79</sup>, renforcent évidemment la métaphore.

Revenons maintenant à l'extrait étudié pour remarquer que dans l'optique d'une meilleure lecturabilité, si l'on accepte l'hypothèse de la suite alphabétique, on peut se demander pourquoi, par exemple, *l'Aiglon* (cité p. 98), qui phonétiquement évoquait le «è», n'a pas été préféré ici à

---

<sup>79</sup> L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*, Folio Junior, J.J.Pauvert, Paris, 1961, p. 102.

*l'Opoponax* ? – ou même encore, le syntagme «*Ubu Roi* par Jarry», qui présentait l'avantage d'offrir toutes les voyelles permises...

Comme on le conçoit donc, dans des conditions semblables, en l'absence d'arguments vraiment décisifs, trancher sur la pertinence de telle lecture apparaît plutôt délicat. Le risque que l'on court alors est, en effet, de vouloir suppléer à un travail d'écriture, peut-être insuffisant à tel endroit, par la subtilité de certaines conjectures lectorales. Jean Ricardou évoque ce travers en ces termes :

Il est donc aisé de le comprendre : en les abus de son astuce, nul doute que la lecture ne dériverait ici vers une fréquente erreur méconnue, on souhaite la nommer *herménéiose*, qui convoque certaine interprétation excessive aux fins d'éluder, sur un registre qui importe, [...] l'éventuelle carence du noir sur blanc <sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Jean Ricardou, *Eléments de Textique IV*, dans *Conséquences* n° 13/14, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1990, p. 169.

Nous aurions pu citer de même, cette autre analyse, qui montre clairement en quels termes se pose le problème :

«On distingue aisément, que *la limite de lecture*, relève d'une expertise scalaire, et se divise en deux. Par le bas, *le tiré par les cheveux*, pour lequel la solution artificieuse suppose, soit diverses suites d'opérations en relais hors l'écrit, soit, en l'écrit, certains étaient non construits : c'est, proche le délire interprétatif, le *subtil personnel*. Par le haut, *l'établi par structure*, pour lequel l'issue byzantine repose sur maint aspect du texte : c'est, récompense du lire attentif, le *subtil textuel*.»

Jean Ricardou dans «La couverture découverte» *op. cit.*, p. 14.

Le problème que l'on rencontre avec le titre est un peu différent. Certes les titres paraissent former, d'une certaine manière, des unités isolées et néanmoins non autonomes, car s'ils sont coupés d'un contexte immédiat, par leur statut même, en revanche, ils entrent en relation avec le texte dans son ensemble, et n'acquièrent la totalité de leur sens qu'après la lecture du livre<sup>81</sup>.

Par l'appellation générale qu'ils proposent, ils sont censés souvent offrir une représentation synthétique du texte, qu'ils reprennent le nom du personnage principal (*Eugénie Grandet*, Balzac; *Adolphe*, B. Constant;...), qu'ils évoquent le thème central de la fiction (*Un cabinet d'amateur*, Perec<sup>82</sup>), ou qu'ils suggèrent un commentaire minimal, fût-il ironique, (*La vie très horripilante du Grand Gargantua*, Rabelais; *On est toujours trop bon avec les femmes*, Queneau). La dénomination ainsi affectée au texte, le caractérise parfois, un peu à la manière d'une carte d'identité, comme le fait observer Gérard Genette :

---

<sup>81</sup> Notre intention n'est pas de proposer dans les lignes qui suivent une étude approfondie de la notion de titre. Nous renvoyons donc au chapitre que Gérard Genette consacre à ce sujet dans *Seuils*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1987, p. 54 à 97 et aux propos développés par Charles Grivel sur ce thème dans *Production de l'intérêt romanesque*, *op. cit.*, p. 166 à 181. Nous évoquerons seulement ici quelques aspects particuliers et certains modes de fonctionnement des titres, susceptibles d'éclairer notre approche de celui de *La Disparition*.

<sup>82</sup> G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979.

Chacun sait que les titres d'œuvres – littéraires ou autres – ne sont pas une classe d'énoncés amorphe, arbitraire, intemporelle et insignifiante. [...] Le titre, comme un nom d'animal, fait index : un peu pedigree, un peu acte de naissance <sup>83</sup>.

On sait aussi que les titres créent quelquefois un effet de surprise, par exemple par leur caractère peu habituel. C'est le cas, entre autres, pour *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* <sup>84</sup> ou pour *Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, (surtout si l'on sait que ce dernier est censé être une traduction du titre américain original *Tlooth*<sup>85</sup>). Mais la surprise peut naître – grâce soit à la polysémie d'une expression, soit à une redistribution anagrammatique –, du dévoilement a posteriori d'un sens inattendu que désigne le texte et qui le désigne à son tour.

Il en va ainsi, pour le premier cas, du titre d'une pièce de théâtre de Perec : *l'Augmentation*<sup>86</sup>, qui évoque certes une majoration de salaire (ce

---

<sup>83</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>84</sup> G. Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Denoël, Paris, 1967.

<sup>85</sup> Harry Mathews, *Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris, 1975. Traduit de l'américain par G. Perec.

Lors d'un entretien, Perec souligne plaisamment par antiphrase le décalage qui s'instaure entre les deux titres:

...«j'ai fait la connaissance d'Harry Mathews [...] J'ai traduit son livre *Tlooth* c'est-à-dire évidemment *Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan*.»

G. Perec, «Ce qui stimule ma racontouze...», dans *TEM* n° 1, printemps 1984, p. 57.

<sup>86</sup> G. Perec, *L'augmentation*, dans *Théâtre I*, Hachette P.O.L., Paris, 1981.

dont il est question constamment tout au long de la pièce) mais aussi et surtout une sorte de progression géométrique qui constitue à la fois le fondement du texte et son principe de développement.

Pour le second cas, nous pourrions citer le titre d'un roman de Claude Simon :

Ainsi dans *la Bataille de Pharsale* est-il facile de reconnaître, par suite d'une anagramme évidente, un aspect du fonctionnement textuel : *la bataille de la phrase*<sup>87</sup>.

Dans *La Disparition*, le titre ne se contente pas d'obéir à la contrainte, il la désigne évidemment puisqu'il peut signifier absence, mort, suppression, effacement, enlèvement. Il peut fort bien se lire à un premier degré, qui correspondrait par exemple à la première phrase du chapitre 4 : «Anton Voyl disparut à la toussaint.» (*L.D* p. 53), mais il est aussi, avant tout, métaphore du lipogramme.

Dans un bel exemple de mise en abyme, le titre est d'ailleurs repris à l'intérieur du roman, puisqu'il sert de titre au journal d'Anton Voyl :

Plus tard voulant toujours y voir plus clair, il tint un journal.

Il prit un album. Il inscrivit au haut du folio initial :

*LA DISPARITION*

---

<sup>87</sup> Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 148.

puis, plus bas :

*Il a disparu. Qui a disparu ? Quoi ? (L.D p. 41)*

Il convient de s'arrêter un peu sur ce passage et sur son fonctionnement plutôt remarquable. On sait qu'à partir du premier chapitre, la fiction se développe en affirmant nettement sa parenté avec un autre ouvrage de Perec : *un Homme qui dort*<sup>88</sup>. Or, l'un des éléments qui permet le rapprochement entre les deux livres est constitué par l'observation minutieuse, donnant lieu à diverses constructions, des fissures du plafond dans *un Homme qui dort*, des motifs d'un tapis dans *La Disparition*. Il est intéressant de noter que c'est au moment où Anton Voyl décide de mettre de l'ordre dans les différentes conjectures formulées à propos de son tapis, qu'il commence à écrire un journal, précisément intitulé comme le roman qui raconte son histoire. Or c'est de même, dans l'un des moments où le personnage de *La Disparition* scrute son plafond, en tentant de clarifier sa vision, qu'il y perçoit une image correspondant au titre du livre dans lequel il évolue :

Tu dénombre, tu organises les fissures du plafond. [...] l'apparition d'un geste, d'un mouvement, d'une silhouette, ébauche de signe vide que tu laisses grandir, hasard qui se précise : un œil qui te fixe, un homme qui dort, un remous (*un Homme qui dort*, p. 80.)

---

<sup>88</sup> G. Perec, *Un homme qui dort*, op. cit..

Ainsi donc, le passage de *La Disparition* constitue-t-il non seulement une mise en abyme classique du titre, mais encore une allusion implicite à un similaire fonctionnement textuel dans un autre ouvrage.

Nous observerons enfin que les questions contenues dans la première phrase du journal d'Anton, confirment la nécessaire double lecture du terme disparition : qui/quoi. Par sa polysémie, ce dernier possède une dimension métatextuelle incontestable, et parvient adroitement à maintenir un équilibre entre le leurre d'une part et la dénudation d'autre part. Il remplit de ce fait une des fonctions dévolues aux titres, que Charles Grivel définit par cette formule :

il pose une équivocité et promet d'être le moyen de la lever <sup>89</sup>

A ce propos, nous pouvons justement faire remarquer que les titres proposés ici et là, comme possibles substitutions, ont plutôt tendance à pencher d'un côté ou de l'autre.

La suggestion de Jesús Camarero, par exemple, privilégie peut-être trop l'aspect anecdotique, en mettant l'accent sur une fatalité plus que sur l'écriture qui l'engendre :

una novela que bien hubiera podido titularse *La Damnation*, por su contenido, por una serie de acontecimientos negativos que los personajes deben amortizar.

---

<sup>89</sup> Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, op. cit., p. 168.

(un roman qui aurait aussi bien pu s'intituler *La Damnation*, à cause de son contenu, à cause d'une série d'événements négatifs que les personnages doivent subir.)<sup>90</sup>

Notons cependant que le mot damnation figure en bonne place dans le livre puisqu'il se trouve notamment dans la phrase annonce de l'avant-propos, mais, de ce fait, il correspond déjà plus au développement de la fiction : une malédiction qui s'abat sur les personnages.

De même, la proposition de Gérard Genette pour le cas d'une réécriture, restreint singulièrement, nous semble-t-il, la portée du titre actuel :

récrire [...] *La Disparition* en s'interdisant le a, ce qui pourrait donner entre autres ce nouveau titre, plus littéral : *l'Elision*<sup>91</sup>

Si, comme il est souligné ici, le mot élision permet effectivement un gain en littéralité, puisqu'il s'agit indéniablement de l'effacement d'une voyelle, il peut, en revanche, difficilement concerner *La Disparition* d'un personnage, et représente donc une perte à ce niveau de signification.

---

<sup>90</sup> Jesús Camarero, «El arquetipo de la constricción oulipiana» dans *Sobre Literatura Potencial*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1987, p. 68. (Notre traduction).

<sup>91</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 49.

Nous ferons observer en outre, que le terme choisi par Perec comporte 11 lettres, ce qui, ainsi que nous l'avons précédemment signalé<sup>92</sup>, peut ne pas être dénué d'intérêt dans l'optique d'une production supplémentaire de sens.

Un rapide passage en revue des quelques mots auxquels nous pourrions songer comme titres éventuels : «rapt, kidnapping, occultation, dissimulation, volatilisation» (notons que les deux derniers ne se rencontrent pas sous cette forme dans *La Disparition*, seuls apparaissent l'adjectif «volatil» et le verbe «dissimuler») permet de constater que pas un d'entre eux ne réunit tous les avantages offerts en même temps par le terme disparition.

Il y a quelques années, les candidats au concours d'entrée à l'École Normale Supérieure, se virent poser comme sujet de dissertation : «*La Chartreuse de Parme* : est-ce un bon titre ?» En fonction au moins de certains paramètres, il semble bien que nous soyons en droit de répondre par l'affirmative à pareille question pour *La Disparition*.

Ce titre, de plus, comme de nombreuses personnes ont pu le souligner, ne manque guère d'évoquer, dans une mise en fiction d'éléments biographiques, la situation personnelle de Perec : au delà de *La Disparition* du e ou de celle d'Anton Voyl, c'est peut-être la perte des parents qui est connotée ici. Voici comment Claude Burgelin, entre autres, souligne cet aspect :

---

<sup>92</sup> Cf. note 45, p. 76.

Mais ce qui est laissé tellement en évidence qu'on n'y prête plus attention, c'est une élaboration narrative complexe qui travaille et met en forme le matériau même de *W*. La saga du e disparu/eux disparus a d'étonnantes proximités avec le roman qui entrecroise île disparue et ils disparus. [...] De toute façon, les titres des deux romans lipogrammatiques – *La Disparition*, *les Revenentes* – soulignent la présence d'un scénario de mort, chargé d'évidentes résonances<sup>93</sup>.

Si nous avons eu l'occasion, à plusieurs reprises, de faire preuve de certaines réticences face à ce type de lecture, force est de constater que dans l'écriture de Perec, les éléments autobiographiques sont en nombre suffisant et à des places privilégiées, pour qu'on puisse les considérer comme autre chose que les productions d'un hasard heureux, et ce d'autant plus que, la plupart du temps, ils font l'objet d'un travail complexe de textualisation. Ce que Claude Debon note à propos de l'écriture de Queneau nous semble donc pouvoir s'appliquer aux ouvrages de Perec tant on sait que dans ce domaine les deux écrivains adoptaient volontiers des stratégies voisines :

lire autrement l'œuvre de Queneau : non pas seulement comme une savante mise en œuvre de matériaux rhétoriques et culturels, mais aussi comme des textes où l'auteur investit sa propre vie, la met également en jeu<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Claude Burgelin, *Georges Perec*, Les contemporains, Seuil, Paris, 1988, p. 94.

<sup>94</sup> Claude Debon, «Le jeu autobiographique dans *Le Dimanche de la vie*», dans *Queneau aujourd'hui*, Actes du colloque Raymond Queneau à l'Université de Limoges, Clancier-Guénéaud, Paris, 1985, p. 209.

On devine cependant, sans trop de peine, que la prolifération possible des significations par connotation, rend le terrain abordé particulièrement aventureux et propice au laxisme. Traquer dans tel ou tel mot l'éventuelle trace de tel thème s'avère, trop souvent en effet, d'une déconcertante facilité. Perec semble d'ailleurs le suggérer, dans cette phrase de *W ou le souvenir d'enfance* :

chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration<sup>95</sup>

Ce serait de même le cas si, fort des nombreuses réussites microtextuelles rencontrées, dans une sorte de systématisation euphorique, on fournissait à foison, au sujet de certaines déformations dans *La Disparition*, des explications à bon compte :

- Dans le sens d'incongru et pittoresque, «folklorain» (*L.D* p. 237) est d'une certaine manière plus folklorique que le mot «folklorique», puisqu'on pourrait prétendre qu'il ajoute de la sorte une dimension autoreprésentative,

- Il serait facile d'affirmer que «stravagant» (*L.D* p. 312) est sans doute une bonne façon d'orthographier «extravagant» de manière extravagante,

---

<sup>95</sup> G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 59.

– Tout aussi aisé, d’expliquer que si l’expression «à vau-l’eau» est écrite sous la forme «à vau-l’iau» (*L.D* p. 161), c’est que précisément tout se dégrade et va donc à vau-l’eau,

– De même, on pourrait soutenir que dans l’insolite «s’anudissant» (*L.D* p. 184) nous sommes en présence justement d’un cas de dénudation, ce qui, notons-le néanmoins, limité à un niveau local, n’est pas totalement faux.

Il faut bien avouer que certaines de ces pistes présentent indéniablement des aspects séduisants, que certains rapprochements ne manquent pas d’être troublants et qu’il n’est pas toujours aisé de leur dénier toute crédibilité, à plus forte raison lorsque des éléments extérieurs semblent corroborer leur légitimité.

Ainsi, il n’est pas douteux que le mot «pari» n’apparaisse doublement dans *La Disparition*. D’une part, il est inscrit en toutes lettres dans le titre, d’autre part, il figure dans le texte du post-scriptum qui affirme sans détours le point de départ du livre :

signalons surtout qu’il s’agit d’un hasard, car, au fait, tout partit, tout sortit d’un pari (*L.D* p. 310)

Reportons-nous maintenant à ce que nous pouvons fort bien considérer comme une implicite invitation à une lecture homophonique. Dans une

«charade bibliographique», qui présentait de manière originale les titres de ses ouvrages, Perec évoquait en effet *La Disparition* en ces termes :

Une Anglaise et un Français firent un jour un double pari : l'enjeu du premier étant 10 000 livres sterlings, celui du second un simple repas chez Taillevent. Il était néanmoins stipulé que les deux paris étaient indissociables : on ne pouvait gagner l'un sans gagner l'autre. Et lorsque le Français apprit qu'il avait raison pour le premier et tort pour le second, il s'écria douloureusement :

*Lady, ce pari scions !*<sup>96</sup>

Ne pouvons nous pas conclure, dès lors que la contrainte adoptée dans le roman impose effectivement de trancher dans le vocabulaire, que le titre annonce aussi phonétiquement ce que va faire le texte : Là, dit ce pari, scions ! et que dans le cas contraire, sans ce pari précisément, on peut évidemment rajouter tous les mots, ce qui, phonétiquement encore, est marqué : enlevons en effet «pari», il reste «la dis-tion», ou si l'on préfère, si l'on perd le pari, cela équivaut à l'addition. N'est-ce pas d'ailleurs ce que semblent suggérer, dans une métaphore métatextuelle de l'écriture lipogrammatique, les difficultés scolaires d'Haig ?

Haig orthographiait mal, oubliait un mot sur trois; il n'avait pas d'imagination; il connaissait la soustraction, mais pas l'addition  
(*L.D* p. 153.)

---

<sup>96</sup> G. Perec, dans *Le Magazine littéraire* n° 141, octobre 1978. Repris dans le n° 193 (consacré à l'écrivain), mars 1983, p. 18/19; et dans *Vœux*, «Oeuvres anthumes», Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1989, p. 86.

On le pressent, une telle perspective ouvre des horizons un rien vertigineux et nous prenons pleinement conscience que c'est là que se situe tout le problème de la pertinence d'une lecture.

Catherine Kerbrat-Orecchioni résume assez bien les enjeux et les différents aspects de cette question, aussi aimerions-nous – même si la citation est un peu longue – rappeler ses conclusions :

Le concept de connotation est donc extrêmement productif : il aurait même tendance à l'être un peu trop; c'est-à-dire qu'il ne cesse de brandir cette question sans réponse : à partir de quel moment, et sur quels critères, le jeu du décryptage sémantique doit-il être pris au sérieux ? Où arrêter la prolifération des sens, et où commence l'arbitraire descriptif ? Comment éviter que le travail de la «signifiante» ne dégénère en sa perversion, la «signifiose» ? Car il est évident qu'une lecture plurielle incontrôlée, qui ne parvient pas à endiguer les débordements anarchiques du sens, aboutit par des voies inverses au même résultat que la lecture monologique : la nécrose du sens, et la négation du texte : si l'on peut lire n'importe quoi sous n'importe quel texte (et c'est vrai que la lecture paragrammatique, par exemple, autorise cette polysémie infinie), alors tous les textes deviennent synonymes, le support textuel inutile, et le texte, un simple prétexte à la projection des fantasmes du lecteur <sup>97</sup>.

Comme nous l'avons vu avec plusieurs exemples, pour originales qu'elles puissent paraître, certaines hypothèses nous semblent

---

<sup>97</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 8 et 196.

néanmoins outrepasser la limite de ce que nous considérons comme acceptable dans ce domaine. Si l'établissement d'une frontière stricte et indiscutable s'avère particulièrement malaisée, nous pouvons cependant d'ores et déjà affirmer que de toute manière la lecture, plutôt qu'affaire d'astuce et d'illusionnisme, doit être avant tout travail de repérage et de construction.

Comme le verra le lecteur, l'introduction de ce langage condensé s'accompagne de «raisonnements» d'un type particulier, qui appartiennent à ce qu'on appelle la Métamathématique. Cette discipline, faisant complètement abstraction de toute signification qu'on aura pu à l'origine attribuer aux mots ou phrases des textes mathématiques formalisés, considère ces textes comme des objets particulièrement simples, assemblages d'objets préalablement donnés dont seul importe l'ordre qu'on leur assigne.

Nicolas BOURBAKI <sup>98</sup>

#### **1.4. La lecture, coût, rente.**

Il est maintenant possible de fournir une définition plus complète de ce que nous entendons par lecture, celle que requiert précisément un texte comme *La Disparition*.

---

<sup>98</sup> Nicolas Bourbaki, *Éléments de Mathématiques*, Théorie des Ensembles, (Introduction), Hermann, Paris, 1954.

Nous sommes partis, on s'en souvient, d'une distinction entre une simple succession de signes alphabétiques, un écrit, et sa forme nettement plus élaborée, un texte.

Pour le premier, une lecture superficielle peut se révéler suffisante, puisqu'il s'agit, dans la plupart des cas, de comprendre le sens qui transparaît dans les lignes, c'est-à-dire, le plus souvent l'idée qui s'y trouve exprimée. L'adjectif «courant», communément alloué à ce type de lecture, le caractérise d'ailleurs assez bien puisque ce qui importe finalement c'est de saisir au plus vite le message offert. Nous avons vu que si l'enjeu se situe ailleurs, alors cette lecture trahit très vite ses limites en passant inévitablement à côté de ce qui constitue l'intérêt du texte. A trop courir le long des lignes, le lecteur reste aveugle aux évidences mêmes.

A ce propos, il faudrait en finir avec le mythe durable de la nécessité d'affranchir un lecteur «novice» abordant *La Disparition*. En effet, la question n'est point de savoir pour lire mais bien de lire pour savoir. Il est surprenant de constater que même chez des personnes convaincues de l'importance de la dimension matérielle de l'écrit, on trouve des assertions de ce genre :

*La Disparition*, roman bien nommé s'il en est, se présente alors tout naturellement comme un roman policier : qu'est-ce qui a disparu et par la faute de qui ? Le lecteur non averti peut certes chercher longtemps<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Paul Léon, Jeannette Roudier, *L'écriture*, «préalables à sa pédagogie», Association Française pour la Lecture, Paris, 1988, p. 69. [ ../.. ]

Comment expliquer – sinon par une inattention peu banale : il apparaît totalement impossible, en effet, d'imputer cette double erreur orthographique à un quelconque oubli de l'écrivain ou des typographes – comment expliquer donc que des lecteurs laissent passer une expression fautive du genre :

J'ai compris, ils m'ont u..., il m'a u... ! (*L.D* p. 221)

De même, seule une lecture des plus cursives ignorera l'indication particulièrement claire de la page 297, d'autant que le titre du chapitre met l'accent sur l'importance de la révélation :

*Qui finit sur un blanc trop significatif* (*L.D* p. 289)

Le texte de Queneau inclus à cet endroit est un lipogramme, «en A, en E et en Z»<sup>100</sup> selon le titre, un rien ironique mais scrupuleusement exact, choisi par l'écrivain pour la publication dans le premier recueil de l'Oulipo :

---

Il faut préciser que la phrase citée se termine par «comme en témoigne l'extrait ci-dessous», et qu'une dizaine de lignes de l'avant-propos sont ensuite reproduites. A l'évidence, sur un passage aussi restreint et relativement pauvre en indices de lecturabilité, la lecture ne peut valablement s'exercer. Une expérience si limitée ne peut donc être considérée comme significative.

<sup>100</sup> Oulipo, *La littérature potentielle*, Collection Idées, Gallimard, Paris, 1973, p. 98.

Ondoyons un poupon, dit Orgon, fils d'Ubu. Bouffons choux, bijoux, poux, puis du mou, du confit; buvons non point un grog : un punch. Il but du vin itou, du rhum, du whisky, du coco, puis il dormit sur un roc. L'infini bruit du ru couvrit son son. Nous irons sous un pont où nous pourrons promouvoir un dodo, dodo du poupon du fils d'Orgon fils d'Ubu.

Un condor prit son vol. Un lion riquiqui sortit pour voir un dingo. Un loup fuit. Un opossum court. Où vont-ils ? L'ours rompit son cou. Il souffrit. Un lis croît sur un mur : voici qu'il couvrit orillons ou goulots du cruchon ou du pot pur stuc.

Ubu pond son poids d'or. (*L.D* p. 296)

Il importe de préciser qu'après la mention de ce passage, les personnages entament une discussion qui constitue une sorte de commentaire sur l'étrangeté de l'écriture du texte, avec des notations parfaitement explicites :

- Hum, dit Savorgnan, cachant mal son imbitation.
  - Quoi ! scandalisa Aloysius, n'as-tu pas vu qu'il y avait ici un l'on sait quoi tout à fait fascinant ?
  - Ma foi non, avoua Savorgnan.
  - Mais voyons, Savorgnan, il n'y a pas un «a» dans tout ça !
  - Nom d'un Toutou, mais tu dis vrai ! fit Savorgnan, arrachant l'adroit manuscrit à Ottaviani.
  - Mirobolant, dit la Squaw.
  - Fascinant, tout à fait fascinant, confirma Savorgnan.
  - Par surcroît, ajouta Aloysius, il n'y a qu'un «y» : dans «Whisky» !
- (*L.D* p. 296)

L'aposiopèse finale renvoie bien évidemment le lecteur à toute une tradition du roman policier, qui veut que souvent, la révélation capitale

offrant la clé de l'énigme soit interrompue brutalement<sup>101</sup>. De la sorte, dans ce cas, le E n'est certes graphiquement pas marqué mais il est toutefois aisé de le restituer :

S'affaissant, Ottavio Ottaviani murmura d'un ton mourant :  
 – Mais il n'y a pas non plus d' (L.D p. 297)

On comprend donc aisément qu'une lecture trop courante équivaut fréquemment, en fait, à une non-lecture. *La Disparition* offre probablement à ce sujet une des meilleures occasions de le vérifier, ainsi que le soulignait Benoît Peeters :

Les allusions sont en fait si nombreuses que l'on peut affirmer contrairement à ce qui fut parfois dit, qu'il est impossible de lire cet ouvrage sans remarquer *La Disparition* du e, à condition bien sûr que l'on appelle lire autre chose que le rapide feuilletage, dans le coin d'une librairie, d'un volume que l'on s'empresse de reposer <sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Le lecteur a d'ailleurs déjà rencontré dans *La Disparition* ce type de récit interrompu, avec en plus de l'exploitation parodique, une désignation de la rupture dans le sens d'une ironie métatextuelle.

...«un fait croustillant. Mais, crois-moi, l'on n'y fait jamais allusion. L'on connaît par ici plus d'un gars trop bavard qui n'a jamais fini sa...

Il y avait, à coup sûr, du vrai dans son propos, car il s'abattit soudain : un impact octogonal striait son front»... (L.D p. 271)

Ici, c'est indéniablement la phrase qui se voit coupée, mais c'est aussi, virtuellement, le mot «phrase» lui-même, que le lipogramme en effet ne permettrait pas de finir.

<sup>102</sup> Benoît Peeters, «Echafaudages,» *op. cit.*, p. 189.

Dès lors qu'il s'agit d'un texte, la forme de lecture dont nous venons de parler ne saurait constituer qu'un minimum obligé, une sorte de préliminaire, à partir duquel doit s'exercer ce qu'il conviendrait peut-être d'appeler une lecture textuelle, ne serait-ce que pour marquer la différence d'activité qu'elle sous-entend. Cette dernière suppose évidemment de la part du lecteur un surcroît de travail qui s'opère plus ou moins en trois temps, correspondant à trois niveaux différents :

- a) mise en place d'un repérage pour détecter des éléments remarquables,
- b) mise en jeu de relations pour déterminer des liens possibles,
- c) mise à jour d'un réseau pour dévoiler la structure textuelle globale.

Examinons un peu plus en détail, les trois moments de cette activité :

a) tout d'abord, une attention soutenue permet de déceler ce qu'*a priori*, et ce, sans préjuger d'un quelconque résultat, un écrit présente comme éléments originaux ou extraordinaires, en ce sens qu'ils s'écartent en quelque sorte de ce que l'on peut considérer comme appartenant à la norme<sup>103</sup>. Il peut s'agir par exemple, du retour de lettres ou de sons avec

<sup>103</sup> Les limites de la norme sont difficiles à déterminer et le concept d'énoncé neutre reste pour le moins sujet à caution, mais par commodité opératoire nous adoptons, avec toutes les réserves qu'ils formulent eux-mêmes, cette notion de «degré zéro» utilisée par les membres du Groupe  $\mu$  :

«Encore que toute conception de l'écart fasse intervenir une norme, ou degré zéro, il est extrêmement difficile de lui donner une définition acceptable. On pourrait se contenter d'une définition intuitive : celle d'un discours «naïf» et sans artifices, dénué de sous-entendus, pour lequel «un chat est un chat.»

une fréquence inhabituelle, de certaines distorsions, de constructions syntaxiques inattendues, d'emploi de mots insolites, de termes dont la polysémie peut induire plusieurs significations en un même lieu, ou d'autres phénomènes inaccoutumés comme ceux qu'indiquent le Groupe  $\mu$  :

Le texte est aussi un *objet* et la lecture n'est pas une opération purement linguistique : celui qui prend connaissance d'un texte peut être impressionné non seulement par l'ordonnance des mots, mais aussi par le format et la couleur des caractères, le grain du papier, la mise en pages <sup>104</sup>.

Cette recherche de matériaux s'avère indispensable à la construction de toute lecture et en constitue le point de départ obligé. C'est seulement à partir des éléments que le lecteur aura isolés et qui fonctionneront à la manière d'indices dans une enquête, qu'il pourra établir certaines hypothèses de travail. Notre position est d'ailleurs très voisine du point de vue qu'adoptait Perec dans un article précisément consacré à la lecture :

---

Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Collection Points, Seuil, Paris, 1982, p. 35. (Pour plus de précisions, on voudra bien se reporter à la suite de l'analyse développée dans les pages 35 à 38.)

<sup>104</sup> Groupe  $\mu$ , *op. cit.*, p. 66.

je n'hésite pas à en tirer quelque chose qui pourrait être le point de départ d'une théorie du texte : lire, c'est d'abord extraire d'un texte des éléments signifiants, des miettes de sens, quelque chose comme des mots clés que l'on repère, que l'on compare, que l'on retrouve. [...] ces mots clés peuvent être des mots (dans les romans policiers, par exemple; plus encore dans les productions érotiques ou se voulant telles), mais peuvent aussi être des sonorités (des rimes), des modes de mise en page, des tournures de phrase, des particularités typographiques (par exemple la mise en italique de certains *mots* dans de *trop* nombreux textes de fiction, de critique, ou de critique-fiction, contemporains), voire des séquences narratives entières<sup>105</sup>.

Il va de soi que dès cette première étape, le lecteur accepte d'adopter une relative lenteur, qui autorise le développement d'une certaine application et constitue généralement une garantie contre une approche

---

<sup>105</sup> G. Perec, «Lire : esquisse socio-physiologique», dans *Esprit* n° 453, janvier 1976. Repris dans *Penser/Classer, op. cit.*, p. 113.)

La seule réserve que nous voudrions émettre à propos de ces phrases est qu'elles contiennent peut-être, de manière sous-jacente, l'idée discutable d'un *a priori* de la recherche. Cette dernière, de fait, semblerait s'effectuer selon une direction unique, définie avant d'aborder le texte. Le risque serait grand alors de ne «retrouver» dans le texte que ce que l'on s'attendait à voir. C'est un défaut très comparable que dénonce Jean Ricardou dans ces phrases :

«Ce que, parfois à son insu, le lecteur souhaite lors de l'écrit, c'est qu'en tous points celui-ci défère aux diverses hypothèses qu'à son égard il a énoncées à partir de l'alentour : du périscrit, disons (les indications périphériques qu'un écrit partage avec quelques autres, comme le genre ou l'éditeur) au parascrit, disons (les désignations circumvoisines qui le concernent particulièrement, comme le titre ou la ceinture publicitaire). D'un mot : qu'il soit fidèle à ce qu'on en dit.»

«Dédoubler la recouverte», *T.E.M.* n° 5, «L'Atelier du texte», Grenoble, printemps 1986, p. 93.

superficielle<sup>106</sup>. Il faut aussi, bien entendu, qu'il rétablisse l'importance première de l'aspect matériel des mots et pour cela qu'il consente à les lire véritablement à la lettre. Ainsi, pour lui, pareille phrase :

un motif tapi dans mon tapis, (*L.D* p. 41)

renverra moins à la dissimulation dans une carquette d'un improbable dessin, qu'à la révélation sur la page d'un tout autre dessein : la mise en relief d'un ensemble de lettres, effectivement à peine cachées dans le mot tapis.

On suppose de même qu'il accorde à la lecture un statut autre que celui de dérivatif, d'activité annexe ou de passe-temps (dans son acception péjorative). Ce dernier aspect n'a pas échappé à Perec qui note dans l'article cité plus haut :

On peut, très grossièrement, distinguer deux catégories de lectures : celles qui s'accompagnent d'une autre occupation (active ou passive), et celles qui ne s'accompagnent que d'elles-mêmes. [...]

---

<sup>106</sup> Il serait hors de question de confondre la lenteur volontaire préconisée ici avec l'hésitation provoquée par une maîtrise insuffisante. Ce dont il s'agit c'est bien sûr de faire

...«une apologie de la lecture. Non de cette lecture qui court d'un bout à l'autre du texte, lâchant continûment la proie pour l'ombre – mais de cette autre lecture, un peu plus attentive, qui sait faire une station, puis retourner maintes fois en arrière, parcourant le texte en tous sens.»

Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Collection «Tel Quel», Seuil, Paris, 1967, p. 144.

Il arrive donc qu'on lise pour lire, que la lecture soit l'unique activité d'un moment<sup>107</sup>.

b) Il convient ensuite, pour le lecteur, dans un deuxième temps, d'organiser les divers phénomènes qu'il vient d'isoler. A l'intérieur de ce matériau brut, obtenu au premier stade de la recherche en disloquant au besoin l'agencement de l'écrit, il importe de réordonner les éléments épars afin de construire une (nouvelle) signification.

Cela implique que le lecteur, d'une part ne s'estime pas satisfait du sens d'abord offert par l'objet qu'il a sous les yeux, d'autre part qu'il réalise un assemblage s'affranchissant de certaines relations déjà existantes dans l'écrit. Jean Ricardou remarque à ce sujet :

En conséquence, loin de subir l'impérialisme des sens propres, lire c'est se rendre attentif à l'ordre clandestin du travail textuel<sup>108</sup>.

Examinons par exemple le passage suivant :

Il laissait à ma disposition, n'ayant pas d'ayants-droit, un important magot : vingt-cinq diamants, [...] pour qui Onassinck, l'insouciant Nabab, m'offrit un milliard. (*L.D* p. 266)

---

<sup>107</sup> G. Perec, «Lire : esquisse socio-physiologique», *op. cit.* repris dans *Penser/Classer, op. cit.*, p. 119.

<sup>108</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Collection «Tel Quel», Seuil, Paris, 1971, p. 51.

Le nom d'Onassinck peut surprendre et attirer l'attention. Quoique inconnu, il ne manque pas en raison du contexte : «Nabab», «milliard», d'évoquer celui, célèbre, du richissime armateur grec Onassis. La parenté phonétique entre les deux noms fait ressortir le passage de «sis» à «sinck» et met en lumière le calembour par annomination : «on a six». Il suffit alors de le relier à l'indication qui précède : «vingt-cinq diamants», pour découvrir sans peine le sens de ce patronyme : si on utilise 26 lettres, on a six voyelles; en revanche, dans le cas d'un lipogramme en E, on ne dispose que de 25 lettres et donc «on a cinq» (Onassinck) voyelles.

Au passage, nous pouvons souligner, à ce niveau, un raffinement supplémentaire d'écriture. La fin du premier nom donnait à lire, selon le cas d'homonymie le plus fréquent un six, qui apparaissait phonétiquement respecté avec cependant une différence orthographique. La création du deuxième nom obéit exactement à la même règle d'homonymie ainsi établie puisque le terme s'achève sur une forme homophone, mais non homographe, de cinq.

C'est donc tout d'abord par la mise en relief d'un nom insolite, ensuite par sa mise en pièce, permettant la découverte d'un nombre, enfin par la mise en relation avec un autre nombre situé non loin, que la lecture a pu révéler une texture et construire ainsi un sens nouveau.

On comprend que cette lecture n'a que faire d'une obéissance servile à la succession linéaire de l'écrit. Si un texte se définit comme un

entrelacement de liens, il est logique que la lecture puisse effectuer, en tous sens, des déplacements à l'intérieur des pages pour relier les différents termes dont la réunion a été préparée par l'écriture.

Avec la liste des enfants d'Arthur Wilburg Savorgnan par exemple (cf. p. 113 de notre étude), qui n'est à aucun moment, à l'intérieur du roman, fournie dans son intégralité en un seul et même endroit et que l'on doit donc obtenir par recoupements, en mobilisant différentes pages, nous avons vu que pour mettre à jour une texture le lecteur pouvait être amené à bouleverser l'ordre de l'écrit.

A propos de ce type de fonctionnement de la lecture, Jean Michel Adam remarque :

Remettre «en ordre» les événements chronologiques d'un récit n'est autre chose que la mise en évidence d'un travail de l'écriture [...] Seul compte l'ordre réalisé du texte que nous lisons, tel qu'il est <sup>109</sup>.

c) le travail du lecteur s'oriente enfin vers la découverte du réseau textuel dont les éléments qu'il vient de réunir ne constituent qu'une partie. Il convient en effet de voir comment les diverses textures s'articulent entre elles pour s'intégrer dans une structure globale. Une lecture qui s'interromprait au deuxième stade que nous venons de définir, ne découvrirait tout au plus du texte qu'une potentialité. Si l'on

---

<sup>109</sup> Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, op. cit., p. 103.

peut risquer une métaphore assez commune, on dira que si les perles sont nécessaires au collier, elles n'ont jamais à elles seules suffi à le constituer. C'est ce qu'affirme Benoît Peeters dans cette mise en garde :

Il est une euphorie de l'analyse dont les dangers ne doivent pas être sous-estimés. C'est celle qui, tout à la joie de la découverte des récurrences, oublie de considérer le dispositif dans lequel elles sont prises.

C'est pourtant de celui-ci que dépend, au bout du compte, l'intérêt des procédures mises en jeu<sup>110</sup>.

Sans une organisation supérieure d'ensemble, le texte tend à devenir un recueil de trouvailles, une sorte de juxtaposition de passages indépendants dont les effets sont alors perçus comme plus ou moins gratuits. La lecture en ce cas se voit contrainte de procéder par saccades et ne peut guère exercer l'une de ses fonctions essentielles : celle de lier. Notons par ailleurs que l'inscription d'une texture dans un ensemble plus vaste, renforce sa position et rend d'autant plus pertinente la lecture qui l'a exhumée. Certaines hypothèses émises, par exemple, au

---

<sup>110</sup> Benoît Peeters, «L'activité hitchcockienne I» dans *Conséquences* n° 3, Les Impressions Nouvelles, Paris, printemps-été 1984, p. 96.

Citons encore cette réflexion plus générale, contenue dans la suite de son analyse : «Il ne suffit pas de constater l'effervescence formelle d'un ouvrage; encore faut-il comprendre le dispositif qui gouverne cette activité.»

«L'activité hitchcockienne II» dans *Conséquences* n° 4, Les Impressions Nouvelles, Paris, automne 1984, p. 28.

sujet de telle précise stratégie d'écriture, se voient ainsi confirmées par la rencontre, en d'autres endroits du texte, de procédés identiques.

Si nous reprenons l'exemple (déjà exploité p. 35/36) emprunté à Hugo, nous remarquons que la venue du calembour contenu dans le nom Jérimadeth est soigneusement préparée à plusieurs niveaux et c'est ce qui, en dernier ressort, le rend lisible.

La rime «deth/dait», qui mobilise le premier et le dernier vers du quatrain en reliant un nom propre commençant par J et se terminant par th, à un verbe commençant par d et se terminant par t, est mise tout particulièrement en exergue par la rencontre d'un montage semblable dans un quatrain précédent (le 9<sup>e</sup>) :

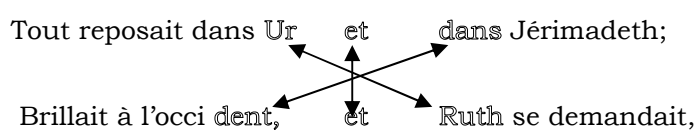
Comme dormait Jacob, comme dormait Judith,  
Booz, les yeux fermés, gisait sous la feuillée;  
Or, la porte du ciel s'étant entrebâillée  
Au-dessus de sa tête, un songe en descendit. 9

Toutefois, bien que comportant la répétition d'éléments comparables, ainsi que nous venons de le souligner, les rimes des deux quatrains entretiennent un rapport de similitude et non d'identité. Leur cooccurrence dans un même texte n'a donc pas pour effet de banaliser leur venue mais bien de pousser le lecteur à examiner attentivement ce qui constitue leur originalité respective ou commune. On ne tardera pas à remarquer que dans le premier cas, le son «t» final de Judith disparaît pour satisfaire à ce qu'il est convenu de nommer une rime pour l'œil. Or

le lecteur devra opérer de la même manière pour le deuxième cas (à supposer qu'il décide d'octroyer, *a priori*, à Jérimadeth la même prononciation qu'à Nazareth, par exemple), cette opération pouvant fort bien avoir pour conséquence la mise en relief du calembour. En retour, il devient licite alors d'en déceler un, moins net, mais tout aussi possible, dans le premier cas : Ici j'ai rime à dait, de la même façon que plus haut comme rime à descendit, j'eus dit.

On voit donc que la productivité d'une texture ne s'arrête pas aux seuls éléments travaillés par cette texture, mais qu'elle peut s'étendre aux relations entretenues avec d'autres agencements de même type.

Dans le même ordre d'idée, la découverte du nom Ruth que nous envisagions de composer grâce au mot Ur associé à la terminaison «th», se trouve encouragée par un entrecroisement symétrique d'homophonies entre les 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> syllabes du premier et quatrième vers :



A la 8<sup>e</sup> syllabe du premier correspond la 6<sup>e</sup> du 4<sup>e</sup> (dans/dent), les 7<sup>e</sup> sont rigoureusement identiques (et/et), enfin la 6<sup>e</sup> du premier peut être mise en relation avec la 8<sup>e</sup> du 4<sup>e</sup> (Ur/Ruth). Par sa disposition palindromique, cet ensemble suggère peut-être de lire Ur à l'envers, faisant ainsi apparaître le début de Ruth.

De la sorte, ici, loin de passer pour un fait isolé et gratuit, un bon «mot d'auteur» selon l'expression commune, la création de «Jérimadeth» s'inscrit au sein d'un travail général de l'écriture dont elle ne peut aucunement être dissociée.

En conséquence, la lecture ne saurait se satisfaire de la seule mise en évidence, à certains endroits d'un écrit, de tel effet particulier (par exemple une procédure métatextuelle isolée); lire un texte, c'est précisément percevoir le complexe enchevêtrement qui le constitue. Ainsi que le rappelle Bernard Magné, à propos notamment des mécanismes auto-représentatifs :

Lire le métatextuel, ce n'est pas seulement repérer des phénomènes ponctuels mais comprendre comment ces phénomènes se combinent jusqu'à former une «isotopie scripturale»<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité», *op. cit.*, p. 84.

Notons au passage, que si l'on accepte de limiter la notion d'isotopie à l'emploi qui vient d'en être fait, alors la définition de la lecture proposée par Michel Arrivé nous semble assez proche de ce que nous préconisons :

«La lisibilité [pris évidemment au sens que nous avons donné à lecturabilité] d'un texte est fondé sur le concept d'isotopie : lire un texte, c'est identifier la (les) isotopie(s) qui le parcourent et suivre, de proche en proche le (dis)cours de ces isotopies.»

*Lire Jarry, op.cit.*, p. 115.

Il importe enfin de ne jamais perdre de vue les dangers que nous avons soulignés à maintes reprises et mettre une fois de plus en garde contre certains excès<sup>112</sup>. Faute de solution définitive, nous nous contenterons d'exprimer de nouveau ce précepte : la lecture la plus fiable s'élabore essentiellement, sinon exclusivement, en fonction de ce que l'écriture a disposé dans le texte. Dès lors qu'un texte l'autorise, la lecture peut et doit se faire ambitieuse en poussant ses hypothèses le plus loin possible, mais aussi en fixant, proportionnellement peut-être, un niveau d'exigences accru en ce qui concerne les vérifications. L'extension des suppositions doit nécessairement s'accompagner de la croissance des précautions, et même si l'esbroufe en impose ou séduit parfois, on préférera toujours à la rapidité d'un insuffisamment établi, l'efficacité d'un patiemment construit. Avec Jean Claude Raillon, nous affirmons volontiers :

Cela signifie [...] qu'on ne prête au texte que les seules opérations qui l'ont produit organiquement comme tel.

---

<sup>112</sup> A ce sujet, Marcel Bénabou évoque dans son dernier livre, les dérives incontrôlées d'une certaine critique que n'effraie aucune outrance, que n'arrête aucune contre-vérité :

«Et songeant aux fleuves d'inepties que j'avais vu se déverser sur quelques auteurs qui m'étaient chers et proches, je redoutais de devoir un jour tomber entre les mains de certains de ces habiles qui, munis de scalpels mal effilés et de grilles rouillées, se jugent en mesure de déceler sous un silence un cri, derrière telle absence un signe, et dans la dénégation même les traces d'un aveu.»

*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres, op. cit., p. 110/111.*

Bref, lire selon cette méthode, c'est d'abord être attentif à la lecture qu'un texte a lui-même écrit de son fonctionnement<sup>113</sup>.

Cette dernière phrase a entre autres le mérite d'insister sur un fait capital sur lequel nous avons plusieurs fois mis l'accent : le procès de la lecture est indissociable de celui de l'écriture. Il convient donc d'étudier maintenant comment, de manière générale et bien sûr dans le cas précis de *La Disparition*, une écriture prépare les parcours qu'effectuera le lecteur, passant en quelque sorte avec ce dernier une manière de contrat<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Jean-Claude Raillon, «Le fil de la plume», dans *Conséquences* n° 11, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1988, p. 65.

<sup>114</sup> Au terme de cette première partie de nos réflexions sur la notion de lecture, il importe de signaler que pratiquement aucun dictionnaire n'offre de définition satisfaisante, ne serait-ce qu'au titre de l'un des sens possibles du mot. Seul le *Dictionnaire de didactique des langues* de Robert Galisson et Daniel Coste, donne dans l'un des points de l'article consacré à la lecture, une définition qui correspond assez bien à ce que nous avons présenté :

«En sémiotique littéraire : Mise en œuvre d'un ensemble de procédures d'analyse portant sur un texte donné. Cette lecture se conçoit comme une production opposée à la description ou à l'explication classique du texte littéraire. Elle est lecture du fonctionnement du texte, c'est à dire des opérations qui le constituent en tant que texte; lecture de sa productivité; [...] se reconnaissant elle-même comme «pratique». Cette lecture est d'ailleurs exigée par le texte d'avant-garde, qui la considère comme seule possible et récuse la «lecture-consommation», type lecture d'une narration. On comprend mieux pourquoi, dans certaines théories littéraires, le couple «écriture-lecture» est indissociable et occupe une position clé.»  
Hachette, Paris, 1976, p. 314.

Vous n'en croyez rien ? Lisez donc le chapitre suivant  
pour votre peine.

Laurence STERNE <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, *op. cit.*, p. 435.

On écrit en pensant à un lecteur. [...] Lorsque l'œuvre est terminée, il s'instaure un dialogue entre le texte et ses lecteurs (dont l'auteur est exclu). [...] Le texte est là et il produit ses propres effets de sens.

[...] Ecrire c'est construire à travers le texte, son propre modèle de lecteur.

Qu'est-ce que cela veut dire, penser à un lecteur capable de surmonter l'écueil pénitentiaire des cent premières pages ? Cela signifie, précisément, que l'on écrive cent pages avec le but de construire un lecteur qui sera apte à accueillir les suivantes.

Umberto ECO <sup>2</sup>

## **2. L'ECRITURE DE LA LECTURE.**

Risquons l'affirmation suivante : un écrit sans lecteur est inconcevable, ne serait-ce que parce qu'il fait l'objet d'au moins une lecture, celle du scripteur lui-même. La traditionnelle phrase entendue par des générations d'écoliers -«relisez votre copie»- est de ce point de vue très significative : le verbe implique en effet qu'une première lecture a nécessairement été effectuée. Sans nous arrêter plus longtemps à cette situation qui nous semble relever du cas particulier (journaux intimes, notes personnelles, ...), nous constatons que l'écriture est majoritairement tournée vers un destinataire dont elle ne peut mépriser

---

<sup>2</sup> Umberto Eco, «Apostille» au *Nom de la rose*, extraits parus dans la presse et dans *Conséquences* n° 4, Les Impressions Nouvelles, Paris, automne 1984, p. 48/49.

l'importance<sup>3</sup>. Qu'il fasse mine de l'oublier ou qu'il s'adresse à lui de manière directe, comme dans cette phrase :

Oui, ami qui nous lis tu voudrais, toi aussi (*L.D* p. 104)

un écrit destiné à un public, prend toujours en compte, à un degré ou à un autre, son lecteur. C'est à divers aspects de la préparation dans un texte de l'instance lectorale -ce qu'en d'autres termes, on pourrait nommer les conditions de lecturabilité- que nous allons consacrer ce chapitre.

---

<sup>3</sup> C'est ce que note Marcel Bénabou au début de *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* :

«C'est ce cap dangereux que vous venez à l'instant de franchir, lecteur. Puisque je ne pourrais désormais feindre d'ignorer votre présence, qu'il me soit permis de saluer votre courage»...

*op.cit.*, p. 11.

Le sens final, je ne sais pas ce que c'est. Mais je sais que ce qui est produit par l'accumulation des lettres, des mots, des phrases, c'est une fiction. C'est-à-dire un jeu qui se fait entre deux personnes, entre un écrivain -homme de lettres- et un lecteur. [...] Le seul propos de celui qui écrit, finalement, c'est que quelqu'un va le lire et aller jusqu'au bout. Sinon, c'est raté.

Georges PEREC <sup>4</sup>

### **2.1. L'écriture contrat.**

Si nous avons choisi d'utiliser le mot contrat dans le titre de ce paragraphe, c'est pour signifier que le texte tel que nous l'avons défini, propose en quelque sorte un protocole de lecture, qu'il représente une convention passée entre l'écrivain et le lecteur.

Ce terme suppose un certain nombre d'obligations de part et d'autre et le respect des engagements mutuels. Dans le domaine précis qui nous intéresse, cela signifie que le scripteur, non seulement dote son écrit des divers aménagements qui lui confèrent le statut de texte, en s'efforçant de plus de contrôler, ou du moins de limiter, les effets pernicioeux du hasard, mais encore fournit au lecteur les moyens d'apprécier ce travail.

---

<sup>4</sup> G. Perec, cité par Jean Royer dans *Le Devoir*, 2 juin 1979. Repris dans *Ecrivains contemporains*, «Entretiens, I : 1976 – 1979», Editions de l'Hexagone, Paris, 1982, p. 137.

Dans un entretien paru sous le titre «Le jeu avec des plumes», Perec avait déjà tenu des propos voisins :

«Ecrire est un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur.»

*Le Sauvage* n° 60, décembre 1978, p. 17.

C'est ce qu'illustre de façon très remarquable la citation de Paul Klee que Perec place comme épigraphe au préambule de *La Vie mode d'emploi* :

L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre <sup>5</sup>.

Il ne s'agit pas, ainsi que le fait remarquer Eric Beaumatin dans une récente préface<sup>6</sup>, de prendre cette proposition dans le sens d'une directive absolue à laquelle doit obligatoirement se conformer le lecteur. Nous sommes loin, en effet, de ce que l'appareil scolaire appelle communément une «lecture dirigée» ou de ce que l'on taxe d'«avis autorisé», en tant qu'il émane de l'auteur lui-même. Prévenant ce type d'interprétation Perec déclarait à ce propos lors d'une conférence :

---

<sup>5</sup> P. Klee, *Carnets d'esquisses pédagogiques*, cité par G. Perec dans *La Vie mode d'emploi*, p. 15.

<sup>6</sup> Préface à *Mélanges*, *Cahiers Georges Perec* n° 4, *op. cit.*, p. 10 :

...« ce sont là des textes résolument écrits *pour* le lecteur, pour lui offrir l'occasion d'une lecture où expérimenter, jouer, chercher découvrir, déconstruire et reconstruire, se passionner, s'écrier bon-sang-mais-c'est-bien-sûr... Où lire, en somme. Lire *à la rencontre* d'un auteur d'abord soucieux de ne pas fermer les voies d'accès à cette rencontre, soucieux de circonscrire les lieux d'un véritable travail à deux \* où les souvenirs, les lectures déjà, les interrogations, les provocations malicieuses, le symptôme métatextuel omniprésent, sont autant d'invites à partager avec lui le travail qui *fera* le texte.

\* [note] C'est ainsi qu'on a sans doute trop fréquemment entendu sur le mode «terroriste» la formule empruntée à Paul Klee en exergue de *La Vie mode d'emploi*.

je ne suis pas critique, par conséquent je ne suis pas spécialiste de mon œuvre. Le fait que je l'ai écrite ne m'autorise pas à pontifier dessus<sup>7</sup>

Préparer au stade de l'écriture le parcours que pourra effectuer le lecteur consiste tout d'abord à disposer une série d'indices susceptibles d'éveiller l'attention, puis à répondre à l'attente ainsi suscitée en donnant accès à des itinéraires que le lecteur devra lui-même tracer, à son gré certes, mais toujours en fonction des pistes que lui fournit le texte<sup>8</sup>. Ces opérations sont, en ce sens, assez comparables à celles qui accompagnent les exercices mathématiques; en effet, d'une part les éléments nécessaires à la résolution soit figurent dans l'énoncé du problème, soit peuvent en être déduits, d'autre part, la personne qui

---

<sup>7</sup> G. Perec, «Pouvoirs et limites du romancier contemporain» (conférence prononcée le 5 mai 1967 à Warwick), dans *Parcours Perec*, Colloque de Londres, mars 1988, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990, p. 31.

<sup>8</sup> Notre position est en grande partie proche de celle qu'adoptait Umberto Eco dans *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985, p. 70 :

«générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie.»

et qu'il radicalise ensuite dans l'Apostille au *Nom de la rose* :

«Je voulais [...] que se dessine une figure lectorale qui devienne, au terme de l'initialisation, ma proie, ou plutôt la proie du texte, et qui pense ne vouloir rien d'autre que ce que le texte lui offrait.»

Extraits parus dans *Conséquences* n° 4, Les Impressions Nouvelles, Paris, automne 1984, p. 49.

effectue l'exercice doit, en fonction de cela, formuler une hypothèse et choisir d'adopter telle ou telle démarche pour parvenir à la solution.

Une fois de plus, il convient de ne pas perdre de vue que la lecture est elle-même production et construction et que si le texte procure, en quelque sorte, matériaux et mode d'emploi, il n'y a pas appréhension immédiate d'un produit fini. Ménager des chemins ne signifie pas pour autant supprimer les embûches ou les difficultés, et l'éventualité de fausses pistes ne saurait être exclue. De même, la solution, lorsqu'elle devient évidente, peut finalement être éludée au profit d'un rebondissement. La texture, en ce cas, même incomplète, n'en est cependant que plus marquée, comme dans ces vers d'Alphonse Allais que l'on est, en dépit des apparences, tenté de qualifier d'holorimes :

Ah ! vois au pont du Loing ! De la vogue, en mer, Dante !

Have oiseau, pondu loin de la vogue ennuyeuse.

(La rime n'est pas très riche, mais j'aime mieux ça que la trivialité)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> A. Allais, «Exhortation au pauvre Dante», dans «Sept brefs poèmes», *Oeuvres posthumes*, t. III, La Table Ronde, 1967, p. 219.

Nous avons trouvé plusieurs fois ces vers cités en divers endroits avec de nombreuses variantes et une orthographe toujours différente, nous avons donc décidé de conserver la version qui figure dans l'édition mentionnée ci-dessus, même si l'absence de l'accent circonflexe sur «hâve» nous semble relever de l'oubli et si, selon nous, un adverbe de lieu (là) se justifierait sans doute mieux qu'un article (la) dans le premier vers.

On le sait, il ne s'en est pas caché, Perec répugne aux longs développements théoriques. Lorsqu'il évoque néanmoins sur ce terrain son activité d'écriture, c'est bien souvent de manière détournée en ayant recours à des métaphores, fréquemment empruntées au domaine du jeu. Les jeux cités n'étant jamais solitaires, c'est donc en termes de stratégie, que cette question se pose pour lui. A cet égard, le préambule de *La Vie mode d'emploi*, sur l'art du puzzle est sans doute exemplaire, en ce qu'il met d'une part l'accent sur le caractère indissociable des différentes textures qui s'articulent pour composer un tout et qu'il accrédite d'autre part, ainsi que le note Bernard Magné

le statut du texte comme espace calculé niant le hasard et programmant sa lecture <sup>10</sup>

Le préambule mériterait sans doute d'être cité in extenso mais par commodité nous ne sélectionnons que quelques uns des passages parmi les plus significatifs :

l'objet visé [...] n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure [...] cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la

---

<sup>10</sup> Bernard Magné, «Le métatextuel», *T.E.M.* n° 5, *op. cit.*, p. 85.

possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces [...] seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens [...] mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce [...] les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.

[...]

L'art du puzzle commence avec les puzzles de bois découpés à la main lorsque celui qui les fabrique entreprend de se poser toutes les questions que le joueur devra résoudre, lorsque, au lieu de laisser le hasard brouiller les pistes, il entend lui substituer la ruse, le piège, l'illusion [...]

en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzles l'a fait avant lui <sup>11</sup>

Nous avons précédemment affirmé que la lecture s'exerçait en plusieurs temps. Une écriture qui prend en compte la place du lecteur doit donc anticiper sur ces diverses phases et les rendre possibles en les préparant dans le texte. Un certain nombre de dispositions s'avèrent nécessaires, ainsi que l'indique Jean Ricardou :

Tout écrivain qui prétend établir une lecturabilité textuelle doit veiller au respect de trois conditions : [...]

qu'il y ait texture, [...]

que cette structure soit passible d'au moins un parcours, [...]

---

<sup>11</sup> G. Perec, *La vie mode d'emploi*, Hachette POL, Paris, 1978, p. 16/17/18/19.

que cet itinéraire lui-même comporte au moins une entrée<sup>12</sup>.

L'écriture de *La Disparition* s'élaborant de cette manière, il est donc possible de relever de nombreux exemples de ces divers aménagements dont l'organisation s'étend souvent bien au-delà de ce que l'on a trop rapidement entrevu. Nous avons pu déjà le constater, le caractère quelque peu ostentatoire de certaines constructions piège le lecteur : ce qui s'exhibe en effet de façon presque spectaculaire ne constitue que la partie la plus visible d'un ensemble parfois beaucoup plus complexe mais dont le raffinement se fait plus discret. Si plusieurs éléments demeurent ignorés, il ne peut être question que d'une défaillance lectorale puisque l'écriture a disposé, comme nous allons le voir maintenant, tous les signaux nécessaires.

---

<sup>12</sup> Jean Ricardou, «La couverture recouverte», *op. cit.*, p. 6.

désigner à une lecture plus curieuse, plus lente, plus sensible aux paysages, quelques sentiers qui eux-mêmes, etc., à l'infini.

Renaud CAMUS<sup>13</sup>

### **2.1.1. L'écriture contre hâte.**

Tout conducteur, même pressé, aura sans doute eu l'occasion de le noter, c'est souvent à la fin d'une ligne droite, où la vitesse s'est donc accrue, qu'un panneau indicateur, parce qu'il signale une courbe à négocier, invite à ralentir. Cela permet, selon l'expression familière commune, de ne pas «manquer» son virage.

Les indices disposés dans un texte, ont une fonction très comparable. Ils visent à enrayer la lecture courante, en contrant sa hâte, en l'obligeant à des arrêts, des retours en arrière. Il convient de briser la linéarité d'un écrit et de faire naître par la présence de certaines particularités, des doutes dans l'esprit du lecteur. Les moyens sont nombreux, et nous en avons déjà signalé plusieurs.

L'une des plus sûres méthodes pour arrêter une lecture galopante consisterait – a fortiori – à rendre la lecture difficile voire impossible. C'est la solution radicale que n'hésitent pas à préconiser certains écrivains pour qui, selon l'analyse de Jan Baetens :

---

<sup>13</sup> Renaud Camus, «Chemins de fin d'été», dans *La chronique des écrits en cours*, n° 2, Les éditions de l'Equinoxe, Paris, décembre 1981, p. 65.

L'illisible est point de départ, aire de lancement. L'illisible, pour eux, est nécessaire, voire l'unique remède contre une lecture du sens, toujours galopante, avide de signification, qui ne lit jamais assez là où elle croit en toute bonne conscience avoir déjà lu *tout* <sup>14</sup>.

L'inconvénient d'une telle stratégie n'est cependant pas négligeable : à vouloir supprimer une forme de lecture, certes critiquable, on court peut-être le risque de mettre en péril la lecture en général. On perçoit néanmoins, ce qui peut constituer l'intérêt de cette position : l'objectif n'est plus de faire découvrir un autre sens (qui en ce qu'il est occulté pourrait passer pour secondaire), mais bien *le* sens, considéré alors comme fatalement unique. Il est indéniable que le travail de lecture s'en trouve de la sorte radicalement modifié, ainsi que le remarque Jean Pierre Goldenstein :

Une partie non négligeable de la production littéraire moderne pose des problèmes majeurs de compréhension. [...] de plus en plus une guerre dans la langue [...] se manifeste par l'emploi généralisé de l'incohérence, d'une syntaxe désarticulée où règne la juxtaposition de termes sans rapport logique les uns avec les autres. Face à de tels textes, le lecteur n'a plus d'autres solutions que d'essayer [...] de construire du sens là où ce dernier se trouve volontairement mis en péril<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Jan Baetens, «Le verrou», dans *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps - été 1986, p. 65.

<sup>15</sup> Jean Pierre Goldenstein, «Poésie : construire un sens», *op. cit.*, p. 58.

Proche de ce premier type d'écriture, sans que toutefois, pour les raisons que nous venons d'évoquer, il convienne de l'y assimiler complètement, le recours à des détails incongrus, ou à des phrases insolites joue selon nous un rôle comparable en ce qu'il perturbe incontestablement la lecture courante et rend suspect le sens apparent. A ce sujet, Bernard Magné indique que l'efficacité d'une telle méthode réside par exemple dans la création d'une situation irrecevable, d'un certain point de vue, qui de la sorte

constitue un obstacle incontournable pour une lecture soumise à la logique de la représentation. Le lisible passe par l'épreuve de l'illisible<sup>16</sup>.

Par exemple, la rencontre à la page 156 d'une phrase pour le moins surprenante, et dont la signification reste mystérieuse, peut plonger le lecteur dans la perplexité :

un as noir si mou qu'omis rions à nu (*L.D* p.156)

---

<sup>16</sup> Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », dans *Protée* Volume XIV n° 1/2, *op. cit.*, p. 79.

Dans ce même volume, on consultera avec profit l'article de Mireille Calle-Gruber qui développe un identique point de vue : ...« si la parfaite lisibilité du sens comporte l'illisibilité des fonctionnements qui le produisent, la partielle illisibilité du sens est nécessaire à la lisibilité du texte. »

Mireille Calle-Gruber, « Les sirènes du texte, d'une lecture entre alarme et séduction », dans *Protée*, *op. cit.*, p. 51.

NB : Dans ces deux références, lisibilité et lisible sont employés avec le sens que nous avons, pour notre part, affecté à lecturabilité et lisible.

Une observation un peu attentive de cette expression révèle qu'il s'agit d'un palindrome de deux fois treize lettres (soit 26 : inutile de préciser qu'il nous semble donc peu probable, qu'en l'occurrence, le choix de ce chiffre ait été laissé au hasard) disposées de part et d'autre d'un axe constitué par la lettre Q. (Cette phrase s'inscrivant à un endroit du texte où figure une citation de Roussel, nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur son importance particulière dans le fonctionnement textuel.) Ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est de voir comment l'écriture est parvenue à interrompre le cours d'une lecture cursive pour mettre en relief un surcroît d'organisation<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Ce type d'exemple met une fois de plus l'accent sur la nécessité d'une activité lectorale, puisque dans ces conditions, ainsi que le fait remarquer Wolfgang Iser «l'absence de signification *a priori* ne peut être compensée que par la pratique du lecteur.»

*L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, éditions Pierre Mardaga, Collection «Philosophie et langage», 1985, p. 191.

Il nous semble toutefois indispensable de nuancer cette affirmation, ou du moins de la compléter : il ne s'agit pas d'affecter à un écrit n'importe quelle signification, mais plutôt, si elle existe, de mettre à jour celle qui n'apparaît pas immédiatement. On se gardera bien, par exemple, d'un réflexe qui consisterait à penser qu'un écrit sibyllin ou incohérent recèle nécessairement une richesse cachée. La dislocation du langage n'est pas forcément garante d'un travail intéressant sur le signifiant. A une certaine époque Philippe Sollers exposait opportunément ce type de raisonnement :

«La grammaticalité d'un texte peut être à peu près «normale» [...] et exposer pourtant une écriture subversive, et inversement, une forme peut être apparemment perturbatrice et couvrir une écriture naturaliste.»

Notons qu'un palindrome non signalé a toutes les chances de passer inaperçu, surtout si le message n'arrête pas par certaine bizarrerie et que l'agencement ne concerne qu'un nombre limité de lettres. On ne voit pas, en effet, ce qui pousserait *a priori* un lecteur à inverser brusquement le sens de sa lecture et nous pourrions, avec une césure fautive, fournir un exemple ici même : s'il ne sape pas en lisant, l'ordre habituel des lettres, le lecteur se trouve devant un palindrome, certes inscrit, mais qui demeure non actualisé.

Parfois, l'insolite provient du surgissement inattendu d'une langue étrangère. Il est certain en effet qu'un pérégrinisme<sup>18</sup> a souvent pour conséquence de perturber la cohésion d'un ensemble dans lequel il fait figure d'intrus. L'emploi de ces expressions, même s'il semble justifié par un contexte vraisemblabilisant, ne manque pas de créer un décalage qui se répercute au stade de la lecture. En voici un exemple :

---

«Le réflexe de réduction», dans *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, Collection Points, 1968, p. 302.

<sup>18</sup> «Utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère, au point de vue des sonorités, graphes, mélodies de phrase aussi bien que des formes grammaticales, lexicales ou syntaxiques, voire même des significations ou des connotations.»

Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, U.G.E., Paris, 1984, p. 336.

Voix du barman (qui jadis apprit l'anglais dans un cours du soir) :  
 What can I do for you ? (L.D p. 29)

Si nous schématisons un peu, nous pouvons prétendre que le signifié, en pareil cas, ne connaît pour ainsi dire aucune modification d'une langue à l'autre. En revanche, les signifiants eux, arborent une différence manifeste. Cette stratégie permet donc de mettre l'accent sur un aspect de l'écriture qui sans cela resterait très probablement dans l'ombre, comme dans cet autre exemple, au fonctionnement identique :

*How was it ?* marmonna-t-il (il parlait toujours anglais dans son for).  
*It was. Was it ? It was.* (L.D p.133)

L'intérêt de cette pause forcée dans la lecture est bien perçu par Jan Baetens :

En obligeant le lecteur à déclarer forfait au beau milieu du discours qu'il survolait sans obstacle, la citation de la langue inconnue pourrait et devrait aussi le pousser à jeter le soupçon sur le contexte, et à faire de celui-ci un *ensemble toujours à comprendre et toujours à lire* <sup>19</sup>.

Signalons enfin qu'une utilisation fantaisiste de ce type d'expressions, assortie de précisions saugrenues, aura à l'évidence un

---

<sup>19</sup> Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Editions Labor, Bruxelles, 1989, p. 21.

rôle de grossissement de l'effet recherché. Dans ce cas, l'écriture multiplie les indices et facilite d'autant la lecture :

- Connais-tu l'anglais ? voulut-il savoir.

- Jawol, I said.

L'on parla donc anglais ou plutôt l'on spiqua anglaisch.

(L.D p. 267/268)

Notons que pour cet exemple, le mot «oui» correspondait tout à fait à la contrainte et que c'est par l'allusion à l'anglais «yes», en revanche parfaitement impossible -et de ce fait remplacé par un équivalent allemand- que le travail de l'écriture, du moins un de ses aspects, est mis en lumière.

Si l'on observe un peu plus attentivement, il semble bien que ce jeu de mot, somme toute assez commun (faire mine de confondre deux langues), cache en fait un objectif bien plus ambitieux. Avant tout, soulignons que s'il s'était agi uniquement d'exprimer un oui, le mot allemand «Ja» aurait incontestablement fait l'affaire, mais le terme utilisé, par sa prononciation, est indéniablement proche du nom «Voyl», or, comme lui, il est affecté d'une perte de lettre, puisqu'il devrait normalement s'orthographier Jawohl. De la sorte, c'est le signifié même de la langue étrangère qui se trouve modifié, «Jawol» ne veut plus seulement dire «oui parfaitement», mais aussi quelque chose comme «il y a voyelle». Nul doute alors que la parenté Voyl/Jawol, une fois construite, ne constitue à la fois une subtile désignation supplémentaire de l'activité lipogrammatique et une mise en relief du procès d'élaboration du sens dans *La Disparition*.

De même, la formule «l'on spiqua anglisch» – pourtant superflue parce que redondante – inverse le procédé couramment utilisé et par là même le rend lisible : lorsque telle expression, en raison du lipogramme, n'est pas dicible en français, l'écrivain a parfois recours aux langues étrangères. Ici l'impossibilité d'une graphie correcte en anglais (**speak english**) conduit à une francisation inattendue.

Nous l'avons abondamment commenté dans notre premier chapitre, en général la lecture a majoritairement tendance à se faire rapide et, inévitablement de ce fait, inattentive. Si l'écriture, de son côté, facilite un parcours sans embûches, trace un chemin sans obstacles, elle contribue d'une certaine façon à accentuer ce défaut. En revanche, la venue de telle bizarrerie permet, en déstabilisant la perception d'une signification univoque, de freiner efficacement un lecteur trop pressé. Ce dernier est déjà enclin à toujours courir au fil des pages, à plus forte raison si rien ne se montre susceptible de l'arrêter. C'est ce que Benoît Peeters, s'interrogeant justement sur la préparation de la place du lecteur dans le travail de l'écriture, expose en ces termes :

On connaît assez la capacité du lecteur à occulter les éléments qui le gênent jusque dans les textes apparemment les moins récupérables pour imaginer sans peine que, lorsque l'écrivain s'ingénie à favoriser un itinéraire confortable à travers le livre, il est peu de chances que le lecteur ne bondisse sur l'occasion<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Benoît Peeters, «Echafaudages», *op. cit.*, p. 185.

Ce que l'écrivain doit donc établir, c'est en somme un dispositif à plusieurs étages, en faisant coexister simultanément deux (ou plusieurs) niveaux de signification. Leur existence s'avère alors concurrentielle même si elle se caractérise par une coprésence en un même lieu; ces deux instances, en effet, s'excluent tour à tour selon que le lecteur privilégie le sens immédiat, littéral, donné d'emblée pourrait-on dire, ou bien qu'il estime nécessaire, en fonction de certaines indications ou prescriptions du texte, de mettre en avant le sens second, plus discret voire dissimulé, mais qui s'impose une fois construit, comme étant finalement le plus important. Ce mécanisme – fort bien décrit par Bernard Magné dans sa définition du métatextuel – dans lequel deux niveaux sémantiques s'affrontent, régit la majeure partie de *La Disparition*. C'est le cas notamment du passage que nous allons analyser maintenant.

Il s'agit d'un long développement s'étendant sur huit pages et qui expose, ainsi que l'annonce le titre du chapitre le récit de six meurtres différents :

*Où un us familial contraint un gamin imaginatif  
à finir son Gradus ad Parnassum  
par six assassinats (L.D p. 241)*

Le schéma de tous ces récits est pratiquement le même : une brève description de la future victime explique ses qualités particulières, ses

habitudes ou ses travers; chaque crime étant ensuite programmé et mené à bien en fonction précisément des spécificités de chacun des personnages. Nous allons voir en quoi cette accumulation n'a rien de gratuit et combien avec cette élaboration complexe et méthodique nous sommes loin de ce que certains lecteurs ont cru percevoir comme du remplissage; ainsi Judith Gollub conclut-elle, par exemple, un peu vite selon nous :

La deuxième partie se lit avec entrain tant qu'elle personnifie les avatars de la création littéraire : puis lorsque l'invention de l'auteur se borne à relater les morts variées de personnages épisodiques [...] l'intérêt faiblit<sup>21</sup>.

L'originalité de chaque cas et le raffinement des moyens mis en œuvre pour tuer – ce que souligne d'ailleurs une phrase d'introduction :

Un gamin [...] ourdissant, mijotant, figolant puis accomplissant, coup sur coup, six assassinats n'ayant, par surcroît, aucun point commun, sinon par l'imagination dont chacun montrait l'infini pouvoir. (*L.D* p. 248)

---

<sup>21</sup> J. Gollub, «Georges Perec et la littérature potentielle», *The French Review*, volume XLV, n°6, Champaign, Illinois, mai 1972, p. 1104/1105. Cité par Mireille Ribière dans *Bridging the Gap : a study of three works by Georges Perec*, thèse, Londres, Birbeck College, 1985, p. 164.

– donne à l'ensemble un aspect plutôt insolite qui pousse le lecteur à examiner le texte très en détail. Les différentes circonstances, assez farfelues, dans lesquelles se déroulent chacune des histoires, paraissent difficilement acceptables dans le cadre de ce que l'on considère traditionnellement comme vraisemblable, et rendent donc le lecteur circonspect. Notons que ce dispositif d'écriture a un fonctionnement sensiblement identique à celui du trope, dont Catherine Kerbrat-Orecchioni a proposé une remarquable analyse :

Mais pourquoi donc, finalement, n'est-on pas dupe du trope ? Pourquoi va-t-on chercher, au prix d'un surplus de travail interprétatif, un sens dérivé caché sous le sens apparent ? Le problème se pose pour tous les tropes, et la réponse générale est la même pour tous : si l'on ne reçoit pas comme vrai le sens littéral, c'est tout bonnement qu'il n'est pas recevable; c'est que certains indices viennent bloquer son fonctionnement dénotatif, et déclencher la quête d'un sens second <sup>22</sup>.

Si nous dressons le récapitulatif des noms des sept frères (les 6 victimes et l'assassin), nous remarquons sans trop de peine un fait pour le moins curieux : cette liste obéit à une succession alphabétique rigoureuse : **M**aximin, **N**icias, **O**ptat, **P**arfait, **Q**uasimodo, **R**omuald, **S**abin,

---

<sup>22</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Collection linguistique, Paris, 1986, p. 124/125.

D'ailleurs, pour éventuellement venir en aide à un lecteur distrait, ou tout simplement confirmer la régularité de la succession, plusieurs éléments du texte renforcent cette construction :

Optat [...] Puis vint Parfait (*L.D* p. 250)

[le] suivant qui avait nom Quasimodo (*L.D* p. 251)

Romuald suivait Quasimodo (*L.D* p. 252)

De plus, précédant l'ensemble des différents récits, d'autres indications mettent plus précisément encore, par métaphore ou syllepse métatextuelles, l'accent sur l'importance qu'il convient d'accorder aux lettres :

la Tribu comptant au moins vingt-six individus ayant pour la plupart cinq ou six gnards, ça faisait, pour finir, tant d'ayants-droit qu'on craignait, non sans raison, qu'allât s'amincissant jusqu'à la consommation l'initial magot, nonobstant la fructification qu'apportait la Capitalisation. (*L.D* p. 246)

Les chiffres 26, 5 et 6, tout d'abord, -cela est d'ailleurs quasi systématique dans *La Disparition-*, doivent évidemment se lire comme une désignation des lettres de l'alphabet et des voyelles, le mot «initial», ensuite, renvoie sans hésitation aux lettres qui commencent les mots (notons au passage qu'en général l'expression s'utilise plus volontiers dans le cas des noms propres), le terme «Capitalisation», enfin, s'autodésignant lui-même par l'usage inattendu d'un C majuscule,

invite tout naturellement le lecteur à porter son attention sur les lettres capitales<sup>23</sup>.

L'ensemble des divers éléments examinés compose indéniablement une métaphore métatextuelle de l'écriture. Songeons en effet que par définition les lettres sont à l'origine de l'écrit et qu'elle conditionnent donc sa richesse initiale, mais que paradoxalement elles tendent à finalement s'estomper dans les mots, en dépit même de graphies occasionnellement plus visibles (majuscules). Ainsi le devenir des membres du Clan dont il est question ici se confond-il résolument avec celui des lettres. L'histoire véritable du roman demeure la saga de l'écriture.

Le personnage qui inaugure la série des victimes a pour nom Nicias. Examinons en détail les principaux éléments de son portrait :

Il s'attaqua d'abord à Nicias, un nabot, un avorton, qu'il n'haïssait ni plus ni moins qu'autrui [...] on disait Nicias plutôt obtus.

---

<sup>23</sup> On retrouve ce jeu de mot, fondé sur l'antanaclase *capital/capitale*, à l'origine d'un projet de livre de Perec, malheureusement inabouti, et qui, lui aussi, avait bien évidemment pour sujet les lettres :

«J'ai moi-même imaginé un roman de science-fiction dans lequel la société ne fonctionnerait plus sur l'argent, mais sur l'alphabet. Tous les matins, en se réveillant, on recevrait sept lettres de scrabble et, partout dans la rue, il y aurait des scrabbles en cours. Chaque fois qu'on arriverait à poser un mot, ou à ajouter une ou plusieurs lettres sur un mot déjà existant, on en recevrait un certain nombre d'autres, on pourrait capitaliser, ce serait le capitalisme littéral. On afficherait des cours des lettres, le x vaudrait très cher.»

G. Perec, «Le jeu avec des plumes», *Le sauvage* n° 60, *op. cit.*, p. 16.

Donc il s'introduisit, sous un motif insignifiant dans la maison du nain. (*L.D* p. 248)

Nous pouvons d'abord constater que plusieurs termes désignant les traits essentiels du personnage commencent, tout comme son nom, par N, «nabot, nain». D'autres suggèrent au moins tout autant certains jeux autour de cette lettre, «plutôt obtus», par exemple, peut avoir pour synonyme «niais», dont les lettres se trouvent intégralement inscrites dans Nicias; mais c'est surtout le verbe haïr et le substantif qu'il ne manque pas d'évoquer qui retiendra notre attention. Le mot «haine» offre en effet par homophonie une autre désignation, plus élaborée mais moins immédiate, de l'initiale de Nicias. La négation peut en outre conduire à lire dans cet ensemble : pas de N.

Avec cette première partie, on est en droit de parler d'avertissement ou mieux d'apprentissage pour le lecteur, puisqu'à partir de ce moment il ne peut que douter du sens premier offert par les lignes qu'il a sous les yeux et chercher ce qui se cache sous le premier degré du récit. Ainsi est-il en mesure de découvrir ce que dissimulent l'étonnant cadeau de Maximin et les circonstances de la mort de Nicias :

dans la maison du nain. Là, il lui offrit un cours sur l'Art du Tir à l'Arc, compilation d'un savant japonais s'inspirant du bouddha. Puis [...] il lui porta [...] un coup au bassin qui fut fatal, car il fractura l'ischion, provoqua la constriction du ganglion inguinal, d'où un collapsus suffocant (*L.D* p. 248,249)

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler tout d'abord que l'Aisne fait partie des régions françaises dites du «Pays d'Arc», ensuite que la secte bouddhique sans doute la plus connue porte le nom de Zen, enfin qu'en anatomie le substantif bassin et surtout l'adjectif inguinal renvoient sans conteste à l'aine. Nous noterons en outre qu'être victime d'un «collapsus suffocant» peut correspondre littéralement à «perdre haleine». Tirer des traits dans l'Aisne ou à propos du Zen, prendre un coup à l'aine ou être à court d'haleine, le lecteur saisit bien quel est le moteur de cette écriture : ici cependant -et ce n'est pas la première fois- ce n'est pas le seul lipogramme en E qui engendre la fiction. Même si celle-ci est toujours soumise à ce principe, c'est en fonction d'un autre travail sur une autre lettre que s'élabore tout ce passage. Il faut en conséquence se garder de le considérer comme étranger à l'ensemble, comme une sorte de développement annexe, extérieur et dans une certaine mesure superfétatoire. Cette écriture n'a en rien changé de sujet, c'est encore et toujours en elle-même qu'elle puise ses ressources pour encore et toujours ne parler que d'elle. De plus, il convient de noter qu'en fait le récit désigne métatextuellement une nouvelle fois le lipogramme puisqu'il est finalement question de suppression de lettre.

Fort des conclusions tirées de ce premier assassinat, le lecteur est mis en demeure de mener une recherche similaire à propos des suivants. Voyons donc le portrait d'Optat :

Optat, individu mou, plutôt falot, sinon pâlot, si faiblard quant aux os qu'il avait toujours tophus calus ou luxation, n'avait aucun goût, sinon pour l'alcool qu'il absorbait par muids du soir au matin.

(*L.D* p. 249)

Nous remarquons aisément qu'il obéit aux mêmes lois de composition que celui de Nicias. Là encore l'initiale du prénom occupe une place privilégiée et prépondérante : le O s'entend d'autant plus nettement dans «falot» et «pâlot» qu'un notable effet de rime le met en relief, et le lecteur n'a pas de difficulté à découvrir que, phonétiquement, «pâlot» peut se lire d'une part : pas l'O, ce qui renvoie bien sûr à l'objectif de Maximin, d'autre part : pas l'eau, ce qui ne manque pas d'expliquer le goût immodéré d'Optat pour l'alcool. Notons que par un hasard heureux ce dernier mot est de plus un des rares dans la langue française à offrir la cooccurrence de deux O côte à côte.

Toutefois l'indication la plus claire reste sans conteste celle de la phrase «si faiblard quant aux os» qui permet phonétiquement l'évocation directe de la lettre O et invite donc le lecteur à rechercher dans la suite de l'anecdote les jeux de mots susceptibles d'être construits à partir de ce matériau.

Maximin [...] porta à Optat un quartaut d'alcool pur lui disant qu'il s'agissait d'un colis du Hainaut [...] Optat s'ingurgita illico un bon quart du quartaut [...]

Mais, coup jarnacais, il y avait, mis par Maximin au fond du quartaut, un dispositif pyroproductif qui, anodin tant qu'il baignait

dans l'alcool, s'alluma quand il fut à l'air, provoquant ipso facto l'ignition d'Optat [...]

Audit instant, Maximin passait par là, pas par hasard. Saisissant un lasso, il attrapa Optat, tison, brandon vivant qu'il tira jusqu'au bord d'un puits.

Il lui suffit alors d'y approfondir son agonisant frangin pour voir s'accomplir son forfait. (*L.D* p. 249,250)

Une fois de plus l'écriture se révèle très productive. Nous notons sans difficulté que là encore le choix de certaines expressions contribue à mettre le O en évidence : «illico», «ipso facto». Soulignons surtout que le nom du tonneau offert par Maximin et sa provenance ne doivent rien au hasard : d'une part ils proposent certains calembours (quartaut / écarte O; Hainaut / haine [du] O) qui correspondent au plan général de la suppression du O par l'écriture, d'autre part le mot quartaut permet la construction implicite d'une devinette :

Que reste-t-il lorsque Optat prélève un quart du quartaut ?

La réponse qui s'impose n'est pas mathématique mais graphique et phonétique. Seul demeure l'ensemble «aut», ou pour le dire autrement, seul O subsiste. En toute logique donc, il suffit à Maximin de détruire ce reliquat pour anéantir Optat. C'est, après un nouveau calembour sur «lasso» (O lasse), ce à quoi il parvient en noyant son frère dans un puits, c'est-à-dire, évidemment sous entendu, dans l'eau (ou l'O).

Nous remarquons sans peine que cette écriture possède en quelque sorte une vertu pédagogique, puisqu'il est désormais impossible au lecteur de poursuivre naïvement sa découverte des autres crimes.

Bien que produit selon le même plan, l'épisode de Parfait présente certaines particularités que nous allons maintenant pointer :

Parfait, vrai Goliath, plus fort qu'un Turc [...] avait la passion du combat. Quant on s'attaquait à lui, on n'avait jamais la paix. [...]

Il avait mis au point un sabayon au sirop, fort rafraîchissant à qui Ankara associa aussitôt son nom. [...]

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 pâlisant sous l'affront, imparfait mon parfait !!! ? [...]

Maximin lui balança du gourdin sur l'occiput. Parfait [...] s'abattit.

Maximin couvrit son corps du parfait aux limons doux, nappa d'un sirop, puis parfit son travail disposant par-ci, par-là, moult fruits confits.

Alors il fit sortir d'un coin obscur son carlin favori, un Danois colossal qu'il n'avait, six ans durant, nourri qu'aux parfaits du frangin.

L'animal, on l'a compris, bondit, palpa, lappa, puis pour finir, happa.

Maximin sortit, ricanant «Allah n'a-t-il pas dit : Tu naquies du Limon, tu finiras Limon ?» (*L.D* p. 250,251)

En dehors des calembours homophoniques désormais attendus par le lecteur – celui-ci n'a aucun mal, par exemple, à en percevoir un sur la lettre P dans l'expression «on n'avait jamais la paix» – cet épisode multiplie les jeux de mots soit sur le nom du personnage dans sa

totalité, soit sur certaines circonstances de l'histoire. Avec cette forme de perversion généralisée des mots qui s'offre de la sorte, on assiste à une remise en cause du langage conçu comme seulement porteur de message. Ainsi lorsqu'on dit de Parfait qu'il est «plus fort qu'un Turc», l'emploi de la locution figée «fort comme un turc» ne manque pas de créer ici une situation plaisante puisque précisément le personnage, natif d'Ankara, est évidemment turc.

De même, jouant sur la polysémie du mot «parfait», le texte semble en décliner tous les emplois possibles :

- assorti d'une majuscule, il s'agit bien sûr du prénom;
- il désigne, ailleurs, une crème glacée dont, si l'on en croit la fiction, on devrait l'invention au personnage;
- dans la réponse faite à Maximin pour accepter la commande, il est synonyme de «très bien, d'accord»;
- son antonyme «imparfait» renvoie à la notion d'irréprochable, d'excellent, d'impeccable;
- sous sa forme verbale dérivée, le verbe parfaire signifie parachever. Il évoque sans doute indirectement ici, puisqu'il est question de figoler un assassinat, l'expression «crime parfait», qui prend donc dans ce cas précis une résonance toute nouvelle;
- En outre, il convient de souligner que d'une manière implicite il préside en quelque sorte à l'ensemble du récit puisque celui-ci s'effectue, en majorité, au passé simple, temps parfois appelé parfait.

Se fondant cette fois sur l'homonymie de deux termes (à la fois homographes et homophones), le jeu de mot final, auto-commenté par celui qui le profère :

Souriant dans son for d'un mot qu'il trouvait bon (*L.D* p. 251)

acquiert une dimension métatextuelle particulière qui met l'accent sur le fonctionnement de tout le passage.

Le mot «limon» désigne d'une part les alluvions, la terre, l'argile, et c'est dans ce sens qu'il est utilisé dans la Bible :

Le Seigneur Dieu forma donc l'homme du limon de la terre<sup>24</sup>.

d'autre part une variété de citron, et c'est avec cette acception qu'il est convoqué dans le début de cet épisode.

Jouant donc sur les deux significations, la phrase de Maximin est à la fois une allusion à la sentence biblique :

Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise<sup>25</sup>.

et une désignation de la confiserie au parfum de citron engloutie par le danois de Maximin. Mais au delà du calembour, le lecteur peut comprendre que Parfait est né du seul jeu de l'écriture et c'est par

---

<sup>24</sup> Genèse III, 19.

<sup>25</sup> Genèse II, 7.

l'écriture encore qu'il disparaît puisque les trois infinitifs des verbes paronymes qui évoquent sa fin, permettent d'observer le même procédé que celui noté dans les deux épisodes précédents :

- palper peut se fractionner en «pas le P»;
- laper peut se déchiffrer «las [du] P»;
- happer peut se lire «a privatif - P».

L'épisode suivant se fonde sur l'exploitation de la lettre Q dont on sait qu'elle constitue depuis longtemps une source traditionnelle de calembours. Le lecteur, maintenant rompu au déchiffrement des divers jeux, homophoniques ou autres, sur les lettres, peut imaginer en somme ce que pourrait donner le développement du récit de ce nouveau crime et souscrire par avance à ce qu'affirme le scripteur :

Son assassinat n'offrit aucun tracas à Maximin (*L.D* p. 252)

Une lecture, même rapide du passage, suffit en effet pour constater que la lettre (ou le son) Q occupe une place de choix :

Quasimodo : un gars courtaud, un bas du cul, qui avait tout du nigaud. Son I.Q. lui donnait la raison d'un garçon n'ayant pas six ans, alors qu'il avait cinq fois plus.

Son occupation, sinon sa vocation, consistait surtout à offrir aux tringas, aux culs-blancs ou aux courlis qu'on voyait gambadant au bord du lac du Jardin municipal, d'inconsistants discours à l'instar d'un saint François. Un badaud s'amusant lui lançait parfois un ducaton ou un florin qui constituait tout son profit.

[...] Maximin [...] disposa au fond du lac un fin croisillon qu'un fil liait à un accu produisant, au contact, un fort courant d'induction. Puis il paya un quidam qui, alors qu'Asimodo discourait, lança un faux louis d'or qui dissimulait un aimant surpuissant.

[...] Quasimodo, d'un bond, sauta au fond du lac : l'hydrocution survint aussitôt. (*L.D* p. 251/252)

La présence du Q est marquée de multiples façons :

– parfois de manière directe :

«son I.Q.» (les majuscules, rendues nécessaires par l'utilisation de la classique abréviation de «quotient intellectuel» n'en contribuent pas moins à mettre en relief cette présence);

«un **quidam qui**, alors **qu'**Asimodo» (outre l'accumulation des occurrences du Q, cet extrait se caractérise surtout par une métanalyse du nom Quasimodo qui fait particulièrement ressortir la lettre initiale en l'isolant du reste du mot. Notons qu'il s'agit en somme d'une illustration micrométatextuelle du fonctionnement général de tout l'épisode, voire de l'ensemble des récits, puisqu'à la suite de cette opération de séparation, le nom Quasimodo se trouve indéniablement détruit et n'a plus d'existence propre, transformé qu'il est en un insolite Asimodo.

– phonétiquement, à deux reprises, par le mot «cul» qui lui correspond exactement :

tout d'abord dans l'expression «un bas du cul». A ce propos, il n'est pas impossible que le lecteur déjà mis en éveil par le prénom peu commun du personnage – d'autant plus que diverses caractéristiques du portrait invitent au rapprochement – fasse le lien avec le carillonneur créé par

Hugo. Est-il abusif alors de pousser l'analogie jusqu'à l'évocation de l'expression courante, attestée par tel dictionnaire spécialisé<sup>26</sup>, «dandiner du cul comme un sonneur de cloches» ?

ensuite avec le mot «cul-blanc». Celui-ci, en ce qu'il désigne un oiseau, trouve logiquement sa place dans l'énumération de divers passereaux, mais il permet en outre une originale désignation de l'opération d'écriture qui va suivre. Presque toujours en effet, dans *La Disparition*, le terme «blanc» renvoie à l'omission, à la suppression de la lettre; associé ici, dans un mot composé, à cul, il ne manque pas de préfigurer *La Disparition* du Q, responsable de la mort de Quasimodo.

- il apparaît aussi indirectement de deux façons :

d'une part, il s'entend aisément dans certains mots clés de l'anecdote où il figure en bonne place. C'est le cas d'**oc**cupation, par exemple, et surtout d'**hydroc**ution, puisque ce dernier terme résumant à lui seul la machination mise en œuvre pour provoquer la mort et les causes de celle-ci, se pose un peu comme emblématique de l'ensemble.

d'autre part, il est implicitement contenu dans certaines références. L'allusion à Saint François, par exemple, peut, à bien des égards, surprendre le lecteur, surtout si l'on constate que cette mention a été rajoutée par rapport à la version manuscrite. Certes, par analogie, certaines expressions susceptibles de survenir alors pourraient

---

<sup>26</sup> Alain Rey, Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Les usuels du Robert, dictionnaires Le Robert, Paris, 1987, p. 289.

correspondre à la contrainte ici adoptée : «**curé**», «langage œ**cu**ménique», voire «**cul**-béni»... mais cela ne semble guère satisfaisant. En revanche, on sait très bien, et au besoin une notice biographique le confirmerait, que ce personnage «se retira dans son ermitage de la Portioncule à Assise»<sup>27</sup>. Il n'est pas douteux que le seul nom du lieu de la retraite ait suffi à convoquer celui de Saint François : un jeu de mot s'imposant dès lors sans conteste au lecteur : le terme «assise» en effet, – associé ou non au providentiel Portion/**cule** – ne manque pas d'apparaître ici comme un évident synonyme du mot cul, autrement dit, le fondement de tout ce passage.

– il se découvre aisément, enfin, dans le synonyme d'abord annoncé par «ducaton» et «florin», clairement exigé ensuite par «louis d'or», pour désigner ces monnaies. Le terme «écu» s'impose bien évidemment, d'autant qu'il forme alors système avec le dispositif complexe élaboré par Maximin (qui n'est pas sans rappeler certaines machines rousselliennes). Rien de tel, en effet, qu'un accu (que nous lirons, comme il a été fait précédemment, a privatif - Q) pour faire disparaître, en l'attirant vers le fond, l'écu (c'est-à-dire, les Q).

L'assassinat suivant, celui de Romuald, bien qu'obéissant à la même stratégie que les autres, se différencie un peu en ce qu'il

---

<sup>27</sup> Alain Rey, Robert n°II, dictionnaire universel des noms propres, S.N.L., Paris, 4<sup>e</sup> édition, 1980, p. 689.

représente une sorte de mise en fiction d'un des exercices oulipiens : l'asphyxie, dont la définition se fonde elle-même sur un jeu de mot :

En asphyxiant un texte, c'est-à-dire en le privant d'*r*, on obtient un autre texte qui est dit *anaérobie* du premier, et dont le sens peut être fort différent.

Notons que l'asphyxie est non pas graphique, mais *phonétique*<sup>28</sup>.

Ainsi, l'ensemble du passage tourne-t-il autour de diverses allusions à l'air avec plusieurs jeux de mots construits selon le principe déjà observé dans les épisodes précédents.

sournois, jaloux, inquisitorial, Romuald voyait partout machinations ou mauvais pas. Il soupçonnait tout un chacun.

[...] il s'isolait dans sa maison, n'ouvrant jamais, gardant toujours son fusil à la main, louchant d'un air craintif sur tout quidam

[...] il fit l'acquisition d'un ballon captif où il s'installa

---

<sup>28</sup> Luc Etienne, «Les sornettes à sonnettes», dans *Atlas de littérature potentielle*, Collection «Idées», Gallimard, Paris, 1981, p. 216.

On peut découvrir quelques exemples de ce type d'écriture, insérés dans le livre de Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* :

... «vous lecteur, vous faites la moue et vous lectrice, vous ne faites pas la gaie.»

ou encore cette phrase, plus intéressante peut-être en ce qu'une indication métatextuelle met plus nettement l'accent sur la dimension littérale de cette pratique :

... «l'activité littéraire [...] est tributaire des mots dont chacun porte la mort sans en avoir l'air.»

*op. cit.*, p. 30 et p. 69/70.

[...] Maximin imagina d'abord cinq ou six solutions (scission du filin principal accrochant l'aérostat au sol [...] loua un biplan, prit l'air, survola, puis piqua sur l'arrogant ballon qu'il frôla à moins d'un yard, produisant ainsi un trou d'air qui fut fatal au ballon qui s'abîma, tandis, qu'à court d'air, Romuald s'asphyxiait. (*L.D* p. 252/253.)

Le lecteur n'éprouvera aucune difficulté à isoler certaines expressions exigeant à l'évidence une double lecture : «un air craintif»; «prit l'air»; «un trou d'air»; «à court d'air». Il est à noter au passage que dans un chapitre antérieur un autre personnage, en butte lui aussi à des tracasseries lipogrammatiques, manque de périr de manière comparable :

Il manquait d'air. L'asphyxiation montait pas à pas. (*L.D* p. 30)

Il n'est guère plus ardu de découvrir ce que suggère la phrase «il s'isolait dans sa maison, n'ouvrant jamais». Fermer toutes les issues est sans doute le meilleur moyen de garder l'air intact à l'intérieur, cela évite toute circulation ou déperdition d'air avec les conséquences prévisibles dans le cas particulier qui nous intéresse ici.

De même, la faute d'orthographe -rendue nécessaire par le lipogramme- sur le mot «aérostat» («aïrostat») est une façon supplémentaire d'insister sur l'importance de cet air jalousement gardé.

Il convient toutefois de signaler le jeu de mot plus complexe, mais aussi peut-être plus subtil, fondé sur une antanaclase, à l'instar de celui que

le lecteur a pu observer par exemple à propos du titre de la nouvelle d'Edgar Poe, *La lettre volée*, et que suggère l'attitude de méfiance affichée par Romuald dans le second paragraphe et surtout dans la phrase «Il soupçonnait tout un chacun.» Il devient licite, en effet, de caractériser en somme Romuald comme étant l'R du soupçon, dans une utilisation originale autant qu'inattendue du titre du livre de Nathalie Sarraute (*L'Ere du soupçon*).

Parvenu à ce stade, le lecteur aurait peut-être pu se lasser d'un procédé souffrant de son caractère répétitif. Il importait donc de renouveler dans une certaine mesure le principe d'élaboration. De même que dans les romans policiers à meurtres multiples il n'est pas rare que l'imagination du criminel ne conduise à des variations dans le type de crime, ici chaque épisode, bien que bâti selon une matrice identique, se singularise toujours par quelques détails originaux. Déjà, dans la phrase d'introduction qui annonce chaque récit, l'écrivain s'efforce systématiquement d'éveiller l'intérêt du lecteur en présentant la suite comme une gradation, une surenchère par rapport à ce qui vient d'être raconté :

L'assassinat d'Optat fut au moins tout aussi biscornu. (*L.D* p. 249)

Parfait. Là, il y avait un hic. (*L.D* p. 250)

autant Quasimodo avait fait un occis badin, autant Romuald fut un but ardu.  
(*L.D* p. 252)

Un rival si fort, un rival dont tout paraissait garantir l'absolu salut, voilà qui stimula au plus haut l'imagination du frangin Maximin. L'amas d'assassinats qu'il avait, jusqu'ici, commis, n'avait pas assouvi sa faim. (*L.D* p. 253)

s'attaquant à Sabin, il justifiait son ambition, il la plaçait au point culminant du savoir magistral qu'il n'avait jusqu'alors, fait valoir qu'au quart. (*L.D* p. 254)

Le récit du dernier assassinat est de loin le plus longuement développé. Les termes comportant des S sonores sont évidemment plus nombreux que dans d'autres pages. Citons par exemple, pêle-mêle : «sans sommations»; «sous-sol»; «aussitôt Sabin»; «colossal»; «l'absolu salut»; «assassinat»; «assouvi»; «insuffisants Zakouskis»; «s'assoupissant dans son bain»;... mais compte tenu de l'ampleur du passage, ils sont peut-être perçus moins nettement que certains agencements identiques dans les récits précédents.

Cet épisode offre en effet moins d'indications directement (ou presque) utilisables par le lecteur laissant à celui-ci une latitude plus grande, exigeant cependant une attention au moins aussi approfondie.

Ainsi le début du portrait permet-il une désignation métatextuelle non seulement du lipogramme général mais encore de la position de la lettre S qui va constituer le centre de l'épisode :

N'ayant qu'un tonton pour lui ravir son droit au Dauphinat, Sabin croyait trop qu'il aurait tôt ou tard la totalisation du Capital du Clan  
(*L.D* p. 253)

En effet, en cas de suppression du E, le S se retrouve logiquement en première ligne dans l'ordre de fréquence des lettres : ESARTINULOC...

Ailleurs, c'est encore le travail sur les lettres qui est souligné par une allusion à l'ensemble de l'alphabet grâce à l'association entre le A et le Z, favorisée par l'emploi superflu de certaines majuscules : «du Zoo municipal d'Ankara»; «l'Administration du Zoo» (*L.D* p. 254). Plus encore que les autres, cet épisode montre donc que ces récits s'intègrent parfaitement à la stratégie d'écriture de l'ensemble du roman. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'un des extraits de *La Disparition* programmés pour être cités dans *La Vie mode d'emploi* appartient à ce passage.

Revenons à l'examen de certains détails pour noter que le contrôle mis en place à la porte de Sabin :

Il fallait trois sauf-conduits pour franchir son huis (*L.D* p. 253)

doit s'expliquer de manière détournée avec le recours à un synonyme : la nécessité d'un laissez-passer indique sans doute qu'à cette entrée il est seulement souhaitable de voir l'S passer.

De manière comparable, le jugement porté sur le système de protection de Sabin ne saurait être lu au premier degré :

la fortification du gars Sabin paraissait n'offrir aucun point vacillant, aucun maillon plus faiblard. (*L.D* p. 254)

Nulle faiblesse est en effet la conclusion qui s'impose, il convient sans doute de la comprendre ainsi : pas de faible S.

Il est, en revanche, plus facile de saisir ce que recouvrent les noms propres désignant le dugong convoité par Sabin :

Il proposait aux badauds, parmi moult attractions [...] un soi-disant «Grand Dragon du Loch», qu'on nommait Rudolph. (*L.D* p. 255)

Le lac d'Ecosse, où, selon la légende, sévit un fameux monstre, est, de fait, suffisamment célèbre pour que l'on comprenne sans mal que ce Loch est manifestement amputé de son Ness. De même, le prénom Rudolph, fortement connoté, ne manquera pas, dans le contexte, de renvoyer au patronyme du dignitaire nazi Hess (avec, on s'en doute, l'évocation sous-jacente des SS).

Dès lors, plusieurs autres passages trouvent une explication logique :

On a compris, à coup sûr, qu'aussitôt Sabin voulut voir Rudolph. Mais il n'osait. Il proposa au forain la location du dugong. On lui dit non. Il doubla, tripla, quadrupla, puis quintupla son prix. Il parvint à un accord. (*L.D* p. 255)

Le marchandage de l'animal, ainsi présenté, suggère peut-être un calembour qui présente des analogies avec un rébus décrit dans *La Vie mode d'emploi* :

Le dernier représente un fleuve; sur la proue d'une barque, une femme assise somptueusement vêtue, entourée de sacs d'or, de coffres entrouverts débordant de bijoux; sa tête est remplacée par la lettre «S»; à la poupe, debout, un personnage masculin à couronne comtale fait office de passeur; sur sa cape

sont brodées les lettres «ENTEMENT». Réponse : «Contentement passe richesse.»<sup>29</sup>

On n'ignore pas, par ailleurs, que c'est en profitant des obsessions de Sabin, plaisamment soulignées par un jeu de mots :

Sabin n'arrivait jamais au plaisir, sinon par la sodomisation d'un bourricot.

- Ma foi, sourit Maximin, voilà au moins un point d'acquis : il a un dada ! (*L.D* p. 254)

que Maximin parvient à l'anéantir, par l'intermédiaire d'Hess, le dugong :

Combinant cinq ou six produits fulminants, il fabriqua un obus suppositorial (*L.D* p. 255)

Plusieurs remarques s'imposent à ce propos. Si une sodomisation est indéniablement une histoire de (f)esse, il n'en reste pas moins qu'elle se complique ici d'une affaire de suppositoires dans le rectum, or il convient de rappeler que justement «le S iliaque désigne en anatomie la portion terminale du colon, au trajet sinueux»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 347.

<sup>30</sup> Dictionnaire «Le Robert», *op. cit.*, p. 1745.

Notons enfin que si la mort de Sabin survient bien avec l'anéantissement d'Hess, c'est d'une certaine manière – à l'inverse – avec un S en plus, que tout se joue finalement, comme Sabin le pressentait d'ailleurs :

il craignait fort l'introduction d'un poison. (*L.D* p. 253)

C'est en effet par l'introduction d'un poisson chez lui et par l'intromission de ce dernier que sa mort s'accomplit.

Au terme de ce parcours, nous pouvons affirmer que l'ensemble de ces récits illustre remarquablement ce que nous entendons par lecturabilité d'un texte. De plus, dans ce cas, la part d'activité lectorale ne s'arrête pas à la seule mise en évidence et en relation des textures puisque la suite de l'histoire incite indirectement le lecteur à l'écriture :

Ainsi vainquit Maximin. Las ! [...] un cousin consanguin qui, à coup sûr, avait compris qu'il y avait là un truc, avait fait dans son coin un calcul kif-kif, l'assassinait à son tour ! (*L.D* p. 256)

L'assassinat de Maximin n'est en effet pas rapporté, or l'expression «kif-kif» indique de façon claire qu'il a vraisemblablement été ourdi selon un plan similaire. Plus haut déjà, un exemple prouvait que le nom Maximin autorisait lui aussi certains jeux de mots :

Son assassinat n'offrit aucun tracas à Maximin qui l'accomplit haut la main. (*L.D* p. 252)

Le lecteur est donc indéniablement invité à imaginer comment pourrait s'écrire le récit de ce nouveau crime, à partir bien sûr du travail des lettres.

En effet, ainsi que nous venons de le voir, ce sont les lettres et elles seules qui conditionnent directement l'élaboration de la fiction. Nous sommes loin de l'image traditionnelle de l'inspiration et c'est dans le sens d'une ironie métatextuelle qu'il faut donc relire l'expression contenue dans le titre du chapitre, «*Gradus ad Parnassum*», à la lumière de la définition proposée par Bernard Dupriez :

«escalier vers le mont Parnasse, séjour des Muses». Ainsi désigna-t-on aux siècles classiques des manuels qui facilitaient la composition littéraire<sup>31</sup>.

Les lettres définissent ici, en sus du lipogramme de base évidemment, de nouvelles contraintes d'écriture qui constituent autant de matrices de production<sup>32</sup>. D'une part, il s'agit d'une variante, assouplie en

---

<sup>31</sup> Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>32</sup> Sur la notion de matrice de production, nous nous permettons de renvoyer à notre article, «*Mate ma marrante matrice, ou ordinateur et production de texte*» dans *Dixième anniversaire des journées pédagogiques sur l'enseignement du français en Espagne*, Institut des Sciences de l'Éducation de l'Université Autonome de Barcelone, 1988, p. 233 à 237.

somme, du «beau présent». Certes ce ne sont pas exclusivement les lettres du nom du personnage qui sont utilisées ici, mais l'initiale, en revanche, est très fréquemment sollicitée et un maximum de mots contenant la lettre en question se voient convoqués. D'autre part, l'écrivain a recours à l'homophonie qui devient un puissant générateur de fiction puisque c'est à partir des mots suggérés par la lettre qui commence le nom de tel personnage que se détermine son portrait et que s'érigent les conditions de sa mort. De la sorte, tout le passage acquiert une portée métatextuelle peu commune : en effet il rappelle opportunément qu'un être de fiction se constitue exclusivement d'encre et de papier<sup>33</sup>, s'attaquer donc aux lettres qui forment son essence même, c'est incontestablement la meilleure façon de mettre fin à sa destinée.

\* C'est par un coup à l'**N** (aine) que Maximin vient à bout de Nicias;

\* C'est par l'**O** (eau) qu'il fait périr Optat;

\* C'est par la suppression du **P** (happer) qu'il élimine Parfait;

\* C'est en faisant disparaître le **Q** (l'écu) qu'il tue Quasimodo;

<sup>33</sup> C'est ce qu'en d'autres termes, Jean Lahougue s'est trouvé obligé de souligner, il y a quelques années, dans une correspondance polémique avec un journaliste : «De tout temps le personnage de fiction a été unidimensionnel : il n'est fait que de mots. Laisser croire (jusqu'au point de croire soi-même) qu'un personnage de fiction est un être réel, et libre de ses actes, relève au mieux de l'illusion, au pire du mensonge. Le seul acte réel d'un roman c'est son écriture. »

En réponse à F. X. Alix, reproduit dans *T.E.M.* n° 6, *op. cit.*, p. 47.

- \* C'est en le privant d'**R** (d'air) qu'il provoque la mort de Romuald;
- \* C'est par l'élimination d'**S** (Hess) qu'il se débarrasse de Sabin.

Toutefois, l'amputation ici pratiquée (comparable d'une certaine façon à l'écriture lipogrammatique puisqu'on a supprimé M,N,O,P,Q,R,S) n'est pas définitive et irrémédiable puisqu'elle n'interdit pas l'écriture. Cette stratégie trouve d'ailleurs un commentaire dans le texte à proximité :

tout au plus avait-on raccourci, mais pas du tout aboli, son champ d'application. (*L.D* p. 248)

Ainsi que nous venons de le voir, une telle écriture prévient l'éventuelle précipitation du lecteur, elle combat efficacement toute hâte intempestive sans toutefois se dévoiler totalement. Seule une lecture attentive qui ne se contente pas d'un superficiel premier niveau de signification est à même d'en percevoir la richesse. La nécessaire patience qu'exige ce type de découverte, Perec l'évoquait indirectement dans son dernier livre, à travers les réflexions d'un de ses personnages :

Je cherche, malgré moi, une transcription claire, une allusion transparente. Mais je ne la trouverai pas. Ce n'est pas aussi simple. Rien de ce qui est raconté dans ce livre, je veux dire au premier degré, au niveau des seuls événements <sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> G. Perec, *53 jours*, P.O.L, Paris, 1989, p. 77.

Cette affirmation qui s'intègre au sein d'une fiction rejoint la prise de position théorique adoptée par de nombreux écrivains contemporains et correspond

Le lecteur est donc instamment invité à dépasser l'anecdote, voire même à l'oublier, pour s'intéresser aux plus petits détails du signe afin de (re)découvrir la fascination que peut exercer l'alphabet. Sur ce terrain, il y a toutes les chances pour qu'il relève alors les traces d'un homme de lettres.

(car écrire, à bien y regarder, qu'est-ce d'autre que tracer deux lettres et puis rire ?), et ce

Marcel BÉNABOU <sup>35</sup>

### **2.1.1. L'écriture comme trace.**

A n'en pas douter, il serait fort intéressant et non moins instructif, de dresser un inventaire des différentes allusions aux lettres dans les

---

d'assez près, par exemple, à la définition de la littérature proposée naguère par Jean Ricardou :

«Suite d'un patient travail sur le langage, elle [la littérature] entend former les plus complexes ensembles de signes entrecroisés. Ainsi ne suppose-t-elle guère cette lecture courante en laquelle une transparente prose offre aussitôt son intelligibilité. Elle exige plutôt un acte de déchiffrement»...

«Fonction critique», dans *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Seuil, Collection Points, Paris, 1968, p. 245.

<sup>35</sup> Marcel Bénabou, *op. cit.*, p. 69.

divers ouvrages de Perec<sup>36</sup>. Peu d'écrivains, en effet, – aussi paradoxal que cela puisse paraître – ont comme lui, consacré autant de pages au matériau de base de toute écriture : la lettre. Il est significatif par exemple que lorsqu'il se propose de décrire de manière apparemment neutre<sup>37</sup> des objets, des personnes et des faits sans importance, son choix se porte d'emblée sur... des lettres, montrant ainsi la place privilégiée qu'elles occupent dans ses écrits :

Esquisse d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles :

– Des lettres de l'alphabet, des mots : «KLM» (sur la pochette d'un promeneur), un «P» majuscule qui signifie «parking»<sup>38</sup>

Jacques Roubaud, dans un article consacré au travail scriptural de Perec, insiste tout particulièrement sur ce fait :

Le monde des livres de G. Perec était fait de lettres. Si la littérature pour Queneau, était «bâtons, chiffres, lettres», il est certain que c'est la

---

<sup>36</sup> Pour une amorce de ce type de recherche, on voudra bien se reporter au relevé effectué dans le premier chapitre de notre étude, «Comment fait un homme de lettres sans caser d'E», *op. cit.*, p. 4 à 10.

<sup>37</sup> Sur cette notion délicate, toujours sujette à caution, on pourra consulter le chapitre que Catherine Kerbrat-Orecchioni consacre à ce texte de Perec dans *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Collection linguistique, Armand Colin, Paris, 1980, p. 131 à 146.

<sup>38</sup> *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, UGE Collection 10/18, Paris, 1975; réédité par Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 13.

lettre, qui par dessus tout fascinait Perec, [...] [il] travaillait sur les lettres, sur leur présence, leur absence, sur leur ordre, sur leurs désordres, sur leurs formes, leurs retours, leurs énigmes <sup>39</sup>.

Remarquons au passage que deux des néologismes créés pour *La Disparition*, censés désigner l'un le nom d'un artiste célèbre : le «grand Sartinuloc» (*L.D* p. 110), l'autre le cri traditionnel d'une tribu indienne : «Ahiyohu» (*L.D* p. 165), masquent à peine leur unique raison d'être : la désignation exclusive des lettres; pour le premier, les plus usitées en langue française, dans l'ordre et sans le E bien sûr; pour le second, l'ensemble des voyelles utilisables dans un lipogramme en E.

Dans *Espèces d'espaces*, d'ailleurs, Perec rappelle opportunément une évidence trop souvent oubliée dans l'écriture :

Lettre à lettre, un texte se forme<sup>40</sup>.

Cette vérité ne s'est jamais peut-être autant vérifiée que dans le lipogramme où par définition les choix s'imposent d'abord en fonction des lettres. Nous avons vu avec la plupart des exemples précédemment exploités que très souvent la fiction s'élaborait à partir d'un jeu sur les lettres, que la destinée des personnages se confondait avec celle des lettres qui leur donnaient existence. Pas un instant, le lecteur ne doit se

---

<sup>39</sup> Jacques Roubaud, «La contrainte créatrice», *Le Monde*, 12 mars 1982.

<sup>40</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 17.

laisser abuser par le leurre de certaines références, tout dans *La Disparition* se rapporte de près ou de loin à l'écriture.

Avouons-le pourtant, sur l'impression du déjà lu ailleurs, avec l'irrésistible croyance dans la transposition de quelque citation ou l'allusion à une possible réminiscence historique, pendant quelque temps nous avons vainement cherché à quoi pouvait correspondre ce dialogue :

voici la procuration du substitut vous ordonnant, ipso facto, d'avoir soin du bambin.

– Un bâtard ! s'accabla Augustus.

– Mais aussi un Anglais, ajouta Tryphiodorus. (*L.D* p. 142)

Une fois de plus, cependant, la réponse va de soi : derrière la présentation apparemment objective d'une situation vraisemblable – un enfant illégitime de père britannique –, se cache à peine la révélation de l'origine effective du personnage engendré par l'écriture. Plus loin dans le texte, une nouvelle occurrence met d'ailleurs plus précisément encore l'accent sur la filiation :

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  
(*L.D* p. 160)

N'oublions pas que parmi les formes d'écriture les plus connues figurent celles dénommées «anglaise» et «bâtarde» et que si la «gothique» n'est pas citée dans *La Disparition*, elle n'est peut-être pas étrangère à la

présence, entre autres de personnages comme Ulrich ou comme Othon Lippman. Notons enfin que de la même manière Ibn Abbou renvoie sans doute à «l'arabe» (cf. ...«fuyant, non sans avoir inscrit l'arabisant nom d'Ibn Abbou» *L.D* p. 280) et ce d'autant mieux qu'il s'intéresse de près à la «Romanisation» (*L.D* p. 92), opération qui consiste, comme on le sait, à écrire l'arabe en caractères romains.

Présidant bien sûr à l'ensemble de ces créations par son travail d'écriture, le scripteur rappelle parfois au lecteur de *La Disparition* l'étendue de son pouvoir en parsemant le texte de maintes traces perceptibles : d'une part grâce à une mise en fiction de son rôle et la subreptice intégration d'autoportraits, d'autre part au moyen de marques opérant un peu à la manière de signatures dissimulées.

Rappelons tout d'abord que les personnages du roman sont apparemment victimes d'une malédiction que fait peser sur eux un mystérieux Barbu. Notons d'ailleurs que le mot gagne par rapport au manuscrit une majuscule tout à fait significative puisqu'il ne peut s'agir, en conséquence, que d'un barbu bien particulier, que l'on ne saurait confondre avec les autres. Tout au long du roman, le lecteur apprend sur ce personnage quasi omniprésent un certain nombre de faits et recueille plusieurs indices permettant de lui attribuer une identité. Certaines phrases du livre laissent peu de doutes, par exemple

lorsque Arthur Wilburg Savorgnan déclare à propos d'Amaury Conson et de lui-même :

Nous avons du sang commun, car ton Papa fut mon Papa ! [...]

L'intrigant Barbu à favoris, au poil brun trop touffu ! Lui ! Ton Papa !

Mon Papa ! [...]

Ton Papa ! mon Papa ! (nous ignorons son nom, ou plutôt sa prononciation) (*L.D* p. 244; 246.)

Le lecteur remarque sans peine, qu'à l'égal du Barbu, le mot Papa comporte une majuscule qui indique sans doute que ce nom commun cache vraisemblablement un nom propre. Papa, terme monovocalique, remplace couramment un autre terme monovocalique, père, qu'on ne trouvera pas, bien sûr, dans *La Disparition*. Il n'échappera à personne que ce dernier mot, nanti d'une majuscule, fait irrémédiablement songer au nom Perek, a fortiori imprononçable dans un lipogramme en E.

Soulignons encore que ce Barbu, à l'origine de nombreux barb...arismes, présente avec Perek, ne serait-ce que pour l'écriture du nom, plusieurs points communs. Ces deux mots s'écrivent en effet avec cinq lettres (dont une est répétée deux fois) et avec un R central. Si l'on ajoute à cela le fait que Perek était barbu et qu'en toute logique, la paternité des personnages revient bien évidemment à l'écrivain, nul doute alors qu'il apparaisse incontestablement comme le «Papa» d'Amaury Conson et d'Arthur Wilburg Savorgnan.

Par l'intermédiaire de ce personnage, Perec parvient en quelque sorte à s'introduire dans la fiction, d'une manière comparable à celle qu'il évoque dans *La Vie mode d'emploi* :

Il serait lui-même dans le tableau, à la manière de ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule <sup>41</sup>

S'il était nécessaire de confirmer cette hypothèse, il suffirait de consulter l'arbre généalogique qui accompagne le manuscrit, et dont on peut raisonnablement penser qu'il a été dressé par Perec à titre de plan. Certes ce document ne figure pas dans le roman, mais le lecteur, au besoin, n'aurait guère de difficultés à l'établir. Par la mise à plat qu'il propose, il permet de percevoir de façon immédiate la complexe distribution des personnages que la lecture peut seulement reconstituer, au terme de divers recoupements, après les multiples parenthèses, retours en arrière et autres digressions. Un commentaire systématique des différentes branches peut se révéler utile et fournir plusieurs enseignements.

---

<sup>41</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 290.

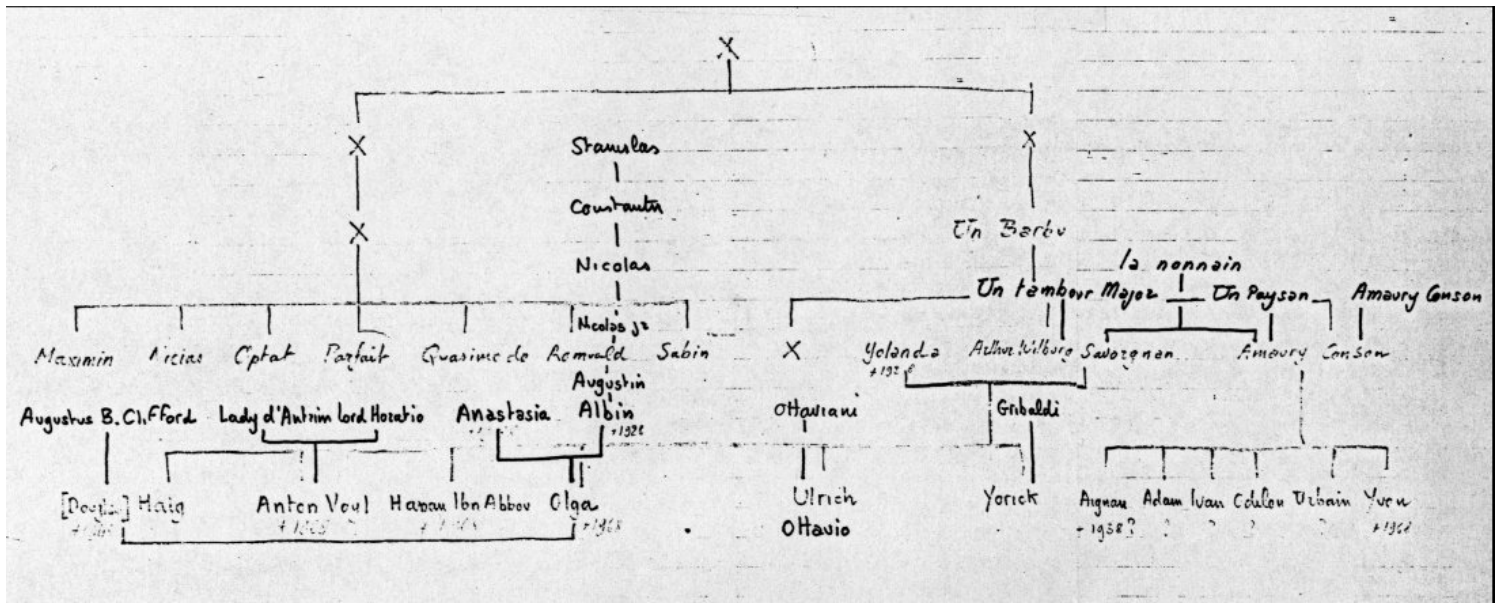


Figure 3

A première vue, il semblerait que les éléments du tableau se répartissent à peu près également en deux grands groupes plus ou moins symétriques. En fait, il n'en est rien et si les moyens que nous avons employés pour reproduire cette page manuscrite s'étaient montrés plus précis, on pourrait mieux percevoir une différence d'encre entre l'inscription des personnages qui constituent la branche principale (légèrement plus pâle) et celle de ceux qui se surajoutent indirectement (plus marquée).

A partir de ce moment, on voit que le Barbu se situe incontestablement à l'origine de la famille, ou plus exactement qu'il en est le premier personnage effectivement nommé, auquel l'écriture donne une existence autre que virtuelle. Les différentes croix qui occupent une position antécédente ne font en effet l'objet d'aucune mention dans le roman. De la sorte, le Barbu se retrouve dans la situation particulière de celui qui ignore à peu près tout de ses parents, c'est-à-dire, est-il besoin de le rappeler, le cas personnel de Perec. Le lecteur saisit sans mal comment, loin de toute confiance mièvre ou de tout étalage complaisant, *La Disparition*, ainsi que nous l'avons indiqué auparavant (cf. p. 121, 122 de notre étude) apparaît aussi dans une certaine mesure, comme une originale et discrète textualisation d'éléments biographiques.

Notons enfin, à propos de la distribution générale du livre et du rôle imparti à l'écrivain, que même si la branche de gauche donne lieu au développement des récits de crimes fratricides que nous avons analysés plus haut et investit ainsi la majeure partie du chapitre le plus long, *La*

*Disparition* se présente indéniablement comme «la saga des enfants du Barbu».

Celui-ci, comme on peut le vérifier, a trois fils, mais le troisième, matérialisé sur le plan par une croix, restera anonyme. Il est rapidement évoqué dans le chapitre 23 afin d'expliquer l'implacable désir de vengeance du Barbu :

A l'Hôpital du Bon Samaritain, à Acapulco, où on l'accoucha, ta maman mit bas, non pas un, mais trois bambins d'un coup. [...]

- Ainsi donc, dit Amaury, mon papa, si j'ai compris, n'a vu qu'un fils quand il arriva à l'hôpital.

- Pour sûr. On lui cacha qu'il avait trois poupards. [...]

Un Cardinal [...] accusa ton papa d'avoir trahi la Loi su Clan, puisqu'il nous avait soustrait au quorum, puis, par punition, lui assassina son fils, ton frangin, mon frangin ! (*L.D* p. 259,260)

Les deux autres enfants, Arthur Wilburg Savorgnan et Amaury Conson survivent grâce aux diverses interventions de personnages extérieurs qu'on voit se greffer sur le schéma de base, la nonnain pour les deux, un tambour-major pour Arthur Wilburg Savorgnan, un paysan et un pion (lui fournissant son nom) pour Amaury Conson : (C'est nous qui soulignons)

Dans un sursaut d'amour matriarcal, voulant au moins garantir nos saluts, la maman sonna la nonnain [...] On laissa donc un nourrisson à la Maman tandis qu'à grand train fuyait la nonnain nous soustrayant à la mort. (*L.D* p. 259,260)

Quant à moi, j'allais à Hull, où m'adoptait un tambour-major (*L.D* p. 261)

J'allai à Mitrovitsa. J'y vis un paysan qui, s'apitoyant, avait fait du garçon son pastour, lui offrant un toit, un lit, du pain. (*L.D* p. 263)

Mais quand tu quittas Mitrovitsa, tu choisis pour nom «Amaury Conson», nom du pion du Gymnasium qui t'avait tout appris. (*L.D* p. 264)

Si l'on poursuit l'examen de l'arbre, on note que les fils du Barbu ont à leur tour, chacun six enfants.

Le schéma laisse présager pour les fils d'Amaury Conson un destin rapide, brièvement raconté :

Amaury Conson [...] avait six fils. Son plus grand, qui, [...] avait pour nom Aignan, avait disparu, au moins vingt-huit ans auparavant, à Oxford, [...] Son fils suivant, Adam, avait, quant à lui, connu la mort dans un sanatorium [...] Puis, par trois fois, avait surgi la mort : à Zanzibar, un gros poisson avalait Ivan; à Milan, Odilon, qui assistait Lucchino Visconti, succombait, [...] A Honolulu, Urbain mourait d'hirudination : [...] Amaury n'avait donc plus qu'un fils survivant, Yvon; mais il aimait moins Yvon car Yvon, vivant au loin, voyait son papa trois fois l'an, jamais plus. (*L.D* p. 59)

Comme on peut le voir, tel est le cas, du moins pour la majorité d'entre eux, à l'exception d'une part d'Aignan, dont la fin est un plus détaillée (ce qui s'explique sans doute par le fait qu'il représente la lettre E) :

Aignan, ton plus grand fils, il avait alors vingt ans (caciquant à Ulm on l'assurait d'un brillant futur au CNRS ou à l'Institut où on lui offrait,

nonobstant son air conscrit, moult vacations) qu'Aignan donc, qui assistait à un symposium sur la pathovocalisation qu'organisait la fondation Martial Cantaral qui, voilà qui m'a fort surpris, avait choisi pour chairman mon patron lord Gadsby V.Wright, avait disparu. (*L.D* p. 283)

d'autre part d'Yvon, dont la mort, annonciatrice de celle de son père en ce qu'elle est la dernière de l'ensemble des fils, est exposée plus longuement (p. 233 à 236) :

PARIS. SIX MAI. MIDI TROIS. AVONS APPRIS LA MORT D'YVON  
CONSON A PARROS. STOP. CONFIRMATION POINT PAR POINT A TA  
DISPOSITION A ARRAS. STOP. (*L.D* p. 233)

L'affaire se complique sensiblement avec les enfants d'Arthur Wilburg Savorgnan, tout d'abord parce que l'histoire commence avec celle du couple et que l'on découvre par conséquent le personnage de la mère, Yolanda :

naviguant à bord du «Commandant Crubovin» [...] j'y connus Yolanda,  
la dactylo du sacristain du bord.

L'on s'aima. L'on convola. (*L.D* p. 275)

[...] ayant mis bas un instant plus tôt six bambins d'un coup, Yolanda  
gonisait. (*L.D* p. 277)

Ensuite parce que conformément à la décision d'Arthur, ses enfants sont dispersés dans des endroits divers et dissimulés sous des identités différentes :

j'avisai qu'il n'y aurait pour moi aucun loisir, aucun instant calmi si j'insistai dans l'union du sixain. Pour garantir à chacun son salut, il fallait, à l'instar du coucou pondant dans un nid voisin, lotir un à un nos poupons, donnant à chacun un papa adoptif (*L.D* p. 279)

On comprend donc, – et c'est ce qui explique la disproportion entre la place respective des deux familles sur le schéma – que la majeure partie de la trame anecdotique de *La Disparition* repose sur l'histoire des 6 enfants d'Arthur Wilburg Savorgnan et de leurs parents supposés.

Ainsi, pour Olga, on remontera jusqu'à la septième génération afin d'exposer la filiation d'Albin, son père officiel : (C'est nous qui soulignons)

la tribu Mavrokhordatos, donc, fournit d'abord au Sultan moult icoglans : Stanislas rasa Soliman; Constantin soigna Ibrahim; Nicolas fut tardjouman [...] son fils, Nicolas junior, fut fait Hospodar du Banat;

[...] Mais, trois ans plus tard, Mahmoud III, [...] l'assassina [...]

[...] Augustin, grand-papa d'Olga, [...] gagna Durazzo, [...]

Quant à Augustin, ça finit mal pour lui : [...]

il mit plus d'un mois à mourir. [...]

Un an plus tard, il n'y avait qu'un survivant, [...] il s'agissait du vrai sang d'Augustin : son fils, qui avait nom Albin. (*L.D* p. 174/177)

De toutes les histoires qu'on pourrait qualifier d'«annexes», en ce qu'elles concernent des personnages qui n'appartiennent pas directement au tronc principal de la famille, celle d'Albin est vraisemblablement la plus développée, ainsi que le laisse d'ailleurs

supposer la disposition sur l'arbre généalogique. En effet, outre les aventures d'Albin dans son bordj (p. 177 à 191), elle comprend ses relations avec la star Anastasia (Chap. 16) et la venue au monde d'Olga :

Anastasia accouchait mais, tubar, mourait quasi aussitôt. On trouva dans son sac un avis qui ordonnait qu'on donnât pour nom au poupon Olga Mavrokhordatos (*L.D* p. 190)

Néanmoins, sur l'arbre, la double branche montre bien que cette naissance cache en fait l'origine véritable d'Olga :

N'ayant donc plus qu'un bambin à lotir *-it was not a boy, but a girl-* j'allai à Davos... [...]

- Oui, Anastasia, la star Anastasia; j'approchai du lit; la star, plus qu'aux trois quarts tubar, [...] avait mis au jour un gnard plus laid qu'un pou qui paraissait lui aussi promis à la mort [...] l'avorton accompagna sa maman au paradis tandis qu'à mon bambin s'offrait un lit vacant ! (*L.D* p. 281,282)

Il en va de même pour tous les enfants d'Arthur Wilburg Savorgnan pour lesquels le lecteur découvre tour à tour deux versions : la première, admise comme exacte pendant la majeure partie du roman, se trouvant ensuite remise en question par les révélations finales d'Arthur. Cette double présentation toutefois, apparaît moins nettement pour Hassan Ibn Abbou, comme on peut d'ailleurs le comprendre dès le plan, puisqu'un seul trait aboutit à son nom.

pour Douglas Haig :

- Las ! soupira Tryphiodorus, la maman trouva la mort alors qu'un fils lui naissait. L'on ignorait son nom. Mais on trouva dans son sac un visa notarial [...] affirmant la filiation Clifford du poupon, fruit d'un fugitif amour qui aurait uni un soir, [...] Augustus B. Clifford à la maman. (*L.D* p. 142)

- Tu vas savoir. Augustus n'a jamais conçu Douglas Haig. Il l'adopta, sur l'injonction d'un vagabond qu'on surnommait Tryphiodorus. (*L.D* p. 207)

tu as pris pour surnom Tryphiodorus; tu t'habillas d'un sarrau blanc ainsi qu'un vagabond, tu abandonnas Haig à Augustus (*L.D* p. 280)

pour Anton Voyl :

J'avais toujours cru avoir pour papa un magnat irlandais [...] Mais non ! Mon vrai papa, m'apprit-on, avait, lui aussi, pour surnom Tryphiodorus ! (*L.D* p. 207,208)

Anton, lui aussi, fut par moi m'habillant sous l'incognito d'un soi-disant Tryphiodorus, foui, à Dublin, dans un lit qu'occupait Lady d'Antrim, qui avait pour mari lord Horatio Voyl, magnat irlandais du tabac. (*L.D* p. 280)

pour Hassan Ibn Abbou :

l'Iman d'Agadir qui dit l'amour qu'Hassan avait pour son pays natal (*L.D* p. 90)

Hassan Ibn Abbou lui aussi fut mon fils. Il fut mon initial abandon, à Agadir (*L.D* p. 279)

Pour les deux derniers fils, le récit laissé en suspens par Arthur Wilburg Savorgnan, est complété par Ottavio Ottaviani :

un jour, j'habitais alors Ajaccio, accompagnant mon duo bambinard dans un jardin public [...] quand tout à coup un cri horrifiant fracassa l'air. [...]

On avait vu sortir du bois un individu maigrichon, [...]

Aussitôt l'amas d'enfants, y compris mon duo, s'agglutina autour du gars qu'il suivit (*L.D* p. 282,283)

Ottavio Ottaviani soupira, puis parla ainsi : J'avais trois ans quand, moi mon frangin, on nous kidnappa, au sortir d'un jardin public, à Ajaccio : un grand maigrichon nous lança un sort, nous fascinant, nous attirant si fort qu'on s'attachait tous à son pas quand il partit au loin... [...]

- J'avais jadis pour nom Ulrich, mais [...] un bandit du Niolo [...] nous solda à bas prix, Yorick à un forain ayant pour nom Gribaldi, moi à un godillot [...] Ottaviani mon parrain (*L.D* p. 290,291)

La description de cet arbre généalogique apporte une confirmation : c'est incontestablement l'histoire de la famille du Barbu qui fournit l'argument narratif du roman. D'ailleurs les cinq noms retenus dans la table des matières, comme titre de chacune des parties, appartiennent tous à des membres de ce Clan : Anton Voyl, Douglas Haig Clifford, Olga Mavrokhordatos, Amaury Conson, Arthur Wilburg Savorgnan. Il convient aussi de remarquer que la lecture de *La Disparition* s'effectue en quelque sorte à l'inverse de l'ordre chronologique du schéma puisque la Loi interne du livre définit un fonctionnement qui veut notamment qu'un personnage de cette famille décède lorsque ses enfants ont tous trouvé la mort :



Parmi les personnages qui n'apparaissent pas sur l'arbre généalogique, mais qui jouent pourtant un rôle essentiel dans le roman, nous pouvons compter Aloysius Swann. Il est avec la Squaw, le dernier survivant et c'est lui précisément qui prononce les derniers mots que nous venons de lire. Il apparaît donc doublement comme le relais direct du fameux Barbu, d'une part en raison du recul dont il fait preuve par rapport aux événements, d'autre part en ce qu'il se révèle le responsable de la plupart des assassinats. Afin sans doute d'encourager cette lecture, Perec rajoute au texte initialement prévu dans le manuscrit un passage qui expose sans détours la fonction qu'exerce Swann dans le livre :

- Si j'ai compris, tu agissais au profit du Barbu
- Disons qu'on fut toujours son loyal bras droit, son commis, son proconsul (*L.D* p. 300)

A ce sujet, il est intéressant de noter qu'un peu plus loin, une phrase comparable lève définitivement toute ambiguïté sur les activités et la raison d'être d'Aloysius Swann : celui-ci, tout comme les autres personnages, dépend exclusivement de l'écrivain :

ni au scrivain, ni à moi qui fus son loyal proconsul, (*L.D* p. 304)

Par l'écriture, ce dernier a tout pouvoir sur eux puisque c'est par les lettres qu'il leur communique une existence sur la page. Le récit de la suppression d'Arthur Wilburg Savorgnan par Swann apparaît, à ce

propos, particulièrement significatif : avec ce passage le lecteur est à même d'apprécier un remarquable exemple de réussite en matière de métaphore métatextuelle.

j'ai sur moi un outil qui vaudra tout ça !

Il sortit son Smith-Corona. D'un trait, il raya Arthur Wilburg Savorgnan qui s'affaissa mort. (*L.D* p. 303)

Lors d'une lecture rapide, surtout si le lecteur est un familier des romans policiers, l'attention n'est pas retenue outre mesure par une difficulté de compréhension. Ne jurerait-on pas que l'arme utilisée est un pistolet automatique de marque connue ? La confusion avec les célèbres Smith and Wesson est en effet soigneusement entretenue ici grâce notamment à une heureuse coïncidence : deux noms composés dont le premier terme est identique. Or Smith-Corona est en fait une marque... de machines à écrire. Perec donc, tue bien son personnage par l'écriture et non par le réel. De surcroît, il exploite le doute créé dans l'esprit du lecteur avec ce nom propre, en jouant doublement :

– d'une part sur une antanaclase fondée sur le sens du mot «trait», qui peut aussi bien signifier «d'un seul coup» lorsqu'il indique la rapidité d'une action, qu'une «ligne tracée» en référence au geste du scripteur qui barre tel mot;

– d'autre part sur une syllepse à partir du terme «raya», qui tour à tour veut dire, dans une acception figurée supprimer, éliminer, comme synonyme de tuer (cf. par exemple l'expression commune «rayer de la

carte»), et qui correspond bien à la situation de meurtre rapportée ici, au sens propre faire des raies, raturer, biffer qui renvoie évidemment dans l'acte d'écriture à toute suppression.

Il convient enfin pour que le lecteur puisse percevoir toute la subtilité de ce passage, qu'il sache que les machines Smith-Corona ont une particularité bien précise : elles n'utilisent pas en effet des rubans mais des... cartouches ! (cassettes appelées cartridges). Ce détail se révèle indéniablement très précieux puisqu'il autorise ici un surcroît inattendu dans le raffinement textural de la métaphore.

Afin d'insister sur l'étendue des possibilités d'intervention du scripteur qui fait et défait les personnages par le seul jeu de l'écriture, le pouvoir discrétionnaire qu'il a pour régir leur disposition, Perec rajoute au rapport d'Alain Guérin, déjà cité (p. 99), une allusion au Barbu et à l'influence qu'il exerce :

Par surcroît, on croit savoir qu'un adjoint du SR albanais a compromis un Barbu d'Ankara, contrôlant ainsi son organisation. (*L.D* p. 78)

Nous allons voir maintenant que le rapprochement entre le personnage du Barbu, ou son représentant, et Perec ne s'arrête pas à la mise en fiction de la place de l'écrivain dans le processus de création.

Le lecteur, pour qui désormais l'identité du Barbu ne fait plus l'objet du moindre doute, va selon toute probabilité se livrer à un examen un peu attentif de sa description, telle qu'elle apparaît à la page 237 :

Il s'agissait d'un individu aux traits plutôt lourdauds, pourvu d'un poil châtain trop abondant, touffu, ondulant, plutôt cotonnant, portant favoris, barbu, mais point moustachu. Un fin sillon blafard balafrait son pli labial. Un sarrau d'Oxford sans col apparaissait sous un tricot raglan marron

La silhouette, assez peu banale, de Perec est suffisamment connue pour que l'on considère sans hésiter ce texte comme un auto-portrait, d'autant plus qu'il répond à un autre, tiré d'un ouvrage antérieur de Perec : *un Homme qui dort*, livre avec lequel justement *La Disparition*, ailleurs, affirme nettement sa parenté :

Cette face ronde, un peu gonflée, presque bouffie déjà, ces sourcils qui se rejoignent, cette minuscule cicatrice au-dessus de la lèvre, ces yeux un peu globuleux, ces dents irrégulièrement plantées, pleines de tartre jaunâtre, ces excroissances multiples, boutons, naevi, points noirs, verrues, comédons, grains de beauté noirâtres ou brunâtres d'où émergent quelques poils, sous les yeux, sur le nez, sous les tempes <sup>42</sup>.

S'il était besoin de confirmer cette hypothèse, il suffirait de faire référence à une page de *W ou le souvenir d'enfance* qui offre une

---

<sup>42</sup> G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 150.

explication détaillée au sujet de la cicatrice que portait Perec et de l'importance que revêtait pour lui cette marque originale, sorte de signe d'identification :

[un garçon] prit un de ses bâtons de ski et m'en porta un coup au visage, [...] m'ouvrant la lèvre supérieure. [...] La cicatrice qui résulta de cette agression est encore aujourd'hui parfaitement marquée. Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...] ce n'est peut-être pas à cause de cette cicatrice que je porte la barbe, mais c'est vraisemblablement pour ne pas la dissimuler que je ne porte pas de moustaches. [...] c'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite «des sept mètres», le *Portrait d'un homme*, dit *Le Condottiere* d'Antonello de Messine, qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire [...] Le *Condottiere* et sa cicatrice jouèrent également un rôle prépondérant dans *un Homme qui dort* (par exemple, p. 105 : «...le portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi ...») et jusque dans le film que j'en ai tiré avec Bernard Queysanne en 1973 et dont l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque exactement identique à la mienne : c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 141/143.

On rencontre dans *La Vie mode d'emploi* une nouvelle version faisant référence au même signe :

...«un portrait du Quattrocento, un homme au visage à la fois énergique et gras, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre».

*La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 306.

S'il introduit indirectement son propre personnage dans le roman, il est une marque qu'à l'évidence le lipogramme en E interdit formellement à Georges Perec, l'inscription de sa signature. Cependant, nous devons noter que le souci de dresser un autoportrait ou du moins le portrait d'un personnage comportant de nombreux traits communs avec lui, s'accompagne chez Perec du désir de laisser une trace dans l'écriture, ne serait-ce que sous la forme d'une signature minimale, en disposant clandestinement par exemple ses initiales à des endroits choisis<sup>44</sup>.

Ne les lisait-on pas dans le titre initialement prévu pour *Le Condottiere* : *Gaspard pas mort* ? (c'est nous qui soulignons) Ne les remarque-t-on pas dans un autre titre *Gradus ad Parnassum* ? qui se substituait à un premier, *J'avance masqué*<sup>45</sup>, lequel, du coup, prend en quelque sorte une valeur de commentaire : il s'agit bien, en effet, de se présenter tout en se dissimulant. N'est-ce pas la même expression

---

<sup>44</sup> Il faudrait sans doute, afin de mieux comprendre cette position, opérer un rapprochement avec certaines lignes de *La Vie mode d'emploi* :

...«une place apparemment inoffensive, comme si cela avait été fait comme ça, en passant, un peu par hasard, parce que l'idée en serait venue sans savoir pourquoi, comme si l'on ne désirait pas trop que cela se remarque, comme si ce ne devait être qu'une signature pour initiés»...

G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 290.

<sup>45</sup> On trouve la référence à ces titres dans le paragraphe intitulé «premiers textes» de la «Bibliographie sommaire (assortie de quelques commentaires de l'auteur)» parue dans *L'Arc* n° 76, 1979, p. 96.

«Gradus ad Parnassum» que l'on retrouve dans *La Disparition* comme épigraphe du chapitre racontant les crimes «alphabétiques» de Maximin ?

Bien que le livre reste inachevé, on rencontre encore, cette fois inscrites sans détours, les initiales de Perec dans «53 jours», dans une partie dont la rédaction est considérée par Jacques Roubaud comme vraisemblablement définitive :

Il y a ces personnages qui, dans les passages qu'il a terminés, et qui se trouvent donc tout à fait vers la fin du plan prévu (alors qu'il y a des trous plus importants un peu avant), disent qu'ils se sont adressés à G.P. et qu'il a fallu le presser<sup>46</sup>.

Ces quelques constatations suffisent à pousser à une relecture systématique de l'ensemble du roman afin de débusquer d'éventuelles occurrences de l'association des deux lettres G, P.

Plusieurs enseignements peuvent être tirés de cette recherche :  
Il est effectivement possible de relever pas moins de 11 cas correspondant à l'objet défini (avec la rencontre, une nouvelle fois, de ce chiffre si connoté, doit-on croire au hasard ?).

---

<sup>46</sup> Jacques Roubaud, Entretien avec Jacques Neefs, «Récit et langue, à propos de «53 jours» de Perec », dans *Littérature* n° 80, Larousse, Paris, 1990, p. 97; correspond à :

«un rom[ancier] dont nous avons fait la connaissance à il s'appelle G P»...  
«53 jours», *op. cit.*, p.312.

On note qu'un soin tout particulier a été développé pour faire ressortir les lettres en question : emploi inattendu de majuscules, déplacement de syntagmes, ajouts et juxtaposition de noms, recherche d'expressions figées arborant à la fois G et P.

On remarque aussi que le rapprochement ne saurait être attribué à des rencontres fortuites, étant donné qu'on trouve d'autres occurrences de G à proximité de P, parfaitement banales. Outre le fait que dans certains de ces derniers cas cela semble répondre à un souci délibéré, pouvant peut-être s'interpréter comme un relatif désir de démarcation, l'ensemble confirme ce que nous avons maintes fois souligné, à l'inverse d'une systématisation répétitive et sans grand intérêt, la stratégie adoptée relève du choix et exige chaque fois une texturation spécifique.

Un fait ne manque pas de retenir l'attention du lecteur, si chacun des exemples correspond bien à une situation originale, tous sans exception renvoient finalement, de manière plus ou moins implicite et métaphorique, à l'écriture en général, au texte lipogrammatique en particulier.

C'est le cas notamment de la locution «*Gradus ad Parnassum*» (*L.D* p. 241) que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser. Comme nous l'avons vu, elle annonce et résume tout à la fois les récits d'assassinats qui suivent, en soulignant de manière ironique l'originalité de leur montage.

De manière similaire, c'est au moment précis où Albin se lance dans la composition d'un blason, qu'une comparaison s'instaure avec un dieu aux initiales particulières :

Albin bondit, l'iris brillant. Il avait tout du Grand Pan. (*L.D* p. 183)

A l'appui de notre affirmation, il faut rappeler une autre phrase de Perec où le rapprochement s'impose de façon plus nette encore :

Veux-tu dire par là que le Grand Pan est responsable de ces inextricables mélanges que sont devenus mes textes ? <sup>47</sup>

Avec ce dernier exemple, s'installe une nouvelle fois l'image de l'écrivain responsable suprême de l'organisation et de la distribution des lettres. C'est précisément ce qu'évoque l'expression «Grand Patron» utilisée dans ce passage :

Au matin, il vit un Grand Patron qui faisait son tour; sa cour d'aspirants toubibs l'accompagnait (*L.D* p. 24)

---

<sup>47</sup> G. Perec, «Lieux communs travaillés», n° 17, dans *Vœux*, *op. cit.*, p. 33.

Devons-nous citer aussi, à ce sujet, la présentation d'un goût discutable qu'un romancier contemporain faisait de Georges Perec : ...«Rorgepec» «satyreau païen» se fondant peut-être, supposons-nous, sur le bouc que portait l'écrivain et sur ses cheveux ébouriffés.

Cité par Eric Beaumatin dans *Le Magazine littéraire* n°193, mars 1983, p. 37.

Pour le plaisir, mentionnons aussi la plaisante allusion que Perec fait à sa barbiche dans une définition de mots croisés :

«Pourrait éventuellement figurer sur ma carte d'identité, mais pas sous la rubrique «né à ...» [réponse] «Port de Bouc».

*Les mots croisés*, *op. cit.*, grille n° 129, 1 vertical.

Quelques réflexions supplémentaires s'imposent à propos de cet extrait. Tout d'abord nous constatons que les majuscules G.P. ne figuraient pas dans le manuscrit (p. 6) et qu'elles correspondent par conséquent à un désir d'attirer l'attention du lecteur. Remarquons ensuite que si le syntagme «Grand Patron» désigne habituellement celui qui dirige, qui commande, qui décide, elle renvoie en outre plus particulièrement ici à un médecin-chef, un professeur ou un chirurgien dont la fonction consiste notamment à pratiquer certaines interventions comme celle que subira Anton Voyl dans ce même hôpital : «l'ablation du sinus». Or nous savons parfaitement que cette opération quelque peu bizarre constitue une métaphore métatextuelle du lipogramme en E grâce à un jeu de mot implicite puisqu'il s'agit d'un côté, littéralement, de faire un prélèvement dans un nez, de l'autre d'effectuer l'enlèvement d'un É.

Il importe de noter qu'on peut découvrir ailleurs l'ensemble «grand Patron» dans la transposition du poème de Hugo, «Booz endormi» (*L.D* p. 119). Toutefois dans ce cas là, le g s'écrit en minuscule et l'association des deux lettres que l'on reconstituerait alors assez arbitrairement ne saurait être lue de la même façon. Peut-être s'agit-il là d'une manière de connoter l'emprunt d'un autre texte ? C'est en tout cas ce que laisse supposer une nouvelle occurrence, là encore sans majuscules, que l'on relève dans une autre adaptation de poème, «Les chats» de Baudelaire : (c'est nous qui soulignons)

Amants brûlants d'amour, savants aux **p**ouls **g**laciaux, (*L.D* p. 124)

C'est une métaphore comparable à celle de l'intervention chirurgicale que l'on observe avec la description de la course hippique que la double majuscule de sa désignation (répété à endroits différents) permet de rattacher à ce corpus :

Longchamp où nonobstant l'inamical climat, l'on courait l'important Grand Prix [...]

Il y avait vingt-six inscrits, donc vingt-cinq partants, Whisky Dix, qui avait un «Cinq» sur son dossard, ayant fait forfait. [...]

Whisky Dix fait forfait, donc Scribouillard s'abat, d'où pour gagnant Capharnaüm ! (*L.D* p. 80/81/82)

Placé sous le signe des lettres GP, l'expression «Grand Prix» qui offre un titre à l'ensemble de l'épisode montre bien que c'est l'écriture adoptée par Perec qui engendre les événements, de la même façon qu'elle fait naître ou disparaître les personnages, ainsi que nous l'avons maintes fois souligné.

Notre exemple suivant, porte justement l'accent sur ce dernier aspect puisqu'il s'agit de déterminer le responsable de l'inexplicable disparition d'Hassan Ibn Abbou, dont le corps n'est plus dans son cercueil :

on accusa [...] l'Anglo-Iranian Bank qui raccusa Pompidou qui compromit Giscard qui condamna Papon (*L.D* p. 93)

La première version se présentait à l'origine ainsi :

qui raccusa Pompidou qui compromit Papon (Manuscrit, p. 32)

On voit donc que c'est uniquement grâce au rajout d'un nom propre commençant par G que la construction des initiales recherchées devient possibles. Le lecteur peut alors sans hésitation désigner le véritable coupable, qui ne pouvait être d'ailleurs que l'écrivain élaborant une histoire en fonction de la contrainte lipogrammatique.

L'exemple que nous citerons maintenant se trouve à l'intérieur d'un discours d'Amaury. La conversation dans laquelle il s'inscrit commence par des considérations générales sur la situation des personnages et la malédiction qui s'abat sur eux, puis évolue lentement vers une discussion théorique sur la création romanesque. C'est l'occasion que saisit le scripteur pour décrire la manière dont s'écrit le livre : (c'est nous qui soulignons)

il n'y a pas un mot fortuit, car tout y a, illico sa justification, donc sa signification, on croirait parcourir un roman à tiroirs, un roman noir à l'instar d'un Mathurin, d'un Jan Potocki, d'un Hoffmann, d'un Balzac avant Vautrin, Goriot, Pons ou Rastignac (*L.D* p. 217)

Là encore la dernière phrase a fait l'objet d'un changement puisqu'au départ on pouvait seulement lire d'un Balzac s'amusant (Manuscrit, p. 103). Certes la version définitive, incontestablement plus précise, renvoie surtout à certain type d'écriture chez Balzac, mais par la liste de noms propres qu'elle propose, elle permet d'isoler les lettres GP qui suggèrent non moins nettement que l'écriture dont il est question dans tout le paragraphe est celle que pratique Perec. Notons en outre que

l'utilisation des noms Goriot et Pons indirectement attire peut-être l'attention du lecteur sur les initiales de deux mots contigus, qui s'inscrivent un peu plus loin dans la même phrase : (c'est nous qui soulignons)

un scribouillard [...] alignant [...] sa ration d'incongrus **g**ribouillis,  
**p**roduit un fil narratif (*L.D* p. 217)

Les mots employés et leur place dans la phrase interdisaient en effet l'usage de majuscules. Le recours à ces dernières, aurait indéniablement perturbé la lecture plus qu'il ne l'aurait aidée et risquait fort, par là même, d'être considéré comme un effet gratuit et facile.

Somme toute, en l'état, et malgré des difficultés que nous ne saurions minimiser, la lecturabilité d'un tel passage nous paraît suffisamment établie.

Les portraits d'Anton Voyl et d'Arthur Wilburg Savorgnan présentent certaines similitudes. Le mot «raglan» par exemple, utilisé pour désigner la tenue vestimentaire des deux personnages, invite peut-être à effectuer une relecture des deux textes simultanément :

Pourtant, Amaury Conson vit, à trois pas, un individu qui souriait.  
 Il avait un air franc plutôt jovial, disons sympa, qui lui plut aussitôt.  
 Grand, pas mal bâti, il portait un raglan copurchic (*L.D* p. 91)

On aurait dit qu'il avait tout au plus vingt ans. Grand, plus droit qu'un i, plus fin qu'un fil, il portait un caoutchouc mastic à col raglan, un stick, un panama. Il avait, *a priori*, l'air d'un garçon tout à fait charmant (*L.D* p. 164)

On notera sans mal que dans chacun des extraits, une des phrases débute par l'adjectif «Grand», qui de ce fait, porte une majuscule. Les mots suivants, bien que différents, commencent tous deux par la lettre p. Là encore donc, nous trouvons bien à proximité les deux initiales de Perec. Toutefois, bien que la juxtaposition des mots requis pour cela résulte en fait de la construction un peu particulière des deux phrases, ces deux exemples, pourraient éventuellement paraître moins probants si l'on oubliait un autre fait important : les deux personnages sont issus de la même branche familiale et sont respectivement fils et petit-fils du fameux Barbu. Le lecteur perspicace aura d'ailleurs pu remarquer au passage, que dans le portrait de ce dernier, analysé plus haut, le mot «raglan» justement apparaissait dans la description des vêtements. Il n'est par conséquent pas surprenant de voir Anton Voyl et Arthur Wilburg Savorgnan porter le sceau de leur hérédité.

Le lecteur pourrait logiquement s'étonner, en revanche, de ne pas trouver trace, apparemment du moins, de la même marque, chez l'autre fils du Barbu : Amaury Conson. Un examen minutieux du récit de sa dernière nuit, suffit pourtant pour déceler dans le nom du lieu où il pressent sa disparition prochaine, les lettres recherchées : (c'est nous qui soulignons)

Il fit un tour du **grand parc** [...]

Qui aurait cru, disait-il dans son for, qu'il pouvait y avoir sous un climat si souriant, dans un jardin où tout concourt à la paix, tant d'assassinats ? (*L.D* p. 219)

Contrairement à ce que nous avons affirmé pour un des exemples précédents, nous pourrions regretter ici l'absence de lettres capitales qui auraient avantageusement levé, au besoin, une incertitude et qui dans le cas présent n'auraient en rien entravé la lecture par un aspect insolite ou forcé. Or dans le même épisode, nous pouvons remarquer que justement le second mot, utilisé seul un peu plus loin, gagne, sans raisons apparentes semble-t-il, une majuscule (qu'il n'avait d'ailleurs pas non plus dans le manuscrit, p. 105) :

Il trouva pour finir la maison, ayant cru vingt fois croupir à tout jamais au plus profond du Parc. (*L.D* p. 221)

C'est sans doute l'occasion pour le lecteur de prendre conscience que le mot «Parc» possède l'intégralité des lettres du nom Perec autorisées dans un lipogramme en E et que de plus il les offre dans l'ordre. Force serait dès lors de convenir, soit que les majuscules ont été oubliées dans le premier cas, soit, de façon plus probable, que la part de dissimulation est beaucoup plus importante ici que dans les autres exemples. Cela correspond d'ailleurs assez bien à une stratégie paradoxale, souvent mise à contribution dans l'écriture perecquienne : «rester caché, être découvert»<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 14.

Semblant à lui seul les résumer tous, le dernier cas se présente un peu comme exemplaire. Il est tiré de «*La Disparition*», roman d'Anton Voyl mis en abyme dans *La Disparition*. De plus, rappelons que l'histoire racontée dans cette fiction est celle d'Aignan, c'est-à-dire un personnage qui porte le même nom que celui des fils d'Amaury Conson («Son plus grand, qui, par un hasard coïncidant, avait pour nom Aignan»... *L.D* p. 59) qui symbolise la voyelle E. Or on sait que, désirant s'isoler pour faire pénitence, Aignan recherche un lieu très spécial :

- Y a t-il par ici, voulut-il savoir, un Locus Solus [...]
  - Il y a, dit l'obtus paysan, au mitan du lac, un îlot, non, plutôt un roc, un pic [...]
- Il l'y conduisit donc, sur l'îlot du Grand Pardon. (*L.D* p. 48)

Le lecteur sera sans doute sensible au rapprochement qui s'instaure entre la demande d'un «Locus Solus», expression qui connote inmanquablement l'écriture roussellienne et le lieu correspondant, le «Grand Pardon», marqué pour sa part des lettres perecquiennes, affichant de la sorte la revendication d'une parenté littéraire.

L'écriture du lipogramme est elle aussi sous-jacente dans cet épisode puisque Aignan va totalement disparaître sur cet îlot au nom si particulier (soulignons qu'une fois de plus la majuscule à «grand» n'existait pas au stade du manuscrit, p. 18).

A l'issue de la présentation de tous ces exemples il convient de souligner que jamais ces traces ne sont l'émanation d'une quelconque

coquetterie d'auteur. Elles correspondent plutôt à l'une des définitions de l'écriture que proposait Perec :

Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes<sup>49</sup>.

De plus, en obligeant le lecteur à prendre comme unité signifiante, non plus la phrase ni même le mot mais la lettre seule, elles bouleversent en profondeur certaines habitudes : créer un monde, engendrer des personnages, bâtir une histoire, rien de tout cela ne saurait exister sans le fondamental travail de l'écriture. L'écrivain est pour Perec, avant tout, homme de lettres. Dans ce sens, Bernard Magné avance dans un de ses articles une affirmation qui pourrait résumer notre propos :

Toute saisie du monde par l'écriture repose donc sur une maîtrise de la lettre, et plus spécialement chez Perec de la lettre tracée, du graphème<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>50</sup> Bernard Magné, «Ecriture et déconstruction dans les textes de Georges Perec», dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 232.



51

### 2.1.1.2. L'écriture contraste.

Notre développement précédent envisageait mais laissait en suspens deux questions distinctes quoique fondamentalement liées :

- d'une part la prise en charge de la narration dans *La Disparition* et le statut du narrateur,
- d'autre part, la complexe mise en jeu dans une écriture de deux attitudes contradictoires : révéler, dans une stratégie d'auto-représentation, receler, dans une stratégie de dissimulation.

---

<sup>51</sup> Foissy, paru dans *Femme Actuelle*, magazine hebdomadaire édité par Prisma Presse.

Si l'on adopte la terminologie proposée par Genette<sup>52</sup>, le narrateur s'il est lui-même un personnage de l'histoire qu'il raconte est dit homodiégétique, dans le cas contraire (extérieur à l'histoire rapportée), on parle de narrateur hétérodiégétique.

Le narrateur principal de *La Disparition*, selon cette classification, est incontestablement hétérodiégétique. Il n'apparaît jamais en effet en tant que personnage et le lecteur serait bien incapable de fournir beaucoup de précisions à son sujet puisque le récit n'en propose aucune description ou caractérisation. Ce narrateur omniscient n'est cependant pas délibérément effacé puisqu'il intervient cinq fois au moins de manière directe au cours du roman, en prenant la parole pour apostropher le lecteur et manifester ainsi sa présence.

Dans l'occurrence que nous citerons tout d'abord, le récit du narrateur, rapportant la visite d'Amaury à la villa d'Anton, s'interrompt pour faire place à un commentaire :

Il aurait dû y avoir vingt-six cartons. Il compta au moins dix fois : il manquait un carton. Qui nous lit l'a aussitôt compris : si l'on avait pris pari qu'il s'agissait du «CINQ», l'on aurait vaincu ! (*L.D* p. 84)

---

<sup>52</sup> «On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...] l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...] Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*.»

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 252.

Cette réflexion du narrateur met indirectement l'accent sur le fonctionnement scriptural du livre (le lipogramme choisi ici utilise un alphabet de 26 lettres amputé de la 5<sup>e</sup>, la voyelle E) et teste ainsi la perspicacité du lecteur. Ce bref insert concourt de la sorte à augmenter la lecturabilité du texte puisque tout à la fois il insiste sur la logique d'écriture qui a présidé à l'élaboration de *La Disparition* et il en dévoile le mécanisme.

Le deuxième exemple est sensiblement différent : certes il s'agit ici aussi d'une rupture dans le récit du narrateur mais elle est mise à profit pour s'adresser plus directement encore au lecteur puisque cette fois, ce dernier n'est plus laissé dans le flou général de l'anonymat, mais désigné du nom «ami» et que le tutoiement est utilisé pour l'inviter en quelque sorte à partager les réflexions exposées :

Oui, ami qui nous lis tu voudrais, toi aussi, qu'ici tout soit fini. Douglas Haig Clifford s'unit à Olga Mavrokhordatos; ils connaîtront l'amour, la paix, l'amical unisson. Ils auront vingt-six bambins, tous survivront.

Las, non ! souhait trop hardi ! il n'y aura pas d'absolution. (*L.D* p. 104)

Cette intervention du narrateur a au moins une double portée métatextuelle.

D'une part, comme dans l'exemple précédent, elle souligne métaphoriquement un des aspects du fonctionnement textuel du roman. Dans une parodie de la formule traditionnelle accompagnant les

dénouements heureux des contes de fées : «Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants», le lecteur devine que l'annonce d'une nombreuse famille de 26 enfants, tous indemnes, suggère le rétablissement d'un alphabet complet. Or, il l'imagine sans difficulté, une telle perspective entraînant le retour du E aurait pour conséquence de provoquer la fin immédiate du livre fondé sur le lipogramme.

D'autre part, elle acquiert sans doute une dimension d'ironie métatextuelle par l'affirmation d'un souhait commun de «happy end» partagé par le lecteur et le narrateur, qui se heurterait à l'inévitable expression d'un destin supérieur. Ce dernier ne laisserait de la sorte aucune latitude au narrateur puisque son pouvoir se limiterait alors, comme dans la perspective d'une écriture réaliste qui prétend représenter un monde réel, à raconter des événements tels qu'ils sont censés s'être produits.

Le texte de *La Disparition*, en multipliant les exemples qui prouvent qu'il n'appartient manifestement pas à ce type d'écriture, permet de saisir le caractère de dérision de cet extrait. Celui-ci trouverait d'ailleurs un écho dans un autre passage où le narrateur intervient de façon assez comparable :

N'ajoutons pas qu'il faisait toujours nuit, ni qu'il tombait sans fin un crachin dru, pointu, glacial. On conçoit sans mal qu'il fallut un hasard tout à fait hors du commun (d'aucuns y ont vu aussitôt l'infini doigt du Tout-Puissant : à coup sûr, ils n'ont pas tort, mais la Narration contraint à offrir, au moins, l'illusion du pas tout à fait fatal; sinon à quoi bon discourir ?) tout à fait hors du commun, donc, pour

qu'Aignan, sous un climat aussi cordial, soit toujours vivant dix-huit ans plus tard. (*L.D* p. 46)

Remarquons toutefois que cet exemple soulève deux questions :

– premièrement, à quel narrateur en fait, avons-nous affaire ici ? Rappelons que ce passage est censé provenir du roman qu'imagine Anton Voyl. Il s'agit donc en toute rigueur du narrateur de cet ouvrage et non de celui de *La Disparition*. Toutefois il convient de ne pas oublier non plus que tout d'abord c'est le narrateur de *La Disparition* qui rapporte ce que le narrateur du roman de Voyl raconte, ensuite que le roman de Voyl bien qu'occupant sept pages entières de *La Disparition* se révèle en fait... inexistant :

ma conclusion s'imposait, confia Anton Voyl quand il mit un point final à son roman; à son brouillon disons plutôt, sinon à son synopsis, car s'il imagina à foison sa narration, il n'arriva jamais à l'instant crucial du Discours (*L.D* p. 50)

Ces lignes contredisent donc formellement ce que vient de découvrir le lecteur puisqu'il a effectivement pris connaissance, non du simple canevas resté au stade de l'imagination, mais bien d'une narration dans laquelle précisément il a pu observer une intrusion de narrateur – là encore difficile à situer – faisant sans ambiguïté allusion à un écrit puisque le terme lire est employé :

O, toi qui nous lis, il nous faut sans plus faillir t'affranchir, quoiqu'à coup sûr tu as compris aussitôt qui Sturmi portait sur son caparaçon : oui, tu avais raison, il s'agissait d'Aignan. (*L.D* p. 47)

Il convient de remarquer à propos de ce dernier cas, qu'ici aussi le lecteur est tutoyé, mais que le dialogue fictif que semblait proposer, ainsi que nous l'avons suggéré, l'apostrophe de la page 104, est ici nettement plus esquissé puisque le début de la phrase semble avoir reçu une réponse du lecteur, à laquelle correspond l'appréciation du narrateur : «oui, tu avais raison».

Si nous revenons maintenant au roman imaginaire d'Anton Voyl, force est de relever une nouvelle contradiction puisque les rares passages, si l'on en croit le commentaire du narrateur principal, ayant fait l'objet d'une rédaction, ne figurent paradoxalement pas dans la version du roman qui vient d'être présentée au lecteur.

il broda sur cinq ou six points : il fit un portrait plutôt fin d'Aignan; il campa à grands traits un Archiduc tout à fait saisissant («un grand voyou, au poil ras, aux longs favoris roux» : on voit qu'il s'inspirait du toubib qui l'avait pourtant ragaillard) (*L.D* p. 50)

Notons au passage que la dernière phrase constitue un nouveau commentaire du narrateur qui renvoie – ici de manière plus traditionnelle, si l'on peut dire – à un élément antérieur de la narration principale (p. 22).

- deuxièmement, l'exemple étudié oblige le lecteur à s'interroger sur le statut de cette première personne du pluriel qui renvoie au narrateur à

travers la forme verbale «ajoutons». Empruntons à Bernard Magné son analyse à propos du pronom nous :

**nous**, pronom fortement polysémique, pouvant équivaloir tantôt à **je** (c'est, par énallage, le nous dit de «modestie»), tantôt à **je + tu** (c'est le nous inclusif du destinataire), tantôt à **je + il** (c'est le nous exclusif du destinataire, tel qu'il apparaît par exemple à l'incipit de *Madame Bovary*)<sup>53</sup>

Notons tout d'abord que la dernière situation envisagée est de fait exclue ici puisqu'il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique et qu'il ne saurait donc pas, par définition, s'associer avec un des personnages du roman, ensuite, qu'il ne semble pas plus représenter un nous pluriel incluant le narrataire. Force est par conséquent de lui attribuer la valeur d'un nous dit de «politesse», remplaçant un «je». Nous avancerons en outre deux arguments supplémentaires :

D'une part, le «je» est par définition exclu du lipogramme en E et le narrateur ne peut à l'évidence en user. Ses interventions doivent donc nécessairement s'accommoder de ce «nous». Nous pouvons d'ailleurs mentionner d'autres occurrences de ce pronom dans *La Disparition*, en des endroits où la construction syntaxique fait clairement apparaître la substitution de l'impossible «je», soit par l'indication d'un sujet unique,

---

<sup>53</sup> Bernard Magné, «Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La vie mode d'emploi*», dans *Colloque d'Albi, langages et signification*, 1982. Repris dans *Perecollages, op. cit.*, p. 65.

pourquoi bascula-t-il ? L'y poussas-tu ?

– Nous l'aurions fait s'il l'avait fallu, admit Arthur Wilburg Savorgnan  
(*L.D* p. 241)

soit par la mise en parallèle avec une première personne du singulier :

– Nous goûtons fort ton subtil distinguo, dit, glacial, Aloysius Swann.  
Mais j'ai sur moi un outil qui vaudra tout ça ! (*L.D* p. 303)

Certes, dans les deux cas, ce n'est pas le narrateur qui parle, mais l'opération de remplacement qui est pratiquée permet de légitimement supposer que le « nous » utilisé parfois par le narrateur masque effectivement un « je ». L'extrait suivant le confirmera aisément.

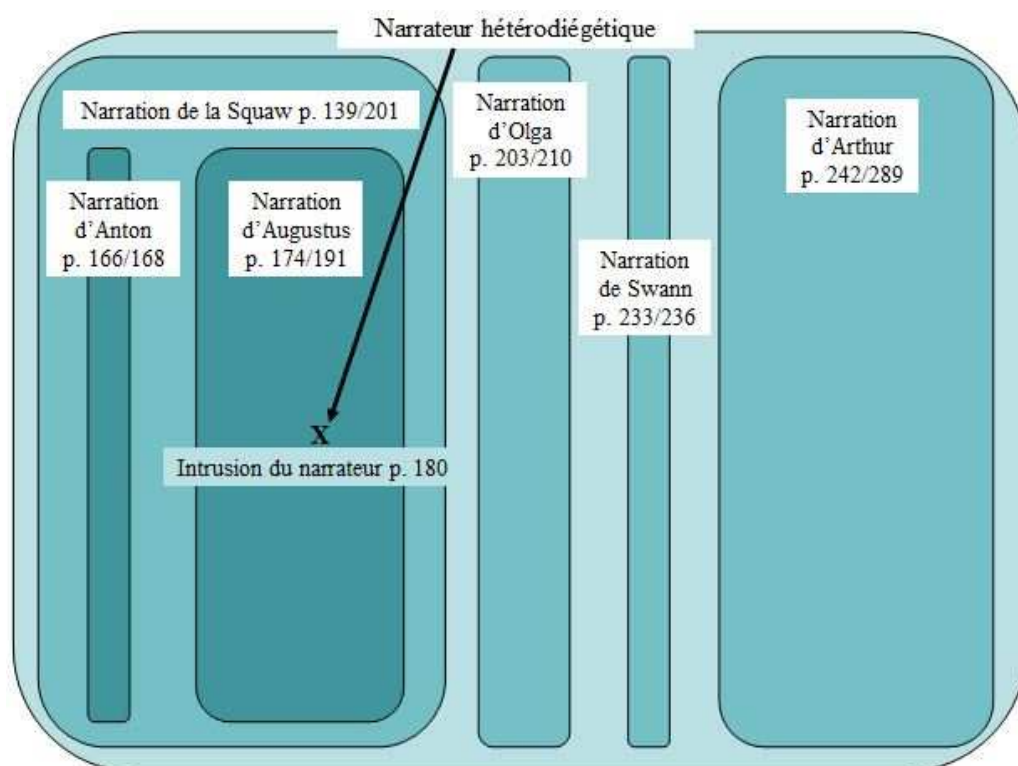
D'autre part, dans un autre exemple l'accord grammatical (le participe passé de lire au singulier) prouve sans discussion possible qu'il s'agit bien de ce type de « nous » (soulignons qu'une première graphie qui donnait « lus » dans le manuscrit, p. 81, a été rectifiée) :

Ainsi Albin contacta-t-il à Tirana, un individu dont on lui avait dit qu'il avait tout du fripon, mais qu'il paraissait sûr, intuitif, fin, saisissant à mi-mot, ayant du tact, imaginatif. Il s'agissait – qui nous lit doit l'avoir compris, ou sinon il nous a mal lu – il s'agissait, disions-nous, d'Othon Lippmann !

Ainsi – Augustus l'avait compris aussitôt – Olga, qu'aimait plus qu'un fou Douglas Haig, avait pour papa un ami du plus grand rival qu'ait

jamais connu Augustus, ami qui par surcroît, abhorrait jusqu'à l'abomination l'Anglais ! (*L.D* p. 180)

Cet ultime exemple d'intrusion du narrateur est sans doute le plus problématique. Il faut en effet rappeler que le narrateur hétérodiégétique de *La Disparition* est relayé, parfois à plusieurs niveaux, par une multiplicité de personnages prenant en charge des narrations plus ou moins longues. Nous proposons, en suivant, un tableau qui permettra, espérons-nous, de percevoir assez clairement les différentes imbrications.



54

<sup>54</sup> Nous avons voulu donner avec ce schéma, une idée générale de l'organisation narrative de *La Disparition*, sans nous soucier d'une exactitude scrupuleuse quant aux mesures. L'ordre de grandeur est en effet purement indicatif, les proportions n'étant pas rigoureusement respectées.

L'emboîtement des divers niveaux narratifs provoque une déstabilisation de l'énonciation et brouille la perception du lecteur. Ce dernier, à de nombreuses reprises, éprouve des difficultés à savoir qui parle en raison de l'accumulation des relais. Citons à titre d'exemple la page 163 où le narrateur rapporte la narration de la Squaw qui évoque une lettre d'Anton Voyl qui cite au style direct une phrase de Douglas Haig.

Pour le cas qui nous occupe, il importe de rappeler ainsi que le montre notre tableau, que la narration s'effectue à trois niveaux : le narrateur de *La Disparition* qui présente la narration de la Squaw qui intègre à son tour la narration d'Augustus.

Or, à cet endroit ces divers niveaux énonciatifs se court-circuitent puisque l'on saute indifféremment de l'un à l'autre sans que rien ne permette au lecteur d'effectuer un repérage précis. La phrase «Ainsi Albin [...] imaginatif» appartient en toute logique au récit d'Augustus puisque c'est lui qui raconte à Voyl la saga du Clan Mavrokhordatos en général, l'histoire d'Albin en particulier. Toutefois ce rapport est coupé au moins deux fois.

Tout d'abord, dans la scène où il est censé se développer, par une intervention de l'interlocuteur d'Augustus, Anton Voyl, qui pose une question :

- Mais, voulut alors savoir Anton Voyl, qui donc fut la maman d'Olga ?  
(*L.D* p. 180)

---

La phrase qui suit, bien que repoussée dans un autre chapitre, confirme d'ailleurs l'existence d'une reprise dans le récit :

Tout arriva un an plus tard, raconta Augustus poursuivant sa narration. (*L.D* p. 181)

Ensuite, par des commentaires de la Squaw puisque celle-ci reproduit le récit d'Augustus dans sa propre narration. Le seul fait de trouver Augustus cité à la troisième personne permet en effet d'affirmer sans hésitation que l'instance d'énonciation est différente :

Ainsi – Augustus l'avait compris aussitôt – Olga, qu'aimait plus qu'un fou Douglas Haig, avait pour papa un ami du plus grand rival qu'ait jamais connu Augustus, ami qui par surcroît, abhorrait jusqu'à l'abomination l'Anglais ! (*L.D* p. 180)

Notons au passage que la précision que devrait normalement apporter l'explication de la Squaw, ne fait en réalité qu'ajouter à la confusion générale. Il est particulièrement difficile, en effet, de comprendre que l'expression « plus grand rival » désigne Othon Lippmann alors que, selon la présentation faite dans le roman, elle correspond plutôt mal aux rapports que ce personnage entretient avec Augustus.

Il convient enfin de remarquer que l'apostrophe au lecteur constitue une interruption d'une autre nature puisque le statut du narrateur y est incontestablement différent. Le bouleversement des instances narratives dans cette partie pourrait se représenter ainsi :

NARRATEUR [*Squaw* (*Augustus*)] INTRUSION DU NARRATEUR [*commentaire de la Squaw* (*reprise du récit d'Augustus...*)]

Bernard Magné fait l'analyse de ce fonctionnement :

les deux lexies encadrant la séquence métanarrative appartiennent à un récit enchâssé oral, raconté par un des personnages à certains autres. Or l'énonciateur du commentaire métanarratif en s'adressant explicitement à un *lecteur*, se désigne comme *scripteur* et non comme *récitant*. Il y a donc, à l'intérieur d'un même paragraphe, changement subreptice de narrateur et l'on passe d'un narrateur intradiégétique (quel qu'il soit) à un narrateur extradiégétique sans qu'ait été ni signalée ni justifiée cette rupture dans l'articulation des niveaux énonciatifs<sup>55</sup>.

Si nous partageons volontiers cette réflexion, il nous faut cependant souligner que certains éléments dans le texte, sans infirmer cette analyse, contribuent à perturber plus encore l'approche du lecteur.

Notons premièrement que la Squaw interrompt elle-même sa narration pour effectuer un commentaire adressé au destinataire de son discours. Certes il n'est nullement fait allusion dans ce cas à un lecteur, mais la formule utilisée («avoir compris») est identique et peut faire croire à une démarche comparable :

---

<sup>55</sup> Bernard Magné, «Un «nous» à l'étude», dans *Conséquences* n° 15/16, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1991, p. 9.

un individu dont l'air m'ahurit tout à fait, tant, un instant, il m'apparut voir Douglas Haig. On aura compris qu'il s'agissait d'Anton Voyl. (*L.D* p. 164)

Remarquons deuxièmement que la page 180, en mettant en cause l'attention du lecteur, renvoie implicitement à des renseignements inscrits dans une autre page. Celle-ci se découvre sans peine. En effet, outre le nom d'Othon et la convergence des faits rapportés qui instaurent le rapprochement entre les deux passages, un mot commun «fripon» assure un lien supplémentaire et conforte l'association opérée par la lecture. Le lecteur sera peut-être surpris de constater alors que ces indications font partie intégrante du discours de la Squaw et non – du moins directement – de celui du narrateur :

Othon, qui avait fait l'acquisition du surplus par un biais tout à fait fripon qui compromit l'administration du Comtat, dut, contumax, fuir à Tirana, où s'abouchant à un ramassis d'individus plus ou moins malandrins, il monta un florissant trafic d'opium. (*L.D* p. 147)

En général, les intrusions de narrateur promeuvent une écriture contrastée offrant une sorte de paradoxe : tendanciellement le récit représentatif gomme l'existence d'une instance narratrice, au lieu que ces inserts la dévoilent. Souvent cependant, l'intrusion du narrateur vise en fait à préserver la représentation en lui assurant une meilleure cohésion. On se gardera donc d'accorder à ces énoncés une valeur univoque, surtout si, comme c'est le cas dans *La Disparition*, une

confusion est soigneusement entretenue entre les diverses instances énonciatrices. Le texte dispense certes généreusement les indices chargés d'assurer sa lecturabilité, mais il n'en multiplie pas moins, parfois au même endroit, des pièges destinés à égarer le lecteur superficiel. C'est ce qu'évoque clairement cette phrase :

un produit qui, montrant puis masquant, tour à tour, sinon à la fois, garantirait la loi qui l'ourdit sans jamais la trahir. (*L.D* p. 41)

Par définition, un lipogramme ne peut annoncer explicitement l'objet de sa suppression, c'est-à-dire nommer la lettre prohibée, sans, du coup s'autodétruire<sup>56</sup>. Cette définition ne saurait venir que d'un

---

<sup>56</sup> John Lee dans ses «réflexions d'un dénicheur d'oeufs et d'oiseaux» (*op. cit.*, p. 15) pointe justement une erreur commise par Gérard Genette dans une note de *Palimpsestes* (*op. cit.*, p. 60) :

«Je proposerais bien, pour désigner cet état, *hologrammatique*. Mais il vaut sans doute mieux réserver ce terme aux textes, s'il en est, qui se donnent la contrainte *anti-lipogrammatique* d'employer toutes les lettres de l'alphabet, [...] Ainsi, cette note n'est pas un hologramme, car elle ne contient, sauf erreur, ni *j*, ni *k*, ni *w*, ni *y*. Elle est donc à cet égard, et comme bien d'autres textes, un lipogramme involontaire.»

En effet, ainsi que l'écrit John Lee, «ses craintes («sauf erreur») sont justifiées, puisque, au lieu du «lipogramme » annoncé, il ne s'agit en fait que d'un «hologramme» (ou «pangramme») involontaire où les lettres qui devaient manquer ... apparaissent en italiques !»

Notons que la méprise signalée par John Lee se double d'une faute d'inattention puisque le «y» est déjà manifestement présent au début de la note dans le verbe «employer».

métatexte extérieur, de l'emploi de périphrases plus ou moins précises et directes, de jeux de mots sur le nom du graphème ou sur le son de la lettre par l'utilisation du phonème correspondant. En guise d'illustration, nous proposons en suivant quelques lignes qui s'efforcent de mettre en jeu tous les procédés envisagés à l'instant :

[Avertissement : L'écrit ci-dessous constitue un exemple de lipogramme en *c* et en *w*.

Dans la phrase que vous lisez maintenant, on s'interdit notamment l'usage de la 3<sup>e</sup> lettre de l'alphabet, d'où en somme un titre justifié : «texte du passé». En introduisant le mot *yak*, on obtiendrait quasiment un pangramme, si une autre lettre ne faisait pas elle aussi défaut : le double *v*.]<sup>57</sup>

Ainsi donc, dans *La Disparition* plus que partout ailleurs, l'écriture de Perec est-elle tendue entre cette double ambition révéler/recéler. La mise en regard de deux expressions homophoniques dans une des phrases du roman accentue particulièrement cette ambivalence

---

<sup>57</sup> Dans un article consacré à *La Disparition*, Michel Sirvent met l'accent sur cet aspect particulier de l'écriture lipogrammatique :

«C'est que «faire» un lipogramme en E l'empêche de «dire» qu'il en est un. [...] Le dire reviendrait à écrire «noir sur blanc» la lettre interdite – soit émettre ce qu'on s'impose d'omettre. L'objet de *La Disparition* surgirait au moment où l'on établirait son absence et, ce faisant, rendrait l'explication caduque. [...] le lipogramme se trouve partagé entre l'élimination, c'est sa prescription, et l'allusion, métagrammatique puisque le récit prend la lettre pour thème. Or si l'éviction est nommable (le titre l'atteste), son objet ne l'est point.»

«Lettres volées», dans *Littérature* n° 83, Larousse, Paris, octobre 1991, p. 16.

antithétique. Cette dernière relève souvent, comme on peut donc le supposer, d'une affaire de découpe ou d'un choix de perspective pour le lecteur.

la vision, l'aviséon d'un oubli commandant tout (*L.D* p. 39)

L'adoption d'une telle position scripturale est déterminée par trois raisons majeures :

– par obligation d'abord, puisque le lipogramme est indicible, alors que tout le roman, par son écriture même en constitue, à chaque mot, l'incontestable affirmation. L'un des personnages lorsqu'il tente d'analyser le sonnet de Rimbaud «Voyelles», ou du moins la version proposée dans *La Disparition*, met justement l'accent sur la coexistence en un même lieu de ces deux positions irréductibles :

«Un blanc» n'ouvrait-il pas motu proprio sur sa contradiction, blanc signal du non-blanc [...] discours d'un non-discours, [...] omission affichant ou masquant tour à tour son pouvoir (*L.D* p. 128)

– par choix de stratégie ensuite, puisque l'écrivain sans jamais révéler explicitement la clé de son écriture ne cesse de la désigner métatextuellement tout au long du roman, ce que suggère fort bien cette double formule :

tout à la fois montrait mais taisait, signifiait mais masquait.  
(*L.D* p. 111)

– par souci de cohérence interne enfin, puisque Perec s’efforce, en dépit des tournures insolites, des situations bizarres et des incongruités auxquelles il est contraint d’avoir recours, de rendre le récit recevable du point de vue de la vraisemblance.

L’exceptionnelle abondance des répétitions de l’expression ...«tout a l’air normal» qui revient comme un leitmotiv dans le début du livre, semble vouloir persuader le lecteur que rien en effet ne transgresse l’habituel. Le syntagme est repris neuf fois en moins de vingt pages (p. 20, p. 27, p. 31–2 fois, p. 32, p. 37, p. 38–2 fois, p. 39). De plus, il est en quelque sorte décliné suivant un ordre chronologique puisque du passé ...«tout avait l’air si banal, si normal, si commun (*L.D* p. 20), on passe au présent ...«tout a l’air normal»... (*L.D* p. 31), pour terminer au futur ...«tout aura l’air normal»... (*L.D* p. 32).

Bien que dérogeant à ce dernier réglage, l’une des occurrences «*Tout paraissait normal* »... (*L.D* p. 37) nous semble particulièrement significative en ce qu’elle illustre remarquablement le fonctionnement général de ce type d’indications : son inscription en italique la met incontestablement en relief et attire par là même l’attention du lecteur. Pourtant, malgré l’affirmation sur laquelle de la sorte on insiste, ou plus exactement en raison même de l’insistance, le lecteur est rendu suspicieux. Le verbe «paraître» ne manque pas en effet de renvoyer à une dualité. Ces phrases donc, apparemment conçues pour convaincre le lecteur de la banalité de ce qu’il a sous les yeux, ont en fait pour

résultat d'éveiller en lui le doute. Ainsi, lorsqu'il trouvera plus loin une expression identique

Un Zahir a d'abord un air normal, banal (*L.D* p. 140)

il ne pourra que rechercher ce que cache cette apparence ordinaire.

En créant une incertitude autour de la notion d'écart ou de faux, l'écrivain déstabilise les critères d'appréciation chez son lecteur qui finit par ne plus très bien savoir ce qui appartient au recevable et ce qui relève de l'inacceptable. Ce jeu de basculement pourrait s'illustrer par la référence à un détail de mobilier dont l'importance diégétique semble purement accessoire mais qui néanmoins, en reproduisant à un niveau microtextuel le mécanisme général, permet d'en comprendre le fonctionnement :

sur un sous-main qui imitait l'or jauni du simili-cuir (*L.D* p. 66)

La redondance superflue que nous percevons dans l'emploi des syntagmes «imiter» et «simili», ne fait que rendre patent une bizarrerie. Celle-ci cependant n'entrave guère la lecture, même si l'objet décrit ici équivaut littéralement à un faux faux cuir. Nous avons affaire à un renversement de même type que celui que provoque le redoublement superflu d'une négation, le résultat étant finalement l'affirmation de l'idée contraire. A n'en pas douter, il faut maintenant attribuer au mot «cuir» son deuxième sens : celui qui désigne un défaut de langage. Dès

lors, on saisit que ce qui advient très souvent dans *La Disparition*, c'est une situation paradoxale : on découvre certes des écarts par rapport à la norme de la langue et pourtant on ne saurait les considérer comme des erreurs.

Néanmoins, même si le lecteur de *La Disparition* relève régulièrement la trace de tiraillements sur la langue, il admet sans difficulté que le langage utilisé dans le roman correspond, à quelques nuances près, à celui qu'il emploie couramment. De très nombreuses occurrences de formules stéréotypées, de lieux communs, d'idiotismes, d'expressions toutes faites, parsèment et encadrent le texte, tendant ainsi à gommer son étrangeté, lui conférant de la sorte un aspect connu, rassurant. Si nous comparons en revanche avec le dérèglement ostentatoire d'un ouvrage comme *Les Revenentes*, où l'écart est même visuellement perceptible, nous comprenons mieux la machination ourdie par Perec. Son projet n'est pas tant de vouloir à toute force faire ressembler la langue sans E à la langue complète, mais sans doute de suggérer insidieusement que nous sommes tous, quotidiennement, des «Monsieur Jourdain» du lipogramme. Dans son mémoire de thèse, Andrée Chauvin remarque cet aspect particulier de l'écriture de *La Disparition* en notant par exemple que de multiples syntagmes figés ont été gardés en l'état :

Ce phénomène de large conservation, d'utilisation tels quels des stéréotypes verbaux ne relève pas essentiellement d'une soumission conventionnelle à l'usage commun, mais apparaît comme moyen de prendre une revanche sur la langue, dans la surprise de la trouver

toute prête au projet déviant. La soumission à la pratique usuelle n'est qu'apparente et donc ironique<sup>58</sup>.

On sait par ailleurs que la meilleure façon de dissimuler le faux, c'est de le multiplier afin de le banaliser. Une anomalie n'est attestée comme telle que si elle rompt avec l'ensemble, par son caractère peu ordinaire, dans le cas contraire il y a toutes les chances qu'elle passe inaperçue. La langue utilisée dans *La Disparition*, on en conviendra sans mal, est un rien particulière. L'expérience prouve que les personnes à qui on lit pour la première fois certaines pages du roman sont d'abord sensibles aux sonorités quelque peu inhabituelles, puis à des constructions syntaxiques peu courantes, enfin à un mélange des registres de langue auquel elles ne sont guère accoutumées. Toutefois l'ensemble de ces particularités tend à passer parfois pour les marques d'une spécificité d'écriture, ce que l'on nomme communément des effets de style. Jouant sur cette appréciation, afin de donner le change, Perec trouve là un moyen de dissimuler certains procédés en se livrant donc à plus de tiraillements qu'il n'est nécessaire.

Ainsi l'antéposition de l'adjectif, assez peu fréquente en français, mais pratique dans le lipogramme en E pour éluder un article défini masculin, est-elle utilisée de nombreuses fois sans autre justification que celle de banaliser les occurrences obligatoires. Si «l'indistinct motif»

---

<sup>58</sup> Andrée Chauvin, «Ironie et intertextualité dans certains récits de Georges Perec», thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, juin 1991, p. 633.

(*L.D* p. 17) ou «l'ovoïdal plastron» (*L.D* p. 200) s'imposent évidemment, «un malfaisant pouvoir» (*L.D* p. 200) ou «un apaisant loisir» (*L.D* p. 206) pourraient se construire autrement.

Parfois un voisinage proche contribue à renforcer l'effet recherché :

on substitua l'islandais mazout au salissant charbon (*L.D* p. 102)

De la même manière, certaines constructions pourtant parfaitement correctes d'un point de vue grammatical orthodoxe, mobilisent l'attention par leur caractère inhabituel. Elles ont sans doute pour but de détourner le lecteur en l'engageant sur des pistes peu fructueuses. Rien ne semble *a priori* légitimer leur emploi, comme dans cet exemple où la première inversion du sujet surprend plutôt :

Il appuya sur un bouton. Parut son assistant qu'habillait un sarrau  
violin. (*L.D* p. 23)

A première vue, il semblerait qu'elle serve à banaliser la deuxième. On pourrait certes penser que cette dernière est inévitable et advient du fait que la forme «habillé d'un...», indéniablement plus commune, ne peut s'envisager ici. Ce type de construction par l'élosion du pronom relatif et l'inversion du sujet est d'ailleurs maintes fois sollicité dans d'autres pages et permet de contourner efficacement la difficulté. Citons par exemple :

un aimant qu'animait la vibration d'un rotor (*L.D* p. 23)

la Squaw qu'assommait la divulgation (*L.D* p. 202)

Toutefois, étant donné qu'ici l'écrivain disposait de solutions du genre «qui portait»; «portant»; voire «ayant pour habit», cette explication n'est guère satisfaisante. (Notons d'ailleurs qu'à un autre endroit – p. 130/131 –, pour remplacer les impossibles «vêtu» ou «habillé», Perec ne trouve pas moins de quatre substituts :

Olga, tout à fait «in», avait choisi un pyjama du soir bâti par un Christian Dior [...]

Muscadin, Amaury s'affublait d'un frac tout à fait strict.

Savorgnan, gandin, sinon zazou, avait mis un smoking gris souris, [...]

Quant à Augustus [...] il portait l'habit.)

Le lecteur pourra donc conclure, en l'absence d'autres critères, à l'utilisation d'un style perçu comme plus ou moins archaïsant, avec des nuances de préciosité, et fort de ce principe n'en admettra que mieux certaines tournures peu courantes ou divers emprunts à un vocabulaire recherché.

En pareils cas, le texte se démarque donc ostensiblement d'une langue usuelle mais à seule fin de dissimuler ailleurs les raisons véritables du décalage.

En revanche, en quelque sorte à l'inverse, c'est en faisant mine de vouloir coller à la norme en s'efforçant pour cela de rester au plus près de certaines expressions communes que l'écrivain creuse l'écart. Là où une locution figée serait lue et comprise sans retenir outre mesure

l'attention, la remotivation la tire de sa banalité d'une part en estompant le sens qui s'attache à elle, d'autre part en suggérant le pourquoi de sa modification.

C'est le cas par exemple de l'expression «ne faire ni une ni deux» qui évoque traditionnellement une absence d'hésitation liée à la rapidité d'une décision. La transposition humoristique adoptée dans *La Disparition* ne passe certainement pas inaperçue.

Faisant ni six moins cinq ni cinq moins trois (*L.D* p. 252)

Elle concourt en fait à créer un effet inverse : la formule s'allonge et semble de plus inviter à la résolution d'une opération aux vertus évidemment retardatrices. Au-delà de l'aspect plaisant de tels syntagmes, c'est tout le problème de leur pouvoir de subversion par rapport à l'effet représentatif qui est posé ici. Le signifié -en théorie du moins- ne devrait pas subir de changement notable puisque la périphrase se veut synonymique, or le sens n'advient pas d'une manière que l'on pourrait qualifier d'automatique, comme lorsque l'on substitue à une expression connue l'idée qu'elle évoque. Avec la transformation opérée en pareils cas, une médiation s'avère nécessaire : il faut d'abord reconstituer l'expression de départ afin de comprendre. L'on constate alors que la production de sens s'en trouve inévitablement altérée, les deux formules ne se superposent pas : la seconde, qui paraissait se calquer sur la première en étant censée lui correspondre exactement, génère en fait un surcroît de signification qui perturbe – voire même

annule – le sens premier. Il semble donc – et c’est là sans doute un nouveau paradoxe de l’écriture lipogrammatique – qu’à vouloir réduire l’écart entre une locution et son correspondant dans le lipogramme, on rende plus sensible encore la distance qui les sépare.

Il est possible de distinguer trois grands procédés, non exclusifs les uns des autres, qui tendent tous à accréditer un effet de vraisemblable, lequel s’entendra comme l’illusion du réel produit par le biais de la représentation. Julia Kristeva donne de cette notion une définition que nous adopterons :

la vérité serait un discours qui ressemble au réel; le vraisemblable, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel <sup>59</sup>.

– Premièrement, nous pouvons remarquer qu’à l’occasion de la venue de certaines incongruités ou le développement de situations perçues comme peu ordinaires, le narrateur propose une série d’explications motivantes. Cette méthode est comparable à celle adoptée par Roussel, par exemple, lorsqu’il s’ingénie à rendre certaines constructions acceptables du point de vue de la vraisemblance. Nous avons notamment observé ce processus (p. 159 de notre étude) lorsque le recours subit à une langue étrangère s’accompagne d’une justification plausible. C’est la même stratégie que nous voyons mise à l’œuvre avec

---

<sup>59</sup> Julia Kristeva, *Sèméiôtikè*, *op. cit.*, p. 150.

un passage inopiné au vouvoiement après tout un dialogue où l'emploi du pronom tu – conformément d'ailleurs à une certaine logique situationnelle – était exclusif :

Si jamais un bambin vous naissait (il la vouvoya car il s'agissait d'un instant crucial) (*L.D* p. 187)

Nous noterons que ces explications interviennent toujours dans le cadre de parenthèses métanarratives, destinées en l'occurrence à réduire les réticences chez le lecteur, forcer son approbation.

– Deuxièmement, le vraisemblable s'obtient aussi par le respect de ce que nous pourrions appeler la logique interne. Grâce à la distribution soigneusement agencée de certains éléments qui tout au long du roman se répondent et ainsi se confortent, le scripteur obtient un effet d'auto confirmation. En effet, la répétition semble en quelque sorte fournir la preuve que la première mention d'un fait était fondée puisque l'on n'hésite pas à la reproduire et à s'y référer, le lecteur pouvant de ce fait opérer lui-même la vérification. L'approche lectorale est en ce sens comparable à l'investigation policière dans laquelle on cherche à faire se recouper certaines informations. Ainsi l'enfance de Douglas Haig est-elle évoquée par deux fois dans des termes très similaires :

Bambin charmant, Douglas Haig, [...] grandit à Azincourt. La maison vibrait du cri plaisant qu'il poussait quand il jouait à colin-maillard

sur l'ouatant gazon du parc, quand il grimpait à l'acacia, quand il nourrissait l'insinuant cyprin [...] Jonas. (*L.D* p. 102/103)

Olga, [...] lui disait sa passion pour Douglas Haig. Augustus lui parlait du charmant bambin qui nourrissait Jonas, qui grimpait à l'acacia du parc, qui jouait à colin-maillard. (*L.D* p. 108)

Si l'instance d'énonciation est la même dans les deux cas, nous notons cependant une différence significative. Dans le premier, le narrateur rapporte directement les faits dans un récit de type traditionnel. Dans le second, certes, c'est toujours le narrateur qui raconte mais il cite au style indirect les paroles d'Augustus. En somme, le lecteur peut considérer que les informations qu'il obtient sur l'enfance d'Haig proviennent de deux sources distinctes qui se corroborent. De plus, ainsi que nous l'a signalé Bernard Magné, une indéniable construction en chiasme, «Bambin charmant»/ «charmant bambin», «colin-maillard» «grimpait à l'acacia» / «grimpait à l'acacia» «colin-maillard», contribue à renforcer l'effet de symétrie. En se dédoublant, la version proposée s'auto-légitime et l'effet de réel n'en est que plus probant.

De façon similaire, comme nous avons pu l'observer dans un extrait étudié précédemment, tel commentaire métanarratif du narrateur qui s'opère sur un passage du livre d'Anton Voyl, invite le lecteur à se reporter à une autre page, qui elle n'appartient pas à l'ouvrage imaginé par Anton Voyl :

il campa à grands traits un Archiduc tout à fait saisissant («un grand voyou, au poil ras, aux longs favoris roux» : on voit qu'il s'inspirait du toubib qui l'avait pourtant ragaillard) (*L.D* p. 50)

Il fut bon pour l'oto-rhino, un gars jovial, au poil ras, aux longs favoris roux (*L.D* p. 22)

La manœuvre nous semble ici assez subtile. La fiction de Voyle s'annonce sans ambiguïté comme telle; le narrateur externe dévoile même explicitement le procédé d'établissement d'un portrait en mettant l'accent sur la source d'inspiration. Il supplée à l'éventuelle inattention du lecteur d'une part en citant de manière tout à fait orthodoxe (présence des guillemets), le passage qui fait l'objet de l'analyse, d'autre part en indiquant à quel élément antérieur il correspond dans la narration de la vie d'Anton. Or, on en conviendra, les deux narrations ne jouissent pas du même statut. Dans ce système de renvoi, assorti d'un commentaire métanarratif, reconnaître que la deuxième occurrence relève incontestablement de la fiction, c'est, dans une certaine mesure, attester que la première, elle, appartient au contraire au réel, ou du moins en est une représentation fidèle.

- Troisièmement, nous mentionnerons un procédé sans doute plus commun, utilisé fréquemment dans les romans historiques et dont le mécanisme est relativement simple. Il s'agit d'intégrer au récit de fiction des références à des faits réels, connus, avérés et de s'arranger pour que le partage entre les deux domaines soit imperceptible, de sorte que le lecteur demeure dans l'incapacité de démêler le vrai du faux. *La*

*Disparition* offre plusieurs exemples de cette pratique que Perec amplifiera par la suite et qu'il présentera ainsi :

J'ai aussi pris chez Burroughs sa technique du cut-off, qui consiste à mettre dans le roman ce qui se passe au moment où vous écrivez<sup>60</sup>.

C'est ainsi que la description de troubles sociaux généralisés qui ouvre le livre trouvera, grâce à une phrase apparemment anodine : «Par surcroît, Mai fut brûlant»... (*L.D* p. 13), un écho à deux endroits avec de claires références aux mouvements de mai 1968.

Si le texte trouvé par Amaury dans les papiers d'Anton (*L.D* p. 64, 65), constitue un résumé fidèle des événements et à ce titre apparaît plus précis, il n'en demeure pas moins que l'autre indication faisant mention d'un fait daté et connu sous le nom d'accords de Grenelle, s'intègre à la fiction de manière plus élaborée :

La radio annonçait : «Voici nos Informations». [...] à Zurich, Norodom Sihanouk faisait savoir qu'il n'irait pas à Washington; à Matignon, Pompidou proposait aux syndicats l'organisation d'un statu quo

---

<sup>60</sup> G. Perec, «J'ai fait implorer le roman», propos recueillis par Gilles Costaz, dans *Galerie des Arts* n° 184, *op. cit.*, p. 73.

Cf. aussi ...«cette intervention d'éléments biographiques ou quotidiens a une fonction dans la fiction. On pourrait la rapprocher de la technique de Burroughs car c'est presque un «cut-off» biographique.»

G. Perec, entretien avec Frank Venaille, «Perec ou le contraire de l'oubli», dans *Monsieur Bloom* n° 3, mars 1979. Repris dans *Je suis né*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1990, p. 87.

social, mais faisait chou blanc. Au Biafra, conflits raciaux; à Conakry, on parlait d'un putsch. (*L.D* p. 18)

Nous pouvons noter en effet que la référence à des informations extérieures fournies par la radio et présentées sous la forme de citation, avec une classique rupture d'isotopie énonciative, produit un indéniable surcroît de mimésis. La plupart des autres nouvelles appartiennent de même à une actualité vérifiable et visent donc à entretenir à ce stade une relative illusion de réel.

Il convient de remarquer en revanche que lorsque l'écrivain suggère, en somme, dans telle page, une réécriture de faits historiques :

Quant au Titanic, s'il coula, ou plutôt s'il sombra, il faut y voir non l'accablant produit d'un choc glacial, mais, pour sûr, la main du malfaisant malandrin (*L.D* p. 178)

il obtient plutôt un effet humoristique qui a nettement tendance, pour sa part, à ruiner l'aspect vraisemblable de l'information.

Soulignons que le choix des événements d'actualité intégrés dans *La Disparition* n'est pas laissé au hasard. Si nous prenons l'exemple de l'affaire Ben Barka, résumée de façon documentée par Ottaviani (*L.D* p. 73/74) nous constatons que le rapprochement est soigneusement établi, à plusieurs niveaux. Tout d'abord, par l'origine du personnage, ce qui explique le quiproquo dont est victime Amaury :

Qui voudrait-on ravir là-bas ?

- Un Marocain, avoua Ottaviani.
  - Un Marocain ! cria Amaury.
  - Chut, dit Ottaviani, oui, un Marocain, un avocat marocain...
  - Hassan Ibn Abbou ! hurla Amaury. [...]
  - Non, fit non sans sang-froid, Ottaviani, il a nom Ibn Barka.
- (L.D p. 72/73)

N'oublions pas, ensuite, que le mot avocat est un terme clé de la fiction puisqu'il est directement issu du message laissé par Anton et qu'à ce titre, il constitue un des éléments sur lesquels se fonde la méprise de ses amis au début de l'enquête. Il faut enfin rappeler que ce qui représente la base même de l'affaire, c'est l'enlèvement puis *La Disparition* du leader marocain. L'association avec les éléments de la diégèse est dès lors d'évidence<sup>61</sup>.

Remarquons que de cette façon l'écrivain parvient à placer sur le même plan, avec un statut identique dans le récit, le personnage de fiction, l'avocat marocain Ibn Abbou et le personnage historique, l'avocat marocain Ben Barka. C'est le même procédé, à l'œuvre dans *La Vie mode d'emploi*, que Maria-Eduarda Keating observe en ces termes :

les noms propres historiques ne sont pas toujours introduits sous forme d'allusions plus ou moins marginales par rapport au récit. Ils correspondent souvent à des personnages diégétiques, participant dans les événements de l'univers fictionnel [...] Histoire et fiction se

---

<sup>61</sup> On sait que la supercherie, même si elle peut sembler ténue, s'est révélée suffisante pour égarer au moins un critique littéraire jouissant d'un certain renom (cf. la note n° 7 de notre introduction).

retrouvent ainsi mêlées dans ces récits qui semblent relever tous du «monde réel», même si la vérité historique y est souvent soumise à la loi du leurre<sup>62</sup>

Les raffinements de l'écriture dans *La Disparition* s'avèrent donc des plus variés et des plus complexes. Nul doute qu'une lecture qui se contenterait de la seule perception de textures apparentes – et comme telles jugées simples – laisserait immanquablement de côté une part très importante du travail textuel, ainsi que nous allons le voir maintenant.

---

<sup>62</sup> Maria-Eduarda Keating, «Lire le trompe-l'œil : «réalisme» et «scripturalisme» dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec», thèse de doctorat, Université de Toulouse-le-Mirail, novembre 1987, p. 320.

Cette «vérité» que je cherche n'est pas seulement codée dans le livre, mais aussi dans les circonstances de sa fabrication. Les indices sont certes dans les faits, dans les noms, dans les ressorts psychologiques ou policiers, dans les descriptions, dans les portraits; ils sont aussi dans la manière dont le manuscrit a été dactylographié, dans les livres qui ont inspiré de près ou de loin l'auteur, dans les pastiches, mélanges et plagiats auxquels il s'est livré.

Georges PEREC <sup>63</sup>

### **2.1.2. L'écriture qu'on traque.**

Au départ de ce paragraphe, quelques considérations sur l'énigme, ou plutôt sur les énigmes posées dans *La Disparition*, s'imposent.

Si l'on examine les listes de projets d'écriture que dresse Perec, on s'aperçoit que l'élaboration d'un roman policier fait partie de ceux qui reviennent régulièrement<sup>64</sup>. Ce qui semble le fasciner avant tout dans ce type d'ouvrages c'est le mécanisme qui les régit :

---

<sup>63</sup> G. Perec, «53 jours », *op. cit.*, p. 116.

<sup>64</sup> Citons par exemple cette déclaration :

«J'ai toujours eu envie d'écrire un roman policier «classique» : crime parfait, chambre close, etc.»

G. Perec, «Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, *op. cit.*, pièce n° 5.

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, un jeu dont les intrusions de l'intrigue, le mécanisme du meurtre, la victime, le coupable, le détective, le mobile, etc., sont ouvertement les pions : cette partie qui se joue entre un écrivain et son lecteur et dont les personnages, les décors, les sentiments, les péripéties ne sont que des fictions renvoyant au seul plaisir de lire (d'être intrigué, ému, séduit, etc.) est pour moi un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque<sup>65</sup>.

*La Disparition*, par sa composition, s'apparente d'une certaine façon à la facture d'un roman policier ou plus exactement en mime le fonctionnement. On note de ce fait le souci de l'écrivain qui s'efforce de préparer en ce sens la réception que le lecteur réservera à l'ensemble du livre. C'est du moins l'une des approches lectorales que Perec encourage, face à une appréhension univoque obsédée par la contrainte lipogrammatique. Le jugement qu'il émet lors d'un entretien, en réponse à une assertion de son interlocuteur, apparaît, à ce propos, sans équivoque :

Patrice Fardeau : Quant à moi, je l'ai lu comme un roman policier...

Georges Perec : C'est ce qu'il fallait. On pouvait<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> G. Perec, entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, dans *L'Arc* n° 76, 1979, p. 10.

<sup>66</sup> G. Perec, «En dialogue avec l'époque», *op. cit.*, p. 48.

Notons que la dernière affirmation se prête à une double interprétation : selon la nuance que l'on accorde au verbe pouvoir, on peut, en effet, soit la comprendre comme la mise en relief d'une éventualité -lire *La Disparition* de pareille manière n'était pas exclu-, soit y saisir un avertissement – le texte offrait suffisamment d'indices pour rendre cette lecture matériellement possible –. Quoi qu'il en soit, les deux positions ne sont nullement antagonistes et soulignent justement que le texte de *La Disparition* est parfaitement susceptible de répondre à une exigence lectorale de ce type. La difficulté provient alors de l'élaboration de l'hypothèse, en somme quelle énigme cherche-t-on à résoudre ? Il est curieux de constater, que même les lecteurs les plus perspicaces ont tendance à se laisser aveugler par l'écrasante prépondérance du réseau d'énigmes renvoyant à la perte du e et laissent de côté d'autres montages pourtant non moins élaborés. C'est sans doute un réflexe de ce genre qui a poussé Annie Combes, dans son remarquable ouvrage sur les romans Agatha Christie, à faire de *La Disparition* une lecture peut-être un peu rapide :

*La Disparition*, ce n'est pas vraiment un roman policier. Il y a bien une énigme : quelque chose a disparu, un vol a été commis; cependant, la question n'est pas de savoir qui a volé, mais ce qu'on a volé<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1989, p. 219.

Il convient toutefois de préciser que la perspective dans laquelle se place Annie Combes à propos de la notion de roman d'énigme diffère sensiblement de celle dont se réclame Perec pour l'écriture de *La Disparition*.

Certes, il serait vain de nier que le lecteur est constamment sollicité par différentes variantes de la question «qui a disparu ?», mais, par sa nécessaire omniprésence, l'écriture lipogrammatique, qui régit le livre du début à la fin, contribue à masquer d'autres constructions. Ne serait-ce que par cet aspect, la stratégie utilisée dans *La Disparition* nous semble proche de celle que les spécialistes soulignent à loisir dans les romans policiers :

les indices sont rarement donnés comme tels [...] l'auteur camoufle la bonne réponse au moyen de distracteurs, de leurres <sup>68</sup>.

On ne manquera pas de noter que s'il y a indéniablement vol, il y a tout autant une série impressionnante d'assassinats en tous genres, or la plupart de ces meurtres ne sont pas élucidés et l'identité du coupable ne sera explicitement révélée qu'au dernier chapitre. Si bizarrement, le lecteur oublie de mener l'enquête, c'est que bien souvent se crée dans son esprit une confusion : il sait bien sûr que la mort de certains personnages est due au fait que ces derniers pressentent la solution et menacent par une révélation de faire s'écrouler tout l'édifice, en revanche, il ne juge pas indispensable de mettre un nom sur l'auteur de ces crimes. Bref, s'il connaît le pourquoi, il ignore le par qui.

---

<sup>68</sup> Francis Debyser, «La lecture des romans policiers», dans *Le français dans le monde* n°187, Spécial roman policier, Paris, Août-septembre 1984, p. 62.

Il est temps maintenant de mettre en relief un autre point de rapprochement de *La Disparition* avec le roman policier, plus direct et sans doute plus immédiat, puisqu'il se fonde sur des allusions à des ouvrages connus, en quelque sorte emblématiques de ce genre de littérature.

Tout d'abord, et la référence s'imposait d'évidence grâce à l'implicite jeu de mots que son titre autorisait, c'est sous le signe de *la Lettre volée* d'Edgar Poe que s'ouvre le chapitre 4 <sup>69</sup>. Bien sûr, avec cette allusion, l'écrivain met une nouvelle fois l'accent sur l'énigme grammaticale et conforte donc la recherche du lecteur dans cette voie, mais plus généralement sans doute il invite à une comparaison de démarche : c'est en étant attentif à tous les signes – indices patents ou détails apparemment insignifiants – qu'il est possible d'entrevoir une solution.

Le deuxième titre de roman policier auquel on pourrait songer, en raison des mêmes critères, pour une évocation dans *La Disparition*, est bien sûr celui qui annonce d'emblée sa parenté avec l'alphabet : *ABC contre Poirot*, d'Agatha Christie. Force est de constater que dans un

---

<sup>69</sup> Pour une analyse détaillée de cet emprunt, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, «Comment fait un homme de lettres sans caser d'E», *op. cit.*, p. 50/52.

Signalons en outre, à ce propos, le commentaire suivant :

«Le détective de *la Lettre volée* était tout désigné pour mener, même brièvement l'enquête. Car l'objet du vol, c'est tout bonnement la lettre E. Sa perte est évidente, exposée à la vue de tous : le E, en effet, ne figure nulle part dans le cours du récit.»

Annie Combes, *Agatha Christie, l'écriture du crime*, *op. cit.*, p. 220.

premier temps on ne relève pratiquement pas de mentions ou de renvois à ce livre; tout au plus pourrait-on rapprocher la série (étudiée précédemment) des assassinats perpétrés par Maximin, de la succession de crimes envisagés par ABC :

Il semble vouloir aller depuis A jusqu'à Z. [...] J'aimerais cependant à savoir comment il s'y prendrait pour la lettre X<sup>70</sup>.

A y regarder de plus près, on n'a guère de difficulté à noter que l'un des personnages de *La Disparition* -virtuel suspect- présente des analogies troublantes avec un de ceux d'Agatha Christie :

- par les initiales, tout d'abord, lourdes de signification : ABC peut en effet tout aussi bien renvoyer à Alexandre Bonaparte Cust qu'à Augustus B. Clifford,
- rappelons de plus que les personnages en question sont tous deux anglais,
- le deuxième prénom de Clifford n'apparaît jamais dans *La Disparition* sous une autre forme que B. (le lecteur pourra peut-être s'étonner de devoir attendre l'index des noms dans *La Vie mode d'emploi* pour le découvrir pour la première fois in extenso, sous la forme «Brian»<sup>71</sup>, alors même que ce choix convenait parfaitement au lipogramme), en revanche

---

<sup>70</sup> Agatha Christie, *ABC contre Poirot*, Librairie des Champs-Élysées, Collection Le Masque, 1950, p. 135/136.

<sup>71</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 621.

le premier, «Augustus», se rangerait sans conteste, de la même manière qu'«Alexandre» et «Bonaparte», dans un paradigme de prénoms d'hommes célèbres. De la sorte, il serait susceptible de correspondre à la remarque émise dans *ABC contre Poirot* :

Oui. Cust porte le fardeau- sans doute par suite d'un caprice de sa mère- de deux prénoms extrêmement pompeux : Alexandre et Bonaparte<sup>72</sup>.

- il faut noter encore que le personnage de Perec, tout comme celui de Christie, est militaire<sup>73</sup>.

- ajoutons enfin que l'endroit où séjourne Cust, et où il accomplit certains gestes qui le font soupçonner s'appelle «l'hôtel du Cygne Blanc», ce qui n'est pas sans rappeler au lecteur de *La Disparition* telle déclaration du criminel, Aloysius Swann :

mon nom n'a-t-il pas pour signification «un blanc cygne» ?  
(*L.D* p. 300)

---

<sup>72</sup> Agatha Christie, *ABC contre Poirot*, *op. cit.*, p. 316.

<sup>73</sup> Clifford est commandant dans *La Disparition*, colonel dans *La Vie mode d'emploi*, quant à Cust, si son grade n'est pas indiqué, plusieurs précisions ne laissent aucun doute :

«Si votre vieux militaire»... (*op. cit.*, p. 251)

...«nous savons qu'il a fait la guerre, [...] qu'il a été renvoyé de l'armée»...( *op. cit.*, p. 321)

Par ailleurs, il convient d'avoir présent à l'esprit que le meurtrier du livre d'Agatha Christie signe ses crimes en laissant un horaire de chemins de fer : «ABC», c'est-à-dire que les lettres jouent donc un rôle de paraphe. En fonction des rapprochements entre les deux romans que nous avons soulignés à l'instant, il devient légitime d'examiner si rien de comparable n'est à l'œuvre dans *La Disparition*.

Si pour cette démarche l'on se réfère au partage commode opéré par Jean Lahougue,

On sait qu'il y a deux catégories, au moins, de romans policiers : ceux où l'on cherche le coupable et le mécanisme du crime, ceux où le coupable est connu et où l'on se demande si, et comment, il sera pris<sup>74</sup>

on s'aperçoit que *La Disparition* se range indéniablement dans le premier type et qu'il s'agit donc pour le lecteur de trouver l'assassin. En admettant que dans la majorité des cas ce dernier est plutôt à rechercher parmi les acteurs survivants<sup>75</sup>, le lecteur doit porter ses

---

<sup>74</sup> Jean Lahougue, «*Relecture et réécriture de La Méprise*», dans *La réécriture*, op. cit., p. 110.

<sup>75</sup> On sait bien sûr qu'il existe des exceptions, et non des moindres, mais pour le cas qui nous occupe, nous adopterons la position prise par Boileau-Narcejac :  
 ...«le roman policier ne peut pas se répéter, sinon la solution apparaît dès les premières pages. Par exemple, quand le criminel se fait passer pour mort et n'est plus qu'un numéro quelconque dans une série de personnes assassinées, c'est fini, la ruse est éventée. Il sera inélégant et maladroit de recommencer les *Dix petits nègres*.»

soupçons sur les seuls trois personnages qui demeurent en vie dans le dernier chapitre, à savoir Arthur Wilburg Savorgnan, la Squaw et Swann. Il est alors à même de constater que les initiales d'**A**rthur **W**ilburg **S**avorgnan figurent intégralement dans les deux autres noms, ce qui n'a rien de banal si l'on considère d'une part qu'il s'agit de noms plutôt courts (5 lettres chacun), d'autre part que la lettre W est loin d'être courante.

Ces premières remarques conduisent peut-être à effectuer une relecture de plusieurs passages dans lesquels, il faut bien l'avouer, on percevait mal l'intérêt de certains détails.

Ainsi dans l'exemple suivant, l'apparition insolite de majuscules au début de mots qui n'en comportent pas habituellement, semble *a priori* peu justifié (C'est nous qui soulignons) :

Amaury prit un Whisky and Soda, Ottaviani un Armagnac. L'on but.

Tout à coup d'un salon voisin, fusa un boucan assourdissant, suivi d'un brouhaha confus : fracas d'un miroir, combat corps-à-corps, bruits assourdis.

- Non Non ! Aaaaaaaaih ! cria soudain l'avocat.

[...] L'on accourut. Hassan Ibn Abbou vagissait (*L.D* p. 83)

On remarque sans peine qu'elles mettent l'accent sur les trois lettres W,S,A<sup>76</sup>. Elles paraissent ainsi constituer une sorte de signature du

*Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975, p. 60.

<sup>76</sup> La première version qui faisait apparaître le mot «Akvavit» à la place de l'expression «Whisky and Soda» a été écartée (cf. Manuscrit, p. 28).

crime d'Hassan Ibn Abbou qui intervient immédiatement après. Comme dans le roman d'Agatha Christie, elles sembleraient alors logiquement désigner comme coupable le personnage aux initiales correspondantes : Arthur Wilburg Savorgnan.

De façon comparable, on note que la mort d'Augustus B. Clifford se place sous un signe identique :

- *How was it?* marmonna-t-il (il parlait toujours anglais dans son for).  
*It was. Was it? It was.* Solution [...] s'offrant un court laps [...]  
 Puis, sans savoir pourquoi un fait si insignifiant s'imposait à lui [...] Il  
 tomba, mort. (*L.D* p. 133/134)

La répétition insistante (4 occurrences), associée à l'usage des italiques, met particulièrement en valeur l'expression «was» constituée exclusivement des lettres suspectes. Certes, ce n'est pas la première fois que ce mot est utilisé mais jamais il n'avait fait l'objet d'un montage si ostentatoire<sup>77</sup>.

Arrêtons-nous maintenant sur un autre passage qui lui aussi traite de la mort d'un personnage, bien que sous une forme indirecte puisqu'il s'agit du rapport, transmis par Swann, sur *La Disparition* de Yorick. Ce rapport de plusieurs pages s'ouvre sur un nom de localité peu familier et qui de ce fait a toutes les chances d'attirer l'attention :

---

<sup>77</sup> Il se rencontre, en effet, à trois reprises à la page 110 et à la page 281, mais dans ces deux cas son utilisation est nettement plus discrète puisque d'une part il s'intègre dans des phrases plus longues comportant chaque fois des compléments, d'autre part il n'est répété qu'une seule fois.

Wasqu'ham : Aujourd'hui, lundi vingt-huit juin, on porta manquants  
trois conscrits (*L.D* p. 291)

Le lecteur remarquera sans peine que ce lieu où se déroulent quantité de faits troublants commence par les trois lettres W,A,S. Outre la majuscule qui tout naturellement figure en début de ce nom propre, la place du mot – le premier du texte – contribue à faire ressortir l'ensemble<sup>78</sup>.

Semblant répondre aux disparitions du début, le texte s'achève par le récit d'un massacre, lui-même annoncé par des menaces :

Glupf s'avoua vaincu, mais jura qu'il aurait son tour, qu'un jour on allait voir qui commandait, qu'il vous foutrait tout ça à Auschwitz sitôt qu'il aurait l'occasion. (*L.D* p. 294)

Le mot Auschwitz, qui prend inévitablement dans l'écrit perecquien des accents particuliers, comporte lui aussi les trois lettres recherchées A,S,W, annonciatrices – dans ce cas, à plusieurs titres – de mort. Or il importe de signaler que nulle part dans *Rosa*, le roman de Maurice Pons dont ce passage constitue l'adaptation synthétique, et pas davantage dans la transcription lipogrammatique proposée par l'écrivain à Perec, le nom d'Auschwitz n'apparaît. Perec a donc modifié tout le récit, entre autres pour y introduire ce mot.

---

<sup>78</sup> Signalons aussi que l'on peut lire les lettres WAS au début du mot Washington (p. 13, 18, 259.) mais que leur emploi est alors totalement banalisé et qu'il ne semble aucunement pertinent dans ces conditions de leur accorder une valeur particulière.

A l'issue de ce premier repérage, nous constatons que les six combinaisons rendues possibles par les trois lettres, se rencontrent toutes :

AWS avec les initiales d'Arthur Wilburg Savorgnan,

SWA dans le nom de Swann,

SAW dans le nom de la Squaw,

WSA aux initiales des boissons dans le premier exemple (p. 83),

WAS dans la forme du verbe anglais (p. 133) et au début de Wasqu'ham (p. 292),

ASW dans Auschwitz (p. 294).

On s'aperçoit que si les lettres semblent accuser Savorgnan, dans aucun épisode cependant, elles ne s'inscrivent dans l'ordre de ses initiales; de même, si elles sont indéniablement contenues dans le nom des deux autres suspects, jamais elles n'occupent le même rang.

Il convient peut-être de pousser la recherche un peu plus loin, surtout si l'on partage l'avis émis par Francis Debyser :

Un des premiers mérites du roman policier à énigme est que rien n'y est jamais gratuit<sup>79</sup>.

La cause directe de la mort d'Augustus, on le sait, semble être la découverte d'un Zahir et la surprise qu'elle provoque :

---

<sup>79</sup> Francis Debyser, «La lecture des romans policiers», *op. cit.*, p. 62.

Soudain, il poussa un cri affolant, inhumain :

- Ai ! Ai ! Un Zahir ! Là, là, un Zahir !

Sa main battit l'air. Il tomba, mort. (*L.D* p. 134)

Or l'on apprend une page plus loin que Swann était lui parfaitement au courant de la présence dudit Zahir :

Il y a dix ans au moins, poursuivit la Squaw, qu'Aloysius Swann connaît Clifford. Il savait qu'il y avait un Zahir. (*L.D* p. 135)

Dès lors, quand est racontée la saga du Zahir, n'est-on pas en droit de voir dans les trois lettres S,W,A, qui s'inscrivent dans Oswald, le prénom de Carl von Slatim, à la fois la marque du pouvoir maléfique particulier que le Zahir de Borges acquiert dans *La Disparition*, et la signature du personnage responsable de la machination. Rappelons en effet que Carl von Slatim portait chez Borges le prénom de Rudolph, lequel n'était manifestement pas interdit par le lipogramme<sup>80</sup>.

Le lecteur est donc naturellement conduit à s'interroger tout d'abord sur l'intérêt d'une telle substitution, ensuite sur les raisons du choix du nouveau prénom. Il est curieux de constater que c'est l'unique fois donc où l'ordre d'apparition des lettres correspond à celui observable dans le

---

<sup>80</sup> Il exigeait toutefois un changement de construction de la relative.

nom d'un des trois suspects : ce détail permet de faire peser les soupçons sur Swann<sup>81</sup>.

Ainsi donc, avec un tel raisonnement, s'il est justifié, nous prétendons qu'il n'est pas impossible de pressentir le nom du coupable avant l'aveu final, ce qui correspondrait à la quinzième des règles du roman policier énoncée jadis par Van Dine :

Le fin mot de l'énigme doit être apparent tout au long du roman, à condition, bien entendu, que le lecteur soit assez perspicace pour le saisir. Je veux dire par là que si le lecteur relisait le livre, une fois le mystère dévoilé, il verrait que, dans un sens, la solution sautait aux yeux depuis le début, que tous les indices permettaient de conclure à l'identité du coupable ... <sup>82</sup>

Cependant, il serait sans doute exagéré de soutenir que le seul montage des lettres S,W,A, suffit au lecteur pour acquérir une certitude quant au nom du meurtrier. Il paraît plus juste d'affirmer que c'est la révélation du chapitre 26 qui permet d'opérer une telle relecture. En revanche, le lecteur peut, à ce stade, être sensible à certain détail annonciateur qu'il avait probablement laissé de côté dans une lecture précédente :

---

<sup>81</sup> Il n'est peut-être pas gratuit de rapprocher cette dissimulation de celle utilisée par un des personnages du feuilleton de Pierre Dac et Francis Blanche fondé sur leur roman *Le boudin sacré*, repris par la suite dans le film de Marc Simenon, *Signé Furax*, où le nom du commissaire, Fouvreaux, masque en fait celui de Furax (**FoUvReAuX**).

<sup>82</sup> S. S. Van Dine, préface à *The World's Great Detective Stories*, New York, 1929.

Tu vois, fit Aloysius abattu, ils sont tous morts; puis, louchant sur Ottaviani d'un air ambigu, il murmura, ainsi qu'on fait dans son for : non, à coup sûr, il y a dans la maison au moins un individu qui vit toujours (*L.D* p. 226)

Avec cette réplique de Swann, on voit clairement qu'il connaît parfaitement le mécanisme de destruction que nous avons commenté plus haut et qui consiste à prévoir l'élimination d'un père lorsque tous ses enfants ont été supprimés.

Il importe de savoir que cette phrase n'existait pas au stade du manuscrit. Son rajout témoigne donc du souci de Perc de consciencieusement préparer la venue de son dénouement. Notons cependant que le repérage et l'enquête que nous avons proposés satisfont exclusivement à la logique scripturale interne de *La Disparition* et s'accommodent plutôt mal d'un rapprochement quelconque avec le réel. En cela, une fois encore, le livre apparaît tendu entre deux extrêmes : le travail de l'écriture gouverne incontestablement tous les aspects, ainsi que le souligne d'ailleurs fort justement Annie Combes :

la contrainte est directrice : elle relance sans cesse l'invention, ouvre d'insolites pistes narratives qui relèguent à l'arrière-plan le projet policier <sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> *Agatha Christie, l'écriture du crime, op. cit., p. 220.*

mais sans pour autant que l'écrivain renonce totalement -ne serait-ce qu'à titre de détournement- à ménager un côté vraisemblable. Finalement, sous cet angle aussi, *La Disparition* s'apparente au roman policier, du moins à la perception qu'en a Thomas Narcejac :

nous touchons du doigt ce qu'il y a d'ambigu dans le roman policier. Si le raisonnement l'emporte, c'est au détriment de la vraisemblance et le roman disparaît. Si le mystère n'est pas tel qu'il mette vraiment la raison en échec, le roman policier reste un roman, sans doute, mais il perd ce pouvoir de fascination et d'envoûtement, ce caractère fantastique qui constitue peut-être son apport le plus original<sup>84</sup>.

Une fois de plus donc, l'écriture de *La Disparition* s'affirme comme un montage complexe auquel un seul type de lecture est susceptible de répondre. Celle-ci sera nécessairement affaire de détection et de construction, car si tous les éléments sont fournis, aucun produit fini n'est jamais donné explicitement, ainsi que le suggère une phrase du dernier chapitre :

---

<sup>84</sup> Thomas Narcejac, «Le roman policier», dans *Histoire des littératures*, tome 3, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1978, p. 1706.

Mentionnons aussi une réflexion de Francis Debyser qui, bien qu'abordant différemment et en d'autres termes la question, mérite de figurer à cet endroit :

«La structure du récit policier échappe aux règles habituelles du récit romanesque ordinaire et résiste aux tentatives de production automatique et de programmation par ordinateur pour une raison fondamentale : un récit policier à énigme est une trame, un treillis, un réseau et non le développement linéaire d'une action simple que l'on se contente de compliquer par des péripéties ou de dédoubler par des branchements.»

Francis Debyser, *Cartes noires*, Créacom, B.E.L.C., Paris, 1983, p. 1.

sans jamais aboutir à un savoir satisfaisant, à l'instar d'un individu qui, lisant un roman, croirait à tout instant qu'on va lui fournir la solution dont il souhaitait la confirmation, à partir du maudit instant où il s'attaqua au susdit bouquin (*L.D* p. 302)

A cela, une difficulté s'ajoute, majeure, puisque l'écriture de *La Disparition* – ni tout à fait la même ni tout à fait une autre <sup>85</sup> – sous tous ses aspects dépend étroitement de la contrainte, elle-même tout à la fois, paradoxalement, source de production et facteur de restriction.

---

<sup>85</sup> Le livre, en effet, est, selon l'heureuse formule de Jacques Roubaud, «écrit dans une langue à la fois familière et distante, qui est le français sans e.» Jacques Roubaud, «La contrainte créatrice», *op. cit.*

Art Oulipien : ours, calcul et raison.

Talion : creuset.

Là - O, incursion ! - tu as l'écriture.

la conscite.

Georges PEREC <sup>86</sup>

### **1.2.2 L'écriture contrainte.**

L'entrée de Georges Perec à l'Oulipo coïncide avec son désir de soumettre son écrit à des contraintes formelles très précises et souvent particulièrement exigeantes :

il y a une coupure assez nette dans mon travail entre les premiers livres jusqu'à *un Homme qui dort* et puis ensuite, à partir de mon entrée à l'Oulipo, il y a vraiment une nouvelle orientation<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> G. Perec, *Ulcérations*, dans *La Bibliothèque Oulipienne*, n° 1, 1974. Repris dans *La clôture et autres poèmes*, (n° 11), Hachette, P.O.L., Paris, 1980. L'extrait cité correspond à cette dernière version.

<sup>87</sup> G. Perec, «En dialogue avec l'époque», *op. cit.*, p. 45.

Sur ce même sujet, mentionnons aussi :

«Je me considère vraiment comme un produit de l'Oulipo, c'est-à-dire que mon existence d'écrivain dépend à 97% du fait que j'ai connu l'Oulipo à une époque tout à fait charnière de ma formation, de mon travail d'écriture.»

Cité par Jacques Bens dans «Oulipien à 97%», *Le Magazine littéraire* n° 193, mars 1983, p. 26.

et encore :

«L'influence oulipienne est devenue très nette dans *La Disparition*, où j'ai pris une contrainte évidente : ne pas employer la lettre e.»

G. Perec, *Le Magazine littéraire* n° 141, p. 35.

Il est incontestable que son intégration au sein de ce groupe de recherche et de création littéraire a stimulé la production perecquienne en l'engageant dans des choix irréversibles : à partir de cette époque, en effet, on peut affirmer que pour Perec l'écriture sera contrainte ou ne sera pas, ainsi qu'il le déclare sans ambiguïté lors d'un entretien :

L'invention part toujours pour moi d'une invention formelle<sup>88</sup>.

Si à la suite de Marcel Bénabou, qui commence en ces termes un article entièrement consacré à ce sujet :

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.

Pourquoi aller brider son inspiration, violenter sa liberté en s'imposant volontairement des gênes, ou en multipliant devant soi les obstacles ?<sup>89</sup>

l'on s'interroge sur l'utilité et l'intérêt de la contrainte, on distingue sans trop de difficulté deux étapes :

---

<sup>88</sup> Entretien G. Perec / Ewa Pawlikowska, dans *Littératures* n° 7, Spécial Georges Perec, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail, printemps 1983, p. 70.

<sup>89</sup> Marcel Bénabou, «La règle et la contrainte», dans *Pratiques* n° 39, octobre 1983, p. 101.

- d'une part, comme le suggère la phrase de Perec que nous avons citée précédemment, le choix de contraintes formelles correspond à une mise en route, un point de départ. Elles jouent un rôle de déclencheur, elles permettent d'amorcer le travail du texte;
- d'autre part, c'est à partir du développement et de l'exploitation de ces contraintes que s'érige ensuite le texte.

Il convient cependant de noter à ce sujet, que certaines applications de règles connues ne sauraient se confondre avec l'utilisation de la contrainte que nous évoquons. En effet, le résultat auquel le lecteur est trop souvent confronté, - dans le sonnet, par exemple, pour citer une forme contrainte parmi les plus célèbres - correspond à l'effort de quelques écrivains qui tentent tant bien que mal pour exprimer un sens préexistant de s'accommoder des règles à suivre, sans que ces dernières n'interviennent vraiment dans la détermination du contenu.

En revanche, dans l'optique de Perec et des membres de L'Oulipo, c'est bien moins la démonstration d'une habileté qui est recherchée que la mise à profit des potentialités de la langue, ainsi que le souligne Marcel Bénabou :

Tous ces obstacles [...] n'ont pas pour fin une quelconque exhibition de virtuosité, mais une exploration de virtualités<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Marcel Bénabou, «La règle et la contrainte», *op. cit.*, p. 102.

Cf. aussi G. Perec : ...«des choses qui essaient d'aller vers le jeu, [...] c'est-à-dire d'écrire sans «e», ou quelque chose comme ça, ou essayer d'en tirer toutes les potentialités possibles»...

Dans «A propos de la description», *op. cit.*, p. 338/339.

Jamais donc, l'application d'une contrainte ne constitue une fin en soi. En effet, respecter la règle est bien sûr indispensable mais ce n'est pas suffisant pour l'élaboration d'un texte. Si l'on s'amusait, par exemple, à transformer un traité de 300 pages de manière à supprimer toutes les occurrences de la voyelle E, on obtiendrait sans conteste un lipogramme. L'exploit serait sans doute remarquable mais le résultat obtenu n'aurait aucune commune mesure avec un livre comme *La Disparition*. La contrainte est le principe générateur d'une écriture qui concourt ensuite elle-même à produire un sens en fonction précisément du carcan choisi.

Il est particulièrement significatif que Jacques Roubaud, lorsqu'il sélectionne un exemple pour illustrer le fonctionnement oulipien de la contrainte, évoque l'écriture de *La Disparition* :

La contrainte y est à la fois principe de l'écriture du texte, son mécanisme de développement, en même temps que son sens : *La Disparition* est roman d'une disparition qui est *La Disparition* du e, est donc tout à la fois le roman de ce qu'il raconte et le récit de la contrainte qui crée ce qui se raconte. Cet aspect hautement involutif de la contrainte [...] est conséquence directe de l'axiome des contraintes oulipiennes, ainsi formulable :

*Axiome* : La contrainte est un principe non un moyen<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Jacques Roubaud, «La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau», dans *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 55.

C'est évidemment toute la différence entre une pratique gratuite des jeux de lettres et l'écriture sous contrainte d'un texte, ce que Perec, lors d'une rencontre avec des journalistes, résumait fort bien par ces mots :

Une contrainte en soi, toute seule, ça n'a jamais donné un texte, ou bien ça donne une devinette<sup>92</sup>.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, *La Disparition* métaphorise quasi constamment le type d'écriture qui l'élabore. Ainsi, dans l'extrait suivant, le lecteur peut-il découvrir une allusion non seulement à la contrainte choisie mais encore, plus généralement, au procédé d'écriture adopté :

Aignan donc, qui assistait à un symposium sur la pathovocalisation qu'organisait la fondation Martial Cantaral qui, voilà qui m'a fort surpris, avait choisi pour chairman mon patron lord Gadsby V.Wright, avait disparu. (*L.D* p. 283)

Dans le nom de la fondation organisatrice, le lecteur n'aura guère de mal à reconnaître le personnage de Raymond Roussel, Martial Canterel. Une première fois, de la sorte, l'épisode se place sous le signe du travail du signifiant. Avec le deuxième patronyme, «lord Gadsby V.Wright», constitué par l'association du titre d'un ouvrage lipogrammatique,

---

<sup>92</sup> G. Perec, entretien avec Jacques Bens et Alain Ledoux, «Et ils jouent aussi...» dans *Jeux & Stratégie* n° 1, supplément à *Science et Vie* n° 749, Paris, 1980, p. 30.

*Gadsby*, et d'une partie du nom de son auteur, Ernest Vincent Wright<sup>93</sup>, nous sommes incontestablement en présence d'une désignation métatextuelle de la contrainte. Le thème même du colloque ne manque pas d'être significatif : le lecteur ne doit-il pas comprendre que la «pathovocalisation» est sans doute la science qui traite de cette maladie particulière des voyelles susceptible d'entraîner leur mort. Il n'est pas surprenant enfin que dans ce contexte, Aignan, représentant symbolique, comme on le sait, de la lettre E, disparaisse irrémédiablement.

Ce passage illustre une fois de plus le double effet de la contrainte : renforcement du travail sur le signifiant avec une sélection rendue indispensable; détermination de la fiction avec ses conséquences en matière de création du sens. De ce fait, ainsi que le note Harry Mathews, *La Disparition* apparaît comme un

livre fondamental dans l'œuvre de Perec par sa démonstration de la force productive de la contrainte <sup>94</sup>.

Il semble heureusement que l'on considère un peu moins, à l'heure actuelle, que des interdits formels imposés à une écriture instaurent

---

<sup>93</sup> Cité par Raymond Queneau dans «Qu'est-ce que la littérature potentielle», dans *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Gallimard, Paris, 1965, p. 325.

<sup>94</sup> Harry Mathews, «Le catalogue d'une vie», dans *Le Magazine littéraire* n° 193, mars 1983, p. 19.

une entrave à l'imagination, et que l'on admet avec moins de réticence, comme se plaît à l'affirmer Umberto Eco :

[qu']Il faut se donner des contraintes pour pouvoir inventer en toute liberté<sup>95</sup>.

Il n'en demeure pas moins que, par définition, une contrainte d'écriture comme le lipogramme en E n'autorise pas l'emploi de tous les mots et semble de ce fait ne pas permettre de «tout dire». Faut-il en déduire qu'elle enferme le texte qui s'y soumet dans un carcan étroit et stérilisant ?

---

<sup>95</sup> Umberto Eco, dans *Apostille au Nom de la rose*, *op. cit.*

On peut rapprocher cette affirmation de celle de Queneau dans *Le voyage en Grèce*, Gallimard, Paris, 1973, p. 94 :

«Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est bien plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.»

E prédomine si singulièrement qu'il est très rare de trouver une phrase d'une certaine longueur dont il ne soit pas le caractère principal.

Edgar Allan POE <sup>96</sup>

### **2.2.1. L'écriture contrariée.**

Aucune étude du lipogramme ne peut, sous peine de friser l'absurde, éluder la question centrale qui accompagne ce type d'écrit, à savoir le choix de la lettre écartée. Il va de soi que le rejet d'une lettre peu courante, entrant dans la composition d'un nombre de mots limités -c'est le cas par exemple en français du W ou du K- ne posera guère de problèmes à un scripteur.

C'est ainsi que dans une de ses premières présentations des travaux de l'Oulipo, Queneau parvenait logiquement à cette conclusion :

Si nous examinons la question d'un point de vue un peu plus moderne, nous pourrions essayer de mesurer la «difficulté lipogrammatique» d'un texte en multipliant la fréquence de la lettre omise par le nombre de mots du texte considéré.

La difficulté lipogrammatique est évidemment nulle, si l'on utilise toutes les lettres de l'alphabet<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> E. A. Poe, *Histoires extraordinaires*, «Le scarabée d'or», Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p.139.

<sup>97</sup> R. Queneau dans «Qu'est-ce que la littérature potentielle», *op. cit.*, p. 325.

Paradoxalement d'ailleurs c'est plutôt l'exercice inverse, la réalisation d'un pangramme sur un écrit court, qui se révélerait relativement plus complexe. Notons en effet que la notion de longueur est elle aussi essentielle : il ne serait pas pertinent d'isoler un bref extrait et de le considérer comme relevant d'une écriture lipogrammatique. Perec a parfaitement analysé ce point dans son «Histoire du lipogramme» :

n'importe quelle phrase, de n'importe quel auteur, en n'importe quelle langue a toutes les chances d'être lipogrammatique [...] La probabilité lipogrammatique (qui est une des bases de la cryptographie) explique aisément l'existence d'un art inverse : l'art pangrammatique <sup>98</sup>

S'interdire d'utiliser le E signifie d'emblée se priver non seulement d'une grande partie du vocabulaire mais encore de bon nombre de

---

<sup>98</sup> G. Perec, «Histoire du lipogramme», dans Oulipo, *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 81.

Ce jugement rejoint celui qu'il émet un peu plus tard à l'occasion d'un entretien :  
 ...« la plupart des problèmes cryptographiques se résolvent en utilisant les lois de fréquence des lettres. C'est d'ailleurs une des choses qui m'ont donné l'idée d'écrire *La Disparition*. Le e étant la lettre la plus fréquente, on la supprime, et l'on obtient un texte qui, si on le codait, serait probablement très difficile à déchiffrer par les méthodes habituelles.»

Dans *Jeux & Stratégie* n° 1, *op. cit.*, p. 33.

constructions syntaxiques<sup>99</sup>. Citons par exemple quelques obligations parmi les principales et les plus astreignantes :

– l'impossibilité d'utiliser les verbes du premier groupe (de loin les plus nombreux) au présent de l'indicatif, du subjonctif (à l'exception toutefois, dans les deux cas, de la première personne du pluriel) et du conditionnel, à tous les temps composés ainsi qu'à certaines personnes pour les autres temps;

– la suppression

de toute coordination par «et»

de toute relative ou complétive avec «que»

de l'élément de négation «ne»

des articles définis «le», «les»; indéfinis «une», «des»; partitifs

«de», «des»

---

<sup>99</sup> Voir par exemple à ce sujet une série de remarques, les premières formulées par Marcel Bénabou, dans «Autour d'une absence», dans *La Quinzaine littéraire*, 1-15 mai 1969 :

...«la voyelle e, [...] la lettre la plus employée en français (elle entre dans la composition d'un mot sur trois; elle régit la quasi totalité des phénomènes morphologiques et syntaxiques)»

les autres émises par Marina Yaguello dans *Histoire de lettres. Des lettres et des sons*, Collection Point virgule, Seuil, Paris, 1990, p. 26/27 :

«La lettre E est omniprésente. Le E sous toutes ses formes est de loin la lettre la plus fréquente dans n'importe quel texte français. C'est pourquoi le jeu de Scrabble en contient quinze exemplaires. [...]

Ecrire sans E, c'est se priver d'un grand nombre de «mots outils» indispensables [...] c'est limiter l'emploi du féminin, des verbes du premier groupe, etc. Car plus qu'une simple lettre, E est aussi un *signal grammatical*.»

de multiples prépositions : «après, avec, chez, contre, de, dès, en, entre, malgré, outre, pendant, selon, vers, ...»

des démonstratifs «ce, cet, celle, celui»

des possessifs «mes, tes, ses»

de tous les adverbes en «-ment»

– le bannissement de la plupart des marques du féminin puisque par définition aucun accord d'adjectif ou de participe passé n'est possible, pas plus que le recours au pronom personnel «elle»<sup>100</sup>.

On aurait tort, sans doute, de sous-estimer les effets de la suppression d'une lettre comme le E sur la production de sens en général. Deux exemples de minimales variations suffiront à en fournir une idée.

Bien avant que certains débats n'agitent le monde des Lettres à propos d'une réforme de l'orthographe, le Ministère de l'Éducation avait proposé une série de tolérances assortie d'une liste de cas parmi lesquels on pouvait lire :

*La fillette, obéissant à sa mère, alla se coucher.*

*La fillette, obéissante à sa mère, alla se coucher.*

*J'ai recueilli cette chienne errant dans le quartier.*

*J'ai recueilli cette chienne errante dans le quartier.*

---

<sup>100</sup> Pour avoir quelques éléments de comparaison avec d'autres lipogrammes, on pourra consulter notre article «Lipogrammaville», paru dans *Le français dans le monde* n° 231, février mars 1990, Fiches écriture VII, VIII.

L'usage admet que, selon l'intention, la forme en -ant puisse être employée sans accord comme forme du participe ou avec accord comme forme de l'adjectif qui lui correspond<sup>101</sup>.

On note sans peine dans les deux couples de propositions un glissement de sens (situation ponctuelle *vs* état permanent) qui repose en fait sur la seule présence ou non du E.

Les auteurs d'un ouvrage récent consacré à certains traitements de la langue française dans les journaux relèvent et analysent la phrase suivante :

*J'ai accepté [de faire reparaître l'Aurore] parce que la valeur humaine que je respecte avant tout autre est le courage.* (Jean-Claude Boussac, *L'Idiot international*, 17 mai 1989)

Il s'en faut d'une seule lettre que l'auteur ne dise ce qu'il voulait dire. En effet, *la valeur que je respecte avant tout autre* signifie : «celle que personne ne respecte plus que moi». Or le rédacteur ne voulait pas dire cela, mais : «celle que je respecte le plus parmi toutes les valeurs», et il devait écrire : *que je respecte avant toute autre* (sous-entendu : *valeur*), avec un *e* final, marque du féminin, à l'adjectif indéfini *tout*. On le voit, un petit *e* présent ou manquant, et une phrase entière change de sens<sup>102</sup>.

La liste que nous proposons plus haut, bien que largement incomplète, appelle quelques remarques : si d'une part elle donne une

---

<sup>101</sup> Journal Officiel de la République Française, 9 février 1977, p. 827, article 8.

<sup>102</sup> Pierre-Valentin Berthier, Jean-Pierre Colignon, *Ce français qu'on malmène*, Collection Le français retrouvé, Editions Belin, 1991, p. 103/104.

assez bonne idée de l'ampleur des obstacles rencontrés et ne fait ainsi que confirmer notre précédente affirmation, que résumerait parfaitement la formule de Paul Fournel :

Toute la difficulté réside dans la lettre que l'on choisit de supprimer et dans la longueur du texte<sup>103</sup>.

d'autre part, elle suggère que la fiction doit tendanciellement s'infléchir en fonction de ces directives formelles, processus que Bernard Magné analysait notamment à propos de l'écriture des *Revenentes* :

on remarquera que la règle textuelle du «e» obligatoire induit deux effets dans le domaine des caractéristiques narratives : d'une part un récit autodiégétique où le JE est tout indiqué, d'autre part une narration simultanée permettant l'usage du présent de l'indicatif, deux choix inverses de ceux de *La Disparition*, récit hétérodiégétique à narration ultérieure<sup>104</sup>.

Ajoutons encore quelques autres éléments qui démontrent que le lipogramme préside en effet à l'élaboration de la fiction à tous les niveaux, massivement bien sûr, puisque tout le livre est centré sur l'évanouissement de la lettre E, mais aussi jusque dans ses moindres

---

<sup>103</sup> Paul Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Les lettres nouvelles, Denöel, Paris, 1977, p. 126.

<sup>104</sup> Bernard Magné, «*Les Revenentes* : de l'effervescence entre lengge et texte», dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 178.

détails puisque dans une sorte de logique interne de l'écrit lipogrammatique certains développements diégétiques semblent s'imposer plutôt que d'autres.

Ainsi dans un récit romanesque commun, la mention d'un froid glacial peut s'accompagner ou non d'une précision de température, et pour cette dernière, *a priori*, le choix entre tel ou tel degré négatif paraître des plus indifférents. En revanche dans *La Disparition* le thermomètre, plus soumis aux exigences conjointes du lipogramme et du métatextuel qu'à celles du climat, affichera logiquement «moins un», soulignant ainsi la rigueur de la contrainte avant celle de l'hiver :

un froid glacial, pas vrai ?

- Ah là là, fit Ottaviani, brrr..

- Pourtant, fit Romuald, il fait moins un; on a connu plus froid.

(*L.D* p. 76)

De la même manière, le nombre d'enfants d'Arthur Wilburg Savorgnan et d'Amaury Conson n'est pas laissé au hasard mais conditionné bien sûr par le total des voyelles, ce qui conduit fatalement les parents à avoir une descendance de six bambins. Dans l'unique note qu'il adjoint à son article sur le lipogramme, Perec fait ironiquement remarquer cet aspect :

Rittler parle de jumeaux; les Espagnols racontent aussi une histoire de frères (los dos hermanos...) et *La Disparition* raconte les malheurs

d'une famille nombreuse : le thème des frères serait-il inhérent au lipogramme ?<sup>105</sup>

Notons qu'à la suite de ces considérations, il n'est pas impossible de lire dans l'arbre généalogique de la famille Gratiolet<sup>106</sup> une discrète allusion à *La Disparition* puisque le couple donne naissance à six enfants : Emile, Louis, Gérard, Olivier, Ferdinand, Hélène, parmi lesquels, comme pour Arthur Wilburg Savorgnan, on ne compte qu'une fille.

En dehors du cas du pangramme défectif – le message sibyllin laissé par Anton Voyl – où chaque syntagme : «avocat», «dix whiskys», «zoo», «fumait», se pose en point de départ d'un développement fictionnel particulier, la nécessaire mise à l'écart des traces du féminin constituerait sans doute l'une des illustrations les plus probantes de l'influence de la contrainte sur la fiction<sup>107</sup> puisque seuls deux des

---

<sup>105</sup> G. Perec, «Histoire du lipogramme», *op. cit.*, note 1, p. 86.

<sup>106</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>107</sup> Voir à ce sujet la thèse de Mireille Ribière, *Bridging the Gap : a study of three works by Georges Perec*, *op. cit.*, p. 114/115.

Signalons pour l'anecdote que l'un des dessins contenus dans un des ouvrages précédemment cités *Ce français qu'on malmène*, serait éventuellement susceptible d'offrir une illustration à notre propos : il s'agit d'une académicienne qui vient de terminer une inscription sur un panneau publicitaire : «le ● symbolise le féminin il est donc forcément très très important».

*Op. cit.*, p. 104, illustrations de Jacques Thomas.

personnages principaux, Olga et la Squaw, sont des femmes. Certes, elles prennent chacune en charge une longue narration, mais leur présence est indéniablement plus limitée. Aucun qualificatif ne leur est évidemment attribué directement, même si certains participes présents jouent quelquefois un rôle de substitution : «Si, parfois, m'assombrissant»... (*L.D* p. 205), ou si à d'autres moments un subtil transfert permet de détourner l'épithète souhaitée vers un substantif masculin : «Puis son corps tout raidi s'avachit soudain.» (*L.D* p. 213). D'une manière originale et humoristique Marcel Bénabou évoque le problème :

après de longues années de brouilles et de réconciliations, Anton Voyl épousait enfin Bérengère de Bremen-Brévent. Cet événement plongeait le petit monde des lettres dans une vive agitation.

[...] Comment des liens avaient-ils pu naître entre ces deux êtres que leurs origines semblaient condamner à ne jamais se rencontrer ? Quelle place pouvait revenir à Bérengère dans l'univers plein d'interdits de Voyl <sup>108</sup>

Cette préférence obligée pour le masculin provoque d'autres contrecoups assez inattendus puisqu'on assiste pour plusieurs mots à d'insolites changements de genre. C'est le cas par exemple du terme «migraine» qui, subissant l'ablation d'un E indésirable, devient de la sorte – cas insolite de transsexualité – masculin :

Arthur Wilburg Savorgnan souffrait d'un fort migrain. (*L.D* p. 219)

---

<sup>108</sup> Marcel Bénabou, «L'Appentis», dans *Littératures* n° 7, *op. cit.*, p. 107.

Il importe de souligner que la prédilection marquée pour l'utilisation du masculin dépasse parfois la seule nécessité dictée par la contrainte, comme le démontre l'exemple suivant. Perec, en raison de la prononciation du mot «parturiente» fait mine de le prendre pour un participe présent qu'il emploie alors au masculin :

tant approchait l'instant parturiant. (*L.D* p. 276)

On remarque qu'ici la périphrase ne s'imposait nullement et que le mot féminin «parturition» pouvait parfaitement être utilisé. Si l'on s'en tenait évidemment au respect d'une stricte correction langagière, la distorsion apparaîtrait certes superflue, mais ce serait bien sûr faire peu de cas de l'effet produit par l'originalité de cette trouvaille.

Au delà de la tendancielle masculinisation du roman, la perte du E a des conséquences annexes notamment en matière de versification. Par définition, aucune rime féminine n'est possible. Ainsi l'alternance que l'on observe traditionnellement dans la poésie classique devra céder la place, dans tous les poèmes inclus dans *La Disparition* à une succession exclusive de rimes masculines, ce qui ne manque pas de connoter une certaine bizarrerie, comme le précise un spécialiste de prosodie :

Cette règle de l'alternance est suivie comme un dogme en poésie régulière, et les entorses qui y sont faites doivent être considérées comme recherche consciente d'effets particuliers.

[...] Il est certain en tout cas que l'alternance des rimes n'est pas sortie des habitudes avec l'amuïssement du -e et que jusqu'à nouvel ordre, dans le contexte culturel français, sa présence donne le sentiment de la norme et son absence celui de l'écart<sup>109</sup>.

Ainsi donc nous pouvons affirmer que chaque aspect de la fiction se trouve, à un degré ou à un autre, gouverné par la contrainte et que c'est incontestablement une des grandes forces d'originalité de *La Disparition*. Le roman se présente en cela comme la négation du mythe de la libre création de l'écrivain touché par l'inspiration. Perec, lors d'une conférence, fournissait à l'un de ses auditeurs une réponse en ce sens :

[intervention] : lorsque votre esprit était accaparé par la contrainte formelle qu'il fallait respecter, et que la fiction se développait, j'imagine, en toute liberté [...]

Non, elle ne se développe pas en toute liberté. Le livre sans «e» parle d'un livre sans «e», le sujet du livre sans «e» c'est *La Disparition* du «e». [...] Il y a toujours ce manque qui apparaît, enfin qui va nourrir complètement le livre<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Jean Mazaleyrat, *Eléments de métrique française*, Collection U2, Armand Colin, Paris, 1974, p. 205.

<sup>110</sup> G. Perec, «A propos de la description», *op. cit.*, p. 339/340.

Toutefois, dans ce cas, compte tenu des problèmes posés par la contrainte choisie, il convient pour l'écrivain de déployer des trésors d'ingéniosité afin de tourner les difficultés. Cette nécessité, sans nul doute, contribue pour beaucoup à la richesse du livre.

Mots supprimés, mots conservés, mots créés

Paul VALÉRY 111

Mots, mots déplacés et mutilés, mots empruntés à d'autres

Jorge Luis BORGES 112

### **2.2.2. L'écriture qu'on traite.**

Notre intention n'est pas dans ce paragraphe de mener une étude exhaustive des différents procédés utilisés par Perec pour surmonter les obstacles inhérents au lipogramme en E<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> P. Valéry, *Cahiers I*, Gallimard, Paris, 1973.

<sup>112</sup> J.L.Borges, «Post-scriptum de 1950», «L'Immortel», dans *L'Aleph*, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1967, p. 38.

<sup>113</sup> Nous nous permettons une nouvelle fois de renvoyer à notre mémoire, «Comment fait un homme de lettres sans caser d'E», en particulier aux chapitres 6 et 8, spécialement consacrés à cette question.

On consultera aussi, avec profit, d'une part l'article de Mireille Ribière, «Contrainte et effervescence dans *La Disparition* de Perec» dans Actes du colloque

Si l'on en croit d'ailleurs les auteurs d'un volume consacré aux ateliers d'écriture, il serait

impossible de répertorier tous les effets de la contrainte créée par l'absence d'E<sup>114</sup>.

Même si, à la manière de Perec, il ne nous paraît pas impossible d'imaginer quelque «tentative d'épuisement» de ces incidences, nous nous contenterons de l'étude de certains cas parmi ceux que nous considérons comme les plus significatifs. Nous passerons donc sous silence les divers recours à l'asyndète ou à la parataxe, comme remèdes à d'impossibles coordinations; les suppressions d'articles interdits ou leur élision permise par l'antéposition de l'adjectif devant un mot à initiale vocalique; ainsi qu'une grande partie des cas variés de métaplasmes. Remarquons seulement que le foisonnement offert par *La Disparition* fait de ce roman une véritable machine susceptible de pervertir mais aussi de régénérer le langage.

A ce sujet, dans son observation des divers cas de création lexicale chez Queneau, Claude Debon montrait que par leur richesse et leur

---

«Texte et antitexte», *Cahiers de narratologie* n° 1, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, novembre 1985, p. 185 à 196, d'autre part la thèse d'Andrée Chauvin, «Ironie et intertextualité dans certains récits de Georges Perec», plus spécialement le chapitre II, *op. cit.*, p. 621 à 692.

<sup>114</sup> Anne Roche, Andrée Guiguet, Nicole Voltz, *L'atelier d'écriture. Eléments pour la rédaction du texte littéraire*, Bordas, Paris, 1989, p. 13.

profusion, les transformations se révélaient aptes à revigorer une langue, quitte, pour ce faire, à la violenter un peu :

Queneau ne s'est pas contenté de changer l'aspect graphique et phonétique des mots. Le poète amoureux des dictionnaires n'ignore pas qu'ils sont «des grands cimetières». Il faut réinsuffler la vie aux mots quitte à les bousculer un peu pour les plier à notre désir.

[...] Queneau fait chanter ou grimacer les mots, il aime aussi les amalgamer pour en former d'autres, plus riches<sup>115</sup>.

Ces propos, le cas échéant, pourraient sans changement correspondre à l'écriture perecquienne. On sait en effet qu'au nombre des maîtres que Perec se donne habituellement en matière de travail de vocabulaire, aux côtés de Rabelais, Roussel et Leiris, Queneau figure en bonne place. Ce

---

<sup>115</sup> Claude Debon, introduction aux œuvres complètes I de Raymond Queneau, Pléiade, 1989, p. XXI.

Claude Debon insiste ailleurs sur les deux actions parallèles – et en apparence contradictoires – menées sur la langue :

«Queneau n'est pas le poète de la table rase, d'un hypothétique état zéro du langage. La langue et les textes sont toujours ses prétextes, et des pré-textes aimés même quand ils sont mis à mal. [...] Les mots qu'il aime, il les malmène.»

«A hauteur d'homme» dans *Le Magazine littéraire* n° 228, mars 1986, p. 27.

De même chez Perec si la promotion des mots et des lettres se fait toujours sans complaisance le démembrement du langage n'a jamais pour finalité sa destruction, bien au contraire, l'hommage qui lui est rendu est légitimé par la difficulté de l'épreuve qu'il subit. De ce point de vue l'écriture lipogrammatique est sans nul doute exemplaire : réduire dans une forte proportion la langue commune en exigeant cependant une qualité de production au moins égale, revient à nécessairement exalter des aspects habituellement oubliés, occultés ou en sommeil.

n'est certes pas un hasard, si parmi les divers mots forgés à l'occasion de *La Disparition*, on découvre avec «la patatration du ballon» (*L.D* p. 252) un dérivé d'une création quenienne:

elle choit patatratement <sup>116</sup>

L'emploi d'un tel néologisme, en dehors de l'aspect amusant qu'il confère au passage, nous semble, en l'occurrence, présenter au moins un triple intérêt :

- il permet de remplacer le mot «chute» interdit par le lipogramme,
- il enrichit le vocabulaire puisqu'en donnant en quelque sorte un début de famille à ce qui jusqu'alors était un hapax il fait perdre à ce dernier son statut de terme unique et l'atteste comme un syntagme connu,
- il place le texte sous l'égide de Queneau et montre que l'écriture développée se réclame des procédés employés par cet écrivain.

Une des questions majeures posées par l'écriture lipogrammatique étant sans conteste celle du choix du vocabulaire, nous nous intéresserons dans les lignes qui suivent plus particulièrement à ce point.

---

<sup>116</sup> R. Queneau, «La fourmi et la cigale» dans *Battre la campagne*, Œuvres complètes I, Pléiade, p. 439.

Un peu rapidement peut-être, Jean-Pierre Balpe émettait naguère, à ce sujet, cette réflexion :

Supposons un Perec moderne, voulant faire des choses très mathématiques, très compliquées, très lentes – Perec ne s'est jamais servi d'ordinateur [...] L'ordinateur de l'Alamo aurait pu fournir à Perec la liste complète des mots sans e en une demi-journée, au lieu qu'il a mis quatre ans <sup>117</sup>.

Si la justesse de l'affirmation est en effet incontestable, il nous semble indispensable de nuancer les conclusions auxquelles pourrait conduire ce type de propos. Il convient de ne jamais perdre de vue au moins deux principes fondamentaux de l'écriture de *La Disparition* :

– *La Disparition* n'est en aucun cas un relevé de tous les mots sans E. Nul souci d'exhaustivité en effet dans les nombreuses accumulations de termes. Plutôt que chercher à épuiser un paradigme ou saturer un champ lexical, l'écrivain préfère diversifier et renouveler les critères de sélection du vocabulaire.

– Pour figurer dans *La Disparition* un mot doit, à l'évidence, ne pas comporter de E dans sa graphie : cela constitue une condition *sine qua non*, on se gardera toutefois de penser que si cette dernière est nécessaire elle est aussi suffisante. Le lexique peut en effet fournir des solutions qui correspondent parfaitement aux normes fixées par la contrainte mais qui, parce qu'elles ne s'avèrent pas textuellement satisfaisantes, ne sont pas considérées comme recevables.

---

<sup>117</sup> Jean-Pierre Balpe, «Ecrire à l'ordinateur», dans *Ecrire aujourd'hui, Autrement* n° 69. avril 1985, p. 53.

On sait fort bien par exemple que l'un des procédés les plus courants pour éviter telle ou telle expression indésirable consiste à faire appel à la synonymie avec son arsenal de ressources : termes équivalents, locutions voisines, périphrases. Si l'on perd en exactitude, en brièveté ou en simplicité, on préserve cependant sinon l'intégralité du moins l'essentiel du contenu sémantique. Ce qui importe précisément, c'est de mesurer le décalage qui se produit entre les deux formules et d'observer d'une part si l'on enregistre une perte de sens par rapport à l'expression remplacée et quelles peuvent en être les conséquences, d'autre part s'il y a maîtrise des sens seconds que, par connotation, l'expression remplaçante génère. En effet, ainsi que le fait justement remarquer Alain Rey :

un lexique ne se définit pas seulement par des éléments minimaux, ni par des mots, simples et complexes, mais aussi par des suites de mots convenues, fixées, dont le sens n'est guère prévisible : **donner le feu vert à qqn** n'est pas lui «offrir une source lumineuse ayant la couleur de l'herbe»<sup>118</sup>.

Certaines commutations pourraient parfois laisser croire au lecteur qu'il est en présence d'un banal exercice de traduction des signifiés dans un français sans E, or, comme nous l'avons vu précédemment à propos des périphrases (cf. p. 245, 246, 247), dans *La Disparition* elles correspondent bien plus souvent à un jeu sur le sens qu'à un simple

---

<sup>118</sup> Alain Rey, «Introduction», dans *Dictionnaire des expressions et locutions*, *op. cit.*, p. V.

souci de substitution. Si hors contexte par exemple, divers dictionnaires de synonymes considèrent volontiers et sans hésitation les termes «moment» et «instant» comme potentiellement interchangeable<sup>119</sup>, le remplacement de l'un par l'autre dans *La Disparition* ne manque pas d'engendrer un mini cataclysme : comment peut-on concevoir en effet l'association entre l'idée de brièveté immanquablement attachée à la notion d'instant et l'indication d'une certaine durée; c'est pourtant ce que doit tenter de faire le lecteur confronté à l'expression paradoxale «un long instant».

Notons toutefois que si la première rencontre crée un effet de surprise, les multiples répétitions (17 occurrences) de cet assemblage contribuent à le faire admettre en tendant, dans une certaine mesure, à banaliser son emploi.

Parfois, les opérations mises en place sont encore plus complexes, comme en témoignent les exemples suivants. Lorsque le lecteur découvre ces phrases :

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

---

<sup>119</sup> Citons entre autres :

- Henri Bertaux du Chazaud, *Dictionnaire des Synonymes*, Les usuels du Robert, dictionnaires Le Robert, Paris, nouvelle édition pour 1991, p. 275.
- René Bailly, Dictionnaire de poche de la langue française, *Synonymes*, Larousse, Paris, 1971, p. 329.

il n'éprouve aucune difficulté particulière à saisir le sens global du message, parfaitement explicite d'ailleurs dans la première proposition. Avec l'indication d'un froid vif, il comprend confusément que dans la deuxième phrase les mots «canard» et «loup» renvoient aux expressions figées communément utilisées en pareils cas et néglige peut-être de percevoir certaines distorsions. En effet, si les syntagmes «un froid de canard» et «un froid de loup» sont parfaitement attestés et couramment employés pour rendre compte d'un froid rigoureux, il importe de ne pas oublier sur quelles métaphores ils se construisent pour bien comprendre à quelle situation ils correspondent en fait. Ainsi «un froid de canard» sous-entend-il à l'origine que le moment est propice à la chasse de ces volatiles en raison du temps glacial qui favorise leur passage<sup>120</sup>. De même «un froid de loup» fait-il allusion à des intempéries dont l'âpreté contraint le loup à sortir de sa tanière pour trouver sa nourriture.

Paradoxalement, comme on peut le constater, le texte de *La Disparition* prétend tout le contraire puisque les deux espèces, en raison des

---

<sup>120</sup> On trouvera une série de précisions sur le sens de ces divers groupes de mots dans Alain Rey, Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, *op. cit.*, p. 144 pour l'expression avec le mot «canard»; p. 565 pour l'expression avec le mot «loup»; p. 193 pour les expressions avec le mot «chien».

D'autres ouvrages de même type confirment les indications fournies, par exemple pour l'expression «un froid de canard», on peut trouver une définition similaire dans Maurice Rat, *Dictionnaire des locutions françaises*, Larousse, Paris, édition de 1982, p. 74; ou dans Bruno Lafleur, *Dictionnaire des expressions*, Bordas, Paris, 1984, p. 83.

conditions climatiques, semblent condamnées à ne pas bouger. En fait, cet apparent renversement de situation doit conduire le lecteur à actualiser deux autres expressions, totalement interdites par le lipogramme puisqu'elles se centrent sur le mot «chien». Construite sur le même schéma que les deux précédentes, l'expression «un froid de chien» figure dans le lexique et offre un signifié équivalent – elle renvoie d'ailleurs à la situation évoquée à propos des canards –, mais surtout elle ne manque pas d'en évoquer inévitablement une autre, sans doute plus connue, «il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors», dont la signification est incontestablement très voisine alors même que les conséquences de la situation envisagée sont apparemment opposées.

On voit donc que la solution retenue pour *La Disparition* s'avère en définitive plus riche que les expressions de départ puisque non seulement elle les englobe, mais encore elle les renforce par un renvoi implicite à d'autres de même type.

On ne rencontre nulle part dans *La Disparition* l'expression imagée «casser sa pipe», et pour cause puisque les deux termes principaux comportent un E. *A priori* on peut considérer cet empêchement comme plutôt minime étant donné que le verbe «mourir» semble parfaitement convenir comme synonyme, d'autant que son utilisation dans le lipogramme ne pose pas de problèmes majeurs. De plus, compte tenu de la surabondance des expressions susceptibles d'exprimer cette idée,

aussi bien en langage recherché que dans un registre familier<sup>121</sup>, d'autres formes de remplacement pourraient aisément être envisagées au besoin; *La Disparition* en offre d'ailleurs de nombreux exemples.

Si nous constatons donc d'une part que le recours au syntagme désigné ne semble nullement indispensable, d'autre part que, contre toute attente, Perec choisit néanmoins d'en proposer une traduction lipogrammatique, nous sommes en droit de penser que la version contenue dans *La Disparition* mérite sans doute toute l'attention du lecteur :

Il y a qu'Augustus a raccourci son chibouk ! (*L.D* p. 227 et 136)

Pour remplacer l'impossible «pipe», l'écrivain n'avait guère de choix; parmi les variétés exotiques permises par la contrainte, il délaisse le «houka» hindou au profit du «chibouk» turc. En revanche le verbe «casser» pouvait trouver plusieurs équivalents semble-t-il, en particulier avec le verbe «rompre» qui paraissait sémantiquement plus proche que «raccourcir», voire, en changeant dans la phrase le passé composé par un passé simple, avec quantité de verbes du premier groupe dont précisément... «casser» ! Conclure à partir de ces éléments à une sélection aléatoire ou malheureuse serait toutefois doublement précipité.

---

<sup>121</sup> Signalons à titre indicatif un article entièrement consacré à ce sujet et qui s'efforce de dresser un inventaire aussi complet que possible : «Mille mots pour le dernier voyage», Martine Chatelain-Courtois, *Le Monde dimanche*, novembre 1981.

Le verbe «raccourcir» présente en effet un appréciable avantage : rappelons que dans une acception familière il est synonyme de décapiter<sup>122</sup>, son signifié est alors incontestablement proche de celui de l'expression «casser sa pipe» – n'oublions pas que la métaphore contenue dans cette dernière naît du fait que la séparation brutale et accidentelle entre le fourneau (sur lequel précisément est sculptée la figurine ou tête de pipe) et le tuyau (ou corps) rend inutilisable l'instrument – mais surtout, dans le contexte particulier de *La Disparition* le terme «raccourcir» acquiert une force métatextuelle évidente puisqu'il renvoie implicitement à l'alphabet tronqué.

L'assemblage «raccourci son chibouk» va se révéler plus riche encore. Le terme «chibouk» possède en effet deux formes différentes avec une graphie distincte selon qu'il s'agisse du syntagme masculin figurant dans *La Disparition* ou du mot féminin, plus courant semble-t-il, qui s'orthographie «chibouque». Pour que le mot ait droit de cité dans le lipogramme, l'écrivain est évidemment contraint d'opter pour le premier signifiant, bref, il doit en quelque sorte... raccourcir sa chibouque en coupant le E interdit. C'est donc une nouvelle désignation métatextuelle du procédé qui l'engendre – cette fois-ci au stade microtextuel – que présente ce passage.

---

<sup>122</sup> Ce sens est notamment attesté par le Larousse de la langue française, *Lexis*, Larousse, Paris, 1977, p. 433, et par *Le petit Perret illustré par l'exemple*, Lattès, Paris, 1982, p. 376.

Nul doute que dans la stratégie d'écriture adoptée par Perec de tels arguments se révèlent essentiels pour le choix des mots, comme le souligne Mireille Ribière :

La métatextualisation tend, il est vrai, à offrir un mode de sélection supplémentaire qui porte sur les effets de sens : chaque fois que le lipogramme se doit de trouver un substitut à un mot courant frappé d'interdit, il s'agit de faire porter le choix sur un, ou des vocables, dont l'un des signifiés est susceptible de s'indexer sur une isotopie /écriture/ ou /omission/<sup>123</sup>.

L'examen de certaines listes de termes dans *La Disparition* devrait nous permettre de discerner d'autres critères encore.

Ecrire un lipogramme revient certes d'emblée à se priver d'un certain nombre de mots mais contribue aussi, en même temps à stimuler la recherche lexicale. L'interdiction de plusieurs vocables dans un paradigme a quasiment pour corollaire la survenue de tous les autres. Là où l'utilisateur du langage standard se contente le plus souvent d'avoir recours à un nombre limité de concepts communs, l'auteur de lipogramme doit faire appel indifféremment au jargon technique, au vocabulaire rare, à la langue familière ou argotique. On conçoit aisément l'intérêt de dresser des inventaires (en cela Jean-Pierre Balpe a pleinement raison de souligner que l'ordinateur eût été un auxiliaire précieux) activité de prédilection pour Perec, et à laquelle

---

<sup>123</sup> Mireille Ribière, «Contrainte et effervescence dans *La Disparition* de Perec», *op. cit.*, p. 189.

naturellement il n'a pas manqué de se consacrer à l'occasion de *La Disparition* :

Il vivait longuement avec une contrainte, il dressait de longues listes de choses qu'il était possible de dire dans la langue qui s'y soumettait; il accumulait les expressions, il explorait le lexique, il cherchait à tout dire, à vaincre toutes les difficultés : il réfléchissait dans l'univers provisoire de la contrainte : ensuite seulement il écrivait<sup>124</sup>.

On pressent toutefois le danger d'un tel procédé dans le cas d'une application mécanique, l'effet répétitif deviendrait vite lassant et les énumérations perdraient sans doute une grande partie de leur attrait. Ainsi donc si l'on trouve de nombreux inventaires dans *La Disparition* ils ne sont que rarement exhaustifs et en tous cas jamais systématiques. Il suffirait par exemple de pointer dans une liste dressée ailleurs et dans une toute autre intention<sup>125</sup>, les aliments que le lipogramme permettait d'introduire dans les menus que l'on découvre en plusieurs endroits du

---

<sup>124</sup> Jacques Roubaud, «La contrainte créatrice», *op. cit.*

De Jacques Roubaud toujours, mentionnons aussi cette autre remarque :

«Toutes les procédures par contrainte *forcent la liste*; ce qu'on peut constater significativement dans *La Disparition*.»

«Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec», dans *Manuscrits Modernes*, actes du colloque «de Pascal à Perec, Penser, Classer, Ecrire, » sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1990, p. 207.

<sup>125</sup> G. Perec, «Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze», *Action poétique* n° 65, 1976. Repris dans *L'infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 97 à 106.

livre, de vérifier ensuite s'ils y figurent effectivement et intégralement, pour constater que de nombreux mets n'ont pas été retenus (à titre indicatif et pour ne prendre que quelques noms dans cette liste, nous observons que dans *La Disparition* on ne mange ni salami, ni saumon, ni rosbif, ni pizza, ni poivrons farcis, ni gratin dauphinois, ni raviolis, ... pas plus qu'on ne boit de Brouilly, de Margaux ou de Chablis, ...).

Pour éviter l'effet d'accumulation ou de fourre-tout, nous avons vu que s'appliquaient une recherche et une sélection rigoureuses des mots, essentiellement fondées sur deux critères : d'une part les ressources virtuellement exploitables pour un développement fictionnel, d'autre part les potentialités métatextuelles. Il semble qu'on puisse en ajouter au moins un troisième : les sources prévisibles de jeux divers sur le langage.

En dehors du chibouk, les personnages de *La Disparition* fument volontiers et le lecteur peut même découvrir toute une digression sur des mélanges et des dosages savants de différentes qualités de tabacs (*L.D* p. 280/281). Pourtant les vocables autorisés dans ce domaine sont plutôt rares : aux essentiels «cigarette», «cigare» et «pipe» s'ajoutent dans la série des interdits les «mégot, sèche, clope, tige, cibiche, londrès, havane, manille, boufarde, calumet, brûle-gueule et narguilé». Perec trouve finalement quatre termes, «cigarillo, ninas, habana, trabuco», qu'il utilise avec des fréquences variées suivant les contextes. Il s'agit pour tous de noms communs issus de l'espagnol et passés dans la langue (à quelques réserves près peut-être pour «habana»). Jamais Perec

donc ne s'autorise la facilité (si l'on ose dire) de recourir à des noms propres répandus sur le marché<sup>126</sup>, à l'exception d'un épisode où, par métonymie, il désigne par la marque elle-même les petits cigares d'une marque connue :

Puis il sortit d'un sac qu'il avait à la main un carton au format original garni d'oblongs cigarillos.

- Un brazza ? fit-il. (*L.D* p. 98)

Cela lui permet en fait, quelques pages plus loin, de jouer avec le nom d'un de ses héros grâce à un rapprochement qui dévoile une allusion humoristique à un personnage célèbre, Savorgnan de Brazza :

Savorgnan tirait sur son brazza. (*L.D* p. 100)

Etant donné que le mot «brazza» ne figure que dans les passages que nous venons de citer, nous pouvons légitimement penser que le jeu de mot, à lui seul, justifie la sélection de ce nom.

Lorsque Perec envisage un mot, il attache évidemment de l'intérêt à son signifié, mais il prête attention avant tout à son signifiant. L'aspect matériel du langage éveille constamment sa curiosité, comme en témoignent ces réflexions :

---

<sup>126</sup> Un rapide relevé des marques utilisables nous a permis de dresser la liste suivante : Bastos, Carlton, Dunhill (notons que ce nom est cité dans l'exposé sur le tabac p. 280), Malboro, Muratti Ambassador, Pall Mall, Philip Morris, Rothmans, Winston.

Citons cependant cette allusion indirecte, «un doigt jauni par l'abus du caporal» (*L.D* p. 166)

Comment je pense quand je pense ? [...]

«Penser/classer», par exemple, me fait penser à «passer/clamser», ou bien à «clapet sensé» ou encore à «quand c'est placé». Est-ce que cela s'appelle «penser» ?

Il me vient rarement des pensées sur l'infiniment petit ou sur le nez de Cléopâtre, sur les trous du gruyère ou sur les sources nietzschéennes de Maurice Leblanc <sup>127</sup>

De la sorte, bien souvent, c'est moins pour pallier telle carence de vocabulaire qu'adviennent certains termes que pour satisfaire à l'exigence textuelle interne d'un jeu généralisé sur les lettres. Ainsi dans les phrases suivantes, les deux mots choisis pour exprimer l'emprise de la maladie et les trois pour rendre l'effet de propos cinglants apparaissent plus comme les éléments d'un métagramme qui se renvoient les uns aux autres que comme de possibles synonymes par exemple de «plié» dans le premier cas, de «blessait» dans le second :

Il paraissait tordu, mordu par un mal inconnu (*L.D* p. 82)

Il parlait d'un ton glacial, articulant, prononçant mot à mot, hachant, si distinct qu'on aurait cru non qu'il parlait, mais [...] qu'il bardait, qu'il dardait, qu'il lardait, [...] Augustus. (*L.D* p. 199)

---

<sup>127</sup> G. Perec, «Penser/classer» dans *Le Genre humain* n° 2, 1982, p. 124. Repris dans *Penser/classer, op. cit.*, p. 173.

En pareils cas le signifiant prime visiblement sur le signifié et les mots sont retenus d'abord en raison des lettres qui les composent, ensuite seulement pour le sens qu'ils véhiculent. Il n'est pas rare d'ailleurs que ce dernier soit tenu de s'accommoder aux divers arrangements dont les lettres font l'objet et se retrouve relégué au second plan dans une sorte de rôle accessoire. C'est ce que nous semble suggérer Perec dans ces phrases :

je ne pense pas mais je cherche mes mots [...]  
c'est aussi, et surtout, affaire de montage, de distorsion, de contorsion, de détours, de miroir <sup>128</sup>

Un exemple tiré du début du livre illustrera assez bien ce procédé d'écriture. Il s'agit d'une phrase scandée par un rythme ternaire, et construite sur deux séries de trois termes rimant entre eux. L'unique verbe -noyer- commande le sens général. La sélection du vocabulaire s'effectue donc suivant une contrainte supplémentaire que nous pourrions énoncer ainsi : trouver un nom d'élément liquide présentant une rime en [ɔl], rechercher ensuite un substantif de deux syllabes, avec respectivement une rime en [o] à la première et une rime en [ɑr] à la deuxième, susceptible de sémantiquement correspondre au premier mot. L'application donne le résultat suivant :

On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-oil un motard. (*L.D* p. 14)

---

<sup>128</sup> G. Perec, «Penser/classer» *op. cit.*, p. 173/174.

A chaque page *La Disparition* prouve sans ambiguïté que son écriture se fonde exclusivement sur le travail des lettres et des mots, or en raison peut-être de son caractère ostentatoire, cette démonstration a pu parfois être considérée comme un défaut.

L'impersonnalité du système avait de quoi séduire Hutting. Mais peut-être parce qu'il l'appliqua avec une trop grande rigidité, il obtint des résultats qui déconcertèrent plus qu'ils ne séduisirent.

Georges PEREC 129

### **2.2.3. L'écriture contrite.**

Constater que ce qui est spectaculaire c'est ce qui frappe le plus, relève très certainement de la tautologie. Si l'absence de E dans *La Disparition* a pu dans certains cas passer inaperçue, dès lors qu'elle est connue, elle tend irrésistiblement à s'imposer aux yeux du public comme l'unique caractéristique du livre, à s'installer comme une définition – peut-être réductrice – mais combien pratique. Ce n'est pas un hasard si un jeu populaire de culture générale, le *Trivial Pursuit*, n'exige pas d'autre réponse à l'une de ses questions :

---

<sup>129</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 352.

Quelle est la particularité du roman de Georges Perec *La Disparition* ?

Il conviendrait pourtant de formuler deux remarques :

- d'une part il serait vain de nier que c'est la suppression de la lettre E qui avant tout fournit son sujet au livre,
- d'autre part il est vrai qu'en soulignant ce trait distinctif du roman on met d'une certaine façon l'accent sur le travail formel de son écriture - de ce point de vue, se contenter de dire que *Madame Bovary*, par exemple, est l'histoire d'une femme adultère, ne serait certes pas plus satisfaisant -.

Le problème réside donc dans le fait d'enfermer de cette manière le roman dans un cadre restreint, de lui accorder une dimension définitivement univoque, de le placer dans une impasse. Choisir de n'éclairer que cet aspect de *La Disparition* -même s'il est fondamental- c'est courir le risque d'occulter tous les autres et condamner ainsi l'ouvrage à une forme de dépréciation. Marcel Bénabou parvient à cette conclusion lorsqu'il s'interroge sur l'opportunité d'une information anticipée du lecteur :

Le dire, c'est s'exposer sans doute à entendre quelques demi-habiles clamer en haussant les épaules «Ce n'était donc que cela !» et se hâter de ranger le livre au rayon des farces et attrapes littéraires, en marge d'on ne sait quelle littérature prétendûment sérieuse<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Marcel Bénabou, «Autour d'une absence», *op. cit.*,

On rapprochera cette remarque de la réflexion de Noël Arnaud dans la préface aux deux volumes de *La Bibliothèque Oulipienne*, Ramsay, Paris, 1987, p. V :

A l'occasion de la réimpression de certains de ses poèmes, les productions anagrammatiques à partir du mot «ulcérations»<sup>131</sup>, Perec opte pour une présentation qui d'une part écarte la disposition en carrés de onze lettres sur onze – c'est-à-dire celle qui matérialise la contrainte hétérogrammatique, mais qui ne permet guère une lecture immédiate –, d'autre part effectue un retour à une orthographe correcte, même si pour cela Perec remet en cause la contrainte de départ puisqu'il doit introduire des lettres (P; K; W; Y; Z) qui ne figurent pas dans la série initialement choisie (ainsi dans l'extrait que nous avons placé comme épigraphe p. 272, le mot Oulitien de la version originale devient Oulipien dans la réédition). L'abandon de la disposition typographique brute – au sens où la seconde est considérée comme une

---

...«le lecteur observera que le mode de fabrication est tantôt indiqué, tantôt non. Le débat reste ouvert sur le point de savoir s'il convient – en particulier dans des œuvres amples à contraintes multiples – de le révéler au lecteur ou s'il ne vaut pas mieux lui laisser le plaisir de la découverte.»

<sup>131</sup> La première version d'*Ulcérations* a fait l'objet d'une publication autonome dans le numéro 1 de *La Bibliothèque Oulipienne*, 1974, et a été reprise sous sa forme originale dans le recueil *La Bibliothèque Oulipienne*, volume 1, *op. cit.*, p. 1 à 15. La seconde est parue dans *La clôture et autres poèmes*, Hachette POL, 1980, p. 55 à 67. Pour une analyse de ces différents choix de présentation, on se reportera à l'article de Bernard Magné, «Perécritures» dans *La réécriture*, *op. cit.*, en particulier p. 79/80 :

...« la réécriture secondaire masque les règles de l'hétérogramme que la réécriture primaire exhibe. Or il semble bien que Perec ait une tendance marquée à privilégier la réécriture secondaire.»

version transformée, plus accessible – se révèle chargée de signification et appelle un commentaire comme le signale Bernard Magné :

Bonne occasion pour réfléchir aux raisons qui ont pu pousser Perec à offrir de ses hétérogrammes un état où tend à s'abolir toute trace de contrainte<sup>132</sup>.

Il n'est guère douteux que ce changement d'attitude correspond au désir de modifier la réception de ces textes par le lecteur, mais aussi à ce que nous disions à propos de la contrainte : celle-ci est toujours considérée comme point de départ, jamais comme aboutissement.

Il ne faut pas perdre de vue, en effet, qu'une contrainte qui ne laisserait pratiquement aucune latitude à la création textuelle, en ce sens que la tyrannie particulière de ses exigences au lieu de permettre un choix conduirait obligatoirement à un résultat unique, ne présenterait guère d'intérêt puisque l'écrit débarrassé de la dictature du sens préétabli sombrerait en fait dans une autre, celle de l'automatiquement imposé. A l'occasion d'une analyse des procédés rousselliens, Jean-Claude Raillon mettait en garde contre cette dérive :

Il faut [...] tenir à distance critique une conception mécanique de la fabrique textuelle qui est le juste envers complice des idéologiques

---

<sup>132</sup> Bernard Magné, dans «A l'index», notes sur *La Bibliothèque oulipienne*, T.E.M. n° 7, p 128.

prétentions à l'expression inspirée. De part et d'autre, le matériel signifiant est voué à la docilité instrumentale<sup>133</sup>

Nous avons vu de même qu'il n'était pas question pour Perec d'accepter indifféremment tout ce qui peut s'écrire dans un lipogramme en E. L'intérêt du roman réside au contraire, ainsi que nous l'avons montré plus haut, entre autres, dans l'exercice d'une sélection et la construction de textures qui s'opère à partir de là. Nous considérons donc que le danger justement pointé par Mireille Calle-Gruber à propos de certain usage des contraintes d'écriture, ne concerne pas *La Disparition* :

oublier la relativité d'une contrainte désignée pour être *levier* sur la langue et *agent* de textualisation [...] c'est, par suite risquer de l'hypostasier en une super-règle dont le méfait, alors, serait double : empêchant, certes, que s'instaure la raison du texte; appauvrissant, de plus, les préalables d'un langage réduit à stricte consigne.

[...] A l'avers du tout-venant menace, en sa proximité, le danger du tout-puissant, c'est-à-dire la surestimation de la contrainte qui, dès lors fait loi<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Jean-Claude Raillon, «Fictions du récit roussellien», dans *L'Arc* n° 68, 1977, p. 83.

<sup>134</sup> Mireille Calle-Gruber, «Orange : mécanique», dans *Conséquences* n° 6, Les Impressions Nouvelles, Paris, été 1985, p. 76/77.

Si le regret manifesté par Perec quant à l'accueil réservé tant à *Alphabets*<sup>135</sup> qu'à *La Disparition* :

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*<sup>136</sup>.

part d'une même constatation – le public, pour la plupart, a exclusivement salué la prouesse, la virtuosité, l'originalité de l'exploit – le problème engendré par «l'affichage» du procédé formel dans ces deux ouvrages se pose en termes sensiblement différents.

– Tout d'abord, s'agissant pour l'un, d'un recueil de poèmes, pour l'autre, d'un roman, on conçoit sans difficultés que la fiction produite s'accompagne d'effets plutôt distincts : dans le second cas, en effet, une histoire est susceptible de retenir l'attention du lecteur -voire de la détourner.

– Ensuite parce que le réglage littéral de *La Disparition* est évidemment moins lourd que celui d'*Alphabets*. Cette dernière production, dans sa version primaire (le carré de lettres), se montre difficilement lisible en tant qu'écrit, en ce sens que la nécessaire découpe pour une distribution en mots et la construction d'une cohésion syntaxique minimale se révèle plutôt malaisée pour le lecteur. Si le deuxième état est nettement plus accessible, la norme de la langue est toutefois

---

<sup>135</sup> G. Perec, *Alphabets*, Galilée, Paris, 1976.

<sup>136</sup> G. Perec, «En dialogue avec l'époque.», *op. cit.*, p. 48.

souvent malmenée; le sens, parfois problématique, déroute plus d'une fois le lecteur par des rapprochements pour le moins insolites. Certes les distorsions ne manquent pas dans *La Disparition* et nous avons d'ailleurs pu affirmer qu'elles constituaient fréquemment un avertissement pour le lecteur, mais la compréhension générale s'en trouve rarement affectée.

- Enfin et surtout parce que la double disposition n'a lieu d'être que dans le cas des hétérogrammes, pour lesquels l'écriture d'un même texte peut se présenter sous deux états différents. Bien sûr, on pourrait toujours dire que dans *La Disparition* les résumés de romans et plus encore les pièces de vers seraient susceptibles d'une double exposition montrant la version originale et l'adaptation lipogrammatique (opération d'ailleurs, que le lecteur peut virtuellement effectuer en rétablissant la production initiale, pour lors *in absentia*). Mais outre le fait que cette disposition se révèle incompatible avec la contrainte, on comprend aisément que la situation n'est guère comparable : dans ce cas le traitement est incontestablement plus proche de ce que l'on entend communément par traduction (nous reviendrons plus loin sur cet aspect).

Il faut en convenir, la double disposition d'*Alphabets* présente assurément un caractère spectaculaire, et même, pourrait-on dire agressif. Si d'un côté, elle produit d'indéniables effets sur la lecture<sup>137</sup>,

---

<sup>137</sup> Voir à ce sujet les articles de Mireille Ribière, «Coup d'L», dans *Littératures* n°7, où l'on peut trouver par exemple cette remarque :

d'un autre, elle la perturbe dans une certaine mesure puisqu'on ne peut faire abstraction ni de la version primaire en ce qu'elle remplit une fonction métatextuelle de désignation de la contrainte génératrice, ni de la version secondaire en ce qu'elle se propose d'établir une certaine lecturabilité de l'écrit, ce que Perec appelle «une sorte de traduction en prose du poème»<sup>138</sup>. En somme, la première disposition dit de la seconde quelque chose comme «ceci est un hétérogramme», la seconde dit de la première quelque chose comme «ceci peut se découper ainsi». La difficulté provient sans doute du fait que bien que les deux versions renvoient à un seul et même texte, ce dernier ne puisse guère se présenter sous une forme unique au fonctionnement autonome.

Force est de constater que dans *La Disparition* la question ne s'énonce pas de la même façon : la désignation de la contrainte tout au long du livre est sans conteste métatextuelle. Nulle autre indication – par exemple une mention du genre «lipogramme» dans un quelconque

«Il s'agit là d'une stratégie d'écrivain qui refuse d'occulter le mode de production des textes et permet au lecteur de percevoir de façon plus immédiate la dimension littérale de ce qui est dit.» *op. cit.*, p. 49/50,

et «*Alphabets : de l'exhibitionnisme en littérature*», dans *Cahiers Georges Perec* n°1, où l'on relève entre autres cette réflexion :

«L'affirmation selon laquelle exhiber les principes générateurs d'un texte constituerait nécessairement une entrave à la lecture, loin d'être une évidence, me semble quelque peu contestable. L'objection vaut [...] pour *La Disparition*.» *op. cit.*, p. 134.

<sup>138</sup> G. Perec, *Alphabets*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

paratexte – ne prévient le lecteur, ce qui évite l'imposition d'une orientation *a priori* de la lecture.

Malgré cela on sait que plusieurs lecteurs, une fois la contrainte mise à jour ne lisent plus qu'elle. Il est significatif, par exemple, que le plaisir de la lecture, si souvent évoqué ailleurs pour d'autres ouvrages, soit en maintes occasions curieusement oublié lorsqu'on parle de *La Disparition*. Pourtant – et plusieurs textures parmi celles que nous avons analysées sont là pour en témoigner – l'intérêt est constamment renouvelé tout au long du livre. Dans une certaine mesure, il semble que l'on puisse considérer que l'effet pervers tient à la spécificité de la contrainte littérale et à son inévitable place prépondérante. Une analyse de Jean Ricardou à propos du mode d'application des contraintes pourrait fournir une amorce d'explication à ce phénomène, alors même que, paradoxalement, la critique exposée ne correspond pas, selon nous, à l'écriture de *La Disparition* :

Il y a une résistance scripturale à la puissance de la règle. Elle provient du mécanisme suivant : toute règle scripturale, en son activité, est un facteur de complexification, et, en son exagération, un facteur de simplification. En effet, si une règle accroît démesurément sa puissance jusqu'à une manière d'hégémonie, elle tend à saturer le lieu de son exercice et à étouffer l'efficace d'un certain nombre d'autres règles. Ou, si l'on préfère, elle amoindrit le textuel au profit du caricatural<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Jean Ricardou, «Ecrire en classe» dans *Pratiques* n° 20, juin 1978, p. 56.

En effet, le défaut que Perec reprocherait à *La Disparition* serait celui d'une systématisation outrancière, or il convient de souligner que la contrainte ne s'applique jamais de manière mécanique et monotone. Au contraire, comme Mireille Ribière a pu le démontrer<sup>140</sup>, c'est par l'incessante relance de la machine textuelle que l'écrivain parvient à éviter l'inertie dans laquelle pouvait sombrer l'écriture du roman.

Il est cependant tout aussi incontestable que l'on observe un scrupuleux respect du lipogramme dans tout le livre, ce qui contribue peut-être à créer une certaine impression générale de rigidité. Il semble du moins que ce soit la perception qu'en a Perec et que cela l'engage, par la suite, à prendre certaines dispositions vis à vis de semblables procédés d'écriture :

Il faut – et c'est important – détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu; il faut un clinamen<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Mireille Ribière, «Contrainte et effervescence dans *La Disparition* de Perec», *op. cit.* ; nous citons la conclusion, p. 194 :

...«l'exploit de Perec n'est pas, contrairement à ce que l'on affirme souvent, d'être parvenu à écrire le plus long lipogramme de l'histoire littéraire, mais d'avoir réussi à maîtriser les effets pervers de la contrainte. Sans cela, *La Disparition* ne pourrait se prêter à maintes relectures.»

<sup>141</sup> Entretien G. Perec / Ewa Pawlikowska, dans *Littératures* n° 7, *op. cit.*, p. 70.

Citons encore à ce propos un entretien antérieur avec un journaliste :

«Pour parler du tricheur, je peux vous parler de ce que je fais continuellement dans mon jeu d'écriture. Je m'impose des règles pour la construction de mon livre, qui sont souvent extrêmement difficiles et quand je ne réussis pas à les suivre, je «triche»et j'appelle ça un clinamen.»

Remarquons qu'en l'occurrence, tricher avec la contrainte supposerait l'introduction d'un ou plusieurs E, mais par là même l'évidente remise en cause de l'hypothèse scripturale de départ. On voit donc qu'envisagé sous cet angle le problème confine à l'aporie puisque le clinamen prôné par Perec – c'est-à-dire la programmation d'une distorsion dans le fonctionnement – se révèle en fait pratiquement inapplicable ici.

Il n'est certes pas impossible, en revanche, de développer une stratégie de dissimulation. Toutefois cette opération s'avère plutôt délicate puisqu'elle entre directement en conflit avec le mécanisme contraire, qui consiste, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, en une désignation du procédé. *La Disparition* est en effet tendue entre ces deux pôles antithétiques exhibition/ camouflage et l'on comprend sans peine que le leurre perde une partie de son efficacité à se désigner

---

G. Perec, *Le Sauvage* n° 60, *op. cit.*, p. 22.

Sur le fonctionnement particulier de ces erreurs programmées, on consultera l'analyse de Bernard Magné :

«Au plan de la lecture, le clinamen cherche à éviter le danger qui guette toute production à contrainte massive : celui de l'«archéologie textuelle» selon laquelle lire un texte reviendrait à exhumer le système de règles qui en a permis l'écriture. [...] la lecture n'est pas reconstruction, mais construction.»

«Ecriture et déconstruction dans les textes de Georges Perec», *Syteesi*, 3/1985.

Repris dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 238.

comme tel. C'est ce qu'observe Jean-Michel Adam lorsqu'il étudie le procès de la mise en abyme :

[le] dévoilement des artifices de l'écriture est aussi un parfait exemple de l'ambiguïté de toute mise en abîme : tout en garantissant la lisibilité, la réussite de l'acte de langage communicatif, et la réception du récit, la mise en abîme met l'accent sur la matérialité du texte et le referme sur lui-même. Dès lors, le contenu référentiel perd de sa force d'**effet de réel** pour se donner avant tout comme **effet de texte** <sup>142</sup>

Même s'il n'est pas difficile de comprendre les raisons de son désenchantement, il nous semble regrettable que Perec, influencé sans doute par les nombreux avis de lecteurs trop pressés, ait pu remettre en cause la portée romanesque – entendue comme le pouvoir d'affabuler, de raconter des histoires de fiction, et de la sorte captiver le lecteur – de *La Disparition*. Il n'est guère douteux que de ce point de vue, *La Vie mode d'emploi* a joué pour lui le rôle d'exutoire et lui a paru fournir une réponse au problème envisagé ici.

---

<sup>142</sup> Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, *op. cit.*, p. 10.

Notons que ces conclusions s'apparentent à celles que Julia Kristeva tirait de l'analyse de «la mise en récit de la productivité» dans certains ouvrages rousselliens :

«Mais là encore, et c'est le drame pour Roussel comme pour tous ceux qui «font de la littérature» même si cette littérature a une visée de science, la rhétorique de l'«oeuvre» (la structure close) vraisemblabilise la production. Plus qu'illisible, la productivité est *indicible* dans une rhétorique littéraire.» [...]

Roussel n'arrive pas, comme Lautréamont, à joindre en une seule écriture les deux démarches : le «comment» et le «vraisemblable», la science et la littérature.»

*Sèméiôtikè*, *op. cit.*, p. 156.

Il reste qu'on ne doit pas chercher la cause de la réception un rien décevante qu'une partie du public a réservé à *La Disparition* dans une quelconque insuffisance d'écriture mais plutôt dans une défaillance de lecture. Perec a su éviter l'écueil de la facilité – toute relative – qui aurait consisté à n'écrire qu'un lipogramme, le lecteur doit donc lui aussi savoir passer outre et ne pas se laisser aveugler par la contrainte. Mireille Ribière insiste justement sur ce que nous pourrions peut-être qualifier de développement à étapes de l'écriture et de la lecture :

Thus the formal device is equally prohibitive in the first instance and equally stimulating thereafter for both writer and reader. Although the spectacular character of the lipogrammatic constraint favours simplistic approaches, *La Disparition* will undoubtedly be vindicated by posterity since it is precisely one of those books that repeated close readings do not exhaust.

*(Ainsi l'appareil formel est-il à la fois prohibitif dans un premier temps et stimulant ensuite aussi bien pour l'écrivain que pour le lecteur. Bien que le caractère spectaculaire de la contrainte lipogrammatique favorise des approches simplistes, la postérité donnera sans nul doute raison à La Disparition puisque c'est précisément un de ces livres que des lectures répétées et minutieuses n'épuisent pas.)*<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Mireille Ribière, «Doing Theory», dans *Paragraph* Volume 12, Oxford University Press, 1989, p. 60. (Notre traduction).

Une fois de plus, nous ne pouvons donc que nous prononcer pour une lecture active en précisant bien que celle-ci ne rime pas, comme d'aucuns voudraient le laisser croire, avec corvée ou pensum, au contraire, c'est même selon nous l'unique moyen de goûter tout le plaisir qu'offre une telle profusion textuelle. La satisfaction éprouvée à la découverte d'ouvrages comme *La Disparition* est certes à ce prix, moyennant quoi de pareils textes ne méprisent jamais leurs lecteurs et leur accordent logiquement la place qu'ils méritent. A propos de l'écriture autobiographique chez Perec, Philippe Lejeune met d'ailleurs l'accent sur ce dernier aspect, en ces termes :

Horreur du lecteur paillasson. Il y a dans tous ses textes une place pour moi, pour que je fasse quelque chose. Un appel à moi comme à un partenaire, un complice, je dois prendre le relais. L'étrangeté de construction de certains textes, l'aridité apparente d'autres, trouvent là leur justification profonde. Textes qui ne sont pas des images du vécu, mais des machines à le faire produire par le lecteur. L'invention de *contraintes de lecture* autant que de contraintes d'écriture. <sup>144</sup>

Comme on peut l'imaginer aisément cela suppose bien sûr un soin minutieux accordé au moindre détail; ce que l'étude de quelques variantes par rapport au manuscrit ne va pas manquer de confirmer.

---

<sup>144</sup> Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, POL, Paris, 1991, p. 41.

A chaque ligne, à chaque mot, la langue me manque et l'insuffisance du vocabulaire est telle que je suis forcé à changer les détails très souvent.

Gustave FLAUBERT <sup>145</sup>

### **2.2.3.1. L'écriture en train.**

Le manuscrit dont on dispose pour *La Disparition* correspond à la version presque définitive du livre. Si l'ensemble est entièrement rédigé, on peut noter cependant certaines retouches dont l'ampleur et l'importance varient considérablement puisqu'elles vont de la seule modification de détail -simple correction orthographique ou changement de vocable- au rajout ou à la suppression de pages entières. Il ne saurait pour nous être question ici ni de procéder à une étude exhaustive de l'ensemble des variantes, ni de reconstituer la genèse de l'œuvre; toutefois plusieurs substitutions se révélant particulièrement riches d'enseignement, comme nous avons d'ailleurs pu le constater avec les exemples déjà cités, il semble utile de développer l'examen de divers cas.

On le sait, le lipogramme, par définition, supprime des mots et tend par conséquent à appauvrir le vocabulaire. Lorsque la difficulté est forte, comme c'est le cas pour un lipogramme en E, on comprendrait

---

<sup>145</sup> G. Flaubert, lettre à Ernest Feydeau, 19 décembre 1858, Correspondance tome II, Pléiade, p. 845.

que l'on puisse se contenter de synonymes plutôt approximatifs ou de termes considérés habituellement comme passe-partout. Traditionnellement, les consignes données pour la rédaction, sur les bancs du collège, invitent à restreindre l'usage des uns et des autres en vue d'une amélioration de la copie. C'est en quelque sorte ce genre de révision auquel se livre Perec, ce qui montre, si besoin était, qu'en matière de sélection de termes il se refuse à céder à la facilité.

Ainsi le verbe «faire» est-il remplacé à plusieurs reprises au profit de mots plus précis, témoins d'une recherche de vocabulaire plus approfondie :

- Stop ! fit l'oto-rhino (Manuscrit, p. 5)
- Stop ! intima l'oto-rhino (*L.D* p. 23)

Sa vision lui fit un choc (Manuscrit, p. 11)  
 Sa vision lui causa un choc (*L.D* p. 35)

D'autres substitutions ou additions participent d'une même stratégie (Dans les extraits que nous allons citer, nous bifferons désormais, pour plus de clarté, les mots faisant l'objet d'un changement et soulignerons les termes ajoutés) :

D'un tympan pourri coulait, suintait un sang noir. (*L.D* p. 30)  
 (correspond à la p. 8 du manuscrit.)

il consulta son ~~ehrene~~ : midi moins vingt (Manuscrit, p. 24)  
 il consulta son oignon: midi moins vingt (*L.D* p. 75)

brûlot flamboyant qu'aucun n'approchait sans ~~y croupir~~ à tout jamais  
(Manuscrit, p. 52)

brûlot flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rôtir à tout jamais  
(L.D p. 128)

### Au risque de sombrer dans le travers dénoncé par Jean-Louis Lebrave

une tentation qui s'insinue aisément dans ce travail de lecture ; il est bien rare – au moins lorsqu'on aborde des manuscrits littéraires pour la première fois – qu'on ne soit pas tenté dans certains cas de modifier la glose de lecture en la «complétant» par une interprétation qualitative comme «si l'auteur a biffé 'A' et l'a remplacé par 'B', c'est qu'il trouvait 'B' mieux que 'A', et de fait, je trouve 'B' «mieux» que 'A'». Dans cette optique, le brouillon est un chemin vers la perfection DU texte. [...] il est toujours difficile d'échapper à cette illusion d'une genèse «perfectisante»<sup>146</sup>.

soulignons que le choix effectué par Perec nous semble toujours guidé par le souci d'une plus grande exactitude afin de ne pas inutilement arrêter son lecteur par des bizarreries superflues. Ainsi dans le deuxième cas, pour remplacer l'impossible «montre», le mot «oignon» apparaît nettement moins incongru que «chrono». De même, dans le troisième exemple, le verbe «rôtir» correspond incontestablement beaucoup mieux au mot «brûlot» que le verbe «croupir».

---

<sup>146</sup> Jean-Louis Lebrave, «Lecture et analyse des brouillons», dans *Langages* n° 69, «Manuscrits-Ecriture, Production linguistique», Larousse, Paris, mars 1983, p. 13.

Dans une optique voisine, afin d'assurer une dimension plausible à l'histoire racontée et de lui conférer ainsi un rôle efficace de leurre, Perec modifie parfois son texte dans le sens d'une vraisemblabilisation accrue, adoptant pour certaines descriptions une écriture que nous pourrions peut-être qualifier de tendanciellement réaliste. Cette orientation se fera d'ailleurs plus nette dans *La Vie mode d'emploi*, comme le souligne Bernard Magné :

Georges Perec adopte par ailleurs une stratégie globalement réaliste, c'est-à-dire souhaite conserver à son texte une dimension «romanesque» (c'est précisément l'adjectif qu'il utilise pour désigner un travail comme celui qui aboutit à *La Vie mode d'emploi*) et donc largement représentatif. C'est sans aucun doute un des aspects «rousselliens» de l'écriture perecquienne que ce besoin d'une crédibilité fictionnelle minimale<sup>147</sup>.

C'est le cas par exemple avec le rapide portrait d'un personnage de policier, tout à fait secondaire, pour lequel les variantes entre le manuscrit et la version définitive font ressortir le soin particulier apporté à la rédaction :

A la P.J. Amaury crut d'abord qu'il finirait fou. L'individu qu'il avait fini par voir (mais il poirotait jusqu'à minuit au moins) avait un air

---

<sup>147</sup> Bernard Magné, «Du registre au chapitre : le «cahier des charges» de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec», dans *Manuscrits Modernes*, actes du colloque «de Pascal à Perec, Penser, Classer, Ecrire, » sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1990, p. 187.

abruti qui n'inspirait pas. Il mastiquait non sans un soin tout tatillon un colossal sandwich au jambon, buvant au flacon un vin blanc qui paraissait tout à fait commun. (Manuscrit, 1<sup>ère</sup> page 19)

A la P.J. Amaury crut qu'il finirait fou. D'abord il poirotta jusqu'à minuit au moins, puis l'individu qu'il parvint à voir avait un air abruti qui n'inspirait pas. Il mastiquait ou parfois suçotait, non sans un bruit tout à fait horripilant, un colossal sandwich au jambon d'York, l'arrosant d'un vin blanc tout à fait commun qu'il buvait au flacon. (L.D p. 66)

On remarque tout d'abord un meilleur agencement de la chronologie du récit avec la distribution d'un d'abord, suivi par un puis. On relève ensuite la suppression de l'effet perturbateur de la rime qui se créait dans la première version entre les mots tatillon, jambon et flacon. On note enfin que les changements de détails à propos de la manière de mastiquer, d'une part contribuent à créer l'illusion d'une justesse dans l'observation avec le désir affiché de la précision : deux verbes qui se complètent, d'autre part correspondent de meilleure façon à la phrase qui annonce l'ensemble de la description et qui suggère l'exaspération : «Amaury crut qu'il finirait fou».

Dans l'exemple suivant, l'ajout d'une phrase répond à un souhait de justification afin de respecter une certaine logique référentielle :

l'on parvint, non sans mal à choir, disons quasi à alunir, tant il s'agissait d'un coin inhumain, sur un piton (L.D p. 275)  
(correspond à la p. 136 du manuscrit.)

Le verbe «atterrir» étant interdit et le remplacement par choir apparaissant comme imparfait, l'écrivain a envisagé l'emploi du verbe «alunir» qui présentait toutefois l'inconvénient de correspondre à une définition précise et limitée. Perec l'a donc assorti d'une atténuation et d'une explication qui ôtent à la venue de ce terme l'aspect insolite qu'il n'aurait pas manqué d'avoir. En outre l'évocation de la lune ainsi installée comporte un avantage supplémentaire puisqu'elle permet un renforcement dans le contexte d'une allusion à certains écrits de Saint Exupéry.

La majorité des modifications s'effectuent toutefois dans le sens d'une efficacité maximale de la désignation métatextuelle. C'est ainsi que l'on peut observer la mise en relief quasi systématique de certains termes par l'attribution d'une majuscule. Il s'agit chaque fois d'attirer l'attention du lecteur sur des vocables qui, tout en permettant une lecture à un premier niveau, autorisent la création d'un sens second connotant la contrainte lipogrammatique. A titre d'illustration, nous proposons la liste suivante :

Oubli (*L.D* p. 124) (correspond à la p. 50 du manuscrit.)

Blanc (*L.D* p. 128) (correspond à la p. 52 du manuscrit.)

Trou Blanc (*L.D* p. 129) (correspond à la p. 53 du manuscrit.)

du Blanc sur un Bord du Billard (*L.D* p. 156)

(correspond à la p. 69 du manuscrit.)

ma Loi (*L.D* p. 159) (correspond à la p. 69 du manuscrit.)

Damnation (*L.D* p. 209) (correspond à la p. 98 du manuscrit.)

Disparition (*L.D* p. 272) (correspond à la p. 134 du manuscrit.)

l'Omni (*L.D* p. 299) (correspond à la p. 148 du manuscrit.)

De la même manière, on sait très bien que plusieurs chiffres utilisables dans le lipogramme sont susceptibles de renvoyer à l'alphabet ou à l'alphabet tronqué (ou au nombre des voyelles). Il n'est donc guère surprenant de voir Perec opter pour le changement de certains chiffres au profit d'autres présentant ces virtualités métatextuelles. Il convient cependant de préciser que ces modifications ne s'opèrent pas de manière systématique – dans le cas contraire, on conçoit sans mal que le procédé perdrait en efficacité et en intérêt – mais sont le résultat d'un choix. En effet, dans tous les passages où l'écrivain décide de procéder à des substitutions, on peut noter dans le contexte une forte présence d'autres éléments connotant eux aussi la contrainte formelle et le travail de l'écriture. Une telle stratégie vise donc à l'amélioration de la lecturabilité textuelle.

*vingt-six marins unis dans un combat colossal (L.D p. 88)*

~~vingt-huit~~ marins unis dans un combat colossal (Manuscrit, p. 30)

Il compta : il trouva vingt-cinq points (*L.D p. 156*)

Il compta : il trouva ~~dix-huit~~ points (Manuscrit, p. 69)

six mois plus tard (*L.D p. 161*)

~~trois mois~~ plus tard (Manuscrit, p. 71)

L'on y trouva d'abord cinq ou six axolotls, [...] au moins vingt-cinq vairons (*L.D p. 211*)

L'on y trouva d'abord cinq ou six axolotls, [...] ~~un vairon~~ (Manuscrit, p. 100)

Nous avons vu précédemment qu'en matière de sélection du vocabulaire, la préférence était toujours donnée, lorsque l'occasion s'en présentait, à des mots dont la polysémie rendait possible une double lecture. Plusieurs exemples de variantes par rapport au manuscrit confirment cette hypothèse.

Olga ~~faisait du tricet~~ (Manuscrit, p. 38)

Olga donc, brodait un joli bourdon sur un grand drap blanc

(*L.D* p. 108)

On sait que le mot «bourdon» désigne à la fois, de façon courante, un insecte, et dans le jargon des typographes une omission. Ici il permet donc d'une part d'indiquer le motif brodé par Olga, d'autre part de renvoyer implicitement au lipogramme. Une telle désignation métatextuelle n'était pas possible avec la première expression.

nous avons tort d'y voir un signal ~~sur~~ (Manuscrit, p. 34)

nous avons tort d'y vouloir voir un signal mot pour mot (*L.D* p. 99)

Même si dans ce cas, il ne s'agit pas à proprement parler d'une expression polysémique, on constate que le syntagme retenu est bien plus précis et qu'il met avantageusement l'accent sur l'écriture. C'est encore plus net avec l'exemple suivant où le passage rajouté désigne explicitement l'acte d'écrire et crée en outre, grâce au mot bic, un lien avec la transcription de Moby-Dick («*Ah Moby Dick ! Ah maudit Bic !* » *L.D* p. 89)

Parfois, il imaginait, son bic à la main, il racontait (*L.D* p. 42)  
(correspond à la p. 15 du manuscrit.)

Dans la conclusion du récit des crimes de Maximin, Perec ajoute une phrase qui se présente certes comme un apparent commentaire des morts que l'on vient de raconter mais aussi et surtout comme une évidente indication de lecture sur le fonctionnement de l'écriture qui les a engendrées.

un cousin consanguin qui, à coup sûr, ayant compris qu'il y avait là un truc (*L.D* p. 256) (correspond à la p. 126 du manuscrit.)

Au sujet de ces nouveaux passages que Perec introduit dans la version définitive, il semble d'ailleurs que l'on puisse sans hésiter avancer l'hypothèse suivante : pour la majorité -sinon l'intégralité- des cas, il s'agit de montages connotant le travail scriptural, sous forme d'indications destinées soit à guider le lecteur, soit à relancer son attention.

Ainsi dans l'exemple suivant, le nom d'Arago ne renvoie pas, comme pourrait le laisser supposer le contexte, à François Arago, connu entre autres pour ses recherches scientifiques, mais à Jacques Arago, en raison d'un petit résumé lipogrammatique en A qu'il a écrit de son *Voyage autour du monde* <sup>148</sup>. Le postulat dont il est question ici désigne donc la contrainte choisie par Perec pour l'écriture de *La Disparition*.

---

<sup>148</sup> Cf. G. Perec, «Histoire du lipogramme», dans Oulipo, *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 90.

Il ignorait la loi d'Avogadro ou plutôt il l'assimilait à un soi-disant postulat d'Arago qui n'avait aucun rapport (*L.D* p. 153)  
(correspond à la p. 67 du manuscrit.)

Il convient de souligner aussi que Perec apporte des corrections d'une autre nature à son manuscrit avec le souci d'une plus grande exactitude dans l'intention semble-t-il de ne pas égarer son lecteur sur d'inutiles fausses pistes.

C'est du moins l'explication que nous proposons notamment pour la modification opérée sur un mot initialement transcrit sous la forme censée correspondre au langage parlé.

~~Bjour~~, mon garçon, ~~bjour~~ ! (Manuscrit, p. 7)

Bonjour, mon garçon, Bonjour ! (*L.D* p. 29)

Si dans un autre contexte, pareille suppression de syllabe contribue sans doute à conforter un aspect vraisemblable, on comprend que dans une écriture lipogrammatique elle peut fort bien passer pour un indice et induire en erreur le lecteur. En rétablissant l'intégralité du mot, l'écrivain écarte cet inconvénient. Cet exemple prouve une fois de plus l'extrême soin que Perec attache à la préparation dans son écriture de l'instance de la lecture.

---

Le souci de précision est peut-être plus net encore dans l'exemple suivant où le nom de Ricardou qui figurait à l'origine entre Paul Morand et Maupassant est remplacé dans la version définitive par Giraudoux. Si comme nous l'avons affirmé ailleurs (cf. p. 89 de notre étude), les noms d'écrivains cités dans *La Disparition* doivent la plupart du temps être compris comme autant d'antonomases, alors, il faut en convenir, la présence dans le voisinage d'un Paul Morand ou d'un Maupassant, d'un écrivain connu pour avoir émis les critiques les plus virulentes à l'encontre du réalisme représentatif, apparaissait pour le moins insolite (à plus forte raison si l'on considère le contexte : associés dans une liste, ils étaient censés sur un sujet identique produire une écriture de même type).

il donna du tournoi un raccourci d'un burin si subtil qu'à coup sûr un Paul Morand, un Giraudoux ou un Maupassant aurait pu sans modification, l'offrir à son public sans rougir (*L.D* p. 50)

il donna du tournoi un raccourci d'un burin si subtil qu'à coup sûr un Paul Morand, un ~~Ricardou~~ ou un Maupassant aurait pu sans modification, l'offrir à son public sans rougir (Manuscrit, 1<sup>ère</sup> p. 20)

Les deux derniers cas que nous allons étudier maintenant diffèrent sensiblement de ceux que nous venons d'évoquer et les options de réécriture apparaissent plus complexes.

Contrairement à ce qu'avance un peu imprudemment Bernard-Olivier Lancelot :

Le nom de Crubellier, que je crois en revanche unique, est également une allusion à un fait très précis : par jeu, je dirai qu'il se rattache, probablement, au côté de Montereau <sup>149</sup>.

le nom de Crubellier voyage beaucoup dans les ouvrages de Perec puisqu'on l'y retrouve, sous des formes diverses, à quatre reprises :

Tout d'abord dans *les Choses* :

Le 23 octobre au matin, avec quatre malles de livres et un lit de camp, ils embarquaient à bord du *Commandant Crubellier* <sup>150</sup>

Ensuite dans *un Homme qui dort* :

Tu lis, une à une, les cartes pâlies affichées à la devanture d'un graveur : Docteur Raphaël Crubellier, Stomatologiste<sup>151</sup>

Enfin, après un passage par *La Disparition*, dans *La Vie mode d'emploi* :

Oui, ça commencera ici : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> Bernard-Olivier Lancelot, «Perec ou les métamorphoses du nom», dans *L'Arc* n° 76, *op. cit.*, p. 18.

<sup>150</sup> G. Perec, *Les choses*, Editions J'ai lu n° 254, Paris 1967, p. 92.

<sup>151</sup> G. Perec, *Un homme qui dort*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>152</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 20.

On remarque qu'à chaque fois il semble gagner un attribut supplémentaire puisqu'après la simple occurrence d'un patronyme, on découvre l'ajout d'un prénom et que dans l'ultime référence, pour l'appellation d'une rue, il est associé à un autre nom. Cependant, malgré ces différentes variations le nom lui-même ne subit aucune altération. Par définition, il ne peut en être de même dans *La Disparition* puisque Crubellier comportant deux E ne saurait être cité tel quel :

Un jour, naviguant à bord du «Commandant Crubovin», un Transat qui joignait Toulon à la Guaira (*L.D* p. 275)

La modification se fait suivant le procédé de l'annomination, l'écrivain décomposant par métanalyse le nom en deux mots qu'il rend autonomes. D'une façon comparable, nous semble-t-il, il avait importé dans *les Choses* un nom venu de *L'éducation sentimentale* en lui faisant subir un changement plutôt radical puisqu'en somme la «mort de l'eau» chez Flaubert engendrait un «pot de vin» chez Perec :

«Monsieur,  
«M. Moreau, votre oncle, étant mort *ab intestat* ...<sup>153</sup>

«Monsieur,  
«M. Podevin, votre oncle, étant mort *ab intestat* ...<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> G. Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Œuvres tome II, Pléiade, p. 129.

<sup>154</sup> G. Perec, *Les choses*, *op. cit.*, p. 76.

La transformation que proposait à l'origine le manuscrit, s'assortissait d'un jeu de mots puisque le «cru bélier» devenait un «Moutoncuit» (Manuscrit, p. 136). Signalons à ce propos, dans un autre livre de Flaubert – hasard ou coïncidence – la présence d'un syntagme qui n'a évidemment pas manqué d'attirer notre attention :

sur la longue table de la cuisine, parmi les quartiers de mouton cru, s'élevaient des piles d'assiettes <sup>155</sup>

On peut s'interroger sur le choix final de «Crubovin» et sur le rejet de termes comme «mouton» ou même «ovin». Il n'est peut-être pas interdit de penser que Perec a souhaité ainsi écarter dans les deux cas la potentialité d'un jeu de mot jugé en l'occurrence perturbateur («Cruovin» comme «Crumouton» auraient pu en effet renvoyer à l'œnologie : «cru / vin / Mouton-Rothschild»<sup>156</sup>). Soulignons en outre qu'avec le maintien du B, le terme retenu possède un avantage non négligeable dans le lipogramme puisque la transformation du nom de départ intervient seulement à l'endroit précis où survenait le premier E. Bernard Magné, pour sa part, propose un supplément d'explication :

---

<sup>155</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Œuvres tome II, Pléiade, p. 358.

<sup>156</sup> Il suffit d'ailleurs pour s'en convaincre de consulter dans le *dossier PALF*, le premier exemple donné pour une définition utilisant des séquences toutes faites : «mouton : Rothschild»

G. Perec et Marcel Bénabou, *Presbytère et prolétaires. Le dossier PALF*, *op. cit.*, p. 29.

Si le **bovin** a été préféré au **mouton** qui pouvait sembler plus fidèle au sémantisme de **bélier** tout en respectant aussi bien le lipogramme, c'est que **bovin** renvoie à **bœufs**, c'est-à-dire à une manière souterraine d'évoquer le son **E** disparu !<sup>157</sup>

Le deuxième cas de variante concerne le palindrome précédemment signalé «Un as noir si mou qu'omis rions à nu ! » (*L.D* p. 156), qui n'existait pas dans le manuscrit. A sa place on trouvait ces mots :

Par Raymond, Iman cornu d'un bouc rimant la Toussaint !  
(Manuscrit, p. 69)

La phrase, quoique plutôt sibylline se comprenait toutefois plus ou moins comme une implicite déclaration de l'écrivain (on peut penser en effet que le mot bouc renvoie à Perec) se reconnaissant comme un disciple de Roussel (Raymond) considéré comme un maître (Iman) dans le domaine de la création scripturale à partir de contraintes formelles. Il faut en convenir, le message arrêtait cependant par sa bizarrerie et le résultat s'avérait dans l'ensemble assez décevant. La phrase, en fait, puisait sa justification dans la transposition d'un palindrome connu,

---

<sup>157</sup> Bernard Magné, «Le puzzle du nom», dans *Le personnage en question*, actes du IV<sup>e</sup> colloque du S.E.L., Publications de l'Université de Toulouse le Mirail, 1984. Repris dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 169.

Sur le même thème, on pourra consulter un autre article, «Perécritures», *La réécriture*, *op. cit.*, p. 81/82.

«Léon émir cornu d'un roc rime Noël», que Bernard Magné nous a opportunément rappelé (nous reviendrons plus en détail dans notre troisième partie sur le traitement significatif que Perec fait subir à cette phrase).

Le palindrome finalement adopté, outre que par sa construction même il met évidemment l'accent sur un travail des mots et des lettres, présente l'indéniable avantage de la symétrie puisqu'en inversant le sens de la lecture on obtient une deuxième fois le même ensemble. Certes si le renvoi à Roussel est dans une certaine mesure moins direct qu'avec le prénom Raymond, il nous semble en revanche bien plus efficace étant donné qu'il évoque avant tout la méthode révélée par l'écrivain dans son ouvrage *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, et qui suppose la répétition au début et à la fin du texte de deux phrases aux signifiants quasiment identiques. Avec d'une part le voisinage de l'allusion à *Parmi les noirs* : «du Blanc sur un Bord du Billard / un Blanc sur un Corbillard», d'autre part la présence du mot noir dans le palindrome, le lecteur est à même d'opérer le lien avec Roussel et son procédé. De plus, de la sorte, ce n'est pas seulement par une déclaration d'intention que le texte de Perec se place sous le même signe du travail du signifiant mais aussi par une démonstration pratique.

Nous ne traiterons pas maintenant de certaines modifications consistant en l'introduction de nouveaux textes extérieurs qui ne figuraient pas au stade du manuscrit; en effet, cette question nous

semble relever du problème général du traitement des citations dans *La Disparition* et cela fera l'objet ultérieurement dans notre travail d'une étude spécifique.

On avait oublié, par exemple, qu'un roman *raconte d'abord une histoire* ; On ne savait pas qu'un roman doit être lu comme un roman : étancher *d'abord* notre soif de récit.

[...]

L'anecdote seule ne nous suffit plus. Le moment est venu où nous demandons au roman autre chose que la satisfaction immédiate et exclusive de nos *sensations*.

Daniel PENNAC 158

### **2.3. L'écriture qu'on trame.**

On peut sans conteste affirmer que l'une des principales ambitions de Perec en matière d'écriture est de parvenir à offrir à son lecteur un ouvrage susceptible de satisfaire des approches multiples et diversifiées :

Ce qui est important pour moi dans un livre, c'est qu'il puisse être lu à plusieurs niveaux<sup>159</sup>.

---

<sup>158</sup> Daniel Pennac, *Comme un roman*, Gallimard, Paris, 1992, p. 117 et 162.

<sup>159</sup> G. Perec, «En dialogue avec l'époque», Entretien avec Patrice Fardeau, *op. cit.*, p. 49. [ ../.. ]

Cela sous-entend la disposition de strates présentant chacune une signification particulière pourvue d'un fonctionnement autonome. Ce dédoublement d'ailleurs trouve plusieurs illustrations dans la langue elle-même puisque certains vocables avec des signifiants identiques correspondent soit par polysémie soit par homonymie à des signifiés distincts. Virtuellement donc ces termes recouvrent des significations différentes et peuvent se prêter, moyennant une exploitation des potentialités ainsi offertes à la production de plusieurs sens en un même lieu. Pour la notion de polysémie, nous adopterons la définition proposée par Julia Kristeva :

la polysémie. C'est dire que le mot (le signe) se dédouble en boitant : le signifiant désigne au moins deux signifiés, la forme renvoie à au moins deux contenus, le contenu suppose au moins deux interprétations, et ainsi à l'infini, tous vraisemblables puisque mis ensemble sous un même signifiant (ou sous une même forme, ou sous un même contenu, et ainsi à l'infini.)<sup>160</sup>

Souvent, l'ambiguïté de pareils éléments linguistiques, lorsqu'elle n'est pas perçue comme une insuffisance de la langue se conçoit comme

---

Une des raisons du succès persistant de l'œuvre de Georges Perec tient sans conteste à ce facteur ainsi que nous l'analysons dans notre article «Perec : escrita modo de emprego» (Perec : écriture mode d'emploi), dans le *Correio do Minho*, 3/2/1989.

<sup>160</sup> Julia Kristeva, *Sèméiôtikè*, *op. cit.*, p. 160/161.

un accident aux conséquences limitées : le contexte viendra en effet à point nommé lever le doute qui pourrait s'installer et permettra normalement de choisir entre telle ou telle signification. Toutefois, même si le fait d'opter alors pour un sens a pour conséquence le rejet d'un autre, il n'en demeure pas moins que les deux coexistent en un même endroit et qu'il n'est d'ailleurs pas impossible d'observer avec Michel Arrivé :

la coprésence sous le même signifiant de deux contenus opposés. [...] L'opposition entre deux interprétations [...] est logée au sein même de l'unité lexicale, et les dictionnaires sont contraints d'énumérer deux sens qui s'excluent mutuellement. Si je «donne à loyer» un appartement c'est que je ne le «prends pas à loyer». Oui, mais remplacez «donner» et «prendre à loyer» par l'unique mot qu'ils glosent tous deux [...] et vous avez cette incongruité : *si je loue un appartement, c'est que je ne le loue pas !*<sup>161</sup>

L'intérêt d'un phénomène de cette sorte réside essentiellement dans le fait que c'est le même matériau qui autorise la construction d'au moins deux sens et que la lecture doit donc décider à un moment donné

---

<sup>161</sup> Michel Arrivé, «L'ombilic du rêve des linguistes», dans *La quadrature du sens*, sous la direction de Claudine Normand, Nouvelle Encyclopédie Diderot, PUF, Paris, 1990, p. 318/319.

Michel Arrivé fournit un autre exemple (p. 322) qui montre que ce genre d'ambiguïté, inhérent à la langue, déstabilise le sens :

...«*devant* et *derrière*. On a souvent marqué la «bisémie» de ces éléments, et constaté qu'ils peuvent s'utiliser pour signifier des relations inverses : quand je dis que *le fauteuil est devant la chaise*, le fauteuil peut être entre la chaise et moi ou au-delà de la chaise (*derrière* elle, en somme) par rapport à moi.»

d'accorder crédit à l'un ou à l'autre en fonction de la signification globale finalement retenue. C'est sur ce principe notamment que fonctionne les calembours, mots-valises ou autres jeux linguistiques puisque deux messages antagonistes se superposent en un même lieu et fournissent la matière à deux lectures différentes, ainsi que le souligne Pierre Guiraud :

la plupart des jeux de mots sont constitués par deux textes dont l'un est inscrit dans l'autre [...] Dans tout *jeu de mot* nous avons un texte qui présente deux (ou plusieurs) sens<sup>162</sup>.

On conçoit évidemment qu'il s'agit d'orienter le lecteur et de lui indiquer la possibilité d'un basculement, bref de lui fournir les moyens d'une double lecture, ce que le jeu de mot réalise souvent grâce à une brusque remise en cause de la cohérence du récit initial : l'histoire première n'apparaît plus comme recevable et un second développement se révèle indispensable. C'est l'analyse que propose Violette Morin dans son étude du mécanisme des histoires drôles :

La bifurcation est possible grâce à un élément polysémique, le disjoncteur, sur lequel l'histoire enclenchée [...] bute et pivote pour prendre une direction nouvelle et inattendue<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Pierre Guiraud, *Les jeux de mots*, Collection Que sais-je ?, n°1656, P.U.F., Paris, 1976, p. 52 et 105.

<sup>163</sup> Morin Violette, «L'histoire drôle», dans *Communications* n° 8, «L'analyse structurale du récit», Collection Points, Seuil, Paris, 1981, p. 108.

Toute la difficulté de la mise en place d'un tel système repose sur la nécessité de ménager une cohérence interne pour chacun des différents niveaux. Pour garantir un bon fonctionnement du procédé, le doute ne doit s'installer chez le lecteur qu'à partir du moment où les deux sens possibles entrent en conflit et s'excluent respectivement l'un l'autre. C'est un fonctionnement identique, à l'œuvre dans un célèbre tableau – tout à la fois dessin d'un visage de vieille femme et portrait d'une jeune personne – qui séduit Perec au point qu'il l'évoque dans *La Vie mode d'emploi* :

Comme dans cette caricature de W. E. Hill qui représente *en même temps* une jeune et une vieille femme, l'oreille, la joue, le collier de la jeune étant respectivement un œil, le nez et la bouche de la vieille, la vieille étant de profil en gros plan et la jeune de trois quarts dos cadrée à mi-épaule<sup>164</sup>.

Ce tableau est cité par Nicholas Falletta dans l'ouvrage qu'il consacre aux figures ambiguës, trompe-l'œil ou problèmes de logique. Il assortit la reproduction d'un commentaire :

Ce portrait de la femme jeune-vieille, œuvre de E. G. Boring, atteint son but en nous forçant à percevoir la figure comme la superposition de deux images nettement contrastées, superposition rendue possible par un tracé pertinent des lignes de façon à ce qu'elles fonctionnent

---

<sup>164</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 415.

dans deux contextes visuels différents. La signification de ces traits change selon notre regard<sup>165</sup>.



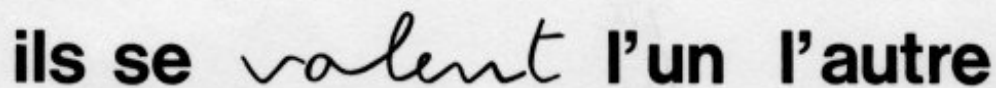
*Femme jeune vieille, de Boring*

On peut aisément constater que les deux représentations coexistent en seul tableau mais il convient de souligner que l'inévitable changement de perspective que doit opérer le lecteur suivant le dessin qu'il choisit de privilégier conduit à l'impossibilité de voir en même temps les deux portraits.

---

<sup>165</sup> Nicholas Falletta, *le Livre des paradoxes*, Belfond, Paris, 1985, p. 17.

Ailleurs, dans un domaine différent, grâce à un jeu sur une graphie volontairement incertaine, Benoît Carré offre de parfaits exemples de ce mécanisme, bien qu'il ne s'agisse pas dans ce cas non plus, à proprement parler, ni de polysémie ni d'homonymie. En effet, moyennant un dessin judicieusement relâché, une même forme peut tour à tour correspondre à un terme ou à un autre.



**ils se** *valent* **l'un l'autre**

166

Indifféremment, suivant la perception du lecteur, «valoir» peut s'imposer ou céder la place à «voler». Remarquons que si la scripture indécise du terme central condamne à l'indécidable, l'actualisation d'un mot a cependant pour corollaire l'abandon de l'autre, alors même qu'ils sont virtuellement tous deux inscrits à cet endroit. L'un des principaux attraits de ce montage est que les deux phrases possibles «Ils se valent l'un l'autre» / «Ils se volent l'un l'autre», sont également recevables par le lecteur et offrent chacune l'avantage d'une désignation métatextuelle du procédé : en effet, d'une part le verbe «valoir» souligne incontestablement une équivalence de statut entre les deux mots et

---

<sup>166</sup> Benoît Carré, «Sans titre» dans *Conséquences* n° 5, *op. cit.*, p. 127.

renvoie à leur caractère interchangeable – principe même du mécanisme –, d'autre part le verbe «voler» suggère que pour s'installer, un terme doit nécessairement dérober la place à l'autre.

Ainsi que nous avons eu l'occasion de le signaler à plusieurs reprises, le fonctionnement de nombreux passages de *La Disparition* correspond à un dispositif de ce type. Maintes fois, en effet, les indications fournies au lecteur autorisent une double compréhension : nul doute qu'à un premier niveau elles ne contribuent à renforcer l'histoire racontée en l'inscrivant dans le domaine du vraisemblable ou en suscitant l'intérêt par des détails originaux, et qu'à un deuxième elles ne dévoilent les procédés scripturaux qui permettent d'élaborer le texte.

Si nous examinons les quelques notations données au sujet de *La Disparition* des enfants d'Amaury Conson nous observons que pour chaque personnage une phrase évoque brièvement l'essentiel des circonstances de la mort – peu banales certes mais parfaitement plausibles – :

Adam, avait, quant à lui, connu la mort dans un sanatorium où, n'arrivant plus à avoir faim, il tombait d'inanition. [...] à Zanzibar, un gros poisson avalait Ivan; à Milan, Odilon, qui assistait Lucchino Visconti, succombait, un os trop pointu s'incrétant dans son pharynx. A Honolulu, Urbain mourait d'hirudination : un lombric colossal lui suçait tout son sang (*L.D* p. 59)

Au-delà cependant de ces précisions le lecteur pressent que l'originalité des divers décès (de personnages eux-mêmes hors du commun puisque par l'initiale de leurs prénoms ils représentent tous une voyelle) ne peut que dissimuler une autre réalité. Une deuxième lecture s'avère alors possible qui renvoie non plus à *La Disparition* d'individus mais de lettres :

- sans trop hésiter, nous accorderons au mot inanition une définition peu habituelle qui dirait quelque chose comme «privé de A», hypothèse renforcée par le lieu où meurt Adam, un «sana» ou si l'on veut, un «sans A»;

- dans la même optique, nous découvrons aisément un «sans I» inscrit en filigrane dans le nom Zanzibar, endroit où succombe Ivan;

- c'est logiquement une histoire d'os qui conduit Odilon à sa perte;

- comment ne pas mettre, à propos d'Urbain, le mot hirudination sur le même plan qu'inanition précédemment et y lire en somme la chute du U, ce que confirme la présence de ce lombric colossal auquel il convient évidemment d'attribuer le nom de «sangsue», ou si l'on préfère «sans U».

Avec cet exemple, nous voyons donc qu'un même passage peut se prêter à une double perception puisque dans un premier temps il expose un récit fort recevable alors que dans un second il offre une contestation de ce dernier grâce à la production d'un sens nouveau. Il importe de remarquer que l'un des principaux avantages d'un tel mécanisme est de proposer une double opération en un même lieu, ce que Bernard Magné ne manque pas de souligner :

On remarquera qu'un énoncé métatextuel peut être obtenu, non par production d'une séquence originale mais par détournement d'une séquence préexistante.

[...] L'intérêt même du métatextuel connotatif ne réside-t-il pas dans sa capacité à véhiculer *en même temps* des informations sur la fiction et sur sa narration, à ne pas sacrifier les secondes aux premières ?<sup>167</sup>

Pour donner envie au lecteur de chercher un autre sens, de dépasser la signification produite par sa première lecture, il importe bien sûr dès la première approche de capter son attention, d'éveiller sa curiosité, de susciter son intérêt. Cela suppose que le premier niveau du texte se montre certes séduisant par son attrait mais aussi que la satisfaction qu'il procure agisse comme un stimulant suffisamment fort pour faire naître le désir de lire autrement.

C'est le cas, selon nous, avec l'exposé d'Aloysius Swann qui énumère les différentes façons envisagées pour venir à bout d'Arthur Wilburg Savorgnan. Chaque solution donne lieu à un développement spécifique où la subtilité le dispute à l'insolite : chaque fois l'élimination du personnage apparaît comme le résultat d'un dispositif particulièrement complexe dans lequel aucun détail ne semble avoir été laissé au hasard. Dans une sorte de commentaire général de ces diverses machinations Arthur Wilburg Savorgnan livre son appréciation qui pourrait bien correspondre à celle du lecteur :

J'applaudis donc à ton final sursaut d'imagination. (*L.D* p. 303)

---

<sup>167</sup> Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité», *Protée*, *op. cit.*, p. 82, 86.

Notons que si l'ensemble des épisodes se comprend sans difficultés, il ne manque cependant pas d'intriguer et l'apparente gratuité de certaines complications est de nature à inciter le lecteur à un examen plus poussé.

C'est précisément ce type de démarche que recommande Raymond Queneau dans ce qui constitue une définition de sa conception du processus écriture / lecture. Il ne fait pas de doute que cette position ait été pleinement partagée par Perec.

L'oeuvre doit être susceptible d'une compréhension immédiate, telle que le poète ne soit pas séparé de son public possible (tout homme parlant la même langue), *abstrait* du monde culturel où il vit. Et cette compréhension immédiate peut être suivie d'appréhensions de plus en plus approfondies. [...]

[Le roman est comme ce bulbe] dont les uns se contentent d'enlever la pelure superficielle, tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule<sup>168</sup>.

Les possibilités évoquées par Aloysius Swann pour tuer Arthur Wilburg Savorgnan sont au nombre de cinq, ce qui dans *La Disparition* ne saurait être considéré comme banal. Chacune des solutions, en effet, correspond à la mention déguisée de l'une des principales voyelles :

---

<sup>168</sup> R. Queneau dans *Volontés* n° 11, novembre 1938. (cité par Claude Simonnet dans *Queneau déchiffré*, Slatkine, Paris, 1962, p. 11.)

il n'y a ici ni ananas conflagrant, ni cordon nodal, ni oisillon radioactif,  
ni gala japonais, ni Rodin basculant ! (*L.D* p. 303)

On pourrait sans peine traduire phonétiquement l'ensemble de la sorte :  
un a(nanas) = un A; un nœud = un E; un nid = un I; un Nô = un O; un  
nu = un U <sup>169</sup>.

Une fois de plus le lecteur est en mesure de soupçonner que la description de la manœuvre visant à l'élimination d'un personnage (le récit d'un projet de meurtre) dissimule mais aussi métaphorise la suppression de lettres (l'écriture lipogrammatique). Une lecture attentive permet de mettre en lumière ce procédé pour chacun des paragraphes :

L'on pourrait ainsi, d'abord, profitant d'un instant où tu irais t'absorbant dans un Zola, dans un Rougon-Macquart (mais pas *l'Assommoir*; disons plutôt *Nana* ), l'on pourrait donc t'offrir un fruit dissimulant un obus : un citron, un cantaloup, ou plutôt un ananas [...] Un dispositif subtil agirait à l'instant où, ayant soif, tu ouvrirais l'ananas, provoquant ainsi ta disparition. (*L.D* p. 300)

Si la périphrase «un fruit dissimulant un obus» renvoie bien sûr à l'impossible mot «grenade», le terme retenu finalement «ananas», pour désigner cette arme explosive l'est surtout en raison de son

---

<sup>169</sup> On peut rapprocher ce genre de déclinaison de l'exercice pratiqué par Perec et inclus dans un des recueils de l'Oulipo sous le nom de «Petit abécédaire illustré». Oulipo, *La littérature potentielle. op. cit.*, p. 239 à 244 et clef en fin de volume. Repris dans *Vœux, op. cit.*, p. 9 à 19.

monovocalisme. Il en va de même pour le titre de roman de Zola «*Nana* » qui justifie à lui seul ici l'importance accordée à l'activité lectorale déployée par le personnage. Si l'on ajoute à ces éléments plusieurs termes connotant un début : d'abord, tu ouvrirais, on saisira sans mal que la lettre A gouverne tout ce passage.

L'on pourrait aussi, s'aidant d'un cordon nodal, accomplir sur ton corps l'amputation, la mutilation, l'incision, l'ablation, la castration, l'abscission, la scission, l'omission ou la division d'un constituant vital : ton attribut viril, pour sûr, ou, par un tour plus symbolisant, ton tarin, action qui aurait pour conclusion ta mort au bout d'un an au plus. (*L.D* p. 301)

Sans conteste, cet épisode se différencie assez nettement des autres. Pour des raisons évidentes, le E ne peut, même phonétiquement -sauf, comme nous l'avons vu, sous la forme accentuée, où un AI peut parfois se substituer à lui- figurer dans le lipogramme. Tout au plus donc serait-il question ici de renvoyer par des périphrases à des mots susceptibles de le désigner : le lecteur ne tarde guère cependant à mettre «un noeud» à la place de cordon nodal, à lire «nœud» ou «queue» sous le syntagme attribut viril, et à remplacer par «un nez» le mot tarin. L'accumulation peu commune (neuf termes plus ou moins synonymes qui renvoient tous à l'action de couper ou d'enlever- qui accompagne ces expressions correspond indéniablement à une métaphore métatextuelle du lipogramme. Cette lecture est d'ailleurs favorisée par la rencontre antérieure d'un montage similaire, au début de l'ouvrage, peu avant la

disparition d'Anton Voyl, lorsque ce dernier doit subir une intervention chirurgicale :

Puis il rassura Voyl : l'ablation du sinus constituait un travail long, tatillon, mais tout à fait banal. On la pratiquait sous Louis XVIII.  
(*L.D* p. 24)

La troisième manière de tuer suggérée par Aloysius obéit aux mêmes règles et se place sous le signe de la lettre I :

il pourrait y avoir dans un bois où tu irais flânant par pur plaisir, tapi dans un if ou dans un sapin, un nid dont on aurait soumis l'oisillon s'y nichant à l'action d'un produit radioactif [...] L'on aurait par surcroît, mis au sol un gros bonbon à l'anis [...] tu vois l'attirant bonbon. Tu y bondis, [...] mais, audit instant, choit du sapin sur ton sinciput, l'actif nid qui illico t'assoupit à jamais, t'irradiant dans la proportion maxima. (*L.D* p. 301)

Le lecteur n'éprouve aucune peine, tant l'homophonie est parfaite, à lire «un I» dans l'expression un nid, mais il découvre aussi, un peu avant, une manière plus subtile de signaler indirectement cette voyelle avec la phrase «tapi dans un if ou dans un sapin» : incontestablement, en effet, la seule lettre commune à ces deux noms d'arbre est bien le I. De plus, en dehors de la saveur particulière du bonbon susceptible d'attirer Arthur Wilburg Savorgnan, à l'anis (que nous suggérons de lire de la même manière que pour un exemple précédemment étudié : «A-privatif d'un I») on note dans la fin du paragraphe une exceptionnelle

succession de I avec la description du moment précis de la mort :  
 ...«s̄inc̄iput, l'actif n̄id qui illico t'assoupit»...

L'épisode le plus développé est celui que domine le O puisqu'il se déroule en deux temps avec l'évocation d'abord d'une partie de go, ensuite de la représentation d'une pièce de théâtre :

Ou alors, on pourrait agir ainsi : tu irais à un gala nippon.

Il y aurait pour ton grand plaisir, car on sait ton goût pour l'art subtil du Go, un naïf affrontant dans un match amical un champion, [...] Kaku Takagawa ouvrirait par un «Moku hadzushi»; son opposant [...] aurait dû accomplir un «Takamoku Kakari» [...] il vaincrait par «Naka oshi gatchi» sous l'acclamation du public conquis. (L.D p. 301/302)

On aurait tort de croire qu'avec l'allusion à une partie de go Perec sacrifie gratuitement à un passe-temps qu'il affectionne. Outre le fait qu'on perçoit une première métaphore métatextuelle avec la construction d'un jeu de mot bilingue (du type de celui que nous avons noté avec le nom Haig) en lisant Go comme un équivalent de «s'en aller», «partir», on découvre avec les noms des figures de ce jeu autant de renvois possibles à la lettre O. Point n'est besoin de recourir aux Voyelles de Rimbaud :

- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

pour remarquer la parenté qu'entretiennent la forme de l'œil et celle de la lettre O. Aussi la description de la partie s'éclaire-t-elle d'un sens nouveau car si l'on en croit le *Petit traité invitant à l'art subtil du go*, on

note que les dénominations japonaises des positions peuvent aussi se dire œil détaché, grand œil et que ...«l'adversaire, on le tue en l'empêchant [de] former les deux yeux de sa survie»<sup>170</sup>.

Mais, à la fin du match, on poursuivrait par un Nô, aussi long qu'ardu à saisir. [...]

Aussi, à la fin, t'assoupirais-tu, las d'avoir trop voulu saisir, à l'instar du toutou qui, soumis par Pavlov à un stimulus salivant non suivi d'un brimborion nutritif, finit par s'offrir un bon roupillon, inhibant au maximum l'insinuant circuit cortico-subcortico-cortical [...]. Lors pourrions-nous t'abolir sans mal.

(L.D p. 302)

Avec le nom du spectacle, un Nô, le lecteur découvre une désignation de la voyelle O de même type que celle utilisée pour le développement sur le I. La fin de l'épisode réserve également une accumulation peu commune de O à la fois directement avec l'expression cortico-subcortico-cortical et indirectement avec la suggestion de certains termes : d'une part l'alimentation du toutou laissant deviner «des os», d'autre part les mots assoupirais et roupillon trouvant un équivalent avec «dodo».

Le dernier paragraphe, consacré à la lettre U, est bâti selon un schéma identique :

---

<sup>170</sup> Cf. Pierre Lusson, G. Perec, Jacques Roubaud, *Petit traité invitant à l'art subtil du go*, *op. cit.*, respectivement p. 99, 140 et 92.

Ou, pour finir, puisqu'il y a un instant, j'ai dit qu'il y avait cinq façons pour nous t'aboutir à nos fins, nous pourrions t'assaillir alors qu'oisif, tu vas dans un jardin admirant maints nus magistraux, qu'un Girardon ou un Coustou, un Gimond ou surtout un Rodin jadis sculpta. Il nous suffirait alors d'avoir sous la main un cric pour qu'à un instant opportun, la radiation du boulon donnant au bloc colossal son aplomb provoquât ton annulation. (*L.D* p. 302/303)

Une fois encore on note une lecture homophonique quasi directe de la voyelle : maints nus, mais surtout il semble qu'on puisse relever dans le mot choisi pour désigner l'élimination d'Arthur Wilburg Savorgnan – mot qui semble d'ailleurs résumer l'ensemble de la machination – un discret rappel de la lettre grâce à une position privilégiée du U comme voyelle tonique : annulation. Toutefois, afin de vérifier cette hypothèse, une nouvelle relecture s'impose et il est alors possible de constater que le même procédé est à l'œuvre dans l'épisode du A avec le substantif disparition, et dans l'épisode du O avec le verbe abolir. Certes le I déroge dans une certaine mesure à cette règle puisque le mot irradiant ne présente pas la voyelle à la même place, mais on conçoit que ce terme trouve sans conteste sa justification dans le jeu de mot implicite qu'il suggère : «un I radié». Enfin, pour les raisons que nous avons exposées, l'épisode du E ne se construit pas exactement de la même manière et l'on comprend donc que l'on ne trouve pas trace, sous cette forme, de l'effet évoqué.

La réaction d'Arthur Wilburg Savorgnan à l'énumération d'Aloysius Swann se constitue à son tour comme une originale conclusion à ces astucieux montages scripturaux et mérite sans doute toute l'attention

du lecteur. Ces phrases pourtant peuvent dans un premier temps paraître relativement anodines :

Nul n'a jamais dit qu'Arthur Wilburg Savorgnan n'avait pas d'humour, dit aussitôt Arthur Wilburg Savorgnan. [...] Mais au cas où tu voudrais mon avis, j'irais t'avouant mal voir la façon dont tu pourrais, ici, à l'instant, hic & nunc, m'obscurcir. (*L.D* p. 303)

Grâce au découpage de certaines unités, un simple détournement permet en effet de faire apparaître, de manière très ramassée, la négation de toutes les lettres qu'Aloysius comptait utiliser comme autant d'armes mortelles :

- nul n'a = nul A;
- jamais dit = jamais d'I;
- pas d'humour = pas d'U;
- dit aussitôt = dito (idem, de même pour) O.

Nous remarquons que là encore le E se distingue en ne figurant pas sur la liste. Toutefois cela n'en met que plus en valeur, quelques lignes plus loin, l'esperluète<sup>171</sup> dont on sait qu'elle est seulement utilisée à deux reprises dans *La Disparition*. Avec ce signe sont donc représentées, dans un espace particulièrement réduit, toutes les voyelles principales sans

---

<sup>171</sup> Le «Grand Robert» (édition de 1973) donne pour sa part une orthographe avec deux T mais la graphie que nous adoptons est attestée :

«& *esperluète*, *éperluète*, ou encore *perluète* : désignation française du signe &. Les Anglo-Saxons le nomment *ampersand*.»

Guillaume Oriol, «Séminaire Didot. La renaissance typographique», dans *Univers Mac* n°14, juillet 1992, p. 95.

pour cela que la lecture des dénégations d'Arthur Wilburg Savorgnan ne s'en trouve perturbée. Le lecteur est donc libre d'apprécier uniquement le récit alerte d'un échange entre un personnage et son assassin ou bien de goûter également les métaphores métatextuelles qui mettent en valeur le mode d'écriture du texte.

Roland Barthes naguère suggérait afin de renouveler l'enseignement de la littérature de «développer la lecture polysémique du texte»<sup>172</sup>, il nous semble, en effet qu'une telle option est éminemment souhaitable, encore faut-il bien sûr que le texte soit à même d'y répondre. Aussi adopterons-nous les propositions émises par Umberto Eco pour en faire notre définition d'une écriture pensant à l'avance la lecture qui la prendra en compte :

Je définirais l'effet poétique comme la capacité, exhibée par un texte, de générer des lectures toujours différentes, sans que jamais on en épuise les possibilités. [...]

Le roman post-moderne idéal devrait dépasser les diatribes entre réalisme et irréalisme, formalisme et «contenu», littérature pure et littérature engagée, récit d'élite et récit de masse... L'analogie, c'est avec le bon jazz ou la musique classique que je préfère l'établir : à réécouter et à analyser la partition on découvre beaucoup de choses qu'on n'avait pas saisies la première fois, mais il faut cependant que la première fois sache te prendre, au point de te faire désirer écouter à

---

<sup>172</sup> R. Barthes, «Réflexions sur un manuel», dans *L'Enseignement de la littérature*, *op. cit.*, p. 221.

nouveau, et cela est valable aussi bien pour les spécialistes que pour les non-spécialistes<sup>173</sup>.

*La Disparition*, selon nous, correspond parfaitement à cette conception de la littérature, mais l'écriture qu'elle développe ne semble malheureusement pas rallier tous les suffrages.

Ainsi, pour la littérature, j'établirais, ce qui serait facile, que le médiocre, étant à la portée de tous, est le seul légitime et qu'il faut donc honnir toute espèce d'originalité comme dangereuse, sottise, etc.

Gustave FLAUBERT <sup>174</sup>

#### **2.4. L'écriture, la craint-on ?**

*La Disparition* fait peur !

*La Disparition* fait peur parce que d'une certaine façon ce livre remet en cause une attitude de lecteur passif et que l'on ne se sent pas toujours à l'abri d'une telle accusation. Il est significatif par exemple d'observer la réaction au contresens critique commis par René Marill

---

<sup>173</sup> Umberto Eco, Apostille au *Nom de la rose*, extraits parus dans *Conséquences* n° 4, *op. cit.*, p. 54.

<sup>174</sup> G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 17 décembre 1852, Correspondance tome II, Pléiade, p. 208.

Albérès<sup>175</sup> : fréquemment au lieu de conclure en toute logique à l'approche superficielle d'un critique négligent, on s'interroge plutôt sur la capacité de cette écriture peu habituelle à révéler son secret. Le ridicule d'un lecteur – qui plus est, professionnel – fait naître une sourde inquiétude : était-on capable sans aide extérieure de surmonter cet obstacle ? Comment pouvait-on seul trouver la clé ? Cette appréhension se traduit souvent soit par le développement d'un *a priori* défavorable : ce roman dangereux a tout du piège pour lecteur non averti et donc il n'est guère susceptible de procurer le plaisir qu'on est en droit d'attendre d'une lecture, soit par un jugement péremptoire et définitif après un rapide parcours de l'ouvrage : il s'agit d'une littérature de laboratoire et maintenant qu'on connaît la solution il n'y a vraisemblablement plus rien à en tirer. C'est, entre autres, l'avis développé par le journaliste du *Figaro* :

A part ça, *La Disparition* dit quoi ? Pour savoir, au sûr, faudrait avoir lu. Pardon : j'ai failli avant. Mais qui lira jusqu'au bout ? Nul, à mon avis. Trop dur<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Cf. Introduction note 6.

Perec, non sans une certaine ironie, relève l'énormité du fait :

«Quant on lit *La Disparition* par exemple, un livre sans e, il faut vraiment être aveugle pour ne pas soupçonner quelque chose de curieux : un critique en a pourtant rendu compte sans signaler l'absence du e, et a demandé ce que j'étais allé chercher là, pourquoi je m'intéressais à l'affaire Ben Barka, que décidément je n'avais plus rien à dire.»

G. Perec, «Ce qui stimule ma racontouze...», dans *TEM* n° 1, *op. cit.*, p. 54.

<sup>176</sup> Maurice Chapelan, «*La Disparition* de Georges Perec n'a pas plu à Mauric(e) Chap(e)lan», *Le Figaro Littéraire* n° 1203, 9-15 juin 1969.

*La Disparition* fait peur parce que l'ouvrage sort de la norme et qu'en sacrifiant à un genre réputé mineur on court le risque de passer pour quelqu'un qui perd son temps à des futilités. Force est malheureusement de constater avec Francis Debyser :

Les jeux de mots ou les jeux sur le langage ont mauvaise presse dans notre culture contemporaine imprégnée de néo-positivisme rationaliste, c'est-à-dire d'utilitarisme et d'esprit de sérieux. [...]

Il semble [...] que, depuis Descartes, Pascal et Boileau, l'amusement et le plaisir verbal soient devenus suspects : l'honnête homme les abandonne aux oisifs, aux enfants, au peuple, aux poètes d'avant-garde, aux provinciaux, aux voyous, aux fous, c'est-à-dire aux marginaux de tous bords des cultures et des sociétés contemporaines (bourgeoises ou non); le divertissement langagier y est en effet marginalisé comme une utilisation immature, déviante, subversive, bizarre et perverse de la langue<sup>177</sup>.

*La Disparition* fait peur car l'enjeu théorique qu'elle sous-tend se révèle particulièrement important.

Lorsque l'on accorde, en effet, une place aux jeux de lettres ou de mots, c'est toujours dans une catégorie bien distincte de celle où l'on range ce que d'aucuns nomment «la grande littérature» pour bien marquer son essence supérieure. Le syntagme «jeu de mot» n'apparaît-il pas déjà, par son appellation, doublement suspect ?

---

<sup>177</sup> Francis Debyser et Jean-Marc Caré, *Jeu, langage et créativité*, Collection le Français dans le monde, Belc, Hachette/Larousse, 1978, p. 4.

- d'abord par le terme «jeu» qui semblerait par définition renvoyer à une activité jugée secondaire, superficielle, et par conséquent inapte à produire un résultat digne d'être pris en considération;
- ensuite parce que le deuxième élément - le «mot» - trop souvent condamné à représenter une idée, à véhiculer un message, ne devrait pas, pour certains, constituer l'objet d'un jeu<sup>178</sup>.

Etant donné que Perec refuse d'admettre ce type de jugement et le déclare sans ambiguïté,

Uniquement préoccupée de ses grandes majuscules (l'Œuvre, le Style, l'Inspiration, la Vision du Monde, les Options fondamentales, le Génie, la Création, etc...), l'histoire littéraire semble délibérément ignorer l'écriture comme pratique, comme travail, comme jeu<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> De là à considérer que s'attacher à de telles frivolités constitue la marque d'un possible dérèglement, il n'y a qu'un pas que beaucoup n'hésiteraient guère à franchir. A ceux-là Perec adresse cette réplique :

«Pour ma part, j'accumule depuis des années des expériences de «folie» littéraire (lipogramme, palindromes, hétérogrammes, homophonies, etc.) sans avoir le sentiment de faire des choses plus folles que, tout simplement, écrire...»

Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, dans *L'Arc* n° 76, *op. cit.*, p. 7.

<sup>179</sup> G. Perec, «Histoire du lipogramme», dans Oulipo, *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 79.

Il convient cependant de mentionner les efforts de certaines revues qui, par le truchement d'ailleurs des textes de Perec, tentent de réhabiliter le jeu comme une activité littéraire digne de respect, même si nous pouvons considérer que les expressions utilisées sont parfois un rien maladroites :

«Où l'on voit que les maîtres de l'Oulipo, et particulièrement Georges Perec, élève surdoué de Queneau, savaient préférer l'esprit à la lettre. Où l'on voit qu'avec des règles simples, l'écriture peut devenir un jeu d'adulte.»

il n'est guère surprenant de le voir soumis de la part de certains journalistes à des questions dans lesquelles le mépris pour le travail sur le langage est patent :

A force de faire une littérature de «jeu», n'allez-vous pas vers un art gratuit et formel ? Y a-t-il encore une signification aux histoires que vous racontez ?<sup>180</sup>

La réplique la plus efficace à une semblable prise de position passe sans nul doute par la démonstration d'évidences oubliées. Même si l'on ne conteste plus trop à l'heure actuelle que le mot «couteau» ne coupe pas, il n'est peut-être pas inutile parfois de rappeler que les mots sont avant tout composés de lettres. Toute écriture devrait donc logiquement avoir pour préalable la prise en compte de la spécificité du matériau qu'elle utilise, comme le souligne opportunément Marcel Bénabou :

---

*Télérama*, numéro hors série 17, «Lire l'été», mini dossier Perce : «Au pied de la lettre», p. 8 à 13, mai 1987.

<sup>180</sup> Entretien avec Gilles Costaz, «J'ai fait implorer le roman», dans *Galerie des Arts* n° 184, *op. cit.*, p. 73.

Lors de cet entretien, Perce avait pourtant prévenu son interlocuteur et fourni, par avance en somme, une réponse parfaitement explicite :

«On n'écrit pas avec des idées et des émotions, mais avec des mots.» *op. cit.*, p. 71.

Il faut commencer par admettre que le langage puisse être traité comme un objet en soi, envisagé dans sa matérialité, et donc dégagé de son asservissement à l'obligation de signifier<sup>181</sup>.

*La Disparition* fait peur en raison de sa réussite même. Ecrire sans E est une acrobatie difficile mais si l'exercice n'excède pas une demi-douzaine de paragraphes, cela peut relever de l'anecdote, on rangera sans remords cet écrit original au rayon des curiosités et l'expérience sombrera aisément dans l'oubli. Le caractère succinct d'une telle production ne tendrait-il pas d'ailleurs à prouver la vanité d'une entreprise de ce genre ? L'ampleur limitée de l'essai – quelques pages – et le fait qu'il ne s'inscrit dans aucune tradition connue ne démontrent-ils pas qu'un résultat d'envergure ne saurait s'envisager à partir d'une telle base ?

Evidemment, lorsque l'ensemble s'étend sur 300 pages et constitue un roman à part entière, on hésite à lui réserver le même traitement, il faut nécessairement en tenir compte et l'ouvrage alors devient embarrassant.

A voir en quels termes se pose l'hypothèse d'un tel problème, on saisit la taille de l'enjeu : accepter en effet de considérer que *La Disparition* appartient de plein droit à la littérature c'est admettre qu'un

---

<sup>181</sup> Marcel Bénabou, «La règle et la contrainte», *op. cit.*, p. 102.

En 1968 déjà, Roland Barthes faisait à propos de la même question la remarque suivante :

...«faire du langage un sujet, et cela à travers le langage même, constitue encore un tabou très fort.»

*Tel Quel*, Théorie d'ensemble, Seuil, Paris, 1968, p. 39.

livre puisse se fonder exclusivement sur le travail du signifiant, c'est constater avec Marcel Bénabou que ce roman constitue

une des rares œuvres peut-être qui réussisse à réaliser le rêve de tout écrivain : l'absolue adéquation de l'écriture à son objet<sup>182</sup>.

Il faut bien comprendre les répercussions de cette prise de position puisque cela signifie le rejet d'une critique fondée par exemple sur l'étude d'une prétendue psychologie des personnages<sup>183</sup>, ainsi que l'affirme sans détour le post-scriptum de *La Disparition* :

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 (*L.D* p. 311)

Cela suppose encore la mort d'un mythe tenace, celui de l'auteur inspiré, qui seul a le droit d'écrire parce qu'il a des idées, parce qu'il a un message à délivrer; cela sous-entend aussi bien sûr une autre

---

<sup>182</sup> Marcel Bénabou, «Autour d'une absence», *op. cit.*.

<sup>183</sup> Citons à ce sujet le mot de Mary Carpear :

...«la psychologie du personnage ? Il est grand temps de farcir de plomb l'être qu'il recouvre et envoyer ce caractère-là à la casse !»

Mary Carpear, «A propos de *Lettre ou le néant*», *Fictions* n° 16, Volume 3, p. 54.

définition de l'écriture, celle par exemple qu'évoque Perec dans ces phrases :

l'écriture est un travail. Ce n'est pas un don. [...]

Je voudrais redire ce sentiment de jubilation que j'éprouve à écrire. Le fait de jouer est une chose indispensable à l'écriture, qu'on a complètement oubliée. On est empoisonné par l'image du créateur, du type à qui l'écriture est donnée; l'inspiration descend sur lui comme une colombe, les mots sortent de sa bouche, [...] Or contre ça, il y a la jubilation, le travail<sup>184</sup>.

Dès lors l'accueil réservé à *La Disparition* ne doit certes pas nous surprendre : puisqu'on ne peut guère ignorer l'événement que constitue ce livre, le rejet sera souvent plus subtil. Si l'on vante l'ouvrage c'est sous son aspect d'exploit peu banal, ce qu'on met en avant c'est le tour de force peu commun, ce qu'on fait mine d'admirer c'est la performance d'un virtuose. La critique en général évitera soigneusement de poser le

---

<sup>184</sup> G. Perec, entretien avec Bernard Noël, dans *Poésie ininterrompue*, *op. cit.*.

Notons qu'hélas ce comportement ne correspond pas à toujours à l'idée habituelle que beaucoup se font de l'écrivain, comme l'atteste, entre autres, ce témoignage de Jean-Michel Raynaud :

«Le Vice-Chancelier de ladite Université [University of Queensland. Australie] s'était lui-même étonné de ce que, à la différence d'un Jean Dutourd ou d'un Jean-Edern Hallier, pour ne s'en tenir qu'aux Jean, vous travailliez avec des trucs, sans véritable et authentique inspiration, la contrainte vous servant d'Apollon en ce sens qu'elle vous permettait de passer outre cette trouille qui vous prendrait si vous vous imposiez de prêter l'oreille aux muses.»

*Pour un Perec lettré, chiffré*, Collection Objet, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 142.

problème de fond, jamais les questions théoriques que soulève cette écriture ne seront réellement abordées. En déniaut à *La Disparition* un statut sans réserve d'œuvre littéraire, on la relègue dans un domaine annexe, on lui reconnaît une nature différente afin de mieux l'exclure<sup>185</sup>.

Nous avons vu que l'amertume de Perec s'était traduite par des regrets voire par des doutes. Elle se marque nettement dans un des rêves transcrits dans *la Boutique obscure* :

quelque chose du genre de «Perec se prive de ses lettres»; c'est extrait d'un article sur «*La Disparition*», mais je ne trouve, ni le nom de l'auteur, ni le nom du journal; j'en suis très satisfait, comme si cette citation était un signe de reconnaissance (de prise au sérieux)<sup>186</sup>.

Qu'on le veuille ou non pourtant, peu d'ouvrages sont parvenus à démontrer de manière aussi éclatante le pouvoir producteur du travail sur le signifiant, *La Disparition* constitue une remarquable mise en pratique du principe énoncé naguère par Jean Ricardou :

---

<sup>185</sup> Cette tendance est largement majoritaire et se note même chez certains journalistes dont la critique se voudrait pourtant favorable :

«Un exercice de style, un exercice d'humour, une démonstration brillante, plus qu'un livre vraiment susceptible d'avoir» [rénové le roman]

«*La Disparition* », *Les Echos*, 9 mai 1969.

<sup>186</sup> G. Perec, *La boutique obscure*, Collection Cause commune, Denoël-Gonthier, Paris, 1973, n° 21.

Ce n'est pas tant le quelque chose à dire qui détermine l'écrit que l'écrit qui détermine le quelque chose à dire<sup>187</sup>.

Souhaitons donc que les nombreuses rééditions du roman – marque évidente d'un engouement du public – puissent s'interpréter comme le signe d'un mouvement vers une reconnaissance<sup>188</sup>.

Perec, en tout cas, ne cache guère la sienne envers de nombreux écrivains qu'il «invite» en quelque sorte à participer à sa propre écriture. Les divers emprunts subissent, on s'en doute, d'inévitables

---

<sup>187</sup> Jean Ricardou, «l'ordre des choses ou une expérience de la description méthodique », numéro spécial de *Pratiques* : «Pour un nouvel enseignement du français», 1980, p. 76.

<sup>188</sup> Il est incontestable que les ouvrages de Perec jouissent à l'heure actuelle d'une forte popularité dont sont témoins d'une part ces multiples éditions de recueils de pièces éparses inédites ou épuisées (c'est le cas notamment pour d'introuvables pastiches d'articles scientifiques rassemblés désormais dans *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1991), d'autre part, dans des revues ou des journaux très divers, plusieurs articles ou dossiers entièrement consacrés à l'écrivain (citons par exemple l'un des plus récents, par Anne Brunswic et Didier Sénécal, «Perec de A à Z», dans *Lire* n° 197, février 1992, p. 19 à 30. Dans ce numéro qui titre en couverture : «92 : le triomphe de Perec», l'article dédié à l'écrivain commence en ces termes élogieux : «A sa mort, le 3 mars 1982, le génial virtuose des lettres abandonnait une foule d'amis très chers, un cénacle de lecteurs inconditionnels et un roman en cours, «53 jours». Depuis dix ans, son étoile n'a cessé de monter. Georges Perec est devenu un phénomène international.»

modifications. *La Disparition*, une fois de plus donc, affiche son originalité, due pour une bonne part à ce traitement particulièrement inhabituel.

il mérite à mon sens un nouveau chapitre.

### CHAPITRE III

\_\_\_\_\_ Il l'aura et ce sera même un diable de chapitre. Soyez donc sur vos gardes.

Laurence STERNE <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, op. cit.*, p. 314.

Le texte idéal, utopique, celui dont rêva Flaubert, serait une citation. C'est à un tel idéal que supplée, en le défigurant, la mise en épigraphe d'une citation.

Antoine COMPAGNON <sup>2</sup>

### **3. LA LECTURE DE L'ECRITURE D'UNE LECTURE.**

*La Disparition* ne met pas aussi nettement en garde son lecteur que *La Vie mode d'emploi* :

(Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées, de : René Belleto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcom Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Hermann Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zürn.) <sup>3</sup>

Ici le post-scriptum n'offre aucune liste de noms d'auteurs fournissant des citations dans le livre, en effet les prélèvements n'y font pas l'objet

---

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 34.

<sup>3</sup> G. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 695.

d'une répartition ordonnée et systématique; nous pourrions cependant affirmer qu'un nombre au moins aussi important d'écrivains ont participé, souvent à leur insu, à la fabrication de ce roman.

De la citation, traduite le plus fidèlement possible, à la simple allusion, nous trouvons dans *La Disparition* toutes les dimensions de références : cela va en effet de la transposition de passages entiers, s'étalant sur plusieurs pages, aux seules mentions de noms de personnages, en passant par des résumés, des fragments de dialogue, des titres de livres, des patronymes d'écrivains.

Dans les deux premiers chapitres nous avons pu constater que grâce à l'utilisation qu'en faisait Perec, le lipogramme révélait les potentialités d'une prodigieuse machine textuelle, apte à bouleverser la langue de l'intérieur, en ce qu'il représente en somme un langage dans le langage. Nous avons également vu quelles répercussions un tel mécanisme pouvait induire en matière de production de sens.

Nous avons souligné par ailleurs que pour éviter que s'installe la monotonie par la répétition des mêmes effets, Perec devait constamment renouveler l'intérêt, entre autres par le développement de récits parallèles fondés sur des jeux de mots. Souvent donc c'est par un détournement de termes, hors de leur contexte, en marge de leur utilisation habituelle, et leur intégration dans un nouveau système qu'il parvient à ce résultat. De manière comparable, en plusieurs endroits, c'est par le prélèvement, la recomposition et l'insertion d'éléments

provenant de divers autres écrits, qu'il élabore son propre texte. Perec définit justement ainsi un des aspects de son écriture :

Ecrire pour moi, c'est une certaine façon de réorganiser les mots du dictionnaire. Ou les livres que l'on a déjà lus<sup>4</sup>.

Lorsqu'il écrit *La Disparition* et l'inscrit dans la littérature, Perec opère non seulement, comme pour toute production écrite, une redistribution des lettres, mais encore une redistribution de combinaisons antérieures. Le procès est double. Par sa lecture tout d'abord, Perec fait œuvre de perception, il appréhende un fonctionnement, il saisit des effets, il isole des fragments. Par son écriture ensuite, il actualise sa lecture en faisant œuvre d'inscription. Ce sont les résultats de cette démarche qu'à notre tour il nous appartient de lire.

Dans l'étude qu'il consacre à la citation, Antoine Compagnon insiste sur la binarité liée par essence à ce type d'activité.

Ecrire car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. [...]

La substance de la lecture (sollicitation et excitation) est la citation; la substance de l'écriture (réécriture) est encore la citation. Toute pratique du texte est toujours citation, et c'est pourquoi, de la citation, aucune définition n'est possible<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> G. Perec, «Et ils jouent aussi...» dans *Jeux & Stratégie* n° 1, *op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main*, *op. cit.*, p. 34.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal<sup>6</sup>.

### **3.1. Citations (définition).**

A la suite de l'affirmation d'Antoine Compagnon, vouloir tenter de définir la pratique citationnelle peut paraître soit téméraire, soit prétentieux. Nous devons toutefois faire la part de l'ironie d'un chercheur qui, tout en déclarant – en dehors des propos cités – dans son introduction que son «livre est sans objet», produit néanmoins sur cette question un important volume.

Etymologiquement le mot citation vient du verbe latin «citare» dont les acceptions sont :

- 1) mouvoir fortement, mettre en mouvement;
- 2) convoquer, appeler;

---

<sup>6</sup> En dépit de cet avertissement, il n'est pas impossible que dans le paragraphe annoncé, nous abusions de la citation.

3) faire venir;

4) faire entendre.

Le premier sens attesté en français, au XIII<sup>e</sup> siècle, est mettre en mouvement, vient ensuite, au XVII<sup>e</sup>, un sens juridique : signaler une personne, citer un texte.

Nous retiendrons de cette première définition deux notions, celle de mouvement/déplacement et celle générale, disons de publicité. Citer c'est donc en somme prélever un texte dans un lieu et le mettre en relief dans un autre. Il semble que ces deux idées restent fondamentalement attachées à la conception communément répandue de la citation. L'article suivant, tentant de cerner cette notion dans un domaine particulier, nous paraît en témoigner :

En lexicographie [...] contrairement à l'exemple, la citation n'est jamais un énoncé tronqué. C'est généralement une courte phrase extraite d'une œuvre d'auteur et jugée représentative du bon emploi de l'unité traitée parce que comportant cette unité et émanant d'un écrivain dont l'écriture peut être proposée comme modèle. Elle figure en caractères italiques et entre guillemets dans le corps de l'article et est suivie du nom de l'auteur. Sa présence se justifie par le besoin de fournir au consultant les indications sémantiques et syntaxiques qui manquent à la définition et aussi d'illustrer et d'authentifier par le prestige du signataire ce qui est dit dans la définition. La citation atteste donc chez le lexicographe une volonté de donner un poids supplémentaire aux emplois préconisés pour leur conférer valeur de modèle <sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Robert Galisson, Daniel Coste, *Dictionnaire de didactique des langues, op. cit.*, p. 88.

Les termes «prestige du signataire», «valeur de modèle», apparaissent particulièrement significatifs : le principe d'autorité semblerait donc indissociable de la notion de citation. De fait, nous pouvons remarquer, notamment dans les dictionnaires, que la citation est couramment utilisée à titre d'illustration, l'exemplarité de chaque extrait justifiant en l'occurrence une convocation dans les articles. Les citations renforcent les définitions proposées en leur procurant une garantie, de la sorte, elles fonctionnent un peu à la manière d'une attestation. Comme elles sont censées fournir une preuve, le nom de l'auteur apparaît au moins aussi important que le contenu puisque c'est en somme une caution que l'on recherche, l'attribution d'un label.

[les citations] apportent parfois aux articles l'agrément du style et l'intérêt d'une pensée. Mais ceci est accessoire. [...] elles sont choisies pour illustrer l'usage normal de la langue : c'est pourquoi des phrases volontairement banales, très courtes, ont souvent été retenues<sup>8</sup>.

Signalons toutefois qu'il s'agit de nuancer l'affirmation précédente. La valeur d'exemple peut en effet être négative puisque la convocation d'un écrit peut se faire dans un but de critique, voire de destruction.

---

<sup>8</sup> Alain Rey, «Présentation du dictionnaire», «Le Petit Robert», Le Robert, Paris, édition de 1991, p. XV.

Sans plus nous étendre sur le cas de la citation en général, nous envisagerons le problème de l'allusion littéraire ou de ce que l'on nomme «l'intertexte», entendu comme

l'ensemble des textes qui entrent en relation dans un texte donné <sup>9</sup>.

On doit aux travaux de Julia Kristeva une meilleure approche des relations et interactions textuelles. Nous rappellerons donc quelques unes de ses conclusions:

Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire : 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif) [...] 2. il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.

[...]

tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*<sup>10</sup>.

Nous retiendrons de ces propos deux éléments en particulier.

---

<sup>9</sup> Michel Arrivé, *Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, Paris, 1972, p. 28.

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *Sèmiôtikè*, *op. cit.*, p. 52 et 85.

– D'une part, l'affirmation que tout texte n'est jamais d'une certaine manière que la réécriture de textes antérieurs, ce qui explique peut-être la fréquente obsession littéraire du «tout est déjà écrit».

Michel Butor, l'un des écrivains souvent sollicité par Perec, en raison notamment de l'attention qu'il porte à la citation et de l'usage fréquent et varié qu'il développe de cette pratique, apporte sur ce premier point quelques précisions utiles.

Il n'y a pas d'œuvre individuelle. L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé mais apparu. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est-elle toujours une œuvre collective. C'est d'ailleurs pour cette raison que je m'intéresse au problème de la citation.

De toute façon, on écrit avec des mots qu'on n'a pas inventés, et même si l'on invente des mots nouveaux, on les invente à l'intérieur d'un réseau de mots qui, eux, ne le sont pas. Dans plusieurs livres j'ai eu recours à la citation. Par exemple dans *Mobile* j'ai utilisé des textes que j'ai glanés aux Etats-Unis. En ce sens, on peut dire de *Mobile* que c'est une œuvre écrite en collaboration. D'abord parce qu'elle est écrite en français et que je n'ai pas inventé le français, mais aussi parce que j'ai utilisé des fragments de textes déjà écrits, d'ailleurs sans demander l'autorisation de leurs auteurs <sup>11</sup>.

– D'autre part, le fait que tout écrivain subit, consciemment ou non, qu'il l'admette ou pas, l'influence de sa mémoire lectorale. Au-delà même de la citation au sens strict, il peut s'agir d'une reprise minimale

---

<sup>11</sup> Michel Butor, «39», dans *L'Arc* n° 39, 1969, p. 2.

– un mot qui va s'imposer plutôt qu'un autre, une tournure de phrase, une construction syntaxique particulière, voire un rythme ou certaines assonances. A son insu parfois, l'écrivain met donc en jeu sa propre expérience de lecteur, ce que Julia Kristeva souligne plus nettement encore dans un autre passage de l'étude évoquée précédemment.

Un texte étranger entre dans le réseau de l'écriture : celle-ci l'aborde suivant des lois spécifiques qui restent à découvrir. Ainsi dans le paragraphe d'un texte fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain<sup>12</sup>.

Si Perec concède volontiers qu'il ne se considère pas comme un doctrinaire de l'écriture et que par conséquent il ne souhaite pas vraiment développer d'une manière théorique les principes qu'il applique pour la confection de ses ouvrages<sup>13</sup>, il n'en évoque pas moins de façon détournée ses conceptions personnelles. Plusieurs de ses personnages de fiction prennent en effet en charge un certain nombre de réflexions à propos de la création artistique.

---

<sup>12</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>13</sup> Cf., par exemple :

«Je n'ai jamais été à l'aise pour parler d'une manière abstraite, théorique, de mon travail; même si ce que je produis semble venir d'un programme depuis longtemps élaboré, d'un projet de longue date, je crois plutôt trouver – et prouver – mon mouvement en marchant»...

G. Perec, «Notes sur ce que je cherche», *Le Figaro*, 8 décembre 1978, p. 28. Repris dans *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 11.

«L'auteur [...] intitulait son article «Art and Reflection». «Toute œuvre est le miroir d'une autre», avançait-il dans son préambule : un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit, d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées<sup>14</sup>.

La dernière phrase évoque une pratique particulière de la citation puisqu'elle fait référence aux emprunts non explicitement déclarés, voire même volontairement camouflés et seulement accessibles par un décodage. La dissimulation suppose l'effacement de toute trace de raccord entre le texte convoqué et le texte d'accueil. Elle peut se renforcer encore par une altération du fragment transplanté – moyennant par exemple, des substitutions de mots, des permutations, des inclusions, des traductions, des changements de niveau d'énonciation –, ce qui le rend plus difficilement identifiable. Le cas le plus fréquemment observable dans *La Disparition* correspond à ce procédé, du reste non sans une certaine logique, puisque la plupart du temps, afin d'obéir à la règle lipogrammatique, l'extrait prélevé doit être réécrit.

Il convient de rappeler l'analyse que Bernard Magné élabore de ce mode d'insertion, qu'il nomme «impli-citation» :

---

<sup>14</sup> G. Perec, *Un Cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979, p. 25.

La caractéristique majeure d'une impli-citation, c'est... son implicitation, c'est-à-dire son aptitude à s'intégrer au discours du narrateur sans que soit perceptible la rupture de l'isotopie énonciative : une suture invisible, voilà l'opération que doit réussir le scripteur <sup>15</sup>.

Ces greffes dissimulées peuvent faire l'objet de deux types de mise en place, selon que l'écrivain efface toute trace de citation, ou – d'une manière plus retorse – qu'il arbore au contraire les marques d'une référence extérieure, mais avec une fausse attribution. Poursuivant sa réflexion, Bernard Magné propose une distinction entre ces deux formes d'une même opération.

Dans cette stratégie de suture invisible, deux tactiques sont mises en œuvre, selon le traitement appliqué à la rupture énonciative qu'entraîne toute citation. [...]

Tantôt la rupture est masquée, car disparaissent les signes canoniques du changement d'énonciateur : alinéas, guillemets, italiques. Le texte source et le texte cible sont unifiés dans l'énoncé du narrateur; [...] ce qui se dissimule, c'est, par un effacement de premier degré, l'acte même de citer; je parle alors d'impli-citation simple.

Tantôt cette rupture est marquée, car apparaissent les signes canoniques du changement d'énonciateur : alinéas, guillemets, italiques. Le texte source est distingué de l'énoncé du narrateur, mais référé à un pseudo-énonciateur [...]; ce qui se dissimule, c'est, par un

---

<sup>15</sup> Bernard Magné, «Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel», dans *Perecollages, op. cit.*, p. 74.

effacement de second degré, non plus l'acte même de citer, mais l'auteur cité; on parlera alors d'impli-citation complexe <sup>16</sup>.

Une fois de plus nous pouvons constater que dans *La Disparition* Perec lance un défi à son lecteur, puisqu'en semant à nouveau le doute sur les instances d'énonciation, il lui suggère de revoir son parcours de lecture. Si la citation traditionnelle est ostensiblement employée en plusieurs endroits du texte, cela n'exclut pas en effet le recours, ailleurs, à des impli-citations. L'affichage des unes contribue à effacer un peu plus la présence des autres.

---

<sup>16</sup> Bernard Magné, «Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi*», dans *T.E.M.* n° 2, été 1984, p. 75/76. Repris dans *Perecollages, op. cit.*, p. 106/107. Le fragment cité correspond à cette dernière version.

Cf. aussi :

...«je distinguerai deux types d'impli-citations : l'impli-citation **simple** et l'impli-citation **complexe**. Dans **l'impli-citation simple**, il y a suppression pure et simple des marques du changement d'énonciation. Tel énoncé, assignable en toute rigueur au narrateur est en réalité un énoncé emprunté, sans que rien n'indique cet emprunt (rien du moins qui ressemble aux traditionnels signaux). L'impli-citation simple repose sur une anisotropie implicite. C'est une occultation de premier degré. [...] Dans **l'impli-citation complexe**, il y a mise en évidence d'un changement d'énonciateur : tel énoncé est, très classiquement, présenté comme discours rapporté, le narrateur y cède ostensiblement la parole à un autre locuteur, mais ce **locuteur rapporté explicite n'est pas l'auteur réellement cité**. L'impli-citation complexe repose sur la combinaison d'une anisotropie explicite et d'une attribution illicite. C'est une occultation de second degré.»

Bernard Magné, «Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel», dans *Perecollages, op. cit.*, p. 74.

Si nous recensons les différentes catégories de citations utilisées dans *La Disparition* nous nous apercevons que tous les cas de figure sont représentés, depuis la forme la plus rigoureusement canonique jusqu'à des occurrences faisant l'objet d'un processus de dissimulation à plusieurs degrés.

Nous proposons en suivant un tableau récapitulatif des diverses combinaisons possibles.

	<b>CITATION</b>	<b>IMPLI-CITATION SIMPLE</b>	<b>IMPLI-CITATION COMPLEXE</b>
<b>Intacte</b>	<p><u>Type commun orthodoxe</u> :</p> <p>aucune altération ni de l'écrit cité, ni du nom de l'auteur (I).</p>	<p><u>Pas de modifications de l'écrit cité</u>, mais pas non plus de marques canoniques de citation (VII).</p>	<p><u>Pas d'altération de l'écrit cité</u>, présence de démarcateurs, fausse attribution (IX).</p>
<b>Retouchée</b>	<p>1. <u>Modifications de l'écrit cité</u> :</p> <p>1.1. traduction approximative (II).</p> <p>1.2. adaptation libre.</p> <p>2. <u>Opérations sur le nom de l'auteur</u> :</p> <p>2.1. déformation par métoplasmes (III).</p> <p>2.2. substitution par synecdoque (IV) ou par périphrase (V).</p> <p>2.3. travestissement par fictionnalisation (VI).</p>	<p>1. <u>Modifications de l'écrit cité et pas de démarcateurs</u> :</p> <p>1.1. traduction approximative.</p> <p>1.2. adaptation libre (VIII).</p>	<p><u>Modifications de l'écrit cité et/ou du nom de l'auteur déclaré</u>, présence de démarcateurs (X).</p>

Envisageons quelques exemples pour certains des cas désignés, afin d'en examiner le fonctionnement particulier<sup>17</sup>.

*La Disparition* présente un certain nombre de références qui constituent indéniablement des citations parfaitement orthodoxes (cas n° I, citation intacte). Dans la phrase suivante, par exemple, le titre de l'ouvrage est, conformément aux normes, inscrit en italiques et le nom de l'auteur est mentionné sans altération :

Faustina lisait un roman, *Orlando*, par Virginia Woolf. (*L.D* p. 36)

De même, certaines des citations latines, bien que le nom des auteurs soit systématiquement omis, sont mises en relief non seulement par l'emploi des italiques mais encore par la présence de guillemets. De plus rien ne vient altérer l'écrit cité.

«*O fortunatos nimium sua si bona norint agricolos*» (*L.D* p. 153)

Entrent aussi dans cette catégorie le poème de Roubaud placé en épigraphe, ainsi que les divers extraits regroupés sous le titre «*métagraphes*» en fin de volume. Là encore, ni le nom de l'auteur, ni les écrits ne sont affectés par une quelconque modification, et les inserts sont signalés par les marques habituelles. Ces différents passages cependant, surtout ceux du second groupe, jouissent d'un statut assez

---

<sup>17</sup> Nous laisserons pour l'instant de côté l'étude des différents types de transposition, cette question sera abordée ultérieurement.

particulier et se situent en marge du texte lui-même, dans ce qu'Antoine Compagnon appelle la «périgraphie»<sup>18</sup> et que Genette nomme pour sa part le «péritexte»<sup>19</sup>.

Cette catégorie de citations, signalée par les marques canoniques et constituée par des extraits intacts a précisément pour fonction de représenter la normalité. De la sorte, Perec cherche peut-être à donner à *La Disparition*, ne serait-ce qu'à titre de leurre, un aspect moins surprenant, par le recours à des fonctionnements connus, habituels. En tendant à réduire l'écart, il heurte moins les usages communs et dans une certaine mesure, le lecteur peut ainsi retrouver des repères familiers.

Cependant, il serait illusoire de penser que Perec recherche par ce moyen l'impossible normalisation d'un texte hors norme. Au contraire, comme c'est souvent le cas dans *La Disparition*, le zèle apparemment déployé pour respecter la règle commune revient en fait à en montrer les

---

18 «La périgraphie est une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte. [...] Elle échappe, un tant soit peu, à l'immanence du texte [...] C'est une scénographie qui met le texte en perspective»...

Antoine Compagnon, *La seconde main*, *op. cit.*, p. 328.

19 «Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitre ou certaines notes; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale»...

Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 10.

limites et consiste finalement en une contestation. En somme, le contre-effet s'accompagne d'un contre-contre-effet.

Ainsi, dans l'exemple suivant, la citation apparaît-elle comme déplacée, en raison même de la présence de démarcateurs canoniques et du consciencieux respect de la norme.

avatar dans sa signification d'avaro, pour sûr [voir Bloch and Wartburg, Dauzat, Thomas...] (*L.D* p. 225)

En effet, ce type d'anisotropie énonciative est fort peu courant dans la fiction. Les crochets constituent une marque de ponctuation exceptionnelle qui correspond communément à une rupture stricte, impliquant souvent le renvoi à un ailleurs, situé hors de l'écrit<sup>20</sup>. Notons que cette formulation est surtout réservée au langage scientifique, or le contenu de la phrase concourt ici à renforcer une lecture dans ce sens. On attendrait plus cette référence par exemple dans un article de lexicologie, où elle contribuerait, par sa valeur de caution, à donner une connotation de sérieux, que dans une fiction où elle rompt le fil narratif et déstabilise l'énonciation.

Nous constatons donc que la scrupuleuse observance des règles de la citation peut paradoxalement, moyennant un usage particulier, se révéler perturbatrice.

---

<sup>20</sup> Il importe de souligner d'une part que c'est la seule occurrence de ces signes de ponctuation dans *La Disparition*, d'autre part que Perec les a substitués aux parenthèses qu'il avait mises dans le manuscrit (Manuscrit p. 106).

Cette situation n'est toutefois pas la plus répandue dans *La Disparition* et même si elle présente un réel intérêt, convenons que l'originalité de ce roman en matière de citation réside plutôt dans ce que nous avons appelé la citation retouchée. En pareils cas, si l'anisotropie indicatrice de l'emprunt est bien marquée, le lecteur ne découvre cependant pas l'écrit correspondant à l'annonce qui en est faite, ou le nom d'auteur auquel il s'attend, même s'il reconnaît l'un ou l'autre sans difficultés.

Dans le passage suivant par exemple, où les vers cités sont normalement mis en valeur par une typographie particulière, la mention d'Hugo, associée aux alexandrins et au thème abordé permet au lecteur de saisir, malgré d'évidentes transformations (citation retouchée, cas n° II), la référence à *la Légende des siècles*.

à l'instar du hussard qu'Hugo quand il

*Parcourait à dada au soir d'un grand combat  
Un champ puant la Mort sur qui tombait la Nuit*

aimait parmi tous pour son poids imposant, mais aussi pour son parfait sang-froid, du hussard donc donnant du rhum à l'hidalgo traînard (*L.D* p. 277)

Le décalage pourtant se perçoit nettement : le mélange des registres de langue anéantit la solennité des alexandrins et le caractère tragique du sujet évoqué. Le mot «dada», tiré du langage enfantin, et le verbe «puer», issu d'un vocabulaire familier, contribuent d'autant mieux à ruiner

l'effet produit par les vers originaux<sup>21</sup>, que certains fragments, comme l'hémistiche «sur qui tombait la nuit», ont été restitués sans modification.

Nous pourrions également remarquer qu'avec l'emploi d'un nom unique, une confusion se crée entre Hugo fils, l'écrivain qui rapporte la scène, et Hugo père, qui en est l'acteur. Même si le glissement revêt relativement peu d'importance, il attire l'attention du lecteur sur un jeu sur les noms qui s'exerce ailleurs de manière plus visible.

Les patronymes d'écrivains subissent en effet des traitements très diversifiés.

– Le nom peut être modifié par suppression ou remplacement des lettres interdites dans le lipogramme (citation retouchée, cas n° III). C'est ainsi qu'on rencontre un «Mallarmus» ou un

Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis : «L'on n'inscrit pas pour assombrir la population» ? (*L.D* p. 312)

---

<sup>21</sup> Cf. V. Hugo, *La Légende des siècles*, Le temps présent, n° VI, «Après la bataille».

«Mon père, ce héros au sourire si doux,  
Suivi d'un seul hussard qu'il aimait entre tous  
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille  
Parcourait à cheval le soir d'une bataille  
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit.

[...]

C'était un espagnol de l'armée en déroute  
Qui se traînait sanglant sur le bord de la route.»

Remarquons une fois de plus, avec cet exemple, le mécanisme que nous avons noté ailleurs. Si la transformation de Queneau est évidemment nécessaire, celle de Raymond, en revanche, apparaît parfaitement superflue. Elle contribue cependant à doter le nouveau nom d'une connotation exotique et met l'accent sur le travail de redistribution des lettres, l'ensemble «ay» glissant du prénom vers le nom.

- Perec a parfois recours à la synecdoque<sup>22</sup> et désigne ainsi par le nom d'un de ses personnages, un écrivain dont le patronyme ne peut être inscrit (citation retouchée, cas n° IV) :

un roman paru, dix ans auparavant, à la Croix du Sud, un roman d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq (*L.D* p. 32)

Bioy Casarès, co-auteur avec Borges des *Six problèmes pour Don Isidro Parodi* et des *Chroniques de Bustos Domecq*, se voit ainsi indirectement désigné.

Cet exemple est toutefois ambigu : en effet, si l'on s'en tient à une définition stricte, dans ce passage, l'auteur n'est jamais explicitement nommé et c'est par déduction que le lecteur peut rétablir son identité.

---

<sup>22</sup> Nous prenons ce concept dans le sens que lui accordent Bernard Dupriez dans *Gradus. Les procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 440/441, et P. Fontanier :

les synecdoques «consistent dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre. »

*Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p. 87.

En toute rigueur donc, il s'agirait d'une impli-citation complexe avec modification de l'écrit et du nom de l'écrivain supposé («Domaicq» pour «Domecq»). A l'appui de cette affirmation nous noterons que si le lipogramme exclut bien «Casarès» (tout comme il interdit le troisième nom du syntagme «Honorio Bustos Domecq»), il autorise cependant la mention des deux premiers éléments du patronyme, «Adolfo Bioy».

Cette situation particulière constitue peut-être un cas limite généré par l'écriture spécifique de *La Disparition*, mais l'exemple suivant dans lequel le nom de l'écrivain n'est pas non plus directement donné (citation retouchée, cas n° V), pose un problème comparable.

«Baudelaire», qui ne peut s'inscrire en l'état dans le roman est désigné par une périphrase.

un fils adoptif du Commandant Aupick (*L.D* p. 122)

Comme le poème qui suit fait lui-même l'objet d'une transposition afin de pouvoir figurer dans le lipogramme, nous mesurons l'écart qui s'instaure avec la perception que l'on a communément de la notion de citation.

– Enfin, le nom fait quelquefois l'objet d'une intégration à la fiction (citation retouchée, cas n° VI). Ce n'est plus seulement le texte d'un écrivain que Perec insère dans son roman, mais l'écrivain lui-même qui devient un personnage de l'histoire. Dans ce cas, le nom ne change pas nécessairement de forme mais certainement de statut. C'est ainsi que le

roman de Maurice Pons, *Rosa*, devient un document militaire présenté comme un

instructif rapport qu'a fait l'adjudant Pons sur la disparition d'Yorick Gribaldi (*L.D* p. 291)

Là encore, Perec soumet son lecteur à une confusion savamment orchestrée : l'écrivain Maurice Pons, être de chair, auteur effectif d'un récit de fiction, perd sa réalité en se changeant en un être de fiction, portant le même nom, qui écrit un récit censé rapporter des faits réels.

Qu'elles soient simples ou complexes les impli-citations intactes ne se comptent pas en grand nombre dans *La Disparition*. Pour la première catégorie (cas n° VII, impli-citation simple intacte), elles se limitent même à quelques exemples de peu d'ampleur, parfois réduits à un mot unique, suffisamment connoté cependant pour que nous puissions affirmer sans hésitation qu'il s'agit d'un emprunt. Ainsi dans la phrase suivante,

grand Favori du Sultan, il croyait qu'il finirait Vizir ou Mamamouchi.  
(*L.D* p. 174)

le mot «Mamamouchi» est une impli-citation de Molière. Ce terme en effet, contrairement à ce que pourrait laisser croire le contexte, ne renvoie à aucun titre réel de dignitaire turc, mais correspond à une

distinction honorifique de fiction, création de Molière pour *le Bourgeois gentilhomme*.

pour avoir un beau-père qui soit digne de lui, il veut vous faire Mamamouchi, qui est une certaine grande dignité de son pays <sup>23</sup>.

Notons que nous serions tenté, lorsque la modification apparaît comme minimale, de considérer certains cas comme des impli-citations intactes. Dans le commentaire en anglais qu'Arthur Wilburg Savorgnan profère en guise d'introduction à son récit, nous retrouvons, à un mot près –mais l'intérêt essentiel de la citation ne réside-t-il pas précisément dans cette minuscule différence ? –, une phrase tirée de *Macbeth* <sup>24</sup> :

*It is a story told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*  
(L.D p. 245)

Remarquons que l'utilisation des caractères italiques et le saut de ligne annoncent clairement une citation, même si l'attribution est trompeuse. Le piège ici se double peut-être du fait que l'association des mots «bruit et fureur» évoque immanquablement le titre du roman de Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, et peut donc engager sur une autre fausse piste.

---

<sup>23</sup> *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte IV, Scène 5.

<sup>24</sup> Shakespeare, *Macbeth*, V, 5. Le mot «tale» a été remplacé par «story».

D'autres textes non référencés mais présentés comme des citations, ne subissent en revanche aucune altération (cas n° IX, impli-citation complexe intacte). Se rangent dans cette catégorie la plupart des lipogrammes écrits spécialement pour *La Disparition*. Les productions de Queneau et de Queval en constituent deux exemples.

connais-tu la Tradition d'Ali-Baba ?

- Non.

- Ouïs plutôt : il n'y a pas plus joli :

*Au son d'un ocarina qui jouait l'Or du Rhin, Ali Baba, un pacha nain plus lourd qu'un ours, un gros patatouf quoi,*

[...]

Il y a aussi la Chanson du Topinambour : on la dit aux bambins quand va s'approchant à grands pas l'instant crucial du dodo.

- Oyons, j'ai fait, la Chanson du Topinambour.

*Topinambour tu voudrais voir*

*Fou soldat sans amour (L.D p. 269 /270)*

Certains écrits font l'objet de nombreuses transformations, ce qui, dans le cas des impli-citations, pose souvent le problème du repérage par le lecteur.

Si l'intégration de «Longtemps, je me suis couché de bonne heure»<sup>25</sup> ne soulèverait guère de difficultés dans un lipogramme en A, une réécriture est indispensable pour qu'il figure, travesti, dans *La Disparition*. L'adaptation du célèbre incipit de Proust est certes plutôt libre et aucun

---

<sup>25</sup> M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, «Du côté de chez Swann I», Pléiade, tome I, p. 3.

démarcateur ne vient signaler la présence d'une citation (impli-citation simple retouchée, cas n° VIII), toutefois le contexte apporte plusieurs indications de lecture susceptibles de mettre sur la voie <sup>26</sup>.

Il s'alitait pourtant au couchant (*L.D* p. 21)

Avec l'impli-citation complexe, le lecteur éprouve souvent une illusoire impression de sécurité en découvrant les signes conventionnels annonçant une citation, a fortiori lorsque l'emprunt est dûment assigné à un auteur. Quand l'extrait convoqué est de plus traduit, remanié, modifié (impli-citation complexe retouchée, cas n° X), la recherche de la paternité réelle par le lecteur se révèle un jeu délicat.

Ainsi, la citation parfaitement signalée par des guillemets et prétendument issue des ouvrages de Lowry

car, a dit jadis Malcolm Lowry, «Qui toujours sans faiblir voudrait courir plus loin, çui-là nous pouvons l'affranchir». (*L.D* p. 130)

---

<sup>26</sup> Dans un texte postérieur, Perec proposera «35 variations sur un thème de Marcel Proust», au nombre desquelles figure une traduction lipogrammatique en E – qui n'est pas sans rappeler celle de *La Disparition* – de la fameuse phrase :

«Durant un grand laps l'on m'alita tôt.»

G. Perec, «Qu'est-ce que la littérature potentielle ?», dans *Le Magazine littéraire* n° 94, novembre 1974, p. 22.

est en fait la traduction d'une phrase de Goethe, que Lowry place comme épigraphe à son roman *Au-dessous du volcan*

Wer immer strebend sich bemüht, der können wir erlösen.

Qui toujours s'efforce de se dépasser, celui-là, nous pouvons le sauver <sup>27</sup>.

Ce dernier exemple illustre assez bien le principe général de la pratique de la citation, notamment dans *La Disparition*. Malcom Lowry, citant Goethe, s'approprie en quelque sorte le texte de Goethe, et en le plaçant en épigraphe, il le rend producteur de sens nouveaux, bref il le réécrit. Perec par conséquent, en citant Lowry, réécrit la réécriture de Goethe par Lowry. Le fonctionnement de la citation est donc métaphore en somme de la littérature.

---

<sup>27</sup> Goethe cité par M. Lowry, *Au-dessous du volcan*, Folio, Paris, 1959, p. 34.

peut-être pouvait-on prendre en compte les rencontres fortuites, les influences affichées, les hommages volontaires, les copies inconscientes, la volonté de pastiche, le goût des citations, les coïncidences heureuses ...

Georges PEREC 28

### **3.2. Six stations (sélection).**

Comme on peut aisément l'imaginer, Perec n'a pas laissé au hasard le choix des citations et des écrivains appelés à figurer dans *La Disparition*. Pourtant le nombre et la variété des convocations pourraient faire croire à une recherche exclusive de l'accumulation avec ce que Vincent Colonna nomme une

consommation folle de textes antérieurs au niveau de l'énoncé, avec cette pratique boulimique de la quasi-totalité des formes d'hypertextualité et d'intertextualité, depuis la réécriture de *Booz endormi* jusqu'à celle d'un épisode de *Moby Dick*, par laquelle le narrateur ne semble pouvoir poursuivre sa diction qu'avec pour horizon l'absorption du tout de la littérature mondiale 29.

Avant toutefois de s'interroger sur les raisons qui ont conduit Perec à opter pour tel ou tel fragment, il conviendrait sans doute de souligner

---

28 G. Perec, *Le voyage d'hiver*, Saisons, plaquette réalisée par Nicole Vitoux, Hachette, Paris, 1979; réédité dans *Le Magazine littéraire* n° 193, mars 1983, p. 34.

29 Vincent Colonna, «Fausses notes», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, *op. cit.*, p. 105/106.

l'étonnante parenté existant entre la pratique de la citation et celle du lipogramme. Ces activités s'exercent toutes deux sur le même matériau, le langage, et surtout renvoient indubitablement à l'action de couper. Nous pouvons même affirmer que dans une certaine mesure le lipogramme mime le travail de la citation, puisque l'on ne retient que quelques éléments dans la langue, ceux par exemple qui semblent les plus significatifs, ceux qui paraissent susceptibles de se prêter à une exploitation multiforme.

Dans *La Disparition*, Perec demande à la citation de remplir une triple fonction.

- Premièrement, elle contribue à relancer l'intérêt. Les multiples façons de désigner le lipogramme, même si elles se renouvellent souvent et créent ainsi une dynamique incontestable, risqueraient à la longue d'installer un mécanisme pesant et monotone. Les citations permettent le rebondissement souhaitable et entretiennent doublement la curiosité du lecteur, d'une part en montrant de quelle manière l'écrivain parvient à résoudre les problèmes posés par l'intégration dans son texte de matériaux venus d'ailleurs, d'autre part en soumettant des énigmes nouvelles qui mettent à l'épreuve érudition et mémoire.

Par exemple, à la seule rencontre du nom Zarathoustra, tel lecteur établira spontanément une relation avec un ouvrage de Nietzsche. Cependant il n'est pas impossible qu'un doute alors ne s'installe : le titre exact n'est-il pas *Ainsi parlait Zarathoustra* ? et non comme semble

le suggérer le texte de *La Disparition* «Ainsi l'a dit Zarathoustra» (*L.D* p. 51). Pourtant «parlait» convenait fort bien pour le lipogramme...

- Deuxièmement la citation affiche le droit à la réécriture et par là même invite à une relecture. Le fragment de texte inséré produit dans son contexte d'accueil un certain nombre d'effets de sens, parfois différents de ceux qu'il occasionnait dans l'écrit original. De plus, le fait que le lecteur n'est confronté qu'à des extraits devrait l'inciter à aller vérifier comment ces éléments, isolés du réseau dont ils faisaient partie, fonctionnaient ailleurs. En outre, nous comprenons qu'un nouveau type de relations se crée, non plus maintenant à l'intérieur d'un seul texte, mais entre deux textes qu'il importe de conjointre. Bernard Magné observe à ce propos que

La **réécriture** installe entre ces deux textes un véritable dispositif de **lisibilité croisée** particulièrement propice à la **relecture**<sup>30</sup>.

Si nous reprenons l'exemple du nom du personnage de fiction inventé par Borges et Bioy Casarès, nous remarquons que ce n'est vraisemblablement pas un hasard si le choix de Perec s'est porté sur un ouvrage dans lequel un policier est confronté à six problèmes, doit résoudre six énigmes. Certes le six dans le livre source ne renvoyait pas *a priori* au nombre des voyelles, mais avec ce nouveau lien tissé avec *La Disparition*, c'est le sens qu'il acquiert. Pourquoi le lecteur n'opérerait-il

---

<sup>30</sup> Bernard Magné, «Perécritures» dans *La réécriture, op. cit.*, p. 87.

NB : Ici encore le terme lisibilité est à prendre au sens que nous avons attribué à lecturabilité.

pas alors une relecture inédite des *Six problèmes pour Don Isidro Parodi* ? Il découvrirait ainsi une phrase troublante – anticipation fantastique digne de Borges – qui semble vraiment désigner – pourquoi ne pas le croire – l’écriture de *La Disparition*.

déranger l’ordre naturel de votre alphabet réputé, en sautant de la lettre *a* à la lettre *d*<sup>31</sup>.

- Troisièmement, en revendiquant une reconnaissance pour l’ouvrage dans lequel elle s’inscrit, la citation affirme l’appartenance de *La Disparition* à la littérature. C’est une des facettes du fonctionnement complexe décrit par Antoine Compagnon :

Le sujet de la citation est un personnage équivoque qui [...] montre du doigt publiquement d’autres discours et d’autres sujets-, mais sa dénonciation, sa convocation sont aussi un appel et une sollicitation : une demande de reconnaissance<sup>32</sup>.

En se plaçant en quelque sorte sous la tutelle d’autres écritures, en les faisant participer à la construction de son propre texte, Perec occupe un espace défini par les choix qu’il décide, par le cadre qu’il se fixe. Ce faisant, il s’inscrit dans une certaine tradition comme il l’indique à un journaliste :

---

<sup>31</sup> J. L. Borges, A. Bioy Casarès, *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*, traduction de Françoise-Marie Rosset, Arc en ciel, Denoël, 1967, p. 176.

<sup>32</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main*, *op. cit.*, p. 40.

Il y a encore une autre image du puzzle. Je crois que c'est de Butor, mais je l'ai tellement utilisée que j'ai fini par croire que c'était de moi... Butor dit que l'écriture, c'est un puzzle dont il manque une pièce. Les pièces qui existent ce sont tous les écrivains qui vous entourent, tous ceux qui vous éclairent, qui vous stimulent, et...; et la pièce manquante, qui va achever le puzzle, c'est le livre qu'on va écrire <sup>33</sup>.

On conçoit que pour répondre de manière satisfaisante à ces exigences, les emprunts doivent offrir en germe des garanties d'exploitation suffisantes. Là encore, comme pour le vocabulaire, les critères de sélection apparaissent rigoureux.

Au vu de la liste récapitulative des citations contenues dans *La Disparition*, il semble que l'on puisse classer selon six catégories les motivations guidant le choix des différents écrits et auteurs figurant dans le livre. Précisons toutefois que ces catégories sont bien évidemment perméables, un écrit pouvant être retenu pour de multiples raisons. Issues des lectures personnelles de Perec<sup>34</sup>, les citations

---

<sup>33</sup> Entretien avec Bernard Noël dans *poésie ininterrompue. op. cit.*

<sup>34</sup> Si Perec n'a pas tout lu, comme il se plaît à le préciser lors d'un entretien («Le jeu avec des plumes», *Le sauvage* n° 60, *op. cit.*, p. 13), il fait montre d'une connaissance livresque des plus amples. Malgré ses dénégations «je lis peu, mais je relis sans cesse»... (*W ou le souvenir d'enfance, op. cit.*, p. 193.), nous pouvons constater qu'il déploie une intense activité lectorale, dont on trouve trace dans ses ouvrages. Notons au passage que la phrase tirée de *W* suggère, si besoin, que la lecture pratiquée par Perec s'écarte manifestement d'une réception indifférenciée et boulimique pour correspondre à cette approche lente et minutieuse qu'exige certaine écriture.

potentielles susceptibles d'être incorporées dans *La Disparition*, passent en somme par ce qu'ailleurs on nomme des gares de triage. Afin de mieux comprendre le réseau des citations dans le roman peut-être conviendrait-il d'effectuer un arrêt dans ces six stations.

Toi qu'on connaît partout, ô divin artisan !  
 Tu nous a tous soumis à la loi d'un tyran,  
 Tyran craint d'un chacun, qu'on baptisa LA MORT.  
 Oui, mourir tôt ou tard, humain, voilà ton sort.

Gabriel PEIGNOT <sup>35</sup>

### **3.2.1. Convocation car anticipation.**

*La Disparition*, une nouvelle fois pose par son originalité, un problème pour le traitement de la citation. Si les auteurs cités, n'ont pas eux-mêmes composé de lipogrammes en E, leur texte ne peut figurer sans «traduction» dans le roman. En revanche, tout écrit sans E, est *a priori* recevable. La tradition lipogrammatique n'étant pas des plus fournies, on comprend que les possibilités offertes sont réduites, par le

---

<sup>35</sup> G. Peignot, *Amusements philologiques*, 1842. Cité dans *Lettres en folie*, «petite fabrique de littérature. 2», Alain Duchesne, Thierry Legay, Magnard, Paris, 1990, p. 157.

nombre tout d'abord, mais aussi par la qualité<sup>36</sup>. De fait, on ne trouve finalement qu'une citation de lipogramme en E<sup>37</sup> (p. 63), de conception antérieure à celle de *La Disparition*. En revanche plusieurs écrits, composés tout spécialement à l'occasion de la rédaction du roman sont directement assimilables puisqu'ils se conforment à la contrainte.

Ces différents passages, sans exception, font tous l'objet d'une mise en relief dans le texte grâce une rupture d'isotopie énonciative, mais cela constitue souvent le seul indice d'une possible citation. La plupart du temps ces textes restent anonymes ou sont attribués à des personnages de la fiction, nous sommes donc généralement en présence de cas d'impli-citations complexes intacts.

Il faut préciser que le lipogramme composé par Wright présentait l'inconvénient majeur d'être écrit en anglais. Il supposait donc un aménagement de la diégèse afin de vraisemblabiliser la venue d'un extrait un peu long dans le texte. Perec par conséquent aligne une série d'écrits très différents par le ton adopté et le thème abordé qui forme un ensemble hétérogène, mais qui trouve une opportune justification dans

---

<sup>36</sup> Certains essais ne présentent en effet guère d'intérêt comme le fait remarquer Perec dans son «Histoire du lipogramme» (*op. cit.*).

<sup>37</sup> Il s'agit d'un texte en anglais emprunté à l'ouvrage lipogrammatique de Wright, *Gadsby; a story of over 50 000 words without using the letter E* (voir «Histoire du lipogramme», *op. cit.*, p. 91.), cité par Pierce, lui-même cité par Queneau dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 325/326.

la présentation qui en est faite. Ces morceaux épars sont en effet censés constituer une collection de devoirs scolaires d'Anton Voyl.

Puis Amaury mit la main sur un fort carton qu'il ouvrit. Il y trouva maints manuscrits prouvant qu'Anton avait du goût pour l'instruction car il y gardait non sans un soin tatillon l'acquis qu'on lui inculqua jadis. Ainsi, lisant mot à mot, Amaury put-il parcourir l'instructif curriculum studiorum d'Anton. (*L.D* p. 60)

Dès lors le lecteur n'est plus surpris de passer sans transition d'un domaine particulier à un autre<sup>38</sup> et de rencontrer certains passages en langue étrangère (l'écrit en allemand d'Eugen Hemlé vient, de ce point de vue, renforcer la position du texte de Wright). De plus, par cette opération, Perec trouve un moyen détourné de désigner les écrits cités : il s'agit effectivement, à l'exception précisément du texte en anglais, de «manuscrits» non publiés ailleurs, et qui coïncident bien avec des essais ponctuels, comparables à des exercices scolaires.

---

<sup>38</sup> Ici encore nous voyons de quelle manière, en certains endroits du moins, Perec se montre soucieux de préserver pour son récit un caractère vraisemblable, selon la définition que nous avons fournie précédemment et que nous compléterons par cette analyse de Barthes :

«Le vraisemblable ne correspond pas fatalement à ce qui a été (ceci relève de l'histoire) ni à ce qui doit être (cela relève de la science), mais simplement à ce que le public croit possible et qui peut être tout différent du réel historique ou du possible scientifique.»

*Critique et vérité*, Collection «Tel Quel», Seuil, Paris, 1968, p. 15.

On appréciera d'ailleurs le fait – que l'on perçoit hélas seulement lorsqu'on étudie le manuscrit – que l'un de ces écrits corresponde effectivement à une copie d'élève, une authentique composition française, sur un sujet donné dans une classe de seconde A du Lycée de Louviers le mercredi 3 avril 1968. Certes cette abondance de précisions apparaît comme superflue et l'absence de ces détails ne grève en rien la lecture – ce que Renaud Camus indique pour un de ses livres dans lequel il adopte une démarche sinon identique, du moins comparable

Tout ceci, il n'est nullement nécessaire, bien entendu, que le lecteur le sache avant de lire <sup>39</sup>

cependant, force est de constater que cette opération échappe à la banalité. N'est-il pas possible dans ce cas d'affirmer que la fiction crée l'organe ? C'est parce que l'on doit trouver dans les archives d'un être de fiction une rédaction lipogrammatique, qu'un professeur, bien réel lui, donne à ses élèves une composition française plutôt inédite, où il est question de se passer de E.

Ainsi donc, Perec incite plusieurs amis à l'écriture, avant que Butor ne formule ce projet :

J'ai longtemps rêvé d'écrire une œuvre romanesque (ou quasi-romanesque) à l'intérieur de laquelle j'aurais demandé à certains amis

---

<sup>39</sup> Renaud Camus, «Chemins de fin d'été», dans *La chronique des écrits en cours*, n° 2, *op. cit.*, p. 69.

d'écrire tel ou tel passage. Il y a déjà eu des expériences de ce genre, en particulier en Angleterre. On a pu lire des romans où un chapitre avait été écrit par l'un, un chapitre par l'autre<sup>40</sup>.

En demandant à plusieurs personnes de composer des lipogrammes qu'il intègre ensuite dans son roman, Perec accomplit une démarche qui nous semble correspondre à un double objectif.

D'une part, c'est un moyen d'inciter à l'écriture, ainsi que le recommande notamment l'Oulipo. On se rappelle, à ce propos, la note inscrite à la fin de l'un des ouvrages de Perec, et qui invitait le lecteur à écrire à son tour.

A la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les «Je me souviens» que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités<sup>41</sup>.

D'autre part, c'est aussi une façon de faire tester l'application de la contrainte et faire constater par la pratique, dans un premier temps l'extrême difficulté du projet (qui devait sans doute passer pour peu réalisable), dans un deuxième, les potentialités qui se découvrent à mesure et qui prouvent que la langue est plus riche qu'on ne croit<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Michel Butor, «39», dans *L'Arc* n° 39, *op. cit.*, p. 4.

<sup>41</sup> G. Perec, *Je me souviens*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>42</sup> Nous pourrions rapprocher la position que nous prêtons à Perec de l'analyse que fait Marina Yaguello :

Perec constitue donc une sorte de recueil de ces écrits de circonstance, et évoque cette activité dans le roman en la désignant par une métaphore métatextuelle de compilation. Du reste cette phrase, que nous avons déjà mentionnée, précède précisément deux textes appartenant au corpus étudié :

j'avais pour mission la constitution d'un colossal Variorum compilant dictons, racontars, sagas, faits amusants, anas, chansons ou traditions. (*L.D* p. 269)

Il importe encore de préciser que, le plus souvent, ces exercices lipogrammatiques n'ont pas été distribués au hasard et que les compétences particulières de chacune des personnes pressenties semblent avoir été utilisées au mieux. En dehors du fait qu'une telle répartition permet de tirer un profit optimal des savoirs spécifiques de chacun, nous supposons que Perec cherchait dans une certaine mesure à prouver ainsi que le lipogramme trouvait place dans tous les domaines.

La liste de ces citations un peu particulières s'établit comme suit :

---

«Un lexique abondant est généralement considéré comme une richesse et on parle volontiers de langues *riches* et de langues *pauvres*. [...] Mais [...] La richesse, est-ce vraiment l'abondance de signes ou la *flexibilité* de ceux-ci, leur aptitude à construire des significations multiples ? [...] Une langue qui fonctionne est par là même une langue riche.

«C'est pas dans le dictionnaire», dans *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Collection Point virgule, Seuil, Paris, 1988, p. 88/89/90.

- Jacques Roubaud fournit le poème qui ouvre le livre (*L.D* p. 9). Ce sonnet, placé au début, joue le rôle d'épigraphe pour le roman tout entier et nous paraît particulièrement riche d'enseignements.

D'une part, nous remarquons qu'il est composé d'hendécasyllabes. Ces vers peu communs, auxquels l'oreille est assez mal habituée et qui semblent donc avoir un rythme bâtard comme s'ils sonnaient faux, n'évoquent-ils pas des alexandrins amputés ? Certains propos de Roubaud peuvent le laisser supposer :

«nul discours jamais n'abolira l'hasard».

par l'absence d'un *e* nécessaire est ici rapproché de Lazare, cela même que son omission dans la source ferait, impossible résurrection, renaître un alexandrin :

«un coup de dés jamais n'abolira Lazare <sup>43</sup>.»

Le choix de ce mètre renverrait ainsi à l'ablation du *e*, et ce d'autant plus que les vers sont tous, a fortiori, en rimes masculines, et que le poème s'annonce avec le même titre que le roman.

D'autre part, nous notons un nombre tout à fait inhabituel de parenthèses, encore plus remarquables du fait que le texte est court. Certaines même s'emboîtent (vers 10/11/12) et ne manquent pas d'évoquer bien sûr les enchâssements rousselliens. Or le texte de *La Disparition* est lui aussi, notamment par ses multiples rejets, digressions, retours en arrière, placé sous ce patronage littéraire. Le poème remplit donc la fonction d'avertissement dévolue traditionnellement aux épigraphes.

Jacques Roubaud est aussi l'auteur du «problème» de mathématiques (*L.D* p. 62/ 63). Sa formation de mathématicien l'y disposait logiquement.

- La rédaction des pages 60/61 correspond à la copie d'une élève de seconde, Christine Ferri, sur un sujet proposé par le professeur de français Marie Noël.

---

<sup>43</sup> Jacques Roubaud, «Préparation d'un portrait formel de Georges Perec», dans *L'Arc* n° 76, *op. cit.*, p. 57.

- Catherine Backès (Clément), comme elle l'indique d'ailleurs dans un article<sup>44</sup>, a écrit le devoir de philosophie de la page 61. Des études dans cette discipline l'ont sans doute tout naturellement désignée pour la rédaction de ce passage.

Doit-on comprendre la mise en relief de l'expression «*L'Arc*» en début de deuxième paragraphe («*L'Arc primitif ainsi trouva*»...) comme un possible indice de son appartenance au comité de rédaction de la revue du même nom ?

Notons qu'il n'est pas rare que Perec retouche les manuscrits, soit pour corriger quelques erreurs (des E passés inaperçus), pour adapter certains détails, soit encore pour exploiter des potentialités de jeux de mots. Ici, par exemple, il rajoute au participe présent «suturenant» du premier écrit, un «saturant» qui dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit, puisqu'il épuise cette mini-série quasi métaграмmatique.

- L'ethnologue Jean Pouillon, (auteur entre autres d'articles dans *Les Temps Modernes*) s'est chargé, comme on pourrait s'en douter, du texte sur les «us primitifs» (*L.D* p.p 63/64.)

- Monique Wittig, auteur de *L'Opoponax*, cité ailleurs dans le roman, a rédigé le passage consacré aux animaux (*L.D* p. 64).

- Il ne nous a pas été possible de retrouver le nom de l'auteur du récit (à l'origine beaucoup plus long) relatant les événements de mai 68. Ce passage a été fortement remanié par Perec (voir le relevé des variantes en annexe).

- Eugen Hemlé - auteur de la traduction en allemand de *La Disparition* - a écrit le lipogramme en «patois sarrois» (*L.D* p. 65/66).

---

<sup>44</sup> Catherine Clément, «Le jeu de la vie», dans *Le Matin de Paris*, 5/3/82.

«C'était au Moulin d'Andé, pendant un hiver pluvieux. [...] Perec [...] montrait un texte de quelques pages, il fallait trouver ce qui dans ce texte n'était pas dans la norme. [...] il demanda à chacun de nous de s'y coller aussi. Je m'y collai donc, pour la part philosophique de ce qui devint *La Disparition*.»

- Alain Guérin (auteur de romans policiers et d'espionnage) dissimulé sous les initiales AG et désigné par son nom évidemment tronqué : Alain Gu.rin a rédigé le rapport confidentiel des pages 77/78.

- La «Polka du Mitard» de la page 231 a été écrite par le poète Paul Quéré.

- Les deux textes qui servent d'exemple de lipogramme dans le premier recueil de l'Oulipo (*op. cit.*, p. 97 et 98) ont été écrits par Queneau à l'occasion de *La Disparition*. Ils figurent respectivement p. 269 et p. 296. Le second, lipogramme multiple, constitue l'un des indices les plus forts du roman puisque sa citation s'accompagne d'une lecture collectivement commentée par les personnages (voir notre étude p. 130).

- La «Chanson du Topinambour» (*L.D* p. 270) a été composée par un autre oulipien, Jean Queval. Le fait de rencontrer de nombreux membres de L'Oulipo dans cette liste indique bien évidemment que *La Disparition* s'inscrit volontiers dans la lignée des travaux de ce groupe.

- Maurice Pons a procédé à l'adaptation de son propre roman, *Rosa* (*L.D* p. 291 à 293) (pour le détail de toutes les transpositions, on voudra bien se reporter au relevé de citations en annexe). Cet exemple constitue un cas unique dans *La Disparition* puisque la réécriture est l'œuvre de l'écrivain lui-même. Perec signale indirectement ce fait en indiquant le nom de Pons dans les lignes qui précèdent le résumé. La mention s'effectue toutefois dans des conditions particulières dont nous avons tenté plus haut une analyse.

Les passages mentionnés dans ce relevé ne sont cependant pas les seules citations qui respectent la contrainte lipogrammatique. Perec adopte pour la citation une position identique à celle qu'il tient à propos de la langue en général. De la même façon qu'il relève volontiers

certaines formules déjà intégralement lipogrammatiques, prouvant ainsi que cette contrainte est inscrite de manière sous-jacente dans le langage, il traque dans les textes de la littérature ou dans les sentences célèbres, des lipogrammes à l'«état pur». La surprise engendrée par les trouvailles fortuites se double de la satisfaction de découvrir des segments ne nécessitant aucune modification. Le rapprochement avec une situation voisine – bien que dans un autre contexte – nous semble d'évidence.

Je me souviens du contentement que j'éprouvais quand, ayant à faire une version latine, je rencontrais dans le Gaffiot une phrase toute traduite<sup>45</sup>.

En faisant appel à ces citations «prêtes à l'emploi», Perec associe à son projet d'autres écrivains en feignant en somme de seulement développer ce qui se trouvait manifestement dans leurs écrits, mais à l'état embryonnaire. Etre cités dans *La Disparition* semblait presque constituer la finalité de ces éléments particuliers.

L'existence même de ces phrases dans des œuvres souvent reconnues par la tradition, légitime indirectement l'entreprise de Perec. Ces exemples du reste, confirment que l'écrivain puise des matériaux dans tous les domaines et n'hésite pas à faire appel à ses connaissances personnelles, dans un usage peu commun du savoir mis au service de la fiction. L'érudition apparaît donc comme une précieuse alliée de la

---

<sup>45</sup> G. Perec, *Je me souviens*, *op. cit.*, n° 45, p. 23.

contrainte dont elle facilite l'application. Marcel Bénabou le souligne en ces termes:

dans *La Disparition*, de par la loi du lipogramme, Perec se voit contraint de trouver des moyens inédits de parler : il n'hésitera donc pas [...] à avoir recours aux langues étrangères (le latin et l'anglais sont particulièrement sollicités) <sup>46</sup>

Perec opère une lecture sélective de ses souvenirs scolaires pour en tirer un recueil de morceaux choisis en latin – que Le Lionnais aurait sans doute qualifiés de «plagiats par anticipation»<sup>47</sup>. Il est significatif de voir que dans une préface à un ouvrage consacré aux expressions figées Perec attache une importance toute particulière au caractère lipogrammatique d'une sentence, montrant par là même comment sa lecture privilégie ce détail formel en le rendant quasi essentiel.

Même celui qui a tout oublié du peu de latin qu'on lui a infligé en classe n'a pas besoin de dictionnaire pour traduire *Cave canem*, *Habeas corpus*, *Sic transit gloria mundi*, *Ibant obscuri sola sub nocte*, ou même *O fortunatos nimium, sua si bona norint, agricolas* (expression

---

<sup>46</sup> Marcel Bénabou, «Vraie et fausse érudition chez Perec», dans *Parcours Perec*, Colloque de Londres, mars 1988, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990, p. 46.

<sup>47</sup> Le Lionnais F., «Le second manifeste», dans *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 27.

d'autant plus remarquable qu'elle ne contient pas une seule fois la lettre E...)<sup>48</sup>.

Le premier ensemble appartenant à ce corpus est formé par ce que nous pourrions appeler une version lipogrammatique des pages roses du dictionnaire puisqu'il s'agit d'un recueil de diverses formules latines dépourvues de E<sup>49</sup>. Notons qu'en dehors de leur aptitude à s'intégrer sans transformation, ces propositions offrent un avantage supplémentaire. En effet, les citations latines connotent souvent une culture érudite, voire un certain pédantisme. Aussi, placées dans un contexte où elles surprennent par leur caractère inattendu, engendrent-elles un inévitable décalage, lui-même facteur d'humour.

Ainsi, dans l'exemple suivant, le côté sentencieux de la réponse d'Haig, se voit détruit par la réplique familière d'Augustus :

- Moi aussi, j'aboutirai à la Scala. Baryton, voilà ma vocation !
  - Il y a loin d'Arras à Milan, sourit Augustus.
  - *Labor omnia vincit improbus*, dit Haig montrant qu'il s'acharnait.
  - Tu l'as dit, bouffi, riposta Augustus.
  - Mais Papa ! s'indigna Haig qui n'avait aucun humour.
- (L.D p. 155)

---

<sup>48</sup> G. Perec, «Préface» à *Trésors des expressions françaises*, Sylvie Weil, Louise Rameau, Belin, Paris, 1981, p. 6.

<sup>49</sup> Pour un récapitulatif complet de ces expressions, on voudra bien se reporter au paragraphe «citations latines», dans le relevé général en annexe.

De même, faisant mine de pudiquement voiler un rapport sexuel entre deux personnages, telle expression – manifestement inadéquate – le souligne d’autant en créant un décalage burlesque.

la star, ouvrant un cil, aussitôt s’amouracha du forban, s’ouvrit à lui,  
murmurant alors qu’il s’introduisait *ad limina apostolorum*  
(*L.D* p. 185)

L’humour naît bien évidemment du sens nouveau, parfaitement inattendu, pris par cette expression dont le dictionnaire indique qu’elle signifie «au seuil des apôtres» et qu’il s’agit d’une périphrase pour dire «à Rome, vers le Saint Siègre».

Signalons, dans ce corpus, un cas particulier puisque paradoxalement la citation choisie n’est pas, à l’origine, rigoureusement lipogrammatique. Sa convocation oblige donc Perec à opérer une distorsion, mais il tire de cette erreur un effet de texte original.

– *Larvati ibant obscuri sola sub nocta*, murmura Olga qui n’avait  
jamais su son latin. (*L.D* p. 111)

En désignant indirectement la faute, l’écrivain fournit d’une part un indice supplémentaire à son lecteur, en mettant l’accent sur la nature de l’infraction («*nocta*» mis pour «nocte»), d’autre part il suggère peut-être un rapprochement avec l’expression familière «y perdre son latin» qui prendrait alors une résonance métatextuelle savoureuse.

Nous avons évoqué plus haut le cas d'un certain nombre d'emprunts respectant la contrainte en précisant qu'il s'agissait, le plus souvent, de phrases isolées comportant peu de mots, voire même d'un seul syntagme. En dehors des exemples que nous avons mentionnés à cette occasion, il importe d'évoquer la situation tout à fait originale du texte de *l'Elu*<sup>50</sup> dont la traduction en français offre, telle quelle, un véritable florilège de propositions lipogrammatiques.

Si l'on a quelques bonnes raisons de penser que le choix d'une telle œuvre est loin de reposer exclusivement sur cet argument, il faut bien reconnaître que cette particularité lui confère d'emblée un statut singulier par rapport à l'ensemble des citations. Ici plus qu'ailleurs s'établit la nécessité d'une lecture intertextuelle et s'impose l'obligation d'une relecture différente, inédite, du texte d'origine. Nous pouvons affirmer en effet que les propositions lipogrammatiques dans *l'Elu* ne déclarent leur originalité qu'à la lumière de leur nouvelle affectation. Avant ce transfert, elles ne se distinguaient en rien de leur environnement immédiat. Le lecteur passait sans noter quoi que ce soit, d'un syntagme de ce genre à un autre, disons commun. (Dans le passage cité, nous avons inscrit les éléments lipogrammatiques en gras pour en faciliter la perception.)

Dans le lac, là-bas, je connais un récif tout isolé au milieu de la vague;  
voilà pour toi un charmant domicile, **abrupt à souhait, où tu pourras  
croupir** et lamenter ta peine **tout ton saoul**. (*L'Elu*, p. 239)

---

<sup>50</sup> Nous avons procédé en annexe à un relevé des divers emprunts et transpositions dont fait l'objet cet ouvrage.

De façon identique, ces mêmes éléments, une fois intégrés dans *La Disparition*, n'émergent pas non plus du contexte. Le lecteur passe de ces lipogrammes produits ailleurs par le hasard, à ceux consciencieusement élaborés qui désormais l'entourent, sans logiquement percevoir de différence.

Il y a, dit l'obtus paysan, au mitan du lac, un îlot, non, plutôt un roc, un pic, **abrupt à souhait, où tu pourras croupir tout ton saoul.** (*L.D* p. 48)

Avec le recours à ces citations peu banales tirées de *l'Elu*, nous serions tenté de dire que Perec confère un droit de cité au lipogramme. Celui-ci ne constitue plus une entité extérieure, étrangère, ne fait plus figure d'intrus dans le langage «normal». La transition est insensible puisque la frontière n'est plus marquée, la séparation ne se voit plus. Si nous reprenons et transposons dans ce domaine une interrogation formulée par Perec, nous estimons qu'ici la porte est inexistante...

Il est évidemment difficile d'imaginer une maison qui n'aurait pas de porte. J'en ai vu une un jour, il y a plusieurs années [...] Elle avait été construite par Franck Lloyd Wright<sup>51</sup>

Ce n'est certes pas une coïncidence fortuite si nous trouvons dans le post-scriptum de *La Disparition* une référence à cet architecte :

---

<sup>51</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 52/53.

à l'instar d'un Franck Lloyd Wright construisant sa maison, il façonnait, mutatis mutandis, un produit prototypal (*L.D* p. 311)

Ce qui, chez ce créateur, fascine Perec c'est vraisemblablement moins son nom qui – nouvelle facétie du hasard – est homonyme de celui de l'écrivain américain Wright maintes fois cité pour le lipogramme qu'il a composé<sup>52</sup>, que pour les originales méthodes d'insertion de ses constructions dans le milieu environnant. Le rapprochement avec le traitement de la citation que nous venons d'évoquer nous semble d'évidence :

Peu à peu, comme par hasard, sans y penser, sans qu'à aucun instant on ait été en droit d'affirmer avoir perçu quelque chose comme une transition, une coupure, un passage, une solution de continuité, le sentier devenait pierreux [...]

Puis apparaissait quelque chose comme une toiture à claire-voie pratiquement indissociable de la végétation qui l'envahissait. Mais en fait, il était déjà trop tard pour savoir si l'on était dehors ou dedans <sup>53</sup>

Ainsi donc, avec cette première catégorie de citation, nous voyons que Perec cherche à banaliser, dans une certaine mesure, le lipogramme, à montrer, en somme, que son utilisation ne s'exerce pas «contre nature», à gommer, en quelque sorte, les différences. En revanche, comme c'est fréquemment le cas dans *La Disparition*, les

---

<sup>52</sup> Cf. note 37, p. 399.

<sup>53</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 53.

citations appartenant au deuxième groupe ont plutôt été choisies pour mettre l'accent sur l'écart.

CLASSIQUES (Les) On est censé les connaître.

Gustave FLAUBERT <sup>54</sup>

### **3.2.2. Tradition et réputation. Erudition.**

Plusieurs citations dans *La Disparition*, parmi celles qui s'annoncent sans équivoque comme telles, concernent des passages dont la renommée indéniable provoque l'inscription quasi automatique dans les anthologies. Il s'agit, entre autres de poèmes

archi-connus qu'on a tous lus dans un Michard ou dans un  
Pompidou, qu'on a tous appris quand on avait dix ans. (*L.D* p. 116)

Incontestablement ces textes appartiennent à ce que nous pouvons considérer comme une sorte d'érudition standard, de savoir minimum obligé. Ils font partie d'un «patrimoine culturel» de base, qui figure régulièrement depuis plusieurs décennies dans les programmes scolaires et qui s'est donc ancré, en laissant plus ou moins de traces,

---

<sup>54</sup> G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Pléiade, Œuvres tome II, p. 1004.

dans les mémoires de la plupart des élèves français durant des générations. Ce savoir partagé est évoqué par Marcel Bénabou, à l'occasion d'un travail sur des séries d'alexandrins célèbres :

la pratique, longtemps vivace de la récitation [...] permettait de faire apprendre par cœur un nombre considérable de vers. Se côtoyaient alors dans les mémoires Ronsard et Du Bellay, Corneille et Racine, Boileau, La Fontaine et Molière, mais aussi Lamartine et Musset, Vigny et Hugo, sans oublier Baudelaire et Rimbaud; et l'on arrivait même parfois jusqu'à Mallarmé et Apollinaire...

Ainsi se constituait dans les esprits un savoir collectif de base, commun à plusieurs générations, qui a fini par acquérir une sorte d'homogénéité, malgré l'extrême diversité des genres représentés<sup>55</sup>.

On ne sera guère surpris d'ailleurs de rencontrer dans ce recueil des réécritures de «Brise marine» et «les Chats» et des emprunts à «Booz endormi; Recueillement; Après la bataille; l'Albatros; le Tombeau d'Edgar Poe; le Cor; Correspondances», toutes références qui trouvent place dans *La Disparition* <sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Marcel Bénabou, «Alexandre au greffoir», *Bibliothèque oulipienne* n° 29, réédité dans *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 2, Ramsay, Paris, 1987, p. 205.

<sup>56</sup> A ce propos, nous estimons que la formule de Gérard Genette comporte une grande part d'ambiguïté lorsqu'il affirme :

«*La Disparition* de Georges Pérec (lipogramme «en e», c'est-à-dire sans e) ne transforme aucun texte antérieur : il fut simplement (et, je pense, à peu près directement) écrit selon cette contrainte formelle»...

*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 49.

Certes le roman de Pérec ne transpose pas en lipogramme un unique livre existant antérieurement, mais il en transforme en revanche plusieurs !

Ces textes ont bien sûr valeur de référence et permettent de mesurer l'écart produit par la transposition lipogrammatique. Ils rendent patent le travail de réécriture qu'ils supposent. L'original étant connu, le lecteur est à même d'apprécier les modifications opérées, d'en évaluer la portée. On conçoit qu'en pareils cas, l'effet produit est l'inverse de celui que nous décrivions dans la partie précédente. Ici les différences, rendues manifestes par les changements de mots ou de phrases, heurtent l'habitude du lecteur, court-circuitent son souvenir, entravent sa reconnaissance. En effet, ainsi que le note Antoine Compagnon :

On lit toujours avec ses souvenirs, chaque livre les déplace un peu, en crée de nouveaux : ils sont nécessaires pour s'y retrouver, ils font ma *compétence* de lecteur<sup>57</sup>.

L'intérêt présenté par la convocation et la transposition de tels textes semble cependant expliquer leur sélection. En détournant ce que la littérature française comporte de plus célèbre, et par là même de sacralisé, Perec démontre la puissance subversive de l'écriture lipogrammatique par sa capacité à absorber tout ce qui est *a priori* en dehors d'elle. De plus, en faisant appel à des éléments d'un savoir partagé par le lecteur, il crée avec ce dernier une certaine connivence,

---

<sup>57</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main*, *op. cit.*, p. 333.

grâce à ce que nous pourrions appeler un effet de clin d'œil complice. En puisant dans le réservoir de connaissances communes, Perec cherche à obtenir de son lecteur une collaboration plus étroite en lui permettant de goûter le charme de ce que nous pourrions qualifier de «retrouvailles culturelles». Pierre Delcambre analyse ce mécanisme en ces termes

La reprise des formules, la citation intégrée (non dénoncée explicitement) c'est tout un jeu de culture; plus que la connivence linguistique ou discursive, cette butée sur des formules itérées qui rend opaques les signes, c'est le plaisir du mot comme élément de culture. Lorsque rien ne dénonce la citation, le tiers peut la repérer et c'est une connivence<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Pierre Delcambre, «Le texte et ses variations», dans *Langages* n° 69, «Manuscrits-Ecriture, Production linguistique», Larousse, Paris, mars 1983, p. 47.

Quand je songe à cela, je puis à peine exprimer les  
émotions qui m'étreignent. Lettres au rebut !

Herman MELVILLE <sup>59</sup>

### **3.2.3. Connotation de l'amputation.**

Plusieurs citations doivent incontestablement leur convocation dans le roman à leur faculté de connoter la perte du E, le manque de la lettre, le blanc, l'omission, bref toutes notions susceptibles de renvoyer au lipogramme. Ces citations ou allusions prennent donc une valeur emblématique par rapport à l'écriture de *La Disparition* comme le suggèrent d'ailleurs de nombreux passages dans le livre. En effet, les extraits choisis, en raison de ce motif

font allusion aux dadas favoris d'Anton : l'obscur, l'immaculation, la disparition, la damnation. (*L.D* p. 116.)

Dans tout ça, il y a toujours un point commun : l'apparition, ou la disparition du Blanc. (*L.D* p. 112.)

C'est indubitablement ce qui explique la référence à certains titres d'ouvrages du genre *Blanche ou l'oubli* («*Blanc ou l'oubli* d'Aragon» *L.D* p. 60 et p. 220) ou «*La Saga du non-A*, par Van Vogt» (*L.D* p. 220), qui justifie la mention de certains noms d'écrivains auteurs de lipogrammes

---

<sup>59</sup> H. Melville, *Bartelby*, traduction Michèle Causse, *Le Nouveau Commerce*, supplément au n° 35, Paris, 1976, p. 54.

D'aucuns l'ont fait avant nous : [...] Laranda, Arago, Alcalá, Riga, Riccoboni, Von Schönthan, Wright. (*L.D* p. 195)

ou encore d'un autre patronyme, mais de manière plus détournée cette fois, avec l'allusion implicite à Tryphiodore de Sicile <sup>60</sup>

j'ai un surnom plaisant quoiqu'incongru : Tryphiodorus. (*L.D* p. 141)

Notons au passage que le mot «surnom» fournit au lecteur une indication métatextuelle d'un autre ordre en suggérant une possible déformation du nom d'origine.

L'ouvrage qui illustrerait sans doute le mieux cette catégorie est bien sûr *la Lettre volée* d'Edgar Allan Poe. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans *Les Revenentes*, lipogramme multiple, on rencontre aussi – à deux reprises – une allusion à cette nouvelle :

---

<sup>60</sup> Pour tous ces noms voir G. Perec, «Histoire du lipogramme» (*op. cit.* respectivement p. 82, 90, 81, 84, 86, 86, 91 et 83).

Mentionnons aussi à ce sujet cette remarque de Marcel Bénabou :

...«ce qui va faire une part de l'originalité de Perec en la matière, c'est qu'il va très vite entreprendre de briser la cloison entre érudition et création, en faisant de l'érudition une partie intégrante de la création. Ce renversement apparaît déjà, discrètement mais clairement, dans *La Disparition* : on y trouve des personnages nommés Tryphiodorus ou Wright, dont la présence dans le roman s'explique par le fait que ces noms sont ceux d'auteurs de lipogramme. L'érudition a donc fourni ici des héros à la fiction.»

«Vraie et fausse érudition chez Perec», dans *Parcours Perec*, *op. cit.*, p. 45.

elle se remembère l'exemple des «Lettres Mençentes»<sup>61</sup>

Toutefois, il importe de souligner que ce n'est certes pas le seul jeu permis par la polysémie du mot «lettre» qui motive la mention d'un tel livre, mais que cet argument ne fait que la surdéterminer. Il en va de même, par exemple, du blanc de la baleine de Melville ou de celui des lettres sur le billard de Roussel. Là encore, nous comprenons qu'il s'agit de pratiquer non pas une lecture parallèle des deux textes désignés, le convoquant et le convoqué, mais bien la lecture de leur croisement et de la relation qui s'établit entre eux. Cette démarche apparaît très nettement avec l'exploitation de la citation des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*.

Celle-ci s'effectue en plusieurs étapes et suppose un va-et-vient entre les deux ouvrages, chacun des deux fournissant tour à tour des éléments susceptibles d'éclairer la lecture de l'autre.

Le point de départ, on s'en souvient, correspond à la transcription de

vingt-cinq graffiti intrigants (*L.D* p. 198)

qui se calque sur le modèle des transformations du couplet populaire «buvons un coup, ma serpette est perdue», pour lequel on instaure successivement un monovocalisme en A, en E, en I, ...

Ja Gra Va Sa La Dâ La Ma Tâñ  
A Ma Va Jâs 'A Ta Krat' Dâ

---

<sup>61</sup> *Les Revenentes*, Collection Idée fixe, Julliard, Paris, 1972, p. 85 et p.127.

La Pa Sa Ya Ra Da Ra Cha (*L.D* p. 199)

Le décryptage de ce message est ensuite facilité par deux indications, d'une part une traduction approximative inscrite dans le roman,

**J'AI POLI MA LOI SUR L'A-PIC  
CAR MON TALION S'INSCRIT  
DANS LA TRITURATION DU ROC** (*L.D* p. 200)

d'autre part une référence parfaitement explicite,

On dirait, murmura Augustus, la fin d'Arthur Gordon Pym (*L.D* p. 200).

Nous pouvons dès lors reconstituer la phrase dans son intégralité. Elle correspond effectivement à la dernière ligne des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* :

*J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher*<sup>62</sup>.

A ce stade, le lecteur doit retourner vers *La Disparition* pour examiner d'un peu plus près la transcription du message. La construction de la métaphore métatextuelle des vingt-cinq signaux oblige Perec à une distorsion. Sur les quatre E muets de la phrase, un seul est phonétiquement marqué, poussière. Si pour les deux premiers l'élosion

---

<sup>62</sup> E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Folio, 1975, p. 298.

se justifie par la liaison, montagne-et, vengeance-est, il n'en est pas de même pour le troisième, écrite dans. Cette licence, cependant, se révèle doublement productrice de sens.

- D'une part, le phonème vocalique manquant, avec lequel se constituerait une série de vingt-six éléments, est précisément le E.

- D'autre part, une autre lecture de la fin du message devient possible. Phonétiquement en effet, rien n'interdit de déchiffrer «dans/l'é/pais/si/llon/rond/du/ro/cher», ce qui renverrait alors à certains détails de la mort tragique de Douglas Haig Clifford et par voie de conséquence au lipogramme dont elle est une désignation métatextuelle.

Karl Böhm [...] moula Haig dans un stuc, [...] On y pratiqua un fort trou [...] Un sillon profond, d'un blanc blafard, parcourut (L.D p. 105/106)

Il importe maintenant pour le lecteur de savoir dans quel contexte s'inscrivait la phrase citée dans le texte original. Une relecture s'impose donc

*Tekeli-li !* était le cri des naturels de Tsalal épouvantés à la vue du cadavre de l'animal *blanc* ramassé en mer. *Tekeli-li !* était aussi l'exclamation de terreur du captif tsalalien au contact des objets *blancs* appartenant à M. Pym. C'était aussi le cri des gigantesques oiseaux *blancs* au vol rapide qui sortaient du rideau *blanc* de vapeur au sud. On n'a rien trouvé de *blanc* à Tsalal, et rien au contraire qui ne fût tel dans le voyage subséquent vers la région ultérieure. Il ne serait pas impossible que *Tsalal*, le nom de l'île aux abîmes, soumis à une minutieuse analyse philologique, ne trahît quelque parenté avec

les gouffres alphabétiques ou quelque rapport avec les caractères éthiopiens si mystérieusement façonnés par leurs sinuosités<sup>63</sup>.

Ce qui de la sorte s'installe, c'est une double lecture du même message avec un même renvoi métatextuel au travail de l'écriture : le noir des lettres traçant leur marque sur le blanc du papier chez Poe, le blanc de la lettre omise marquant sa trace sur le noir de l'écrit chez Perec.

Dans l'extrait ci-dessus, nous relevons en effet cinq occurrences du mot blanc. Compte tenu de la brièveté du texte et de la mise en valeur typographique de ces termes par une inscription en italique, le fait ne peut manquer de frapper l'attention du lecteur<sup>64</sup>. Ce dernier peut-être reliera alors cette isotopie du blanc à l'expression «gouffres alphabétiques» et dans ce cas relira ensuite certains passages de *La Disparition* semblant leur faire écho :

oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc. (*L.D* p. 32)

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Mentionnons à ce sujet l'approche de ces pages faite par Jean Ricardou :  
 ...«en les *Aventures extraordinaires d'Arthur Gordon Pym* de Poe, il faut admettre, de cette juxtaposition des blancs et des noirs, formant allégorie du papier et de l'encre, qu'elle désigne l'écriture.»

*Pour une théorie du nouveau roman, op. cit.*, p. 105.

Pour une analyse plus complète, on se reportera à l'étude intitulée «Le caractère singulier de cette eau», dans *Problèmes du nouveau roman, op. cit.*, p. 193 à 207.

Par ailleurs, il importe de noter une fois de plus, la présence opportune des initiales GP dans le nom Gordon Pym, heureuse coïncidence qui surdétermine sans doute un peu plus encore le choix de cet emprunt.

Nous avons déjà remarqué qu'un certain nombre d'emprunts jouissaient d'un statut particulier, d'une part, du fait de leur nature, incompatible avec la contrainte puisqu'aucun de ces écrits n'est lipogrammatique en E, d'autre part, – corollaire de ce premier fait – en raison de la place qui leur est impartie, en fin de volume.

Le terme général de «métagraphes» par lequel ils sont désignés marque bien qu'il s'agit d'une écriture qui appartient, si cela est concevable, à la fois au hors-texte puisqu'elle est située d'une certaine manière en dehors de celle du roman proprement dit et qu'elle n'en partage pas du reste les mêmes règles, et au texte puisqu'elle l'évoque et le convoque par une relation d'illustration et de commentaire à l'intérieur du même volume. Si pour diverses raisons ces écrits ne sont pas directement intégrés dans le corps du roman, tous n'en connotent pas moins, à un degré ou à un autre, l'écriture du lipogramme.

Perec baptisait d'ailleurs «métagraphes» (*mé*ta pour «après») ces citations terminales, dont il place une dizaine à la fin de *La Disparition*. 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<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1987, p. 139.

La position spéciale dévolue à cet ensemble n'est pas le seul élément qui soulève un problème. Le sous-titre proposé par l'écrivain pour ce corpus affirme délibérément la fonction de ces extraits : « citations » et de ce fait il pousse le lecteur à s'interroger sur le statut des autres citations qu'il a décelées dans le texte puisque la plupart du temps ces dernières ne s'annoncent pas comme telles.

Quelques remarques supplémentaires s'imposent donc à propos de ces pages.

- Tout d'abord, certaines d'entre elles semblent *a priori* incitables dans *La Disparition*, en ce qu'elles représentent en quelque effet pervers l'exemple même de l'envers des célèbres règles de rejet de lettres et de termes que décrète fermement Perec en ce texte, c'est le cas pour *Eve's Legend* de Lord Holland :

E SERVEM LEX EST, LEGEMQUE TENERE NECESSE EST ?  
 SPES CERTE NEC MENS, ME REFERENTE, DEEST;  
 SED LEGE, ET ECCE EVEN NENTEMVE GREGEMEVE TENENTEM.  
 PERLEGE, NEC ME RES EDERE RERE LEVES. (*L.D* p. 315)

Certes la citation d'un monovocalisme en E apparaît comme la plus inconcevable dans un lipogramme qui impose d'écarter cette lettre, et pourtant il convient de remarquer que c'est la seule citation commune (si l'on exclut l'allusion à *la Lettre volée*, en ce qu'elle ne représente pas une citation canonique) entre *La Disparition* et *Les Revenentes*.

Cela infirme donc<sup>66</sup> la déclaration que l'on peut lire en quatrième de couverture de ce dernier livre :

Vous serez peut-être surpris de constater que vos deux ouvrages se ressemblent par de nombreux traits bien qu'ils n'aient *aucun* mot en commun.

La citation assure donc incontestablement un lien entre les deux textes qu'elle place sous le même signe. La conclusion qui se dégage d'une telle disposition nous semble claire, au-delà du contenu d'un message – voire même, dans ce cas, de la forme – ce qui importe avant tout, c'est la démarche choisie, la stratégie d'écriture adoptée.

– Ensuite, force est de reconnaître que la transposition de certaines expressions provoquerait la perte du principal intérêt de certains passages, par ailleurs insuffisamment connus pour être reconnus sans peine par le lecteur. C'est le cas, nous semble-t-il, pour l'écrit emprunté à Nerval :

L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux, ne nous arrivent qu'incomplets et faussés, soit par le temps, soit par ceux-là mêmes qui ont intérêt à notre ignorance; retrouvons la lettre perdue ou le signe

---

<sup>66</sup> Il serait plus juste de dire une nouvelle fois, puisque Bernard Magné a montré que de nombreux vocables se rencontrent – sous des graphies différentes bien évidemment – à la fois dans *La Disparition* et dans *Les Revenentes*. ..../..  
«*Les Revenentes* : de l'effervescence entre lengge et texte», dans *Perecollages*, op. cit., p. 184.

effacé, recomposons la gamme dissonante et nous prendrons force dans le monde des esprits. (*L.D* p. 314)

L'attrait essentiel d'une telle citation se situe sans conteste dans la portée métatextuelle qu'elle acquiert dans son contexte d'accueil. Or les mots ou syntagmes qui permettent la production d'un nouveau sens sont tous sans exception interdits par le lipogramme. On comprend qu'une transposition équivaldrait dans ce cas à une destruction de l'effet recherché.

Pour donner un autre exemple à l'appui de nos affirmations, nous mentionnerons aussi l'extrait de De Maistre :

Si l'on avait un dictionnaire des langues sauvages, on y trouverait des restes évidents d'une langue antérieure parlée par un peuple éclairé, et quand même nous ne les trouverions pas, il en résulterait seulement que la dégradation est arrivée au point d'effacer ces derniers restes. (*L.D* p. 316)

Nous prétendons que la valeur de référence d'un tel écrit n'est pas assez importante pour lui permettre de figurer ailleurs, sous une autre forme, dans *La Disparition*. Imaginons un instant ce que pourrait donner sa transcription lipogrammatique :

Si l'on avait un dico sur moultz logos tribaux, on pourrait voir plus d'un point à coup sûr issu d'un logos qu'un populo savant parlait jadis, ou si l'on trouvait pas on conclurait à la saturation d'un fort courant pourrissant au point d'abolir tout jalon.

Nous constatons sans peine que le passage perd le seul intérêt qu'il avait auparavant : celui d'une considération ethnologique à propos d'une détérioration linguistique. Or c'est par cette idée essentiellement, en ce que celle-ci évoque efficacement les pertes imposées par le lipogramme, qu'il fait système avec *La Disparition*.

Notons cependant qu'avec ce dernier exemple nous voyons apparaître un autre argument susceptible de plaider en faveur du choix de certains écrits. Le détail en question n'a en fait aucun rapport direct avec le passage cité, il faut le chercher dans l'application même du mécanisme de la citation :

De Maistre

Les soirées de Saint-Petersbourg

(cité par Flaubert : Brouillons de Bouvard; cité par Geneviève Bollème)

Avec la précision sur l'endroit où ce passage est cité pour la première fois, l'ouvrage de Flaubert dans lequel les personnages décident finalement de consacrer leur temps à «copier comme autrefois»<sup>67</sup>, et surtout l'indication des divers déplacements dont cet écrit a déjà fait l'objet avant d'être rapporté dans *La Disparition*, ce n'est plus l'écriture lipogrammatique qui se trouve connoté, mais le fait de citer lui-même.

---

<sup>67</sup> G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Œuvres tome II, Pléiade, p. 987.

- Vous avez imité Diderot lui-même.
- Qui avait imité Sterne...
- Lequel avait imité Swift.
- Qui avait imité Rabelais.
- Lequel avait imité Merlin Coccaie...
- Qui avait imité Pétrone...
- Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres...

Gérard de NERVAL <sup>68</sup>

### **3.2.4. Prédilection à l'articulation.**

Le quatrième critère de choix tournera autour de l'aptitude du fragment à désigner implicitement l'acte même de citer. Un tel renvoi peut s'effectuer d'au moins trois façons.

- Comme nous venons de le voir avec l'exemple précédent, les écrits prélevés sont souvent passés par de nombreux relais avant de s'insérer dans *La Disparition*. Ils semblent afficher de la sorte une propension au transfert mais surtout ils confirment ainsi que cette pratique est particulièrement répandue.

Je ne revendique pas du tout ce procédé utilisé depuis longtemps sans le dire. J'en ai eu la révélation lorsque voulant emprunter à Jules Verne la description du cabinet minéralogique qui figure dans *Le Voyage au centre de la terre*, je suis allé chercher dans un dictionnaire des lettres des arts et des sciences (de Bouilhet) certains mots que je ne comprenais pas : à l'article «cabinet minéralogique» figurait

---

<sup>68</sup> G.de Nerval, *Les filles du feu*, "Angélique", G.F., p. 106.

purement et simplement la page de Jules Verne que ce dernier s'était contenté de recopier<sup>69</sup>.

Ainsi pour trois des métagraphes il s'agit de citation de citation et pour la phrase de De Maistre nous arrivons jusqu'à trois paliers dans la transmission. Ces étapes concourent indéniablement à donner l'image d'un très ample réseau constitué d'innombrables éléments. La succession des renvois et la multiplication des étapes engendrent une impression de vertige dans laquelle se perd la notion d'appartenance ou de propriété, l'écrit tend ainsi à gagner une autonomie et des phrases que l'on pouvait croire «pétrifiées» redeviennent des ensembles de mots virtuellement utilisables autrement. Bernard Magné évoque un exemple d'une de ces citations en cascade où le lecteur s'égare et où il s'éloigne chaque fois un peu plus de l'original.

un texte attribué à Béroalde de Verville [...] est en réalité emprunté à Jacques Roubaud, qui l'avait lui-même emprunté à Denis Roche, qui l'avait lui-même emprunté à un rapport d'autopsie<sup>70</sup>.

Parfois cependant, plus que sur le nombre des relais, l'intérêt de Perec se porte sur le traitement réservé à l'extrait choisi lorsqu'il est cité dans une autre œuvre. Ainsi l'exclamation empruntée à Shakespeare, «alas

---

<sup>69</sup> G. Perec, «Ce qui stimule ma racontouze...», dans *TEM* n° 1, *op. cit.*, p. 52.

<sup>70</sup> Bernard Magné, «Lavis mode d'emploi», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, (Actes du colloque de Cerisy 1984), P.O.L., Paris, 1985, p. 241.

poor Yorick»<sup>71</sup>, est-elle reprise par Sterne dans *Tristram Shandy* mais sous une forme parodique, délibérément humoristique<sup>72</sup>. Perec la prélève à son tour, pour l'insérer dans une situation en apparence plus neutre, et c'est finalement la mise en relation des trois textes qui permet au lecteur d'en goûter tout l'humour, puisque désormais l'expression possède une histoire.

Yorick a disparu voici tantôt vingt-cinq ans....

- *Alas, poor Yorick !* dit Savorgnan mouillant un cil. (*L.D* p. 291)

- On s'aperçoit ensuite que la plupart du temps les auteurs convoqués par Perec sont eux-mêmes résolument adeptes de l'emprunt

<sup>71</sup> «PREMIER PAYSAN. Ce même crâne, monsieur était le crâne de Yorick, le bouffon du roi.

HAMLET, *prenant le crâne*. Celui-ci ?

PREMIER PAYSAN. Celui-là même.

HAMLET. Hélas ! pauvre Yorick !...

W. Shakespeare, *Hamlet*, V,1.

<sup>72</sup> ...«une dalle de marbre uni [...] avec pour seule inscription ces trois mots, épitaphe et élégie :

Hélas, pauvre YORICK !
------------------------

Dix fois par jour, le fantôme de Yorick a la consolation d'entendre son inscription funéraire lue avec une grande variété de tons plaintifs [...] comme l'allée qui traverse le cimetière longe la dalle, aucun passant ne manque de s'arrêter devant elle, d'y jeter un regard et de repartir en soupirant,

Hélas, pauvre YORICK ! »

L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, op. cit.*, p. 50.

et que certains sont allés parfois jusqu'à centrer toute une fiction sur la citation.

C'est le cas par exemple de Borges (ainsi que de Bioy Casarès qui en l'occurrence co-signe l'ouvrage) avec *Chroniques de Bustos Domecq*, dans lesquelles le lecteur peut notamment découvrir :

Avant et après notre Paladion, l'unité littéraire que les auteurs reprenaient dans le fonds commun, était le mot ou, tout au plus, la phrase complète. [...] Paladion, en 1909, alla bien plus loin. Il annexa, pour ainsi dire, un ouvrage entier <sup>73</sup>

ou avec *L'Aleph* (dont le titre, notons-le au passage, désigne la lettre, l'alphabet, ce qui surdétermine l'allusion faite à ce livre dans *La Disparition*), dans lequel on découvre une évocation du doute qui se crée chez tout lecteur lorsque s'insinue l'impression du déjà lu ailleurs

Soudain, une phrase de vingt mots se présenta à son esprit. Il l'écrivit, rempli de joie; tout aussitôt après, il fut tenaillé par le soupçon qu'elle n'était pas de lui. Le lendemain, il se souvint qu'il l'avait lue bien des années auparavant <sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> J. L. Borges, Adolfo Bioy Casarès, «Hommage à César Paladion», *Chroniques de Bustos Domecq*, Denoël, Paris, 1970, p. 18.

<sup>74</sup> J. L. Borges, «Les Théologiens», *L'Aleph*, (traduction de Roger Caillois et René L. F. Durand, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1967, p. 58.

ou même, bien que cette œuvre ne soit pas citée dans *La Disparition*, avec «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», fiction qui repousse les frontières de la notion de citation

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès <sup>75</sup>.

L'autre exemple qui nous paraît susceptible d'illustrer de manière significative à la fois cette rubrique mais aussi, dans une certaine mesure, la précédente, concerne l'élaboration par Thomas Mann d'une fiction qui se bâtit à partir d'un autre récit, lui-même issu d'un écrit antérieur<sup>76</sup>. L'adaptation de *L'Elu* se présente donc aussi comme la réécriture d'une réécriture et ce à plusieurs niveaux :

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

---

<sup>75</sup> J. L. Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», *Fictions*, traduction P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Folio, Paris, 1983, p. 45.

<sup>76</sup> Voir à ce sujet l'indication que Mann fait figurer en tête du livre :

«NOTE DE L'AUTEUR Ce récit se fonde dans ses grandes lignes sur l'épopée en vers *Gregorius* du poète moyen haut-allemand Hartmann von Aue, qui emprunta son *Histoire du Bon Pêcheur* à un texte original en français. (*Vie de Saint Grégoire*.)»

T. Mann, *L'Elu*, traduction de Louise Servicen, Albin Michel, Paris, 1952, p. 6.

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. (*L.D* p. 45)

- Enfin, par quelques uns de leurs aspects plusieurs écrits se prêtent parfois à une désignation métatextuelle de la pratique de la citation et à ce titre trouvent une place dans *La Disparition*. Il n'est pas douteux par exemple que l'allusion à «l'obscur Signal d'Inclusion, main à trois doigts qu'imprimait Roubaud sur un Gallimard» (*L.D* p. 220) qui renvoie à E, doive sa présence, entre autres, à ce motif. Il en va de même pour la mention de tel nom dans une interjection pour le moins inhabituelle, «Par Baour-Lormian qui traduisit Ossian» (*L.D* p. 289), cet écrivain étant selon toute vraisemblance convoqué en raison de ses activités de traduction connotant en l'occurrence à la fois la transposition (la réécriture lipogrammatique) et la citation (la référence à un autre écrit).

Soulignons que Poe trouve une fois de plus sa place ici avec *la Lettre volée*, citation véritablement emblématique de la citation. Nous rencontrerons d'ailleurs régulièrement la trace de cette référence dans de nombreux ouvrages postérieurs de Perec, signalons, en dehors de l'allusion dans *Les Revenentes* (déjà mentionnée), celle dans *La Vie mode d'emploi*, ...«deux gravures [...] l'une qui s'intitule énigmatiquement *la Lettre volée*»... (p. 512), dont nous verrons qu'elle double son effet par une impli-citation de *La Disparition* et celle dans *Un Cabinet d'amateur*, «Le billet dérobé (acheté par la Fondation Edgar A. Perry, de Baltimore)» (p. 88/89). Remarquons que chaque occurrence

dote l'expression d'origine d'une nouvelle forme, le «Vol du Bourdon» (*L.D*), «les Lettres Mençantes» (*L.R*), «*la Lettre volée*» (*V.M.E.*) (lettre ayant dans ce cas l'acception de signe alphabétique et non de pli), «*Le billet dérobé* » (*U.C.A*), comme pour prouver les multiples exploitations potentielles offertes par ce titre.

**Règle de prélèvement :**

Versé en Belles-Lettres, Perec se sert de frères de même trempe : Sterne, J. Verne, Bellmer... etc. (*V.M.E.*) Enté de ses chères greffes exemptes de rejet, le texte de Perec répète cet hébergement.

Jacques JOUET <sup>77</sup>

**3.2.5. Admiration, d'où prédilection.**

Certains écrivains, qui constituent ce qu'il est possible de considérer comme la bibliothèque d'élection de Perec, sont plus volontiers sollicités que d'autres. Ils appartiennent en quelque sorte à une même famille littéraire définie non par la notion d'une quelconque école, mais par l'affirmation de préoccupations d'écriture voisines. Perec s'en explique dans un article :

---

<sup>77</sup> Jacques Jouet, «Les sept règles de Perec», dans *Mélanges, Cahiers Georges Perec* n° 4, *op. cit.*, p. 16.

Le pourquoi de ces emprunts systématiques ne m'est jamais apparu très clairement. [...] c'est [...] la marque d'un réseau : Flaubert, comme Kafka et Calvino, Sterne et Jules Verne, Roussel et Rabelais, Leiris et Queneau, etc., font désormais partie de l'espace fictionnel dans lequel tout autant que dans l'autre j'essaie de me mouvoir <sup>78</sup>.

Une lecture intertextuelle des oeuvres de Perec, permettrait de dresser un inventaire de ces différents écrivains dont la présence au fil des pages, à force de se répéter, finit par se poser comme indispensable. Le lecteur s'habitue au retour de ces traces, se prend même à les rechercher lorsqu'elle ne sont pas explicites, et comprend qu'elles forment un des éléments constitutifs de l'écriture perecquienne. Un trop rapide début de liste convoquerait, outre le post-scriptum de *La Vie mode d'emploi*, telle page de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (p. 69),

Il nous confia qu'il [...] avait jamais vu autant de livres. [...] nous lui en offrimes tout un stock : *Moby Dick*, le *Volcan* (Ah ! le *Volcan* ! Le vieux Popo ! Qaqahuaq ! Sé goustá hesté hrrarrdinn' ! Mescalito per favor ! ça, c'est un bouquin !) <sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> G. Perec, «Emprunts à Flaubert», dans *l'Arc* n° 79, 1980, p. 50.

<sup>79</sup> S'il était besoin, on trouverait deux autres témoignages de cette passion, tout d'abord dans un souvenir rapporté par Marcel Bénabou,

«Je me souviens de discussions sans fin sur **Au-dessous du Volcan** dans un café près de Saint-Sulpice, au cours d'un hiver particulièrement pluvieux (peut-être 1959 ou 1960).»

«Je me souviens», dans *Bibliothèque oulipienne* n° 23 «A Georges Perec», p. 10, réédité dans *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 2, Ramsay, Paris, 1987, p. 88,

ensuite dans un des derniers livres d'Harry Mathews, *Le Verger*, P.O.L., Paris, 1986, p. 19,

ou telles autres de *W ou le souvenir d'enfance* (p. 10/11 et 193),

*ce n'est pas la fureur bouillante d'Achab qui m'habite, mais la blanche rêverie d'Ishmaël, la patience de Bartleby. C'est à eux, encore une fois, après tant d'autres, que je demande d'être mes ombres tutélaires.*

Je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis

Le lecteur peut aussi relever, par exemple, des allusions à Melville (*Bartleby* p.152 et *Moby Dick* p. 158), à Kafka (p. 155) dans *un Homme qui dort*, ou bien encore de très nombreuses dans *un Cabinet d'amateur* (puisque plusieurs impli-citations sont importées de *La Vie mode d'emploi*) à Poe, Leiris, Roussel, Joyce, Verne, Nabokov, pour n'en citer que quelques unes.

Le post-scriptum de *La Disparition*, du reste, est à cet égard parfaitement explicite et offre, dans les limites autorisées par la contrainte, une série brève mais significative, qui s'accompagne d'une déclaration ne laissant aucune place à l'ambiguïté :

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

---

«Je me souviens de l'admiration sans borne que Georges Perec portait aux romans [...] *La montagne magique, Doktor Faustus, Au-dessous du volcan...*»

stravagant, par l'affabulation allant toujours trop loin. (*L.D*  
p. 311/312)

Il ne faudrait pas cependant en déduire de façon un peu hâtive, que tous les auteurs dont on trouve le nom dans *La Disparition* font partie de l'univers littéraire de Perec. A l'évidence, comme nous le faisons remarquer ailleurs, on ne rencontrera pas les noms de Verne, Sterne ou Roussel alors qu'on découvre ceux de Troyat, Mauriac et Cau. (Le seul intérêt de ces derniers résidant bien sûr dans le fait de ne comporter aucun E dans le patronyme.)

Il ne conviendrait pas pour autant de conduire de façon un peu fautive ce genre de raisonnement : tel auteur convoqué ne l'est pas vraiment pour les raisons exposées dans les quatre premières catégories, on peut donc penser qu'il appartient à celle-ci, la citation équivalant dans ce cas à une sorte d'hommage.

Certes, l'avertissement de Perec est clair :

si Anton a cru bon d'accomplir la transcription, il nous faut y voir un jalon ! (*L.D* p. 116.)

encore ne faut-il pas se méprendre sur la valeur de l'allusion. C'est avant tout le rapport à l'écriture qu'entretient chaque écrivain cité qui déterminera si oui ou non il peut se ranger dans cette catégorie.

S'il n'est en rien inconcevable que le contenu d'un récit puisse trouver grâce à ses yeux, c'est surtout le travail des mots qui séduit Perec chez certains écrivains et le pousse de la sorte à accomplir sur le signifiant des manipulations similaires :

Je voudrais écrire des romans comme Jules Verne. [...] Deux des écrivains pour qui j'ai la plus grande passion sont Roussel et Verne. Or, en fait, c'est la même chose; ça ne s'oppose pas du tout sous prétexte que Jules Verne décrivait des choses réelles. Jules Verne n'a fait que mettre les mots du dictionnaire dans un certain ordre<sup>80</sup>.

On ne s'étonnera pas outre mesure qu'il n'apprécie guère d'autres pages et la dimension parodique<sup>81</sup> de certaines citations deviendra dès lors évidente.

Ainsi dans *La Disparition*, le récit de la panne d'avion et de l'atterrissage forcé en plein désert (*L.D* p.275 à 277) se lit-il comme une allusion à Saint Exupéry

une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassé dans mon moteur. [...] J'avais à peine de l'eau à boire pour huit jours <sup>82</sup>

et nous paraît tout à fait illustrer ce dernier point. Le lecteur pourrait

---

<sup>80</sup> G. Perec, entretien radiophonique avec Bernard Noël, dans *Poésie ininterrompue*.

<sup>81</sup> Nous adoptons comme définition de la parodie celle proposée par Dupriez, en limitant toutefois son champ d'application au seul contenu:

«imitation consciente et volontaire soit du fond, soit de la forme, dans une intention moqueuse ou simplement comique.»

*Gradus. Les procédés littéraires, op. cit.*, p. 331.

<sup>82</sup> A. de Saint Exupéry, *Le petit Prince*, Folio junior, Paris, 1946, p. 11.

néanmoins s'étonner de rencontrer une référence au *Petit Prince* chez un écrivain pour qui ce nom n'évoque qu'un catcheur français !<sup>83</sup> Le comique naît du décalage entre les descriptions de situations identiques :

– Tragique grandiloquent chez Saint-Exupéry,

L'eau ! Eau, tu n'as ni goût, ni couleur, ni arôme, on ne peut pas te définir, on te goûte, sans te connaître. [...] Tu es la plus grande richesse qui soit au monde, et tu es aussi la plus délicate, toi si pure au ventre de la terre <sup>84</sup>.

– Evocation burlesque chez Perec,

Puis la soif fit son apparition. La Badoit manqua. (*L.D* p. 276.)

Au lieu de dessiner un mouton, les naufragés de Perec chassent le Dahu !

Enfin, si comme on l'a vu ailleurs, les phrases rencontrées dans les paragraphes immédiats d'une citation, parfois la désignent métatextuellement, en évoquant par exemple le nom de l'auteur, comment doit-on lire le «convola» qui précède immédiatement le passage ? Serait-ce à la lumière d'un fragment peu ambigu d'*un Homme qui dort* ?

---

<sup>83</sup> G. Perec, *Je me souviens*, *op. cit.*, n° 269, p. 71.

<sup>84</sup> A. de Saint Exupéry, *Terre des hommes*, Folio, Paris, 1939, p. 158.

Seuls les imbéciles parlent encore sans rire de l'Homme, de la Bête, du Chaos. Le plus ridicule des insectes met à survivre une énergie semblable, sinon supérieure à celle qu'il fallut à l'on ne sait plus quel aviateur, victime des horaires forcenés qu'imposait une Compagnie à laquelle de surcroît il était fier d'appartenir, pour traverser une montagne qui était loin d'être la plus haute de la planète. (p. 156/157.)

Nous remarquerons que le traitement diffère très nettement pour d'autres écrivains. La proximité de leurs stratégies scripturales avec celles de Perec est d'évidence. Perec ne se prive d'ailleurs pas de le noter en maintes occasions,

Les artifices systématiques, les maniérismes formels (ce qui, en dernière analyse, constitue Rabelais, Sterne, Roussel...) <sup>85</sup>

*La Disparition* ... inspirée par l'Oulipo ... Queneau ... Roussel <sup>86</sup>.

A l'intérieur d'un texte, l'hommage se fait moins direct, la désignation plus allusive, mais le rapprochement entre les deux écritures, minutieusement préparé, se lit généralement sans trop de difficultés.

Lorsque dans un article où il mentionne Sterne, Perec écrit par exemple

---

<sup>85</sup> G. Perec, «Histoire du lipogramme», *op. cit.*, p. 79.

<sup>86</sup> G. Perec, entretien radiophonique avec Jacques Chancel, dans *Radioscopie*, France Inter, 22 septembre 1978.

La généralisation des livres tout massicotés prive le lecteur d'aujourd'hui de deux grands plaisirs : celui de couper les pages (ici, si j'étais Sterne, viendrait s'intercaler tout un chapitre à la gloire des coupe-papier, depuis le coupe-papier de carton donné par les libraires, chaque fois que l'on achetait un livre, jusqu'au coupe-papier en bambou, en pierre polie, en acier, en passant par les coupe-papier en forme de cimenterre

[...]

ce que l'on appelle une «parure de bureau») ; et celui encore plus grand, de commencer à lire un livre sans en avoir coupé les pages <sup>87</sup>.

non seulement nous trouvons avec l'inscription du nom une référence directe, mais encore nous découvrons – plus discret – sous forme de préterition, un renvoi aux multiples digressions qu'affectionne cet écrivain. En effet, au moment même où Perec affecte de montrer une relative réserve, marquée par l'emploi du conditionnel, face à une stratégie pratiquée par un autre, il place une parenthèse qui fait précisément ce qu'elle prétend laisser de côté, couper la page. Notons en outre le fait que le développement qui s'insinue est parfaitement délimité par la redite d'une même proposition, affirmative au début, lorsque commence l'interruption, «couper les pages», négative à la fin lorsqu'elle s'achève et que se referme la parenthèse, «sans couper les pages». De plus, une rencontre peu harmonieuse entre certains sons

---

<sup>87</sup> G. Perec, «Lire : esquisse socio-physiologique», *op. cit.* repris dans *Penser/Classer, op. cit.*, p. 116/117.

met judicieusement l'accent sur la possibilité de double lecture en désignant métatextuellement le début de la coupure, «ici, si» ici scie.

De la même manière, sans qu'on puisse parler véritablement de citation ni même d'allusion, nous pouvons lire certaines pages de *La Disparition* comme des formes d'imitation libre. Ces passages sont souvent proches du pastiche – que nous prenons au sens d'écriture d'une lecture, puisqu'il s'agit de mettre à jour la perception d'un fonctionnement par la restitution d'une forme équivalente, l'application d'un procédé similaire – et ne manquent pas de présenter de ce fait, une sensible ironie que le lecteur peut goûter en opérant une comparaison. Tel nous paraît être le cas avec cette description :

Afin qu'Augustus n'ait pas à souffrir d'un surplus d'irrotation qui aurait pu avoir un pouvoir malfaisant sur sa constitution, on avait soumis l'admission d'aiguail à un circuit d'automatisation qui contrôlait la fluctuation du courant, agissant sur l'isolibration du flot par un hydro-palan à sas communicants dont l'oscillation provoquait, par l'adroit canal d'un piston à volants s'articulant autour d'un point d'appui à vis sans fin commandant l'induction d'un tiroir d'input-output à transistors, la constriction du dispositif. (*L.D* p. 146/147)

Si nous relisons maintenant certaine page de *Locus Solus*, le rapprochement nous semble s'établir de façon suffisamment probante pour que nous puissions affirmer que l'extrait précédent mimait en effet l'écrit roussellien.

Chaque patte, tendant à se mouvoir, subissait l'étreinte d'une minuscule guêtre de métal, soudée à une bielle actionnant un ensemble de roues couchées à plat dans le sens général de l'objet. Finement dentés, moyeux et pourtours s'emboîtaient à la file, contraignant chaque roue à gagner en vigueur ce qu'elle perdait en vitesse; la première, mue directement par la bielle, tournait sans peine grâce aux remuements de la patte en détresse, alors que, lente et robuste, la dernière, avec une série de piquants plantés dans son moyeu, poussait périodiquement l'extrémité d'une lame effilée qui, une fois lâchée vibrait en rendant un son pur<sup>88</sup>.

Ce processus de citations systématiques de certains écrivains par Perec correspond au désir avoué de se placer sous leur parrainage. Perec explique cette démarche à plusieurs reprises, parfois, du reste, avec des termes identiques, comme dans ce texte de fiction, où il est question

d'un processus d'incorporation, d'un accaparement: en même temps projection vers l'Autre, et Vol, au sens prométhéen du terme <sup>89</sup>.

et dans cet article de revue :

Il s'agissait d'un accaparement, d'un vouloir être Flaubert<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> R. Roussel, *Locus Solus*, Folio, p. 269/270.

<sup>89</sup> G. Perec, *Un Cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>90</sup> G. Perec, «Emprunts à Flaubert», dans *l'Arc* n° 79, 1980, p. 50.

Par le biais de la citation, de l'allusion ou de l'imitation, le texte convoqué appartient désormais au texte d'accueil, ce dernier se plaçant alors au même niveau que les prédécesseurs qu'il se choisit. L'identification se parachève grâce à la mise en œuvre d'un semblable travail d'écriture. C'est l'attitude qu'évoque de façon générale Antoine Compagnon :

Quelles sont les phrases à retenir dans un manuscrit? Il serait amusant, et fort plausible, que ce soient justement ses citations, avouées ou voilées, ses allusions qui aiguillent le lecteur vers un auteur sous le signe duquel ranger l'apprenti. Le lecteur accommoderait sur quelques lieux connus et reconnus, en nombre suffisant pour ranger le manuscrit dans une grande typologie intuitive des compétences de lecture: le *requisit* de lectures préalables, nécessaires pour aborder un livre donné, ce serait son indice, sa place dans la typologie<sup>91</sup>.

Toutefois, Perec ne se contente pas de rassembler ces différents textes en les intégrant dans le sien, il construit un enchevêtrement plus complexe encore en créant un liage interne d'impli-citations, ce qu'un autre des écrivains favoris de Perec, Michel Leiris, présente en ces termes :

confronter, grouper, unir, entre eux des éléments distincts, comme par un obscur appétit de juxtaposition ou de combinaisons<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>92</sup> M. Leiris, *Biffures*, *La Règle du jeu* 1, Gallimard, Paris, 1982, p. 277.

A titre d'illustration, examinons maintenant le processus mis en place pour la transposition de *L'Invention de Morel*.

En de multiples occasions le lecteur voit se développer une structure arborescente ou à tout le moins un système de renvois en cascade et d'intégrations successives qui contribuent à renforcer l'image d'un réseau aux ramifications nombreuses. Le narrateur anonyme de *L'Invention de Morel* par exemple, lorsqu'il s'implante dans *La Disparition*, gagne un nom

Il avait nom Ismaïl, lui aussi. (*L.D* p. 32)

L'attribution de ce prénom se révèle tout spécialement significative. L'expression «lui aussi» convie incontestablement le lecteur à opérer un rapprochement avec un personnage aux caractéristiques identiques, or le nom choisi s'éloigne de la banalité et ne manque guère d'évoquer – logiquement transformé par le lipogramme – celui du narrateur de *Moby Dick*. Par un nouveau recours au même adverbe, à l'occasion cette fois de l'insertion du roman de Melville, Perec marque d'ailleurs avec insistance le rapport qui s'instaure :

*Oui, il y a aussi Ismaïl* (*L.D* p. 85)

Instamment invité à relire le début de *Moby Dick*, le lecteur découvre dans un chapitre au titre révélateur, «mirages», une présentation peu habituelle de personnage de fiction

Je m'appelle Ishmaël. Mettons<sup>93</sup>.

Le verbe «mettons», plutôt inattendu ici, semble suggérer que le prénom n'est mentionné qu'à titre indicatif, par commodité en somme, et laisserait donc entendre qu'une réutilisation comme nom emblématique désignant tout narrateur de fiction est parfaitement envisageable. C'est en quelque sorte cette virtualité que Perec exploite dans son propre texte en octroyant la même appellation au narrateur du premier récit (transposition de *L'Invention de Morel*) et du second (transposition de *Moby Dick*).

Le système de renvois, cependant, ne s'arrête pas là. Dans le second récit, le narrateur emploie des phrases susceptibles de déclencher certains échos chez le lecteur :

*bouillonnant dans son for d'un courroux surhumain, volcan grondant ainsi qu'un bloc raidi chu d'un ouragan obscur, Achab scruta l'horizon noir. La Croix du Sud brillait dans la nuit. Au haut du grand mât, ainsi qu'un point sur un i, l'halo gris (L.D p. 86/87).*

A l'insu de Melville, en effet, on retrouve ici à la fois une référence à Mallarmé

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> H. Melville, *Moby Dick*, traduction de Lucien Jacques, Joan Smith, J. Giono, Folio, tome I, p. 41.

<sup>94</sup> S. Mallarmé, «Le Tombeau d'Edgar Poe», *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 189.

et à Musset, dont on ne sera guère surpris de voir citer des vers qui évoquent les lettres :

C'était dans la nuit brune  
 Sur le clocher jauni  
                   La lune  
 Comme un point sur un i<sup>95</sup>.

Notons que rien dans le texte de Perec n'indique l'origine de ces emprunts, ni même du reste qu'il s'agit d'emprunts. Tout au plus, le lecteur est-il prévenu par l'information qu'il reçoit au début du passage sur les activités d'un tel narrateur, présenté comme un «glouton d'obscurs manuscrits.» (*L.D* p. 85.)

Nous voyons donc que de cette manière, la nouvelle version de *L'Invention de Morel* renvoie indirectement à *Moby Dick* dont la version nouvelle évoque à son tour implicitement Mallarmé et Musset. Le texte de *La Disparition* devient ainsi un écheveau particulièrement complexe dans lequel il apparaît vain de vouloir déterminer quel fragment appartient à qui, l'ensemble formant un tout cohérent garanti par le travail de l'écriture.

Nous ne commenterons pas un deuxième exemple, au fonctionnement équivalent, mais qui présente des embranchements

---

<sup>95</sup> A. de Musset, «Ballade à la lune».

plus nombreux encore. Une disposition en tableau des éléments qu'il fait intervenir, fait ressortir la richesse et la complexité d'une telle construction.

<b>Bioy Casarès</b> <i>L'Invention de Morel.</i>	Il est possible que l'air corrompu des basses terres, joint à une alimentation déficiente, m'aient rendu invisible. ( <i>I.M.</i> p. 84)			
<b>Transposition dans <i>La Disparition</i></b>	il avait tant maigri qu'il avait tout à fait disparu ( <i>L.D</i> p. 36)			
<b>Echos internes</b>	il maigrit, il continua à maigrir. Il fut maigrichon. Il s'obstina à maigrir. Il maigrit 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 homonculus, un diminutif, un humain pas plus gros qu'un oursin ( <i>L.D</i> p. 48 et 49)			
<b>Renvois à d'autres ouvrages</b>	↓	↓	↓	↓
	Il se réduisait à vue d'œil. [...] l'homoncule rabougri [...] Peu à peu, Grigors devint donc un nain [...] Bref, après environ quinze ans, il n'était guère plus grand qu'un porc-épic ( <i>L'Elu</i> , p. 249,250,251)		Tu n'es plus qu'un grain de sable, homoncule recroquevillé, petite chose inconsistante ( <i>l'Homme qui dort</i> p. 148)	
<b>Transposition de ces ouvrages dans <i>La Disparition</i></b>	p. 45 à 50		p. 17 à 21	
<b>Nouveaux renvois à partir de ces adaptations</b>	↓	↓	↓	↓
	Roussel : références à <i>Locus Solus.</i>	Mann : références à <i>Docteur Faustus</i>	Flaubert : références à <i>Bouvard et Pécuchet.</i>	Proust : référence à <i>A la recherche du temps perdu.</i>

Dans un mélange inaccoutumé de genres, de siècles, de pays, le lecteur peut découvrir grâce au pouvoir de la fiction certains rapprochements inattendus, certes créateurs d'un effet de surprise, mais concourant surtout à imposer l'idée d'un vaste ensemble. Il faut se préparer aux plus insolites rencontres, celle par exemple d'un être de chair et d'un personnage de papier, à l'issue de laquelle il devient difficile de démêler la réalité et la fiction

Anastasia s'alla tapir dans un sanatorium, à Davos. Thomas Mann, l'y voyant un jour, aurait dit, paraît-il : «Si j'avais vu plus tôt Anastasia, Hans Castorp n'aurait jamais connu Clawdia Chauchat.» (*L.D* p. 190)

Dans ces conditions rien n'empêche d'imaginer les face-à-face les plus déconcertants, ceux que Perec n'a pas songé à incorporer dans *La Disparition*, pourquoi pas, faisant fi de la langue et de l'époque, une inédite discussion philosophique entre le grec Xénophon et l'espagnol Unamuno.

De la sorte, plus que jamais le livre s'impose comme texture, tissage, liage, imbrication, enchevêtrement, puzzle. Plus que jamais les livres de Perec s'inscrivent dans la littérature selon laquelle, souvent, ils s'écrivent.

C'était comme si les phrases qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler **quelque chose**, comme si à la lecture de chacune venait s'imposer, ou plutôt se superposer, le souvenir à la fois précis et flou d'une phrase qui aurait été presque identique et qu'il aurait déjà lue ailleurs.

Georges PEREC <sup>96</sup>

### **3.2.6. Autocitation pour imbrication.**

Cette catégorie (comme le Y pour les voyelles...) occupe une place à part dans notre analyse du choix des citations puisqu'elle concerne non plus des textes d'autres écrivains mais des extraits tirés d'ouvrages de Perec. Il s'agit donc d'une intertextualité restreinte dont les principes sont identiques à ceux que nous avons étudiés pour les autres cas de prélèvements et que Perec applique de manière systématique, avant même l'écriture de *La Vie mode d'emploi*.

D'une façon peut-être plus élaborée, je crois qu'il s'agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre antérieur (ou même postérieur : d'un livre encore en projet ou en chantier); ces

---

<sup>96</sup> G. Perec, *Le voyage d'hiver*, dans *Le Magazine Littéraire* n° 193, p. 34.

autoréférences commencent à apparaître dans *La Disparition* (qui commence comme une traduction sans E de *Un Homme qui dort*<sup>97</sup>).

A l'évidence, compte tenu de la place occupée par *La Disparition* dans la chronologie des œuvres de Perec, on trouvera moins d'auto-références que dans *La Vie mode d'emploi* ou dans *un Cabinet d'amateur*, toutefois la liste est loin de passer pour seulement anecdotique. Pour présenter les différentes occurrences rencontrées nous adopterons le classement proposé par Bernard Magné à l'occasion d'une réflexion sur ce sujet.

Le terme d'autocitation doit être pris au sens large : il désigne l'ensemble des cas où Perec réutilise dans une œuvre un ou plusieurs éléments appartenant à une autre de ses œuvres. En me fondant sur les modifications apportées au fragment autocité, je distinguerai trois groupes de pratiques : l'insertion, l'adaptation, la génération. [...]

Par insertion, il faut entendre la réutilisation explicite et sans modification d'un énoncé antérieur. [...]

Par adaptation, il faut entendre la réutilisation implicite d'un énoncé antérieur avec des modifications plus ou moins importantes. [...]

Avec la génération, il ne s'agit plus d'emprunts ponctuels mais de cas où l'autocitation fournit l'armature d'un fragment de récit relativement autonome<sup>98</sup>.

Il faut noter d'emblée que la première catégorie, telle qu'elle est définie ici ne comporte aucun exemple. Cela ne saurait surprendre

---

<sup>97</sup>G. Perec, entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, dans *L'Arc* n° 76, *op. cit.*, p. 5.

<sup>98</sup> Bernard Magné, «Perécritures» dans *La réécriture*, *op. cit.*, p. 80, 81, 88.

outre mesure puisque les seules indications s'apparentant à des déclarations explicites ne peuvent, en raison du lipogramme, être suivies d'énoncés non transformés.

Ainsi, la référence au premier roman de Perec, *les Choses*, ne peut-elle se faire qu'au moyen d'une allusion et d'une désignation indirecte :

Alors qu'il avait surtout, jusqu'alors, discouru sur sa situation, son moi, son autour social, son adaptation ou son inadaptation, son goût pour la consommation allant, avait-on dit, jusqu'à la chosification (*L.D* p. 309)

Certes Karakiri, Karafalck ou Karatchoum auraient pu figurer sans changement dans *La Disparition*, mais seul y trouve place Karamazov, lequel en revanche ne fait pas partie des avatars de Karaboom.

Si Ninipotch, titre retenu par Perec pour une ébauche de roman

Fragments d'un Ninipotch

C'est un de mes premiers romans; je l'ai laissé tomber, mais je me suis souvent dit que je reviendrai (comme Thomas Mann avec Felix Krull) sur ce projet <sup>99</sup>.

apparaît tel quel dans *La Disparition*, c'est seulement sous forme d'impli-citation et doit donc se ranger avec les adaptations.

---

<sup>99</sup> G. Perec, «Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir», cité dans *Cahiers Georges Perec* n°1, «Pièces originales», (pièce n°5, 19C).

*Par surcroît, il s'attachait au goût du jour; il lui plaisait d'ouïr [...]*  
*Ninipotch (L.D p. 162)*

Il en va de même pour *Gradus ad Parnassum*<sup>100</sup>, titre d'un des «premiers textes» de Perec, à la nuance près que cette expression, ayant par ailleurs une existence autonome, sa citation dans *La Disparition* ne renvoie pas nécessairement à l'ouvrage de jeunesse de l'écrivain

*Où un us familial contraint un gamin imaginatif*  
*à finir son Gradus ad Parnassum*  
*par six assassinats (L.D p. 241)*

Nous trouvons en revanche une référence claire et directe au jeu de go, en des termes qui reprennent une partie lipogrammatique du titre de l'ouvrage co-écrit par Perec sur ce sujet, *Petit traité invitant à l'art subtil du go*,

Il y aurait pour ton grand plaisir, car on sait ton goût pour l'art subtil  
 du Go, un naïf affrontant dans un match amical un champion  
 (L.D p. 301)

Toutefois, même si le développement qui suit s'en inspire visiblement, nous ne pouvons considérer ce passage comme une citation explicite de

---

<sup>100</sup> Cf. G. Perec, «Bibliographie sommaire (assortie de quelques commentaires de l'auteur)» dans *L'Arc* n° 76, *op. cit.*, p. 96.

ce livre et cet exemple nous semble donc une fois de plus relever de la deuxième catégorie.

En dehors de l'allusion que nous venons d'évoquer plus haut et de la reprise – avec transformation – du nom Crubellier, dont nous avons eu l'occasion de parler précédemment (voir p. 332 de notre étude), Perec prélève dans *les Choses* certains énoncés qu'il adapte et réutilise. Nous trouvons tout d'abord des noms de bars, certes empruntés à la réalité, mais dont l'emploi est suffisamment remarquable pour donner à penser qu'il s'agit plus d'une impli-citation que d'une coïncidence. En outre, certains éléments du contexte, manifestement voisins, tendent à confirmer cette hypothèse.

Ils fréquentaient le Harry's New York Bar, [...] le Balzar, Lipp, et quelques autres. Ils aimaient la bière de Munich, la Guinness  
(*Les Choses*, p. 40)

voyons-nous plus tard. Disons minuit au Balzar, ça va ?

– Disons plutôt Lip. [...]

Il alla, suivi d'Ottaviani, au Harry's Bar. [...] On lui donna à choisir :  
Munich ou stout ? (*L.D* p. 68, 73)

Signalons encore que l'un de ces noms s'inscrit aussi dans *un Homme qui dort* (...«tu vas [...] au Harry's», p. 122), ce qui confirme que le lecteur est confronté à tout un montage qui le renvoie d'un livre à l'autre.

Le second cas pose sans doute au lecteur quelques difficultés de repérage, d'une part car les phrases choisies pour être redistribuées

paraissent relativement banales, d'autre part en raison de leur inévitable transformation. Soulignons toutefois que le rajout du mot «aluminium», absent du manuscrit (cf. manuscrit, p. 34), permet de créer un lien plus étroit et que l'endroit où sont situées ces propositions dans *les Choses* (les deux dernières pages), leur fait prendre une importance supplémentaire.

le train prendra de la vitesse. Le wagon d'aluminium se balancera moelleusement. [...] La campagne française défilera. Ils regarderont en silence. (*les Choses*, p. 120/121)

L'on n'ajouta plus un mot [...] La loco allait bon train, suscitant l'oscillation du wagon d'aluminium. L'on voyait fuir l'ondulant panorama rural. (*L.D* p. 100)

Une fois qu'il a discerné l'emprunt, le lecteur peut apprécier certains effets produits par le transfert de ces éléments. Tout d'abord, il est possible de déceler une certaine ironie métatextuelle dans le montage : on part en effet du «silence» pour passer à une situation où «l'on n'ajout[e] plus un mot», ce qui du reste va se révéler faux à cause de la contrainte. Ensuite, une relecture dans *les Choses* du passage qui sépare les deux membres de phrase implicites permet de découvrir qu'il est précisément placé sous le signe de la mémoire, et ce doublement. Premièrement, par les propos tenus

«Te souviens-tu ? » dira Jérôme. Et ils évoqueront le temps passé  
(*Les Choses*, p. 120)

deuxièmement parce que ces phrases constituent elles-mêmes une impli-citation de la fin de *l'Education sentimentale*, «Te rappelles-tu ?»

La dernière catégorie – la génération – rassemble des exemples très différents tant par leur ampleur que par leur nature.

Le plus net, le plus longuement développé, est sans conteste celui de la transposition d'*Un Homme qui dort*. Le titre du premier chapitre annonce clairement l'allusion :

*Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait  
où il s'agissait d'un individu qui dormait  
tout son saoul. (L.D p. 17)*

Le chapitre se présente en effet comme une adaptation libre de l'œuvre citée, mais paradoxalement les passages «traduits» se révèlent moins nombreux et la transposition moins fidèle que pour d'autres ouvrages convoqués dans *La Disparition*. (Voir en annexe la liste complète des emprunts).

Nous pouvons aussi relever ailleurs une autre allusion, plus discrète, qui prend des allures de commentaire humoristique face aux rigueurs de la contrainte.

Il mit un mot aux amis qu'il avait. Il y disait : «J'aurais tant voulu dormir tout mon saoul. J'aurais tant voulu m'offrir un bon roupillon.»  
(L.D p. 55.)

Il est parfois difficile de prétendre que certains passages constituent des allusions, l'adaptation – si adaptation il y a – est des plus libres, souvent même il n'est question que de reprendre un procédé d'écriture. Certains types d'exercices faisant partie des «gammes» perecquiennes, il est en effet délicat d'affirmer, par exemple, que le palindrome de la page 156 est un renvoi à «9691. Edna D'Nilu : o, mû, acéré, Pseg Rœg.»<sup>101</sup> de composition presque contemporaine.

De la même façon, le lecteur peut certes toujours opérer un rapprochement entre des éléments isolés de *La Disparition*, d'une part les amours d'Albin et de la star Anastasia à Ankara dans le chapitre 16, d'autre part cette rapide indication

on pouvait voir Amanda [...] la star (*L.D* p. 80)

et telle proposition dans le monovocalisme en A, «What a man ! »

charmant à Ankara la vamp Amanda la star <sup>102</sup>

sans qu'on puisse trancher toutefois de manière définitive sur la nature des relations unissant les deux textes.

---

<sup>101</sup>G. Perec, dans *Change* n° 6, 1970, p. 217 à 223, repris dans *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 101 à 106, et dans *La Clôture*, *op. cit.*, p. 43 à 54.

<sup>102</sup> G. Perec, «What a man ! », dans *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 216.

Nous sommes confronté ici à une des conséquences du système de l'impli-citation, l'enchevêtrement des emprunts s'avère tellement dense que le lecteur voit sa perspicacité exacerbée et que le moindre détail devient prétexte à une recherche analogique. Par exemple, il est indéniable que certaines devinettes à l'intérieur du roman ressemblent à des définitions de mots croisés. Cela suffit peut-être à trouver que l'épisode du Sphinx (*L.D* p. 43/44), centré d'ailleurs sur une énigme, présente une parenté assez nette – d'autant qu'il est précédé d'une allusion à la psychanalyse – avec cette déclaration de l'écrivain (seule la date de l'entretien – du moins si l'on ne tient pas compte de l'avis de Perec cité au début de cette partie – permet de ne pas le considérer comme une source possible du passage) :

Le deuxième travail consiste dans la recherche des définitions. C'est quelque chose d'extrêmement compliqué tant qu'on n'a pas trouvé, et évident quand on a trouvé. Ça correspond à ce qu'on cherche, par exemple, en psychanalyse. [...] Je me rends compte que le mot croisé est un jeu entre un auteur et le lecteur, entre le faiseur de mots croisés, celui qui construit la grille qu'on appelle le sphinx et celui qui résout la grille qu'on appelle l'œdipe. [...] Pourquoi Œdipe ? Parce que la réponse à la question du sphinx est tout à fait bête bien que dans l'histoire elle soit censée être extrêmement compliquée. Personne ne la trouve<sup>103</sup>.

A la frontière de l'autocitation, nous devons signaler un autre type de relation intertextuelle entre deux œuvres de Perec. Certains

---

<sup>103</sup> G. Perec, entretien avec Patrice Fardeau, *op. cit.*, p. 49/50.

lecteurs<sup>104</sup> auront remarqué l'équivalence sinon de contenu du moins de traitement, entre *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* et *La Disparition*, pour les notes de bas de page. Les deux ouvrages offrent la particularité de présenter une unique note. Ce fait, peu courant dans les récits de fiction, provoque dans les deux cas la remise en cause de la place du narrateur et la déstabilisation des instances d'énonciation. Le rapprochement entre les deux livres s'effectue donc dans ce cas par le biais d'une identité de démarche et non par la présentation de détails communs. Comme le note Bernard Magné

Il peut arriver que l'emprunt porte non pas sur un **fragment** d'énoncé mais sur un **fonctionnement** textuel<sup>105</sup>.

Si les autocitations pour les raisons que nous avons exposées sont relativement peu nombreuses dans *La Disparition*, ce roman fournit en revanche de multiples éléments à Perec pour ses ouvrages postérieurs et plusieurs pages peuvent se lire comme des impli-citations. Il serait long et fastidieux de relever l'ensemble de ces traces dans tous les textes perecquiens, et tel n'est pas notre propos. Nous présenterons donc en suivant une sélection de quelques montages qui nous ont semblé plus particulièrement intéressants.

---

<sup>104</sup> C'est le cas notamment de Vincent Colonna dans «Fausses notes», *op. cit.*, p. 105,106, 107.

<sup>105</sup> Bernard Magné, «Perécritures» dans *La réécriture*, *op. cit.*, p. 85/86.

Ainsi, certaines considérations formulées par Perec dans *Espèces d'espaces* évoquent-elles l'attitude du personnage dans *un Homme qui dort* et celle identique d'Anton Voyl dans *La Disparition*.

J'aime rester étendu et regarder le plafond d'un œil placide. [...]

J'aime les plafonds, j'aime les moulures et les rosaces : elles me tiennent souvent lieu de muse et l'enchevêtrement des fioritures de stuc me renvoie sans peine à ces autres labyrinthes que tissent les fantasmes, les idées et les mots. (p. 27)

De façon comparable, *La Disparition* sera évoquée implicitement dans *un Cabinet d'amateur*,

*La Squaw*, de Walker Greentale. Des quelques vingt-cinq œuvres traitant de sujets indiens [...] Le tableau [...] n'était pas sans offrir plusieurs ressemblances avec la célèbre toile de Joseph Wright of Derby sur le même sujet. (p. 33)

Le titre du tableau, tout d'abord, rappelle en effet l'un des personnages principaux du roman, le chiffre «vingt-cinq», ensuite, ne manque pas de suggérer l'alphabet tronqué utilisé dans *La Disparition*, le nom de Wright, enfin, renvoie à l'auteur de *Gadsby*, un lipogramme offrant incontestablement «plusieurs ressemblances» avec celui de Perec, la contrainte ayant «le même sujet», l'éviction du E. En outre, le nom de Wright va permettre de créer un nouveau lien, intratextuel cette fois, avec un autre passage d'*un Cabinet d'amateur* où l'on découvre avec le patronyme d'une actrice une autre impli-citation de *La Disparition*

Hervieu fut pendant quelque temps professeur de dessin dans une colonie utopiste qu'une amie de Mrs Trollope, Mrs Wright, avait fondée à Nashoba, près de Memphis, et c'est de cette époque que datait la toile [...] [celle-ci] atteignit le prix record de 7500 \$ au terme d'une lutte acharnée entre Stephen Siriel, l'agent de la vedette de cinéma Anastasia Swanson (p. 38/39)

Cependant, c'est incontestablement dans *La Vie mode d'emploi* que l'on trouve le plus grand nombre d'allusions. Dans le «cahier des charges»<sup>106</sup>, *La Disparition* prend place dans la liste II de ce que l'écrivain appelle des allusions. Nous devrions en découvrir dix, en compagnie de dix allusions picturales. Les numéros des chapitres concernés sont dans l'ordre : 15, 24, 33, 49, 51, 56, 61, 78, 86, 93. C'est le résultat de la confrontation entre les indications données par Perec et nos propres recherches que nous proposons en suivant, nous nous contenterons d'assortir cette liste de quelques rapides commentaires sur certaines particularités.

\* Chapitre XV : ...«un roman policier intitulé Les sept crimes d'Azincourt.» (V.M.E. p. 80)

Cette référence pose un problème : dans le manoir d'Azincourt six personnages seulement sont assassinés : p. 134 mort d'Augustus; p. 151 mort d'Othon Lippmann; p. 213 mort d'Olga; p. 239 mort d'Amaury Conson; p. 297 mort d'Ottavio Ottaviani; p. 303 mort d'Arthur Wilburg Savorgnan. S'agit-il d'une erreur de Perec ? En relisant bien toutefois, on remarque qu'une anecdote

---

<sup>106</sup> Voir G. Perec, «Cahiers inédits», présentés par Ewa Pawlikowska dans *T.E.M.* n° 6, *op. cit.*, p. 84.

apparemment secondaire, pouvant paraître d'un intérêt mineur, fournit le cadavre manquant : «Puis la maison tomba dans la main d'un flic Louis-Philippard qui y traitait son quatuor d'indics, dont l'un, sac à vin, l'assassina au surin au sortir d'un larigot où chacun avait trop. bu.» (*L.D* p. 102.)

\* Chapitre XXIV : ...«un canapé d'acajou en forme de S, recouvert d'un tissu à fleurs qui, dit-on, aurait été offert en 1892 à la Grisi par un prince russe.» (*V.M.E.* p. 140.)

→ provient de ...«un charmant vis-à-vis d'acajou (anobli par l'amour qu'y avait jadis conçu un Boyard pour la Grisi)» (*L.D* p. 108.)

Cette citation figure d'autre part dans le Compendium :

«Le boyard offrant à la Grisi un charmant vis-à-vis en acajou» (*V.M.E.* p. 295, v. 84).

\* Chapitre XXXIII: ...«avec son vieil ami le colonel Augustus B. Clifford, à qui il servit d'interprète au Grand Quartier Général des Forces Alliées à Péronne, et qui, comme lui perdit le bras droit lorsque ledit G.Q.G. fut bombardé par le Baron Rouge»... (*V.M.E.* p. 205.)

Le repérage – relativement aisé – de cette citation est facilité par une indication de Perec dans son article «Emprunts à Queneau»<sup>107</sup>.

Si dans le Compendium figure une allusion à ce même personnage, il n'est en revanche pas fait mention de son nom :

«Le colonel manchot après l'attaque du Grand Quartier Général» (*V.M.E.* p. 293, v. 20).

En outre, le lecteur peut découvrir à nouveau ce nom, dans l'index, p. 621, mais avec une particularité supplémentaire puisque le B. est pour la première fois remplacé par le prénom Brian.

---

<sup>107</sup> G. Perec, «Emprunts à Queneau», dans *Les Amis de Valentin Brû* n° 13/14, p. 43 :

«dans la cave des Gratiolet (ch 33, p. 205) se trouve une photographie représentant Bernard Lehameau en compagnie du colonel Augustus B. Clifford, lequel provient de *La Disparition* (où il n'était, bien évidemment, que commandant)»...

Notons que malgré la parfaite orthodoxie de ce dernier par rapport à la contrainte, il n'était jamais indiqué dans *La Disparition*. Ici, il apporte ce surplus de précision qui concourt à créer cette impression d'érudition recherchée par Perec, ainsi qu'un processus de vraisemblabilisation.

→ provient de «Un jour d'avril dix-huit, un commandant anglais, Augustus B. Clifford, qui passait par là conduisant son bataillon au combat, y installa son Q.G. pour la nuit.» (*L.D* p. 102.)

\* Chapitre XLIX : ...«ou les insomnies de Léon Marcia que les Louvet supportent difficilement : pendant des heures et des heures, le vieil homme fait les cent pas dans sa chambre, va dans la cuisine prendre un verre de lait dans le réfrigérateur, ou dans la salle de bains pour se passer de l'eau sur le visage, ou met en marche la radio»... (*V.M.E.* p. 280-281.)

→ provient de «Il alla à son lavabo; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, son cou. [...] Il ouvrit son frigo mural, il prit du lait froid, il but un grand bol. [...] Il mit la radio.» (*L.D* p. 17-18.)

Il convient de ne pas oublier que si cette allusion se réfère certes à un chapitre de *La Disparition*, ce dernier constituait lui-même une transposition d'*un Homme qui dort*. Une fois de plus, nous sommes en présence d'une citation à relais qui souligne le tissage du réseau cher à Perec.

\* Chapitre LI : La description du lutrin que l'on était censé trouver ici, figure en fait au chapitre LXXXIX :

...«un lutrin en bois doré, abondamment ouvragé, portant l'estampille controversée de Hugues Sambin, architecte et ébéniste dijonnais du XVI<sup>e</sup> siècle»... (*V.M.E.* p. 545.)

→ provient de «On admira fort un bahut Louis X, un lutrin bourguignon au stampillon d'Hugo Sambin»... (*L.D* p. 131.)

Dans le chapitre LI cependant, trois vers du *Compendium* comportent des allusions à *La Disparition* (vers 20, 46 et 84).

\* Chapitre LVI : «Bulletin de l'Institut de Linguistique de Louvain : Oskar Scharf-Hainisch : Sur l'usage du fricatif dans les parlers du Parâna. 336.» (*V.M.E.* p. 333.)

→ provient de ...«ma collaboration au travail colossal d'Oskar Schärf-Hainisch von Schlussnig-Figl sur l'insubordination du fricatif dans la prononciation du Bororo, patois du Paraña»... (*L.D* p. 262.)

Nous n'avons pas trouvé d'explication aux minuscules variations qui affectent l'orthographe de certains noms : la perte du tréma sur Schärf et la transformation du tilde en accent circonflexe pour Paraña.

\* Chapitre LXI : «La nourriture qu'il servait était exécration et sous des noms ronflants – Julienne au vieux xérès, Crêpes de crevettes en gelée, Chaud-froid d'ortolans à la Souvaroff, Homard au cumin à la Sigalas-Rabaud, Relevé de cervelle en Excellence, Salpicon d'Isard à l'Amontillado, Macédoine de cardons au paprika de Hongrie, Entremets de l'Evêque d'Exeter, Figs fraîches à la Frégoli, etc.» (*V.M.E.* p. 369.)

Cette allusion est en fait un composé de trois textes, deux provenant de *La Disparition*, le troisième inspiré des *Revenentes*, auxquels s'ajoutent des propositions «libres», comme «Figs fraîches à la Frégoli» (dans laquelle on perçoit cependant un embryon de tautogramme).

→ provient de «Il y avait pour plat introductif un chaud-froid d'ortolans à la Souvaroff. Aucun poisson, mais un homard au cumin [...] un balkan au paprika où l'on avait mis salsifis, cardons, [...] qu'accompagnait un Sigalas-Rabaud»...

(*L.D* p. 132.)

«Pourtant nous lui mijotions [...] un salpicon [...] un soupçon d'isard, un doigt d'amontillado»... (*L.D* p. 152.)

Les «crêpes de crevettes en gelée», «Relevé de cervelle en Excellence» et «Entremets de l'Evêque d'Exeter» proviennent, on s'en doute du livre *les Revenentes*, notamment des plats énumérés à la page 45. Toutefois ces éléments ont été redistribués et même réécrits pour n'offrir aucun exemple de licence orthographique.

\* Chapitre LXXVIII : Ce chapitre comprend deux allusions distinctes correspondant à deux passages différents dans *La Disparition* :

1) «De toute façon, se posait d'abord le problème de joindre l'Aigle, car, soucieux de se protéger contre les attentats, celui-ci s'entourait en permanence de dix-huit

gardes du corps sourds et muets dont l'unique consigne était de tuer toute personne s'approchant de leur maître à moins de trois pas.

Or c'est au moment où il se demandait [...] qui pourrait mener à bien [...] que le hasard le favorisait»... (V.M.E. p. 461)

→ provient de «Mais on n'approchait pas Sabin. [...] On disait qu'il avait à sa disposition dix-huit spahis, tous rompus à l'art du yatagan, du poignard ou du fusil, garnison qu'il louait à prix d'or, mais qui l'accompagnait partout, toujours, abattant sans sommations tout individu qui s'approchait à moins d'un yard.

[...] il passa tout un grand laps sans savoir s'il aboutirait jamais. [...] Jusqu'au jour où, tout à fait par hasard,»... (L.D p. 253, 254.)

2) ...«il lui passa au doigt sa chevalière, une bague au chaton ovoïdal dans lequel était serti un corindon opalin portant gravé en intaille un 8 couché. «Chez les Anciens», lui dit-il, «cette pierre était le symbole de la mémoire et une légende veut que celui qui a vu une fois cette bague plus jamais ne pourra oublier.»

(V.M.E. p. 464.)

→ provient de ...«qui a vu un jour un Zahir, jamais plus n'y connaîtra l'oubli [...] A Azincourt, un chaton d'opalin corindon fut Zahir, un chaton ovoïdal, [...] au mitan un huit horizontal à coup sûr signalant l'Infini»... (L.D p. 140.)

Quant au Zahir, il l'incrusta dans un fil d'or qu'il passa à son doigt.» (L.D p. 143.)

Ce passage est déjà lui-même une impli-citation d'une phrase de Borges (voir notre relevé en annexe).

Les métaphores métatextuelles que l'on peut déceler ici révèlent parfaitement la technique de la citation : il y a bien en effet incrustation du texte de Borges, *Le Zahir*, que Perec reprend à son compte – «passe à son doigt» – tout d'abord dans *La Disparition* puis dans *La Vie mode d'emploi*. De plus, on conçoit que la citation à répétition dans des textes construits pour constituer les parties d'un gigantesque puzzle ne saurait s'accommoder que de l'infini.

\* Chapitre LXXXVI : ...«une jeune femme assise près d'une fenêtre donnant sur un grand parc, brode un point de bourdon au coin d'un fin drap de lin blanc; non loin d'elle, un homme déjà vieux, à l'air excessivement britannique, joue du virginal.» (V.M.E. p. 512.)

→ provient de ...«Olga donc, brodait un joli bourdon sur un grand drap blanc fait du plus fin linon, tandis qu'Augustus, non loin, jouait, sur un virginal dont l'aubour subtil s'ornait d'incrustations d'os, un air d'Albinoni, d'Haydn ou d'Auric.» (*L.D* p. 108) Notons au passage que cette même page a déjà fourni une autre citation, pour le chapitre 24 <sup>108</sup>.

\* Chapitre XCIII : «Un brigand albanais aux pieds d'une vamp drapée dans un kimono blanc à pois noirs.» (*V.M.E.* p. 562.)

Cette citation se retrouve dans le *Compendium*, p. 294, v. 46 :

«Le brigand albanais chantant son amour à la star d'Hollywood»

→ provient de «Puis Anastasia parut. Abandonnant son kimono d'organdi blanc à pois noirs [...] Albin bondit [...] – O, Anastasia, balbutia-t-il, brûlant d'amour, Cupidon n'a plus un dard dans son carquois ! » (*L.D* p. 182/183.)

En dehors de ces dix citations programmées, on trouve une référence supplémentaire :

\* Chapitre 52 : ...«le moule de faux marbre que Karl Böhm fit porter à Haig Clifford pour le rôle du Commandeur dans le *Don Giovanni* qu'il monta au Mai Musical d'Urbino»... (*V.M.E.* p. 300.)

Haig Clifford figure aussi dans l'index comme «baryton anglais». (*V.M.E.* p. 621.)

→ provient de «Statufiant l'occis Commandant qui paraît [...] à la fin du *Dramma gioscoso*, Karl Böhm habilla, ou plutôt moula Haig dans un stuc, carcan blanc, brillant, dur»... (*L.D* p. 105.)

Peut-être conviendrait-il d'ajouter à ce corpus la citation d'un texte que Perec avait placé parmi les métaphores de *La Disparition* :

---

<sup>108</sup> Pour un commentaire sur la saturation du blanc dans cette citation, on voudra bien se reporter à notre étude dans «Comment fait un homme de lettres sans caser d'E», p. 63/64.

Chez les Papous, le langage est très pauvre; chaque tribu a sa langue, et son vocabulaire s'appauvrit sans cesse parce qu'après chaque décès on supprime quelques mots en signe de deuil.

E. Baron

*Géographie*

(cité par Roland Barthes : *Critique et Vérité*)

(*L.D* p. 316)

«Ce qui le frappa surtout, c'est qu'ils utilisaient un vocabulaire extrêmement réduit, ne dépassant pas quelques dizaines de mots, et il se demanda si, à l'instar de leurs lointains voisins les Papouas, les Kubus n'appauvrissaient pas volontairement leur vocabulaire, supprimant des mots chaque fois qu'il y avait un mort dans le village.» (*V.M.E.* p. 148.)

A la fin de tous les exemples que nous venons d'énumérer cette dernière citation prend un peu l'aspect d'une ironie métatextuelle, en effet dans les ouvrages de Perec la mort d'un personnage, loin de provoquer un quelconque appauvrissement, semble fournir, au contraire, un éventuel point de départ fictionnel pour un autre livre.

La vérité que je cherche n'est pas **dans** le livre, mais **entre** les livres. Cette phrase a l'air de vouloir ne rien dire, mais je me comprends : il faut lire les **différences**, il faut lire entre les livres comme on lit «entre les lignes». [...] d'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a des petites choses qui passent, qui glissent, parfois sans modification, parfois avec de minuscules différences.

Georges PEREC 109

### **3.3. Si t'as scions (altérations).**

Par définition, la citation est fracture. Elle coupe un énoncé qui s'intégrait dans un tout avec lequel il fonctionnait et dans lequel il se montrait producteur de sens. Cette opération apparaît donc tout d'abord comme destructrice puisqu'elle anéantit les relations qui se tissaient entre le fragment qu'elle prélève et l'ensemble de l'écrit dont il est issu. A cet égard, elle possède indéniablement un pouvoir restrictif qui semblerait justifier la connotation péjorative de cet ancien vocable :

**amoindrisseur** nom masculin

Celui qui copie les ouvrages des autres

en les réduisant à des proportions mesquines <sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> G. Perec, «53 jours», *op. cit.*, p. 107.

<sup>110</sup> Alain Duchesne, Thierry Legay, *l'Obsolète, Dictionnaire des mots perdus*, Larousse, Paris, 1988, p. 205.

Si l'on accepte la définition du texte que nous avons adoptée, on comprend aisément que le fait d'extraire un élément dans une construction textuelle a pour conséquence inéluctable de lui faire perdre son statut. Il serait illusoire de penser par exemple qu'une texture a un fonctionnement autonome dégagé du contexte dans lequel elle opère. Bernard Magné souligne cette caractéristique fondamentale du travail de la citation :

Si l'on admet qu'un texte se différencie d'un écrit par le nombre et la complexité des relations qu'il est possible d'y construire, on devine sans peine le risque majeur encouru par la pratique citationnelle : celui d'une banalisation. Le fragment cité, privé de son contexte d'origine, avec lequel il faisait système, n'est plus qu'un écrit ordinaire : il tend fortement à se détextualiser. On devine, non moins, la possible solution : assurer au fragment cité un cotexte d'accueil avec lequel il pourra à nouveau mais autrement, faire système. Bref, par diverses manœuvres, tenter de le retextualiser<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Bernard Magné, «Perc lecture de Roussel», dans *Mélusine* n° 6, «Raymond Roussel en gloire», *op. cit.*, p. 206, repris dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 116.

Cf. aussi cette remarque dans «Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor dans *La Vie mode d'emploi*», *T.E.M.* n° 2, *op. cit.*, p. 76. (Repris dans *Perecollages*, *op. cit.*, p. 108. La typographie correspond à cette dernière version.)

...«brisant certains fils du tissu scriptural, l'impli-citation détextualise ce qu'elle cite. Dès lors, si écrire c'est complexifier les relations internes d'un écrit, écrire entre et avec les textes des autres, c'est tenter de renouer ces fils brisés, de relier les bouts.»

Le mécanisme de l'emprunt se concevra donc toujours comme double et plus que jamais sans doute dans le cas de *La Disparition*. La citation est en effet d'abord lecture, en ce qu'elle suppose un travail de perception d'éventuelles structures textuelles et de potentialités exploitables dans l'écrit de départ, elle est ensuite réécriture en ce qu'elle s'accompagne d'une série d'aménagements à la fois de l'extrait prélevé et de l'écrit d'arrivée, afin de construire un texte. John Lee affirme à ce propos qu'un processus de transfert n'est textuellement recevable que si la

somme d'opérations entraînant une détérioration du texte [est] compensée par une somme au moins égale d'opérations permettant une amélioration du texte <sup>112</sup>.

Il convient de préciser que les éléments retenus pour faire l'objet soit d'une citation, soit d'une allusion, ne sont pas traités de manière uniforme. Nous avons vu, par exemple, que certains fragments déjà lipogrammatiques n'exigeaient aucune «traduction», que certains passages, une fois transposés, étaient reproduits in extenso alors que d'autres devaient se contenter d'un résumé. Commentant sa pratique de la réécriture de Flaubert dans *les Choses*, Perec fournit une présentation de diverses formes de réutilisation d'un texte original. Les

---

<sup>112</sup> John Lee, «Brise ma rime. L'ivresse livresque dans *La Disparition*», dans *Littératures* n° 7, Spécial Georges Perec, *op. cit.*, p. 14.

trois catégories qu'il dégage ainsi peuvent guider notre approche de la plupart des cas rencontrés dans *La Disparition* et nous permettre de mieux comprendre comment s'effectuent certaines altérations.

Quant à Flaubert, il m'a servi de trois manières. Premièrement, j'ai repris des images, enfin, des images..., des scènes, que Flaubert utilise dans *L'Education sentimentale*. En particulier, il y a une vente aux enchères dans *L'Education sentimentale*, il y en a une dans *Les Choses*; il y a un voyage en bateau dans *L'Education sentimentale*, il y a un voyage en bateau dans *Les Choses*. Il y a une manifestation politique dans *L'Education sentimentale* et dans *Les Choses*. Ça c'est le premier emprunt que j'ai fait à Flaubert. Le deuxième, je l'ai fait en piquant une trentaine de phrases sans mettre de guillemets et... il n'empêche que personne ne le voit, et, de toute façon, même si on le voyait... et la troisième chose, c'est que j'ai construit mes phrases exactement comme Flaubert construit les siennes, c'est-à-dire avec un rythme ternaire<sup>113</sup>.

Nous pouvons percevoir une opposition schématique entre le premier et le dernier point, l'un se centrant essentiellement sur la restitution d'un signifié équivalent – c'est un contenu qui est repris – l'autre se fondant avant tout sur le travail du signifiant – c'est la forme que l'on copie –.

---

<sup>113</sup> G. Perec, «Pouvoirs et limites du romancier contemporain» dans *Parcours Perec, op. cit.*, p. 36.

En somme il s'agit, pour reprendre la formule de Gérard Genette, «de dire la même chose autrement / dire autre chose semblablement»<sup>114</sup>.

La deuxième catégorie quant à elle correspond exactement à la définition de l'impli-citation. Toutefois, si un certain nombre d'énoncés, se conformant au lipogramme, sont susceptibles d'une mention sans changement, il convient là encore, nous l'avons vu, de nuancer, ce qui bien souvent se trouve modifié en ce cas, c'est le sens finalement produit. Pour emprunter ici encore une phrase à Gérard Genette, affirmons que «la plus littérale des récritures est déjà une création par déplacement du contexte <sup>115</sup>.»

en copiant, [...] ils avaient sauté des mots

Louis PERGAUD <sup>116</sup>

### **3.3.1. Détextualisation, détérioration.**

En fonction de la priorité accordée par l'auteur de l'écrit d'origine à tel ou tel aspect, on conçoit que le phénomène de détérioration puisse se présenter de manière très variable.

---

<sup>114</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>116</sup> L. Pergaud, *La guerre des boutons*, Gallimard, Folio, p. 32.

Il va de soi, par exemple que plus le montage des relations textuelles se montre dense et complexe, plus la transformation s'avère problématique. En revanche, lorsque le sens du message s'impose comme une donnée prépondérante, l'allusion ou la citation se font proches du compte rendu ou du résumé et les dégradations se révèlent moindres. Parfois, cependant, la perspective adoptée dépend moins des stratégies affichées par l'écrit convoqué que de la lecture qu'en fait Perec – selon qu'il privilégie tel aspect plutôt que tel autre, en fonction à la fois des besoins et des possibilités d'insertion dans *La Disparition*.

Ainsi le titre de la pièce de théâtre de Giraudoux, *la Folle de Chaillot*, pris exclusivement comme une sorte d'équivalent synonymique de l'expression «l'idiot du village» est-il transposé de manière très libre, «l'Idiot du Faubourg» (*L.D* p. 28). Il apparaît de la sorte moins comme une référence précise à un ouvrage que comme la transposition d'un syntagme connu et pour ainsi dire figé.

De même, lorsque Perec choisit de citer le pamphlet de Swift

nous manquons de bêtes de chasse. De nombreux seigneurs irlandais ayant à la longue exterminé leur gros gibier, on pourrait leur offrir comme succédané les corps de garçonnets et de fillettes de douze à quatorze ans <sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> J. Swift, «Modeste proposition concernant les enfants des classes (pauvres)», Œuvres complètes, Pléiade, p. 257.

il en reprend avant tout l'esprit et lui donne en quelque sorte un prolongement, puisque la situation décrite dans *La Disparition* est censée faire référence à des faits d'histoire.

on laissait ou faisait mourir tout suivant [...] qu'on offrait, suivant la Proposition d'un Swift, pour du marcassin ou du babiroussa rôti au lunch d'un Lord Anglais. (*L.D* p. 257)

Les événements rapportés fournissent un exemple d'application des suggestions de Swift et donc le message ironique qui constituait l'essentiel des phrases citées, se trouve préservé.

Quand le travail sur le signifiant occupe une place plus marquée, la seule restitution du signifié rend patente la dégradation. Elle est particulièrement évidente lorsque la citation affecte une structure poétique pour laquelle, si on ne retient que l'anecdote, se perdent les effets de rythme et de versification.

C'est le cas notamment avec le résumé / allusion, particulièrement succinct, de «Gaspard Hauser chante», poème de Verlaine dont Perec ne conserve que l'idée de départ

j'appris pour finir, qu'on avait vu un jour, dix-huit ans auparavant, un garçon vagabond à l'air idiot parcourir Mitrovitsa (*L.D* p. 263)

Il est évident qu'avec un tel exemple nous nous éloignons considérablement de la notion même de citation puisque pas un mot du poème n'est repris et que c'est seulement en raison d'une parenté de thèmes et de l'allusion commune à un même fait que s'effectue la

relation. Aucune structure de l'écrit original n'est conservée, la détextualisation est ici maximale. Notons toutefois que les pertes indéniables enregistrées par rapport à l'écrit d'origine fournissent matière à la génération d'un effet textuel inattendu. «Mitrovitsa» est bien le nom d'une ville du Kosovo, nommée également Mitrovica ou Mitrovicë, mais si Perec choisit la première graphie c'est très certainement parce qu'elle autorise un calembour qui souligne par une ironie métatextuelle originale le caractère manifestement réducteur de l'allusion : «mis trop vite ça».

Il convient de souligner que la détérioration apparaît d'autant plus nette qu'elle porte souvent sur un corpus de textes connus, répertoriés depuis longtemps et considérés comme appartenant au patrimoine culturel. Toucher à ces classiques prend donc l'aspect d'un sacrilège difficilement admissible, même si comme Michel Gauthier – et sous réserve bien entendu d'une retextualisation – nous pouvons penser que

la dimension intertextuelle de l'activité littéraire, telle que nombre de productions modernes, exemplairement, l'ont activée, doit aller, au-delà de la seule insertion transformatrice d'un ou de plusieurs fragments de telles œuvres du passé dans telle autre du présent, jusqu'à la réécriture des livres de la bibliothèque, fussent-ils les plus imposants <sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Michel Gauthier «Deux réécritures de Mallarmé», *Conséquences* n° 1, Les Impressions Nouvelles Paris, 1983, p. 93.

Il faut cependant en convenir, certaines transformations détériorent indéniablement le texte de départ et brisent le réseau qui se construisait.

L'impli-citation d'un vers de Mallarmé nous semble à ce propos fournir un des exemples les plus nets des dommages textuels que peut causer une transposition.

Nous avons vu plus haut que la proposition

*ainsi qu'un bloc raidi chu d'un ouragan obscur (L.D p. 86/87)*

pouvait se lire comme une implicite transcription de

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur

Remarquons tout d'abord que deux mots seulement de ce vers sont interdits par le lipogramme, «calme» et «désastre». Dans ces conditions, il est plutôt surprenant que Perec ait choisi d'écarter de sa version le syntagme «ici-bas». Cette suppression aurait éventuellement pu trouver une justification dans la composition d'un alexandrin blanc, mais nous notons qu'il n'en est rien. Or le rejet de cet élément nous semble constituer une perte par rapport à l'organisation textuelle du poème<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Pour plus de commodité nous reproduisons ici, l'ensemble du sonnet :

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change,  
 Le Poète suscite avec un glaive nu  
 Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu  
 Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Non seulement il offrait la possibilité d'une double lecture avec l'indication métatextuelle du lieu où il s'inscrivait, mais encore il était préparé au vers 10 par l'expression «bas-relief» grâce à laquelle se tissait donc un premier lien intratextuel.

De manière similaire, le terme «obscur», faisait écho aux deux occurrences du mot «noir», respectivement placées aux vers 8 et 14 et contribuait donc lui aussi à resserrer la trame du poème. Désormais isolé, il ne fait plus système avec le contexte et c'est donc une nouvelle texture qui de la sorte est anéantie.

D'autres fils sont encore brisés avec l'abandon du mot «calme». Cet adjectif, que Mallarmé a semble-t-il substitué à un «sombre» initialement inscrit<sup>120</sup>, entrait en relation avec le verbe «proclamèrent»

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange  
 Donner un sens plus pur aux mots de la tribu  
 Proclamèrent très haut le sortilège bu  
 Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !  
 Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
 Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,  
 Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
 Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

S. Mallarmé, «Le Tombeau d'Edgar Poe», Œuvres complètes, Pléiade, p. 70.

<sup>120</sup> *Ibid*, notes et variantes, p. 1493.

qui le précédait au vers 7, puisque tout à la fois il en constituait un raccourci paragrammatique et une manière de contrepoint sémantique. En se situant dans une phrase coupée du reste du texte d'origine, «calme» ne permettrait plus de nouer ces liens, a fortiori s'il disparaît lui-même au profit du mot «raidi» qui ne produit apparemment aucun effet textuel particulier.

Toutefois, c'est sans doute l'abandon – forcé – du terme «désastre» qui apparaît comme le plus lourd de conséquences. Associé au verbe «choir», il rendait possible en effet un jeu de mot qui autorisait une double lecture, «chu d'un des astres», lequel permettait à son tour d'établir une corrélation avec d'une part «l'ange» au vers 5, d'autre part «la nue» au vers 9. Si l'on considère le volume de détérioration ainsi produit, nul doute que la substitution d'un tel vocable par le mot «ouragan», n'apparaisse comme incontestablement désastreuse.

Des pertes de ce genre sembleraient, en l'occurrence, donner raison à Gérard Genette lorsqu'il déclare :

La règle du jeu est évidemment (ce qui justifie ici le terme officiel, ou indigène, de «traduction») de rester au plus près du (sens du) texte initial tout en appliquant la consigne formelle : d'où un effet de paraphrase gauchement synonymique, avec une série de légers déplacements de sens inévitables, et plus ou moins cohérents entre eux. Le hasard y coopère<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 50.

Nous verrons cependant que dans de nombreuses autres occasions ce jugement se révèle plutôt abusif ainsi que le remarque Mireille Ribière :

Pour d'autres cas, le problème se pose dans des termes différents même si le résultat est finalement comparable et les effets de décontextualisation similaires. Il s'agit d'ouvrages dont l'ampleur interdit l'usage d'un traitement de détail équivalent à celui appliqué, par exemple, à des poèmes ou des sentences courtes. Il va de soi que le résumé d'un livre, ainsi que nous l'avons souligné dans notre première partie, ne saurait s'accompagner la plupart du temps que d'un appauvrissement textuel. Lorsque Perec transpose tout un roman, comme *Moby Dick*, *l'Invention de Morel* ou *l'Elu*, même s'il adapte plusieurs passages en suivant du plus près possible son original par une lecture/écriture qui s'effectue parfois pas à pas (un simple report au texte de départ suffit pour s'en convaincre), le résultat apparaît encore trop, avant tout, comme la reproduction d'une histoire, la seule restitution d'une signification globale. Le produit de ce type de transformation correspond dans l'ensemble – en dépit, comme nous venons de le souligner, de quelques nuances importantes quant à la démarche adoptée – à celui que définit Gérard Genette

---

Si Genette saisit bien l'importance du paramètre sémantique dans ce type d'emprunt, son analyse de la transformation lipogrammatique dans *La Disparition* témoigne d'une incompréhension totale des enjeux du roman.

«Maudit Bic ! ou la Maldiction», dans *Etudes Littéraires*, volume 23, n° 1 – 2, été – automne 1990, p. 58.

Cet article dans son ensemble traite précisément des problèmes posés par la réécriture citationnelle dans *La Disparition*, en particulier celle de *Moby Dick*.

une [...] forme de réduction, qui ne s'appuie plus sur le texte à réduire que de manière indirecte, médiatisée par une opération mentale [...] et qui est une sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici, à la limite, oublier chaque détail – et donc chaque phrase – pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit : réduction, cette fois par *condensation*, dont le produit est ce que le langage courant nomme justement *condensé*, *abrégé*, *résumé*, *sommaire*, ou, plus récemment et dans l'usage scolaire, *contraction de texte* <sup>122</sup>.

Le phénomène de déperdition qui se produit ainsi est de plus accentué par le fait que l'allusion/résumé acquiert une valeur métonymique par rapport à l'ouvrage dont elle rend compte et renvoie donc à la fois au souvenir personnel du lecteur qui s'efforce de reconstituer par la mémoire le livre absent, et, virtuellement à une lecture de l'œuvre intégrale. La rencontre d'une citation ou la découverte d'une impli-citation provoque une lecture intertextuelle qui force la comparaison. Dans cette optique, Jean Ricardou évoquait la nécessité de lectures multiples

Pour lire «à fond» un texte, il faut lire d'autres textes : ceux auxquels renvoie, en son fonctionnement, le texte allusif. Non seulement les textes du même auteur, ce qu'on appelle l'Œuvre [...] mais encore tous les textes mis en jeu. [...]

C'est dire, très précisément que le texte n'a pas de fond. A l'intérieur du texte, il y a toujours d'autres textes, toute une bibliothèque [...] le

---

<sup>122</sup>Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 279/280.

texte est le jeu contradictoire d'un emboîtement de parenthèses, à l'infini<sup>123</sup>.

Soulignons qu'ici encore, en ce qui concerne cette fois le procès de détextualisation, *La Disparition* génère une situation atypique puisque non seulement le phénomène de déformation et de déconstruction de textures lié à la pratique citationnelle peut s'observer, mais encore il connaît un effet démultiplicateur dû au lipogramme car très souvent une traduction intralinguistique s'avère nécessaire. Dans un des cas précédemment étudiés, par exemple, nous avons vu que les mots «calme» et «désastre» devaient obligatoirement disparaître.

Les substitutions rendues indispensables par la contrainte ne manquent pas à leur tour d'engendrer un autre effet second, puisque très fréquemment elles provoquent un mélange de registres de langue qui accentue la différence entre la version originale et la citation. Le décalage de ton pousse ainsi le lecteur à reconsidérer le statut de certains emprunts. La réécriture tend en effet de la sorte plus vers la parodie ou le pastiche que vers la citation<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Jean Ricardou, «Le prisme d'Epsilon» dans *Degrés* n° 2, Bruxelles, avril 1973, p. 9.

<sup>124</sup> Afin de compléter les définitions que nous avons données de ces deux notions, mentionnons celles de Daniel et Nicole Bilous :

«le parodiste se saisit d'un écrit et s'attaque à l'un de ses paramètres : le sens, qu'il n'atteint, bien sûr, qu'au travers des autres paramètres. S'ensuit une déconstruction de l'hypotexte, qui aboutit à une déformation. Le pasticheur, lui, s'en prend à la stratégie d'écriture d'un auteur, induite des effets produits par l'ensemble des écrits de ce dernier. Mais tout ceci n'empêche nullement le

Il est certain par exemple que la mise en parallèle des vers de Musset tirés de «la nuit de décembre»

Au coin de mon feu vint s'asseoir [...]  
 Un jeune homme vêtu de noir,  
 Qui me ressemblait comme un frère. [...]  
 Son visage était triste et beau [...]  
 Il était morne et soucieux.

et de la phrase qui leur correspond dans *La Disparition*

Un garçon qu'habillait un balandras noir, un garçon à l'air chagrin,  
 tristou, qui paraissait mon frangin, vint s'alanguir non loin  
 (L.D p. 166)

ne manque guère de faire ressortir l'écart qui s'instaure. Le passage, d'une part, de «triste» à «tristou» et de «frère» à «frangin», le voisinage, d'autre part, entre ces termes issus d'un vocabulaire familier et d'autres appartenant à un lexique plus recherché, «chagrin», «alanguir», «balandras», contribuent à donner à la version lipogrammatique une dimension de dérision par rapport au poème original. Bien que la forme choisie pour l'adaptation soit la prose, nous remarquons néanmoins que

---

pastiche de transformer ce qu'il imite, ni la parodie d'imiter, dans une certaine mesure, ce qu'elle transforme. Par conséquent, l'opposition véritable ne passe pas entre transformation (parodie) et imitation (pastiche) comme le propose Genette, mais entre *déformation* et *formation mimétique*..»

«La Manière deux, pour une didactique du pastiche», dans *La réécriture, op. cit.*, p. 127.

deux fragments de la phrase, situés entre virgules, une fois isolés, non seulement forment deux heptasyllabes réguliers, mais encore présentent une rime parfaitement orthodoxe, «un garçon à l'air chagrin» / «qui paraissait mon frangin». Nous pouvons donc conclure que de la sorte, la forme même de l'écrit de Musset trouve ici un écho.

Le dernier exemple que nous voudrions étudier est assez spécial puisqu'il ne s'agit pas vraiment d'une référence à un ouvrage connu. Nous examinerons, en l'occurrence, deux réécritures, nettement différentes, de la même proposition, le manuscrit présentant à l'origine une version distincte de celle adoptée dans *La Disparition*. La comparaison entre les options prises tour à tour par Perec nous semble particulièrement riche d'enseignement pour l'étude du procès de décontextualisation étant donné que l'originalité de l'écrit convoqué réside avant tout dans le travail effectué sur le signifiant. Il s'agit en effet de transposer un palindrome (voir p. 336 de notre étude), «Léon émir cornu d'un roc rime Noël».

Dans sa réécriture initiale, Perec privilégiait le sens du message et s'efforçait d'obtenir des équivalents terme à terme des mots interdits par la contrainte. Il «traduisait» donc «Léon» par «Raymond», «émir» par «Iman» et «Noël» par «Toussaint», puis mettait le verbe «rimer» au participe présent.

On conçoit qu'avec un nombre aussi important de transformations la proposition ainsi produite n'entretient plus qu'une relation lointaine avec l'écrit original. Le palindrome ne fonctionnant plus que sur un

segment très réduit «cornu d'un roc», la phrase présente une solution bâtarde. Perec décide visiblement de supprimer cet aspect en cassant totalement la structure de départ et substitue donc le mot «bouc» au mot «roc». La phrase devient donc,

Raymond Iman cornu d'un bouc rimant la Toussaint (Manuscrit, p. 69)

Force est de constater que seule une connaissance extérieure permet grâce à une vague parenté sémantique de percevoir alors l'allusion et que l'on perd selon nous tout l'intérêt présenté par l'écrit d'origine. La détérioration est indéniablement massive.

Pour la réécriture qu'il propose finalement dans *La Disparition*, Perec donne la préférence à la contrainte formelle plutôt qu'au contenu sémantique.

Un as noir si mou qu'omis rions à nu ! (*L.D* p. 156)

Certes la signification (mais y en avait-il vraiment une ? en dehors du renvoi implicite au palindrome lui-même) du premier message se perd, mais on garde une certaine incongruité dans la phrase. Notons de plus qu'un élément essentiel – en ce qu'il faisait lui aussi partie de l'organisation scripturale – est préservé, ce qui n'était pas le cas dans la première version : les palindromes, en effet, comptent tous deux le même nombre de lettres (27), dont une servant de pivot.

Il serait sans doute abusif de prétendre que la phrase retenue permet au lecteur de retrouver plus facilement que dans le premier cas la proposition de départ, mais cela nous paraît finalement secondaire, l'enjeu se situant incontestablement ailleurs.

Evoquant cette question à sa manière, Léon Guillaumin en propose une approche originale. Celle-ci met l'accent sur la difficulté inhérente au transfert des textes pour lesquels l'aspect formel s'affirme comme primordial.

Aucun traducteur ne saurait transposer ces tautogrammes en d'autres termes tchèques, tunisiens ou turcs; aucun typographe ne saurait transcrire ces textes en toscan sur un tabloïd transalpin sans trahir titre, ton, teneur et tournure de tous les thèmes, truculents ou topiques traités dans ce tome<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Léon Guillaumin, *Traité des tautogrammes*, Flammarion, 1989, quatrième de couverture.

La garde meurt et ne se rend pas ! Huit mots pour  
remplacer cinq lettres.

Gustave FLAUBERT 126

### **3.3.2. Retextualisation, compensation.**

Corollaire de cette première phase, le procès de retextualisation s'avère indispensable dans une réécriture soucieuse de construire un texte. On ne sera donc guère surpris d'en trouver de multiples exemples dans *La Disparition*.

Afin de mieux comprendre quelles opérations suppose un tel mécanisme, nous nous sommes livré à une petite expérience pratique de transfert, en l'occurrence une traduction intralinguistique. Il s'est agi de transposer quelques pages de *La Disparition* en un autre lipogramme, cette fois en se privant de A. Cet essai, bien que limité, nous a permis de saisir les enjeux d'un déplacement lorsqu'il a fallu réécrire certains passages, en tenant compte bien sûr des constatations que nous avons effectuées lors de la lecture.

Ainsi, dès les premières phrases de l'«*Avant-Propos*», nous avons été confronté aux problèmes posés par les substitutions de termes, avec le jeu complexe qui s'élaborait autour des «trois cardinaux» (voir notre analyse au chapitre 1, p. 87 à 92). Si l'aspect trompeur de l'isotopie

---

<sup>126</sup>G. Flaubert, Dictionnaire des idées reçues, dans Bouvard et Pécuchet, G.F. p. 355.

religieuse est aisément conservable, la texture qui se construisait sur l'absence d'un point cardinal se trouve anéantie.

Nous ne souhaitons pas offrir un développement systématique de toutes les questions qui se sont soulevées et des solutions que nous nous sommes efforcé d'y apporter, cette tentative n'ayant d'autre ambition que celle d'une réécriture expérimentale. Nous nous permettrons simplement d'attirer l'attention sur quelques points qui, la plupart du temps, ont fait l'objet d'un commentaire particulier dans notre étude.

Nous avons tenté, par exemple, de compenser la perte inévitable du jeu de mots bâti sur la polysémie du mot «bâtard» dans la phrase

On tuait son frangin pour un saucisson, son cousin pour un bâtard,  
son voisin pour un croûton, un quidam pour un quignon. (*L.D* p. 12)

par un autre sur une remotivation de l'expression figée «pour des prunes» et par un renvoi implicite à un idiolecte connu grâce à l'association entre les termes «frères» et «merguez».

Les gens tuèrent souvent leurs frères pour une merguez, leurs cousins  
pour des prunes, leurs voisins pour un croûton, n'importe qui pour un  
quignon.

Nous avons par ailleurs essayé de restituer l'effet de double rime perçu (voir p. 36 de notre mémoire) dans la proposition suivante

On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-oil un motard. (*L.D* p. 14)

en soumettant notre écriture à la même exigence

Furent jetés sur un docteur une civière, sur un pêcheur une rivière,  
sur un prêcheur une prière.

Enfin nous avons disposé, dans toute la mesure du possible, en fonction des impli-citations que nous avons repérées, des montages susceptibles de produire un effet comparable.

A plusieurs reprises nous avons évoqué à titre d'exemple les textures élaborées par Hugo dans «Booz endormi». Nous avons donc accordé une attention particulière aux opérations de transposition mises en place par Perec afin de préserver ces divers agencements textuels.

Le quatrain dans lequel se situait le jeu de mot construit grâce à la création du mot «Jérimadeth», trouve dans *La Disparition* cet équivalent :

*Tout somnolait dans Ur, tout dormait dans Ganaith,  
Orion papillotait au plus profond du noir;  
L'aigu croissant si clair parmi l'halo du soir  
Scintillait au ponant; lors Ruth s'imaginait* (*L.D* p. 121)

Le lecteur remarque d'emblée que si Perec forge à son tour un nom fictif, le mot «Ganaith» n'est manifestement pas aussi producteur que son modèle et il ne permet apparemment pas une double lecture. Il

constitue donc une destruction d'un des effets majeurs du texte d'origine.

Il convient de noter toutefois que s'il y a sans nul doute perte par rapport à l'écriture hugolienne, le lecteur trouve une compensation en regard de l'écriture perecquienne. Le nom de ville fictif, aux consonances hébraïques, préfigure un autre nom – tout aussi fictif – que l'on découvre un peu plus tard dans *W ou le souvenir d'enfance*

Tout le monde s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant : le signe aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche, [...] et son nom aurait été gammeth ou gammel. (*op. cit.*, p. 23)

Par ailleurs, si le montage complexe que nous avons mis à jour dans le poème de Hugo (cf. précédemment, p. 140) et qui faisait apparaître sur deux vers un entrecroisement de syllabes, ne trouve pas d'équivalent exact dans la transposition de Perec, nous pouvons en revanche remarquer la présence d'un jeu paragrammatique peu banal dans les deux vers centraux de ce quatrain. Le sens véhiculé par les mots se voit en quelque sorte contredit par l'ordonnancement des lettres. Si sémantiquement nous comprenons qu'«Orion» apparaît dans le «noir», nous voyons qu'en revanche ce sont bien les lettres du mot «noir» qui, par paragramme, s'inscrivent «au plus profond» d'«Orion». De la même façon, si le «croissant» de la lune brille dans le «soir», ce sont indéniablement les lettres du mot «soir» qui se trouvent «parmi» celles du mot «croissant».

On en conviendra aisément, une telle construction compense largement la perte de celle que l'on découvrait dans le poème original.

Dans un article consacré aux effets produits par les traductions lipogrammatiques de citations, Mireille Ribière met l'accent sur l'amplification dont fait l'objet l'extrait de la nouvelle de Borges, *le Zahir*, à l'occasion de son insertion dans *La Disparition*<sup>127</sup>. Elle souligne fort justement qu'à la série des apparitions multiformes du phénomène nommé «Zahir», que l'on rencontrait chez Borges, s'ajoutent chez Perec divers objets, qui s'érigent tous en autant de renvois métatextuels à l'écriture ou au lipogramme.

Ainsi là où la nouvelle de Borges laissait volontiers le lecteur dans une imprécision susceptible d'englober l'infini tout entier,

en pays musulmans, les gens du peuple désignent par ce mot «les êtres ou les choses qui ont la terrible vertu de ne pouvoir être oubliés et dont l'image finit par rendre les gens fous». (*Le Zahir*, p. 140)

Perec désigne nommément les éléments porteurs d'un pouvoir surnaturel, donnant de la sorte au texte d'origine une dimension inattendue.

il pourra s'agir d'un individu qui paraîtrait plutôt falot, ou d'un produit commun : un caillou, un doublon, un bourdon, un cadratin.

---

<sup>127</sup> Mireille Ribière, «Maudit Bic ! ou la Maldiction», dans *Etudes Littéraires*, volume 23, *op. cit.*, p. 59/60.

Mais ils ont tous un pouvoir horrifiant : qui a vu un jour un Zahir, jamais plus n'y connaîtra l'oubli, lors finira hagard, divaguant.

(*L.D* p. 140)

En effet, l'insaisissable vertu maléfique et sacrée qui s'attachait au «Zahir», nom générique des objets pourvus de ces facultés peu communes, fournit une explication à la malédiction pesant sur les personnages de *La Disparition*.

Il conviendrait, selon nous, d'ajouter à cette analyse un élément de la nouvelle, évidemment laissé pour compte, mais qui désormais, grâce au va-et-vient lectoral auquel invite l'impli-citation, prend une valeur toute particulière.

il n'y avait pas de créature au monde qui n'eût une propension à être *Zaheer*<sup>1</sup>

1. C'est ainsi que Taylor écrit ce mot. (*Le Zahir*, p. 141)

Cette façon d'orthographier le «Zahir», a fortiori introuvable dans *La Disparition*, installe entre les deux ouvrages une relation inédite, puisque d'une certaine manière ici, à l'inverse du cas précédent, c'est la fatalité qui s'abat sur les personnages du roman perecquien qui permettrait de comprendre la rareté dans le texte de Borges – une unique mention – de cette forme.

Cependant, le caractère producteur de la lecture intertextuelle ne s'arrête pas là. Le nom de Borges qui figurait en toutes lettres dans *le*

*Zahir* ne peut être reproduit tel quel dans *La Disparition*, et faute de mieux c'est sous une forme modifiée qu'il est donc inscrit.

à Bahia Bianca, un coin d'un sou où s'abîma, dit-on, Borgias.  
(*L.D* p. 139)

Cette incontestable détérioration du nom conduit à la perte d'une partie de l'effet qui se créait dans *le Zahir* avec l'introduction du patronyme de l'auteur dans la fiction. Toutefois, le lecteur peut constater que cette déperdition est heureusement compensée à plusieurs niveaux :

Tout d'abord, il conviendrait de souligner que la dégradation du nom de Borges semble littéralement correspondre à ce qui était explicitement écrit dans l'original.

Je suis encore Borges, au moins en partie. (*Le Zahir*, p. 139)

En ce sens, la réécriture de Perec ne ferait en somme qu'appliquer les indications données par la fiction chez Borges, ce que souligne doublement le choix du verbe qui précède le nom modifié : «abîma» renvoie en effet d'une part à la détérioration, d'autre part à la mise en abyme du nom dans les deux textes.

Cet exemple illustre donc une nouvelle fois le travail de retextualisation réalisé par Perec pour importer des extraits venus d'autres ouvrages. Nous étudierons encore un autre cas de citation qui concerne lui aussi une transposition assez large puisqu'il s'agit de *l'Elu*

de Thomas Mann. Nous nous intéresserons plus particulièrement au récit du tournoi.

Dans le roman de Mann, le narrateur faisait mine de ne pas vouloir raconter cette scène – contrairement aux récits du Moyen-Age où, au contraire, duels et tournois sont rapportés avec complaisance – et le lecteur pouvait goûter l'humour de l'effet de prétérition ainsi développé.

Lors sonna l'olifant et le duel commença.

Mon cœur de moine ne prend aucune part à ces dérèglements virils et ces passages au bleu entre paladins. Je ne les aime point et n'était le dénouement de la lutte [...] je ne songerais pas à les conter. [...] Cette fête de la brutalité laisse indifférent mon esprit de clerc. En outre, on sait comment cela se fait et se pratique. Ils passèrent leur lance sous leur bras, levèrent leur écu et au galop, dans un grand tintamarre et cliquetis d'armes (*L'Elu*, p. 181)

Dans *La Disparition*, cette dimension se perd. On relève plutôt une profusion de détails notamment sur les armes utilisées. Là où Mann n'indiquait que les «lances» et les «épées», Perec précise

On s'attaquait au bourdon ou au fauchard, au harpon ou au pilum.  
(*L.D* p. 47)

L'importance du choix des armes n'échappera à personne.

– Le mot «bourdon» qui se rencontre dans *La Disparition* avec une fréquence plutôt remarquable, désigne ici une lance utilisée au Moyen-Age. En dehors de la justesse de son emploi, la convocation de ce

vocable correspond à une stratégie élaborée. Il semble en effet que Perec s'attache à épuiser le paradigme des acceptions de ce terme, en tous cas, il joue volontiers sur sa polysémie : «bourdon» désigne tour à tour dans *La Disparition*, un insecte, une cloche, un ton (dans le domaine musical), une arme, et bien sûr une bourde d'imprimeur. En droit donc, chaque fois qu'il est convoqué, ce mot est susceptible de renvoyer à tous les sens qu'il véhicule, et bien évidemment, dans le cas du lipogramme, prioritairement à l'oubli en typographie.

- Le mot «fauchard» désigne une arme tranchante. Nul doute que le renvoi à l'action de couper ainsi permis, ne connote l'activité citationnelle, et surdétermine donc l'emploi de ce terme dans ce passage.

- Le mot «harpon», plutôt insolite ici, ne manque guère d'évoquer *Moby Dick* et la chasse à la baleine blanche. De plus par son caractère assez inattendu, voire déplacé, il équivaut à l'exagération que l'on notait déjà dans les pages de Mann, et qui correspondait à la traditionnelle démesure qui accompagne ce type de récits où la puissance et les capacités des combattants sont décrites avec force superlatifs.

Pour tige de sa lance, le Très Effroyable avait un jeune arbre revêtu de son écorce, et particulièrement sinistre à voir. (*L'Elu*, p. 180)

Nous avons remarqué que l'aspect de dérision ironique qui teintait la description du tournoi dans *l'Elu* – Mann prenait en effet le contre-pied

des romans de chevalerie et des épopées médiévales – semblait abandonné dans la transposition de *La Disparition*. Or cette dimension n'est toutefois pas totalement oubliée, elle s'obtient simplement de façon différente :

– premièrement, par l'imitation d'un style archaïsant comparable à celui qu'on trouvait chez Mann, par exemple dans une phrase comme celle-ci

Or donc, dirait un poète, point n'oublièrent leurs épées. (*L'Elu*, p. 181)

A titre de comparaison, citons un passage de *La Disparition*

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. (*L.D* p. 47)

– deuxièmement, par le recours pour l'ensemble du roman, à des intertitres pastichant les épopées médiévales ou les contes philosophiques<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Cf. les remarques de Gérard Genette :

...«une autre tradition plus récente et plus populaire, d'initiative apparemment médiévale, qui recourt à une intitulation thématique [...] Ce sont les intertitres descriptifs en forme de propositions complétives : «Comment...», «Où l'on voit...», «Qui raconte...», «De...» [...] la norme classique des intertitres en fiction narrative se partageait en deux attitudes très contrastées, et de connotations génériques très marquées : la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse, et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire.

*Seuils*, *op. cit.*, p. 279, 281.

Joseph Conrad a réussi quelques superbes descriptions de jungles, d'eaux, de climat : pourquoi ne pas utiliser ces matériaux comme fond pour un roman dont l'action se situe sous les Tropiques ? Scénario de Untel et Untel, descriptions et arrière-plan de base par Conrad.

William BURROUGHS<sup>129</sup>

### **3.4. Site à sillons (insertion).**

L'enjeu de certaines des opérations de retextualisation que nous venons d'évoquer est bien évidemment l'insertion du fragment prélevé dans le texte d'accueil sans que soit sensible une rupture entre les deux énoncés. Cela peut supposer à la fois des modifications syntaxiques, un changement de régime (de nombreux vers sont transformés en prose), voire le montage de tout un dispositif justifiant la venue d'un ensemble perçu comme allogène<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> William Burroughs, entretien dans *Globe-Stop* n° 3, juillet-août 1979.

<sup>130</sup> Cf. Bernard Magné qui parle de

...«la construction d'un véritable dispositif intégrateur, capable de vraisemblabiliser ce fragment, ce bout étrange venu d'ailleurs et d'en atténuer l'exotisme.»

«Percé lecteur de Roussel», dans *Mélusine* n° 6, *op. cit.*, p. 206, repris dans *Percollages, op. cit.*, p. 116.

Mentionnons aussi cette autre analyse :

...«il faut évidemment que les emprunts se fondent dans le texte d'accueil pour y disparaître littéralement. Percé va donc se livrer à une double activité d'intégration : d'une part il apporte certaines modifications au texte cité, d'autre

L'un des écrivains maintes fois convoqué dans les ouvrages perecquiens offre d'ailleurs dans l'une de ses fictions une description du travail scriptural qu'exige l'ensemble du processus d'intégration. Il est à noter que le personnage de Roussel désigné ici est précisément écrivain lui-même.

Pour éviter de dégrader le volume [...] le prisonnier résolu d'associer étroitement ses vers à la prose de l'auteur. Etranger à l'ouvrage, le futur poème eût déparé l'ensemble, qu'il enrichirait, au contraire, si son sujet en découlait. [...] Mais Gérard sentait bien que, pour triompher d'une tâche aussi ardue, il lui fallait une règle fixe et sévère, sachant le contraindre, jusqu'au dernier jour, à un irrémissible labeur quotidien<sup>131</sup>.

En revanche, on comprend que plus l'insertion est réussie, plus les traces de suture deviennent imperceptibles et plus le fragment cité tend à disparaître aux yeux du lecteur – a fortiori dans le cas d'implications qui, par définition, soit ne déclarent pas leur statut, soit le font seulement à titre de leurre. Notons que *La Disparition*, dans ce domaine, pose un nouveau problème spécifique puisque le lipogramme ne

---

part il travaille spécialement les zones de contact entre texte source et texte d'accueil.»

«Emprunts à Queneau (bis)», dans *Perecollages, op. cit.*, p. 135.

<sup>131</sup> R. Roussel, *Locus Solus, op. cit.*, p. 158 et 161.

permettant pas le plus souvent une restitution intégrale du passage prélevé, on s'éloigne encore un peu plus de la reconnaissance de l'original.

Cette fusion complète entre les deux écrits par la suppression de possibles marques de frontière, est métaphoriquement évoquée dans un article par Mary Carpear. Nous reprendrons à notre compte ses affirmations :

Le procès de la citation dissimulée est comparable à la fonction copier-coller de certains ordinateurs. [...] Dans un premier temps, il s'agit de sortir un fragment d'un texte source qui discrètement s'envole vers un texte cible : c'est l'adoption.

Mais il reste l'essentiel, l'intégration dans le texte d'arrivée – ce que l'ordinateur illustre assez bien en décalant d'autant les autres lignes et en effaçant toute trace de greffe. Ce dernier stade suppose la mise en œuvre de multiples agencements textuels. Dans ce deuxième temps, il s'agit de sertir le fragment du texte source qui secrètement s'enrôle dans le texte cible : c'est l'adaptation<sup>132</sup>.

Il reste donc à s'interroger sur les possibilités de repérage qui sont offertes au lecteur. Là encore Perec oscille entre deux positions contradictoires la dissimulation et la désignation.

---

<sup>132</sup> Mary Carpear, «Citation m'était conté...», dans *Lectures* n° 4, mars 1991, p. 53 et 61.

Persuadé que ce livre ne reviendrait plus à son légitime propriétaire, je n'hésitai point à m'en emparer.

Jean POTOCKI 133

### **3.4.1. Dissimulation. Désignation.**

Si la mise à jour de certaines impli-citations suscite chez le lecteur une indéniable satisfaction et crée cette forme de complicité dont nous avons parlé précédemment, elle contribue paradoxalement à semer le doute chez ce même lecteur. A-t-il bien lu le texte ? Ne pouvait-on pas découvrir d'autres références dissimulées dans ces phrases qui donnaient d'ailleurs l'irrésistible impression du déjà vu<sup>134</sup>. Lorsque

---

<sup>133</sup> J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Gallimard, Folio, p. 47.

<sup>134</sup> C'est la conclusion à laquelle parvient Marie-Odile Martin après sa lecture de *La Vie mode d'emploi* :

La quantité de citations non référées jette la suspicion sur tout le texte. A l'affût dans sa lecture, le lecteur n'est jamais totalement certain de lire seulement Georges Perec. La citation retrouvée est à la fois source d'étonnement et de plaisir pour le lecteur qui savoure momentanément sa découverte mais cette gratification n'en apparaît que plus étroitement liée au caractère frustrant du procédé : la bibliothèque portative, le réquisit de lectures préalables que tout lecteur porte en lui avant d'aborder le roman, se révèle insuffisant pour lui permettre de référer ou même de discerner tous les passages cités. En outre, la recherche poursuite des citations devient facilement hallucinatoire.

«L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *La Vie mode d'emploi*», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, *op. cit.*, p. 259.

l'incertitude s'installe, la rigueur rationnelle est impuissante à rétablir des conclusions logiques, le doute s'impose en maître comme le souligne justement Barthes

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule. [...] Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur<sup>135</sup>.

Il faut bien avouer que la recherche des citations peut effectivement tourner au vertige. S'agissant de surcroît d'un livre comme *La Disparition*, où la transformation est posée comme préliminaire obligé, le lecteur peut croire saisir des échos à chaque page puisque les citations ne sont pas vraiment des références exactes mais des transpositions de citations. On imagine sans peine les difficultés supplémentaires de repérage lorsque Perec recourt à des impli-citations. Certes nous pourrions toujours nous en tenir à la formule un rien expéditive de Bernard Dupriez,

La perception de l'allusion reste assez subjective. Il y a ceux qui ne les voient pas et ceux qui en voient partout<sup>136</sup>.

mais le problème nous paraît un peu plus compliqué.

Dans la majeure partie des cas Perec accumule des indices métatextuels susceptibles de signaler au lecteur, sinon le nom de l'auteur cité, du moins la présence d'une citation. Toutefois si la démarche adoptée correspond assez bien à la conception que Perec a

---

<sup>135</sup> R. Barthes, *le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 58/59.

<sup>136</sup> Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 36.

des rapports écrivain / lecteur, et son texte se présente du reste comme un défi perpétuellement relancé, il serait illusoire de penser que les seules pistes métatextuelles suffisent à fournir la solution. Bernard Magné fait remarquer à ce propos

[qu]il faut se garder de toute euphorie métatextuelle. J'entends par là non seulement les effets pervers du genre «un trope peut en cacher un autre», mais surtout cette illusion que, par leur nature interne et spéculaire, les phénomènes métatextuels seraient les instruments idéaux d'une pédagogie lectorale autonome, le texte fournissant à lui seul tous les éléments nécessaires à son décodage, offrant son propre mode d'emploi<sup>137</sup>.

On ne saurait en effet négliger deux facteurs essentiels dans ce procès, tout d'abord le rôle primordial et inévitable joué par la compétence culturelle du lecteur, ensuite le fait que la lecture des marques métatextuelles s'effectue souvent en retour. Ces montages ne sont perçus et appréciés que lorsque l'impli-citation est déjà découverte. C'est moins leur présence qui permet de repérer l'emprunt, que l'emprunt qui actualise leurs effets de sens.

Pour reprendre un exemple déjà cité (cf. p. 332), lorsque Perec réutilise le nom «Crubellier» dans *La Vie mode d'emploi*,  
entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier  
(p. 20)

c'est uniquement parce qu'un lecteur sait qu'il s'agit de la quatrième reprise de ce mot, et de la troisième sous cette forme, qu'il peut goûter pleinement la précision apportée sur les «étages».

---

<sup>137</sup> Bernard Magné, «Métatextuel et lisibilité », dans *Protée* Volume XIV n° 1/2, *op. cit.*, p. 87.

De même, lorsque dans *Espèces d'espaces*, Perec place une impli-citation de Baudelaire dans une énumération de catégories de lits, seules les connaissances littéraires du lecteur lui permettent de retrouver cette référence dissimulée :

Et le hamac ? Et la paillasse ? Et les châlits ? Et les lits armoires ? Et les divans profonds comme les tombeaux ? (p. 29)

En revanche, il peut alors apprécier le raffinement d'une modification qui fait passer des articles indéfinis «des», chez Baudelaire, aux définis «les». Ces derniers indiquent métatextuellement que ces divans précis ne sauraient en aucun cas se confondre avec d'autres.

Afin de ne pas multiplier les exemples, dont nous avons déjà montré l'extrême variété, nous limiterons notre illustration à l'étude d'un cas de double impli-citation, à la fois d'un texte de Flaubert et d'un texte de Perec.

Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin sonna trois coups. Du canal ~~Saint-Martin~~, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait. (*L.D* p. 17)

Le premier chapitre de *La Disparition* affirme explicitement sa ressemblance avec un autre texte désigné implicitement par une périphrase :

*Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait  
où il s'agissait d'un individu qui dormait*

*tout son saoul. (L.D p. 17)*

Toutefois, les termes employés, «d’abord», «a l’air», semblent constituer une mise en garde et inviter à lire au moins doublement.

Les bruits et le son des cloches, paraissent effectivement émaner d’*un Homme qui dort*.

Les bruits de la rue Saint-Honoré montent de tout en bas. Deux heures sonnent au clocher de Saint-Roch.

Sur le canal [...] un long chaland [...] glisse

Des coches d’eau, des péniches passent plus loin, bouleversant à la longue les jeux de l’eau contre les piles. (*Un Homme qui dort*, p. 20, 55, 65)

Nous remarquons que la citation avec l’étape supplémentaire qu’elle suppose est ici connotée par le passage de «deux heures» dans *Un Homme qui dort* à «trois coups» dans *La Disparition*.

Certes le rejet de «Saint-Roch», respectant pourtant la contrainte, contribue peut-être à éveiller la perspicacité du lecteur, mais c’est surtout la surdétermination de l’expression «canal Saint-Martin» qui ne manque pas d’évoquer le célèbre incipit de *Bouvard et Pécuchet*

Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert.

Plus bas, le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses, étalait en ligne droite son eau couleur d’encre. Il y avait, au milieu, un bateau plein de bois, [...] Une rumeur confuse montait au loin dans l’atmosphère tiède. (*Bouvard et Pécuchet*.)

L’impli-citation est ici doublement mise en relief, par la métaphore métatextuelle du déplacement, «qui passait», et par le soulignement de ce passage, «signalait». Notons, de plus, que si le bateau de Flaubert

paraissait plutôt immobile, son transfert vers un nouveau site le met logiquement en mouvement...

Dès lors, les «trois coups» se lisent à leur tour comme une double désignation de l'incipit, d'une part comme classique marque de commencement, d'autre part comme allusion au double trois de la peu banale température chez Flaubert : «trente trois degrés».

De la même façon, le «bourdon», redondante figure métatextuelle du manque dans *La Disparition*, acquiert ici une supplémentaire double dimension : il est tout d'abord signe de l'intertextualité, fonctionnant comme une synecdoque métatextuelle du début de *Bouvard et Pécuchet* «le boulevard Bourdon», il est ensuite connotateur de l'impli-citation en référence au jeu de mot que l'on trouvera plus loin pour désigner un autre emprunt : «un Vol du Bourdon» (*L.D* p. 53).

Dans l'article qu'il consacre à ce début de roman<sup>138</sup>, Bernard Magné souligne que celui-ci «est incontestablement dominé par une double allitération, c'est à dire par une récurrence de récurrence : «TRente-TROis», «BOUlevard BOURdon.»

Or nous remarquons sans peine dans la transposition une similaire stratégie de la binarité avec quatre allitérations en OUR, groupées deux par deux. : «fauBOURg» / «BOURdon», «sOURD» / «lOURD».

Cette insistance sur la duplicité connote à son tour deux opérations : tout d'abord le processus de duplication de la citation, ensuite le fait qu'on ait affaire ici à une double citation.

---

<sup>138</sup> Bernard Magné, «Boulevard écrit», dans *Revue Romane*, Université de Copenhague, XVII 2 82, p. 75 à 88.

Si le lecteur examine maintenant les abords du passage, il découvre de nouvelles métaphores métatextuelles qui désignent soit l'implication, soit le texte cité. Quelques phrases auparavant, il lit par exemple :

Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut. (*L.D* p. 17)

Avec ces mots il n'est guère douteux que l'on convie le lecteur à lire une première page, mais l'indication se précise encore plus loin,

Il avait chaud. [...] Il faisait doux. (*L.D* p. 17)

Le sème chaleur, associé à la forme impersonnelle «il faisait», suffit-il cependant à la détermination du livre cité ? Il est peut-être délicat de le prétendre sans plus de nuances mais nous affirmerons en revanche que si la compétence culturelle s'avère indispensable ici, les signes métatextuels fournis par le texte permettent au lecteur de vérifier ses hypothèses.

Par cette double impli-citation, Perec tisse les fils qui relie deux de ses romans entre eux, mais il les rattache par la même opération à celui d'un autre écrivain, les inscrivant ainsi dans la littérature. Le schéma de cette imbrication se lit sans doute dans l'intertexte «sonore» commun aux trois textes :

Un bruit indistinct montait du faubourg.

Si le «bruit» provient d'un *Homme qui dort*, l'«indistinct» renvoie à la rumeur confuse de *Bouvard et Pécuchet*, (ainsi peut-être qu'au doute

planant sur l'ensemble de l'impli-citation), le verbe «monter», que l'on rencontre dans les trois textes, assure la jonction.

accumuler les documents dont un autre se servira  
ensuite pour rédiger un ouvrage

Benoît PEETERS 139

### **3.5. Situations.**

Au terme de nos réflexions, constatons que l'activité citationnelle dans *La Disparition* se démarque vraiment du procès habituel. La technique de l'emprunt dans ce roman acquiert un statut particulier, très original puisqu'en l'occurrence il est difficile de démêler cette pratique de celle de l'adaptation, de la traduction, du pastiche, de la parodie, du résumé, et de dire à quelle catégorie appartient finalement cette forme de réécriture.

Il nous paraît significatif par exemple, que Thomas Aron, en épigraphe à un article consacré au pastiche, cite la transcription de *l'Education sentimentale*<sup>140</sup> faite par Perec dans *La Disparition* :

---

<sup>139</sup> Benoît Peeters, *la Bibliothèque de Villers*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1990, p. 19.

<sup>140</sup> Thomas Aron, «D'après Flaubert, avec Proust, via Queneau : Pratiques du pastiche à l'Université», *Pratiques* n° 42, juin 1984, p. 41.

Nous voyagions. Nous avons connu l'obscur chagrin du transat, la nuit dans l'inconfort glacial du camping, la fascination du panorama, l'affliction au goût sûr d'accords trop tôt rompus. (*LD* p. 205.)

Cela revient-il à dire qu'il considère donc ce passage plus comme un pastiche que comme une citation ? Or un grand nombre d'implications dans *La Disparition* fonctionnent sur le modèle de cette référence à Flaubert.

Il est certain qu'un amoureux des mots comme Perec ne peut se résoudre à en voir certains condamnés à rester dans un état figé, bloqués par un assemblage conçu comme définitif. Les extraire pour les citer revient donc à les remettre en jeu dans la littérature, à les faire à nouveau produire du sens.

La citation telle que la pratique Perec dans *La Disparition* a plusieurs effets :

- Elle perturbe la notion d'appartenance, déstabilise le principe sacrosaint de la propriété littéraire et du caractère intouchable de l'œuvre.
- Elle montre qu'une écriture ne doit pratiquement jamais être considérée comme terminée, qu'elle est toujours en droit modifiable, perfectible, qu'elle peut faire l'objet d'une réécriture.
- Elle établit d'autres relations entre les textes, lesquelles commandent alors une nouvelle lecture d'un même segment, prouvant ainsi qu'une écriture est susceptible de fonctionner ailleurs, autrement.
- Elle atteste qu'une lecture peut naturellement déboucher sur une écriture. Le texte de Perec apparaît souvent ainsi comme la mise en

écriture de ses lectures. Julia Kristeva évoque de façon plus générale cette démarche en ces termes :

Le texte se fait lecture (citation et commentaire) d'un corpus littéraire extérieur, se construisant ainsi comme une ambivalence<sup>141</sup>.

- Elle inscrit *La Disparition* dans une lignée, une tradition, elle délimite sa place dans la littérature, comme l'indique du reste Perec à de nombreuses reprises,

J'aime beaucoup cette image du puzzle : par exemple, les écrivains qui m'entourent, qui m'ont nourri, que ce soit Butor ou Joyce, Kafka ou Melville, dessinent pour moi une sorte de constellation avec au centre (ou sur les bords) une pièce vide qui est celle que je vais venir remplir. C'est à dire que mon univers littéraire est fait de tout ce que j'ai lu et ingurgité, de tout ce qui m'a ému et donné envie d'écrire<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>142</sup> G. Perec, cité par Jean Royer dans *Le Devoir*, repris dans «Entretiens, I: 1976 - 1979», *op. cit.*, p. 136.

Cf. encore,

«Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle ou, si l'on préfère, l'image d'un livre inachevé, d'une «œuvre» inachevée à l'intérieur d'une littérature jamais achevée. Chacun de mes livres est pour moi l'élément d'un ensemble [...] [qui] s'inscrit lui-même dans un ensemble beaucoup plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri mon désir d'écrire.»

Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, dans *L'Arc* n° 76, *op. cit.*, p. 3.



Laurence STERNE <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> L. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, op. cit.*, Livre IX, Chapitre XVIII, p. 570.

Il faut commencer à accepter qu'un texte puisse se porter tout seul.

Georges PEREC <sup>2</sup>

Quitte à alimenter un peu plus une célèbre polémique littéraire nous dirons qu'après tout, un écrivain peut commencer un roman comme il l'entend, et pourquoi pas par «le toit avancé soutenu par des piliers fut mis en vedette à l'heure du thé», du moment que ce début trouve sa justification dans le montage du réseau textuel<sup>3</sup>.

Ce qui importe avant tout, en effet, c'est que l'écrivain dispose, imbrique, éparpille, combine, disloque ou relie les éléments retenus, pour élaborer un texte. Il convient aussi qu'il dissémine tout au long de sa production de nombreux indices destinés à alerter le lecteur, afin de permettre à ce dernier de construire sa lecture grâce à un repérage efficace des textures en jeu. Il faut en somme rendre le texte autonome en en garantissant une bonne lecturabilité.

Guider la lecture, chercher à obtenir une bonne lecture, ne passe pas seulement par des consignes directes. Cela consiste également, et

---

<sup>2</sup> G. Perec, «Lieux communs travaillés», dans *Vœux*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>3</sup> Pour plus de précisions sur cette question – où il est plus ou moins question de «marquise» et d'heure de sortie vespérale – on voudra bien se reporter à Valéry, Breton, Queneau, Perec, Bénabou et sans doute quelques autres.

peut-être d'abord, à mettre le lecteur – définitivement supposé – en possession d'informations jugées, par l'auteur, nécessaires à cette bonne lecture<sup>4</sup>.

L'écrit soumis à de semblables opérations ne pourra, cela se conçoit aisément, se lire de la même manière qu'un autre, commun, banal, seulement informatif par exemple. Au risque d'énoncer ce qui semble aller de soi, disons que le type de lecture adopté devrait directement dépendre de l'objet sur lequel il s'exerce, aussi souscrivons-nous pleinement à cette affirmation :

Le bon lecteur prend son temps, en fonction du temps à prendre que suggère le texte<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>5</sup> Christian Biet, Jean-Paul Brighelli, Jean-Luc Rispaïl, *Littérature*, tome 2 «Techniques littéraires», *op. cit.*, p. 7.

Il semblerait que cette attitude tende à progressivement s'installer à l'heure actuelle, c'est du moins ce que constatent les auteurs d'une enquête portant sur les différentes conceptions de la lecture en France, durant un siècle (1880 - 1980). Les deux rapporteurs indiquent dans leurs conclusions que :

...«deux modèles subsistent mais le paradoxe est qu'ils ont cessé d'être perçus comme contradictoires : la nouvelle norme est qu'il faut lire à la fois pour s'informer et se former, en recourant à la fois à des apprentissages efficaces, bien didactisés, et à la lecture de plaisir, à la fois pour s'instruire et pour se distraire, à la fois beaucoup et bien, à la fois vite et lentement.»

Anne-Marie Chartier, Jean Hébrard, *Discours sur la lecture (1880-1980)*, Etudes et recherche, BPI Centre Georges Pompidou, 1989, p. 510.

Ce qui importe avant tout, en effet, c'est que le lecteur dispose, imbrique, éparpille, combine, disloque ou relie les éléments qui composent le texte, pour élaborer sa lecture. Le lecteur actualise, par les divers montages qu'il réalise, les effets de sens produits par le texte. A ce titre, il devient créateur autant que l'écrivain, ce que naguère recommandait Barthes :

l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte<sup>6</sup>.

L'activité que nous avons suggéré de nommer lecture textuelle est sans l'ombre d'un doute celle qui convient à la découverte de *La Disparition*. Par la profusion, la richesse et la complexité de ses textures, *La Disparition* offre au lecteur perspicace un terrain de prédilection. Du plus petit détail – par exemple un effet portant sur quelques mots, voire quelques lettres – jusqu'à l'imposant appareil textuel qui régit

---

<sup>6</sup> R. Barthes, *S / Z*, Collection Points, Seuil, Paris, 1970, p. 10.

Mentionnons aussi une remarque de Julia Kristeva qui va dans le même sens, et qui correspond assez bien à la définition de la lecture que nous préconisons : «Le verbe «lire» avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. «Lire» était aussi «ramasser», «cueillir», «épier», «reconnaître les traces», «prendre», «voler». «Lire» dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre. «Ecrire» serait le «lire» devenu production, industrie : l'écriture-lecture»... *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 120.

l'ensemble, le lecteur peut trouver matière à exercer son attention. *La Disparition*, du reste, est vraisemblablement un des rares romans dont nous pouvons dire avec certitude que tous les mots ont été soigneusement sélectionnés, étant donné que le respect de la contrainte lipogrammatique rend ce contrôle indispensable. En cela, cet ouvrage ouvre incontestablement pour la lecture un champ inédit d'expérience, puisque le hasard y trouve moins de prise qu'ailleurs. De ce fait, il présente des indices plus sûrs et permet une vérification moins aléatoire des hypothèses de lecture.

Cependant, nous l'avons vu, *La Disparition* pâtit parfois de sa richesse même. Elle propose en effet plusieurs niveaux de texturation, de plus en plus élaborés, qui paradoxalement quelquefois, au lieu d'encourager le lecteur à toujours pousser sa recherche plus avant, le portent à se satisfaire d'un acquis substantiel, jugé suffisant. C'est un défaut de lecture de ce genre que pointait naguère Jean Ricardou :

La lecture est menacée par deux périls : l'échec, certes (en ce qu'il produit un découragement qui interrompt l'effort), le succès, non moins (en ce qu'il provoque un consentement qui incite à se reposer sur sa victoire). C'est sur telles façons d'euphorie trop précoce, ainsi (après certaine soigneuse patience mais soudain victimes de l'effacement complémentaire), que d'innombrables lecteurs, chaque jour, abandonnent le texte pour se remettre à courir sur le linéaire support de l'écrit<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Jean Ricardou, «La couverture découverte,» *op. cit.*, p. 23, 24.

Par ailleurs le malentendu dont est souvent victime *La Disparition* – il s’agirait d’un livre non dénué d’intérêt mais secondaire – peut s’expliquer, selon nous, de deux façons, suivant les publics.

– Il tient premièrement à une approche superficielle qui consiste à parcourir le roman à seule fin de s’assurer qu’il n’y a pas d’E – ce qui peut passer, au choix, pour un exercice d’orthographe, un nouveau jeu de société (plutôt assommant), ou un désir de vérification de l’information (*La Disparition*, vous savez ? le-roman-de-300-pages-où-on-n’utilise-pas-une-seule-fois-le-E). Bref, en pareils cas, nous assistons à un constat d’échec, du reste parfaitement prévisible :

On commence la lecture de *La Disparition* uniquement parce que c’est un roman sans E. On arrête la lecture de *La Disparition* parce que finalement c’est un roman sans E. On ne cherchait qu’une seule chose, l’absence d’une lettre; on n’a trouvé qu’une seule chose, l’absence d’une lettre.

– Il provient deuxièmement, lorsqu’il s’agit de lecteurs plus scrupuleux, souvent même favorables à ce type d’écriture, d’un relatif sentiment de déception. En fait, même si à première vue cela peut surprendre, la démarche adoptée par cette autre catégorie ne diffère pas foncièrement de celle que nous venons d’évoquer. Si elle est nettement plus ambitieuse, et les résultats obtenus bien plus consistants, la lecture reste en quelque sorte univoque. Ce que ces lecteurs vont trouver dans *La Disparition*, c’est une multitude de désignations détournées de la lettre interdite, et s’ils apprécient comme il se doit, la variété et l’originalité, ils finissent cependant par se convaincre que le

fonctionnement du texte se limite à cet aspect – même si c'est évidemment beaucoup<sup>8</sup>.

La conclusion qui s'impose est simple, *La Disparition* exige une qualité de lecture équivalente à celle de son écriture, une quête ambitieuse à la mesure des effets qu'elle déploie<sup>9</sup>. Le lecteur ne peut donc se contenter face à un tel texte de l'habituelle lecture consciencieuse, il doit redoubler d'efforts et se rendre méticuleusement attentif à tous les détails, même ceux dont la banalité peut sembler évidente.

Pour toutes ces raisons, nous prétendons que *La Disparition* est un livre qui apprend à lire, à mieux lire.

---

<sup>8</sup> C'est incontestablement le plus repérable, mais il est loin d'être le seul, comme le rappelle John Lee :

«Enjeu majeur de *La Disparition*, la dénudation des fonctionnements textuels, dont le lipogramme n'est en effet que l'aspect le plus visible, et que prolonge l'analyse, exclut toute concession envers un public préconstitué de consommateurs passifs. Ce livre comblera, en revanche, les lecteurs, moins nombreux peut-être, plus exigeants sans doute, en leur fournissant lui-même les clefs de son indispensable déchiffrement.»

John Lee, «*La Disparition* : problèmes de traduction», dans *Parcours Perec, op. cit.*, p. 121.

<sup>9</sup> Là encore nous partageons les conclusions de Barthes sur l'activité lectorale :

«Lire cependant n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail»...

R. Barthes, *S / Z, op. cit.*, p. 17.

A répéter de nombreuses fois que la lecture est effort, travail patient, recherche attentive et minutieuse, on court peut-être le risque de passer pour quelque donneur de leçon, froid et rébarbatif, bref un de ces individus pour lesquels le plaisir se résume à une notion abstraite, qui plus est, teintée de suspicion. Si tel est le cas, il n'est que grand temps alors, pour le lecteur que nous représentons, de «rugir son admiration» pour un livre comme *La Disparition* et d'affirmer sans réserve que l'exploration méticuleuse prônée ici est toujours récompensée par une satisfaction constamment renouvelée. Le plaisir procuré par *La Disparition* est sans conteste pluriel.

Il commence vraisemblablement avec la rencontre de ce langage curieux, à la fois insolite et familier, qui mélange allègrement tous les registres, emprunte à tous les styles, enrichit le vocabulaire et communique à l'ensemble une agréable vivacité.

Il continue bien sûr avec la perception d'une multitude de jeux de mots, de références humoristiques, de situations amusantes, de décalages drolatiques.

Il se poursuit évidemment par la découverte du jeu malicieux des pièges tendus à la reconnaissance et à la mémoire, avec son cortège d'allusions vraies ou fausses, de renvois truqués, de marques d'érudition réelle ou fantaisiste.

Il se prolonge sans doute avec l'acceptation des nombreux et stimulants défis constitués par les anecdotes inattendues et paradoxales, les cryptogrammes alphabétiques, et bien sûr, l'énigme policière.

Il semble ne jamais devoir s'achever tant les relectures successives apportent chaque fois leur lot de trouvailles supplémentaires, permettant ainsi d'éprouver

cette expérience du lecteur qui découvre à la vingtième lecture ce qu'il s'étonne de n'avoir pas remarqué à la première<sup>10</sup>.

Plus qu'un autre, plus que jamais, *La Disparition* est le roman du langage, roman construit – bien évidemment – *par* – mais aussi et surtout – *sur* le langage. En cela il répond parfaitement à certaine position contemporaine en matière d'écriture

Machine à changer indéfiniment le sens des mots, le texte établit une permanente subversion du langage instrumental<sup>11</sup>.

*La Disparition* offre un remarquable exemple de manipulation experte des lettres à partir d'une contrainte, mais à la différence des mots croisés auxquels cette définition pourrait fort bien s'appliquer<sup>12</sup>, le montage réalisé est ici particulièrement producteur de sens.

---

<sup>10</sup> Alain, *Propos de littérature*, Hartmann, Paris, 1934, p. 84.

<sup>11</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>12</sup> Cf. «c'est un système de contraintes primaires où la lettre est omniprésente mais d'où le langage est absent.»

G. Perec, *Les Mots croisés*, *op. cit.*, p. 4.

C'est peut-être parce qu'un jour les typographes ont eu besoin d'un moyen rapide et sûr de vérification des lettres que l'on a donné tout de même à boire à un magistrat : «portez ce vieux whisky au juge blond qui fume». C'est parce que cette phrase est un pangramme qu'elle trouve – une fois transposée – sa place dans *La Disparition*. C'est parce que – lipogramme oblige – le juge est devenu avocat que la fiction s'engage sur certaines voies.

Il n'est pas interdit de rêver à l'exploitation qu'aurait pu faire Perec de cet autre pangramme, parfois adopté sur quelques ordinateurs, pour donner une idée de certaines polices de caractères, «le vif zéphyr jubile sur les kumquats du clown gracieux». Il y a fort à parier qu'Ibn Abbou se fût senti la vocation d'un paillasse et eût été alors, non point Auguste, mais bien sûr clown... blanc.

Une fois de plus, affirmons ce que nous n'avons cessé de répéter, *La Disparition* est un ouvrage doublement exemplaire, d'une part pour l'incontestable réussite qu'il représente, d'autre part en raison du prodigieux pouvoir de démonstration qu'il possède. Par ce livre, comme le déclare Warren Motte, Perec

a donné une preuve éclatante, concrète, qu'une seule lettre alphabétique peut-être décisive dans l'élaboration d'un langage poétique donné, que les contraintes basées sur la lettre sont capables d'engendrer des textes de qualité, enfin que ces contraintes, loin d'étouffer l'écrivain, peuvent au contraire le libérer<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Warren Motte, «Embellir les lettres», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, *op. cit.*, p. 117.

Les mots, qu'on le veuille ou non, sont porteurs de lettres avant que de messages, et, comme trop de gens, trop souvent, ont tendance à l'oublier, il nous semble utile de rappeler que le vocable littérature avait à l'origine le sens d'écriture et qu'il trouvait sa source dans le mot latin signifiant lettre. Nous voulons croire que l'on reléguera un jour au rang des accessoires sans intérêt l'image du poète inspiré, rédigeant sous la lune et la dictée de la Muse, – cliché tenace que ruine heureusement le simple exemple du pouvoir créateur des lettres, qu'une méticuleuse écriture met efficacement à mal, qu'un rigoureux travail du terme mine.

Lorsque tout est fini lorsque l'on agonise

[...]

Cela considérant ô lecteur tu suffoques

Comptant tes abattis lecteur tu te disloques

Toute chose pourtant doit avoir une fin

Raymond QUENEAU <sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris, 1961.

## PIECES ANNEXES

Ces choses pourraient-elles *maintenant* arrêter le  
lecteur ?

Edgar Allan POE <sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, *op. cit.*, p. 290.

## BIBLIOGRAPHIE DE PEREC<sup>1</sup>

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.

Georges PEREC<sup>2</sup>

*Les Choses*, Collection Les lettres nouvelles, Julliard, Paris 1965; réédité Editions J'ai lu n° 254, Paris 1967.

*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris, 1967.

*Un Homme qui dort*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris, 1967.

*La Disparition*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris, 1969.

*Les Revenentes*, Collection Idée fixe, Julliard, Paris, 1972.

---

<sup>1</sup> Nous ne citons ici que les ouvrages et articles dont nous nous sommes servis pour notre étude et qui sont mentionnés dans le mémoire.

Signalons qu'une bibliographie exhaustive des ouvrages de Perec est actuellement en préparation, elle est due à Bernard Magné et devrait paraître vers la fin 1992.

<sup>2</sup> G. Perec, «Notes sur ce que je cherche», *Le Figaro*, 8 décembre 1978, p. 28. Repris dans *Penser/Classer*, *op. cit.*, p. 9.

*La Boutique obscure*, Collection Cause commune, Denoël-Gonthier, Paris, 1973.

*Espèces d'espaces*, Collection L'espace critique, Galilée, Paris, 1974.

*W ou le souvenir d'enfance*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris, 1975.

*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, UGE Collection 10/18, Paris, 1975; réédité Christian Bourgois, Paris, 1986.

*Alphabets*, Collection Ecritures/figures, Galilée, Paris, 1976.

*Je me souviens*; Hachette-POL, Paris, 1978.

*La Vie mode d'emploi*, Hachette POL, Paris, 1978.

*Les Mots croisés*, Mazarine, Paris, 1979.

*Un Cabinet d'amateur*, Balland, Paris, 1979.

*Le Voyage d'hiver*, Saisons, plaquette réalisée par Nicole Vitoux, Hachette, Paris, 1979; réédité dans *Le Magazine littéraire* n° 193, mars 1983.

*La Clôture et autres poèmes*, Hachette, P.O.L., Paris, 1980.

*Théâtre I*, (*L'Augmentation*, *La Poche Parmentier*) Hachette P.O.L., Paris, 1981.

*Penser/Classer*, Collection Textes du XX<sup>e</sup> siècle, Hachette, Paris, 1985.

«53 jours», P.O.L., Paris, 1989.

*L'Infra-ordinaire*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1989.

*Vœux*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1989.

*Je suis né*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1990.

*Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1991.

## **2. Ouvrages en collaboration.**

*Petit traité invitant à l'art subtil du go*, avec Pierre LUSSON et Jacques ROUBAUD, Christian Bourgois, Paris, 1969.

OULIPO, *La littérature potentielle. Créations, récréations, récréations*, Collection Idées, Gallimard, Paris, 1973.

*Récits d'Ellis Island : histoire d'errance et d'espoir*, avec Robert BOBER, Institut national de l'audiovisuel, Editions du Sorbier, 1980.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Collection Idées, Gallimard, Paris, 1981.

OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 1 et 2, Ramsay, Paris, 1987.

*Presbytère et prolétaires. Le dossier PALF*, avec Marcel BENABOU, *Cahiers Georges Perec* n° 3, Editions du Limon, Paris, 1989.

## **3. Traductions.**

Harry MATHEWS, *Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, Collection Les lettres nouvelles, Denoël, Paris, 1975.

Harry MATHEWS, *Le Naufrage du stade Odradek*, Hachette/POL, Paris, 1981.

#### **4. Entretiens.**

Entretien radiophonique avec Bernard Noël, dans *Poésie ininterrompue*, France-Culture, 20 février 1977.

Entretien radiophonique avec Jacques Chancel, dans *Radioscopie*, France Inter, 22 septembre 1978.

Entretien avec Gilles Costaz, «J'ai fait implorer le roman», dans *Galerie des Arts* n° 184, octobre 1978, p. 71 à 73.

Entretien avec Jean-louis Ezine, «L'impossible Monsieur Perec», dans *Les Nouvelles Littéraires* n° 2656, 6-12 octobre 1978, repris dans *Les écrivains sur la sellette*, Seuil, Paris, 1981, p. 238 à 242.

Entretien avec Alain Hervé, «Le jeu avec des plumes», dans *Le Sauvage* n° 60, décembre 1978, p. 8 à 24.

Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, dans *L'Arc* n° 76, 1979, p. 44 à 50.

Entretien avec Frank Venaille, «Perec ou le contraire de l'oubli», dans *Monsieur Bloom* n° 3, mars 1979, p. 72 à 75, repris dans *Je suis né*, (cf. premier paragraphe), p. 81 à 93.

Entretien avec Patrice Fardeau, «En dialogue avec l'époque», dans *France Nouvelle* n° 1744, 16 avril 1979, p. 44 à 50.

Entretien avec Jean Royer, «La vie est un livre», dans *Le Devoir*, 2 juin 1979, repris dans *Ecrivains contemporains*, «Entretiens, I : 1976 - 1979», Editions de l'Hexagone, Paris, 1982, p. 134 à 140.

Entretien avec Jacques Bens et Alain Ledoux, «Et ils jouent aussi...» dans *Jeux & Stratégie* n° 1, supplément à *Science et Vie* n° 749, Paris, 1980, p. 30 à 33.

Entretien avec Gabriel Simony, dans *Jungle* n° 6, Février 1983, p. 74 à 89, réédité dans *Le Castor Astral*, Paris, 1989.

Entretien avec Ewa Pawlikowska, dans *Littératures* n° 7, Spécial Georges Perec, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail, printemps 1983, p. 69 à 77.

Entretien avec Harry Mathews et Claudette Oriol-Boyer, «Ce qui stimule ma racontouze...», dans *TEM* n° 1, printemps 1984, p. 49 à 59.

### **5. Conférences, articles.** <sup>3</sup>

«Pouvoirs et limites du romancier contemporain» (conférence prononcée le 5 mai 1967 à Warwick), dans *Parcours Perec*, Colloque de Londres, mars 1988, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990, p. 31 à 40.

«Micro-traductions, 15 variations discrètes sur un poème connu», dans *Change* n° 14, Seghers/Laffont, Paris, février 1973, p. 113 à 117.

«Qu'est-ce que la littérature potentielle ?», dans *Le Magazine littéraire* n° 94, novembre 1974, p. 22/23.

«Emprunts à Flaubert», dans *l'Arc* n° 79, 1980, p. 49/50.

«Emprunts à Queneau», dans *Les amis de Valentin Brû* n° 13-14, 1980, p. 42 à 45.

«Préface» à *Trésors des expressions françaises*, Sylvie Weil, Louise Rameau, Belin, Paris, 1981, p. 3 à 7.

---

<sup>3</sup> Les articles réédités dans les recueils figurant au premier paragraphe, n'ont pas été consignés ici (nous avons chaque fois signalé en note ces diverses reprises dans le mémoire).

«A propos de la description» dans Introduction au Colloque Espace, représentation et sémiotique de l'architecture, Alain Renier, Les Editions de la Villette, Paris, 1982, p. 323 à 346.

[«Cahiers inédits»], (présentés par Ewa Pawlikowska) dans *T.E.M.* n° 6, «L'Atelier du texte», Grenoble, Hiver 1986, p. 75 à 87.

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE<sup>1</sup>

Livres de science, de morale et de littérature, écrits en toutes langues, y abondaient

Jules VERNE <sup>2</sup>

### **1. Volumes consacrés à l'œuvre de Georges Perec.**

BURGELIN (Claude), *Georges Perec*, Collection Les contemporains, Seuil, Paris, 1988.

LEJEUNE (Philippe), *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, POL, Paris, 1991.

MAGNE (Bernard), *Perecollages*, Presses Universitaires de Toulouse le Mirail, 1989.

RAYNAUD (Jean-Michel), *Pour un Perec lettré, chiffré*, Collection Objet, Presses Universitaires de Lille, 1987.

### **2. Ouvrages collectifs sur Georges Perec.**

*L'Arc* n° 76, spécial Georges Perec, 1979.

*Le Magazine littéraire* n° 193, dossier Georges Perec p. 12 à 38, mars 1983.

---

<sup>1</sup>Nous ne mentionnons dans cette liste que les articles et ouvrages dont nous nous sommes servis pour notre étude et qui sont cités dans le mémoire.

<sup>2</sup> J. Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Livre de poche, Hachette, p. 107.

*Littératures* n° 7, spécial Georges Perec, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail, printemps 1983.

*Cahiers Georges Perec* n° 1, (Actes du colloque de Cerisy 1984), P.O.L., Paris, 1985.

*Télérama*, numéro hors série 17, «Lire l'été», mini dossier Perec : «Au pied de la lettre», p. 8 à 13, mai 1987.

*Mélanges, Cahiers Georges Perec* n° 4, Editions du Limon, 1990.

*Parcours Perec*, Colloque de Londres, mars 1988, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990.

*Lire* n° 197, Anne BRUNSWIC et Didier SENEAL, «Perec de A à Z», février 1992, p. 19 à 30.

### **3. Ouvrages généraux.**<sup>3</sup>

ADAM (Jean-Michel), *Le texte narratif*, Collection Nathan Université, Linguistique française, Nathan, Paris, 1985.

ALAIN, *Propos de littérature*, Hartmann, Paris, 1934.

ALBERES (René Marill), «Drôle de drames», *Les Nouvelles Littéraires* n° 2174, 1969.

ALLAIS A., *Oeuvres posthumes*, tome III, La Table Ronde, 1967.

ARNAUD (Noël), «Préface» à *La Bibliothèque Oulipienne* volume 1, Ramsay, Paris, 1987, p. I à V.

---

<sup>3</sup> Dans un souci de simplification, les articles consacrés (entièrement ou en partie) à l'œuvre de Georges Perec sont inclus dans cette rubrique.

ARON (Thomas), «D'après Flaubert, avec Proust, via Queneau : Pratiques du pastiche à l'Université», *Pratiques* n° 42, juin 1984, p. 41 à 61.

ARRIVE (Michel), *Langages de Jarry, essai de sémiotique littéraire*, Klincksieck, Paris, 1972.

ARRIVE (Michel), *Lire Jarry*, Collection Dialectiques, (distribué par P.U.F.) Editions Complexe, Bruxelles, 1976.

ARRIVE (Michel), «L'ombilic du rêve des linguistes», dans *La quadrature du sens*, sous la direction de Claudine Normand, Nouvelle Encyclopédie Diderot, PUF, Paris, 1990, p. 315 à 326.

BAETENS (Jan), «Le verrou», dans *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps - été 1986, p. 65 à 74.

BAETENS (Jan), *Hergé écrivain*, Editions Labor, Bruxelles, 1989.

BALPE (Jean-Pierre), «Les jeux poétiques», dans *Lire la poésie*, Armand Colin, Paris, 1980.

BARTHES R., *Critique et vérité*, Collection «Tel Quel», Seuil, Paris, 1968.

BARTHES R., *S / Z*, Collection Points, Seuil, Paris, 1970.

BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Collection Points, Seuil, Paris, 1973.

BARTHES R., «Réflexions sur un manuel», dans *L'Enseignement de la littérature*, Actes du Colloque de Cerisy (juillet 69), A. de Bœck, Duculot, Bruxelles, 1981, p. 64 à 71.

BEAUMATIN (Eric), «Bibliographie» dans *Le Magazine littéraire* n°193, mars 1983, p. 37/38.

BEAUMATIN (Eric), Préface à *Mélanges, Cahiers Georges Perec* n° 4, Editions du Limon, Paris, 1990, p. 9 à 13.

BEAUME (Edmond), *La lecture*, «préalables à sa pédagogie», Association Française pour la Lecture, Paris, 1986.

BENABOU (Marcel), «Autour d'une absence», dans *La Quinzaine littéraire*, 1-15 mai 1969.

BENABOU (Marcel), «L'Appentis», dans *Littératures* n° 7, Spécial Georges Perec, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail, printemps 1983, p. 105 à 110.

BENABOU (Marcel), «La règle et la contrainte», dans *Pratiques* n°39, octobre 1983, p. 101 à 106.

BENABOU (Marcel), *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Collection Textes du XX<sup>e</sup> siècle, Hachette, Paris, 1986.

BENABOU (Marcel), «Je me souviens», dans *Bibliothèque oulipienne* n° 23 «A Georges Perec», p. 9 à 11, réédité dans *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 2, Ramsay, Paris, 1987, p. 87 à 89.

BENABOU (Marcel), «Alexandre au greffoir», *Bibliothèque oulipienne* n° 29, réédité dans *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 2, Ramsay, Paris, 1987, p. 203 à 233.

BENABOU (Marcel), «Vraie et fausse érudition chez Perec», dans *Parcours Perec*, Colloque de Londres, mars 1988, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990, p. 41 à 47.

BENABOU (Marcel) et PEREC G., *Presbytère et prolétaires. Le dossier PALF*, Cahiers Georges Perec n° 3, Editions du Limon, Paris, 1989.

BENOIT (Jean-Pierre), «Revue critique des formules de lisibilité», dans *Pratiques* n° 52, décembre 1986, p. 45 à 63.

BERGE (Claude), «Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire» dans *La littérature potentielle. Créations, récréations, récréations*, Collection Idées, Gallimard, Paris, 1973, p. 47 à 61.

BERTELLI (Dominique), «transPhormER / ECrire, tentative d'approche du texte signé Perec», thèse de doctorat, Université de Toulouse-le-Mirail, juin 1992.

BERTHIER (Pierre-Valentin), COLIGNON (Jean-Pierre), *Ce français qu'on malmène*, Collection Le français retrouvé, Editions Belin, 1991.

BIET (Christian), BRIGHELLI (Jean-Paul), RISPAIL (Jean-Luc), *Littérature*, tome 2 «Techniques littéraires», Magnard, Paris, 1988.

BILOUS Daniel et Nicole, «La Manière deux, pour une didactique du pastiche», dans *La réécriture*, Actes de l'Université d'été de Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988, Ceditel, Grenoble, 1990, p. 125 à 140.

BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975.

BORGES J. L., *L'Aleph*, traduction de Roger Caillois et René L. F. Durand, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1967.

BORGES J. L., BIOY CASARES (Adolfo), *Chroniques de Bustos Domecq*, traduction de Françoise-Marie Rosset, Denoël, Paris, 1970.

BORGES J. L., *Fictions*, traduction de P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Folio, Paris, 1983.

BOURBAKI (Nicolas), *Eléments de Mathématiques*, Théorie des Ensembles, Hermann, Paris, 1954.

BOURQUE (Ghislain), «La matérialisation du lisible», dans *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps-été 1986, p. 89 à 108.

BUTOR (Michel), «39», dans *L'Arc* n° 39, 1969, p. 1 à 4.

CALLE-GRUBER (Mireille), «Sur la traduction» dans *Conséquences* n° 3, Les Impressions Nouvelles, Paris, printemps - été 1984, p. 10 à 24.

CALLE-GRUBER (Mireille,) «Orange : mécanique», dans *Conséquences* n° 6, Les Impressions Nouvelles, Paris, été 1985, p. 72 à 82.

CALLE-GRUBER (Mireille), «Les sirènes du texte, d'une lecture entre alarme et séduction», dans *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps - été 1986, p. 49 à 64.

CAMARERO (Jesús), «El arquetipo de la constriccion oulipiana», dans *Sobre Literatura Potencial*, Universidad del Pais Vasco, Vitoria, 1987, p. 49 à 82.

CAMUS (Renaud), «Chemins de fin d'été», dans *La chronique des écrits en cours*, n° 2, Les éditions de l'Equinoxe, Paris, décembre 1981, p. 64 à 69.

CARPEAR (Mary), «A propos de *Lettre ou le néant*», dans *Fictions* n° 16, Volume 3, p. 54 à 92.

CARPEAR (Mary), «Citation m'était conté...», dans *Lectures* n° 4, mars 1991, p. 53 à 61.

CARRE (Benoît), «Sans titre» dans *Conséquences* n° 5, Les Impressions Nouvelles, Paris, hiver-printemps 1985, p. 118 à 128.

CARROLL L., *De l'autre côté du miroir*, Folio Junior, J.J.Pauvert, Paris, 1961.

CHAPELAN (Maurice), «*La Disparition* de Georges Perec n'a pas plu à Mauric(e) Chap(e)lan», *Le Figaro Littéraire* n° 1203, 9-15 juin 1969.

CHATELAIN-COURTOIS (Martine), «Mille mots pour le dernier voyage», dans *Le Monde dimanche*, novembre 1981.

CHARTIER (Anne-Marie), HEBRARD (Jean), *Discours sur la lecture (1880-1980)*, Etudes et recherche, BPI Centre Georges Pompidou, 1989.

CHAUVIN (Andrée), «Ironie et intertextualité dans certains récits de Georges Perec», thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, juin 1991.

CHRISTIE A., *ABC contre Poirot*, Librairie des Champs-Élysées, Collection Le Masque, 1950.

CLEMENT (Catherine), «Le jeu de la vie», dans *Le Matin de Paris*, 5 mars 1982.

COLONNA (Vincent), «Fausses notes», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, P.O.L., Paris, 1985, p. 96 à 109.

COMBES (Annie), *Agatha Christie, l'écriture du crime*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1989.

COMPAGNON (Antoine), *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

COSTE (Daniel), GALISSON (Robert), *Dictionnaire de didactique des langues*, Hachette, Paris, 1976.

DÄLLENBACH (Lucien) et RICARDOU (Jean) (sous la direction de), *Problèmes actuels de la lecture*, Actes du colloque de Cerisy juillet 1979, Clancier-Guénaud, Paris, 1982.

DEBON (Claude), «Le jeu autobiographique dans *Le Dimanche de la vie*», dans *Queneau aujourd'hui*, Actes du colloque Raymond Queneau à l'Université de Limoges, Clancier-Guénéaud, Paris, 1985, p. 205 à 216.

DEBON (Claude), «A hauteur d'homme» dans *Le Magazine littéraire* n° 228, mars 1986, p. 26/27.

DEBON (Claude), Introduction aux œuvres complètes I de Raymond Queneau, Pléiade, 1989, p. IX à XXXIV.

DEBYSER (Francis), CARE (Jean-Marc), *Jeu, langage et créativité*, Collection le Français dans le monde, Belc, Hachette/Larousse, 1978.

DEBYSER (Francis), *Cartes noires*, Créacom, B.E.L.C., Paris, 1983.

DEBYSER (Francis), «La lecture des romans policiers», dans *Le Français dans le monde* n°187, Spécial roman policier, Paris, Août-septembre 1984, p. 62 à 64.

DELCAMBRE (Pierre), «Le texte et ses variations», dans *Langages* n° 69, «Manuscrits-Ecriture, Production linguistique», Larousse, Paris, mars 1983, p. 37 à 50.

DUCHESNE (Alain), LEGAY (Thierry), *Petite fabrique de littérature*, Magnard, Paris, 1985.

DUCHESNE (Alain), LEGAY (Thierry), *l'Obsolète, Dictionnaire des mots perdus*, Larousse, Paris, 1988.

DUCHESNE (Alain), LEGAY (Thierry), *Lettres en folie*, «petite fabrique de littérature. 2», Magnard, Paris, 1990.

DULAC (Philippe), «*La Vie mode d'emploi* de Georges Perec», dans *Universalis*, Encyclopædia Universalis, Paris, 1979.

DUPRIEZ (Bernard), *Gradus. Les procédés littéraires*, U.G.E., Paris, 1984.

DURHAM (Carolyn A.), «Sur les impressions rousselliennes, Les stratégies de la réception,» Actes du Colloque de Nice, dans *Mélusine* n° 6, «Raymond Roussel en gloire,» Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1984, p. 165 à 178.

ECO (Umberto), «Apostille» au *Nom de la rose*, (extraits) dans *Conséquences* n° 4, Les Impressions Nouvelles, Paris, automne 1984, p. 48 à 54.

ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.

ETIENNE (Luc), «Les sornettes à sonnettes», dans *Atlas de littérature potentielle*, Collection «Idées», Gallimard, Paris, 1981, p. 216/217.

FALLETTA Nicholas, *le Livre des paradoxes*, Belfond, Paris, 1985

FONTANIER P., *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.

FOUCAMBERT (Jean), *La manière d'être lecteur*, Sermap-OCDL, Paris, 1976.

FOURNEL (Paul,) *Clefs pour la littérature potentielle*, Collection «Les Lettres Nouvelles», Denoël, Paris, 1972.

GAUTHIER (Michel), «Deux réécritures de Mallarmé», *Conséquences* n° 1, Les Impressions Nouvelles Paris, 1983, p. 92/93.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1982.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1987.

GOLDENSTEIN (Jean Pierre,) «Poésie : construire un sens,» dans *Le Français dans le monde* n° 225, Edicef, Paris, mai/juin 1989, p. 58 à 61.

GOLDENSTEIN (Jean Pierre), *Entrées en littérature*, Hachette FLE, Paris, 1990.

GOLLUB (Judith), «Georges Perec et la littérature potentielle», dans *The French Review*, volume XLV, n°6, Champaign, Illinois, mai 1972.

GRIVEL (Charles), *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye, 1973.

GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Collection Points, Seuil, Paris, 1982.

GUILLAUMIN (Léon), *Traité des tautogrammes*, Flammarion, 1989.

GUIRAUD (Pierre), *Les jeux de mots*, Collection Que sais-je ?, n°1656, P.U.F., Paris, 1976.

ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Collection «Philosophie et langage», éditions Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.

JEAN (Raymond), «Qu'est-ce que lire ?», Linguistique et littérature, dans *La Nouvelle Critique*, décembre 1968.

JOUET (Jacques), «Les sept règles de Perec», dans *Mélanges, Cahiers Georges Perec* n° 4, p. 15 à 17.

KEATING (Maria-Eduarda), «Lire le trompe-l'œil : «réalisme» et «scripturalisme» dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec», thèse de doctorat, Université de Toulouse-le-Mirail, novembre 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Collection linguistique, Armand Colin, Paris, 1980.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'implicite*, Collection linguistique, Armand Colin, Paris, 1986.

KRISTEVA (Julia), *Sèméiôtikè*, Collection Points, Seuil, Paris, 1969.

LAHOUGUE (Jean), «*Relecture et réécriture de La Méprise*», dans *La réécriture*, Actes de l'Université d'été de Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988, Ceditel, Grenoble, 1990, p. 109 à 124.

LANCELOT (Bernard-Olivier), «*Perec ou les métamorphoses du nom*», dans *L'Arc* n° 76, 1979, p. 11 à 18.

LEBRAVE (Jean-Louis), «*Lecture et analyse des brouillons*», dans *Langages* n° 69, «*Manuscrits-Ecriture, Production linguistique*», Larousse, Paris, mars 1983, p. 11 à 23.

LECARME (Jacques), VERCIER (Bruno), *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, 1982.

LEE (John), «*Brise ma rime. L'ivresse livresque dans La Disparition*», dans *Littératures* n° 7, spécial Georges Perec, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail, printemps 1983, p. 11 à 20.

LEE (John), «*Réflexions d'un dénicheur d'œufs et d'oiseaux*», dactylogramme inédit, 1988.

LEE (John), «*La Disparition : problèmes de traduction*», dans *Parcours Perec*, actes du Colloque de Londres, mars 1988, P.U.L., Lyon, 1990, p. 109 à 121.

LEIRIS M., *Biffures, La Règle du jeu* 1, Gallimard, Paris, 1948.

LE LIONNAIS F., «*Le second manifeste*», dans *La littérature potentielle, Créations, créations, créations*, Collection Idées, Gallimard, Paris, 1973, p. 23 à 27.

LEON (Paul), ROUDIER (Jeannette), *L'écriture, «préalables à sa pédagogie*», Association Française pour la Lecture, Paris, 1988.

LUSSON (Pierre,) PEREC G., ROUBAUD (Jacques), *Petit traité invitant à l'art subtil du go*, Christian Bourgois, Paris, 1969.

MAGNE (Bernard), «Boulevard écrit», dans *Revue Romane*, Université de Copenhague, XVII 2 82, p. 75 à 88.

MAGNE (Bernard), «Lavis mode d'emploi», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, (Actes du colloque de Cerisy 1984), P.O.L., Paris, 1985, p. 232 à 264.

MAGNE (Bernard), «Métatextuel et lisibilité», dans *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps-été 1986, p. 77 à 88.

MAGNE (Bernard), dans «A l'index», notes sur *La Bibliothèque oulipienne*, T.E.M. n° 7, Hiver 1988 - 89, p 128.

MAGNE (Bernard), «La textualisation du biographique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec», dans Actes du Colloque de Heidelberg, Librairie A.G. Nizet, Paris, 1989, p. 163 à 184.

MAGNE (Bernard), «Pour une lecture réticulée», dans *Cahiers Georges Perec* n° 4, Editions du Limon, 1990, p. 143 à 180.

MAGNE (Bernard), «Perécritures» dans *La réécriture*, Actes de l'Université d'été de Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988, Ceditel, Grenoble, 1990, p. 67 à 96.

MAGNE (Bernard), «Du registre au chapitre : le «cahier des charges» de *la Vie mode d'emploi* de Georges Perec», dans *Manuscrits Modernes*, actes du colloque «de Pascal à Perec, Penser, Classer, Ecrire, » sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1990, p. 181 à 200.

MAGNE (Bernard), «Un «nous» à l'étude», dans *Conséquences* n° 15/16, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1991, p. 3 à 20.

MARTIN (Marie-Odile), «L'inscription de la pièce du lecteur dans le puzzle de *la Vie mode d'emploi*», dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, (Actes du colloque de Cerisy 1984), P.O.L., Paris, 1985, p. 247 à 264.

MATHEWS (Harry), *American Book Review*, Novembre 1981.

MATHEWS (Harry), «Le catalogue d'une vie», dans *Le Magazine littéraire* n° 193, mars 1983, p. 14 à 20.

MATHEWS (Harry), *Le Verger*, P.O.L., Paris, 1986.

MAZALEYRAT (Jean), *Éléments de métrique française*, Collection U2, Armand Colin, Paris, 1974.

MOTTE (Warren), «Embellir les lettres», (Colloque de Cerisy 84), dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, P.O.L., Paris, 1985, p. 110 à 124.

MORIN (Violette), «L'histoire drôle», dans *Communications* n° 8, «L'analyse structurale du récit», Collection Points, Seuil, Paris, 1981, p. 108 à 125.

NABOKOV V., *Lolita*, Folio, Paris, 1959.

NARCEJAC (Thomas), «Le roman policier», dans *Histoire des littératures*, tome 3, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1978, p. 1697 à 1723.

OULIPO, *La littérature potentielle. Créations, récréations, récréations*, Collection Idées, Gallimard, Paris, 1973.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Collection «Idées», Gallimard, Paris, 1981.

OULIPO, *La Bibliothèque Oulipienne*, Volume 1 et 2, Ramsay, Paris, 1987.

PAWLIKOWSKA (Ewa), présentation des cahiers inédits de Georges Perec, «bibliothèque» et «références», dans *T.E.M.* n° 6, «L'Atelier du texte» Grenoble, Hiver 1986, p. 75 à 98.

PEETERS (Benoît), *Agatha Christie : une écriture de la lecture*, dans *Problèmes actuels de la lecture*, Clancier Guénaud, Paris 1982, p.165 à 177.

PEETERS (Benoît), *Les bijoux ravis*, Editions Magic-Strip, Bruxelles, 1984.

PEETERS (Benoît), «L'activité hitchcockienne I» dans *Conséquences* n° 3, Les Impressions Nouvelles, Paris, printemps-été 1984, p. 90 à 100.

PEETERS (Benoît), «L'activité hitchcockienne II» dans *Conséquences* n° 4, Les Impressions Nouvelles, Paris, automne 1984, p. 28 à 38.

PEETERS (Benoît), «Echafaudages», (Colloque de Cerisy 84), dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, P.O.L., Paris, 1985, p. 178 à 192.

PENNAC (Daniel), *Comme un roman*, Gallimard, Paris, 1992.

PIGALLET (Philippe), *L'art de lire*, Collection Formation permanente en sciences humaines, Editions ESF, Entreprise moderne d'édition, Paris, 1985.

QUENEAU R., *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Gallimard, Paris, 1965.

QUENEAU R., *Le voyage en Grèce*, Gallimard, Paris, 1973.

QUENEAU R., *Battre la campagne*, Œuvres complètes I, Pléiade, 1989.

RAILLON (Jean-Claude), «Fictions du récit roussellien», dans *L'Arc* n° 68, 1977, p. 79 à 84.

RAILLON (Jean-Claude), «Le fil de la plume», dans *Conséquences* n° 11, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1988, p. 58 à 77.

REY (Alain), CHANTREAU (Sophie), *Dictionnaire des expressions et locutions*, Les usuels du Robert, dictionnaires Le Robert, Paris, 1987.

RIBIERE (Mireille), «Coup d'L», dans *Littératures* n° 7, Spécial Georges Perec, Presses Universitaires de Toulouse-Le-Mirail, printemps 1983, p. 49 à 59.

RIBIERE (Mireille), «Alphabets : de l'exhibitionnisme en littérature» dans *Cahiers Georges Perec* n° 1, P.O.L., Paris, 1985, p. 134 à 145.

RIBIERE (Mireille), *Bridging the Gap: a study of three works by Georges Perec*, thèse P.H.D., Londres, Birbeck College, 1985.

RIBIERE (Mireille), «Contrainte et effervescence dans *La Disparition* de Perec» dans Actes du colloque «Texte et antitexte», *Cahiers de narratologie* n° 1, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, novembre 1985, p. 185 à 196.

RIBIERE (Mireille), «Doing Theory», dans *Paragraph* Volume 12, Oxford University Press, 1989, p. 56 à 64.

RIBIERE (Mireille), «Maudit Bic ! ou la Maldiction», dans *Etudes Littéraires*, volume 23, n° 1 -2, été - automne 1990, p. 53 à 78.

RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Collection «Tel Quel», Seuil, Paris, 1967.

RICARDOU (Jean), «Fonction critique», dans *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Collection Points, Seuil, Paris, 1968, p. 221 à 252.

RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, Collection «Tel Quel», Seuil, Paris, 1971.

RICARDOU (Jean), «Le prisme d'Epsilon» dans *Degrés* n° 2, Bruxelles, avril 1973, (tirage à part, p. d1 à d9).

RICARDOU (Jean), *Nouveaux problèmes du roman*, Collection Poétique, Seuil, Paris, 1978.

RICARDOU (Jean), «l'ordre des choses ou une expérience de la description méthodique», numéro spécial de *Pratiques* : «Pour un nouvel enseignement du français», 1980, p. 75 à 84.

RICARDOU (Jean), «L'ilot et l'esclave ou place et rôle de l'imagination dans le procès d'écriture», dans *Ecriture de la religion - écriture du roman*, Textes réunis par Charles Grivel, Centre culturel français de Groningue, Presses universitaires de Lille, p. 109 à 121.

RICARDOU (Jean), *Le théâtre des métamorphoses*, Collection Fiction & Cie, Seuil, Paris, 1982.

RICARDOU (Jean), «La lune et le doigt» dans *Conséquences* n° 2, Les Impressions Nouvelles, Paris, hiver 1984, p. 19 à 31.

RICARDOU (Jean), «Les hauts et bas de l'antitexte.», dans Actes du colloque «Texte et antitexte», *Cahiers de narratologie* n° 1, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, novembre 1985, p. 197 à 214.

RICARDOU (Jean), «La couverture découverte», dans *Protée*, Volume XIV n° 1/2, Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, printemps-été 1986, p. 4 à 34.

RICARDOU Jean, «Méfaits de la diagonale», dans *T.E.M.* n° 6, «L'Atelier du texte» Grenoble, Hiver 1986, p. 99 à 103.

RICARDOU (Jean), «Eléments de textique (I, II, III, IV.)», dans *Conséquences* n° 10, 11, 12, 13, 14, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1987 à 1990.

RIFFATERRE (Michaël), «L'explication des faits littéraires», dans *L'Enseignement de la littérature*, Actes du Colloque de Cerisy (juillet 69), A. de Bœck, Duculot, Bruxelles, 1981, p. 145 à 169.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Angélique ou l'enchantement*, Editions de Minuit, Paris, 1988.

ROCHE (Anne), GUIGUET (Andrée), VOLTZ (Nicole), *L'atelier d'écriture. Eléments pour la rédaction du texte littéraire*, Bordas, Paris, 1989.

ROUBAUD (Jacques), «Préparation d'un portrait formel de Georges Perec», dans *L'Arc* n° 76, spécial Georges Perec, 1979, p. 54 à 60.

ROUBAUD (Jacques), «La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau», dans *Atlas de littérature potentielle*, Collection «Idées», Gallimard, Paris, 1981, p. 42 à 72.

ROUBAUD (Jacques), «La contrainte créatrice», dans *Le Monde*, 12 mars 1982.

ROUBAUD (Jacques), Entretien avec Jacques Neefs, «Récit et langue, à propos de «53 jours» de Perec », dans *Littérature* n° 80, Larousse, Paris, 1990, p. 95 à 100.

ROUBAUD (Jacques), «Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec», dans *Manuscrits Modernes*, actes du colloque «de Pascal à Perec, Penser, Classer, Ecrire, » sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes, Paris, 1990, p. 201 à 208.

ROUSSEL R., *Locus Solus*, Folio, Gallimard, Paris, 1963.

ROUSSEL R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963.

SIRVENT (Michel), «Lettres volées», dans *Littérature* n° 83, Larousse, Paris, octobre 1991, p. 12 à 30.

SMITH (Franck), *Comment les enfants apprennent à lire*, traduction et adaptation de Michèle Proux, Paris, Retz, Association Française pour la Lecture, 1980.

SOLLERS (Philippe), «Le réflexe de réduction», dans *Tel Quel : Théorie d'ensemble*, Collection Points, Seuil, Paris, 1968, p. 297 à 304.

STERNE L., *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, traduction de Charles Mauron Garnier Flammarion.

TIMBAL-DUCLAUX (Louis), «Textes «inlisable» et lisible», dans *Communication et langages* n° 66, 1985, p. 13 à 31.

TODOROV (Tzvetan), «Conclusion», dans *L'Enseignement de la littérature*, Actes du Colloque de Cerisy (juillet 69), A. de Bœck, Duculot, Bruxelles, 1981, p. 217 à 225.

VAN DINE S.S., préface à *The World's Great Detective Stories*, New York, 1929.

YAGUELLO (Marina), *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Collection Point virgule, Seuil, Paris, 1988.

YAGUELLO (Marina), *Histoire de lettres. Des lettres et des sons*, Collection Point virgule, Seuil, Paris, 1990.

## RELEVÉ DES VARIANTES PAR RAPPORT AU MANUSCRIT

«Ce n'est pas cela», dit le Bombyx.

«Pas *tout à fait* cela, j'en ai peur, dit Alice, assez peu fière; on aura remplacé, par d'autres, un certain nombre de mots.»

Lewis CARROL <sup>1</sup>

### Procédés de transcription utilisés pour marquer certaines particularités du manuscrit.

– Les mots barrés par Perec dans le manuscrit ont été rayés dans la reproduction que nous donnons.

Exemple : un ~~individu~~

– Les erreurs d'orthographe ont bien sûr été restituées en l'état. Elles sont suivies de la mention «sic» entre crochets et en caractères gras, à l'exception toutefois des passages cités dans lesquels la correction orthographique constitue la seule modification.

Exemple : y avoisinnait **[sic]**

---

<sup>1</sup> L. Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduction d'Henri Parisot, Aubier-Flammarion, p. 147.

– Les cas particuliers s’accompagnent d’un commentaire entre crochets et en caractères gras dans lequel nous nous sommes efforcé de fournir la description la plus précise possible du fait rencontré.

Exemple : [**Perec fait mine de corriger le manuscrit de Guérin comme s’il s’agissait d’une copie d’élève, ...**]

– Lorsque aucune indication ne signale au stade du manuscrit le recours ultérieur à une typographie spéciale, nous avons considéré la mise en forme adoptée dans *La Disparition* comme une variante.

Exemple :

<i>Tout paraissait normal</i> , (L.D p. 37)	Tout paraissait normal. (Mns, p. 12)
---	--------------------------------------

– Quand Perec met en concurrence deux termes qu’il inscrit en parallèle dans le manuscrit, nous les avons fait se succéder avec une double barre «//» de séparation.

Exemple : lui fit // causa un choc

– Lorsque Perec repère un E oublié, le plus souvent il l’entoure d’un trait (et place parfois un rappel en marge). La lettre entourée fait l’objet d’un double soulignement et d’une mise en relief.

Exemple : non loin de l’aquarium

– Certaines pages, en double ou triple exemplaire, mais non identiques, ont reçu dans le manuscrit la même numérotation. Nous leur avons attribué une lettre afin de les distinguer.

Exemple : (Mns, p. 20A) (Mns, p. 20B)

<b><u>La Disparition</u></b>	<b><u>Manuscrit</u></b>
à la population par radio (L.D p. 11)	à la population, par radio (Mns, Avant-Propos p. 1)
du pain», criait (L.D p. 11)	du pain» criait (Mns, Avant-Propos p. 1)
du chocolat par kilos (L.D p. 11)	du chocolat par kilogs (Mns, Avant-Propos p. 1)
on s'attaqua aux Nords-Africains, aux Noirs, aux juifs. (L.D p. 11)	on s'attaqua aux Nord-Africains, aux Noirs, aux Juifs. (Mns, Avant-Propos p. 1)
commandant C.R.S. (L.D p. 12)	commandant CRS (Mns, Avant-Propos p. 1)
son cousin pour un bâtard, son voisin pour un croûton (L.D p. 12)	son cousin pour un batard, son voisin pour un crouton (Mns, Avant-Propos p. 1)
mardi 6 avril (L.D p. 12)	mardi six avril (Mns, Avant-Propos p. 1)
vingt-cinq (L.D p. 12)	vingt cinq (Mns, Avant-Propos p. 1)
Au Palais-Bourbon (L.D p. 12)	Au Palais Bourbon (Mns, Avant-Propos p. 1)
un pouvoir (L.D p. 12)	un Pouvoir (Mns, Avant-Propos p. 1)
Latour-Maubourg (L.D p. 12)	Latour Maubourg (Mns, Avant-Propos p. 1)
on lapidait un consul hollandais qu'on avait surpris volant un anchois dans un baril. (L.D p. 12)	on lapidait un consul hollandais surpris volant un anchois dans un baril.(Mns, Avant-Propos p. 1)
Faubourg Saint-Martin (L.D p. 12)	Faubourg Saint Martin (Mns, Avant-Propos p. 2)
Fantômas XXVIII (L.D p. 13)	Fantomas VIII (Mns, Avant-Propos p. 2)

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, (L.D p. 13)	un hospodar, un nabab, un maharadjah, trois Romulus, huit Alaric, dix Attila, six Ata-Turk, un Caius Gracchus, un Fabius Maximus Rullianus, un Danton, un Saint Just, un Pompidou, un Johnson, pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, un Washington, un Caligula, un Othon à qui aussitôt s'opposa un Habsbourg, (Mns, Avant-Propos p. 2)
Pouvoir Public (L.D p. 14)	pouvoir public (Mns, Avant-Propos p. 3)
sourd à son imploration (L.D p. 14)	sourd à son injonction (Mns, Avant-Propos p. 3)
sans sommation (L.D p. 14)	sans sommations (Mns, Avant-Propos p. 3)
aux landaux (L.D p. 14)	aux landaus (Mns, Avant-Propos p. 3)
un hôpital (L.D p. 14)	un hopital (Mns, Avant-Propos p. 3)
On s'attaquait aux bambins qu'on faisait bouillir dans un chaudron, aux savoyards qu'on brûlait vifs, (L.D p. 14)	On s'attaqua aux bambins qu'on fit bouillir dans un chaudron, aux savoyards qu'on brula <b>[sic]</b> vifs, (Mns, Avant-Propos p. 3)
aux paysans, aux marins, (L.D p. 14)	aux marins, aux paysans, (Mns, Avant-Propos p. 3)
on dissimulait. Nul (L.D p. 14)	on dissimulait; nul (Mns, Avant-Propos p. 3)
Un bruit indistinct (L.D p. 17)	Un bruit confus (Mns, p. 1)
Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut; (L.D p. 17)	Il prit un roman <del>qu'il l'ouvrit, qu'il lut un instant qu'il abandonna aussitôt,</del> mais il abandonna son roman sur son lit. (Mns, p. 1)
quoiqu'il trouvât son parfum irritant. Il toussa. (L.D p. 18)	quoiqu'il trouvât son parfum irritant, il mit la radio : (Mns, p. 1)

puis un tango, puis un fox-trot, puis un cotillon mis au goût du jour. Dutronc chanta du Lanzmann, ( <i>L.D</i> p. 18)	puis un tango, un fox trot <b>[sic]</b> , un cotillon mis au goût du jour. Puis Dutronc chanta du Lanzmann (Mns, p. 1)
Il dut s'assoupir un instant, car il sursauta soudain. La radio annonçait ( <i>L.D</i> p. 18)	Il dut s'assoupir un instant. Puis il sursauta soudain; la radio annonçait (Mns, p. 1)
Norodom Sihanouk faisait savoir ( <i>L.D</i> p. 18)	Norodom Sihanouk annonçait (Mns, p. 1)
mais il fatigua trop tôt ( <i>L.D</i> p. 18)	mais il fatigua trop (Mns, p. 1)
finissant par un trait horizontal ( <i>L.D</i> p. 19)	finissant par un trait plutôt horizontal (Mns, p. 1)
sous trois traits droits ( <i>L.D</i> p. 19)	sous trois traits horizontaux (Mns, p. 2)
un croquis approximatif ( <i>L.D</i> p. 19)	un croquis <del>imparfait</del> approximatif (Mns, p. 2)
la Main à trois doigts ( <i>L.D</i> p. 19)	la main à trois doigts (Mns, p. 2)
un blanc quasi lilial. ( <i>L.D</i> p. 19)	un blanc lilial. (Mns, p. 2)
il y voyait surgir ( <i>L.D</i> p. 19)	il voyait surgir (Mns, p. 2)
obscur portraits qu'il ordonnait sans fin ( <i>L.D</i> p. 19)	obscur <del>signaux</del> -portraits qu'il ordonnait sans fin (Mns, p. 2)
parcours aux maillons incongrus ( <i>L.D</i> p.19)	filiation aux maillons incongrus (Mns, p. 2)
qu'à tout instant son imagination lui dictait, il croyait voir saillir un point nodal, un noyau inconnu qu'il touchait du doigt mais qui toujours lui manquait à l'instant où il allait y aboutir. ( <i>L.D</i> p. 20)	qu'à tout instant son imagination lui proposait, lui dictait, il lui paraissait saisir un point nodal, un noyau inconnu qu'il touchait du doigt mais qui toujours lui manquait à l'instant où il croyait y aboutir. (Mns, p. 2)
point Alpha ( <i>L.D</i> p. 20)	point alpha (Mns, p. 2)
l'Infini du Cosmos ( <i>L.D</i> p. 20)	l'infini du Cosmos (Mns, p. 2)

laissant sans fin courir son imagination à l'affût; s'appliquant à voir, puis nommant sa vision, l'habillant, construisant, bâtissant tout autour la chair d'un roman, planton morfondu, divaguant, ( <i>L.D</i> p. 20)	laissant sans fin courir son imagination, à l'affut, s'appliquant à voir, puis nommant sa vision, l'habillant, construisant, bâtissant tout autour la chair d'un roman, planton morfondu, divagant, (Mns, p. 2)
car tout avait l'air si banal, si normal, si commun...) mais tout s'obscurcissait, ( <i>L.D</i> p. 20)	car tout avait l'air si banal, si normal, si commun...) mais non : tout s'obscurcissait, (Mns, p. 3)
Puis, tout à coup, il paraissait pris d'un sursaut brutal. ( <i>L.D</i> p. 21)	Puis, soudain, il paraissait pris d'un sursaut brutal. (Mns, p. 3)
il marchait, buvait, scrutait la nuit, lisait, allumait la radio ( <i>L.D</i> p. 21)	il marchait, buvait, scrutait la nuit, lisait ou allumait la radio (Mns, p. 3)
à Limours ou au Raincy, à Dourdan, à Orly. Un soir ( <i>L.D</i> p. 21)	à Limours ou Dourdan, à Orly. Un <del>jour</del> soir (Mns, p. 3)
il consulta un fakir qui lui proposa son grabat à clous, ( <i>L.D</i> p. 22)	il consulta un fakir qui lui proposa un grabat à clous, (Mns, p. 3)
mais ça fondait sur lui, ( <i>L.D</i> p. 22)	mais soudain ça fondait sur lui, (Mns, p. 3 et 4)
- Stop ! intima l'oto-rhino, j'ai pas fini, voyons, il faut savoir s'il y a ou non un soupçon d'auto-intoxication. ( <i>L.D</i> p. 23)	- Stop ! fit l'oto-rhino, j'ai pas fini ! Il faut savoir s'il y a ou non un soupçon d'auto intoxication. (Mns, p. 5)
appuya sur l'os occipital un poinçon d'iridium qui avait l'air d'un gros stylo, ( <i>L.D</i> p. 23)	appuya sur Voyl un poinçon d'iridium qui avait l'air d'un stylo, (Mns, p. 5)
il va falloir ouvrir ( <i>L.D</i> p. 23)	il faudrait ouvrir (Mns, p. 5)
Allons, allons, dit l'oto-rhino, conciliant, ( <i>L.D</i> p. 23)	Allons, allons, fit l'otorhino d'un ton conciliant, (Mns, p. 6)
cours à Foch, à Saint-Louis ou à Broca, ( <i>L.D</i> p. 23)	va à <del>Cochin</del> à Foch à St Louis ou à Broca, (Mns, p. 6)
Voyl n'avait pas à mollir : d'ici dix jours, il n'y paraîtrait plus. ( <i>L.D</i> p. 24)	Voyl n'avait pas à mollir. (Mns, p. 6)

Donc Voyl alla à l'hôpital. On l'installa dans un dortoir où il y avait vingt-six lits (L.D p. 24)	Donc Voyl alla à l'hôpital. On lui donna un lit dans un dortoir. Il y avait vingt-six lits (Mns, p. 6)
Au matin, il vit un Grand Patron (L.D p. 24)	Il vit, un matin, un grand patron (Mns, p. 6)
buvant du lait quand il parlait, pouffant (L.D p. 24)	buvait du lait quand il parlait, pouffait (Mns, p. 6)
un agonisant râlant, (L.D p. 24)	un <del>moribond</del> agonisant râlant, (Mns, p. 6)
il offrait un bonbon à un marmot qui avait bobo; (L.D p. 24)	il offrait un bonbon aux marmots, (Mns, p. 6)
- Bon, dit- il pour finir à son assistant qui transpirait, (L.D p. 25)	- Bon, dit- il pour finir à son assistant, (Mns, p. 6)
Parkinson, Zona, Charbon, Guillain-Thaon, Coma post-natal, Syphilis, Convulsions, Palpitations, Torticolis. (L.D p. 24)	Parkinson, Zona, Charbon, Coma post-natal, Syphilis, Convulsions, Palpitations, Torticolis. (Mns, p. 6)
puis l'occlusion qu'il fit (L.D p. 25)	puis l'occlusion qu'il <del>pratique</del> fit (Mns, p. 6)
Alors il pratiqua la ponction (L.D p. 25)	Alors il <del>put accomplir</del> pratiqua la ponction (Mns, p. 6)
Il passa au tampon, cousit au catgut, mit du sparadrap. (L.D p. 25)	Il pansa au tampon, cousut au catgut, mit du sparadrap. (Mns, p. 6)
sur son rocking-chair, (L.D p. 27)	dans son rocking-chair, (Mns, p. 7)
ainsi qu'on dit à la National Library (L.D p. 27)	ainsi qu'on dirait à la National Library (Mns, p. 7)
il paraissait n'y avoir aucun blanc, (L.D p. 27)	il n'y avait aucun blanc, (Mns, p. 7)
Il y avait un manquant. Il y avait un oubli, un blanc, un trou qu'aucun n'avait vu, n'avait su, n'avait pu, n'avait voulu voir. (L.D p. 28)	Il y avait un manquant. Il y avait un trou qu'aucun n'avait vu. Un blanc. (Mns, p. 7)

Bonjour, mon garçon, bonjour ! ( <i>L.D</i> p. 29)	Bjour, mon garçon, bjour ! (Mns, p. 7)
Mais j'ai bu trois porto-flips ici il y a moins d'un an ! ( <i>L.D</i> p. 29)	Mais j'ai bu trois porto-flips ici il y a un mois ! (Mns, p. 8)
la symbolisation du sort qui s'acharnait sur lui. ( <i>L.D</i> p. 30)	la symbolisation du sort qui l'attaquait (Mns, p. 8)
Voyl n'avait pas toujours autant d'humour (pour autant qu'on ait vu plus haut un soupçon d'humour). ( <i>L.D</i> p. 29 et 30)	Voyl n'avait pas toujours autant d'humour <del>dans son imagination</del> (pour autant qu'on ait vu plus haut un soupçon d'humour). (Mns, p. 8)
Sa main aux trois doigts griffus ( <i>L.D</i> p. 30)	Sa main aux doigts griffus (Mns, p. 8)
N'y avait- il pas un mot dont la prononciation ( <i>L.D</i> p. 30)	Y avait- il un mot dont la prononciation (Mns, p. 8)
D'un tympan pourri coulait, suintait un sang noir. ( <i>L.D</i> p. 30)	D'un tympan pourri coulait un sang noir. (Mns, p. 8)
du python qui broyait son poitrail. ( <i>L.D</i> p. 31)	du python qui pas à pas broyait son poitrail. (Mns, p. 9)
Nul n'aurait jamais soupçon ( <i>L.D</i> p. 31)	Nul n'aurait soupçon (Mns, p. 9)
Tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, ( <i>L.D</i> p. 31)	Tout avait l'air normal, tout avait l'air sain, tout paraissait significatif, (Mns, p. 9)
un roman d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq, ( <i>L.D</i> p. 32)	un roman d'Isidro Parodi, sinon d'Honorio Bustos Domaicq, (Mns, p. 9)
l'affolant coup du sort qui frappait un banni, un paria fugitif. ( <i>L.D</i> p. 32)	l'affolant coup du sort qui frappa un banni, un paria fugitif. (Mns, p. 9)
Il n'avait pas d'amadou, aussi avalait- il tout cru. ( <i>L.D</i> p. 32)	Il n'avait pas d'amadou, aussi avalait- il tout cru. n'ayant pas un brandon à sa disposition. (Mns, p. 10)
Mais, par hasard (crut- il) ( <i>L.D</i> p. 32)	Par hasard (crut- il) (Mns, p. 10)
il distingua, sursautant, cinq ou six tumulus (ou plutôt tumuli). ( <i>L.D</i> p. 33)	il distingua, sursautant, cinq ou six tumulus. (Mns, p. 10)

on aurait dit un manchon ( <i>L.D</i> p. 33)	on aurait dit un manchon
On aurait dit un Casino ( <i>L.D</i> p. 33)	<del>ça paraissait</del> on aurait dit un casino (Mns, p. 10)
Non sans un soin qui frisait la suspicion, Ismaïl visita pas à pas l'habitation. ( <i>L.D</i> p. 34)	Il Ismaïl visita pas à pas l'habitation, non sans un soin qui frisait la suspicion. (Mns, p. 11)
Il chassait; il tua un lapin; il attrapa un jour au lasso un agouti : ( <i>L.D</i> p. 34)	Il chassait, tuant un lapin par jour, il attrapa un jour au lasso un agouti : (Mns, p. 11)
l'on vit s'amassant à l'horizon strato, nimbo, puis cirro-cumulus. ( <i>L.D</i> p. 34)	l'on vit s'amassant strato, nimbo, puis cirro-cumulus. (Mns, p. 11)
un air connu il y avait vingt ans ( <i>L.D</i> p. 34 et 35)	un air connu il y avait dix ou vingt ans (Mns, p. 11)
Sa vision lui causa un choc : ( <i>L.D</i> p. 35)	Sa vision lui fit // causa un choc : (Mns, p. 11)
Il y avait là trois gars, trois souris, plus un groom qui, faufile non sans brio son lard parmi la maffia, offrait sur un grand plat rond sandwiches, boissons ou habanas. ( <i>L.D</i> p. 35)	Il y avait là trois gars, trois nanas, plus un groom qui proposait, faufile non sans brio son lard parmi la maffia, proposait, donc, sandwiches, boissons ou cigarillos sur un grand plat rond. (Mns, p. 11)
ainsi qu'on aimait ça il y avait un grand laps. ( <i>L.D</i> p. 35)	ainsi qu'on aimait ça il y a dix huit ou vingt ans. (Mns, p. 11)
Il sirotait un whisky. ( <i>L.D</i> p. 35)	Il buvait un whisky. (Mns, p. 11)
alla l'offrir à sa nana qui somnolait dans un hamac. ( <i>L.D</i> p. 35)	alla l'offrir à sa nana qui somnolait dans un rocking chair (Mns, p. 11)
Un jour Ismaïl l'aborda. ( <i>L.D</i> p. 36)	Un jour il l'aborda. (Mns, p. 12)
- Miss, lui dit- il, pardon, pardon, j'ai voulu vous voir. Tant pis pour moi si l'on m'a vu... ( <i>L.D</i> p. 36)	- Miss, lui dit- il d'abord, pardon, pardon, j'ai voulu vous voir. Tant pis pour moi si l'on m'a pris (Mns, p. 12)

alors qu'il vagissait toujours dans son marigot pourri. (L.D p. 36)	alors qu'il vagissait dans son marigot pourri. (Mns, p. 12)
Oui, mais huit jours plus tard, il vit, mot pour mot, trait pour trait, s'accomplir l'action qu'huit jours auparavant il avait vu s'accomplir : un bal non loin du bassin, Louis Armstrong jouant un fox-trot... (L.D p. 36)	Oui, mais, huit jours plus tard, il vit un bal non loin <u>de</u> l'aquarium, l'action mot pour mot, trait pour trait qu'il avait vu s'accomplir huit jours auparavant. (Mns, p. 12)
<i>Tout paraissait normal</i> , (L.D p. 37)	Tout paraissait normal. (Mns, p. 12)
un son faisant un bruit, (L.D p. 37)	un son faisant son bruit, (Mns, p. 12)
mais on l'ignorait, partout, toujours). (L.D p. 37)	mais on l'ignorait toujours, partout. (Mns, p. 12)
il abandonnait aussitôt, abattu, transi, hagard : (L.D p. 37)	il abandonnait, abattu, transi, hagard : (Mns, p. 12)
tout paraissait pris dans un magma jointif : (L.D p. 37)	tout paraissait pris dans un <del>blee</del> -magma compact, jointif : (Mns, p. 12)
un corps indivis (L.D p. 37)	un <del>individu</del> -un corps indivis (Mns, p. 12)
un corps compact plus compact qu'un stuc, (L.D p. 37 et 38)	un compact plus compact qu'un stuc, (Mns, p. 13)
Ismaïl comprit, plus tard, trop tard, qu'il vivait dans un film : M., l'individu barbu qui aurait tant voulu Faustina pour lui, l'avait pris, vingt ans auparavant, à l'insu du clan, au cours d'un tour qu'il avait fait dans l'îlot huit jours durant. (L.D p. 38)	Ismaïl comprit, plus tard, trop tard, qu'il s'agissait d'un Film : un flot montant avait agi sur l'attirail qu'il avait vu au bord du littoral puis sur l'obscur circuit du sous sol dont il n'avait pas compris la signification. Dix ans avant, à l'insu du clan, un individu qu'on nommait M. avait fait un film au cours d'un tour qu'il avait fait dans l'îlot huit jours durant. (Mns, p. 13)
<i>L'on dirait un Arcimboldo, parfois : un auto-portrait</i> , (L.D p. 41)	L'on dirait un Arcimboldo, parfois : un portrait- un auto-portrait, (Mns, p. 14)

<i>L'on voudrait pouvoir bondir, sortir du sibyllin, (L.D p. 42)</i>	L'on voudrait bondir sortir du sibyllin, (Mns, p. 14)
choisi un microsillon pour mon cousin Julot qui doit sortir du bahut à la fin du mois prochain, (L.D p. 42)	choisi un microsillon pour mon cousin Julot qui doit <u>ve</u> nir à Paris pour huit jours à la fin mai, (Mns, p. 15)
Mais il parlait aussi d'un roman qu'il lisait, (L.D p. 42)	Mais il parlait aussi du roman qu'il lisait, (Mns, p. 15)
un fait qui l'avait ahuri (un avocat, au Palais, qui n'arrivait pas à finir son discours; un voyou qui tirait à blanc sur la population; un typo fou qui sabotait tout son attirail...) (L.D p. 42)	un fait qui l'avait ahuri. (Mns, p. 15)
Parfois, il imaginait, son bic à la main, il racontait, (L.D p. 42)	Parfois, il imaginait, il racontait, (Mns, p. 15)
Parfois, il discourait sur son hallucination, ou sur l'îlot d'Ismaïl. (L.D p. 42)	Parfois, il discourait sur son hallucination, ou sur l'îlot d'Ismaïl : <del>mais plus jour sur jour, plus à tous instants. Il y faisait allusion par instants; on voyait qu'il s'oubliait pas tout à fait, mais il s'y eensemait moins.</del> (Mns, p. 15)
Un jour, il imagina tout un roman : il y aurait, dans un pays lointain, un garçon, un bambin au nom d'Aignan. (L.D p.43)	Un jour <del>peurtant,</del> il imagina tout un roman : il y aurait un jour, dans un pays lointain, un garçon, un bambin. Il aurait nom Aignan. (Mns, p. 15)
Mais, un à un, ils ont tous disparu, (L.D p. 43)	Un à un, ils ont tous disparu, (Mns, p. 15)
Aujourd'hui, tu dois partir à ton tour, (L.D p. 43)	Aujourd'hui, il faut partir à ton tour, (Mns, p. 15)
au sortir d'un layon, (L.D p. 43)	au tournant d'un layon, (Mns, p. 15)
(nonobstant la mort d'un Danois qui hurlait au bas du lit). (L.D p. 45)	(nonobstant la mort d'un Danois qui clabaudait). (Mns, p. 17)

(car la consommation d'alcool par habitant avoisinait, dit-on, cinq muids par an), ( <i>L.D</i> p. 46)	(la consommation d'alcool par habitant y avoisinnait <b>[sic]</b> cinq muids par an !), (Mns, p. 17)
sous un climat aussi cordial, soit toujours vivant dix-huit ans plus tard. Mais n'anticipons pas... ( <i>L.D</i> p. 46)	dans un pays aussi charmant, soit toujours vivant dix-huit ans plus tard. (Mns, p. 17)
au bourdon ou au fauchard, ( <i>L.D</i> p. 47)	au Bourdon ou au Fauchard, (Mns, p. 17)
puis s'aidant d'un subtil calcul ( <i>L.D</i> p. 47)	puis s'aidant d'un <del>hardi</del> subtil calcul (Mns, p. 17)
ainsi fut battu, archibattu l'Archiduc. ( <i>L.D</i> p. 47)	<del>l'archiduc</del> ainsi fut battu, archibattu l'Archiduc. (Mns, p. 17)
Oidipos ( <i>L.D</i> p. 47)	Oidipus (Mns, p. 18)
il prit un bâton, ( <i>L.D</i> p. 47)	il prit un gourdin (Mns, p. 18)
Il arriva, au bout d'un dur parcours qui lui prit au moins trois jours, au bord d'un lac. ( <i>L.D</i> p. 48)	Il arriva, au bout d'au moins trois jours, au bord d'un lac. (Mns, p. 18)
où tu pourras croupir tout ton saoul dans ton dam lancinant ! ( <i>L.D</i> p. 48)	où tu pourras croupir tout ton saoul dans ton dol lancinant ! (Mns, p. 18)
sur l'îlot du Grand Pardon. ( <i>L.D</i> p. 48)	sur l'îlot du grand Pardon. (Mns, p. 18)
l'on offrait du pontificat pour un million. ( <i>L.D</i> p. 49)	on offrait du pontificat pour un million. (Mns, p. 19A)
l'on finit par tout savoir : ( <i>L.D</i> p. 49)	l'on finit par savoir : (Mns, p. 19A)
au grand dam du cardinal dont lors la foi vacilla, ( <i>L.D</i> p. 49)	au grand dam du cardinal qui avait foi (Mns, p. 19A)
confia Anton Voyl ( <i>L.D</i> p. 50)	confia- <del>t</del> -il Voyl (Mns, p. 19A)

à son brouillon disons plutôt, sinon à son synopsis, car s'il imagina à foison sa narration, il n'arriva jamais à l'instant crucial du Discours : (L.D p. 50)	à son brouillon, disons plutôt, car s'il imagina à foison sa narration, il n'arriva jamais à l'instant crucial du discours (Mns, p. 19A)
un grand voyou, (L.D p. 50)	un grand <del>ruffian</del> -voyou, (Mns, p. 19A)
«Fouchtra pour la Catarina ! Boudiou ! (L.D p. 50)	«Fouchtra da Boudiou ! (Mns, p. 19A)
un Paul Morand, un Giraudoux ou un Maupassant (L.D p. 50)	un Paul Morand, ou un Ricardou ou un Maupassant (Mns, p. 20A) <b>[NB : La page 20 A du manuscrit a été barrée dans son intégralité.]</b>
la fiction a toujours voulu qu'il n'y ait qu'un Aignan (L.D p. 50)	la fiction a toujours fait qu'il n'y ait qu'un Aignan (Mns, p. 20A)
il nous suffira d'un mot, d'un son, d'un oui, d'un non, (L.D p. 51)	il nous suffira d'un mot – un oui ? un non ? (Mns, p. 20A)
<b>[Passage supprimé.]</b>	Il y racontait d'obscurs hauts faits, il y copia maints madrigaux, il y soulignait d'un trait furibond l'incongru d'un instant, d'un rapport, d'un hasard. A la fin il confondait plus ou moins tout, on n'arrivait pas à savoir s'il parlait pour lui ou au nom d'Aignan ou au nom d'Ismaïl, il rabachait <b>[sic]</b> , il radotait parfois, ça faisait un fouillis confus, un bric à brac. (Mns, p. 20A)
blotti dans un sous-marin (L.D p. 54)	blotti dans un sous-main (Mns, p. 21A)

<p>Il mit un mot aux amis qu'il avait. Il y disait : J'aurais tant voulu dormir tout mon saoul. J'aurais tant voulu m'offrir un bon roupillon. Mais il a disparu ! Qui ? Quoi ? Va savoir ! Ça a disparu. A mon tour, aujourd'hui, j'irai jusqu'à la mort, jusqu'au grand oubli blanc, jusqu'à l'omission. <i>It is a must.</i> Pardon. J'aurais tant voulu savoir. Un mal torturant m'a tordu. Ma voix a tout d'un chuchotis bancal. O ma mort, sois la rançon du transport fou qui m'habita. Anton Voyl. (<i>L.D</i> p. 55)</p>	<p><del>Alors, Puis un soir d'avril, il s' suicida</del> disparut. Il mit un mot aux amis qu'il avait. Il y disait : J'aurais tant voulu m'offrir un bon roupillon à la fin. Mais il a disparu ! Qui ? Va savoir ! Il a disparu ! Ça a disparu. A mon tour, aujourd'hui. <i>It is a must.</i> Pardon. J'ai voulu savoir. Un mal torturant m'a tordu. Ma voix a tout d'un chuchotis bancal. O ma mort, sois la rançon du transport fou qui m'habita. Anton Voyl. (Mns, p. 20A)</p> <p>Il mit un mot aux amis qu'il avait. Il y disait : J'aurais tant voulu m'offrir un bon roupillon. Mais il a disparu ! Qui ? Quoi ? Va savoir ! Ça a disparu. A mon tour, aujourd'hui, j'irai jusqu'à la mort, jusqu'à l'oubli, jusqu'à l'omission. <i>It is a must.</i> Pardon. J'aurais tant voulu savoir. Un mal torturant m'a tordu. Ma voix a tout d'un chuchotis bancal. O ma mort, sois la rançon du transport fou qui m'habita. Anton Voyl. (Mns, p. 21A)</p>
<p>Il y avait, pour finir, paraphant, trois traits horizontaux (<i>L.D</i> p. 55)</p>	<p>Il y avait, pour finir, plus bas, trois traits horizontaux (Mns, p. 20A)</p>
<p>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 ? (<i>L.D</i> p. 55)</p>	<p>Avala-t-il du poison, un bol d'acqua-toffana ? Lança-t-il son auto dans un trou sans fond tourbillonnant sans fin jusqu'au jour du grand soir ? (Mns, p. 20A)</p>

<p>Nul n'a jamais su s'il avait choisi sa fin, s'il avait connu la mort. (<i>L.D</i> p. 55)</p>	<p>Nul n'a jamais su la fin qu'il avait choisi <b>[sic]</b> (Mns, p. 20A) Nul n'a jamais su s'il avait choisi sa fin ou s'il avait connu la mort (Mns, p. 20B)</p>
	<p>Mais, quand, trois jours plus tard, un ami, qu'alarmait l'incongru mot d'Anton avant sa <del>disparition</del>-mort vint lui offrir son concours, (Mns, p. 20A)</p>
<p><b>[Toute la page 56 intitulée :]</b> Faux sursis pour Anton Voyl (<i>L.D</i> p. 56)</p>	<p><b>[Entre deux lignes, en majuscules, figure la mention :]</b> BLANC (Mns, p. 22A)</p>
<p>L'ami d'Anton Voyl avait pour nom Amaury Conson. (<i>L.D</i> p. 59)</p>	<p>L'ami d'Anton avait nom Amaury Conson. (Mns, p. 20A)</p>
<p>Il avait six fils. (<i>L.D</i> p. 59)</p>	<p>Il avait <del>cinq</del> six fils. (Mns, p. 20A)</p>
<p>Son plus grand, qui, par un hasard coïncidant, avait pour nom Aignan, avait disparu, au moins vingt-huit ans auparavant, à Oxford, (<i>L.D</i> p. 59)</p>	<p>Son plus grand d'abord qui, par un hasard coïncidant, avait pour nom Aignan, avait disparu, six ans auparavant, à Oxford, (Mns, p.20A)</p>
<p>Son fils suivant, Adam, avait, quant à lui, connu la mort dans un sanatorium où, n'arrivant plus à avoir faim, il tombait d'inanition. (<i>L.D</i> p. 59)</p>	<p><del>L'un</del> Son fils suivant, (Mns, p. 20A) Son fils suivant, Adam, avait, quant à lui, connu la mort dans un sanatorium où, n'arrivant plus à avoir faim, il tombait d'inanition. (Mns, p. 22A)</p>
<p>Amaury Conson fouilla à fond la villa d'Anton Voyl. Il vit son voisin qui lui raconta l'ablation du sinus. (<i>L. D</i> p. 59)</p>	<p>Amaury Conson fouilla à fond la villa d'Anton Voyl. Il n'y trouva pas la solution, mais pourtant il douta aussitôt qu'Anton Voyl mort <b>[sic]</b>. Il vit son voisin qui lui raconta l'ablation du sinus. (Mns, p. 19B)</p>

<p>Il y avait un salon rabougri, living-room à l'abandon où un sofa moisi qui montrait son crin jouxtait un bahut puant l'oignon pourri. Un sparadrap fixait trois horrifiants chromos aux battants d'un placard branlant. (<i>L. D</i> p. 60)</p>	<p>Il y avait un salon, living-room à l'abandon, un sofa <del>pourri</del> moisi qui montrait son crin, trois horrifiants chromos qu'un sparadrap fixait aux parois d'un placard branlant, un bahut puant l'oignon pourri. (Mns, p. 19B)</p> <p>Il y avait un salon, living-room à l'abandon où un sofa moisi qui montrait son crin jouxtait un bahut puant l'oignon pourri. Un sparadrap fixait trois horrifiants chromos aux battants d'un placard branlant <b>[sic]</b></p> <p>(Mns, p. 22A)</p>
<p>un torchon dont un mulot avait fait son lunch. (<i>L. D</i> p. 60)</p>	<p>un torchon dont un mulot n'aurait plus fait son lunch. (Mns, p. 19B)</p>
<p>Chacun portait tout un tas d'annotations, marginalia qu'il parcourut mais qu'il comprit fort mal. (<i>L. D</i> p. 60)</p>	<p>Voyl paraissait avoir fait tout un tas d'annotations, marginalia qu'il lut mot à mot ou qu'il parcourut mais qu'il comprit plutôt mal. (Mns, p. 19B)</p>
<p>Il distingua pourtant cinq ou six bouquins qu'Anton Voyl paraissait avoir soumis à un travail plus approfondi : <i>Art and Illusion</i>, par Gombrich, <i>Cosmos</i>, par Witold Gombrowicz, <i>l'OpoPONax</i>, par Monica Wittig, <i>Doktor Faustus</i>, par</p>	<p>Il y avait un Atlas hollandais qui datait au moins d'Isaac Spinoza, il y avait trois cours d'anglais, plus un qui avait, à coup sûr, trait aux maths, puis cinq ou six livraisons d'abstracts grammatica <b>[sic]</b>. Il vit aussi, au hasard Noam Chomsky,</p>

Thomas Mann, Noam Chomsky, Roman Jakobson, *Blanc ou l'oubli* d'Aragon. (L. D p. 60)

Propp, Foucault, Sapir, Chklosky, Brugmann, Karl von Frisch, Magoun, Moruzzi, Bailly, Lacan, Donald R. Guffin, Roman Jakobson, Bröndal, Kurylowycz. Mais Amaury s'attacha surtout à vingt cinq ou vingt six romans qu'Anton paraissait avoir soumis à un travail plus approfondi : il y avait Tolstoi, Thomas Hardy, John C. Parvys, Also sprasht Zarathoustra (Ainsi parlait Zarathoustra), Hugo, Loti, Rimbaud, Rostand, l'irlandais Parsifal Ogdan, Doktor Faust par Thomas Mann, l'OpoPONax par Monica Wittig, Ubu Roi par Jarry, Tristram Shandy, Cosmos par Witold Gombrowicz, Mauriac, Proust, Maurois, Martin du Gard, Pons, Pingaud, Malraux, Alain, Lord Gadsby V. Wright, Isadora Duncan; Saint Marc Girardin, Joris Karl Huysmans. Mais (pourtant) ni Alain, ni Aragon, ni Antonin Artaud, ni Maupassant ni Zola, ni Romain Rolland, ni Poussy Rabutni, ni Balzac, ni Camus. (Mns, p. 19A)

**[NB : La page 19 B du manuscrit a été barrée d'un trait. En surimpression, en très grosses lettres, s'inscrit : ICI LES TEXTES]**

Noam Chomsky, Roman Jakobson, Joris Karl Huysmans, *Blanc ou l'oubli* d'Aragon. (Mns, p. 22A et 23A)

<p><i>Là où nous vivions jadis, il n'y avait ni autos, ni taxis, ni autobus; nous allions parfois, mon cousin m'accompagnait, voir Linda qui habitait dans un canton voisin. Mais, n'ayant pas d'auto, il nous fallait courir tout au long du parcours; sinon nous arrivions trop tard : Linda avait disparu.</i></p> <p><i>Un jour vint pourtant où Linda partit pour toujours. Nous aurions dû la bannir à jamais; mais voilà, nous l'aimions. Nous aimions tant son parfum, son air rayonnant, son blouson, son pantalon brun trop long; nous aimions tout.</i></p> <p><i>Mais voilà, tout finit : trois ans plus tard, Linda mourut; nous l'avons appris par hasard, un soir, au cours d'un lunch.</i> (L. D p. 60 et 61)</p>	<p>Là où nous vivions autre<u>e</u>fois, il n'y avait ni autos, ni taxis, ni autobus; nous allions parfois, mon cousin m'accompagnait alors voir Linda qui habitait au canton voisin. Mais nous n'avions point d'autos, il nous fallait courir tout au long du parcours; sinon nous arrivions trop tard : Linda avait disparu.</p> <p>Un jour vint pourtant où Linda partit pour toujours. Nous aurions dû la bânir <b>[sic]</b> à jamais; mais voilà, nous l'aimions. Nous aimions tant son parfum, son air rayonnant, son blouson, son pantalon brun trop long; nous aimions tout.</p> <p>Mais voilà, tout fini <b>[sic]</b> trois ans plus tard, Linda mourut; nous l'avons appris par hasard, un soir, au cours d'un lunch. (Mns, devoir de Christine Ferri 2° A2, Mercredi 3 Avril)</p>
<p>Puis l'on passait à la philo : (L. D p. 61)</p>	<p>MORT D'UN KANT (Ecrit dactylographié de Catherine Backès)</p>
<p><i>douta un instant du Cogito, (L. D p. 61)</i></p>	<p>douta du Cogito un instant, (Ecrit dactylographié de Catherine Backès)</p>
<p><i>la suturant (la saturant), (L. D p. 61)</i></p>	<p>la suturant, (Ecrit dactylographié de Catherine Backès)</p>

<p>Ecrit supprimé.</p>	<p>aux maths :</p> <p>Partant du postulat d'Arago</p> <p>(1) <math>26 - x &gt; \alpha</math></p> <p>Montrons qu'il y a au moins trois positions pour <math>x</math> satisfaisant à la condition</p> <p>(3) <math>x &gt; 1</math></p> <p>Soit la filiation</p> <p>(5) <math>a, b, c, \dots</math></p> <p>Posons</p> <p>(6) <math>x, s, a \dots</math></p> <p>On voit qu'un rapport transfini</p> <p>(8) <math>\underline{x}, \underline{s}, \underline{a}, \dots</math> <math>a, b, c</math></p> <p>conduit à la mutation</p> <p>(10) <math>\frac{x}{\pi} + \cos \alpha - \sinus \rho &gt; i</math></p> <p>d'où l'on conclut qu'il faut, sinon qu'il suffit, pour la validation du postulat d'avoir</p> <p>(18) <math>+\infty &gt; x &gt; -\infty</math></p> <p>Connaissant par surcroit l'amplification d'<math>\alpha</math>, on dira plutôt</p> <p>(20) <math>6 &gt; x &gt; 3 + 1</math></p> <p>soit</p> <p>(23) <math>F &gt; x &gt; D</math></p> <p>CQFD</p> <p>(Mns, p. 24A)</p>
<p><i>Gauss ou Galois ? L'on n'a jamais su.</i> (L. D p. 62)</p>	<p>Gauss ou Galois on sait pas. (Ecrit de Jacques Roubaud)</p>
<p>Voici : (L. D p. 62)</p>	<p>Voici quoi ... (Ecrit de Jacques Roubaud)</p>

<p><i>Mais nul n'a jamais pu savoir la conclusion à quoi Galois comptait aboutir dans son manuscrit non fini.</i> (L. D p. 62)</p>	<p>Mais du manuscrit nul n'a pu, jamais, savoir, quoiqu'il voulait qu'il fût mis au bout (Ecrit de Jacques Roubaud)</p>
<p><i>Cantor, Douady, Bourbaki, ont cru,</i> (L. D p. 62)</p>	<p>Cantor, Douady, Bourbaki aussi ont cru, (Ecrit de Jacques Roubaud)</p>
<p><i>Pontryagin y passa vingt ans, finissant par n'y plus voir du tout.</i> (L. D p. 62)</p>	<p>Pontryagin y passa vingt ans, <b>ce</b>ssant d'y voir. (Ecrit de Jacques Roubaud)</p>
<p><i>Donc à la fin, l'on n'a toujours pas la solution (1).</i> (L. D p. 63)</p>	<p>Donc à la fin, on sait pas trop (1) (Ecrit de Jacques Roubaud)</p>
<p>(1) Il paraîtrait, dit-on, qu'Ibn Abbou (son cousin plutôt) aurait la solution, mais s'il la connaît, à coup sûr il la tait ! (L. D p. 63)</p>	<p>(1) On dit qu'Ibn abou (son cousin plutôt) a la solution, mais il la dira pas, na ! (Ecrit de Jacques Roubaud)</p>
<p>A l'anglais : (L. D p. 63)</p>	<p>A l'anglais : (Batons <b>[sic]</b> Chiffres et Lettres) <b>[Le reste du texte n'est pas recopié par Perc sur le manuscrit.]</b></p>
<p>Puis il alla à Mokulu, où vivait son fils (L. D p. 63)</p>	<p>Puis il alla à Mokulu, où vit son fils (Ecrit de Jean Pouillon)</p>
<p>contraint à un joug paradoxal, car uxorilocal. (L. D p. 63)</p>	<p>contraint à un joug <del>ultramontain au surplus paradoxal</del>, car uxorilocal. (Ecrit de Jean Pouillon)</p>
<p>il vous voit, il mugit, puis, à son tour, il s'aplatit (L. D p. 64)</p>	<p>il vous voit, il mugit, à son tour, il s'aplatit (Ecrit de Monique Wittig)</p>
<p>Aux conflits sociaux : (L. D p. 64)</p>	<p>Racontards sur l'agitation du mois suivant avril (Mns, Ecrit anonyme)</p>

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'acharnant 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... (*L. D* p. 65)

Ça arriva un trois mai. "Agitation au Boul'Mich", titrait un journal étudiant. Tout ça parvint à Grimaux "caid " du tas d'individus qui sont dits d'accord pour mourir pour la paix du pays. Il prit à part son adjudant puis lui narra l'agitation à sa façon. L'adjudant, saisi d'indignation lança son bataillon à l'assaut d'un tas d'"anars", "cocos", "JCR " qui a **[sic]** bon droit voulait un pardon total pour cinq copains pris par l'administration pour avoir battu P. Juquin (PCF) à coups d'insignifiants discours d'opposition. Un gros caillou pris dans la cour, vola sur un grand camion noir garni d'individus noirs aussi. L'opinion s'alarma. Un "cours" public parcourut Paris pourqu'on sut **[sic]** la situation. Un slogan fusa; un chiffon cramoisi oscillait au bout d'un baton dans un coin. Un million d'individus participait à l'agitation. On insulta un tas d'horripilants CRS. On y voyait un tronc abattu dans un fatras non concis d'imposants cailloux. Grimaud, sultan d'un bloc d'argousins, fut pris à parti **[Perec entoure le mot parti et inscrit en marge : fit un mauvais parti]** par un rang puissant d'"anars" insoumis. Dans un institut public pour la propagation d'un complot antidictatorial on forma comission **[sic]** sur commission.

Un syndicat groupant la population au travail, obtint qu'on stoppat **[sic]** la production dans un pays soumis au tyran Pompidou. Au Palais -Bourbon, l'insoumission aux injonctions du pouvoir grandissait. Pourtant il brisa l'opposition par l'attraction par Giscard d'un maximum d'opposants à la motion. Partisans du courant d'insubordination puis coalitions d'opposants au pouvoir du Tyran Français, tout combattait patrons ou vizirs. Puis on occupa tout : transports, bassins à charbon, studios, magasins, facs, moulins. Du carburant manquait aux stations. Partout un bruit courait sur la disparition du pouvoir faiblissant. Un bourg provincial organisa à l'instant un corps pour la nutrition d'un amas d'amusants bambins. On organisa la discussion du patronat, du pouvoir syndical. Chacun fit son rapport. Chacun obtint la conclusion qui lui plaisait. La population trouva insuffisant l'accord qu'on lui proposait : tout fut dit hors d'utilisation par l'occupant. Un tribun, d'un clan fait auparavant, durant un discours à Bonn, apprit qu'on souhaitait qu'il s'y fixa **[sic]**. Hardi, il jura qu'il pourrait, passant par un bois, à l'abri d'un taillis; franchir d'un pas

le fin [**Perec entoure le syntagme le fin et inscrit en marge : l'indistinct ?**]

trait blanc qu'on lui indiquait pour confin du sol français. Il apparut à la fac, sous l'ovation, l'acclamation du grand amphi. Du haut du palais quasi-royal, l'imposant soldat qui nous toisait alors lança dans un micro un discours aussi fat qu'arrogant. Aussitôt bourguignons, puis provinciaux agissants [**sic**] sur la population par un biais soi-disant syndical, unis dans l'action, parti fort, ont saisi l'occasion au bond. On constitua un pouvoir opportun. Son action sur l'habitant aurait à coups sur [**sic**] un sort magistral. Dans un instant si important, l'opinion aurait voulu maints journaux lui indiquant la façon d'agir du grand soldat national. Mais durant un jour au moins on cacha au public l'irritant but du vol qu'il fit un mardi sans l'avoir inscrit au journal du pouvoir. A la fin on apprit qu'il avait fait don à un soldat, aussi idiot qu'imbu d'un rang qu'il avait acquis au front, jadis, d'un pouvoir trop important pour lui : un droit d'action sans fin. Il avait pour nom Massu. Puis l'horripilant soldat nous harangua abattant nos morales.

(Ecrit anonyme)

Aux patois sarrois : (L.D p. 65)

Das Landhaus

(Ecrit dactylographié d'Eugen Helmlé)

	<p>Am Pfad Wächst Minzkraut, dazwischen</p> <p><b>[Perec entoure la fin du mot fautif]</b></p> <p>(Ecrit d'Eugen Helmlé)</p>
<p>A la P.J. Amaury crut qu'il finirait fou. D'abord il poirotta jusqu'à minuit au moins, puis l'individu qu'il parvint à voir avait un air abruti qui n'inspirait pas. (L.D p. 66)</p>	<p>A la P.J. Amaury crut d'abord qu'il finirait fou. L'individu qu'il avait fini par voir (mais il poirotta d'abord jusqu'à minuit au moins) avait un air abruti qui n'inspirait pas. (Mns, p. 19B)</p>
<p>Il mastiquait ou parfois suçotait, non sans un bruit tout à fait horripilant, un colossal sandwich au jambon d'York, l'arrosant d'un vin blanc tout à fait commun qu'il buvait au flacon. (L.D p. 66)</p>	<p>Il mastiquait non sans un soin tout tatillon un colossal sandwich au jambon, buvant au flacon un vin blanc qui paraissait tout à fait commun. (Mns, p. 19B)</p>
<p>Sinon, il l'aurait pas dit, pas vrai ? (L.D p. 67)</p>	<p>Sinon, il l'aurait pas dit, non ? (Mns, p. 19A)</p>
<p>Mais mon adjudant, plaïdait Amaury, j'ai vu son Journal, j'ai vu sa villa ! (L.D p. 67)</p>	<p>Mais mon adjudant, plaïdait Amaury, j'ai vu son journal, j'ai vu sa villa ! (Mns, p. 19B)</p>
<p>- Un rapt ! Mais pourquoi donc ? ironisait, balourd, l'adjudant, on n'a jamais vu ça par ici... (L.D p. 67)</p>	<p>- Un rapt ! Mais pourquoi donc ? ironisait l'adjudant, on n'a jamais vu ça un rapt... (Mns, p. 19B)</p>
<p>un Bastiannais du nom d'Ottavio Ottaviani. (L.D p. 67)</p>	<p>un Bastiannais du nom d'Ottaviani. (Mns, p. 19B)</p>
<p>Anton Voyl savait, fit, sibyllin, Amaury. (L.D p. 68)</p>	<p>Anton Voyl savait. (Mns, p. 20C)</p>
<p>Voyl y disait à la fois qu'il ignorait mais qu'il savait, ou qu'il savait mais qu'il ignorait... (L.D p. 68)</p>	<p>Voyl y disait qu'à la fois qu'il ignorait mais qu'il savait, ou qu'il savait mais qu'il ignorait... (Mns, p. 20C)</p>

Dans son mot, continua Amaury Conson, il y a un post-scriptum tout à fait saisissant. ( <i>L.D</i> p. 68)	Dans son mot il y a un post-scriptum tout à fait saisissant. (Mns, p. 20C)
A mon avis, on pourrait d'abord voir ça. Puis nous lisons son Journal d'où, croyons-nous, il y a moult informations à sortir... ( <i>L.D</i> p. 68)	A mon avis, on pourrait d'abord voir par là. Puis nous lisons son journal où il y a, à mon avis, pas mal d'informations à sortir... (Mns, p. 20C)
- Au zoo ? fit Ottaviani abasourdi, pourquoi irions-nous au zoo alors qu'il y a un Jardin d'Acclimatation à trois pas d'ici ! ( <i>L.D</i> p. 68)	- Au zoo ? fit Ottaviani surpris, pourquoi au zoo ? (Mns, p. 20C)
- T'a-t-il mis aussi un mot t'annonçant qu'il lui fallait partir à jamais ? ( <i>L.D</i> p. 69)	T'a-t-il aussi mis un mot t'annonçant qu'il s'ucidait ? (Mns, p. 21B)
Il vit alors, (...) il vit alors, donc, un individu à l'air plutôt franc qui allumait un cigarillo. Il s'approcha. ( <i>L.D</i> p. 69)	Il vit alors, (...) un individu à l'air plutôt franc qui allumait un cigarillo. Il s'approcha. (Mns, p. 21B)
- Chut, fit Amaury, parlons bas; dis-moi : connais-tu Anton Voyl ? ( <i>L.D</i> p. 69)	- Chut, fit Amaury, parlons bas; connais-tu Anton Voyl ? (Mns, p. 21B)
- Crois-tu qu'il soit mort ? ( <i>L.D</i> p. 69)	- Crois-tu à sa mort ? (Mns, p. 21B)
Voilà pourquoi j'accours à tous instants au zoo. ( <i>L.D</i> p. 70)	Voilà, ajouta-t-il pourquoi j'accours à tout instant au zoo. (Mns, p. 21B)
- Mais ça n'a aucun rapport, coupa Amaury. ( <i>L.D</i> p. 70)	- Mais il n'y a aucun rapport, coupa Amaury. (Mns, p. 21B)
dit Olga ( <i>L.D</i> p. 70)	fit Olga (Mns, p. 21B)

Nous irons à Longchamp lundi prochain, dit Amaury. ( <i>L.D</i> p. 70)	Nous irons à Longchamp lundi prochain! (Mns, p. 21B)
- La Paix soit sur toi, dit Olga. ( <i>L.D</i> p. 71)	Salut dit Olga. (Mns, p. 22B)
Tandis qu'Amaury allait au zoo, Ottavio Ottaviani visitait Broca, Foch, Saint-Louis, Rothschild. Puis il s'informa dans huit ou dix commissariats. ( <i>L.D</i> p. 71)	Tandis qu'Amaury allait au zoo, Ottaviani allait à Broca, à Foch, à Saint-Louis; puis il visita huit ou dix commissariats. (Mns, p. 22B)
car sans trop savoir pourquoi, ( <i>L.D</i> p. 73)	car sans savoir pourquoi, (Mns, p. 22B)
Ottaviani voulait un Baron sans faux-col. ( <i>L.D</i> p. 73)	Ottaviani prit un Baron sans faux-col. (Mns, p. 23)
Mais Souchon avouait tout; ( <i>L.D</i> p. 73)	Mais Souchon avouait ;(Mns, p. 23)
On alla jusqu'à saisir un canard ( <i>L.D</i> p. 74)	On alla jusqu'à saisir un journal (Mns, p. 23B)
un commando d'assassins, d'indics, d'hors-la-loi, ( <i>L.D</i> p. 74)	un commando d'assassins, d'indics, d'outlaws hors-la-loi, (Mns, p. 23B)
quant aux gros, aux puissants, aux politicards, on n'y toucha pas... ( <i>L.D</i> p. 74)	quant aux politicards, aux gros, aux puissants, aux nantis, on n'y toucha pas... (Mns, p. 23B)
Amaury soupirait. ( <i>L.D</i> p. 74)	Amaury soupira. (Mns, p. 23B)
Il raconta pourtant à Ottaviani qu'au zoo il avait vu Olga, puis Hassan Ibn Abbou, qu'il n'avait jamais vu auparavant. Ah, ah, ricana Ottaviani ainsi donc Voyl avait un ami qu'Amaury ignorait ? Oui, fit Amaury. Plus tard, ça lui parut troublant. ( <i>L.D</i> p. 74)	Il raconta pourtant à Ottaviani qu'au zoo il avait vu Olga, puis Hassan Ibn Abbou. Voyl,voulut savoir Ottaviani, avait donc un ami qu'Amaury ignorait ? Oui, dit Ottaviani. Plus tard, ça lui parut troublant, d'autant plus qu'il comprit qu'Anton, avant sa disparition, avait mis un mot à tout individu qu'il croyait son ami. (Mns, p. 23B)

<p>- Voyons, raisonnait-il, nous avons vu Hassan Ibn Abbou au zoo. Or, qu'avait dit Anton Voyl : «Un avocat goujat qui fumait au zoo.» L'on va au zoo. Qu'y voit-on ? Un avocat fumant. Bon. Mais si l'avocat n'avait couru au zoo qu'afin d'y accomplir la sommation d'Anton, supposant qu'ainsi il pourrait, <i>lui aussi</i>, voir au moins un ami d'Anton ? (L.D p. 75)</p>	<p>Or, raisonnait Amaury <del>si</del> nous avons vu Hassan au zoo. Pourquoi ? Voyl dit : Un avocat goujat qui fumait au zoo. On va au zoo. Qu'y voit-on ? Un avocat. Mais l'avocat n'accourt au zoo qu'afin d'accomplir la sommation d'Anton, supposant qu'ainsi il pourra voir au moins un ami d'Anton Voyl ? (Mns, p. 23B)</p>
<p>- Ainsi, conclut Ottaviani, (L.D p. 75)</p>	<p>- Ainsi donc, fit Ottaviani, (Mns, p. 23B)</p>
<p>- Hasard ou machination, qui sait ? Mais nous saurons lundi à Longchamp (L.D p. 75)</p>	<p>Nous saurons lundi à Longchamp (Mns, p. 23B)</p>
<p>Il bricolait parfois pour Voyl ou pour moi. (L.D p. 75)</p>	<p>Il bricolait parfois pour Voyl, pour moi. (Mns, p. 24B)</p>
<p>- O.K., boss, (L.D p. 75)</p>	<p>- D'accord Patron, (Mns, p. 24B)</p>
<p>puis il consulta son oignon : (L.D p. 75)</p>	<p>puis il consulta son chrono : (Mns, p. 24B)</p>
<p>- Il a l'air sûr qu'il s'agit d'un kidnapping. - Il doit avoir raison, murmura Swann. - Tu crois toi aussi, mais pourquoi ? Sans un mot, Swann tira d'un sac un pli qu'il fit voir à son adjoint. - Bon sang, jura Ottaviani mais ça sort tout droit du grand Q.G. ! Puis il lut (L.D p. 77)</p>	<p>A mon avis, il a raison : Voyl a disparu. Mais pourquoi ? (Mns, p. 25)</p>
<p>Rapport du Consul Alain Gu.rin au Royal G-P.R.C. (L.D p. 77)</p>	<p>RAPPORT DU CONSUL ALAIN GURIN AU ROYAL G-PRC. (Ecrit d'Alain Guérin) <b>[Perec ne réécrit pas et n'intègre pas dans son manuscrit l'écrit de Guérin]</b></p>

- s AG - G/PRC - 3.28.23) ( <i>L.D</i> p. 77)	- s AG - G/PRC - 238.23) <b>[Perec fait mine de corriger le manuscrit de Guérin comme s'il s'agissait d'une copie d'élève, inscrit en marge les observations suivantes : chiffres ! orth ! Barbarism ! B; et lui attribue une note 11 + ; (8+3) +.]</b> (Ecrit d'Alain Guérin)
l'aspirant 3/6.26 ( <i>L.D</i> p. 77)	<b>[Perec barre les chiffres et les signes non autorisés par le lipogramme et les remplace. Les indications en gras correspondent à ces substitutions.]</b> l'aspirant 3/6.27 <b>6</b> (Ecrit d'Alain Guérin)
nous avisait du sort promis à Anton Voyl. ( <i>L.D</i> p. 77)	nous avisait du sort d'Anton Voyl. (Ecrit d'Alain Guérin)
5/28-Z. 5, ( <i>L.D</i> p. 78)	<del>7</del> <b>5</b> /28-Z. <b>45</b> , (Ecrit d'Alain Guérin)
instruction L 18 ( <i>L.D</i> p. 78)	instruction <del>n</del> <b>L</b> 18 (Ecrit d'Alain Guérin)
tous HCI, tous ONI, tous CIC, tous «G.3», tous BND, tous SID, ( <i>L.D</i> p. 78)	tous HCI, tous ONI, tous CIC, tous "G.3", tous BND, tous SID, (Ecrit d'Alain Guérin)
tous «Prima Bis», ( <i>L.D</i> p. 78)	tous « <del>Segunda</del> <b>Prima</b> Bis», (Ecrit d'Alain Guérin)
valant A.3 ( <i>L.D</i> p. 78)	valant A.2 (Ecrit d'Alain Guérin)
Par surcroît, on croit savoir qu'un adjoint du SR albanais a compromis un Barbu d'Ankara, contrôlant ainsi son organisation. ( <i>L.D</i> p. 78)	
- Tout ça m'a l'air plutôt obscur,, dit Swann. Qu'a dit Hassan Ibn Abbou ? - Il n'a pas voulu l'ouvrir; mais nous l'allons voir aujourd'hui à minuit : il pourrait y avoir du nanan ( <i>L.D</i> p. 78)	- Sais pas ! lui non plus, il a vu Hassan. Hassan doit savoir pourquoi Voyl a disparu; mais il n'a pas dit un mot : il pourrait y avoir du nanan aujourd'hui à minuit. (Mns, p. 25)

il y avait cinq ou six trucs qu'on croyait avoir compris plus ou moins... (L.D p. 79)	il y avait cinq ou six trucs qu'on croyait avoir plus ou moins compris... (Mns, p. 25)
ça fait dix-huit francs, tout compris. (L.D p. 79)	ça fait dix-huit francs. (Mns, p. 26)
Ça faillit finir par un pugilat, mais Ottaviani (L.D p. 79)	Il faillit avoir un pugilat. Ottaviani (Mns, p. 26)
Urbain d'Agostino, son soupirant du mois, l'accompagnait : (L.D p. 80)	Urbain d'Agostino l'accompagnait : (Mns, p. 26)
frac d'Ungaro à col Mao (L.D p. 80)	frac à la Mao bâti par Cardin (Mns, p. 26)
on nous a dit ça au micro. (L.D p. 81)	on nous a appris ça au micro. (Mns, p. 26)
Scarborough, un vrai crack au poil zain qui, par trois fois, triompha à Ascot, (L.D p. 81)	Scarborough, un vrai crack au poil zain qui gagna par trois fois à Ascot, (Mns, p. 27)
mais dont on disait qu'il allait fortissimo. (L.D p. 81)	mais dont on murmurait qu'il allait fortissimo. (Mns, p. 27)
Amaury prit un Whisky and Soda, Ottaviani un Armagnac. L'on but. (L.D p. 83)	Amaury prit un Akvavit, Ottaviani un Armagnac. L'on but. (Mns, p. 28)
suivi d'un brouhaha confus : fracas d'un miroir, combat corps-à-corps, bruits assourdis. (L.D p. 83)	suivi d'un <del>bruit</del> -brouhaha confus : fracas d'un miroir, combat corps-à-corps, <del>sanglots</del> bruits assourdis. (Mns, p. 28)
<i>Achab scruta l'horizon noir.</i> (L.D p. 87)	il scruta l'horizon noir. (Mns, p. 29)
<i>Blanc sur l'horizon lapis-lazuli, Moby Dick soufflait.</i> (L.D p. 87)	Blanc sur l'horizon azurin / lapis-lazuli, Moby Dick soufflait. (Mns, p. 29)
<i>Du flot cristallin sourdait, montant, un halo lustral qui donnait à tout un air virginal.</i> (L.D p. 87)	Du flot cristallin montait, flottant, un halo lustral qui donnait à tout un air virginal. (Mns, p. 29)

<i>alanguï par l'amour inouï qui montait du flot calmi, du jour blanchissant. (L.D p. 87)</i>	alanguï par l'amour inouï qui sourdait du flot calmi, du jour blanchissant. (Mns, p. 29)
<i>vingt-six marins unis dans un combat colossal, (L.D p.88)</i>	vingt-huit marins unis dans un combat colossal, (Mns, p. 30)
<i>l'invaincu Titan du Flot ? (L.D p. 88)</i>	l'invaincu Titan ? (Mns, p. 30)
<i>qu'il culbutait, qu'il coulait, puis disparaissait (L.D p. 88)</i>	qu'il culbutait puis disparaissait (Mns, p. 30)
<i>Moby Dick, bondissant, cloua Achab sur son dos blanc, puis piqua au fond du flot. (L.D p. 88)</i>	Moby Dick, bondit, clouant Achab sur son dos blanc, puis piqua au fond du flot. (Mns, p. 30)
<i>la Nichan Iftikhar (L.D p. 89)</i>	<del>l'Iftikhar</del> la Nichan Iftikhar (Mns, p. 31)
<i>D'abord François-Armand d'Arsonval parla (L.D p. 89)</i>	D'abord Raymond d'Arsonval parla (Mns, p. 30)
<i>strapontin (sinon distinction) (L.D p. 90)</i>	<del>distinction</del> strapontin (Mns, p. 31)
<i>pour vagissant qu'il fût aujourd'hui, voit s'ouvrir à lui, par l'important sinon capital saut qu'Hassan Ibn Abbou lui a fait franchir, voit s'ouvrir à lui un futur saisissant. (L.D p. 91)</i>	pour vagissant qu'il <del>soit</del> fût aujourd'hui, voit s'ouvrir à lui, par l'important sinon capital pas//saut qu'Hassan Ibn Abbou lui a fait franchir, voit s'ouvrir à lui un futur saisissant. (Mns, p. 31)
<i>Il avait un air franc plutôt jovial, disons sympa, (L.D p. 91)</i>	Il avait un air franc plutôt jovial, qui lui plut aussitôt. (Mns, p. 31)
<i>- Voici grosso modo six mois, (L.D p. 91)</i>	- Il y a grosso modo six mois, (Mns, p. 31)
<i>son travail, (L.D p. 92)</i>	son <del>rapport</del> travail, (Mns, p. 32)
<i>montrant ainsi qu'on s'abusait quand on analysait à partir d'un Droit soi-disant positif, (L.D p. 92)</i>	montrant ainsi qu'on s'abusait quand on <del>croyait saisir</del> analysait à partir d'un Droit soi-disant positif, (Mns, p. 32)
<i>sauf Carcopino (dit Cocopinar), qui, dit-on, aurait rugi (L.D p. 92)</i>	sauf Carcopino, dit Cocopinar, qui, dit-on, rugit (Mns, p. 32)
<i>hissant un sapin d'acajou (L.D p. 93)</i>	<del>portant</del> hissant un sapin d'acajou (Mns, p. 32)

qui raccusa Pompidou qui compromit Giscard qui condamna Papon qui montra du doigt Foccard... (L.D p. 93)	qui raccusa Pompidou qui compromit Papon qui condamna Foccard... (Mns, p. 32)
Trois jours plus tard, suivi du quidam qu'il avait vu à l'inhumation d'Hassan Ibn Abbou Amaury Conson alla voir Olga (L.D p. 97)	Suivi du quidam qu'il avait vu à l'inhumation Amaury, trois jours plus tard, alla voir Olga (Mns, p. 32)
on parlait d'un assassinat qui avait fait courir tout un chacun au tribunal : (L.D p. 97)	on parlait d'un assassinat qui avait fait courir tout Paris au tribunal : (Mns, p. 33)
l'on pâmait d'admiration pour Cyrano, pour Sarah jouant l'Aiglon; (L.D p. 98)	puis l'on pâmait d'admiration sur l'Aiglon, sur Cyrano; (Mns, p. 33)
jardins publics aux gazons chagrins, aux ifs chafouins, aux boulingrins languissants, mail aux acacias maigrichons, aux pawlonias rabougris; on allait s'offrir un curaçao, un marasquin ou un bon vin chaud; on faisait un whist (L.D p. 98)	jardin public au gazon chagrin, aux ifs chafouins, au boulingrin languissant, mail aux acacias maigrichons, aux pawlonias rabougris; on allait s'offrir un curaçao, un marasquin; on faisait un whist (Mns, p. 33)
un mignon carafon d'Armagnac; (L.D p. 98)	un carafon d'Armagnac; (Mns, p. 33)
aujourd'hui nous avons la SNCF, mais ça n'a plus aucun chic. (L.D p. 98)	aujourd'hui il y a la SNCF. Ça n'a plus aucun chic. (Mns, p. 33)
mais à propos, l'on voudrait savoir ton nom. (L.D p. 98)	mais, au fait, l'on voudrait savoir ton nom. (Mns, p. 33)
J'avais six fils, (L.D p. 99)	J'avais <del>six</del> six fils, (Mns, p. 33)
il m'annonça, ainsi qu'à vous tous, qu'il courait à la mort. Aucun, parmi nous n'y a cru, ni Olga, ni Hassan, ni toi, ni moi. (L.D p. 99)	il m'annonça un jour sa mort. Nous n'y avons pas cru, ni toi, ni Hassan, ni moi. (Mns, p. 33 et 34)

- Mais as-tu compris, toi, la signification du post-scriptum ? (L.D p. 99)	Tu connaissais donc la signification du post-scriptum ? (Mns, p. 34)
nous avons tort d'y vouloir voir un signal mot pour mot. (L.D p. 99)	nous avons tort d'y vouloir voir un signal sûr. (Mns, p. 34)
trois habanas (L.D p. 99)	trois cigarillos (Mns, p. 34)
d'autant plus, ajouta Amaury, qu'Hassan adorant la boukha faisait fi du whisky. (L.D p. 99)	d'autant plus, ajouta Amaury, qu'Hassan n'allait jamais au zoo. (Mns, p. 34)
il lui fallait un point final. (L.D p. 100)	il fallait un total, un point final. (Mns, p. 34)
- Pourquoi dis-tu ça ? sursauta Arthur Wilburg Savorgnan. (L.D p. 100)	Pourquoi dis-tu ça voulu <b>[sic]</b> savoir Savorgnan (Mns, p. 34)
d'importants BOF, ignorant qu'il y avait, là aussi, noir sur blanc, la solution du tracas qui l'habitait, qui l'agitait... (L.D p. 100)	d'importants BOF, il ignorait <del>alors mais n'anticipons pas</del> qu'il <del>pouvait y avoir</del> y avait là aussi, noir sur blanc, la solution du tracas qui l'habitait, qui l'agitait... (Mns, p. 34)
l'oscillation du wagon d'aluminium. (L.D p. 100)	l'oscillation du wagon. (Mns, p. 34)
du myosotis palustris, (L.D p. 100)	du myosotis (Mns, p. 34)
Laissant aux maçons couards l'inspiration du Grand Trianon d'Hardouin-Mansard (L.D p. 100)	<del>S'inspirant</del> laissant aux maçons couards l'inspiration du Grand Trianon d'Hardouin-Mansard (Mns, p. 34)
l'original lavis. (L.D p. 101)	l'original lavis du grand Soufflot. (Mns, p. 35)
- Hum, dit-il pour finir à Soufflot, ça n'a pas l'air banal... (L.D p. 101)	- Hum, lui dit-il ça a l'air subtil, pas banal du tout. (Mns, p. 35)
du grand Guillotin. (L.D p. 101)	du <del>non moins</del> grand Guillotin. (Mns, p. 35)

Mais Soufflot, s'attifant du grand sarrau blanc d'un marmiton, parvint à fuir à Lyon. ( <i>L.D</i> p. 101)	On sait qu'Armand Soufflot parvint à fuir. (Mns, p. 35)
y installa son Q.G. pour la nuit. ( <i>L.D</i> p. 102)	y installa son Q.G.. (Mns, p. 35)
du Grand Soldat ( <i>L.D</i> p. 102)	du Grand Commandant (Mns, p. 35)
car toujours ainsi l'invoquait son papa, ( <i>L.D</i> p. 102)	car toujours son papa lui donna son surnom, (Mns, p. 35)
quand il s'approchait du bassin murmurant ou sifflotant son nom : Jonas. ( <i>L.D</i> p. 103)	quand on approchait du bassin murmurant son nom : Jonas. (Mns, p. 35)
cuisait un kouglof ou un clafoutis aux fruits. ( <i>L.D</i> p. 103)	cuisait un kouglof. (Mns, p. 36)
Sir Adrian Boulton assista à l'audition qu'il donna, un an plus tard, à Turin, ( <i>L.D</i> p. 103)	Sir Adrian Boulton assista à l'audition qu'il donna à Turin, (Mns, p. 36)
la soprano qui jouait Donna Anna. ( <i>L.D</i> p. 104)	la contralto qui jouait Donna Anna. (Mns, p. 36)
Haig s'affola. Il apparut. On aurait dit qu'il n'avait plus sa raison. Il allait au hasard, tournoyant, oscillant à l'instar d'un robot ou d'un mutant inhumain. Soudain il poussa un mi tonitruant. Puis sa voix cassa tout d'un coup, il cogna un portant, fit un faux pas, bascula, plus droit qu'un mât, ainsi qu'un baobab qu'on abat. ( <i>L.D</i> p. 106)	Haig s'affola. Il fut pris d'un trou subit. Il s'avança, cogna un portant, fit un faux pas, bascula, plus droit qu'un mât, ainsi qu'un baobab qu'on abat. (Mns, p. 37)
On a dit parfois qu'il y brûla son fils; ( <i>L.D</i> p. 106)	On a dit qu'il brûla son fils; (Mns, p. 37)
où, dit-on poussa alors, dru, un gazon blanc ( <i>L.D</i> p. 107)	lors y poussa, dru, un gazon blanc (Mns, p. 37)

Il chassait au caillou tout gamin qui rôdait ( <i>L.D</i> p. 107)	Il chassait au caillou tout gamin qui rôdait autour du parc, (Mns, p. 37 et 38)
tout vagabond qui passait implorant un quignon, ( <i>L.D</i> p. 107)	tout vagabond qui passait lui suppliant un quignon, (Mns, p. 38)
Il n'allait plus jamais au bourg; tout au plus y voyait-on parfois la nounou ( <i>L.D</i> p. 107)	Au bourg il n'allait jamais; <del>mais</del> l'on voyait parfois la nounou (Mns, p. 38)
Augustus d'abord (qui n'avait jamais vu sa bru qu'un court instant) ( <i>L.D</i> p. 108)	Augustus d'abord (qui <del>ignorait qu'Olga fut sa bru</del> n'avait jamais vu sa bru qu'un court instant) (Mns, p. 38)
Olga, lui racontant son conjungo trop tôt rompu, lui disait sa passion pour Douglas Haig. ( <i>L.D</i> p. 108)	Olga lui parlait du conjungo qui pour un trop court laps l'unit au baryton (Mns, p. 38)
Olga s'habitua à Azincourt, y trouvant la paix qu'il lui fallait, ( <i>L.D</i> p. 108)	Olga s'habitua à lui, trouvant à Azincourt la paix qu'il lui fallait, (Mns, p. 38)
qu'Augustus avait, vingt ans auparavant, ( <i>L.D</i> p. 108)	qu'Augustus avait, vingt cinq ans auparavant, (Mns, p. 38)
Olga donc, brodait un joli bourdon sur un grand drap blanc fait du plus fin linon, ( <i>L.D</i> p. 108)	faisait du tricot, (Mns, p. 38)
- Ma foi, non, avoua Amaury. ( <i>L.D</i> p.109)	Non, avoua Amaury. (Mns, p. 38)
à coup sûr chacun parmi nous a au moins appris un truc qu'ignorait son voisin. ( <i>L.D</i> p. 111)	à coup sûr chacun ici a appris au moins un truc qu'ignorait son voisin. (Mns, p. 39)
sans pourtant nous affranchir tout à fait. ( <i>L.D</i> p. 111)	sans pourtant nous garantir tout à fait. (Mns, p. 40)
parfois d'un roman d'Isidro Parodi paru il y a dix ans à la Croix du Sud. ( <i>L.D</i> p. 112)	parfois d'un roman paru il y a au moins dix ans à la Croix du Sud. (Mns, p. 40)
ou parfois d'Arthur Rimbaud. ( <i>L.D</i> p.112)	puis d'Arthur Rimbaud. (Mns, p. 40)

Il comportait vingt-six folios, tous blancs, sauf, au folio cinq, un placard oblong, sans illustrations, ( <i>L.D</i> p. 112)	Il comportait vingt-cinq folios, tous blancs. Puis un placard oblong, sans illustrations, ( <i>Mns</i> , p. 40)
A BAS L'OBSCUR ( <i>Homo blanchit tout...</i> ) ( <i>L.D</i> p. 113)	A bas l'obscur ! ( <i>Mns</i> , p. 40)
<i>vos bourdons</i> <i>vos manuscrits</i> ( <i>L.D</i> p. 113)	vos bourdons dans vos manuscrits ( <i>Mns</i> , p. 41)
<i>murmura, abattu, Amaury.</i> ( <i>L.D</i> p. 113)	murmura, abattu, Augustus. ( <i>Mns</i> , p. 41)
- Qu'y avait-il dans ton colis ? ( <i>L.D</i> p. 114)	- Qu'y avait-il dans ton carton, ( <i>Mns</i> , p. 41)
On avait ainsi produit, ( <i>L.D</i> p. 114)	produisant ainsi, ( <i>Mns</i> , p. 41)
<i>Kuraki yori</i> <i>Kuraki michi ni zo</i> <i>Usuzumi ni</i> <i>Kaku tamazusa to</i> <i>Kari miyura kana</i> ( <i>L.D</i> p. 114)	<i>Kuraki yori</i> <i>Kuraki michi ni zo</i> <i>Kikishikada</i> <i>Kino Kyo to wa</i> <i>Omo wa zarishi</i> ( <i>Mns</i> , p.41)
- Il s'agit, poursuivit Savorgnan, d'un haïkaï, ou plutôt d'un tanka, non du grand Narihira, mais, soit d'Izumi Shikibu (on dit qu'il fut son opus final), soit du moins connu Tsumori Kunimoto. Il aurait paru dans la <i>Go shu i shu</i> , compilation qu'on offrit au Mikado. Parsifal Ogdan nous donna du tanka la traduction ( <i>L.D</i> p. 114 et 115)	- Il s'agissait, continua Savorgnan, d'un haïkaï, ou plutôt d'un tanka, soit du grand Narihira soit d'Izumi Shikibu, dont Parsifal Ogdan nous donna la traduction ( <i>Mns</i> , p. 41)
apport vital à l'art nippon, ( <i>L.D</i> p. 115)	apport vital à l'art japonais, ( <i>Mns</i> , p. 42)
l'obscur, l'incongru, l'approchant, l'indistinct ( <i>L.D</i> p. 115)	l'obscur, l'incongru, l'ambigu, l'approchant, l'indistinct ( <i>Mns</i> , p. 42)

<p>Hors du noir  Dans un parcours noir  D'un crayon si fin  Un signal blanc s'inscrit :  O, vois dans l'air l'albatros  (L.D p. 115)</p>	<p>Au Loin un pays  Tu voudrais t'y accomplir  Mais, Oh Blanc : un blanc :  La nuit où tu disparaissais  Suit l'obscur jour où tu pars  (Mns, p. 42)</p>
<p>allusion à un point connu, à un point commun : au Blanc. (L.D p. 115)</p>	<p>allusion à un point connu, l'on pourrait sans mal y saisir un point commun : l'allusion au Blanc quoiqu'à partir d'un signal aussi maigrichon, il nous paraît ardu, aujourd'hui tout moins d'approfondir; mais nous savons qu'un jour nous irons plus loin, qu'un jour nous saurons : il nous suffira, disons, d'unir, un à un l'amas pour l'instant inconsistant d'indications qu'Anton nous laisse. (Mns, p. 42)</p>
<p>annonçant qu'il allait au plus mal,  (L.D p. 116)</p>	<p>annonçant qu'il s'ucidait, (Mns, p. 42)</p>
<p>Six madrigaux archi-connus qu'on a tous lus dans un Michard ou dans un Pompidou, qu'on a tous appris quand on avait dix ans. Six madrigaux transcrits, mot à mot, sans aucun marginalia, par la main d'Anton : (L.D p. 116)</p>	<p>Six madrigaux archi-connus qu'on a tous lus dans un Michard ou dans un Pompidou, qu'on a tous appris, transcrits mot à mot, sans nul marginalia, par la main d'Anton (Mns, p.42 et 43)</p>
<p><i>Son front tout grisonnant</i> (L.D p. 119)</p>	<p>Son front <del>qui</del>-tout grisonnaitant  (Mns, p. 45)</p>
<p><i>L'obscur planait nuptial</i>, (L.D p. 121)</p>	<p>L'obscur flottait//plânait <b>[sic]</b> nuptial,  (Mns, p. 47)</p>
<p><i>L'inspiration du pur Booz qui somnolait</i>  (L.D p. 121)</p>	<p>L'inspiration du pur Booz qui dormait  (Mns, p. 47)</p>
<p><i>Ouïs, Amour, ouïs la Nuit qui sourd du parc.</i> (L.D p. 122)</p>	<p>Ouïs, Amour, oh ouïs la nuit qui sourd du Parc. (Mns, p. 48)</p>

<i>Un passant y croisait (L.D p. 123)</i>	Un passant un <b>[sic]</b> croisait (Mns, p. 49)
<i>magma (L.D p. 123)</i>	Magma (Mns, p. 49)
<i>Il y a un parfum mimant la chair du faon, (L.D p. 123)</i>	Il y a un parfum frais mimant la chair du faon, (Mns, p. 49)
<i>savants (L.D p. 124)</i>	Savants (Mns, p. 50)
<i>Oubli sans fin (L.D p. 124)</i>	oubli sans fin (Mns, p. 50)
<i>Caps obscurs; qui, cristal du brouillard ou du Khan, (L.D p. 125)</i>	Caps obscurs; Qui, cristal du brouillard ou du tand, (Mns, p. 51)
<i>Rois Blancs, (L.D p. 125)</i>	rois blancs, (Mns, p. 51)
<i>Dans un courroux ou dans un alcool mortifiant; (L.D p. 125)</i>	Dans la punition d'un courroux, d'un sanglot; (Mns, p. 51)
<i>U, scintillations, (L.D p. 125)</i>	U, vibrations, (Mns, p. 51)
<i>- L'A noir Un blanc d'Arthur Rimbaud : l'on voudrait y voir un signal ! (L.D p. 127)</i>	<i>- L'A noir un blanc d'Arthur Rimbaud. N'y pourrions-nous saisir un signal ? (Mns, p. 52)</i>
<i>Mais il s'agit d'Arthur Rimbaud, non d'Anton Voyl ! (L.D p. 127)</i>	<i>Mais il s'agit d'Arthur Rimbaud, pas d'Anton Voyl ! (Mns, p. 52)</i>
<i>- Qui sait ? murmura tout un chacun. (L.D p. 127)</i>	<i>- Qui sait ? Il faudrait savoir la signification du blanc. (Mns, p. 52)</i>
<i>son «idiosunkrasis» original, son opposition au noir, (L.D p. 128)</i>	<i>son idiosunkrasis original, soit son opposition au noir, (Mns, p. 52)</i>
<i>«Un blanc» (L.D p. 128)</i>	<i>«un blanc» (Mns, p. 52)</i>
<i>blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa mort : ô, vain papyrus aboli par son Blanc; (L.D p. 128)</i>	<i>blanc d'un album où courut un stylo, noircissant (Ô, vain papyrus aboli par son blanc !) l'inscription où s'accomplira sa mort : (Mns, p. 52)</i>
<i>brûlot flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rôtir à tout jamais, (L.D p. 128)</i>	<i>brûlot flamboyant qu'aucun n'approchait sans y croupir à tout jamais, (Mns, p. 52)</i>

un Trou, un Blanc, ( <i>L.D</i> p. 129)	un trou, un blanc, (Mns, p. 53)
Blanc à l'instar ( <i>L.D</i> p. 129)	blanc à l'instar (Mns, p. 53)
Cachalot blanc ( <i>L.D</i> p. 129)	cachalot blanc (Mns, p. 53)
«Nonobstant nos chagrins, il nous faut nous unir», ainsi chantait jadis François Danican Philidor. ( <i>L.D</i> p. 129)	Nonobstant nos chagrins, il nous faut nous unir, ainsi disait jadis François Danican Philidor. (Mns, p. 53)
nous suivrons jusqu'au bout la proposition d'Arthur Wilburg Savorgnan, ( <i>L.D</i> p. 130)	nous suivrons jusqu'au bout la proposition d'Arthur, (Mns, p. 53)
a dit jadis Malcolm Lowry ( <i>L.D</i> p. 130)	a dit Malcolm Lowry (Mns, p. 53)
son Consulat ( <i>L.D</i> p. 131)	son consulat (Mns, p. 54)
scandalisa, voici vingt-cinq ans, plus d'un qui s'y connaissait, ( <i>L.D</i> p. 131)	scandalisa, voici vingt ans, plus d'un qui s'y connaissait plus ou moins, (Mns, p. 54)
publia dans la «Warburg and Courtauld» ( <i>L.D</i> p. 131)	publia dans la <del>NRF</del> Warburg and Courtauld (Mns, p. 54)
où il attaquait Irwin Panofsky ( <i>L.D</i> p. 131)	où il attaquait Panofsky (Mns, p. 54)
un Mouton-Rothschild Vingt-huit. ( <i>L.D</i> p. 132)	un Mouton-Rothschild vingt-huit. (Mns, p. 55)
Augustus racontait à Savorgnan sa participation à un championnat local d'aviron, ( <i>L.D</i> p. 133)	Augustus racontait à Savorgnan sa participation à un obscur championnat local d'aviron, (Mns, p. 55)
voilà, ou vois-la ou Voyou ou Voyal ? ( <i>L.D</i> p. 133)	Voilà, ou Vois la ou Voyou ou Voyal ? (Mns, p. 55)
un signal plus sûr, mais qui n'apparaissait qu'un instant pour aussitôt s'abolir. ( <i>L.D</i> p. 133)	un signal plus pur, mais n'apparaissant qu'un instant pour aussitôt s'abolir. (Mns, p. 55)
Solution (ou pardon, ou compassion) ( <i>L.D</i> p. 133)	Compassion, pardon, Solution (Mns, p. 55)
Augustus gisait sur un grand tapis octogonal à motifs chinois. ( <i>L.D</i> p. 134)	Augustus gisait sur un Aubusson à motifs chinois. (Mns, p. 56)

<i>Crocus and Plum-Pudding !</i> ( <i>L.D</i> p. 136)	<del>Quei</del> Crocus and Plum-Pudding ! (Mns, p. 57)
Il raccrocha. Amaury itou. ( <i>L.D</i> p. 136)	Il raccrocha. Amaury aussi. (Mns, p. 57)
un bout d'amadou, un long tuyau. ( <i>L.D</i> p. 137)	un bout d'amadou, un tuyau. (Mns, p. 58)
d'incisifs dards ( <i>L.D</i> p. 137)	d' <del>aigu</del> s incisifs dards (Mns, p. 58)
Plus tard, tu troquas ton grim pant citadin pour un campagnard falzar, puis tu fis trois ablutions. ( <i>L.D</i> p. 137)	Plus tard quittant ton grim pant, tu mis un falzar, tu fis trois ablutions. (Mns, p. 58)
Grand Manitou, caduc Artisan, ( <i>L.D</i> p. 137)	Grand Manitou, caduc artisan, (Mns, p. 58)
il pourra s'agir d'un individu qui paraîtrait plutôt falot, ou d'un produit commun : un caillou, un doublon, un bourdon, un cadratin. ( <i>L.D</i> p. 140)	un individu qui paraît plutôt falot, ou un produit commun : ou un caillou, un doublon, un bourdon, un cadratin. (Mns, p. 59)
dans un fondouk ( <i>L.D</i> p. 140)	dans un Fondouk (Mns, p. 59)
un sarrau blanc, plutôt crado, ( <i>L.D</i> p. 141)	un sarrau blanc, plutôt cradau, (Mns, p. 59)
Il y a là un smigard ( <i>L.D</i> p. 141)	Il y a là un <del>gars</del> smigard (Mns, p. 60)
l'Hôpital civil ( <i>L.D</i> p. 142)	l'hôpital civil (Mns, p. 60)
soumis sinon convaincu. ( <i>L.D</i> p. 142)	convaincu. (Mns, p. 61)
son Hispano-Suiza grand Sport, ( <i>L.D</i> p. 142)	son hispano-suiza grand sport, (Mns, p. 61)
l'hardi Commandant ( <i>L.D</i> p. 143)	l'hardi commandant (Mns, p. 61)
Aux frondaisons du parc, ( <i>L.D</i> p. 144)	Aux frondaisons du Parc, (Mns, p. 62)
pour un motif qu'il nous masqua toujours, ( <i>L.D</i> p. 145)	pour un motif <del>qui nous fut toujours</del> <del>inconnu</del> qu'il nous masqua toujours, (Mns, p. 62)
son cousin l'Amiral ( <i>L.D</i> p. 145)	son cousin l'amiral (Mns, p. 62)
un Canon à la Dracon, ( <i>L.D</i> p. 146)	un canon à la Dracon, (Mns, p. 62)

vision du grand Gourou, visitation du Tout-Puissant, introduction au Vrai Savoir, au plaisir divin du Grand Tout, fascination d'un absolu, Illumination. (L.D p. 148)	vision du grand gourou, visitation du tout-puissant, introduction au vrai savoir, au plaisir divin du grand tout, fascination d'un absolu, illumination. (Mns, p. 64)
baignant dans l'Absolu, jouissant dans l'Infini. (L.D p. 148)	baignant dans l'absolu, jouissant dans l'infini. (Mns, p. 64)
un dam torturant, (L.D p. 148)	un <del>de</del> dam torturant, (Mns, p. 64)
Augustus, qu'agitait ou plutôt qu'agaçait la fulmination d'Othon, (L.D p. 149)	Augustus, qu'agaçait l'agitation d'Othon, (Mns, p. 65)
qui mit Lippmann au tapis, groggy, knock-out. (L.D p. 150)	qui mit Lippmann au tapis, tout à fait knock-out. (Mns, p. 65)
Loustic, Douglas Haig, il avait alors six ans, (L.D p. 150)	Loustic, Douglas Haig, on sait qu'il avait six ans, (Mns, p. 65)
on vit alors -O, Abomination dans l'Abomination, (L.D p. 150)	on vit alors -Oh abomination dans l'Abomination, (Mns, p. 65)
Othon Lippmann agonisa huit jours durant, (L.D p. 151)	Othon Lippmann agonisa trois jours durant, (Mns, p. 66)
la Houri (L.D p. 151)	la houri (Mns, p. 66)
Minuit (L.D p. 151)	minuit (Mns, p. 66)
qui dura, tout un long jour, (L.D p. 151)	qui dura un long jour, (Mns, p. 66)
grand dam (L.D p. 152)	grand <del>de</del> dam (Mns, p. 66)
s'abandonnant, portant sa croix, gravissant son Golgotha, s'affaissant sous l'attristant faix d'un chagrin larmoyant, Augustus B. Clifford tomba dans un profond collapsus. (L.D p. 152)	s'abandonnant, portant sa croix, s'affaissant sous l'attristant faix d'un chagrin larmoyant, Augustus tomba dans un accablant collapsus. (Mns, p. 66)
poussant par instants, dans la nuit, d'angoissants cris, (L.D p. 152)	poussant <del>parfois</del> par instants d'angoissants cris, (Mns, p. 66)
Son poil châtain blanchit dans l'an qui suivit, lui donnant l'air d'un barbon caduc. (L.D p. 152)	Son poil châtain blanchit dans l'an qui suivit. A vingt huit ans il avait l'air d'un barbon caduc. (Mns, p. 66)

J'irai croupir, j'irai moisir, j'irai pourrir ( <i>L.D</i> p. 152)	J'irai croupir, j'irai pourrir (Mns, p. 67)
Il ignorait la loi d'Avogadro ou plutôt il l'assimilait à un soi-disant postulat d'Arago qui n'avait aucun rapport. Il paraissait ( <i>L.D</i> p. 153)	Il ignorait la loi d'Avogadro. Il paraissait (Mns, p. 67)
Sa scolarisation au cours communal d'Azincourt ( <i>L.D</i> p. 153)	Sa scolarisation <del>qu'on lui avait</del> jusqu'alors <del>imparti</del> au cours communal d'Azincourt ( <b>Perec indique par une flèche le renvoi de jusqu'alors</b> ) (Mns, p. 67)
« <i>Sic transit gloria mundi</i> » ( <i>L.D</i> p. 153)	
touchant aux maths, à la philo, au latin, ( <i>L.D</i> p. 153)	touchant aux maths, à la philo, à l'anglais, au latin, (Mns, p. 67)
billard sur quoi, on l'a appris jadis, ( <i>L.D</i> p. 154)	billard sur quoi, on l'a vu, (Mns, p. 68)
Là, jour sur jour, do mi fa sol, du matin au soir, sol fa mi do, il initia son fils au subtil art du chant, ( <i>L.D</i> p. 154)	Là, jour sur jour, du matin au soir, il initia son fils au subtil art du chant, (Mns, p. 68)
ou dans Frank moult satisfactions. ( <i>L.D</i> p. 155)	ou dans Frank (pourquoi pas ?) moult satisfactions. (Mns, p. 68)
mais il y trouvait nonobstant un plaisir qui allait grandissant. ( <i>L.D</i> p. 155)	mais il y trouvait un plaisir qui allait grandissant. (Mns, p. 68)
son bachot ( <i>L.D</i> p. 155)	son bac (Mns, p. 68)
montrant qu'il s'acharnait. ( <i>L.D</i> p. 155)	montrant qu'il s' <del>obstinait</del> acharnait. (Mns, p. 68)
il faut auparavant fournir un travail colossal, ( <i>L.D</i> p. 155)	il faut auparavant <del>accomplir</del> fournir un travail colossal, (Mns, p. 68)
Où irait-on si tout un chacun s'introduisait d'un coup à la Scala ? ( <i>L.D</i> p. 155)	Où irait-on si tout un chacun s'introduisait illico à la Scala ? (Mns, p. 68)
Haig jusqu'au cou s'absorba dans son travail, ( <i>L.D</i> p. 155)	Haig s'absorba dans son travail, jusqu'au bout (Mns, p. 68)

à l'instar, sinon tout à fait d'un manuscrit, du moins d'un quipos (ruban nodal qu'utilisait pour la communication la civilisation inca) (L.D p. 156)	à l'instar d'un quipos (ruban nodal qu'utilisait pour la communication la civilisation inca) ou d'un manuscrit, <del>d'un</del> <del>statut</del> (Mns, p. 69)
Il compta : il trouva vingt-cinq points. (L.D p. 156)	Il compta : il trouva <del>dix-huit</del> -vingt-cinq points. (Mns, p. 69)
il y avait vingt-six points blancs : (L.D p. 156)	il y avait vingt-six points : (Mns, p. 69)
L'inscription du Blanc sur un Bord du Billard ! (L.D p. 156)	L'inscription du blanc sur <del>le</del> Un bord du billard ! (Mns, p. 69)
Par Un as noir si mou qu'omis rions à nu! jura Augustus, sursautant, un Blanc sur un Corbillard ? (L.D p. 156)	Par Raymond, Iman cornu d'un bouc rimant la Toussaint ! jura Augustus, sursautant. Un blanc sur un corbillard ! (Mns, p. 69)
Again ! murmura-t-il (L.D p. 157)	Again ! <del>dit-il</del> murmura-t-il (Mns, p. 69)
Augustus prit (L.D p. 159)	Puis, plus tard, <del>il</del> -prit <b>(AUGUSTUS en lettres capitales est écrit au-dessus de Puis, plus tard)</b> (Mns, p. 69)
la Damnation (L.D p. 159)	la damnation (Mns, p. 69)
ma Loi (L.D p. 159)	ma loi (Mns, p. 69)
Tu aurais tout à fait tort, donc j'aurais tort aussi, si jouant ton va-tout, tu t'incrustais ici. (L.D p. 160)	<del>Nous aurions tort, jouant ton va-tout</del> Tu aurais tort, donc j'aurais tort aussi, si jouant ton va-tout, tu t'incrustais ici. (Mns, p. 70)
qu'il s'agissait du plus fallacial motif qui soit, qu'il voulait au vrai, bannir son fils ! (L.D p. 160)	qu'il s'agissait d'un <del>alibi</del> du plus fallacial motif qui soit, qu'il voulait bannir son fils ! (Mns, p. 70)
voilà, j'ai compris ! (L.D p. 160)	voilà, j'ai compris aussitôt ! (Mns, p. 70)
du bain lustral, and so, and so. (L.D p. 160)	du bain lustral. (Mns, p. 70)

Jusqu'au matin, l'on ouït Haig ( <i>L.D</i> p. 161)	Jusqu'au matin, l'on ouït Douglas Haig (Mns, p. 71)
lui lançant par instants du pudding qu'il roulait dans sa main ainsi qu'on fait du grain pour avoir du couscous. ( <i>L.D</i> p. 161)	lui lançant du pudding qu'il roulait dans sa main. (Mns, p. 71)
Puis, sans un gard ( <i>L.D</i> p. 161)	Puis, sans un gard (Mns, p. 71)
Puis, six mois plus tard, ( <i>L.D</i> p. 161)	Puis, trois mois plus tard, (Mns, p. 71)
Augustus, l'ouvrant, voulut d'abord savoir qui signait, puis lut d'un trait. ( <i>L.D</i> p. 161)	Augustus, l'ouvrant, voulut d'abord savoir qui la signait, puis la parcourut d'un trait. (Mns, p. 71)
- Ma foi non. ( <i>L.D</i> p. 161)	- Non. (Mns, p. 71)
<i>vos soucis ou vos chagrins.</i> ( <i>L.D</i> p. 162)	vos courroux ou vos chagrins. (Mns, p. 71)
<i>Ça faillit mal finir pour lui :</i> ( <i>L.D</i> p. 162)	Ça faillit mal finir : (Mns, p. 71)
<i>McLuhan Marshall</i> ( <i>L.D</i> p. 162)	<i>McLuhan</i> (Mns, p. 72)
<i>Ça dura tout au plus un mois.</i> ( <i>L.D</i> p. 162)	Ça dura tout au plus dix huit jours. (Mns, p. 72)
<i>Il comprit, quand il fut sans un rond, qu'il n'allait pas fort,</i> ( <i>L.D</i> p. 162)	Un jour qu'il fut sans un rond, il comprit qu'il n'allait pas fort, (Mns, p. 72)
<i>à l'abolition du Capital, à la disparition du Profit. Il milita donc dans un Parti</i> ( <i>L.D</i> p. 163)	à l'abolition du capital, à la disparition du profit. Il milita donc dans un parti (Mns, p. 72)
<i>Voilà qui suffira, croyons-nous, à assouvir</i> ( <i>L.D</i> p. 163)	Voilà qui suffira à assouvir (Mns, p. 72)
il n'y avait pas d'Haig Clifford ( <i>L.D</i> p. 163)	il n'y avait pas d'Haig Douglas Clifford (Mns, p. 72)
il sollicita ( <i>L.D</i> p. 164)	Augustus sollicita (Mns, p. 72)
on lui fit savoir qu'oui, il y avait; ( <i>L.D</i> p. 164)	on lui fit savoir qu'oui; (Mns, p. 73)
Rostand ( <i>L.D</i> p. 164)	<del>Deriva</del> Rostand (Mns, p. 73)

Puis, un jour, alors qu'ayant pourvu aux provisions du soir, j'arrivais du bourg suivi d'un gamin ( <i>L.D</i> p. 164)	Mais un soir, alors que j'arrivais du bourg où j'avais pourvu aux provisions du soir, suivi d'un gamin (Mns, p. 73)
dont l'air m'ahurit tout à fait, tant, un instant, il m'apparut voir Douglas Haig. On aura compris qu'il s'agissait d'Anton Voyl. ( <i>L.D</i> p.164)	dont l'air m'ahurit tout à fait. <del>J'appris plus tard</del> on aura compris qu'il s'agissait d'Anton Voyl. (Mns, p. 73)
un air blafard, maladif, ( <i>L.D</i> p. 164)	un ton blafard, maladif, (Mns, p. 73)
suivant la tradition qu'on suivait dans ma tribu : ( <i>L.D</i> p. 165)	suivant la tradition qu'utilisait ma tribu : (Mns, p. 73)
Minois pâlot ! ( <i>L.D</i> p. 165)	Minois Palot <b>[sic]</b> , (Mns, p. 73)
- Du gin ? Un cocktail ? Un bloody-mary ? Un bull-shot ? Un dry ? ( <i>L.D</i> p. 166)	- Du gin ? Un cocktail ? Un bloody-mary ? (Mns, p. 74)
tout apport nutritif. ( <i>L.D</i> p. 166)	tout brimborion nutritif. (Mns, p. 75)
J'allai à lui, ( <i>L.D</i> p. 167)	J'allais à lui, (Mns, p. 75)
j'offris un glass ( <i>L.D</i> p. 167)	j'offris un drink // glass (Mns, p. 75)
- Ah capisco ! capisco ! ( <i>L.D</i> p. 168)	- Ah Capisco ! Capisco ! (Mns, p. 76)
il t'arracha du doigt son Zahir ! ( <i>L.D</i> p. 168)	il t'arracha son Zahir ! (Mns, p. 76)
dans sa main un blanc mouchoir. ( <i>L.D</i> p. 168)	dans sa main un mouchoir. (Mns, p. 76)
- La damnation du Fils, tout bâtard qu'il soit, pour anglais qu'il fût, t'a poursuivi jusqu'aujourd'hui. ( <i>L.D</i> p. 168)	- La damnation du fils, pour batard <b>[sic]</b> qu'il fût, tout anglais qu'il soit, t'a poursuivi jusqu'aujourd'hui. (Mns, p. 76)
battus par un mal ( <i>L.D</i> p. 173)	abattus par un mal (Mns, p. 77)
Mais, poursuivit Arthur Wilburg Savorgnan, ( <i>L.D</i> p. 173)	Mais pourtant, poursuivit Savorgnan, (Mns, p. 77)
- Haig l'ignorait, oui, tu l'ignorais aussi, ( <i>L.D</i> p. 174)	- Haig l'ignorait, tu l'ignorais aussi, (Mns, p. 77)
Il comprit aussitôt : ( <i>L.D</i> p. 174)	Il comprit illico : (Mns, p. 77)
on orthographiait parfois Mavrocordato ou Maurocordata; ( <i>L.D</i> p. 174)	on orthographiait parfois Mavrocordato ou Maurocordato; (Mns, p. 77)

Nicolas prit pour blason un Sphinx brûlant; grand Favori du Sultan, il croyait qu'il finirait Vizir ou Mamamouchi. Mais, trois ans plus tard, (L.D p. 174)	Nicolas prit pour blason un sphinx brulant <b>[sic]</b> , mais, trois ans plus tard, (Mns, p. 77 et 78)
craignant qu'il n'imposât sa loi jusqu'à Stamboul, l'assassina, puis condamna (L.D p. 174)	craignant qu'il n'imposât sa loi jusqu'à Stamboul, l'assassinat <b>[sic]</b> , puis condamna (Mns, p. 78)
las du Diwan, (L.D p. 175)	las du divan, (Mns, p. 78)
il fonda un journal (L.D p. 174)	il fonda un parti (Mns, p. 78)
D'un sang impur irriguons nos sillons ! » (L.D p. 175)	Qu'un sang impur soit bu par nos sillons ! » (Mns, p. 78)
On cria partout «Mort au Turc» (L.D p. 175)	On cria «Mort au Turc» (Mns, p. 78)
qu'avait pour blason (L.D p. 175)	qu'avait choisi pour blason (Mns, p. 78)
Victoria aussitôt, disputant à Cavour l'installation d'un pouvoir quasi tutorial sur la nation qui naissait, nommait consul à Tirana lord Vanish, brillant major d'Oxford dont Richard Vassal-Fox third lord Holland, avait fait son favori, l'introduisant à la cour, puis donnant tout son appui à sa nomination. (L.D p. 175)	Victoria nommait aussitôt un consul à Tirana, disputant ainsi à Cavour l'installation d'un pouvoir quasi tutorial sur la nation qui naissait. (Mns, p. 78)
Augustin Mavrokhordatos, qui n'avait qu'admiration pour Victoria, fut convaincu par l'adroit Llord Vanish (L.D p. 175)	Augustin Mavrokhordatos, qui n'avait qu'admiration pour Victoria, fut convaincu par l'adroit consul (Mns, p. 78)
offrant d'abord un concours (L.D pp 174 et 175)	offrant d'abord <del>son</del> un concours (Mns, p. 78)
Mais il fallait agir fissa, sinon, à coup sûr, l'Abyssin, l'Austro-hongrois ou l'imaginatif Rital saisirait l'occasion. (L.D p. 176)	

Conquis, Augustin mit au point aussitôt un complot ( <i>L.D</i> p. 176)	Augustin imagina aussitôt un complot (Mns, p. 78)
partout où il fallait. ( <i>L.D</i> p. 176)	là partout où il fallait. (Mns, p. 78)
la conspiration transpira. ( <i>L.D</i> p. 176)	la <del>machination</del> conspiration transpira. (Mns, p. 78)
Quant à Augustin, ça finit mal pour lui : ( <i>L.D</i> p. 176)	Ça finit mal pour Augustin : (Mns, p. 79)
lui lançant lazzis narquois, trognons ou fruits pourris. ( <i>L.D</i> p. 176)	lui lançant lazzis narquois ou fruits pourris. (Mns, p. 79)
Car il s'agissait du vrai sang d'Augustin : son fils, qui avait nom Albin. ( <i>L.D</i> p. 177)	Car il s'agissait du vrai sang d'Augustus : son fils, qui avait pour nom Albin. (Mns, p. 79)
pour l'Albanais ( <i>L.D</i> p. 177)	pour l'albanais (Mns, p. 79)
mais aussi, mais surtout, pour l'Anglais ( <i>L.D</i> p. 177)	mais aussi pour l'Anglais (Mns, p. 79)
car y avait parfois dormi Fra Diavolo, un bandit jadis franciscain ( <i>L.D</i> p. 177)	car y avait jadis dormi Fra Diavolo, un bandit (Mns, p. 79)
Chacun buvait, coup sur coup, cinq slivowitz. ( <i>L.D</i> p. 177)	Chacun buvait d'un coup un hanap d'akvavit. (Mns, p. 79)
Alors, Albin lui tatouait sur son avant-bras droit, ( <i>L.D</i> p. 177)	Alors, Albin lui tatouait sur son <del>des</del> avant-bras droit, (Mns, p. 79)
un sillon blanc ultrafin, pas profond ( <i>L.D</i> p. 177 et 178)	un sillon blanc pas profond (Mns, p. 79)
aux Anglais. ( <i>L.D</i> p. 178)	aux anglais. (Mns, p. 80)
Quant au Titanic, s'il coula, ou plutôt s'il sombra, ( <i>L.D</i> p. 178)	Quant au Titanic, s'il sombra, (Mns, p. 80)
sur la construction d'un important laminoir, ( <i>L.D</i> p. 178)	sur la construction d'un laminoir, (Mns, p. 80)
ainsi qu'il l'affirma, «during his holidays», ( <i>L.D</i> p. 178)	ainsi qu'il l'affirma non sans humour «during his holidays», (Mns, p. 80)
tout bandit qu'il fût, il chômait ( <i>L.D</i> p. 178)	tout bandit qu'il fut, il chomait (Mns, p. 80)
l'Anglais ( <i>L.D</i> p. 179)	l'anglais (Mns, p. 80)

au dumping ( <i>L.D</i> p. 179)	au Dumping (Mns, p. 81)
qui nous lit doit l'avoir compris, ou sinon il nous a mal lu ( <i>L.D</i> p. 180)	qui nous lit doit l'avoir compris, ou sinon il nous a mal lus (Mns, p. 81)
<i>Qui fournit un appui probatif à la position du dollar (\$) (L.D p. 181)</i>	
raconta Augustus poursuivant sa narration. ( <i>L.D</i> p. 181)	raconta Augustus. (Mns, p. 81)
Son trafic d'opium marchant à souhait, ( <i>L.D</i> p. 181)	Son trafic d'opium marchant tout à fait, (Mns, p. 81)
continuait nonobstant à haïr tout Anglo-saxon, y compris un Ricain. ( <i>L.D</i> p. 181)	continuait à haïr tout anglo-saxon, y compris un ricain. (Mns, p. 81)
Il avait fait chaud; ( <i>L.D</i> p. 181)	Il <del>faisait</del> avait fait chaud; (Mns, p. 82)
d'un froid glacial. ( <i>L.D</i> p. 181)	d'un <del>climat</del> froid glacial. (Mns, p. 82)
qu'on massacraît au maximum, qu'on disloquât tout son saoul, ( <i>L.D</i> p. 182)	qu'on disloquât au maximum, (Mns, p. 82)
brûlant d'amour, ( <i>L.D</i> p. 183)	brulant d'amour, ( <i>L.D</i> p. 82)
nos corps alanguis, ( <i>L.D</i> p. 183)	nos corps allanguis, (Mns, p. 83)
Ta chair, O, ta chair, ( <i>L.D</i> p. 184)	Ta chair, oh ta chair, (Mns, p. 83)
kaolin disjoint ( <i>L.D</i> p. 184)	Kaolin disjoint (Mns, p. 83)
huis dont j'ouvrirai ( <i>L.D</i> p. 184)	huis dont j' <del>irai</del> ouvrirai (Mns, p. 83)
plumial à qui j'offrirai un calmar, ( <i>L.D</i> p. 184)	plumial à qui nous saurons à jamais offrir un calmar, (Mns, p. 84)
ton sillon oubli, où tout disparaît, où tout s'abolit, ton sillon Nirvâna, ( <i>L.D</i> p. 184)	ton sillon oubli où tout disparaît, ton sillon oubli où tout s'abolit, ton sillon nirvana, (Mns, p. 84)
avait fait sa communion, puis sa confirmation, avait failli finir capucin. ( <i>L.D</i> p. 185)	avait fait sa communion, avait failli finir franciscain ou capucin. (Mns, p. 84)
- Oh la la, ( <i>L.D</i> p. 185)	- Oh là là, (Mns, p. 84)
- <i>How much is that in dollars (\$) ? (L.D p. 185)</i>	- How much is that in dollars (\$) ? (Mns, p. 84)
Un dollar valant vingt-huit hrivnas ( <i>L.D</i> p. 185)	Un dollar valant dix huit hrivnas (Mns, p. 84)

- <i>Thirty-six thousand</i> , ( <i>L.D</i> p. 185)	- Thirty Thousand, (Mns, p. 85)
- Sois mon Don Juan, mon Casanova, mon Valmont, mon Divin Marquis ! ( <i>L.D</i> p. 185)	- Sois mon Don Juan, mon Casanova, mon Divin Marquis ! (Mns, p. 85)
On aurait dit Virginia Mayo s'offrant à Richard Widmark, ou Joan Crawford à Frank Sinatra, Rita Hayworth à Kirk Douglas, Kim Novak à Cary Grant, Anna Magnani à Randolph Scott, Gina Lollobrigida à Marlon Brando, Liz Taylor à Richard Burton, Ingrid Thulin à Omar Chariff. ( <i>L.D</i> p. 185)	On aurait dit Virginia Mayo, Joan Crawford, Rita Hayworth, Kim Novak ou Gina Lollobrigida jouant Cat on a hot tin roof, A star is born, Hiroshima mon amour ou Highwind in Jamaica, s'offrant à un Marlon Brando, à un Kirk Douglas ou à un Cary Grant, à un Frank Sinatra ou à un Richard Widmark (Mns, p. 85)
Mais s'agissait-il ( <i>L.D</i> p. 186)	S'agissait-il (Mns, p. 85)
duo plus galant, combat plus libidinal. ( <i>L.D</i> p. 186)	combat plus galant, duo plus libidinal. (Mns, p. 85)
Adonis amadouant Calypso, ( <i>L.D</i> p. 186)	Adonis aimant Calypso, (Mns, p. 85)
l'infamant forfait n'assaillit ( <i>L.D</i> p. 186)	<del>l'ignition du</del> infamant forfait n'assaillit (Mns, p. 85)
à un Nahum Gabo, puis un Baldaccini. ( <i>L.D</i> p. 187)	à un Navum Gabo, puis à un Baldaccini. (Mns, p. 86)
n'arrivant plus ( <i>L.D</i> p. 187)	n'arrivant pas (Mns, p. 86)
ma Damnation ( <i>L.D</i> p. 187)	ma damnation (Mns, p. 86)
Albin partit donc. ( <i>L.D</i> p. 189)	Albin partit. (Mns, p. 86)
durant son long parcours. ( <i>L.D</i> p. 189)	durant son parcours. (Mns, p. 86)
Anastasia sanglotant capitula. ( <i>L.D</i> p. 189)	La star capitula. (Mns, p. 86)
<i>Sic transit Gloria Mundi !</i> ( <i>L.D</i> p. 189)	
Tout un club d'Iron Mountain, aux confins du Wisconsin, non loin du Michigan, suicida d'un bloc. Un Japonais fit harakiri. Un marin jamaïcain sauta du haut du Radio-City Building, à Manhattan. ( <i>L.D</i> p. 189 et 190)	Un Japonais fit harakiri. Son club d'Iron Mountain, aux confins du Wisconsin, non loin du Michigan, suicida d'un bloc. (Mns, p. 87)

Othon Lippmann, plus tard, m'affirma qu'aux trois quarts du parcours, non loin d'Innsbruck, Albin lui laissa la Bugatti, lui disant qu'il avait un gars à voir pas loin. ( <i>L.D</i> p. 190)	Othon Lippmann m'affirma qu'un jour non loin d'Innsbruck, aux trois quarts du parcours, Albin lui laissa la Bugatti, lui disant qu'il avait un travail à accomplir. (Mns, p. 87)
du Talion ( <i>L.D</i> p. 191)	du talion (Mns, p. 88)
j'allai, par trois fois, à Davos, voulant voir Olga mourir par ma main avant qu'il soit trop tard. Mais Olga n'habitait plus au sanatorium. ( <i>L.D</i> p. 191)	j'allai, par trois fois, à Davos. Mais Olga n'y vivait plus. (Mns, p. 88)
au strict instant ( <i>L.D</i> p. 191)	à l'instant (Mns, p. 88)
mon commis du Consulat, ( <i>L.D</i> p. 191)	mon commis principal du Consulat, (Mns, p. 88)
mon commis ( <i>L.D</i> p. 191)	mon commis principal (Mns, p. 88)
Voilà, conclut Augustus, pourquoi j'ai dit qu'Haig n'avait pas compris. ( <i>L.D</i> p. 191)	Mais, conclut Augustus, Haig n'a pas compris. (Mns, p. 88)
à Olga Mavrokhordatos, ( <i>L.D</i> p. 192)	à Olga (Mns, p. 88)
Dans trois jours, ( <i>L.D</i> p. 192)	Dans Trois jours, (Mns, p. 88)
mon Hispano-Suiza grand Sport ( <i>L.D</i> p. 192)	mon hispano-suiza grand sport (Mns, p. 88)
fit Augustus qui bouillait. ( <i>L.D</i> p. 193)	
la Damnation ( <i>L.D</i> p. 193)	la damnation (Mns, p. 88)
ton Zahir ( <i>L.D</i> p. 193)	ton zahir (Mns, p. 88)
mais on n'a jamais su ( <i>L.D</i> p. 193)	on n'a jamais su (Mns, p. 88)
la Damnation ( <i>L.D</i> p. 193)	la damnation (Mns, p. 88)
Moi, dit Anton Voyl d'un ton sûr. ( <i>L.D</i> p. 193)	
nous fourniront ( <i>L.D</i> p. 193)	nous fournirons (Mns, p. 89)
fit Augustus qui aurait voulu tout savoir au plus tôt. ( <i>L.D</i> p. 194)	fit Augustus qui bouillait voulant savoir. (Mns, p. 89)
hic & nunc ( <i>L.D</i> p. 194)	hic aut nunc (Mns, p. 89)
Mais il nous faudra ( <i>L.D</i> p. 194)	Il nous faudra (Mns, p. 89)

qu' un quart du total. ( <i>L.D</i> p. 195)	qu' un quart du <del>corpus</del> total. (Mns, p. 89)
la signification du signal ? ( <i>L.D</i> p. 194 et 195)	la signification du <del>total</del> -signal ? (Mns, p. 89)
D'aucuns l'ont fait avant nous : Champollion, mais aussi Laranda, Arago, Alcala, Riga, Riccoboni, Von Schontan, Wright. ( <i>L.D</i> p. 195)	D'aucuns l'ont fait avant nous. (Mns, p. 89)
Au vrai, la signification apparaît, mais, disons, plus ou moins loin, dans un futur plus ou moins flou, dans un flou plus ou moins vacillant. ( <i>L.D</i> p. 195)	Au fait, la signification apparaît disons plus ou moins loin. (Mns, p. 89)
d'un discours d'Avocat, ( <i>L.D</i> p. 195)	d'un discours d'avocat, (Mns, p. 90)
discours allant d'un individu à autrui, d'un quidam à son voisin, ( <i>L.D</i> p. 195)	discours allant d'un quidam // individu à son voisin // autrui (Mns, p. 90)
fût-il transitif ou narratif, dû à ( <i>L.D</i> p. 195)	fut-il transitif ou narratif, du à (Mns, p. 90)
du Logos ( <i>L.D</i> p. 195)	du logos (Mns, p. 90)
Un mort, puis trois, puis cinq, puis six, puis tous, ( <i>L.D</i> p. 196)	Un mort, puis trois, puis cinq, puis six, puis dix, (Mns, p. 90)
Ainsi surgit ( <i>L.D</i> p. 196)	ainsi surgit (Mns, p. 91)
j'irai fonçant tambour battant dans mon brouillard. ( <i>L.D</i> p. 197)	j'irai fonçant tambour battant . (Mns, p. 91)
Anton Voyl m'avisa alors : «La Squaw, nous dit-il, ( <i>L.D</i> p. 197)	La squaw, nous dit-il d'abord, (Mns, p. 91)
son fourbi d'in-octavo. ( <i>L.D</i> p. 197)	son tas d'in-octavos. (Mns, p. 91)
Il fumait ninas sur ninas, ( <i>L.D</i> p. 197)	Il fumait cigarillo sur cigarillo, (Mns, p. 91)

<p>Mais choisissant, par imitation, à l'instar du connu :</p> <p>Ba va sa ka ma sar pa ta par da Bi vi si ki mi sir pi ti pir di Bo vo so ko mo sor po to por do</p> <p>un gabarit simulant la transcription, nous allons, par la raison; l'intuition ou l'imagination, aboutir à un brouillon moins approximatif.</p> <p>Il s'affaira aussitôt, traçant vingt-cinq signaux au crayon blanc sur un placard noir. Voici l'inscription qu'on obtint :</p> <p>Ja Gra Va Sa La Dâ La Ma Tân A Ma Va Jâs 'A Ta Krat' Dâ La Pa Sa Ya Ra Da Ra Cha (L.D p. 198)</p>	<p>Mais, choisissant, par imitation, un gabarit simulant la transcription, nous allons, par la raison, l'intuition ou l'imagination, aboutir à un brouillon moins approximatif.</p> <p>Il s'affaira aussitôt, traçant vingt <del>six</del> cinq signaux au crayon blanc sur un placard noir: voici l'inscription qu'on obtint :</p> <p>Ja Gra Va Sa la dâ la Ma Tân A Ma Va Jâs 'a ta Krat' Dâ la pa Sa ya ra da ra cha (Mns, p. 92)</p>
son Hispano-Suiza, (L.D p. 199)	son hispano suiza, (Mns, p. 92)
A midi tapant, (L.D p. 199)	A midi (Mns, p. 92)
d'un ton moribond, (L.D p. 199)	d'un ton <del>froid</del> moribond, (Mns, p. 92)
dit, tout bas, Anton. (L.D p. 200)	dit <del>Anton pour finir</del> tout bas, Anton. (Mns, p. 93)
confirma Anton Voyl. (L.D p. 200)	confirma Anton. (Mns, p. 93)
la Loi du Talion. (L.D p. 200)	la loi du talion. (Mns, p. 93)
dans l'Hispano-Suiza, (L.D p. 200)	dans l'Hispano suiza (Mns, p. 93)
filant dans la nuit sans jamais s'offrir un instant oisif. Car, (L.D p. 200)	filant dans la nuit . Mais, (Mns, p. 93)
Augustus voulut courir à la loggia dont on laissait la disposition au baryton. (L.D p. 201)	Augustus voulut courir à la loggia qu'on avait mis <b>[sic]</b> à la disposition du baryton. (Mns, p. 94)
Mais qu'y avait-il à voir ou à saisir, (L.D p. 201)	Mais qu'y avait-il à voir, (Mns, p. 94)
- My God ! hurla la Squaw qu'assommait la divulgation (L.D p. 203)	- My God ! hurla la squaw qu'assomait <b>[sic]</b> la divulgation (Mns, p. 94)
Il s'agit d'un faux-pas, (L.D p. 203)	Il s'agit d'un faux, (Mns, p. 94)

ton papa nous a tous maudits ! ( <i>L.D</i> p. 203)	ton papa nous a maudit ! (Mns, p. 94)
Tais-toi, la Squaw, dit Olga, ( <i>L.D</i> p. 203)	Tais-toi, la squaw, (Mns, p. 94)
admit Arthur Wilburg Savorgnan. ( <i>L.D</i> p. 203)	admit Savorgnan. (Mns, p. 94)
- Anton Voyl, dit Olga. Il l'a vu, il l'a ouï. Il m'a dit qu'il avait compris par intuition qu'Augustus aurait un sursaut si brutal quand son fils apparaîtrait, pris dans son carcan blanc, qu'à l'instar d'un lion moribond ou d'un albatros saisi par un marin rigolard, il allait rugir. ( <i>L.D</i> p. 203 et 204)	Voyl. Il l'a vu . Il m'a dit qu'il avait compris avant qu'Augustus allait avoir un sursaut si brutal quand Haig apparaîtrait qu'il rugirait, à coup sûr, à l'instar d'un lion moribond ou d'un albatros saisi par un marin rigolard. (Mns, p. 95)
Anton Voyl vit ( <i>L.D</i> p. 204)	il vit (Mns, p. 95)
poussait un cri surhumain, ( <i>L.D</i> p. 204)	poussait un cri inhumain, (Mns, p. 95)
<i>Grido Indivolato</i> ( <i>L.D</i> p. 204)	grido indivolato (Mns, p. 95)
dit Olga, poursuivant sa narration. ( <i>L.D</i> p. 204)	
On m'alanguit ( <i>L.D</i> p. 204)	On m'allanguit (Mns, p. 95)
J'y agonisai six jours. ( <i>L.D</i> p. 204)	J'y agonisai trois jours. (Mns, p. 95)
Puis un toubib ( <i>L.D</i> p. 204)	Un toubib (Mns, p. 95)
gardant sa main dans ma main. ( <i>L.D</i> p. 204)	gardant ma main dans sa main. (Mns, p. 95)
Augustus t'abatrait ( <i>L.D</i> p. 204)	Augustus t'abattrà (Mns, p. 95)
la Damnation ( <i>L.D</i> p. 204)	la damnation (Mns, p. 95)
s'attacha à mon pas, ( <i>L.D</i> p. 205)	s'attacha à nos pas, (Mns, p. 95)
J'oubliais la mort du si charmant Douglas Haig. ( <i>L.D</i> p. 205)	J'y oubliais la mort du si charmant Haig. (Mns, p. 96)
du zinc, du strontium, du plomb radioactif, du cobalt. ( <i>L.D</i> p. 205)	du zinc, du cobalt, du plomb radioactif, du strontium. (Mns, p. 96)
du transat ( <i>L.D</i> p. 205)	du Transat (Mns, p. 96)

Plus tard, au sortir d'un bal où il m'avait fait assouvir ma passion pour la mazurka, ( <i>L.D</i> p. 205)	Plus tard, au sortir d'un bal où il m'avait conduit, [ <b>le mot conduit est encadré</b> ] (Mns, p. 96)
j'avais du goût pour lui. ( <i>L.D</i> p. 205)	j'avais passion pour lui. (Mns, p. 96)
s'accumulait dans mon boudoir ( <i>L.D</i> p. 206)	<del>j'avais sur mon lit</del> s'accumulait dans mon boudoir (Mns, p. 96)
arums ( <i>L.D</i> p. 206)	Arums (Mns, p. 96)
avions-cargos ( <i>L.D</i> p. 206)	avion-cargo (Mns, p. 96)
Il paraissait souffrir d'un souci constant, d'un mal sournois. ( <i>L.D</i> p. 206)	Il paraissait souffrir d'un souci constant, sournois. (Mns, p. 96 et 97)
L'ayant vu, un jour, par hasard : ( <i>L.D</i> p. 206)	J'avais vu, un jour, par hasard son talisman (Mns, p. 97)
un gris-gris ( <i>L.D</i> p. 206)	un <del>talisman</del> gris-gris (Mns, p. 97)
la Damnation ( <i>L.D</i> p. 207)	la damnation (Mns, p. 97)
qu'il s'agissait, ric-à-rac, ( <i>L.D</i> p. 207)	qu'il s'agissait, (Mns, p. 97)
alors qu'on sortait du Casino d'Albi où l'on avait applaudi Lolita Van Paraboom, jadis star du Crazy Saloon, ( <i>L.D</i> p. 207)	alors qu'on sortait du Casino d'Albi, (Mns, p. 97)
alors qu'attachant bambin j'arrivais sur cinq ans, ( <i>L.D</i> p. 208)	alors <del>qui</del> -qu'attachant bambin j'arrivais sur trois ans, (Mns, p. 97)
Mais alors !!! ? ( <i>L.D</i> p. 208)	Mais Alors !!! ? (Mns, p. 98)
On aura tout vu ! Ça a l'air bouffon ! ( <i>L.D</i> p. 208)	Ça a l'air bouffon ! (Mns, p. 98)
Alanguï, qui sur un divan, qui dans un sofa, ( <i>L.D</i> p. 208)	Allanguï, qui sur un divan, qui dans un sofa, (Mns, p. 98)
mon amant ( <i>L.D</i> p. 209)	Anton (Mns, p. 98)
qu'il craignait pour lui la Damnation ( <i>L.D</i> p. 209)	qu'il craignait la damnation (Mns, p. 98)
Pourquoi pas moi ? disait-il, puisqu'Haig fut abattu ( <i>L.D</i> p. 209)	Pourquoi pas moi, puisqu'il fut abattu ? (Mns, p. 98)
ton haïssant, ton agissant papa, Albin, ( <i>L.D</i> p. 209)	Albin, ton haïssant, ton agissant papa (Mns, p. 98)

fuir, partir au loin, au plus loin, rompant l'attraction, m'arrachant au pouvoir fascinant qui m'unit à toi. (L.D p. 209)	fuir, partir, rompant l'attraction au pouvoir fascinant qui m'unit à toi. (Mns, p. 98)
la Damnation (L.D p. 209)	la damnation (Mns, p. 99)
Nous pourrions, au vrai, mourir unis; (L.D p. 209)	Nous pourrions mourir unis; (Mns, p. 99)
Puis, sans un mot, il partit. (L.D p. 209)	Puis il partit. (Mns, p. 99)
Droit Commun (L.D p. 209)	droit commun (Mns, p. 99)
cinq ou six faits (L.D p. 209 et 210)	cinq ou six trucs (Mns, p. 99)
La souris du coin toujours pâmait d'admiration pour lui. (L.D p. 210)	<del>Il suscitait</del> La souris du coin toujours pâmait <b>[sic]</b> d'admiration pour lui. (Mns, p. 99)
lors d'un symposium (L.D p. 210)	à un <del>congrès</del> -symposium (Mns, p. 99)
Tribunal (L.D p. 210)	tribunal (Mns, p. 99)
avoisinait (L.D p. 210)	avoisinnait (Mns, p. 99)
Yvazoulay (L.D p. 210)	<del>Yoriek</del> YVA (Mns, p. 99)
Lors, l'on fut vingt ans sans savoir où il habitait, sans savoir s'il vivait ou s'il avait connu la mort... (L.D p. 210)	Lors, l'on fut vingt ans sans savoir où il vivait. (Mns, p. 99)
j'allai (L.D p. 210)	j'allais (Mns, p. 99)
Puis il faiblit, (L.D p. 210)	Mais il faiblit, (Mns, p. 99)
sinon il mourra. (L.D p. 210)	sinon il va mourir. (Mns, p. 99)
fit chacun (L.D p. 210)	dit Chacun (Mns, p. 100)
n'oyant plus (L.D p. 211)	n'ayant plus (Mns, p. 100)
au moins vingt-cinq vairons. (L.D p. 211)	un vairon. (Mns, p. 100)
Papou (L.D p. 211)	papou (Mns, p. 100)

<p>un ami juif, Abraham Baruch – quoiqu'incirconcis, il avait fait sa Bar-Mitzvah; il pratiquait quand ça lui chantait, mais il allait pourtant voir son rabbin à Shavouot, à Pourim, à Hanouka, au 5 yar, à Roch Haschana, à Yom Kippour- un ami juif, donc qui m'a appris l'art subtil du Gäfilt-Fish. (L.D p. 211 et 212)</p>	<p>un ami juif qui m'a appris l'art subtil du Gäfilt-fish. (Mns, p. 100)</p>
<p>la Squaw mit à bouillir dans un fait-tout (L.D p. 212)</p>	<p>la squaw mit à bouillir dans un faitout (Mns, p. 100)</p>
<p>un kilo (L.D p. 212)</p>	<p>un kilog (Mns, p. 100)</p>
<p>saupoudra (L.D p. 212)</p>	<p><del>ajouta</del>-saupoudra (Mns, p. 100)</p>
<p>Saisissant un hachoir, Olga posa Jonas sur un billot puis, d'un coup, ouvrit l'animal. (L.D p. 212)</p>	<p>Saisissant un hachoir, Olga ouvrit d'un coup l'animal. (Mns, p. 101)</p>
<p>vingt-huit ans (L.D p. 212)</p>	<p><del>dix</del>-vingt-huit ans (Mns, p. 101)</p>
<p>la bru du Consul (L.D p. 213)</p>	<p><del>la bru</del> (Mns, p. 101)</p>
<p>pour savoir si oui ou non l'honni grand train du Blanc va surgir à l'horizon. (L.D p. 213)</p>	<p>pour savoir si l'honni grand train du Blanc va ou non surgir à l'horizon (Mns, p. 101)</p>
<p>dit Arthur Wilburg Savorgnan à la Squaw. (L.D p. 213)</p>	<p>dit Arthur à la squaw. (Mns, p. 101)</p>
<p>la Maldiction ! (L.D p. 213)</p>	<p>la maldiction ! (Mns, p. 101)</p>
<p>affirma aussitôt Arthur Wilburg Savorgnan. (L.D p. 215)</p>	<p>affirma aussitôt Savorgnan. (Mns, p. 102)</p>
<p>soif d'un Non-Dit (L.D p. 215)</p>	<p>Soif d'un non-dit (Mns, p. 102)</p>
<p>qu'il n'y a qu'Un Mal, Mal dont nous souffrons tous, Mal dont nous subissons l'affolant poids, Mal dont sont morts Douglas Haig d'abord, puis Anton Voyl, puis Hassan Ibn Abbou, Augustus, Olga à l'instant, Mal dont nous pâtissons (L.D p. 215)</p>	<p>qu'il n'y a qu'un mal, mal dont nous souffrons tous, mal dont nous subissons l'affolant poids, mal dont sont morts Douglas Haig, Anton Voyl, Augustus, Olga à l'instant, mal dont nous pâtissons <b>[sic]</b> (Mns, p. 102)</p>

un Nom ( <i>L.D</i> p. 215)	un nom (Mns, p. 102)
Tabou ( <i>L.D</i> p. 216)	tabou (Mns, p. 102)
voilà ta Mort, voilà où va s'inaugurant la Damnation, ( <i>L.D</i> p. 216)	voilà ta mort, voilà où va s'inaugurant la damnation, (Mns, p. 102)
qu'il y a un confin, donc qu'il y a un Salut. ( <i>L.D</i> p. 216)	qu'il y a un confin, qu'il y a un salut (Mns, p. 102)
qui aurait à jamais, aussitôt, aboli la Saga ( <i>L.D</i> p. 216)	qui aurait aussitôt aboli à jamais la saga (Mns, p. 102)
un Talion ( <i>L.D</i> p. 216)	un talion (Mns, p. 102)
la Damnation ( <i>L.D</i> p. 216)	la damnation (Mns, p. 102)
Nous avons connu, nous connaissons la Mort, ( <i>L.D</i> p. 216)	nous avons connu, nous connaissons la mort, (Mns, p. 102)
issus d'un Tabou dont nous nommons l'Autour ( <i>L.D</i> p. 216)	issus d'un tabou dont nous nommons l'autour (Mns, p. 102 et 103)
dit alors Amaury, ( <i>L.D</i> p. 216)	fit Amaury, (Mns, p. 103)
un Disparu ( <i>L.D</i> p. 216)	un disparu (Mns, p. 103)
d'un Balzac avant Vautrin, Goriot, Pons ou Rastignac, ( <i>L.D</i> p. 217)	d'un Balzac s'amusant (Mns, p. 103)
sa portion, sa ration d'incongrus gribouillis, ( <i>L.D</i> p. 217)	sa portion d'incongrus gribouillis, (Mns, p. 103)
Oui, approuva à son tour Arthur Wilburg Savorgnan, ( <i>L.D</i> p. 217)	Oui, approuva Arthur (Mns, p. 103)
la Loi ( <i>L.D</i> p. 217)	la loi (Mns, p. 103)
poursuivit, lyrical, Amaury Conson, ( <i>L.D</i> p. 217)	poursuivit, lyrical, Amaury, (Mns, p. 103)
l'Inspiration ( <i>L.D</i> p. 218)	l'inspiration (Mns, p. 103)
Manuscrit ( <i>L.D</i> p. 218)	manuscrit (Mns, p. 104)
confus, sinon tout à fait cramoisi. ( <i>L.D</i> p. 218)	confus, sinon cramoisi. (Mns, p. 104)
fit, tout à trac, Arthur Wilburg Savorgnan. ( <i>L.D</i> p. 218)	dit Arthur . (Mns, p. 104)
L'on dina donc. Collation ( <i>L.D</i> p. 218)	L'on dina <b>[sic]</b> donc : collation (Mns, p. 104)

pour, sans attrition, s'offrir l'ingurgitation ( <i>L.D</i> p. 218)	pour s'offrir sans attrition l'ingurgitation (Mns, p. 104)
Mais on n'y touchait pas, au gorgonzola, ( <i>L.D</i> p. 218)	Mais on n'y toucha pas, (Mns, p. 104)
un Salgidal, quoiqu'il ait voulu un Optalidon. ( <i>L.D</i> p. 219)	un salgidal, quoiqu'il ait voulu un optalidon. (Mns, p. 104)
Tanka ( <i>L.D</i> p. 219)	tanka (Mns, p. 104)
romans, compilations, traductions ou discours. ( <i>L.D</i> p. 219)	romans ou compilations, (Mns, p. 104)
Il faisait bon, pas trop chaud, pas trop froid. ( <i>L.D</i> p. 219)	Il faisait doux. (Mns, p. 104)
Trabuco ( <i>L.D</i> p. 219)	trabuco (Mns, p. 104)
sous un climat ( <i>L.D</i> p. 219)	dans un climat (Mns, p. 104)
la Mort dans un Paradis ( <i>L.D</i> p. 219)	la mort dans un paradis (Mns, p. 105)
la Mort ( <i>L.D</i> p. 219)	la mort (Mns, p. 105)
il aurait dû ( <i>L.D</i> p. 219)	il aurait du <b>[sic]</b> (Mns, p. 105)
On lançait son corps mort au fond d'un ravin. ( <i>L.D</i> p. 219)	
d'un Christian Bourgois ? Ou l'obscur ( <i>L.D</i> p. 220)	d'un Christian Bourgois ? L'obscur (Mns, p. 105)
<i>Blanc ou l'oubli d'Aragon? Un Grand Cri Vain ? La Disparition ?</i> ( <i>L.D</i> p. 220)	Blanc ou l'oubli d'Aragon? Un grand cri vain ? la disparition ? (Mns, p. 105)
du Parc ( <i>L.D</i> p. 221)	du parc (Mns, p. 105)
vrilla son cou. ( <i>L.D</i> p. 221)	vrillait son <del>corps</del> cou. (Mns, p. 106)
un migrain brutal ( <i>L.D</i> p. 221)	un <del>fort</del> migrain brutal (Mns, p. 106)
Il a dû y avoir intoxication, piaula-t-il. Il a dû y avoir un truc pas sain, un truc pourri dans la nutrition du soir ! ( <i>L.D</i> p. 221)	Il doit y avoir intoxication, piaula-t-il. Il a du <b>[sic]</b> y avoir un truc pourri dans la nutrition du soir ! (Mns, p. 106)
Il aurait voulu bondir, ( <i>L.D</i> p. 221)	Il voulut bondir, (Mns, p. 106)

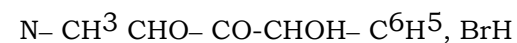
Un soupçon lui vint : on avait mis du poison dans son vin.

– 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.

On aurait dit qu’à tout instant il allait s’abolir dans un coma profond. Mais, s’arrachant au divan non sans un mal surhumain, il parvint à franchir l’assombri parcours qui conduisait au corridor.

Mais pourquoi, sanglotait-il dans son for, n’avait-il pas jadis soumis son corps à la mithridatisation, ainsi qu’on lui avait dit au moins vingt fois?

L’instant final allait-il s’accomplir? Non, jura-t-il. A coup sûr, il finirait par avoir du lait, ou un anti-poison. Il lui souvint qu’il y avait, là-haut, dans un cagibi du studio qu’on avait mis à la disposition d’Arthur Wilburg Savorgnan un flacon d’Homatropini hydrobromidum



qui, à coup sûr, adouciraient son mal.

Mais trop tard ! ~~il s’abîma dans un profond coma,~~ basculant soudain d’un coup, balbutiant dans un cri plaintif:

« Oui ...à mon tour...à mon tour j’ai compris...Il m’a u...il m’a u...!

(Mns, p. 106)

A tâtons, quoiqu'il souffrît, quoiqu'il suât, il monta, il grimpa, s'accrochant, pas à pas, l'obscur colimaçon qui aboutissait aux locaux du haut... ( <i>L.D</i> p. 221 et 222)	
[voir Bloch and Wartburg, ] ( <i>L.D</i> p. 225))	(cf. Bloch & Wartburg,) (Mns, p. 106)
son auto ( <i>L.D</i> p. 225)	sa Ford (Mns, p. 106)
contraignant Ottavio Ottaviani ( <i>L.D</i> p. 225)	contraignant Ottaviani (Mns, p. 106)
nous y voici, ( <i>L.D</i> p. 226)	nous y voilà, (Mns, p. 106)
- Taratata, ( <i>L.D</i> p. 226)	ta ta ta (Mns, p. 107)
- Tu vois, fit Aloysius abattu, ils sont tous morts; puis, louchant sur Ottaviani d'un air ambigu, il murmura, ainsi qu'on fait dans son for : non, à coup sûr, il y a dans la maison au moins un individu qui vit toujours, mais, à mon avis, il a dû s'assoupir, plus rond qu'un Polonais ! ( <i>L.D</i> p. 226)	- Tu vois, fit Aloysius abattu, ils sont tous morts. (Mns, p. 107)
fit Ottaviani. Il paraissait n'avoir pas compris l'allusion d'Aloysius. Mais appuyant à fond sur la cloison du moraillon, il força la vis du crampon, puis, s'aidant d'un canif, il parvint, ( <i>L.D</i> p. 226)	dit Ottaviani qui appuyant à fond sur la cloison du moraillon força la vis du crampon, puis parvint, (Mns, p. 107)
voici la Squaw ! ( <i>L.D</i> p. 227)	Voilà la squaw ! (Mns, p. 107)
qu'on poirotait ( <i>L.D</i> p. 227)	qu'on poirautait (Mns, p. 107)
qu'y a-t-il donc ? ( <i>L.D</i> p. 227)	qu'y a-t-il ? (Mns, p. 107)
- Mais nous l'avions appris ! - Oui, mais Olga aussi ! ( <i>L.D</i> p. 227)	Nous savions ... Olga aussi ! (Mns, p. 107)
- Mais si, voyons, ( <i>L.D</i> p. 227)	- Mais si, voyons Ottaviani, (Mns, p. 107)
mais nous n'avons pu, ( <i>L.D</i> p. 227)	mais il nous fut vain, (Mns, p. 108)

ni lumignons, ni fanaux, ni brandon ni lampion sinon mon falot qui faiblit. ( <i>L.D</i> p. 229)	ni lumignon, ni fanal, ni brandon ni lampion sinon mon falot qui faiblit. (Mns, p. 108)
la Maison Clifford. ( <i>L.D</i> p. 228)	la maison Clifford. (Mns, p. 108)
touchant la disparition d'Anton Voyl ( <i>L.D</i> p. 228)	s'apportant à la disparition d'Anton, (Mns, p. 108) <b>[Dans le manuscrit l'énumération se fait sans retour à la ligne après chaque élément]</b>
Son Journal, ( <i>L.D</i> p. 228)	son journal, (Mns, p. 108)
Tanka ( <i>L.D</i> p. 228)	tanka (Mns, p. 108)
Corpus ( <i>L.D</i> p. 228)	corpus (Mns, p. 108)
La mort d'Augustus qui, au matin, allant nourrir Jonas, hurlait soudain "Un Zahir !" puis s'abattait; ( <i>L.D</i> p. 228)	puis, un matin, la mort d'Augustus qui allant nourrir Jonas, hurlait soudain "Un Zahir !" puis s'abattait; (Mns, p. 10!)
La mort d'Othon Lippmann, ( <i>L.D</i> p. 228)	La mort d'Othon, (Mns, p. 108)
La fabrication d'un Gäfilt-Fisch; ( <i>L.D</i> p. 229)	puis la fabrication d'un gäfilt-fisch; (Mns, p. 108)
la Maldiction ( <i>L.D</i> p. 229)	la maldiction (Mns, p. 108)
- Hum, fit Aloysius Swann, ( <i>L.D</i> p. 229)	- Hum, dit Aloysius au bout d'un instant, (Mns, p. 109)
n'ont-ils pas accouru ( <i>L.D</i> p. 229)	n'ont-ils pas accourus (Mns, p. 109)
ils sont par trop abasourdis pour ouïr tout bruit, fût-il ( <i>L.D</i> p. 229)	ils sont trop abasourdis pour ouir <b>[sic]</b> tout bruit, fut-il <b>[sic]</b> (Mns, p. 109)
un baryton saxo ( <i>L.D</i> p. 130)	un baryton (Mns, p. 109)
l'an Mil. ( <i>L.D</i> p. 230)	l'an mil. (Mns, p. 109)
tout ça arrivant, ( <i>L.D</i> p. 230)	tout ça arrivait, (Mns, p. 109)
un garçon maigrichonnant, ( <i>L.D</i> p. 230)	un garçon maigrichon, (Mns, p. 109)
un manoir, ( <i>L.D</i> p. 230)	plus un manoir, (Mns, p. 109)
l'ABC ( <i>L.D</i> p. 230)	l'Abc (Mns, p. 109)
du fauchard ( <i>L.D</i> p. 231)	du faussard (Mns, p. 109)
Sarrasin ( <i>L.D</i> p. 231)	sarrasin (Mns, p. 109)
Durandal ( <i>L.D</i> p. 231)	durandal (Mns, p. 110)

Aloysius Swann ( <i>L.D</i> p. 231)	Aloysius (Mns, p. 110)
un Stradivarius ( <i>L.D</i> p. 231)	un stradivarius (Mns, p. 110)
à bout ( <i>L.D</i> p. 231)	<del>du</del> au bout (Mns, p. 110)
Tambour-Major ( <i>L.D</i> p. 231)	tambour-major (Mns, p. 110)
	<del>Tie-Tae Cui-Cui</del> <del>L'oisillon a fait son nid (bis)</del> <del>Cui-Cui Tie-Tae</del> <del>Un rossignol chantait</del> (Mns, p. 110)
<i>J'y pouvois par la scansion</i> <i>Cours au mur si tu l'franchis</i> ( <i>L.D</i> p. 232)	bastill' polka J'y pouvois <del>dans</del> par la scansion Cours au mur si tu l'Franchis... (Ecrit de Paul Quère)
Bravo ! ( <i>L.D</i> p. 232)	Bravi (Mns, p. 110)
alors qu'un patron n'avait sorti qu'un canard ! ( <i>L.D</i> p. 232)	alors qu'un patron qu'un boss n'avait sorti qu'un couac ! (Mns, p. 110)
un Pourquoi à la Mort ? ( <i>L.D</i> p. 233)	un pourquoi à la mort ? (Mns, p. 111)
D'où l'as-tu appris ? ( <i>L.D</i> p. 233)	Où l'as-tu appris ? (Mns, p. 111)
narra Aloysius Swann, ( <i>L.D</i> p. 233)	
Commissariat local, ( <i>L.D</i> p. 233)	commissariat local, (Mns, p. 111)
PARIS. SIX MAI. MIDI TROIS. AVONS APPRIS LA MORT D'YVON CONSON A PAROS. STOP. CONFIRMATION POINT PAR POINT A TA DISPOSITION A ARRAS. STOP. ( <i>L.D</i> p. 233)	Paris. Six Mai. Midi trois. Avons appris la mort d'Yvon Conson à Paros. Stop. Confirmation suit. Stop. Narration point par point à ta disposition à Arras Stop. (Mns, p. 111)
mais n'y parvins ( <i>L.D</i> p. 233)	mais n'y parvint (Mns, p. 111)
J'accourus au Commissariat, y fis ( <i>L.D</i> p. 233)	J'accourus au commissariat, y fit <b>[sic]</b> (Mns, p. 111)
son bakchich. ( <i>L.D</i> p. 234)	son bakschich. (Mns, p. 111)
J'appris ainsi qu'Yvon Conson, ( <i>L.D</i> p. 234)	J'appris ainsi qu' <del>un soir pas si lointain</del> Yvon Conson, (Mns, p. 111)
un Coq ( <i>L.D</i> p. 234)	un coq (Mns, p. 112)
au Grand Jan, au Tout à bas, ( <i>L.D</i> p. 234)	au grand jan, au tout à bas, (Mns, p. 112)

il avait sorti un as, Yvon n'avait qu'un trois. ( <i>L.D</i> p. 234)	il avait sorti un as, Yvon un trois. (Mns, p. 112)
à vous la main. ( <i>L.D</i> p. 234)	à vous <del>l'initial</del> la main. (Mns, p. 112)
son krabs ( <i>L.D</i> p. 235)	son Krabs (Mns, p. 112)
Il pointa, il doubla, il abonda, il adoubla, il accoupla, ( <i>L.D</i> p. 235)	Il pointa, il doubla, il adoubla, il accoupla, (Mns, p. 112)
Phhhht ! ( <i>L.D</i> p. 235)	Phhhht ! (Mns, p. 112)
L'on aurait ouï un bourdon volant ! ( <i>L.D</i> p. 235)	
puis finit ( <i>L.D</i> p. 235)	puis <del>but</del> finit (Mns, p. 112)
dit-il à l'inconnu. ( <i>L.D</i> p. 235)	dit-il pour finir à l'inconnu. (Mns, p. 112)
mais l'hasard lui souriant, ( <i>L.D</i> p. 236)	
Rampotons ! Rampotons illico ! ( <i>L.D</i> p. 236)	Rampotons ! Rampotons ! (Mns, p. 113)
lança Yvon. ( <i>L.D</i> p. 236)	lança, cassant, Yvon. (Mns, p. 113)
disons plutôt un voyou ! ( <i>L.D</i> p. 236)	disons plutôt un vrai voyou ! (Mns, p. 113)
Soit, soit, convint la Squaw qui s'obstinait, ( <i>L.D</i> p. 236)	Oui oui poursuivit la squaw (Mns, p. 113)
dit Aloysius, ( <i>L.D</i> p. 236)	
car il s'agit là d'un point capital dont, si nous n'ignorons pas tout, nous n'avons ( <i>L.D</i> p. 236)	car il s'agit d'un point capital dont pour sûr nous n'ignorons pas tout mais dont nous n'avons (Mns, p. 113)
Laissant Arthur Wilburg Savorgnan à son dodo, ( <i>L.D</i> p. 236)	On laissa Savorgnan à son dodo, puis (Mns, p. 113)
aucun hamac ( <i>L.D</i> p. 236)	
O Aloysius, cria la Squaw, ( <i>L.D</i> p. 237)	Oh Aloysius cria la squaw, (Mns, p. 113)
à l'installation du duo ( <i>L.D</i> p. 237)	à l'installation des amis (Mns, p. 114)
trois polochons, ( <i>L.D</i> p. 237)	trois plochons, <b>[sic]</b> (Mns, p. 114)

pas mal d'individus qu'on connaît plutôt pas mal, mais il y a aussi cinq ou six quidams tout à fait inconnus pour moi, dont un, dont on voudrait savoir plus. (L.D p. 237)	pas mal d'individus qu'on connaît plutôt, mais il y a aussi cinq ou six quidams tout à fait inconnus pour moi. (Mns, p. 114)
plutôt cotonnant, (L.D p. 237)	quasi cotonnant, (Mns, p. 114)
Un sarrau d'Oxford sans col apparaissait sous un tricot raglan marron à trois boutons fait du plus fin whipcord. Ça lui donnait (L.D p. 237)	Un sarrau d'oxford sans col apparaissant sous un tricot raglan marron à trois boutons lui donnait (Mns, p. 114)
un hippy grattant son banjo ou sa balalaïka dans un boxon à Chinatown ou à Big Sur. (L.D p. 238)	un hippy grattant son banjo dans un boui boui à Chinatown ou à Big Sur. (Mns, p.114)
qui fouillait (L.D p. 238)	qui farfouillait (Mns, p. 114)
la P.J. (L.D p. 238)	la PS (Mns, p. 114)
qu'un kraft autocollant (L.D p. 238)	qu'un <del>ron</del> KRAFT autocollant (Mns, p. 114)
à l'instar d'un loir ou d'un castor. (L.D p. 238)	à l'instar d'un loir. (Mns, p. 114)
- Bon sang ! On court tout droit à l'asphyxiation ici, jura Ottavio Ottaviani. (L.D p. 239)	
tout chiffonnants, (L.D p. 239)	tout chiffonnants, (Mns, p. 115)
il fait donc jour ? (L.D p. 239)	il fait jour ! (Mns, p. 115)
pour avoir d'abord (L.D p. 239)	pour d'abord avoir (Mns, p. 115)
Il avait pris un bain (L.D p. 239)	ayant pris un bain (Mns, p. 115)
un fouloir (L.D p. 239)	un foulard (Mns, p. 115)
Il n'y a plus, dit Arthur Wilburg Savorgnan, d'Amaury Conson ! (L.D p. 239)	

- Il n'y a plus d'Amaury Conson, dit Arthur Wilburg Savorgnan, Il gît au sous-sol, au fond du bassin à mazout. (L.D p. 241)	- Il n'y a plus d'Amaury Conson, dit Savorgnan, Il git <b>[sic]</b> au sous sol, au fond du bassin à mazout. (Mns, p. 115)
Nous l'y aurions vu choir, oui, si un court-circuit n'avait fait partout la nuit, (L.D p. 241)	Nous l'y avons vu choir, oui, puis un court circuit fit partout la nuit, (Mns, p. 115)
admit Arthur Wilburg Savorgnan, (L.D p. 241)	admit Savorgnan, (Mns, p. 115)
il fit, croyons-nous, (L.D p. 241)	il fit (Mns, p. 115)
l'y attirait ! (L.D p. 241)	l'attirait au fond ! (Mns, p. 115)
Arthur Wilburg Savorgnan soupira, mais n'ajouta pas un mot. Il avait l'air grognon. (L.D p. 241)	Arthur Wilburg Savorgnan soupira, n'ajoutant mot. (Mns, p. 115)
du Barbu (L.D p. 241)	du barbu (Mns, p. 115)
Tu la lui as fait voir, non ? (L.D p. 242)	Tu lui as fait voir ? (Mns, p. 116)
dans mon placard. (L.D p. 242)	dans un placard. (Mns, p. 116)
sur un divan. (L.D p. 242)	dans un divan. (Mns, p. 116)
Il souffrait. Il crut qu'on avait voulu sa mort, qu'on avait mis du poison dans sa boisson. Il lui souvint alors qu'il pouvait y avoir dans mon boudoir un anti-poison qui l'assainirait. Il monta à tâtons, jusqu'au cagibi qui jouxtait mon boudoir; (L.D p. 242)	Il crut qu'on lui avait mis du poison dans sa boisson. Il lui souvint alors qu'il y avait dans mon boudoir du <del>salicyde</del> . Il y vint. (Mns, p. 116)
Alors oubliant soudain son mal, mais poussant (L.D p. 242)	Alors poussant (Mns, p. 116)
Barbu (L.D p. 242)	barbu (Mns, p. 116)
Un larcin si banal m'attrista, m'offusqua, mais m'apparut d'abord insignifiant. Mais, (L.D p. 242)	
la photo qu'à l'instant tu trouvas dans mon cagibi m'appartint toujours, (L.D p. 242)	la photo qu'à l'instant tu trouvas m'appartint toujours, (Mns, p. 116)

car ton barbu, mon barbu n'ont jamais fait qu'Un individu ! ( <i>L.D</i> p. 243)	ton barbu, mon barbu n'ont jamais fait qu'un individu ! (Mns, p. 116)
ils sont kif-kif ! ( <i>L.D</i> p. 243)	
touchant nos rapports ou ayant trait à l'obscur imbroglio dont fut fait mon jadis dont nous ignorons quasi tout. ( <i>L.D</i> p. 243)	touchant nos rapports, (Mns, p. 117)
sans mollir... ( <i>L.D</i> p. 243)	sans mollir. (Mns, p. 117)
il y fait trop noir, il y fait trop froid. ( <i>L.D</i> p. 243)	il y fait trop froid. (Mns, p. 117)
Puis il sortit d'un pas hâtif, ( <i>L.D</i> p. 243)	Puis il sortit, (Mns, p. 117)
un long laps ( <i>L.D</i> p. 243)	un grand laps (Mns, p. 117)
J'accourus, pronto, mais à tâtons, car on n'y voyait toujours pas clair. J'arrivai, sans trop souffrir, au sous-sol où, dans l'irradiant clair-obscur qui sourdait du four, j'avisai Amaury qui finissait ( <i>L.D</i> p. 243 et 244).	J'accourus, pronto. J'y vis Amaury qui finissait (Mns, p. 117)
L'air furibard, il scrutait l'album qui noircissait, blanchissait, puis racornissait. ( <i>L.D</i> p. 244)	furibard, il scrutait l'album qui noircissait puis racornissait. (Mns, p. 117)
s'assit sur un pliant : - Ça, l'ami, causons, dit-il; m'invitant à discourir. ( <i>L.D</i> p. 244)	s'assit sur un pliant, m'invita à discourir. (Mns, p. 117)
Non, dit-il s'obstinant, causons ici. ( <i>L.D</i> p. 244)	Non, dit-il, causons ici. (Mns, p. 117)
Disons qu'il y fait plus clair, qu'il y fait plus chaud, ( <i>L.D</i> p. 244)	D'abord il y fait clair puis chaud, (Mns, p. 117)
ma Saga ( <i>L.D</i> p. 244)	ma saga (Mns, p. 118)
Damnation ( <i>L.D</i> p. 244)	damnation (Mns, p. 118)
car ton Papa fut mon Papa ! ( <i>L.D</i> p. 244)	car ton papa fut mon papa ! (Mns, p. 118)
strangula Amaury, ( <i>L.D</i> p. 245)	strangla Amaury, (Mns, p. 118)

comblant poco à poco l'oubli profond, ( <i>L.D</i> p. 245)	comblant pas à pas l'oubli profond, (Mns, p. 118)
Vingt ans durant, j'allai ( <i>L.D</i> p. 245)	J'allais (Mns, p. 118)
consultai ( <i>L.D</i> p. 245)	consultais (Mns, p. 118)
m'acharnai ( <i>L.D</i> p. 245)	m'acharnais (Mns, p. 118)
l'inouï, l'inconsistant, l'anormal, l'insignifiant. ( <i>L.D</i> p. 245)	l'inconsistant, l'inouï, l'anormal, l'insignifiant. (Mns, p. 118)
Puis il m'a fallu, ( <i>L.D</i> p. 245)	Il fallait, (Mns, p. 118)
au prix d'harassants brain-stormings, ( <i>L.D</i> p. 245)	
Mais j'ai appris, j'ai su, j'ai vaincu, j'ai compris. J'ai franchi l'imbroglio. ( <i>L.D</i> p. 245)	Mais j'ai appris, j'ai su, j'ai compris. J'ai franchi l'imbroglio. (Mns, p. 118)
Talion ( <i>L.D</i> p. 246)	talion (Mns, p. 118)
Sang ( <i>L.D</i> p. 246)	sang (Mns, p. 119)
Fils ( <i>L.D</i> p. 246)	fil (Mns, p. 119)
L'individu dont tu gardais l'intrigant portrait, mais dont tu ignorais tout ! L'intrigant Barbu à favoris, au poil brun trop touffu ! Lui ! Ton Papa ! Mon Papa ! ( <i>L.D</i> p. 246)	l'individu dont tu gardais l'intrigant portrait, l'intrigant barbu à favoris, au poil brun trop touffu ! lui ! ton papa ! mon papa ! (Mns, p. 119)
tu vas tout savoir : ( <i>L.D</i> p. 246)	tu sauras tout (Mns, p. 119)
(nous ignorons son nom, ou plutôt sa prononciation) ( <i>L.D</i> p. 246)	nous ignorons la prononciation qu'il faut pour son nom ou, tout au moins nous n'y avons pas droit. (Mns, p. 119)
On disait colossal l'avoir familial, qu'on comparait parfois au magot du Roi Midas. ( <i>L.D</i> p. 246)	On disait colossal l'avoir familial, (Mns, p. 119)
la Tribu ( <i>L.D</i> p. 246)	la tribu (Mns, p. 119)
la Capitalisation ( <i>L.D</i> p. 246)	la capitalisation (Mns, p. 119)
Palais, maisons, champs, bois, actions, obligations, or, diamants, bijoux. ( <i>L.D</i> p. 247)	Palais, maisons, champs, bois, actions, bijoux. (Mns, p. 119)

L'on conçoit sans mal à quoi pouvait aboutir un choix si discriminant : on n'offrait qu'au Dauphin l'Amour familial, ( <i>L.D p. 247</i> )	L'on conçoit sans mal qu'un choix si discriminant avait pour filiation qu'on n'offrait qu'au Dauphin l'amour familial, (Mns, p. 119)
Ainsi quoiqu'à coup sûr on justifiât la discrimination par l'obligation ( <i>L.D p. 247</i> )	Ainsi quoiqu'à coup sûr la discrimination trouvât sa justification dans l'obligation (Mns, p. 119)
Initiaux ( <i>L.D p. 247</i> )	initiaux (Mns, p. 120)
la Loi du Clan ( <i>L.D p. 247</i> )	la loi du clan (Mns, p. 120)
abus flagrant, partial, ( <i>L.D p. 247</i> )	abus partial (Mns, p. 120)
Las ! ( <i>L.D p. 248</i> )	las (Mns, p. 120)
Disons qu'on passa du «Un pour Tous, Tous pour Un» dont s'honorait jadis l'Armorial du Clan à un «Chacun pour soi» ( <i>L.D p. 248</i> )	Disons qu'on passa du «un pour tous, tous pour un» dont s'honorait jadis l'armorial du clan à un «chacun pour soi» (Mns, p. 120)
accomplissant, coup sur coup, six assassinats ( <i>L.D p. 248</i> )	accomplissant, dans la nuit du cinq au six mars dix huit, six assassinats (Mns, p. 120)
l'Art du Tir à l'Arc, ( <i>L.D p. 248</i> )	l'art du Tir à l'Arc, (Mns, p. 120)
l'Hôpital ( <i>L.D p. 249</i> )	l'hospital (Mns, p. 121)
Fakir ( <i>L.D p. 249</i> )	fakir (Mns, p. 121)
L'assassinat d'Optat fut au moins tout aussi biscornu. ( <i>L.D p. 249</i> )	L'assassinat d'Optat fut moins biscornu. (Mns, p. 121)
Optat, individu mou, plutôt falot, sinon pâlot, si faiblard quant aux os qu'il avait toujours tophus, calus ou luxation, n'avait aucun goût, ( <i>L.D p. 249</i> )	Optat, individu mou, plutôt palot, n'avait aucun goût, (Mns, p. 121)
pour voir s'accomplir ( <i>L.D p. 250</i> )	pour voir accompli (Mns, p. 121)
au trismus, au pityriasis, au mal blanc, au prurigo, au mal caduc, au glossanthrax. ( <i>L.D p. 250</i> )	au trismus, au prurigo, au mal caduc, au glossanthrax. (Mns, p. 121)
imparfait, mon parfait !! ?! ( <i>L.D p. 251</i> )	Imparfait, mon Parfait ! (Mns, p. 122)

Profitant du mauvais arroi qui, pour un laps, ( <i>L.D</i> p. 251)	Alors, profitant du mauvais arroi qui, (Mns, p. 122)
du parfait aux limons doux, ( <i>L.D</i> p. 251)	du parfait au limon, (Mns, p. 122)
nappa d'un sirop, puis parfit ( <i>L.D</i> p. 251)	nappa d'un sirop, glaça, puis parfit (Mns, p. 122)
Limon ( <i>L.D</i> p. 251)	limon (Mns, p. 122)
Maximin s'occupa ( <i>L.D</i> p. 251)	il s'occupa (Mns, p. 122)
qui avait tout du nigaud. ( <i>L.D</i> p. 251)	qui n'avait <del>pas sa raison</del> tout du nigaud. (Mns, p. 122)
Jardin ( <i>L.D</i> p. 252)	jardin (Mns, p. 123)
d'inconsistants discours à l'instar d'un saint François. ( <i>L.D</i> p. 252)	d'inconsistants discours. (Mns, p. 123)
Il craignait tant un coup fatal qu'il s'isolait dans sa maison, n'ouvrant jamais, gardant toujours un fusil à la main, louchant d'un air craintif sur tout quidam qui paraissait à l'horizon, sursautant quand passait son voisin. Plus tard, trouvant ( <i>L.D</i> p. 252)	Il craignait tant son voisin qu'il s'isolait d'abord dans sa maison, n'ouvrant jamais puis trouvant (Mns, p. 123)
imagina d'abord ( <i>L.D</i> p. 252)	imagina (Mns, p. 123)
obstruction du volant d'auto-stabilisation ou du cardan gyroscopale; ( <i>L.D</i> p. 252)	obstruction du volant d'auto-stabilisation, (Mns, p. 123)
Dauphinat ( <i>L.D</i> p. 253)	dauphinat (Mns, p. 123)
Capital du Clan ( <i>L.D</i> p. 253)	capital du clan (Mns, p. 123)
fût-on un mitron livrant du pain ( <i>L.D</i> p. 253)	fut-on <b>[sic]</b> un mitron apportant du pain (Mns, p. 123)
aucun point vacillant, aucun maillon plus faiblard. ( <i>L.D</i> p. 254)	aucun point vacillant; (Mns, p. 124)
il causa à un maquignon ( <i>L.D</i> p. 254)	il <del>apprit par</del> causa à un maquignon (Mns, p. 124)

Tirons parti d'un savoir qui, à coup sûr, vaut son poids d'or. ( <i>L.D</i> p. 254)	Tirons parti d'un <del>maillon si faible</del> d'un savoir qui vaut son poids d'or. (Mns, p. 124)
Zoo municipal d'Ankara ( <i>L.D</i> p. 254)	zoo d'Ankara (Mns, p. 124)
l'Administration du Zoo ( <i>L.D</i> p. 254)	l'administration du zoo (Mns, p. 124)
Sabin n'apparaissait ( <i>L.D</i> p. 254)	il n'apparaissait (Mns, p. 125)
non d'un dragon, ni d'un python marin, mais d'un dugong, ( <i>L.D</i> p. 255)	non d'un dragon, ni d'un python marin, ni <del>(las !) d'un lamantin</del> , mais d'un dugong, (Mns, p. 125)
Mais il n'osait ( <i>L.D</i> p. 255)	Mais il n'osait sortir (Mns, p. 125)
Mais Maximin, à l'affût, l'avait appris. Il bâtit aussitôt un plan. ( <i>L.D</i> p. 255)	Mais Maximin l'avait appris. Il batit <b>[sic]</b> aussitôt son plan. (Mns, p. 125)
Puis s'alla dissipant l'asphyxiant brouillard qui accompagnait la fulmination. Maximin put voir qu'il n'y avait aucun survivant. ( <i>L.D</i> p. 256)	Puis, <del>quand</del> s'alla dissipant l'asphyxiant brouillard qui accompagnait la fulmination. Maximin <del>s'assurant</del> put voir qu'il n'y avait aucun survivant. (Mns, p. 125)
Ainsi vainquit Maximin. Las ! Il claironna trop tôt son Magnificat, son Vaziluia : ( <i>L.D</i> p. 256)	Ainsi Maximin avait vaincu. Mais il claironna trop tôt son chant triomphal (Mns, p. 126)
un cousin consanguin qui, à coup sûr, ayant compris qu'il y avait là un truc, avait fait ( <i>L.D</i> p. 256)	un cousin consanguin qui, à coup sûr, avait fait (Mns, p. 126)
L'on s'y trucidait tour à tour. ( <i>L.D</i> p. 256)	L'on s'y trucidait tour à tour. (Mns, p. 126)
Capital familial ( <i>L.D</i> p. 256)	capital familial (Mns, p. 126)
Clan ( <i>L.D</i> p. 256)	clan (Mns, p. 126)
On constata alors ( <i>L.D</i> p. 256)	On vit alors (Mns, p. 126)
la Maman ( <i>L.D</i> p. 257)	la maman (Mns, p. 126)
Papa ( <i>L.D</i> p. 257)	papa (Mns, p. 126)

ou qu'on offrait, suivant la Proposition d'un Swift, pour du marcassin ou du babiroussa rôti au lunch d'un Lord Anglais. ( <i>L.D</i> p. 257)	ou qu'on offrait pour du marcassin ou du babiroussa rôti au lunch d'un lord anglais. (Mns, p. 126)
l'on parvint ( <i>L.D</i> p. 257)	on parvint (Mns, p. 126)
Mais, poursuivit Arthur Wilburg Savorgnan, il arriva ( <i>L.D</i> p. 259)	Mais il arriva (Mns, p. 126)
Hôpital ( <i>L.D</i> p. 259)	hopital (Mns, p. 126)
à Acapulco ( <i>L.D</i> p. 259)	d'Acapulco (Mns, p. 126)
la Loi du Clan ( <i>L.D</i> p. 259)	la loi du clan (Mns, p. 126)
joujoux mis au point il y avait alors moins d'un an, qu'on arrachait aux vingt-huit azimuths, mais surtout à Ankara ! ( <i>L.D</i> p. 259)	joujoux <del>qu'on avait</del> mis au point il y avait alors moins d'un an, qu'on s'arrachait à Ankara ! (Mns, p. 127)
à grand train fuyait la nonnain ( <i>L.D</i> p. 260)	à grand train la nonnain partait (Mns, p. 127)
Ainsi donc, dit Amaury, ( <i>L.D</i> p. 260)	Mais, dit Amaury, (Mns, p. 127)
Pour sûr. ( <i>L.D</i> p. 260)	oui (Mns, p. 127)
Mais alors puisqu'il nous ignorait, pourquoi nous pourchassa-t-il, pourquoi s'attaqua-t-il à nos fils ? ( <i>L.D</i> p. 260)	Mais alors puisqu'il nous ignorait, pourquoi nous pourchassa-t-il, nos fils puis nous sans pardon jusqu'aujourd'hui ? (Mns, p. 127)
Un Cardinal ( <i>L.D</i> p. 260)	Un cardinal (Mns, p. 127)
Il comprit d'instinct ( <i>L.D</i> p. 260)	Il comprit (Mns, p. 127)
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 ( <i>L.D</i> p. 260 et 261)	Il jura qu'il nous aurait, qu'il nous poursuivrait jusqu'à la mort; il jura qu'avant nous, il abattrait nos fils (Mns, p. 127)
Non. Il ignorait tout ( par surcroît, nous n'avions alors aucun fils). Mais il partit, n'ayant qu'un but : savoir où nous avions fui, qui nous avait nourris, où nous avions grandi. ( <i>L.D</i> p. 261)	Il ignorait tout. Il partit, n'ayant qu'un but : savoir où nous avions fui, où nous avions grandi. (Mns, p. 127)

nous pistant non sans un flair qui aurait fait pâlir vingt-trois tribus d'Hurons, (L.D p. 261)	nous pistant non sans un flair qui aurait fait pâlir vingt cinq iroquois, (Mns, p. 128)
tu oublias aussitôt tout ton jadis. (L.D p. 261)	oubliant aussitôt tout ton jadis. (Mns, p. 128)
J'ignorais tout du sort qu'on t'avait fait. (L.D p. 261)	J'ignorais tout où l'on t'avait mis. (Mns, p. 128)
m'attristant sur nos jadis communs. (L.D p. 261)	car parfois m'attristais sur nos jadis communs. (Mns, p. 128)
l'Institut pour la Propagation du Bas Latin (L.D p. 262)	l'Institut pour la propagation du bas latin (Mns, p. 128)
à l'instar du Bantou, (L.D p. 262)	à l'instar du bantou, (Mns, p. 129)
dans l'instant qui avait suivi (L.D p. 263)	dans l'instant qui suivit (Mns, p. 129)
Il m'a fallu trois ans, au moins, pour choisir la proposition, la supposition optima ! (L.D p. 263)	Il m'a fallu six ans pour choisir la supposition optimum ! (Mns, p. 129)
son pastour (L.D p. 263)	son pâtre (Mns, p. 129)
ma photo-robot. (L.D p. 263)	la photo-robot. (Mns, p. 129)
au bout d'au moins six ans d'improductifs tintouins, (L.D p. 263)	au bout d'au moins six ans, (Mns, p. 129)
tu t'alanguis (L.D p. 263)	tu t'allanguis <b>[sic]</b> (Mns, p. 129)
Tout un chacun plus tard t'apostropha ainsi; tu faillis l'avoir pour surnom à jamais. (L.D p. 264)	Tout un chacun plus tard t'apostropha ainsi. (Mns, p. 130)
J'y pus voir Amaury Conson ton parrain. (L.D p. 264)	J'y pus voir Amaury Conson. (Mns, p. 130)
Mais il m'apprit un fait capital : trois mois avant, un Barbu, un individu plutôt caduc mais paraissant mû par un courroux horrifiant, avait, lui aussi, tout voulu savoir à ton propos ! (L.D p. 264)	Mais surtout m'apprit-il, un barbu, un individu plutôt caduc mais paraissant mu par un courroux horrifiant, avait, trois mois avant, tout voulu savoir, lui aussi, d'Amaury junior. (Mns, p. 130)

<p>Ça m'intrigua. Qui, hormis moi, pouvait vouloir courir à toi ? Pourquoi ? (<i>L.D</i> p. 264)</p>	<p>Ça m'intrigua. Pourquoi aurait-on voulu, hormis moi, courir à toi ? (<i>Mns</i>, p. 130)</p>
<p>alors qu'on jouait au yoyo ou au toton, (<i>L.D</i> p. 264)</p>	<p>quand nous jouions au yoyo ou au toton, (<i>Mns</i>, p. 130)</p>
<p>un Barbu (<i>L.D</i> p. 264)</p>	<p>un barbu (<i>Mns</i>, p. 130)</p>
<p>il nous faudrait, pour garantir son salut, avoir pour lui un soin constant. (<i>L.D</i> p. 265)</p>	<p>il faudrait avoir pour lui un soin constant, garantir son salut. (<i>Mns</i>, p. 130)</p>
<p>au moins huit jours (<i>L.D</i> p. 265)</p>	<p>au moins trois jours (<i>Mns</i>, p. 130)</p>
<p>Ainsi, quoiqu'ab ovo il ignorât tout, il avait aujourd'hui quasi tout appris. Il savait ton nom. Il avait vu ton parrain Amaury Conson. il lui avait fallu dix ans, mais aujourd'hui il fonçait sur nous, il nous talonnait ! (<i>L.D</i> p. 265)</p>	<p>Ainsi il lui avait fallu dix ans au moins, là où j'avais mis six ans mais aujourd'hui, il courait sur nos talons. (<i>Mns</i>, p. 130)</p>
<p>nous avoir sous sa main, voir mourir nos fils, puis nous voir mourir ! (<i>L.D</i> p. 265)</p>	<p>nous avoir sous sa main, nous puis nos fils, puis nous voir mourir ! (<i>Mns</i>, p. 130)</p>
<p>( car il nous pourchassait aux vingt-huit azimuths). (<i>L.D</i> p. 265)</p>	<p>(car il nous talonnait aux vingt-huit azimuths). (<i>Mns</i>, p. 131)</p>
<p>Mais où vivais-tu ? Où habitais-tu ? Dans un bungalow colonial ? Dans un building à Chicago ? Dans un gourbi à Saint-Flour ? Dans un pavillon aux balcons garnis d'aspidistras dans un faubourg quasi provincial d'Hambourg ou d'Upsala ? Savais-tu qu'on voulait ta mort ? Avais-tu un fils ? Autant d'angoissants points qu'il allait falloir approfondir au plus tôt. (<i>L.D</i> p.265 et 266)</p>	<p>Mais où vivais-tu ? Où habitais-tu ? Avais-tu un fils ? Savais-tu qu'on voulait sa mort ? Autant d'angoissants points qu' sur quoi il fallait savoir agir au plus tôt. (<i>Mns</i>, p. 131)</p>
<p>n'ayant pas d'ayants-droit, (<i>L.D</i> p. 266)</p>	<p>n'ayant aucun ayant droit, (<i>Mns</i>, p. 131)</p>

vingt-cinq diamants, tous fort gros, jolis, purs, dont un surtout qu'on compara, sinon au Ko-Hi-Noor, du moins au Grand-Mogol, pour qui Onassinck, l'insouciant nabab, m'offrit un milliard. (L.D p. 266)	vingt-cinq diamants, tous fort gros, jolis, purs, dont on lui avait fait don au Transvaal alors qu'il conduisait non sans brio son bataillon musical. (Mns, p. 131)
Ainsi, à l'abri du souci pour un grand laps, (L.D p. 266)	Ainsi, à l'abri du souci pour au moins vingt ans, (Mns, p. 131)
savoir où naissait (L.D p. 266)	savoir où s'originait (Mns, p. 131)
un commis, qui faisait son important, (L.D p. 266)	un commis <del>ou plutôt un commandant</del> car il avait un air, qui faisait son important, (Mns, p. 131)
Ponant (L.D p. 267)	ponant (Mns, p. 131)
Individu du Clan (L.D p. 267)	individu du clan (Mns, p. 131)
on l'a dit moult fois, non sans raison ! (L.D p. 267)	on l'a dit moult fois, (Mns, p. 132)
ou du blanc signal qu'Albin tatouait sur tout lascar qu'il s'attachait (L.D p. 267)	
d'un Chaouch (L.D p. 267)	d'un chaouch (Mns, p. 132)
prit mon bras qu'il montra à son patron, qui lui dit, sur un ton chagrin : - Inch' Allah, tu as raison, Mahmoud Abd-ul-Aziz Ibn Osman Ibn Mustapha, tu auras un bon point, mais, poursuivit-il, l'invitant à sortir, tais-toi, sinon tout ira mal. (L.D p. 267)	prit mon bras qu'il montra à son patron, tu as raison, <del>Sahib</del> , dit-il d'un air chagrin, tu auras un bon point, mais, poursuivit-il, l'invitant à sortir, tais-toi, sinon tout ira mal ! (Mns, p. 132)
Barakalla Oufik, dit, sortant, Mahmoud Abd-ul-Aziz Ibn Osman Ibn Mustapha. (L.D p. 267)	Barakalla Oufik, fit l'assistant, sortant. (Mns, p. 132)
Sans un mot, son patron m'indiqua un banc. (L.D p. 267)	Il m'indiqua un banc. (Mns, p. 132)
un chibouk (L.D p. 267)	un <del>eigarille</del> chibouk (Mns, p. 132)
L'on parla donc anglais ou plutôt l'on spiqua anglisch. (L.D p. 268)	L'on parla donc anglais. (Mns, p. 132)

d'infarcti myocardiaux ( <i>L.D</i> p. 268)	d'infarctus myocardiaux (Mns, p. 132)
ainsi qu'avait dit l'assistant Mahmoud Abd-ul-Aziz. ( <i>L.D</i> p. 268)	ainsi qu'avait dit l'assistant. (Mns, p. 132)
Simulant l'individu qui croit courir à la mort s'il s'introduit dans Ankara, j'abandonnai l'octroi, fuis dans ma Lagonda-Bugatti, ( <i>L.D</i> p. 268)	Simulant l'individu qui craint qu'il court à la mort s'il s'introduit dans Ankara, j'abandonnai l'octroi, fuyant dans ma Lagonda-Bugatti, (Mns, p. 132)
j'obtins, sans mal, un visa, puis un sauf-conduit, lors parvins, haut la main, à franchir l'octroi. ( <i>L.D</i> p. 268)	j'obtins un visa puis un sauf-conduit lors j'arrivai parvins, sans aucun mal, à franchir l'octroi. (Mns, p. 133)
Varorium ( <i>L.D</i> p. 269)	varorium (Mns, p. 133)
<p>Par un hasard opportun, j'avais chu sur son dada favori, car, m'offrant son plus souriant rictus, il m'a transmis tout son savoir.</p> <p>– Voyons, dit-il d'abord, connais-tu la Tradition d'Ali-Baba ?</p> <p>– Non.</p> <p>– Ouïs plutôt : il n'y a pas plus joli :</p> <p><b>[Ici se place le premier des lipogrammes de Queneau, nous n'en donnons que la première phrase.]</b></p> <p><i>Au son d'un ocarina qui jouait l'Or du Rhin, Ali Baba, un pacha nain plus lourd qu'un ours, un gros patatouf quoi, baffrait riz, pois, macaroni gisant dans un jus suri, un jus qui aurait trop bouilli, un jus qui aurait acquis un goût ranci ou moisi.</i></p> <p>(<i>L.D</i> p. 269)</p>	

<p>J'applaudis. J'aurais voulu aboutir au point qui m'occupait, mais, m'ôtant tout loisir, l'avocat poursuivit :</p> <p>– Il y a aussi la Chanson du Topinambour : on la dit aux bambins quand va s'approchant à grands pas l'instant crucial du dodo.</p> <p>– Oyons, j'ai fait, la Chanson du Topinambour. (<i>L.D</i> p. 270)</p>	
<p><b>[Le poème de Queval «Topinambour tu voudrais voir »... est repris à cet endroit, à l'exception du titre : «Champs»]</b></p>	
<p>J'allai bissant. Il s'inclina, saluant, satisfait. J'arrivai alors à mon propos. J'insinuai qu'il y avait (<i>L.D</i> p. 271)</p>	<p>J'arrivai alors à mon propos. Il m'affirma d'abord qu'il ignorait tout du champ qui m'occupait. Mais j'insistais insinuant qu'il y avait (Mns, p. 133)</p>
<p>au bout d'un cordon (<i>L.D</i> p. 271)</p>	<p>au bout d'un fin cordon (Mns, p. 133)</p>
<p>plus, pour finir, un soprano (<i>L.D</i> p. 272)</p>	<p>un soprano pour finir, (Mns, p. 134)</p>
<p>un Oratorio confus contant la Disparition d'un Roi blanc (<i>L.D</i> p. 272)</p>	<p>un oratorio confus contant la disparition d'un roi blanc (Mns, p. 134)</p>
<p>un à un boulottait vingt-cinq vassaux. (<i>L.D</i> p. 272)</p>	<p>un à un boulottait vingt vassaux. (Mns, p. 134)</p>
<p>Lançant vingt kurus (<i>L.D</i> p. 272)</p>	<p>Lançant vingt cinq <del>dinars</del> kurus (Mns, p. 134)</p>
<p>Surmoi (<i>L.D</i> p. 273)</p>	<p>surmoi (Mns, p. 134)</p>
<p>un pilaf au mouton, (<i>L.D</i> p. 273)</p>	<p>un <del>ouseous</del> pilaf au mouton, (Mns, p. 134)</p>
<p>La Chanson du Roi Blanc, surtout, m'a plu (<i>L.D</i> p. 273)</p>	<p>La chanson, surtout, m'a plu (Mns, p. 134)</p>
<p>un fin sillon blafard (<i>L.D</i> p. 273)</p>	<p>un fin sillon blanc (Mns, p. 135)</p>
<p>racontar qui aboutirait aussitôt à l'obligation pour moi (<i>L.D</i> p. 273)</p>	<p>racontar qui aurait aussitôt pour filiation l'obligation pour moi (Mns, p. 135)</p>

non sans l'avoir ouï jusqu'au bout. ( <i>L.D</i> p. 274)	l'ayant ouï jusqu'au bout. (Mns, p. 135)
sans avoir pour autant omis mon clac, ( <i>L.D</i> p. 274)	n'oubliant pas mon clac, (Mns, p. 135)
brûlant d'y bonnir tout mon savoir ankarais, comptant qu'il aurait, pour sa part, appris pas mal d'indications sur ta situation. ( <i>L.D</i> p. 274)	comptant qu'il connaîtrait ta situation. (Mns, p. 135)
à Ajaccio, au cap Matifou, au lac Pontchartrain, à Joigny, ( <i>L.D</i> p. 274)	à Ajaccio, au cap Matifou, à Joigny, au lac Pontchartrain, (Mns, p. 135)
«Commandant Crubovin» ( <i>L.D</i> p. 275)	«Commandant Moutoncuit» [ <b>Crubovin est ajouté en haut de la page</b> ] (Mns, p. 136)
l'on parvint, non sans mal à choir, disons quasi à alunir, tant il s'agissait d'un coin inhumain, sur un piton ( <i>L.D</i> p. 275)	l'on parvint, non sans mal à choir sur un piton (Mns, p. 136)
l'hardi targui ( <i>L.D</i> p. 276)	d'hardis targuis (Mns, p. 136)
un divin gigot qui nous plut fort, ( <i>L.D</i> p. 276)	un divin gigot qui nous fit un grand plaisir (Mns, p. 136)
Compassion ( <i>L.D</i> p. 276)	compassion (Mns, p. 136)
à l'instar du hussard qu'Hugo quand il <i>Parcourait à dada au soir d'un grand combat</i> <i>Un champ puant la Mort sur qui tombait la Nuit</i>  aimait parmi tous pour son poids imposant, mais aussi pour son parfait sang-froid, du hussard donc donnant du rhum à l'hidalgo trainard, j'ignorais qu'alors Yolanda allait au plus mal ! ( <i>L.D</i> p. 277)	à l'instar du hussard d'Hugo donnant du rhum à l'hidalgo trainard, Yolanda allait au plus mal. (Mns, p. 137)

cycloïdal (ou plutôt cyclospirale) ( <i>L.D</i> p. 277)	cyclospirale (Mns, p. 137)
quand j'arrivai ( <i>L.D</i> p. 277)	j'arrivai (Mns, p. 137)
souffrant la mort, gravissant vingt golgothas, vingt fois j'ai voulu, ( <i>L.D</i> p. 277)	souffrant la mort vingt fois j'ai voulu, (Mns, p. 137)
à mon ami Casimir ( <i>L.D</i> p. 278)	à <del>un ami à moi</del> mon ami Casimir (Mns, p. 138)
tant d'instructions ayant trait à la transmission ( <i>L.D</i> p. 279)	tant d'instructions s'apportant à la transmission (Mns, p. 138)
laVox Populi ( <i>L.D</i> p. 279)	la vox populi (Mns, p. 138)
J'ai compris, murmura Amaury, blanchissant, j'ai compris où nous allions aboutir : tu as pris ( <i>L.D</i> p. 279)	Tu as compris, à coup sûr, où nous allons aboutir ? Oui murmura Amaury, blanchissant, tu pris (Mns, p. 138)
Ouïs plutôt ( <i>L.D</i> p. 279)	
puis l'introduisis ( <i>L.D</i> p. 280)	puis l'introduit (Mns, p. 139)
puis, plaçant son poupon ( <i>L.D</i> p. 280)	puis, <del>substituai mon poupon</del> à plaçant son poupon (Mns, p. 139)
s'assommait ( <i>L.D</i> p. 280 et 281)	s'assomait (Mns, p. 139)
mais la formulation qu'il donna ( <i>L.D</i> p. 281)	mais la formulation qu'il donna à coup sûr (Mns, p. 139)
la Damnation du Papa. ( <i>L.D</i> p. 281)	la damnation du papa. (Mns, p. 140)
d'un ton plus lourd qu'un glas, qu'un bourdon, ( <i>L.D</i> p. 281)	d'un ton plus lourd qu'un glas, (Mns, p. 140)
raccourci Milady sa maman ( <i>L.D</i> p. 282)	raccourci Milady (Mns, p. 140)
dans un long corridor blafard. ( <i>L.D</i> p. 282)	dans un long corridor blanc ou plutôt blafard. (Mns, p. 140)

<p>- Durant cinq ans ça n'alla pas trop mal. Mais un jour, j'habitais alors Ajaccio, accompagnant mon duo bambinard dans un jardin public du faubourg, non loin d'un bois, m'imaginant qu'on n'y courait aucun tracas, j'allai, ayant soif, dans un bar voisin m'offrir un jus d'ananas. (L.D p. 282)</p>	<p>- Durant trois ans ça n'alla pas trop mal. Mais un jour, j'habitais alors Ajaccio, accompagnant mon duo bambinard dans un jardin public du Faubourg, non loin d'un bois, j'omis dans un instant d'oubli d'accomplir l'obturation du portail. Puis j'allai dans un bar voisin m'offrir un jus d'ananas. (Mns, p. 140 et 141)</p>
on nous narra (L.D p. 283)	on nous conta (Mns, p. 141)
Talion(L.D p. 283)	talion (Mns, p. 141)
Mais, trois jours (L.D p. 283)	Puis, trois jours (Mns, p. 141)
Barbu (L.D p. 283)	barbu (Mns, p. 141)
un papa fou (L.D p. 284)	un fou (Mns, p. 141)
un barbu inconnu au symposium l'accompagnant : (L.D p. 284)	un barbu l'accompagnant : (Mns, p. 141)
l'horifiant coup qui frappa mon sang ! (L.D p. 284)	la mort qui frappa mon sang ! (Mns, p. 142)
aujourd'hui, par ma main, va t'assaillir à ton tour ! (L.D p. 284)	aujourd'hui va t'assaillir ! (Mns, p. 142)
dont six fils sont morts, (L.D p. 289)	dont la mort s'attacha à six fils (Mns, p. 142)
Ottavio Ottaviani soupira, puis parla ainsi : (L.D p. 290)	Ottavio Ottaviani soupira : (Mns, p. 143)
aux ploucs du coin. (L.D p. 290)	aux paysans (Mns, p. 143)
la Loi du Talion (L.D p. 290)	la loi du talion (Mns, p. 143)
voici tantôt vingt-cinq ans.... (L.D p. 291)	voici tantôt vingt ans.... (Mns, p. 143)
Aujourd'hui, lundi vingt-huit juin, on porta manquants trois conscrits du bataillon au clairon du matin. L'adjudant Boutz fulmina : (L.D p. 291)	Un lundi (298) juin, trois soldats du bataillon sont inscrits manquants au clairon du matin. L'adjudant Boutz, confus pris <b>[sic]</b> sur lui (Ecrit de M.Pons)

<p>– Huit jours ! dit-il au caporal, sitôt qu'on aura mis la main sur nos lascars ! (L.D p. 291)</p>	<p>– Huit jours ! fit-il. Aussitôt mis la main sur nos lascars ! (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>Mais, trois jours plus tard, l'arrogant trio manquait toujours. (L.D p. 291)</p>	<p>Mais l'arrogant trio avait disparu. Un soir passa, puis un matin. (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>Il fit son rapport au major Glupf, Commandant la garnison, qui ordonna qu'on fit tout pour saisir, au plus tôt, morts ou vifs, Pitchu, Folkoch, Worms, hussards hors-la-loi qu'on accusa d'avoir trahi la Nation Wasqu'ham. (L.D p. 291 et 292)</p>	<p>L'adjudant signala la disparition dans un rapport à Glupf commandant la garnison, qui ordonna qu'on fit tout pour saisir, illico Pitchu, Folkoch, Worms morts ou vifs. (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>On consigna la garnison. (L.D p. 292)</p>	
<p>On promet vingt ducats à qui fournirait un jalon sûr : on n'obtint qu'un raconter qui n'aida pas du tout. On fouilla un train, on dragua un canal. Bilan : nul. (L.D p. 292)</p>	<p>On parla aux dragons, aux postillons, aux putains. On fouilla un train, on dragua un canal : bilan nul. (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>trois galons, la Croix, par surcroît lointain cousin du Major ! Puis, au matin suivant, un tambour toscan, Gribaldi. Soit, cinq fugitifs, pas loin d'un par jour ! (L.D p. 292)</p>	<p>trois galons, par surcroît <b>[sic]</b> cousin du commandant ! Puis, trois jours plus tard, un tambour toscan, Gribaldi. Soit, cinq fugitifs, un par jour ! (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>Major (L.D p. 292)</p>	<p>commandant (Ecrit de M.Pons) major (Mns, p. 144)</p>
<p>La consignation faisant du tort aux marchands du coin, on la justifia par un faux bruit d'assassinat du duc Horatio. La mobilisation, laissait-on courir, n'allait plus languir. (L.D p. 292)</p>	<p>On lança un faux bruit d'assassinat du duc Horatio. La mobilisation n'allait plus languir. (Ecrit de M.Pons) On fit courir un faux bruit d'assassinat du duc Horatio. La mobilisation, murmurait on, n'allait plus languir. (Mns, p. 144)</p>

<p>On induisit alors, par un savant calcul, qu'un point commun unissait nos salopards : chacun, moins d'un jour avant qu'on signalât sa disparition, avait bu du schnaps dans un caboulot "Aux Conscrits" jouxtant l'abattoir municipal, au bord du canal, caboulot dont la barmaid, Rosa, (L.D p. 292)</p>	<p>Il apparut alors <b>[au-dessus et de l'écriture de Perec : par un savant calcul, qu'un point commun unissait nos lascars : chacun avait bu un pot dans un]</b> qu'un local connu abritait nos salopards au bord du canal. Non pas l'abattoir municipal, ainsi qu'imagina d'abord Glupf, mais un bar <del>municipal</del> : <u>Aux conscrits</u>, dont la barmaid, Rosa, (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>son shako à huit galons d'or, s'habilla à l'instar d'un civil, (L.D p. 292)</p>	<p>son chako <b>[sic]</b> à galons, mit un tricot civil, (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>Tandis qu'un Schupo montait sa faction aux abords, il s'attabla, il prit un bock qu'il paya d'un florin d'or. (L.D p. 292 et 293)</p>	<p><del>Aussi d'un florin d'or</del> Il prit un bock qu'il paya d'un florin d'or. (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>nonobstant tout son soin, il n'avisa aucun fuyard. (L.D p. 293)</p>	<p>il n'avisa aucun fuyard. (Ecrit de M.Pons)</p>
<p>la barmaid qui, lui assurait-on, incitait, agissait au profit d'un pays rival qui s'affairait à la provocation d'un conflit, incitait, donc, soldats ou sous-offs, fantassins ou dragons, hussards ou spahis, à fuir la garnison. Mais six bataillons faisant un cordon tout autour du Canton, nul n'aurait pu sortir sans qu'aussitôt il fût surpris. Aussi Glupf croyait-il qu'on s'obstinait à lui tapir son tas d'hussards dans l'assommoir où Rosa officiait. (L.D p. 293)</p>	<p>la barmaid <del>qui cachait son bat</del> lui assurait-on, cachait son bataillon. (Ecrit de M.Pons)</p> <p>Mais six bataillons faisant un cordon tout autour du canton, nul n'aurait pu sortir sans qu'aussitôt il soit surpris. (Mns, p. 145)</p>
<p>la cour du bistrot; puis il visita son lit à baldaquin, il sonda son mur, ausculda son toit. Mais tout fut vain. (L.D p. 293)</p>	<p>sa cour; il visita son lit à baldaquin; il ausculda son toit, son plafond. Mais tout fut vain. (Ecrit de M.Pons)</p>

Alors Glupf convoqua Rosa au tribunal. ( <i>L.D</i> p. 293)	Puis il la convoqua au tribunal civil. (Ecrit de M.Pons)
Où sont Ibrahim, Gribaldi, Worms, qu'on a tous vus à ton bar ? ( <i>L.D</i> p. 293)	Ibrahim, Gribaldi, qu'on a vus à ton bar ? (Ecrit de M.Pons)
Mais Rosa niait tout. – Worms ? Gribaldi ? Ibrahim ? Par mon Saint Patron ! Jamais vu ! Connais pas ! disait la barmaid sans foi ni loi. ( <i>L.D</i> p. 293)	Rosa nia tout. Ibrahim ? Gribaldi ? Par mon saint Patron connais pas ! fit la barmaid sans foi ni loi. (Ecrit de M.Pons) Par mon saint Patron ! Jamais vu ! Connais pas ! dit la barmaid sans foi ni loi. (Mns, p. 145)
J'ai un amant, ( <i>L.D</i> p. 293)	J'ai pour amant, (Ecrit de M.Pons; Mns, p. 145)
Son nom ! Dis-nous son nom ! ( <i>L.D</i> p. 293)	Son nom ? (Ecrit de M.Pons)
tonna un avocat. ( <i>L.D</i> p. 293)	cria un avocat. (Ecrit de M.Pons)
On inculpa Rosa d'incitation à l'assassinat, à la trahison. Mais, dans son discours, l'avocat qui plaidait pour Rosa montra au jury sur un ton strict, convaincant, qu'on s'appuyait sur un on-dit gratuit, qu'il n'y avait dans l'accusation aucun fait concluant, aucun fait probant, mais qu'on voulait à tout prix noircir son plaignant. ( <i>L.D</i> p. 294)	Il plaida pour Rosa qu'on inculpa d'incitation à l'assassinat. (Ecrit de M.Pons)
On acquitta Rosa sous l'acclamation du public qui, par moult bravos bruyants montra son approbation. Glupf s'avoua vaincu, mais jura qu'il aurait son tour, qu'un jour on allait voir qui commandait, qu'il vous foutrait tout ça à Auschwitz sitôt qu'il aurait l'occasion. Il sortit du Tribunal sifflotant un air martial. ( <i>L.D</i> p. 294)	Mais on l'acquitta, sous moult bravos du public, laissant Glupf à son tracas. (Ecrit de M.Pons)

Huit jours plus tard, un commando attaquait au bazooka l'amical caboulot. L'on compta six morts, dont Rosa, mais Gribaldi n'y figurait pas, pas plus qu'Ibrahim, ni qu'aucun conscrit disparu... (L.D p. 294)	Rosa plaisantait toujours. Mais sur son bar, Glupf ordonna un jour qu'on tirât au canon. La maison croula sous l'obus, sur Rosa qui mourut aussitôt. On sortit la barmaid du gravat, on porta son corps à l'hôpital. Un major l'ausculta puis la charcuta à loisir. Mais quand il l'ouvrit qui vit-on ? Rosa dissimulait cinq soldats dans son vagin ! (Ecrit de M.Pons)  Trois jours plus tard, (Mns, p. 146)
rabâcha à l'instar d'un ara balourd, Ottavio Ottaviani qui croyait avoir l'air finaud s'il imitait son popa. (L.D p. 294)	rabacha <b>[sic]</b> à l'instar d'un ara balourd, Ottavio Ottaviani qui croyait avoir l'air finaud. (Mns, p. 146)
oignon dont on sait qu'Yorick Gribaldi avait fait l'acquisition un mois auparavant. (L.D p. 294 et 295)	dont Gribaldi avait fait l'acquisition trois mois auparavant. (Mns, p. 146)
à Rosa (L.D p. 295)	à un copain sinon à Rosa (Mns, p. 146)
admit Aloysius Swann (L.D p. 295)	admit Aloysius. (Mns, p. 146)
la Loi du Barbu (L.D p. 295)	la loi du barbu (Mns, p. 146)
Subtil ! gloussa la Squaw. (L.D p. 295)	Inoui ! gloussa la squaw. (Mns, p. 146)
tuons Ottavio Ottaviani, on l'a trop vu ! (L.D p. 295)	tuons Ottavio (Mns, p. 146)
voulut savoir la Squaw qui, aurait-on dit, n'avait pas compris. (L.D p. 295)	voulut savoir la squaw qui n'avait pas saisi. (Mns, p. 147)
Tu saisiras dans un instant, lui dit à mi-voix, Aloysius, (L.D p. 295)	L'on saura dans un instant, dit Aloysius, (Mns, p. 147)
Ottavio Ottaviani, ajustant son lorgnon, raclant son pharynx, (L.D p. 296)	Ottaviani raclant son larynx, (Mns, p. 147)
confirma Savorgnan. (L.D p. 296)	fit Savorgnan. (Mns, p. 147)
à saisir l'Omis (L.D p. 299)	à saisir l'omission (Mns, p. 148)
Mach III (L.D p. 299)	Mach Un (Mns, p. 148)

qu'il avait d'abord cru disparu à jamais, puis, qu'ayant su vivant il avait vu s'abolir, paraissait l'avoir surpris. (L.D p. 300)	qu'il croyait disparu à jamais un instant plus tôt paraissait l'avoir surpris. (Mns, p. 148)
Si j'ai compris, tu agissais au profit du Barbu ? (L.D p. 300)	Si j'ai compris, Aloysius, voici sonnante pour moi l'instant final. (Mns, p. 148)
– Disons qu'on fut toujours son loyal bras droit, son commis, son proconsul... – J'ignorais... – Tu l'aurais pu saisir : mon nom n'a-t-il pas pour signification «un blanc cygne» ? (L.D p. 300)	Oui, Savorgnan, tu as compris. (Mns, p. 148)
Mais, poursuivit Savorgnan, puisqu'ainsi voici sonnante pour moi l'instant final, pourrait-on (L.D p. 300)	Pourrait-on (Mns, p. 148)
L'on aurait par surcroît, (L.D p. 301)	L'on a par surcroît, (Mns, p. 149)
Go (L.D p. 301)	go (Mns, p. 149)
Coup du Grand Babouin (L.D p. 302)	coup du grand babouin (Mns, p. 149)
à l'instar du toutou qui, soumis par Pavlov à un stimulus salivant non suivi d'un brimborion nutritif, finit par s'offrir un bon roupillon, inhibant au maximum l'insinuant circuit cortico-subcortico-cortical qui contrôlait son activation, son «arousal». (L.D p. 302)	
provoquât ton annulation. (L.D p. 303)	ait pour filiation. (Mns, p. 150)
n'avait pas d'humour, (L.D p. 303)	manquait d'humour, (Mns, p. 150)
Aloysius Swann rougit. (L.D p. 304)	Aloysius Swann rougit puis poursuivit Ouf, j'ai cru parfois qu'on n'aboutirait jamais ! (Mns, p. 150)
sa saturation, (L.D p. 304)	la saturation, (Mns, p. 150)
mais il n'y a aucun parcours; (L.D p. 304)	mais aucun parcours; (Mns, p. 151)
nous avons cru savoir (L.D p. 304)	nous croyions savoir (Mns, p. 151)

<p>où,  n'ayant plus pour nous l'ambigu  concours d'un discours qui, tout à la  fois, nous unissait, nous constituait,  nous trahissait,  la mort,  la mort aux doigts d'airain,  la mort aux doigts gourds,  la mort où va s'abîmant l'inscription,  la mort qui, à jamais, garantit  l'immaculation d'un Album qu'un  histrion un jour a cru pouvoir noircir,  la mort nous a dit la fin du roman.  (L.D p. 305)</p>	<p>où, n'ayant plus pour nous l'ambigu  concours d'un discours qui, tout à la  fois, nous unissait, nous constituait,  nous trahissait, la mort, la mort aux  doigts d'airain, la mort aux doigts  gourds, la mort où va s'abîmant  l'inscription, la mort qui, à jamais,  garantit l'immaculation d'un album  qu'un histrion un jour a cru pouvoir  noircir,  la mort nous a dit la fin du roman.  (Mns, p. 151)</p>
<p><i>lu sans trop d'omissions, (L.D p. 309)</i></p>	<p>fini à l'instant sans trop d'omissions  (Mns, p. 152)</p>
<p>tout partit, tout sortit d'un pari,  (L.D p. 310)</p>	<p>tout partit d'un pari,  (Mns, p. 152)</p>
<p><i>noir sur blanc, (L.D p. 310)</i></p>	<p><u>noir sur blanc</u> (Mns, p. 152)</p>

## **Tentative d'inventaire des citations, impli-citations et allusions que nous avons repérées au cours des lectures et relectures de *La Disparition*.**

Je suis assez fier de savoir quelques petites choses pour avoir la modestie d'admettre que je ne sais pas tout; et j'avoue que plusieurs éléments de ce rallye-paper cryptographique m'ont échappé.

Vladimir NABOKOV <sup>1</sup>

### **Abd-ul-Aziz :**

p. 267, «Inch' Allah, tu as raison, Mahmoud Abd-ul-Aziz»...

La mention du nom de ce sultan ottoman peut surprendre en tête de notre liste et sembler purement anecdotique mais certaines indications sur sa vie prennent une résonance toute particulière dans *La Disparition* : «son règne vit l'anarchie intérieure, [...] il abdiqua en faveur de son neveu Murat V et fut trouvé mort 5 jours plus tard» (Dictionnaire Robert des noms propres, p. 4, c'est nous qui soulignons).

### **Arago :**

p. 116, «Un court roman d'un soit-disant Arago, s'intitulant «L'intrigant parcours français» [...] Mais pour un roman, il m'apparut plutôt faiblard.»

Allusion à l'ouvrage que Perec présente en ces termes «Jacques Arago donna de son *Voyage autour du Monde* un résumé malingre qui se passait de a.» «Histoire du lipogramme», dans Oulipo, *La littérature potentielle, op. cit.*, p. 90.

---

<sup>1</sup> V. Nabokov, *Lolita*, Folio, Paris, 1959, p. 398.

p. 153, ...«un soit-disant postulat d'Arago»...

**Aragon :**

p. 60 et p. 220, «*Blanc ou l'oubli* d'Aragon.»

Cf. *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, Paris, 1967.

p. 18, ...«Barbara [chanta] un madrigal d'Aragon»...

**architectes (Liste d') :**

p. 101. «Laissant aux maçons couards l'inspiration du Grand Trianon d'Hardouin-Mansard [...] Souflot»... et «Chalgrin, Vignon, Hittorf.»

p. 311. ...«à l'instar d'un Franck Lloyd Wright construisant sa maison»...

**Arcimboldo :**

p. 41, «un Arcimboldo, [...] fait, non d'animaux marins, d'abondants fruits, d'involutifs pistils s'imbriquant jusqu'à l'apparition du front, du cou, du sourcil.»

Cf. les célèbres compositions de ce peintre.

**Balibar :**

p. 162, ...«il lui plaisait d'ouïr [...] Balibar, »...

Etienne Balibar est un penseur marxiste contemporain publié chez Maspéro.

**Balzac :**

p. 23 «Rastignac»

Cf. le nom d'un des personnages dans *Le Père Goriot*.

p. 121 «Il y avait un lys au flanc du vallon Blanc»...

Cf. le titre du roman, *Le Lys dans la vallée*.

p. 217 ...«un Balzac avant Vautrin, Goriot, Pons ou Rastignac,»...

**Baour-Lormian :**

p. 289. «Par Baour Lormian qui traduisit Ossian»...

Cet écrivain français est surtout célèbre en effet pour sa traduction en vers des poésies d'Ossian.

**Barthes :**

p. 309. ...«il voulut, s'inspirant d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant,»...

On peut supposer qu'il s'agit d'une allusion à Barthes, dont Perec avait suivi le séminaire et qui s'en était inspiré pour écrire *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*

**Baudelaire :**

p. 108, «Sa voix vibrait dans l'air du soir.»

Cf. «Harmonie du soir.»

p. 122, 123 et 124, Les transpositions des poèmes du recueil *les Fleurs du Mal* : «Recueillement», «Correspondances», «Les Chats».

p. 204, ...«un albatros saisi par un marin rigolard»...

Cf. «L'Albatros» : «Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Preignent des albatros»...

**Bazin ? :**

p. 291. ...«Folkoch».

Cf. le surnom de la mère, «Folcoche» dans *Vipère au poing*. (Il n'est pas impossible que cette coïncidence soit le fait du hasard. Toutefois, la transformation finale sans la voyelle interdite est troublante.)

**Bénabou :**

p. 90, ...«l'Institut s'attachait Hassan Ibn Abbou qu'il nommait à la sous-commission du Corpus patrimonial d'Inscriptions du Haut-Atlas Marocain, strapontin (sinon distinction) qu'avait valu à l'avocat son travail magistral sur un tumulus mal connu, mais surtout mal compris, d'un *oppidum civium romanorum* qu'un savant munichois, juif qui fuyait l'Anschluss, fouillait, non sans profit à Thugga (aujourd'hui Dougga). [...] Pourtant Carcopino, s'appuyant sur Piganiol, affirma qu'il s'agissait d'un on-dit.»

Correspond à une recherche effectivement réalisée par Marcel Bénabou : *Corpus d'inscriptions latines d'Algérie*. Pour mémoire, on rappellera que Jérôme Carcopino et André Piganiol sont deux historiens de renom, et que sous l'allusion au savant juif se cache le nom d'Hang Pflaum.

p. 91, «Car nul, plus qu'Hassan Ibn Abbou, n'avait su saisir la signification du rapport ambigu qui unit la romanisation à la barbarisation,»...

Cf. Marcel Bénabou, *La résistance africaine à la romanisation*, Maspéro, 1976.

p. 91/92, ...«Hassan Ibn Abbou proposa, pour son doctorat à la Commission ad hoc du CNRS, un rapport succinct mais plutôt pas mal foutu, du moins à mon avis, traitant du *jus latinum*, du droit latin quoi, qu'il connaissait jusqu'au bi du bout du doigt.»

Cf. le mémoire pour le doctorat au C.N.R.S. consacré par M.Bénabou à l'étude de certains points du droit romain. Pour l'anecdote, on peut signaler que les remous d'ordre politique auxquels font allusion les phrases de la page 92, correspondent à des faits réels.

#### **Bible (La) :**

p. 183/184, «Saisi par l'inspiration, il composa illico un lai, suivant la tradition du *Canticum Cantorum Salomonis*, magnifiait l'illuminant corps d'Anastasia»...

Cf. *Le Cantique des Cantiques*, troisième poème. Desclée de Brouwer, Editions du Cerf, Paris, 1955, p. 996/997 :

«Tes yeux sont des colombes,  
derrière ton voile;  
tes cheveux, comme un troupeau de chèvres,  
sur les pentes de Galaad.  
Tes dents, un troupeau de brebis tondues  
qui remontent du bain. [...]  
Tes lèvres, un fil d'écarlate [...]  
Tes joues, des moitiés de grenade [...]  
Ton cou, la tour de David,  
bâtie en forteresse. [...]  
Tes deux seins, deux faons,  
jumeaux d'une gazelle,  
qui paissent parmi les lis.»

et cinquième poème, p. 1000/1001 :

«La courbe de tes flancs est comme un collier, [...]  
Ton nombril forme une coupe,

où le vin ne manque pas.  
 Ton ventre, un monceau de froment,  
 de lis environné.  
 Tes deux seins ressemblent à deux faons,  
 jumeaux d'une gazelle.  
 Ton cou, une tour d'ivoire.  
 Tes yeux, les piscines de Heshbôn [...]  
 Ton nez, la tour du Liban,  
 sentinelle tournée vers Damas.  
 Ton chef se dresse, semblable au Carmel  
 et ses nattes sont comme la pourpre;  
 un roi est pris à tes boucles.»

**Bioy Casarès :**

p. 32, ...«un roman paru, dix ans auparavant, à la Croix du Sud, un roman d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq,»...

et p. 112, ...«un roman d'Isidro Parodi paru il y a dix ans à la Croix du Sud.»

Cf. les déclarations de Borges : «Nous savions que les livres écrits en collaboration sont lus comme des puzzles, le lecteur cherchant à deviner qui a écrit quoi. C'est pourquoi le livre étant voulu comme une satire, nous décidâmes de créer une troisième personne «H», parce qu'il était évident qu'il aurait un nom inconnu, Bustos comme mon arrière grand-père et Domecq comme l'arrière grand-père de Bioy Casarès.», citées dans *Nouveaux contes de Bustos Domecq*, traduction d'Eduardo Jiménez, Robert Laffont, Paris, 1984.

Cf. aussi *Six problèmes pour Don Isidro Parodi*, traduction de Françoise-Marie Rosset, Arc en ciel, Denoël, 1967.

De plus, il convient de noter que la collaboration des deux auteurs avait notamment pour cadre la revue «Sur» (Sud) et que le deuxième ouvrage cité a d'abord été publié par Editorial Sur.

p. 32 à 38, *L'Invention de Morel*, traduction d'Armand Pierhal, Robert Laffont, Paris, 1952.

(Voir relevé spécial).

**Blondin :**

p. 312...«il collaborait, à la formation d'un puissant courant abrasif qui, critiquant ab ovo l'improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau,»...

**Borges :**

p. 32, ...«un roman paru, dix ans auparavant, à la Croix du Sud, un roman d'Isidro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domaicq,»...

et p. 112, ...«un roman d'Isidro Parodi paru il y a dix ans à la Croix du Sud.»  
(Voir l'explication détaillée au paragraphe consacré à Bioy Casarès.)

p. 139/140, «Le Zahir», dans *L'Aleph*, (traduction de Roger Caillois et René L. F. Durand, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1967). (Voir relevé spécial).

**Bourbaki :**

p. 62 et 127. Ce pseudonyme collectif désigne un groupe de mathématiciens français qui a entre autres proposé une nouvelle approche du langage mathématique (Cf. notre épigraphe du paragraphe 1.4., p. 127). L'allusion se justifie par le fait qu'il s'agit de déchiffrer un message crypté. Ce nom est maintes fois cité dans les ouvrages de l'Oulipo.

**Byron :**

p. 175, ...«cousin lointain du grand Byron, bossu à son instar, mais tout aussi fils d'Albion»...

**Carroll :**

p. 135, «*-It is a long, long story, murmura la squaw d'un ton fourbu. »*  
Cf. «C'est que mon histoire est longue et triste ! dit la Souris en se tournant vers Alice et en exhalant un soupir.»

*Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduction d'Henri Parisot, Aubier-Flammarion, dans le chapitre intitulé : «A caucus-race and a long tale», p. 116.

p. 106, «L'inouï choc fut si brutal qu'à l'instar d'Humpty-Dumpty chutant du haut du mur on vit s'ouvrir l'ivoirin carcan.»

et p. 168, «Pris dans un plastron ovoïdal fait d'un stuc blafard, on aurait dit un colossal Humpty-Dumpty.»

Cf. *De l'autre côté du miroir*, Folio Junior, J. J. Pauvert, Paris, 1961, p. 102 :

«Le Gros Coco (traduction proposée par J. Papy pour «Humpty-Dumpty») était assis sur un mur;

Le Gros Coco tomba de haut sur le sol dur»...

Rappelons de plus qu'Humpty-Dumpty «ressemble exactement à un œuf», or, d'une part, l'on sait l'importance des œufs dans *La Disparition*, d'autre part, l'on a vu l'intérêt de ce détail dans les passages où il est fait allusion à ce personnage.

**Cau :**

voir Blondin

**César :**

p. 245, «Mais j'ai appris, j'ai su, j'ai vaincu, j'ai compris. J'ai franchi l'imbroglio.»

Cf. la phrase célèbre : «veni, vidi, vici», (je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu), et l'allusion au franchissement du Rubicon.

**Champollion :**

p. 113, 127 et 195. Célèbre pour avoir déchiffré le premier les hiéroglyphes égyptiens, c'est à cet aspect des activités de l'archéologue qu'il est chaque fois fait allusion puisqu'il est question de décrypter des messages.

**Chomsky :**

p. 60, 127 et 92, ...«confirmant l'intuition d'un [...] Chomsky sur la jonction Insignifiant–Signifiant,»...

**Christie :**

Pour l'analyse de l'allusion implicite à ABC, on voudra bien se reporter à notre paragraphe 2.1.2.

**Corneille :**

p. 69, «parlons bas; dis-moi : connais-tu Anton Voyl ?»

Cf. *Le Cid*, II, 2, v. 398 :

«Connais-tu bien Don Diègue ? –Oui –Parlons bas; écoute.»

### **Daudet ? ou l'Évangile ?**

p. 132, «La nuit blanchissait. Au loin, un coq chanta trois fois.»

Cf. «Une lueur pâle parut dans l'horizon... Le chant d'un coq enrôlé monta d'une métairie.»

*Les Lettres de mon moulin*, «La chèvre de monsieur Seguin.»

ou «Avant que le coq chante deux fois, tu auras dit trois fois»...

Marc, 14, 72.

### **Defoë :**

p. 32, «Quand la nuit tombait, s'aidant d'un caillou pointu, il gravait un trait sur un bâton.»

Cf. *Robinson Crusoë* (supplément au magazine *Grands Écrivains*, p. 38), « Sur les côtés de ce poteau carré, je faisais tous les jours une hoche»...

Le nom de Robinson est cité à deux reprises (p. 27, 33)

### **Dostoïevsky :**

p. 75, «tu connais Karamazov ? – çui qu'a un frangin»...

Cf. *Les frères Karamazov*. L'allusion trouve manifestement sa justification dans le jeu qui s'élabore à partir du titre du roman.

### **Dumas :**

p. 248, «Un pour Tous, Tous pour Un»

Cf. la devise des trois mousquetaires dans le roman du même nom.

p. 261, «vingt ans plus tard»

Allusion possible à *Vingt ans après*.

p. 281/282, ...«oui j'ai dit [...] du ton qu'a Grimaud (pas l'argousin, mais l'incommunicatif l'arbin d'Athos) quand il dit à d'Artagnan, à Porthos, à Athos, à Aramis qu'il a vu Mordaunt farcir à la navaja un Sanson qui avait, vingt ans avant, raccourci Milady sa maman au hachoir»...

Cf. *Vingt ans après* (voir à ce sujet l'évocation par Perec du souvenir que lui a laissé la lecture de ce livre dans *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 192/193).

**Flaubert :**

p. 12, «un grand viking au poil blond [...] tirait»...

Cf. ...«un garde [...] dont la figure [...] était ornée d'un collier de barbe blonde [...] tirait»... *L'Education sentimentale*, 2<sup>e</sup> partie, ch VI.

Pour les autres impli-citations de *L'Education sentimentale* dans l'Avant-propos, on voudra bien se reporter à l'annexe de la thèse de Mireille Ribière, *Bridging the Gap*, p. 288/289.

p. 17, «Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait.»

Cf. le début de *Bouvard et Pécuchet*,

«Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert.

Plus bas, le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses, étalait en ligne droite son eau couleur d'encre. Il y avait, au milieu, un bateau plein de bois, [...] Une rumeur confuse montait au loin dans l'atmosphère tiède.»

p. 152, «Nous lui mijotions, non sans amour, un plat qu'il adorait : un aloyau [...] du boudin»...

Cf. *Un Cœur simple* : ...«un aloyau, des tripes, du boudin,»... (cette citation sera reprise dans *la Vie mode d'emploi*.)

p. 205, «Nous voyagions. Nous avons connu l'obscur chagrin du transat, la nuit dans l'inconfort glacial du camping, la fascination du panorama, l'affliction au goût sûr d'accords trop tôt rompus.»

Cf. *L'Education sentimentale*, 3<sup>e</sup> partie, ch VI :

«Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.»

**Giraudoux :**

p. 28, «Ou parfois, l'assaillait la vision d'un hagard, d'un fou bafouillant, dingo aux gyros ramollis, proposant aux passants un discours abracadabrant :

l'Idiot du Faubourg.»

La présence des majuscules nous fait conclure à une allusion à *la Folle de Chaillot*. Certes Chaillot était parfaitement permis par la contrainte et de ce fait on pourrait s'étonner de ne pas le rencontrer ici, mais l'expression joue selon nous plus comme une référence au titre qu'à l'œuvre elle-même, elle se devait donc de n'être pas trop précise.

p. 50, ...«il donna du tournoi un raccourci d'un burin si subtil qu'à coup sûr un [...] Giraudoux [...] aurait pu l'offrir à son public sans rougir.»

#### **Goethe :**

p. 130, «Qui toujours sans faiblir voudrait courir plus loin, çui-là nous pouvons l'affranchir.»

La phrase qui correspond à cette transposition est citée par Lowry en épigraphe au début d'*Au-dessous du volcan* :

«Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.

Qui toujours s'efforce de se dépasser, celui-là, nous pouvons le sauver.»

On remarquera que l'indication de lecture fournie par le texte de Perec (...«car, a dit jadis Malcom Lowry,») conduit une fois de plus sur une presque fausse piste : on peut effectivement trouver cette phrase chez Lowry, mais il s'agit d'une formule de Goethe. Nous sommes encore en présence ici de ce que nous avons appelé une citation à relais.

#### **Gombrich :**

p. 60, «*Art and Illusion*, par Gombrich» (traduit en 1971 chez Gallimard).

p. 131/132, ...«Gombrich publia dans la «Warburg and Courtauld» un discours fort important où il attaquait Irwin Panofsky [...] Gombrich avoua, plus tard, qu'il trouva dans la discussion cinq ou six points originaux dont la filiation constitua l'initial parcours d'*Art and Illusion*. (Le prénom de Panofsky est en fait Erwin).

#### **Gombrowicz :**

p. 60, «*Cosmos*, par Witold Gombrowicz»

Cet ouvrage paraît en 1965.

**Hoffmann :**

p. 217. ...«on croirait parcourir un roman à tiroirs, un roman noir à l'instar d'un [...] Hoffmann»...

Cf. *Les Contes fantastiques*

**Homère :**

p. 217/218, ...«alors sourd du flot confus [...] l'Inspiration aux doigts d'azur»...  
Cf. *L'Odyssée*, «Dans son berceau de brume à peine avait paru l'Aurore aux doigts de roses»

**Hugo :**

p. 277, ...«à l'instar du hussard qu'Hugo quand il  
Parcourait à dada au soir d'un grand combat  
Un champ puant la Mort sur qui tombait la Nuit  
aimait parmi tous pour son poids imposant, mais aussi pour son parfait sang-froid, du hussard donc donnant du rhum à l'hidalgo traînard,»...  
Cf. «Mon père, ce héros au sourire si doux,  
Suivi d'un seul hussard qu'il aimait entre tous  
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille  
Parcourait à cheval le soir d'une bataille  
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit. [...] C'était un espagnol de l'armée en déroute  
Qui se traînait sanglant sur le bord de la route.»  
*La Légende des siècles*, Le temps présent, n°VI, «Après la bataille».  
p. 119, La transposition de Booz endormi.  
p. 251, Le seul nom de Quasimodo suffit à évoquer *Notre Dame de Paris*.

**Jakobson :**

p. 60 et 127, ...«ou plutôt un Roman Jakobson qui nous disait son structural avis sur «Nos Chats» qu'il analysa jadis»...  
Cf. l'analyse du poème de Baudelaire «les chats» faite conjointement avec Claude Lévi-Strauss, et parue dans *L'Homme*, Volume II, n° 1, 1962, Edition Mouton & Co, p. 5 à 21.

**James :**

p. 41, Imago dans mon tapis.»

Cf. *The figure in the carpet*. Pour une étude précise de l'exploitation de cet exemple, on se reportera à la thèse de Mireille Ribière, *op. cit.*, p. 139.

*L'Image dans le tapis*, traduction par Michel Gauthier, John Lee et Benoît Peeters éditions de l'Equinoxe, 1984.

**Joyce :**

p. 299, «Royal, dodu, à l'instar d'un Buck Mulligan paraissant au haut du limaçon psalmodiant un «Introïbo», il avait l'air d'un ballon»...

Cf. *Ulysse*, Folio, tome 1, p. 9. «Majestueux et dodu, Buck Mulligan parut en haut des marches, [...] et psalmodia :

– Introïbo ad altare Dei.

Puis arrêté, scrutant l'ombre de l'escalier en colimaçon»...

p. 97, Douglas Haig Clifford

Cf. le nom Clifford apparaît dans *Ulysse* (Folio, tome 2, p. 447).

**Kafka :**

p. 112, p. 304 et p. 30, ...«il phantasma, avatar à la Kafka, qu'il gigotait dans son lit, pris dans un plastron d'airain, gnaptor ou charognard, sans pouvoir saisir un point d'appui.»

Cf. *La Métamorphose*.

**Lacan :**

p. 43, «Holà, Sphinx, holà ! fit Aignan qui connaissait Lacan mot à mot, un instant voyons, tu dois d'abord accomplir ton fatum.»

p. 128, ...«ravin lacanial, vacuum à l'abandon où nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit, 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»...

p. 162, ...«il lui plaisait d'ouïr Lacan»...

p. 198, «Il s'agit d'un patois du Chiapas, dit «Lacandon». La tradition voudrait qu'on l'ait surtout mis à contribution pour la constitution d'augurants pronostics. L'on connaît sa transcription, mais non sa prononciation, car, baragoin impartit à

l'anticipation, à la divulgation, à la vaticination, il s'assortit toujours d'occultations dont la traduction n'appartint jamais qu'aux voyants, qu'aux chamans.» [Le mot «Lacandon» désigne une tribu d'indiens du Mexique et n'a pas a priori de rapport avec Lacan. Dans *La Disparition*, il prend ironiquement un double sens.]

**Laclos :**

p. 185. «Sois [...] mon Valmont»...

Cf. *Les Liaisons dangereuses*.

**La Fontaine :**

p. 106, «On aurait dit la fulguration, la fulmination d'un Jupin foudroyant.»

Cf. le diminutif de Jupiter, créé par La Fontaine dans «Jupiter et le passager», fable XIII, livre neuvième, «Sire Jupin, dit-il»...

**Lanzmann :**

p. 18.«Dutronc chanta du Lanzmann»...

**Larbaud :**

p. 205. «à l'instar d'un Larbaud, disons d'un Barnabooth, il disposait d'un avoir quasi infini...»

Le patronyme de Barnabooth est on le sait à l'origine, avec Bartleby de Melville, du nom du personnage de *La Vie mode d'emploi* : Bartlebooth.

**Latin (citations en) :**

Nous pouvons relever dans *La Disparition* un nombre non négligeable de citations latines, mises en exergue par l'utilisation d'italiques. (A l'exception toutefois de celle de la page 80 et celle du post-scriptum.) Certaines de ces expressions figurent dans les vœux adressés par Perec à ses amis en 1973, sous le titre «versions latines» (repris dans *Vœux*, Collection La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, Paris, 1989, p. 21 à 50). Nous les avons signalées par un astérisque.

p. 18 : «*Statu quo*». L'expression est désormais courante mais ici l'écriture en italique marque l'appartenance à ce corpus.

p. 80 : «*Sancta simplicitas*». Exclamation attribuée à Jean Hus. L'expression est évidemment employée ici de façon ironique par antiphrase. Elle désigne en effet une recherche particulièrement sophistiquée dans les vêtements portés par une actrice de cinéma.

p. 90 : «*oppidum civium romanorum*». (Voir à Marcel Benabou).

p. 90 : «*Titius Livius dixit*». Bien que cette phrase ne figure pas dans le dictionnaire sous cette forme, elle évoque même pour le plus modeste des latinistes une référence à un texte historique ou littéraire.

p. 109 : «*Contraria contrariis curantur*». (Les contraires se guérissent par les contraires.) Maxime de la médecine classique, en opposition avec celle de l'homéopathie : «*Similia similibus curantur*», les semblables se guérissent par les semblables. Les deux expressions présentes conjointement dans le texte sont l'occasion d'un jeu de mot de lettrés entre Amaury et Savorgnan.

p. 111 : «*Larvati ibant obscuri sola sub nocta*»\*. NB : Le dernier mot de la proposition devrait être «nocte», la faute est indirectement signalée par la phrase suivante, «murmura Olga qui n'avait jamais su son latin».

p. 153 : Dans une énumération censée reproduire les souvenirs scolaires de Douglas Haig on trouve pêle-mêle :

- «*Animula vagula blandula*». (Petite âme errante, caressante) Vers que l'empereur Adrien, d'après Spartien, composa au moment de sa mort, et par lequel ce prince marquait le peu de foi qu'il avait dans l'existence de l'âme.

- «*Aquila non capit muscas*»\*. (Un aigle ne prend pas de mouches) Proverbe.

- «*Sic transit gloria mundi*» (Ainsi passe la gloire du monde) Paroles peut-être tirées de l'Imitation. I, 3, 6. Cf. aussi p. 189.

- «*O fortunatos nimium sua si bona norint agricolas*»\*. (Trop heureux les hommes des champs, s'ils connaissent leur bonheur) Vers de Virgile, *Géorgiques* II.

p. 155 : «*Labor omnia vincit improbus*»\*. (Un travail opiniâtre vient à bout de tout) Fragments de deux vers des *Géorgiques* de Virgile, I. Le pédantisme de l'expression est humoristiquement détruit par la réponse faite par Augustus : «Tu l'as dit bouffi».

p. 173 : «*Abyssus abyssum invocat*»\*. (L'abîme appelle l'abîme) Expression figurée d'un psaume de David (Psaume XL, 1). Ici encore le caractère sentencieux de la locution jure avec le contexte et donne au passage un ton humoristique.

p. 185 : «*Ad limina apostolorum*». (Au seuil des apôtres) Périphrase pour dire à Rome, vers le Saint Siège. L'inadéquation évidente au contexte crée le burlesque et souligne d'autant plus ce qu'elle fait mine de voiler.

p. 247 : – «*Sint ut sunt aut non sint*». (Qu'ils soient ce qu'ils sont ou qu'ils ne soient pas.) Phrase célèbre du P. Ricci auquel on proposait de modifier la constitution de sa société. Une fois de plus l'expression est ici ironique.

p. 247 : – «*Summum Jus, summa Injuria*». (Excès de justice, excès d'injustice) Adage latin de droit cité par Cicéron (*De officiis*, I, 10, 33).

p. 248 : «*Homo homini Lupus*»\*. (L'homme est un loup pour l'homme) Pensée de Plaute (*Asinaria*, II, 4, 88).

p. 273 : «*Rara avis*». (rare oiseau sur la terre) La formule est ici tronquée puisqu'elle se termine normalement par «*in terris*». Elle devient un équivalent de l'expression familière «un oiseau rare». Hyperbole de Juvénal.

p. 289 : «*Ab ovo*». (A partir de l'oeuf) Mot emprunté à Horace (*Art poétique*, 147).

p. 295 : «*Ab absurdo*». (D'après ; par l'absurde) L'expression est désormais courante mais ici l'écriture en italique marque l'appartenance à ce corpus.

p. 304 : «*Finis Coronat Opus*». (La fin couronne l'oeuvre) S'emploie pour marquer que la fin d'une chose est en rapport avec le commencement. Cette expression paraît pleinement justifiée ici puisqu'elle illustre le constant respect de la contrainte lipogrammatique.

p. 311 : «*Mutatis mutandis*». (En changeant ce qui doit être changé) Cette locution est utilisée dans le texte comme une métaphore métatextuelle de l'activité lipogrammatique.

### **Leblanc :**

p. 82. «On dirait du Lupin, dit Olga.» La référence à ce personnage célèbre de Maurice Leblanc joue ici le rôle d'une métonymie, la phrase se comprend comme : voici une énigme ardue.

**légende de Faust (La) :**

p. 107. ...«signal maudit du Malin paraphant au bas d'un manuscrit qu'un Faustillon noircit.»

**Légende du joueur de flûte de Hamelin. (La)**

p. 283, On avait vu sortir du bois un individu maigrichon, grand, portant un calot biscornu, soufflant dans un mirliton dont il tirait un air pimpant.

Aussitôt l'amas d'infants, y compris mon duo, s'agglutina autour du gars qu'il suivit quand il partit au loin, au plus profond du bois.»

**Leiris :**

p. 311. «la tradition qui avait fait [...] – pourquoi pas? – un Bifur ou un Fourbis...» («Bifur» est mis pour *Biffures*, *La Règle du jeu* 1, Gallimard, Paris, 1948; *Fourbis*, *La Règle du jeu* 2, Gallimard, Paris, 1955.)

**Lipogramme (Liste d'auteurs de) :**

p. 195, «D'aucuns l'ont fait avant nous : [...] Laranda, Arago, Alcalá, Riga, Riccoboni, Von Schönthan»...

p. 141, «J'ai un surnom plaisant quoiqu'incongru : Tryphiodorus.»

p. 175, «Victoria [...] nommait consul à Tirana lord Vanish, brillant major d'Oxford dont Richard Vassal-Fox third lord Holland, avait fait son favori»...

Cf. «Histoire du lipogramme», dans Oulipo, *La littérature potentielle*, op. cit. , p. 91, «Henry Richard Vassal-Fox Holland, troisième lord Holland [...] publia dans le Keepsake de 1836, un texte de trois pages, *Eve's Legend* où il n'admit que la voyelle e.» Cf. aussi les métagraphes p. 315. Notons que le nom de ce noble anglais «Vanish» désigne métatextuellement le lipogramme puisqu'il signifie s'évanouir.

**Lowry :**

p. 31, «Finir lunch à chacal, ration pour campagnol ou nutritif appât d'un vautour haut planant (à coup sûr il avait lu ça dans Malcom Lowry)...»

Cf. *Au-dessous du volcan* (Folio) :

p. 41, «Des vautours assoupis, haut se déployaient au vent.»

p. 350, «Très haut, un aigle se laissait tomber, avec le vent»...

p. 413, «un seul oiseau passa au-dessus d'eux, très haut.»

p. 428, ...«ceux [...] qui flottaient magnifiques, sans effort, dans le ciel bleu au-dessus de leurs têtes, les vautours xopilotes qui n'attendaient que la ratification de la mort.»

p. 528, «Des oiseaux faisaient voile là-haut, montant de plus en plus haut. L'inférieur oiseau de Prométhée ! C'était ces vautours»...

p. 537/538, «Haut par dessus leurs têtes, à une hauteur immense, à une hauteur effroyablement immense, de noirs oiseaux désincarnés, plutôt des squelettes d'oiseaux, voguaient.»

p. 219, ...«un roman qui, lui aussi, faisait allusion à un jardin où triomphait la Mort, un jardin public dont il avait l'usufruit; l'aimait-il ? [...] Plus tard on chassait l'intrus : nul Bon Samaritain n'accourait, complaisant, pour lui offrir sa main. On lançait son corps mort au fond d'un ravin.»

Cf. le leitmotif du roman de Lowry : «Te gusta este jardín ? » et la parenté avec la fin.

p.130, «car, a dit jadis Malcolm Lowry, «Qui toujours sans faiblir voudrait courir plus loin, çui-là nous pouvons l'affranchir». Goethe cité par M. Lowry (voir Goethe).

### **Mallarmé :**

p. 50, ...«nul Logos triomphant n'offrira plus jamais son consolant pouvoir. Donc, concluait-il, nul discours jamais n'abolira l'hasard.»

Cf. «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.» Œuvres complètes, Pléiade, p. 457 à 477.

p. 87/88, ...«un bloc raidi chu d'un ouragan obscur»...

Cf. «Le Tombeau d'Edgar Poe» : «Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur» Œuvres complètes, Pléiade, p. 189.

p. 118, La transposition de «Brise Marine». Pour l'analyse des différentes opérations de transfert de ce poème, on se reportera à l'article de John Lee : «Brise ma rime», dans *Littératures* n° 7, *op. cit.*, p. 11 à 20.

**Mann :**

p. 45/55, *L'Elu*, traduction de Louise Servicen, Albin Michel, Paris, 1952. (Voir relevé spécial).

...«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.»

Cf. Mann, *L'Elu* (p. 6) : «NOTE DE L'AUTEUR Ce récit se fonde dans ses grandes lignes sur l'épopée en vers *Gregorius* du poète moyen haut-allemand Hartmann von Aue, qui emprunta son *Histoire du Bon Pêcheur* à un texte original en français. (*Vie de Saint Grégoire.*)»

Cette dernière œuvre est la transposition d'une biographie légendaire de Saint Grégoire le Grand, en octosyllabes, datant d'avant 1150 : Grégoire, fruit d'un inceste entre frère et sœur, épouse sa mère sans le savoir, s'enfuit dans une île déserte où on vient le chercher pour l'élire pape (voir Jean Charles Payen dans *Le Moyen Age*, Collection Arthaud, p. 343).

Cf. aussi *Le Docteur Faustus*. traduction de Louise Servicen, Albin Michel, Paris, 1950. Pour une étude précise des transpositions dont font l'objet certains passages de ce livre on se reportera au relevé figurant dans la thèse de Mireille Ribière. *op. cit.*, p. 262 à 273.

p. 60, «*Doktor Faustus*, par Thomas Mann»...

p. 112, ...«un roman qu'aurait fait sur la fin Thomas Mann»... Il s'agit ici d'une nouvelle allusion à *L'Elu*.

p. 190, «Anastasia s'alla tapir dans un sanatorium, à Davos. Thomas Mann, l'y voyant un jour, aurait dit, paraît-il : «Si j'avais vu plus tôt Anastasia, Hans Castorp n'aurait jamais connu Clawdia Chauchat.» [...] Ainsi, Olga grandit à Davos, dans un sanatorium ultra-chic où l'on soignait l'haut gratin du Gotha, ignorant tout d'Albin...»

Cf. *La Montagne magique*, tome I, Livre de poche. Les noms d'Albin (p. 120), de Clawdia (p. 209) Chauchat (p. 118), de Hans Castorp (p. 10) et le sanatorium de Davos (p. 9) sont empruntés à ce roman. (Notons au passage que le lieu dit Rorschach que l'on découvre à la p. 9 du livre, figurera comme patronyme dans *La Vie mode d'emploi.*)

p. 212, «L'air hagard, la bru du Consul montrait du doigt un coin du billot : intact, fascinant, sorti du pli stomacal du cyprin, y scintillait l'initial Zahir !»

Cf. *L'Elu*, p. 281 : ...«le pêcheur grommelait des mots épouvantés [...] tenait dans ses mains maculées un objet, une clef, qu'il contemplait fixement. [...] C'est elle et non une autre ! Surgie des profondeurs des eaux ! Dans l'estomac du poisson ! »

p. 276, «Puis la soif fit son apparition. La Badoit manqua.»

Cf. *L'Elu*, p. 149 : «La provision d'eau douce s'épuisa, les vivres vinrent à manquer.»

p. 282, «Quoi ? fit Amaury, ainsi Olga avait pour mari son frangin !

– Pour amant aussi !»

Cf. *L'Elu*, les relations amoureuses entre Sibylla et son frère Wiligis.

### **Maupassant :**

p. 50. ...«il donna du tournoi un raccourci d'un burin si subtil qu'à coup sûr [...] un Maupassant aurait pu l'offrir à son public sans rougir.»

### **Mauriac :**

voir Cau.

### **Maya (la littérature) :**

p. 197. «Il y avait là un vrai parangon du savoir ayant trait à la civilisation Maya : la traduction du Popol-Vuh, par Villacorta-Rodas, l'Opus colossal du R.P.Sahagun»...

Le Popol-Vuh est un poème symbolique écrit en quiché peu après la conquête espagnole, retraçant l'origine du monde et les traditions religieuses du peuple Maya. Bernardino de Sahagun (1500-1590) est l'auteur d'un ouvrage sur les indiens d'Amérique Centrale.

### **Mc Luhan Marshall :**

p. 162, ...«il lui plaisait d'ouïr [...] Mc Luhan Marshall, »...

Mc Luhan Marshall est un essayiste canadien contemporain, il a écrit, entre autres, *la Galaxie Gutemberg* (1962).

### **Melville :**

p. 19, ...«ou l'iris malin d'un cachalot colossal, narguant Jonas, clouant Caïn, fascinant Achab»...

p. 69, ...«bassin où s’amusait un tas d’animaux marins : [...] rorquals, cachalots, marsouins, dauphins, dugongs, narvals, lamantins»...

La majeure partie des animaux de cette liste se rencontre dans le chapitre XXXII de *Moby Dick*, (traduction de Lucien Jacques, Joan Smith, J. Giono, Folio, tome I) intitulé «cétologie», p. 197. ...«les poissons nommés Lamantins et Dugongs [...] sont rangés par beaucoup de naturalistes parmi les baleines.» (p. 201) «Comme type de l’IN-FOLIO, je propose le *Cachalot*; [...] de l’IN-DOUZE, le *Marsouin*.» (p. 202) «LIVRE II (in-octavo), chapitre III (*Narval*).» (p. 208)

p. 106, «Un sillon profond, d’un blanc blafard, parcourut, zigzaguant du talon à l’occiput [...] on vit d’abord qu’il portait, lui aussi, du talon à l’occiput l’infamant sillon blafard.» et p. 204. ...«quand on vit un sillon zigzaguant»...

Cf. *Moby Dick*, *op. cit.*, p. 186 : «Un mince sillon d’un blanc livide traçait son chemin parmi ses cheveux gris, traversait tout droit un côté de son visage»...

p. 112, ...«il s’agit parfois du *Moby Dick*»...

p. 129, ...«du grand Cachalot blanc qu’Achab pourchassa trois ans durant,»...

p. 184, «Ta chair, O, ta chair, galuchat blanc du cachalot fatal»...

#### **Molière :**

p. 81, ...«Scapin, un pur-sang rouan»...

p. 174. ...«il croyait qu’il finirait [...] Mamamouchi.»

Cf. *le Bourgeois gentilhomme* : Acte IV, Scène 5, ...«pour avoir un beau-père qui soit digne de lui, il veut vous faire Mamamouchi, qui est une certaine grande dignité de son pays.» (Le mot est forgé par Molière.)

#### **Morand :**

p. 50. ...«il donna du tournoi un raccourci d’un burin si subtil qu’à coup sûr un Paul Morand, [...] aurait pu l’offrir à son public sans rougir.»

#### **musiciens ( Liste de ) :**

p. 36, «Louis Amstrong jouant un fox-trot...»

p. 53, «Où, nonobstant un «Vol du Bourdon», l’on n’a pas fait d’allusion à Nicolas Rimski-Korsakov.»

p. 103 et 105, «Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni»

Cf. l'opéra du même nom de Mozart, sur des paroles de Lorenzo da Ponte. (Les fragments de phrases en italien correspondent au livret de cette œuvre.)

p. 108, ...«Augustus, non loin, jouait, sur un virginal [...] un air d'Albinoni, d'Haydn ou d'Auric. Olga, parfois chantait du Schumann.»

p. 154, ...«un piano crapaud (un Graf aux sons parfois nasillards, mais aux accords parfaits, construit pour Brahms qui y composa, dit-on, l'impromptu opus vingt huit)»

p. 155, «Douglas Haig s'aussitôt livra tout d'un bloc à la passion du chant, trouvant dans Mozart, dans Bach, dans Schumann ou dans Frank moult satisfactions.»

p. 155, ...«Haig, qui souffrait jusqu'à la pâmoison sur un oratorio d'Haydn»...

p. 156, «Augustus, dans un instant loisif, improvisait sur un choral d'Anton Dvorak. »Voir aussi le titre du chapitre 13.

### **Musset**

p. 87, «Au haut du grand mât, ainsi qu'un point sur un i, l'halo gris»...

Cf. «Ballade à la lune.»

«C'était dans la nuit brune

Sur le clocher jauni

La lune

Comme un point sur un i.»

p. 166, «Un garçon qu'habillait un balandras noir, un garçon à l'air chagrin, tristou, qui paraissait mon frangin, vint s'alanguir non loin»...

Cf. «La nuit de décembre.»

«Au coin de mon feu vint s'asseoir [...]

Un jeune homme vêtu de noir,

Qui me ressemblait comme un frère. [...]

Son visage était triste et beau [...]

Il était morne et soucieux.»

### **Nietzsche :**

p. 51. «Ainsi l'a dit Zarathoustra.»

Cf. *Also sprach Zarathoustra. (Ainsi parlait Zarathoustra).*

**Oulipo :**

p. 90, «Puis Raymond Quinault qui souligna l'inconstant mais toujours positif rapport qui avait uni l'avocat à l'Ouvroir.»

p. 127, «il nous faudrait aussi un Chomsky [...]

– Pourquoi pas un Oulipo ? »

**Paulhan :**

p. 310. ...«il s'y montrait au moins aussi imaginatif [...] qu'un Paulhan»...

**Perec :**

Voir mémoire, paragraphe 3.2.6.

**Poe :**

p. 175, «Un individu du nom d'Arthur Gordon»...

p. 198/200, La transposition de la fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Pour une analyse de détail de cet exemple, on voudra bien se reporter au paragraphe 3.2.3. de notre mémoire.

p. 53 et p. 112, «un Vol du Bourdon.»

Cf. «La Lettre volée», dans *Histoires extraordinaires*.

p. 53, ...«il avait lu, dans un journal du soir, un rapport qui l'alarma fort : »

Cf. ...«nous parcourions l'édition du soir de la gazette des tribunaux, quand les paragraphes suivants attirèrent notre attention : » «Double assassinat dans la rue Morgue.»

p. 53, ...«Dupin dont on vantait l'infaili flair.»

Cf. ...«je ne pouvais m'empêcher de remarquer et d'admirer [...] une aptitude analytique particulière chez Dupin.» «Double assassinat dans la rue Morgue.»

p. 54, ...«il s'occupa, laissant la P.J. à son tracas, d'un orang-outang qui avait commis trois assassinats.»

Cf. «Double assassinat dans la rue Morgue», dans *Histoires extraordinaires*.

p. 53, «Un individu, dont on craignait tant l'obscur pouvoir qu'on gardait son incognito, s'introduisant à la nuit dans un local du Commissariat Principal, y avait ravi un pli qu'on disait capital car on y divulguait la compromission du trio d'argousins qui commandait à la Maison Poulaga. Il fallait, pour assainir la situation ravoir au plus tôt l'inopportun manuscrit, sinon l'hardi fripon saurait à

qui l'offrir. Mais, quoiqu'on fût sûr qu'il l'avait tapi dans sa maison qu'on fouilla au moins vingt fois, on n'arriva pas à l'avoir.»

Cf. ...«un certain document de la plus grande importance avait été soustrait dans les appartements royaux.» ; ...«ce papier confère à son détenteur un certain pouvoir dans un certain lieu où ce pouvoir est d'une valeur inappréciable.» «La personne volée est de jour en jour plus convaincue de la nécessité de retirer sa lettre.» «Le papier est [...] évidemment dans l'hôtel.» «Je crois que j'ai scruté tous les coins et recoins de la maison dans lesquels il était possible de cacher un papier.» «La lettre volée».

p. 54, «Voilà qui m'apparaît fort clair, affirma Dupin.»

Cf. «Peut-être le mystère est-il un peu trop clair, dit Dupin.» «La Lettre volée»

p. 54, ...«il l'avait tout au plus sali ou racorni ainsi qu'on fait d'un mot banal»...

Cf. ...«une lettre unique. Cette dernière était fortement salie et chiffonnée.» «La Lettre volée.»

#### **Pons :**

Les pages 291 à 294 constituent un résumé lipogrammatique de *Rosa*, Folio, Paris, 1967.

<b><i>La Disparition</i></b>	<b><i>Rosa</i></b>
«Wasqu'lham» ( <i>L.D</i> p. 291)	«Wasquelham» ( <i>Rosa</i> p. 11) «En fait, il convient de prononcer «wasqu'l»» ( <i>Rosa</i> p. 12)
...«un tambour toscan, Gribaldi.» ( <i>L.D</i> p. 292)	«quant à Gribaldi, c'était un enfant de troupe, tambour bien noté de la fanfare, récemment racheté à un régiment de Suisses qui tenait garnison dans le Palatinat.» ( <i>Rosa</i> p. 26)
«Il fit son rapport au major Glupf, Commandant la garnison [...] Oskar Glupf.» ( <i>L.D</i> p. 291/292)	...«le commandant Glupf [...] le chef de la Prévôté [...] Oscar Glupf» ( <i>Rosa</i> p. 46)
«Chacun [...] avait bu du schnaps dans un caboulot «Aux Conscrits»»... ( <i>L.D</i> p. 292)	«Les plus turbulents allaient s'enivrer <i>Au Conscrit Wasquel.</i> » ( <i>Rosa</i> p. 48)

<p>«Un jour, sous un motif inconsistant, il fit ouvrir la canalisation d'un puisard dans la cour du bistrot»... (L.D p. 293)</p>	<p>«Des employés de la voirie, encadrés par des inspecteurs de la Prévôté, déguisés en égoutiers [...] Sous prétexte de vérifier d'imaginaires canalisations, deux hommes de la police obtinrent de descendre dans la cave de l'établissement»... (Rosa p. 64)</p>
<p>...«un fantassin avait à son tour disparu : Ibrahim, un gaillard du Palatinat, vingt-cinq ans, trois galons, la croix»... (L.D p. 292)</p>	<p>...«l'absence irrégulière du sergent-chef Ibrahim, sous-officier modèle, quarante-cinq ans,»... (Rosa p. 65)</p>
<p>«Tu fais la putain ! cria Glupf»... - Moi ? Pas du tout !» (L.D p. 293)</p>	<p>«Je ne suis pas une putain, Commandant, si c'est ce que vous voulez dire !» (Rosa p. 71)</p>
<p>...«ausculpta son toit.» (L.D p. 293)</p>	<p>...«ausculter le sol»... (Rosa p. 87/88)</p>
<p>«Où sont Ibrahim [...] Ibrahim ? [...] Jamais vu ! connais pas !» (L.D p. 293)</p>	<p>«Mais en ce qui concerne le sergent-chef Ibrahim... [...] je ne connais pas d'Ibrahim !» (Rosa p. 73)</p>
<p><b>[Les pages ci-dessus correspondaient à l'adaptation faite par Pons lui-même. Perc transpose à son tour cet autre passage de Rosa qu'il détache du texte précédent] :</b> «Quand on s'attaqua aux gravats jonchant la maison dont pas un mur n'avait d'aplomb, on y trouva un oignon, un bijou rococo portant sur son cadran un tortil à baron s'incrutant d'arabisants guirlands d'or,»... (L.D p. 294)</p>	<p>«...les ouvriers travaillant au déblaiement de l'ancienne taverne Chez Rosa, à l'Enfournerue, ont découvert avant-hier, parmi les gravats et les divers ustensiles détériorés, une montre à savonnette de grande valeur, en or fin ciselé et gravé d'initiales anciennes.» (Rosa p. 216)</p>

**Ponson du Terrail :**

p. 310. ...«il s'y montrait au moins aussi imaginaire qu'un Ponson»...

**Potocki :**

p. 217. ...«on croirait parcourir un roman à tiroirs, un roman noir à l'instar d'un [...] Jan Potocki»...

Allusion à cet écrivain pour son récit fantastique : *Manuscrit trouvé à Saragosse*, (1804) (Gallimard, Folio.); mentionné par Claude Berge dans «Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire», *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 57, «Depuis le célèbre roman de Potocki *Un manuscrit trouvé à Saragosse*, [...] certains auteurs ont fait intervenir des personnages qui racontent des aventures dans lesquelles interviennent d'autres héros bavards qui racontent d'autres aventures, ce qui conduit à toute une suite de récits encastrés les uns dans les autres.»

**Proust :**

p. 21, «Il s'alitait pourtant au couchant.»

Cf. «Longtemps, je me suis couché de bonne heure.» *A la recherche du temps perdu*, «Du côté de chez Swann I», Pléiade, tome I, p. 3.

p. 300, le nom de Swann, même s'il est utilisé ici essentiellement pour son sens en anglais : «mon nom n'a-t-il pas pour signification «un blanc cygnal» ? », ne peut manquer d'évoquer *A la recherche du temps perdu*.

**Queneau :**

p. 251, «Tu naquis du Limon, tu finiras Limon.»

Cf. le titre : *Les Enfants du limon*.

p. 312, « (Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis : "L'on n'inscrit pas pour assombrir la population ?") »

Cf. «Jécripa pour anniélé lmond.» dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 22.

p. 90, «Raymond Quinault qui souligna l'inconstant mais toujours positif rapport qui avait uni l'avocat à l'Ouvroir.»

p. 252, «la patatration du ballon»

Cf. «elle choit patatratement», «La fourmi et la cigale» dans *Battre la campagne*, Œuvres complètes I, Pléiade, p. 439.

p. 269 et 296, Les deux textes lipogrammatiques, le premier en E, le second «en E en A et en Z» ont été tout spécialement écrits par Queneau pour *La Disparition*. Ils sont repris dans le premier recueil de l'Oulipo, p. 97 et 98.

**Rabelais :**

p. 230, «Poignons vilain, il vous oindra

Oignons vilain, il vous poindra !»

Il s'agit une nouvelle fois d'une proposition «voyageuse» : locution proverbiale («il faut traiter rudement les gens grossiers, si on veut en être respecté.» Petit Robert, p.1304/1305), elle est employée par Rabelais dans *Gargantua*, chap XXXIII, «oignez villain, il vous poindra; poignez villain, il vous oindra», Œuvres complètes, Pléiade, p. 97, et reprise par Flaubert dans une lettre à Louise Colet, 7 octobre 1853, Correspondance tome II, Pléiade, p. 447.

Notons que le lipogramme rendant obligatoire le passage à la première personne du pluriel, permet de la sorte un jeu de mots supplémentaire. En effet, si le contrepét (ou en toute rigueur ici, la métathèse) est conservé, il se double d'une antanaclase : «oignons vilain[s], il vous poindra» pouvant – à un accord près – parfaitement se lire : il vous poussera de vilains durillons.

p. 311, «la tradition qui avait fait un *Gargantua*».

**Ricardou :**

Dans leur recueil, *la Littérature en France depuis 1968*, (Bordas, Paris, 1982, p. 307) Bruno Vercier et Jacques Lecarme croient percevoir dans une phrase du post-scriptum, une référence aux ouvrages de Jean Ricardou :

p. 311, «Puis plus tard, s'assurant dans son propos, il donna à sa narration un tour symbolisant qui, suivant d'abord pas à pas la filiation du roman puis pour finir la constituant, divulguait, sans jamais la trahir tout à fait, la Loi qui l'inspirait»...

Notons qu'effectivement certaines affirmations, désormais célèbres, extraites de *Problèmes du nouveau roman* reviennent à ce propos en mémoire :

«Le sujet du livre est toujours en quelque manière *sa propre composition*.» (p. 18)

«Une fiction se développe notamment de manière à représenter la narration qui l'érige.» (p. 44)

«La fiction s'efforce, à sa manière, d'évoquer l'écriture qui la produit.» (p. 46).

Il nous semble qu'il conviendrait toutefois d'observer une plus grande prudence en attribuant de façon moins péremptoire à cette phrase une valeur d'allusion (le fait de cacher par exemple, n'appartenant pas à l'écriture de Ricardou).

**Rimbaud :**

p. 127, p. 112, ...«Voyl [...] parlait [...] d'un Roi Blanc, ou parfois d'Arthur Rimbaud.» Allusion au poème «Voyelles». Sur l'utilisation de la majuscule dans cette expression on voudra bien se reporter à «Comment fait un homme de lettres sans caser d'E», p. 55/56.

p. 125, La transposition du poème «Voyelles».

**Rostand :**

p. 98. ...«l'on pâmais d'admiration pour Cyrano, pour Sarah jouant l'Aiglon.» Cf. *Cyrano de Bergerac* et *L'Aiglon*, l'interprétation du rôle de l'Aiglon par Sarah Bernhardt est restée célèbre.

**Roubaud :**

p. 9, Le poème «La Disparition», écrit à l'occasion du livre.

p. 220, «Ou l'obscur Signal d'Inclusion, main à trois doigts qu'imprimait Roubaud sur un Gallimard ?»

Cf. « $\in$ » (voir Oulipo 1 p. 259.) et : «Ce livre, comme son titre ne l'indique pas, est un commentaire des sens non mathématiques du signe "d'appartenance"  $\in$ , que les écoliers ne peuvent plus se permettre d'ignorer aujourd'hui.» *Jacques Roubaud (Bulletin Gallimard n° 224, août-sept. 1967).*

**Rouget de L'Isle :**

p. 175, «Albanais, proclama-t-il un jour, «un jour triomphant va s'ouvrir ! Sus aux tyrans, brandissons un fanion sanglant ! Marchons, marchons ! D'un sang impur irriguons nos sillons !»

Cf. *La Marseillaise*, ...«le jour de gloire est arrivé. Contre nous, de la tyrannie l'étendard sanglant est levé [...] Marchons, marchons ! Qu'un sang impur abreuve nos sillons.»

**Roussel :**

p. 38, ...«du dispositif mis au point par un Martial Cantaral à partir du Vitalium qui, dans un hangar frigorifiant, autorisait tout individu mort à accomplir à jamais son instant crucial.»

Cf. «Le maître [...] finit par composer [...] du Vitalium... (*Locus Solus*, Folio, p. 148); «Après nous avoir révélé que le concours des sept grands appareils cylindriques suffisait à établir dans la cage entière une basse température

continue... (L.S. p. 147); ...«tel sujet défunt [...] reproduisait aussitôt, avec une stricte exactitude, les moindres mouvements accomplis par lui durant telles minutes marquantes de son existence.» (L.S. p. 148).

p. 48 et p. 311, ...«un Locus Solus»...

Cf. «Locus Solus – la propriété se nomme ainsi – est une calme retraite où Canterel [...] En ce lieu solitaire il est suffisamment à l’abri»... (L.S. p. 9).

p. 59, ...«au cours d’un Symposium qu’organisait la Fondation Martial Cantaral»... et p. 283. ...«un symposium sur la pathovocalisation qu’organisait la fondation Martial Cantaral»...

Cf. ...«mon savant ami le maître Martial Canterel [...] passe presque toute l’année, entouré de disciples»... (L.S. p. 9).

p. 89, «Un quartz cornalin y jouxtait un onyx plus pur qu’un diamant du Transvaal» et p. 146. «Il s’agissait d’un bain lustral, où l’on utilisait l’aiguail qui s’accumulait durant la nuit dans vingt-cinq bacs lotis tout autour du parc, puis qu’un dispositif distinctif canalisait jusqu’à un tub profond fait d’un monobloc d’antico rosato, un quartz cristallin si dur qu’il l’avait fallu polir au diamant brut.»

Cf. «une sorte de diamant géant»... (L.S. p. 65); «l’aqua-micans – le maître appelait ainsi l’eau scintillante offerte à nos yeux – possédait, par suite d’une oxygénation spéciale, diverses propriétés exceptionnelles»... (L.S. p. 74); «La plus frappante particularité de l’onde en question résidait de prime abord dans son éclat prodigieux; la moindre goutte brillait de façon aveuglante et, même dans la pénombre, étincelait d’un feu qui lui semblait propre. [...] l’eau fulgurante»... (L.S. p. 81).

p. 114, «Il s’agissait d’un carton à kaolin, noirci à l’indian ink, qu’un artisan tatillon avait blanchi au grattoir (ou plutôt au vaccino-stylo) s’inspirant à coup sûr du truc mis au point par l’imaginaire Jarjack quand il imita à foison l’abattu Clown blanc qu’avant lui immortalisa un grand rival d’Oudry. On avait ainsi produit, par disparition du noir, un croquis au fini parfait»...

Cf. ...«l’homme en blouse, penché sur une feuille de papier entièrement noircie d’encre bien sèche, commença d’y faire apparaître du blanc à l’aide d’un fin grattoir»...

[...] Peu à peu, sous la lame, qu’il maniait avec une suprême habileté, s’indiqua, blanc sur noir, le portrait de face d’un pierrot – ou mieux d’un Gilles, vu tels détails imités de Watteau.» (L.S. p. 128).

...«le Gilles, très poussé comme exécution malgré l'étrangeté du procédé purement éliminatoire»... (L.S. p. 129).

«Le sculpteur Jerjeck [...] noircit d'encre une page entière – puis à l'aide d'un grattoir, quand tout fut sec, fit, dans un coin, apparaître son Gilles par élimination.» (L.S. p. 177/179).

p. 198, «Il s'affaira aussitôt, traçant vingt-cinq signaux au crayon blanc sur un placard noir.»

Cf. ...«une série de lettres blanches, qui ayant été moulées une à une, se montraient toutes fort nettes, composaient, au bas de l'ardoise, ces trois mots»... (L.S. p.143).

On découvre de même de claires références à *Parmi les Noirs* :

p. 156, «L'inscription du Blanc sur un Bord du Billard !» [...] «un Blanc sur un Corbillard ? »

p. 177, «Il choisit pour abri principal un bordj croulant qu'on nommait «Bordj du Pillard»...

p. 178, ...«son signal blanc fait au Bordj du Pillard.»

p. 193, et p. 228, «L'inscription d'un blanc sur un bord du billard.»

Cf. «Parmi les Noirs», «Textes de grande jeunesse», dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, (U.G.E, Collection 10/18, p. 161 à 168.)

«Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard»... /

«LES... LETTRES... DU... BLANC... SUR... LES... BANDES... DU... VIEUX... PILLARD.»

#### **Sade :**

p. 81 et 185. ...«Divin Marquis, pour finir, favori aussi soudain qu'hâtif, un canasson parfois morfondu, mais dont on disait qu'il allait fortissimo.»

#### **Saint-Exupéry :**

p. 275/277, [tout le récit de la panne d'avion].

Cf. *Le petit Prince*, Folio junior, Paris, 1946, p. 11, ...«une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassé dans mon moteur. [...] J'avais à peine de l'eau à boire pour huit jours.»

**Saint Marc Girardin :**

p. 76, «Oui, mais il y a l'Aquilon sifflant qui mugit, fit Ottaviani, citant, à son insu, Saint Marc Girardin.»

Allusion possible à son discours de réception à l'Académie.

**sculpteurs (Liste de) :**

p. 302/303. ...«tu vas dans un jardin admirant maints nus magistraux, qu'un Girardon ou un Coustou, un Gimond ou surtout un Rodin jadis sculpta.»

**Shakespeare :**

p. 245, «*It is a story told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*»  
Cf. *Macbeth*, V, 5. («tale» a été remplacé par story.)

p. 291, «*Alas, poor Yorick!*»  
Cf. *Hamlet*, V,1.

p. 303, «A la fin ça vous avait un air *Much ado about nothing* plutôt irritant»...  
Cf. *Beaucoup de bruit pour rien*.

**Souvestre :**

p. 13, «On l'invita à choisir un surnom sonnante; [...] on lui imposa Fantomas XVIII.»

Cf. le personnage célèbre de la série policière de Pierre Souvestre et Marcel Allain.

**Stendhal :**

p. 261. «Quant à moi, j'allais à Hull, où m'adoptait un tambour-major»...  
Cf. *Le Rouge et le noir*. ...«Sorel, le fils du scieur de planches [...] était le benjamin de ce vieux chirurgien»... (chapitre 3) ... «Julien avait adoré ce vieux chirurgien major»... (chapitre 4).

**Sterne :**

p. 291, Certes le «*Alas, poor Yorick!*» vient de Shakespeare, mais il est repris par Sterne dans *Tristram Shandy*, traduction de Charles Mauron, Garnier Flammarion, p. 50.

p. 311, «la tradition qui avait fait [...] un *Tristram Shandy*».

**Stevenson :**

p. 85, «Oh yo Oh yo

Pour un flacon d'Alcool !»

Cf. *l'Île au trésor*, «Yo ho ho et une bouteille de rhum».

p. 234, ...«un assommoir à calfats ou à marins où un soi-disant Coq saoulait à mort la population»...

Cf. *l'Île au trésor*, «Long John Silver dit le Coq».

**Swift :**

p. 257, ...«qu'on offrait, suivant la Proposition d'un Swift, pour du marcassin ou du babiroussa rôti au lunch d'un Lord Anglais.»

Cf. «Modeste proposition concernant les enfants des classes (pauvres).» ...«nous manquons de bêtes de chasse. De nombreux seigneurs irlandais ayant à la longue exterminé leur gros gibier, on pourrait leur offrir comme succédané les corps de garçonnet et de fillette de douze à quatorze ans»...

**Troyat :**

Voir Mauriac.

**Vallès :**

p. 50 et p. 231, «Fouchtra pour la Catarina.»

Cf. *L'Enfant*, chapitre 18, p. 227 (Garnier-Flammarion), «Eh ! youp ! eh ! youp ! la Catarina ! eh ! youp ! [...] Ché la bourra, la la ! / Oui, la bourra, fouchtra !».

**Van Vogt :**

p. 220. «*La Saga du non-A*, par Van Vogt»...

Cf. allusion à la trilogie des titres de science-fiction de cet auteur : *Le monde des non-A*, *Les joueurs du non-A*, *La fin du non-A*; aux éditions J'ai lu.

**Verlaine :**

p. 82, «Un sanglot aussi long qu'un violon automnal»...

Cf. *Poèmes saturniens, Paysages tristes*, V.

«Les sanglots longs

Des violons

De l'automne»...

p. 263, ...«j'appris pour finir, qu'on avait vu un jour, dix-huit ans auparavant, un garçon vagabond à l'air idiot parcourir Mitrovitsa»...

Cf. «Gaspard Hauser chante», *Sagesse*, Livre III, IV.

«Je suis venu calme orphelin  
Riche de mes seuls yeux tranquilles  
Vers les hommes des grandes villes  
Ils ne m'ont pas trouvé malin.»

Perec proposera ailleurs d'autres transformations de ce poème qui semble donc se prêter à une fertile réécriture, voir «Micro-traductions, 15 variations discrètes sur un poème connu», dans *Change* n° 14, Seghers/Laffont, Paris, février 1973, p. 113 à 117.

### **Verne.**

p. 32/34, citations de *L'Île mystérieuse* (Pour plus de détails, on se reportera à la thèse de Mireille Ribière : *op. cit.*, annexe 4, p. 276 à 279.)

p. 177, «Lors, à l'instar d'un Mathias Sandorf, il consacra son avoir colossal à assouvir sa vindication.» et p. 311.

p. 163, ...«rond-point du Commandant Nobody.» Cette référence permet notamment un jeu de mot sur le nom, en effet la lettre d'Augustus envoyée à cette adresse ne trouve... personne.

### **Véry :**

p. 142, ...«un fugitif amour qui aurait uni un soir, huit mois plus tôt, à Saint-Agil, Augustus B. Clifford à la maman.»

Cf. le titre du film de Pierre Véry, *Les Disparus de Saint-Agil*, qui prend évidemment ici un sens supplémentaire.

### **Vigny :**

p. 123, «Qui voyait dans un bois un son au fond du cor.» et p. 250. ...«qui saurait mugir un son dans son cor (tout ça arrivant, pour sûr au fond d'un bois !).» Cf. *Poèmes Antiques et Modernes*, «Le Cor» :

«J'aime le son du cor le soir au fond des bois.»

**Wilde :**

p. 41, ...«l'ahurissant portrait d'un Dorian Gray hagard»...

Cf. le roman autobiographique *le Portrait de Dorian Gray* (1891).

**Wittig :**

p. 60, «*l'Opoponax*, par Monica Wittig »...

Cf. *l'Opoponax*, (le prénom Monique a évidemment été changé. Le livre, paru aux éditions de Minuit, a reçu le prix Médicis en 1964.)

**Woolf :**

p. 36, ...«*Orlando* par Virginia Woolf»... (roman paru en 1928).

**Wright :**

p. 59, ...«non sans la participation du grand savant anglais Lord Gadsby V. Wright.»

p. 63, Le texte en anglais est emprunté à l'ouvrage lipogrammatique de Wright, *Gadsby; a story of over 50 000 words without using the letter E* (voir «Histoire du lipogramme», *op. cit.*, p. 91.), cité par Pierce, lui-même cité par Queneau dans *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 325/326.)

p. 90, ...«dans un anglais choisi, Lord Gadsby V. Wright»...

p. 114, ...«J'allai voir mon patron [...] à savoir Gadsby V. Wright»...

p. 195, «D'aucuns l'ont fait avant nous : [...] Wright.»

p. 283, «Aignan [...] avait choisi pour chairman mon patron lord Gadsby V. Wright»...

Perec fait souvent mine de confondre le prénom de cet écrivain avec celui de son personnage, Gadsby.

**Zola :**

p. 11, «Nous voulons du pain, criait la population, conspuant patrons, nantis, pouvoirs publics.»

Cf. *Germinal* (Folio, p. 411 et 414) Du pain ! du pain ! [...] la foule clamait plus fort : A mort les bourgeois ! vive la sociale !»

p. 300, ...«t'absorbant dans un Zola, dans un Rougon-Macquart (mais pas *l'Assommoir*; disons plutôt *Nana*)»...

Relevé des citations provenant de l'ouvrage de Thomas MANN :

## **L'Elu**

Ce livre comprend des citations, parfois légèrement  
modifiées, de : [...] Thomas Mann

Georges PEREC <sup>1</sup>

<b><i>La Disparition</i></b>	<b><i>L'Elu</i></b> <sup>2</sup>
<p>Un grand Roi qui avait nom Willigis (dit Willo). Sibylla aimait Willigis d'un amour si sororal qu'il finit consanguin (nonobstant la mort d'un Danois qui hurlait au bas du lit (<i>L.D</i> p. 45)</p>	<p>Après avoir, avec des cris étranges, mis au monde deux jumeaux [...] ils reçurent les noms de Wiligis et Sibylla. (<i>L'Elu</i>, p. 21.) Dans la mort, douce épousée, soumets-toi à ton frère de mort et accorde ce que l'amour convoite comme but suprême de l'amour. [...] O Willo, quelle arme ! (<i>L'Elu</i>, p. 44) Soudain le chien Hanegiff se dressa sur son arrière train et exhala une plainte</p>

---

<sup>1</sup> G. Perec, *la Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 695.

<sup>2</sup> Certaines phrases déjà lipogrammatiques en E pouvaient se lire dans la traduction française du roman de Mann. Perec les a évidemment reproduites sans changement. Pour un meilleur repérage, nous les avons inscrites en gras.

	<p>lugubre, en lançant un cri vers le plafond, tel un chien qui hurle à la lune [...] Lors le noble damoiseau bondit hors du lit, [...] saisit le chien et lui trancha la gorge, en sorte qu'il mourut dans un râle.</p> <p>(<i>L'Elu</i>, p. 43)</p>
<p>Son forfait accompli, Willigis, dit Willo, s'alla punir, courant sus aux Sarrasins où il trouva sans mal la mort qu'il voulait.</p> <p>(<i>L.D</i> p. 45)</p>	<p>au nom de Dieu et de vos péchés [...] vous avez résolu de vous croiser en Terre Sainte. (<i>L'Elu</i>, p. 55.)</p> <p>Il porta la main à sa poitrine, tourna vers le ciel son visage crispé et s'affaissa sur le sol marécageux. (<i>L'Elu</i>, p. 75)</p>
<p>Quant au Dauphin [...] sa maman, Sibylla, l'abandonna dans un canot qui flotta jusqu'au nord du pays dans un coin pourri d'agaçants marigots, d'avortons assassins mais par surcroît idiots.</p> <p>(<i>L.D</i> p. 45 et 46)</p>	<p>Maître et valet poussèrent dans l'eau l'esquif chargé de son frêle navigateur.</p> <p>(<i>L'Elu</i>, p. 70)</p> <p>C'était un lambeau de terre de Dieu environné des flots. [...] les habitants [...] menaient une existence fort primitive.</p> <p>(<i>L'Elu</i>, p. 83)</p>
<p>On parlait d'un dragon «qui s'aurait farci tout un bataillon» ainsi qu'on disait dans un patois charmant</p> <p>(<i>L.D</i> p. 46)</p>	<p>Est-il vrai que ces gens se convertirent jadis au christianisme parce qu'une vierge, déjà éclairée et qu'ils voulaient sacrifier à un dragon dévastateur, tendit à celui-ci le crucifix ? (<i>L'Elu</i>, p. 87)</p> <p>Hého, hallo, seigneur, ça ben marché une fois encore, répondirent-ils. Du poisson ? Nenni, v'là qu'est littel bit trop demander. On peut se dire chançards, luckards que les poissons nous aient point pris nous-mêmes [...] Quel charabia ! pensa l'abbé. Ils s'expriment de la façon la plus vulgaire.</p> <p>(<i>L'Elu</i>, p. 92)</p>

<p>On conçoit sans mal qu'il fallut un hasard tout à fait hors du commun (d'aucuns y ont vu aussitôt l'infini doigt du Tout-Puissant : à coup sûr, ils n'ont pas tort, mais la Narration contraint à offrir, au moins, l'illusion du pas tout à fait fatal; sinon à quoi bon discourir ?) tout à fait hors du commun, donc, pour qu'Aignan, sous un climat aussi cordial, soit toujours vivant dix-huit ans plus tard. Mais n'anticipons pas (<i>L.D</i> p. 46)</p>	<p>Si d'aucuns veulent absolument connaître sur l'heure le sort de l'enfantelet livré à la mer en furie qui appartient à Dieu, ils seront déçus et devront ouïr un autre récit dont il importe tout autant de les instruire, encore que leur cœur en doive être tristement touché. En revanche, la tristesse de ce récit peut affermir leur espoir que là-bas sur les ondes, les choses se passeront plus heureusement; car le Génie de la Narration n'est point assez malavisé pour ne relater que tristesses. (<i>L'Elu</i>, p. 72)</p>
<p>Un puissant Archiduc, un Bourguignon qui la trouvait à son goût, la voulut pour son lit. Sibylla fit non. «Quoi !» fit l'Archiduc grondant d'un courroux flamboyant. Il brûla un bon quart du Hainaut, puis marcha sur Cambrai. (<i>L.D</i> p. 46)</p>	<p>Roger à la barbe pointue courtise en effet notre souveraine, depuis douze ans il convoite sa beauté et la veut prendre à femme, il a passé sept ans en sollicitations pacifiques [...] roi du pays d'Arles et de Haute-Bourgogne [il] a ravagé nos terres et nos forts châteaux, tout l'Artois et les Flandres sont détruits entre ses mains. (<i>L'Elu</i>, p. 153 et 154)</p>
<p>Il plut tout à fait à Sibylla qui lui donna pour mission d'aplatir l'Archiduc. (<i>L.D</i> p. 46)</p>	<p>Soyez mon lige ! Dans la lutte pour cette ville et pour ce pays dévasté, couvrez-vous de gloire, avec circonspection ! (<i>L'Elu</i>, p. 169)</p>
<p>un pur-sang anglo-normand au poil blanc, à la souris bai brun, qui avait pour nom Sturmi (<i>L.D</i> p. 46)</p>	<p>Dans l'écurie de messire Poitevin l'attendait une bonne bête achetée de ses deniers, un étalon pommelé au chanfrein blanc, de race brabançonne [...] Il s'appelait Sturmi. (<i>L'Elu</i>, p. 172)</p>

<p>Montant Sturmi qui avait un flançois safran sous un caparaçon indigo, portant un harnois d'or aux incrustations d'opalin, camail, cuissard, brassard, plastron, l'Adonis parut sous l'oblong champ clos. <b>Un poisson blasonnait son gonfanon.</b> (L.D p. 47)</p>	<p>messire Poitevin [...] l'aida à se garantir en vue du combat avec cuissard, heaume, casque et camail, épée, bouclier et haute lance. Comme sur sa cotte d'armes, <b>un poisson blasonnait son gonfanon.</b> (L'Elu, p. 177)</p>
<p>l'hardi champion brabançon captura son rival [...] Il fut fait Grand Amiral. (L.D p. 47)</p>	<p>Roger Barbe-Pointue était prisonnier. [...] Grigors, le sauveur, était devenu sénéchal. (L'Elu, p. 184 et 194)</p>
<p>Sibylla fit oraison, construisit un hôpital où l'on lavait l'asphyxiant panard du vagabond, où l'on soignait gratis. (L.D p. 47)</p>	<p>faites-vous bâtir [...] un hospice sur la grand'route, pour les sans-gîte, les vieillards, les impotents, les malades et les infirmes. Vous [...] dispenserez les aumônes aux mendiants errants à qui vous laverez les pieds. (L'Elu, p. 230)</p>
<p>Aignan s'habilla du haillon d'un clochard, d'un tricot fait d'un crin dru qu'il portait par mortification, il prit un bâton, mais ni bissac, ni quart d'aluminium. <b>Ainsi quitta-t-il</b>, un soir, un palais où il avait connu la paix. <b>Il partit au loin.</b> (L.D p. 47 et 48)</p>	<p>Il revêtit des habits de mendiant, un cilice ceint d'une corde et ne prit qu'un gourdin noueux, point de besace, pas même une sébile. <b>Ainsi quitta-t-il</b> au crépuscule le castel de son déplorable bonheur et <b>il partit au loin.</b> (L'Elu, p. 233)</p>
<p>Il y a, dit l'obtus paysan, au mitan du lac, un îlot, non, plutôt un roc, un pic, <b>abrupt à souhait, où tu pourras croupir tout ton saoul.</b> (L.D p. 48)</p>	<p>Dans le lac, là-bas, je connais un récif tout isolé au milieu de la vague; voilà pour toi un charmant domicile, <b>abrupt à souhait, où tu pourras croupir</b> et lamenter ta peine <b>tout ton saoul.</b> (L'Elu, p. 239)</p>

<p>Il [le paysan] l'attacha au cou d'un licol, sinon d'un garrot. [...] Un humus nourrissant qui suintait la nuit d'un trou du roc constitua à jamais son pain diurnal. (<i>L.D</i> p. 48)</p>	<p>Le pêcheur [...] mit à Grigors les fers, ferma le cadenas [...] une petite dépression dans la pierre, que remplissait jusqu'au bord un liquide trouble et blanchâtre [...] Cependant on pouvait facilement imaginer que si ce suintement se renouvelait dans la même mesure, au bout d'une nuit la cavité s'emplit de nouveau. [...] Ce n'est point par un effet du hasard qu'il [l'homme] s'appelle <i>homo</i> et <i>humanus</i>, mais en signe qu'il est issu du terreau maternel, l'humus. (<i>L'Elu</i>, p. 242, 243, 246, 247)</p>
<p>il maigrit, il continua à maigrir. Il fut maigrichon. Il s'obstina à maigrir. Il maigrit 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 homonculus, un diminutif, un humain pas plus gros qu'un oursin (<i>L.D</i> p. 48 et 49)</p>	<p>Il se réduisait à vue d'œil. [...] l'homoncule rabougri [...] Peu à peu, Grigors devint donc un nain [...] Bref, après environ quinze ans, il n'était guère plus grand qu'un porc-épic, (<i>L'Elu</i>, p. 249, 250, 251)</p>
<p>Puis son haillon pourrit ainsi qu'un amadou racorni. (<i>L.D</i> p. 48)</p>	<p>sa chemise [...] pourrit et s'effrita comme de l'amadou. (<i>L'Elu</i>, p. 249)</p>
<p>Puis, un jour, Il visita un Cardinal; Il apparut ainsi qu'un Mouton sanglant; un lit d'odorants boutons d'or l'accompagnait. (<i>L.D</i> p. 49)</p>	<p>Or donc vivait à Rome un homme pieux, [...] Devant lui, dans le champ de trèfle, un Agneau ensanglanté l'interpella. [...] un parfum de roses si fort et délicieux qu'on ne percevait que lui seul, se mêla à l'âpre senteur du laurier près duquel le romain était assis. (<i>L'Elu</i>, p. 255, 257, 258) <b>[Notons que dans le roman de Mann un cardinal fait l'objet de la même visite, mais elle n'est pas directement racontée.]</b></p>

Relevé des citations provenant de l'ouvrage de G. PEREC :

## **Un Homme qui dort**

Ce livre comprend des citations, parfois légèrement  
modifiées, de : [...] Georges Perec

Georges PEREC <sup>1</sup>

<b><i>La Disparition</i></b>	<b><i>Un Homme qui dort</i></b>
Il alla à son lavabo; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, son cou. ( <i>L.D</i> p. 17)	Tu ouvres le robinet du minuscule lavabo, tu passes un gant humide sur ton front, sur ta nuque, sur tes épaules. ( <i>HqD</i> p. 20)
Son Jaz marquait minuit vingt. ( <i>L.D</i> p. 17)	Ton réveil, depuis longtemps, marque cinq heures et quart. ( <i>HqD</i> p. 57)
fixant d'un air las l'intrigant croquis qui apparaissait ou disparaissait sur l'aubusson suivant la façon dont s'organisait la vision. ( <i>L.D</i> p. 18)	Parfois, tu tentes de résoudre l'énigmatique visage qu'ébauche peut-être le jeu complexe des ombres et des gerçures sur un fragment du plafond ( <i>HqD</i> p. 61)

---

<sup>1</sup> G. Perec, *la Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 695.

<p>Voici nos informations. Il n'y avait aucun fait important [...] Un typhon s'abattait sur Nagasaki, tandis qu'un ouragan au joli surnom d'Amanda s'annonçait sur Tristan da Cunha. (<i>L.D</i> p. 18)</p>	<p>cinq cents, mille informations sont passées sous tes yeux [...] Mais ta mémoire a pris soin de n'en retenir aucune, tu as lu avec une égale absence d'intérêt [...] qu'il y a trois milliards de dégâts en Floride à la suite du passage du typhon Barbara. (<i>HqD</i> p. 73)</p>
<p>Au fur qu'il s'absorbait, scrutant son tapis, il y voyait surgir cinq, six, vingt, vingt-six combinaisons, brouillons fascinants mais sans poids, lapsus inconsistants, obscurs portraits qu'il ordonnait sans fin, y traquant l'apparition d'un signal plus sûr, d'un signal global dont il aurait aussitôt saisi la signification, un signal qui l'aurait satisfait, alors qu'il voyait, parcours aux maillons incongrus, tout un tas d'imparfaits croquis (<i>L.D</i> p. 19)</p>	<p>Tu dénombre, tu organises les fissures du plafond, la conjonction des ombres et des taches et les variations d'accommodation et d'orientation de ton regard produisent sans effort, lentement, des dizaines de formes naissantes, organisations fragiles que tu ne peux saisir qu'un instant, les arrêtant sur un nom : vigne, virus, ville, village, avant qu'elles ne se disloquent et que tout ne recommence : l'apparition d'un geste, d'un mouvement, d'une silhouette, ébauche de signe vide que tu laisses grandir, hasard qui se précise. (<i>HqD</i> p. 80)</p>
<p>Mais tout autour, dans la maison, aucun bruit, sinon, tout au plus, l'insignifiant clapotis d'un lavabo qui fuyait. (<i>L.D</i> p. 30)</p>	<p>la goutte d'eau au robinet du palier (<i>HqD</i> p. 27) <b>[Cette phrase revient tout au long du livre comme un leitmotiv, notamment p. 33, 55, 57, 85, 87, 142, 160.]</b></p>
<p>Un bruit indistinct montait du faubourg. Un carillon, plus lourd qu'un glas, plus sourd qu'un tocsin, plus profond qu'un bourdon, non loin, sonna trois coups. Du canal Saint-Martin, un clapotis plaintif signalait un chaland qui passait. (<i>L.D</i> p. 17)</p>	<p>Les bruits de la rue Saint-Honoré montent de tout en bas. Deux heures sonnent au clocher de Saint-Roch. (<i>HqD</i> p. 20) Sur le canal [...] un long chaland [...] glisse (<i>HqD</i> p. 53.) Des coches d'eau, des péniches passent plus loin, bouleversant à la longue les jeux de l'eau contre les piles. (<i>HqD</i> p. 65)</p>

<p>Il abandonna son roman sur son lit. (<i>L.D</i> p. 17)</p>	<p>Tu poses le livre ouvert à côté de toi, sur la banquette. (<i>HqD</i> p. 20, 33 et 86)</p>
<p>il prit du lait froid, il but un grand bol. (<i>L.D</i> p. 18)</p>	<p>Tu prépares, comme chaque jour, un bol de Nescafé ; tu y ajoutes, comme chaque jour, quelques gouttes de lait concentré sucré. (<i>HqD</i> p. 22 et 23)</p>
<p>il abandonnait son lit, il marchait, buvait, scrutait la nuit, lisait, allumait la radio. Parfois, il s'habillait, sortait, traînait, passait la nuit dans un bar [...] allait au hasard (<i>L.D</i> p. 21)</p>	<p>Tu marches encore, au hasard, tu te perds, tu tournes en rond. (<i>HqD</i> p. 71) Gestes d'automate : te lever, te laver, te raser, te vêtir. (<i>HqD</i> p. 104.) Maintenant tu te relèves la nuit. Tu traînes dans les rues, tu vas te jucher sur les tabourets des bars (<i>HqD</i> p. 122)</p>
<p>Il n'arrivait plus à dormir. (<i>L.D</i> p. 21)</p>	<p>Tu ne dors pas, mais le sommeil ne viendra plus. (<i>HqD</i> p. 118)</p>
<p>Tout a l'air normal [...] tout aura l'air normal. (<i>L.D</i> p. 31 et 32)</p>	<p>tout est calme, trop calme, normal, trop normal (<i>HqD</i> p. 117)</p>
<p>il finit par maigrir : il maigrit, il continua à maigrir. Il fut maigrichon. Il s'obstina à maigrir. Il maigrit tant qu'il diminua, qu'il raccourcit. Il s'amointrit; 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... (<i>L.D</i> p. 48 et 49)</p>	<p>Tu n'es plus qu'un grain de sable, homoncule recroquevillé, petite chose inconsistante, sans muscles, sans os, sans jambes, sans bras, sans cou, pieds et mains confondus (<i>HqD</i> p. 148)</p>

Relevé des citations provenant de l'ouvrage d'Hermann MELVILLE :

## **Moby Dick**

Ce livre comprend des citations, parfois légèrement  
modifiées, de : [...] Hermann Melville

Georges PEREC <sup>1</sup>

<b><i>La Disparition</i></b>	<b><i>Moby Dick</i></b>
<p>Oui, il y a aussi Ismaïl [...] toi qui partis, fourrant un sarrau, trois maillots, six mouchoirs au fond d'un sac, [...] toi qui, dans la nuit, voyait surgir l'animal abyssal, l'immaculation du grand Cachalot blanc, ainsi qu'un volcan lilial dans l'azur froid ! (<i>L.D</i> p. 85)</p>	<p>Je m'appelle Ishmaël. [...] Je fourrai une chemise ou deux dans mon vieux sac de toile, [...] Dans les folles imaginations qui me faisaient pencher vers mon désir, deux par deux entraient en flottant dans le secret de mon âme des processions sans fin de baleines avec, au milieu, le grand fantôme blanc de l'une d'elles, pareil à une colline de neige dans le ciel. (<i>M.D.</i> p. 41, 48)</p>

---

<sup>1</sup> G. Perec, *la Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 695.

<p>pion tubar, glouton d'obscurs manuscrits, scribouillard avorton qu'un cafard sans nom gagnait (<i>L.D</i> p. 85)</p>	<p>D'après le pion tuberculeux d'une école de grammaire. [...] un petit rat de bibliothèque. [...] ce bûcheur simple et appliqué [...] de cette race désespérée et blême [...] lorsque mon cafard prend tellement le dessus (<i>M.D.</i> p. 21, 23, 48)</p>
<p>A minuit, au gaillard d'avant, il y avait Starbuck, Daggoo, Flask, Stubb, du Cap-Cod, Dough-Boy. Pip jouait du tambourin. (<i>L.D</i> p. 85)</p>	<p>MINUIT AU GAILLARD D'AVANT. [...] Le second du Péquod était Starbuck, natif de Nantucket [...] Le troisième harponneur était Daggoo [...] Le troisième second était Flask [...] Le deuxième second du Péquod était Stubb. Il était natif du cap Cod [...] Dough-Boy, le steward [...] Le petit nègre Pip ne revint jamais, lui ! [...] vous le verrez bientôt en train de battre son tambourin (<i>M.D.</i> titre du chapitre 40, p. 245, 175, 183, 181, 179, 216, 184)</p>
<p>Son nom glaçait jusqu'aux plus forts, un frisson convulsif parcourait l'octogonal tillac. Moby Dick ! L'animal d'Astaroth, l'animal du Malin. (<i>L.D</i> p. 86)</p>	<p>ces désastres avaient accumulé tant de terreurs sur Moby Dick, que maint hardi pêcheur, aux oreilles de qui arrivait incidemment l'histoire de la baleine, sentait son courage ébranlé. (<i>M.D.</i> p. 256)</p>
<p>Son grand corps blanc qu'un vol d'albatros partout, toujours, accompagnait, faisait, aurait-on dit, un</p>	<p>ce n'était pas seulement son extraordinaire grosseur qui le distinguait des autres cachalots mais aussi son front</p>

<p>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 (<i>L.D</i> p. 86)</p>	<p>d'un blanc neigeux et ridé et sa blanche et haute bosse pyramidale. [...] Le reste du corps était tellement strié, tacheté, marbré d'une même couleur de suaie qu'il y avait gagné son nom particulier de Baleine Blanche, nom qui de plus se trouvait justifié par son aspect éclatant quand, à l'heure de midi, il apparaissait, glissant à travers une mer bleu foncé, laissant un sillage d'écume crémeuse, une sorte de voie lactée toute pailletée de scintillements d'or. (<i>M.D.</i> p. 260)</p>
<p>Alors apparaissait Achab. Un sillon profond, d'un blanc blafard, traçait son cours parmi son poil gris, striait son front, zigzaguait, disparaissait sous son col. Bancal, il s'appuyait sur un pilon ivoirin, moignon royal qu'on façonna jadis dans l'os palatin d'un grand rorqual. (<i>L.D</i> p. 86)</p>	<p>Le capitaine Achab [...] un mince sillon d'un blanc livide traçait son chemin parmi ses cheveux gris, traversait tout droit un côté de son visage et, par le cou, disparaissait sous ses vêtements. [...] je remarquai à peine que la raideur hautaine de son attitude provenait en partie de la barbare jambe blanche sur laquelle il s'appuyait. Je savais déjà que cette jambe avait été façonnée en mer dans l'ivoire poli d'une mâchoire de cachalot. (<i>M.D.</i> p. 186 et 187)</p>
<p>Puis, au haut du grand mât, il plantait, il clouait un doublon d'or, l'offrant à qui saurait voir avant tous l'animal. (<i>L.D</i> p. 86)</p>	<p>Voyez-vous; celui qui me lèvera cette baleine blanche aura cette once d'or, les gars ! – Hurrah ! Hurrah ! crièrent les marins [...] pour saluer le clouage de l'or au mât. (<i>M.D.</i> p. 233)</p>

<p>Nuit sur nuit, jour sur jour, à l'avant du galion, transi, raidi dans son suroît, plus dur qu'un roc, plus droit qu'un mât, plus sourd qu'un pot, sans un mot, sans un clin, plus froid qu'un mort, mais bouillonnant dans son for d'un courroux surhumain, volcan grondant ainsi qu'un bloc raidi chu d'un ouragan obscur, Achab scruta l'horizon noir. (<i>L.D</i> p. 86 et 87)</p>	<p>A n'importe quelle heure de jour ou de nuit, les matelots ne pouvaient faire un pas sur le pont sans tomber sur Achab debout dans son trou de pivot [...] Et malgré son immobilité, malgré l'accumulation des jours et des nuits, au cours desquels il n'avait point couché dans son hamac, ils ne pouvaient, à le voir ainsi caché sous son chapeau, dire avec certitude si ses yeux se fermaient par moments ou s'ils ne continuaient pas toujours de guetter. [...] Et ce fut ainsi, jour après jour, nuit après nuit. (<i>M.D.</i> p. 319)</p>
<p>Il vit Moby Dick avant tous, un matin. (<i>L.D</i> p. 331)</p>	<p>il poussa un cri de mouette : Elle souffle ! Elle souffle !!! Une bosse comme une colline de neige ! C'est Moby Dick ! [...] Et personne de vous ne l'avait vue avant ? cria Achab aux hommes perchés tout autour de lui. (<i>M.D.</i> p. 331)</p>
<p>l'aplani flot paraissait un tapis, un miroir. Blanc sur l'horizon lapis-lazuli, Moby Dick soufflait. Son dos faisait un mont nivial, brouillard blanc qu'un vol d'albatros nimbait. Un court instant, tout parut s'adoucir. A dix furlongs du galion, Moby Dick glissait, animal divin, paix avant</p>	<p>la Baleine Blanche [...] elle souffle [...] A mesure qu'elles [les embarcations] en approchaient, l'Océan se faisait encore plus lisse, il semblait avoir étendu un tapis sur ses vagues; il était comme un pré à midi, tant il s'étalait avec sérénité. [...] Très loin devant elle, sur les eaux semblables à un tapis turc, tombait</p>

<p>l'ouragan final. Il y avait dans l'air ambiant un parfum saisissant d'absolu, d'infini. Du flot cristallin sourdait, montant, un halo lustral qui donnait à tout un air virginal. Nul bruit, nul courroux. Chacun s'immobilisait, contraignant son inspiration, saisi par la paix qui soudain rayonnait, s'irradiait, alanguissant par l'amour inouï qui montait du flot calmi, du jour blanchissant. O, instant amical, unisson parfait, absolution ! (<i>L.D</i> p. 87)</p>	<p>l'étincelante ombre blanche du grand front laiteux; et derrière elle, avec un bouillonnement grondant, les eaux d'un bleu mordoré coulaient dans le vallon ondulant de son sillage. [...] une lance récente sortait du dos de la Baleine Blanche, et parfois un des oiseaux légers de l'essaim qui planait comme un dais sur l'animal se posait silencieusement sur cette perche [...] Une joie tranquille, la grande douceur du repos dans la vitesse, entourait la baleine nageant. [...] En harmonie avec la houle divisée de chaque côté d'elle, la baleine était tout charme et séduction. [...] Calme, néanmoins, d'un calme attirant, ô baleine, tu apparais (<i>M.D.</i> p. 331, 332, 333)</p>
<p>L'assaut dura trois jours (<i>L.D</i> p. 88)</p>	<p>LA CHASSE : PREMIER JOUR ; SECOND JOUR ; TROISIEME JOUR. (<i>M.D.</i> titre des chapitres 83, 84, et 85)</p>
<p>Dans un sursaut final, Achab lança son harpon, mais son fil tortilla. Moby Dick, tournoyant, fonça sur lui. - Jusqu'au bout, j'irai voulant ta mort, hurlait Achab, du fond du Styx j'irai t'assaillir. Dans l'abomination, j'irai crachant sur toi ! Sois maudit, Cachalot, soit maudit à jamais ! Il tomba, ravi par l'harpon qui filait. Moby Dick, bondissant, cloua Achab sur son dos blanc, puis piqua au fond du flot. (<i>L.D</i> p. 88)</p>	<p>Jusqu'au bout, je lutterai avec toi; du cœur de l'enfer, je te frapperai. Dans la haine, je te crache mon dernier souffle. [...] baleine maudite. [...] Le harpon fut lancé. La baleine frappée s'élança. Avec une rapidité de flamme, la ligne coula dans la coulisse... se coinça. Achab se pencha pour la démêler, et il la démêla. Mais le rouleau volant l'attrapa par le cou, et, [...] il fut emporté du canot (<i>M.D.</i> p. 365 et 366)</p>

<p>L'on vit un ravin blafard, canyon colossal, s'ouvrir au mitan du flot, tourbillon blanc dont la succion aspira un à un marins morts, harpons vains, canots fous, galion maudit dont la damnation avait fait un corbillard flottant (<i>L.D</i> p. 88)</p>	<p>Des cercles concentriques saisirent le canot solitaire et tout son équipage; chaque rame qui flottait, chaque lance, animées et inanimées, se mirent à tourner en une ronde qui emporta hors de vue la plus petite épave du Péquod. [...] je fus lentement attiré par la succion du gouffre où s'engloutissait le bateau. Lorsque je l'atteignis, il était devenu comme un étang laiteux (<i>M.D.</i> p. 366 et 367)</p>
<p>il y aura pourtant, il y aura toujours un survivant (<i>L.D</i> p. 89)</p>	<p>il y eut un survivant au naufrage (<i>M.D.</i> p. 367)</p>

Relevé des citations provenant de l'ouvrage de Jorge Luis BORGES :

## **Le Zahir**

Ce livre comprend des citations, parfois légèrement  
modifiées, de : [...] Jorge Luis Borges

Georges PEREC <sup>1</sup>

<b><i>La Disparition</i></b>	<b><i>Le Zahir</i></b>
<p>A Masupilatam, un jaguar fut Zahir; à Java, un fakir albinos d'un hôpital à Surakarta, qu'on lapida; à Shiraz, un octant qu'Ibnabir 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 Slatin 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 (<i>L.D</i> p. 139)</p>	<p>A Guzerat à la fin du XVIIIe siècle, un tigre fut Zahir; à Java, un aveugle de la mosquée de Surakarta, que lapidèrent les fidèles; en Perse, un astrolabe que Nadir Shah fit jeter au fond de la mer; dans les prisons du Mahdi, vers 1892, une petite boussole que Rudolf Carl von Slatin toucha, enveloppée dans un lambeau de turban; à la mosquée de Cordoue, selon Zotenberg, une veine dans le marbre de l'un des mille deux cents piliers; au ghetto de Tetouan, le fond d'un puits. (<i>L. Z.</i> p. 131)</p>

---

<sup>1</sup> G. Perec, *la Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 695.

<p>à Bahia Bianca, un coin d'un sou où s'abîma, dit-on, Borgias. (<i>L.D</i> p. 139)</p>	<p>A Buenos Aires, le Zahir est une monnaie courante, de vingt centimes ; [...] le Zahir tomba entre mes mains; [...] Je suis encore Borges, au moins en partie. (<i>L. Z.</i> p. 131)</p>
<p>Pour tout savoir du Zahir, il faut s'abolir dans un in-octavo colossal qu'Julius Barlach publia à Danzig, à la fin du Kulturkampf d'Otto von Bismarck, y transcrivant tout un amas d'informations s'appliquant au Zahir, y compris un manuscrit original du rapport d'Arthur Philip Taylor. La foi au Zahir naquit dans l'Islam à la fin du conflit austro-ottoman.«Zahir», dans un patois arabisant, signifiait «clair», «positif»; on dit aussi qu'il y a vingt-six noms pour anoblir Allah, dont «Zahir». (<i>L.D</i> p. 139 et 140)</p>	<p>J'exhumai dans une librairie de la rue Sarmiento un exemplaire de Urkunden zur Geschichte der Zahirsage (Breslau, 1899) de Julius Barlach. [...] Selon le prologue, l'auteur s'était proposé de «réunir en un seul volume, maniable grand in-octavo, tous les documents qui se rapportent à la superstition du Zahir, y compris quatre pièces appartenant aux archives de Habicht et le manuscrit original du rapport de Philip Meadows Taylor». La croyance au Zahir est islamique et date apparemment du XVIII<sup>e</sup> siècle. [...] <i>Zahir</i>, en arabe, veut dire notoire, visible; dans ce sens, c'est l'un des quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu. (<i>L. Z.</i> p. 139 et 140)</p>
<p>Il pourra s'agir d'un individu du [...] ou d'un produit commun [...] Mais ils ont tous un pouvoir horrifiant : qui a vu un jour un Zahir, jamais plus n'y connaîtra l'oubli, lors finira hagard, divaguant. (<i>L.D</i> p. 140)</p>	<p>En pays musulmans, les gens du peuple désignent par ce mot «les êtres ou les choses qui ont la terrible vertu de ne pouvoir être oubliés et dont l'image finit par rendre les gens fous». (<i>L. Z.</i> p. 140)</p>

<p>Avant tous, un fakir d'Ispahan parla du Zahir. Il raconta qu'un jour on trouva à Shiraz, dans un fondouk un octant d'airain «ainsi construit qu'il fascinait pour toujours qui l'avait vu».</p> <p>(L.D p.140)</p>	<p>Le premier témoignage irréfutable est celui du Perse Luft Ali Azur. Dans les pages précises de l'encyclopédie biographique intitulée Temple du Feu, ce polygraphe et derviche a conté que dans un collège de Shiraz il y eut un astrolabe en cuivre, «construit de telle sorte que celui qui le regardait une fois ne pensait à autre chose...» (L. Z. p. 140)</p>
<p>Quant à Arthur Philip Taylor, il nous dit dans son long rapport qu'il apprit à Bhuj, dans un faubourg d'Haidarabad, un dicton confondant «Avoir vu un Jaguar», qui, parlant d'un individu, signifiait fou ou saint. On lui dit qu'on faisait ainsi allusion à un Jaguar hallucinant qui frappait qui l'avait vu, car il continuait à l'assaillir, à jamais, jusqu'à la mort.»</p> <p>(L.D p. 140)</p>	<p>Plus long est le rapport de Meadows Taylor, qui servit le nizam de Haidarabad et composa le fameux roman Confessions of a Thug. Vers 1832, Taylor entendit dans les faubourgs de Bhuj la locution inusitée «Avoir vu le Tigre» (Verily he has looked on the Tiger) pour signifier la folie ou la sainteté. On lui dit qu'on voulait parler d'un tigre magique, qui avait causé la perte de tous ceux qui l'avaient vu, même de très loin car tous continuèrent à penser à lui, jusqu'à la fin de leurs jours. (L. Z. p. 140)</p>
<p>On lui dit aussi qu'il y a toujours un Zahir; dans un jadis ignorant, il fut talisman qu'on nommait Yaùq, puis un Voyant d'Irraouaddi qui portait un sindon s'incrétant d'impurs bijoux ou un loup fait d'un fin ruban d'or. Il dit aussi : nul n'ira jamais au fond d'Allah.</p> <p>(L.D p. 140)</p>	<p>Il dit qu'il y a toujours un Zahir et qu'à l'Age de l'Ignorance ce fut l'idole qui s'appela Yaùq et ensuite un prophète de Jorasan, qui portait un voile broché de pierreries ou un masque en or. Il dit aussi que Dieu est impénétrable.</p> <p>(L. Z. p. 141)</p>

Relevé des citations provenant de l'ouvrage d'Adolfo BIOY CASARES :

## ***L'Invention de Morel***

Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées, de :

Georges PEREC <sup>1</sup>

Quelques écrivains (parmi lesquels il me plaît de compter Adolfo Bioy Casarès)

Jorge Luis BORGES <sup>2</sup>

<b><i>La Disparition</i></b>	<b><i>L'Invention de Morel</i></b>
un banni, un paria fugitif [...] il arrivait [...] sur un îlot qu'on disait sans habitants. ( <i>L.D</i> p. 32.)	Pour un persécuté comme vous, il n'y a qu'un endroit au monde, mais on n'y vit pas. C'est une île. ( <i>I.M.</i> p. 14)
Quand la nuit tombait, s'aidant d'un caillou pointu, il gravait un trait sur un bâton. ( <i>L.D</i> p. 32)	A la brume [...] des encoches dans le tronc des arbres me servent à compter les jours ( <i>I.M.</i> p. 18)

---

<sup>1</sup> G. Perec, *la Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 695.

<sup>2</sup> J. L. Borges, «Préface» à *L'Invention de Morel*, A. Bioy Casarès, Classiques Pavillons, Robert Laffont, Paris, 1952, p. 8.

<p>Il vit qu'il s'agissait d'un attirail obscur; on aurait dit un manchon à air. Il supposa, il n'avait pas tort, qu'a priori ça fonctionnait suivant la culmination du flot. (<i>L.D</i> p. 33)</p>	<p>Je suis si inexpert que je n'ai pu encore découvrir la destination d'un certain nombre de moteurs verts qui se trouvent dans la même pièce, ni de ce cylindre à ailettes qui est dans les basses terres du sud (relié au souterrain par un tube de fer; s'il n'était si éloigné de la côte; je lui attribuerais une certaine relation avec les marées (<i>I.M.</i> p. 27) Ce fait paraît confirmer mon opinion : les marées doivent fournir aux moteurs l'énergie nécessaire (<i>I.M.</i> p. 68)</p>
<p>un jour il vit la scission, ou plutôt la duplication d'un baobab. (<i>L.D</i> p. 36)</p>	<p>les deux lunes et les deux soleils ont été vus le jour suivant. (<i>I.M.</i> p. 80) je vis un fantôme de ce traité de Belidor que j'avais emporté quinze jours auparavant; il était sur la même console de marbre vert. Je tâtai ma poche : je sortis le livre; je les comparai : ce n'étaient pas deux exemplaires du même livre, mais deux fois le même exemplaire (<i>I.M.</i> p. 99)</p>
<p>Il avala un gland qu'il cracha aussitôt, mais il apprit à choisir champignons ou fruits non nocifs : l'un, qu'on aurait pris pour un abricot provoqua sur tout son corps l'apparition d'irritants bubons purpurins (<i>L.D</i> p. 32)</p>	<p>J'ai suivi la tradition des solitaires : j'ai mangé aussi des racines. La douleur, une lividité humide et terrifiante, des états cataleptiques qui ne m'ont laissé aucun souvenir, d'inoubliables cauchemars d'épouvante m'ont permis de reconnaître les plantes les plus vénéneuses. (<i>I.M.</i> p. 27)</p>
<p>Un barbu [...] – Voici pour vous, Faustina, dit-il (<i>L.D</i> p. 35)</p>	<p>Croyez-moi, Faustine, dit le barbu, avec un désespoir mal contenu, et je sus alors le nom : Faustine. (<i>I.M.</i> p. 56 et 57)</p>

<p>Un humus grouillant couvrait tout l'aquarium. (<i>L.D</i> p. 33) on barbotait dans l'aquarium pourtant puant. (<i>L.D</i> p. 34)</p>	<p>la piscine. Depuis que je ne la change pas, l'eau est impénétrable du moins pour un être normal : verte, opaque, couverte d'écume, avec de grands arbustes qui ont poussé monstrueusement, pleine d'oiseaux morts, et, sans doute, de vipères et de crapauds vivants. [...] Elle fut la première à plonger. Je les entends rire et agiter l'eau. (<i>I.M.</i> p. 92)</p>
<p>Oui mais huit jours plus tard, il vit, mot pour mot, trait pour trait, s'accomplir l'action qu'huit jours auparavant il avait vu s'accomplir (<i>L.D</i> p. 36)</p>	<p>Il reprenait les mêmes prières que j'avais entendues huit jours auparavant. (<i>I.M.</i> p. 62). les paroles et les mouvements de Faustine et du barbu coïncidèrent avec leurs paroles et leurs mouvements d'il y a huit jours. (<i>I.M.</i> p. 63)</p>
<p>Mais Faustina l'ignora [...] il avait tant maigri qu'il avait tout à fait disparu : la vision d'autrui transpassait son corps. (<i>L.D</i> p. 36)</p>	<p>Une fois de plus, ç'a été comme si elle ne m'avait pas vu (<i>I.M.</i> p. 44) Il est possible que l'air corrompu des basses terres, joint à une alimentation déficiente, m'aient rendu invisible. Les intrus ne m'ont pas vu (<i>I.M.</i> p. 83 et 84)</p>
<p>Ismaïl voyait s'ouvrir un battant : un groom sortait, portant un plat; il allait sur lui, l'ignorant (<i>L.D</i> p. 36)</p>	<p>je vis un domestique au visage rouge fixer sur moi des yeux tout ronds, avant d'entrer dans le hall (<i>I.M.</i> p. 75)</p>

<p>Ismaïl comprit, plus tard, trop tard, qu'il vivait dans un film : M., l'individu qui aurait tant voulu Faustina pour lui, l'avait pris [...] tant d'instant abolis s'immortalisant à jamais (<i>L.D</i> p. 38)</p>	<p>Nous demeurerons ici éternellement, bien que nous partions demain [...] parce que les appareils nous enregistrèrent ainsi; cela nous permettra de nous sentir vivre une vie toujours nouvelle, car il n'y a pas d'autres souvenirs à chaque moment de la projection, que ceux que nous avons au moment correspondant de l'enregistrement (<i>I.M.</i> p. 124) j'ai tout compris : Ces murs – comme Faustine, Morel, les poissons de l'aquarium, l'un des deux soleils et l'une des deux lunes, le traité de Belidor – sont des projections des machines. (<i>I.M.</i> p. 145) Morel [...] aimait l'inaccessible Faustine. C'est pourquoi il l'a tuée, pourquoi il s'est tué avec tous ses amis, et a inventé l'immortalité ! (<i>I.M.</i> p. 162)</p>
---	--

# L'ENLEVEMENT

écrire sans *a* est badin en français

Georges PEREC <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> G. Perec, «Histoire du lipogramme», dans Oulipo, *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 87.

## PROLOGUE (INTRODUCTION)

*Comme les lecteurs pourront le vérifier ensuite, c'est ici que commencèrent les Tourments.  
(que s'inscrivit le signe du Destin.)*

Trois évêques, un pape, un membre de l'Orient Suprême, un trio de médiocres politiciens, tous suppôts d'un trust russo-chinois ont informé le peuple sur les ondes, puis sur des posters, du risque de mort pour motif de sous-nutrition. On ne les crut point sur le moment : un bruit non fondé. Intoxiquer les gens, voici leur but, dit-on. Toutefois, l'opinion suivit. Quelques uns prirent de forts gourdins. «Nous voulons des brioches», crièrent plusieurs personnes, qui conspuèrent les présidents directeurs, les rentiers, les pouvoirs publics. Et de comploter, et de conspirer en tous lieux. Les flics ne voulurent plus sortir de nuit. On détruisit une poste et une perception des environs de Grenoble. Près de Gourdon, un stock fut pillé : y furent dérobés du thon, du liquide concentré sucré, plusieurs kilos de bonbons, un bon poids de blé; toutefois tous ces produits semblèrent pourris. Sur un rond-point de Metz furent guillotines vingt-cinq juges d'un coup, puis selon les rumeurs, un quotidien fut considéré comme complice des décisions officielles; on y mit le feu. De tous côtés, docks, boutiques ou réserves furent investis.

Ensuite, on prit pour cible les tunisiens, les noirs, les juifs. On fit un pogrom près du Vélodrome d'Hiver, en Seine St Denis : Bobigny, Livry, Noisy le Sec, et les Yvelines : Velisy. D'obscurs troufions furent exterminés, en guise de divertissement. Un curé reçut insultes et jurons pour une extrême onction prononcée pour

un colonel C.R.S. qu'un loustic refroidit d'un expert coup de kriss.

Les gens tuèrent souvent leurs frères pour une merguez, leurs cousins pour des prunes, leurs voisins pour un croûton, n'importe qui pour un quignon.

Les nuits du lundi et mercredi 6 février, on put compter vingt-cinq destructions; moyen utilisé: l'explosif. Des Boeings jetèrent des bombes sur une tour de contrôle d'Orly. Les Folies-Bergères brûlèrent, l'Institut et l'Université fumèrent, les cliniques de Neuilly et de Villejuif grillèrent. Entre le Bois de Boulogne et Montreuil, plus un mur debout.

Chez les députés, l'opposition ne fit que cribler d'insultes choisies, d'injures grossières, de jurons pleins de mépris, un pouvoir qui bien qu'offusqué sous l'offense, ne fit que continuer, blême, obstinément de minimiser les événements. De même que derrière l'Elysée, vingt-trois vigiles furent exterminés, on vit, près du Centre Pompidou, jeter des pierres sur un consul norvégien surpris lors du vol d'une morue en conserve. De même que du côté de Denfert fut fouetté violemment un duc muni de bottes vernies qui dit trouver d'un goût douteux qu'on eût des besoins de nutrition lorsqu'un moribond l'eut supplié de le secourir d'un sou, non loin de l'Odéon, un Viking, colosse blond monté sur un percheron louvet - crinière en sueur - entreprit de décocher des flèches sur tout individu dont le port lui déplut.

Un sergent, rendu fou de soif, choisit de voler un mortier et refroidit tout son peloton, le colonel comme les deuxièmes pompes; promu sur le coup chef suprême -vox populi, vox dei- il chut postérieurement, sous l'incisif surin d'un enseigne envieux.

Un moqueur impertinent, pris de visions, muni d'un feu grégeois roussit un bon tiers des

environs de Sèvres-Lecourbe. Du côté de Lyon, on descendit pour le moins un million de sujet, presque tous victimes du scorbut ou du typhus.

Pour un motif inconnu, un commis du service de ville, un bon peu idiot, prescrivit une fermeture des bistrots, clubs de jeux, discothèques, boîtes de nuit. Ce fut le début d'une énorme soif. De plus, Juin fut torride : un bus prit feu d'un coup; trois promeneurs sur cinq souffrirent de forts coups de soleil.

Une vedette des courses de voile, grimpée sur un bouclier voulut électriser un moment les foules. Il fut nommé roi illico. Les gens le conjurèrent de choisir un surnom qui s'entendît. Néron III lui eût convenu, Nemo XVIII lui fut imposé. Cette option ne lui plut point. On l'estourbit d'un coup de poing. Nemo XXIII fut désigné : un couillon. On lui offrit un gibus, un cordon d'officier, un stick d'ivoire orné d'un bijou en or. On le conduisit vers le Louvre en litière. Il n'en vit point le seuil : un joyeux luron fit retentir le cri de «Mort pour le despote !» «Vive Gorguloff !» et l'ouvrit d'un coup d'épée. Le colombier où il fut inhumé fut souillé huit jours de suite. Cette expédition dépourvue de mobiles fut l'œuvre d'un groupe d'imbéciles.

Ensuite, on vit surgir un roi Wisigoth, un vizir, un cheik, un émir, trois Romulus, huit Childéric, six Pompée, huit Vidocq, un Tiberius Sempronius Longus, un Robespierre, un Hébert, un Pompidou, un Jonhson (Lyndon B.), un bon nombre d'Hitler, trois Mussolini, cinq Libii Severi, un Roosevelt, un Othon qui entreprit incontinent une lutte contre un Bourbon, un Timour Ling qui, bien que non secondé, déconfit dix-huit Rose Luxembourg, vingt Tse Tung, vingt-huit Ford (un président, trois producteurs de ciné, six industriels, dix-huit voitures).

Jules Joseph Bonnot se mit en tête des idées de complète liberté, et perdit pour le coup le citron sur l'invention du docteur Guillotin.

De sorte que s'ouvrit le chemin vers l'extinction du pouvoir. Trois jours s'écoulèrent et des blindés tirèrent du fort de Vincennes sur l'Hôtel de Ville, bunker ultime du gouvernement. Un employé du conseil des communes surgit sur le toit et mut une pièce d'étoffe incolore, signe d'une reddition inconditionnelle des pouvoirs publics. Il offrit en outre personnellement son fidèle concours pour empêcher toute reprise des hostilités. Son intervention fut inutile puisqu'en dépit de son éloquente supplique, une foule d'obus plut sur l'Hôtel de Ville et détruisit même ses fondements, bien que ni ultime communiqué, ni ultime injonction n'eussent été prononcés. En ce qui concerne le couvre-feu décrété sur les conseils d'un fieffé benêt, investi des pleins pouvoirs, il fut tellement inutile qu'il rendit le moment encore plus critique.

Dès lors, tout n'en finit plus d'empirer. On vous pourfendit pour un oui ou pour un non. Dire bonjour et mourir. L'offensive fut déclenchée contre les bus, les fourgons funèbres, les voitures des postes, les express, les téléphériques, les poussettes, les tilburys. Une clinique fut violemment investie, un tuberculeux squelettique, qui ne voulut point quitter son lit, reçut des coups de knout; un infirme presque sourd se fit pendre vite et court. Des Christ imposteurs, trois pour le moins, furent crucifiés. Furent jetés sur un docteur une civière, sur un pêcheur une rivière, sur un prêcheur une prière.

Des mômes furent ficelés et rôtis sur des brochettes, des grenoblois brûlés vifs, des juges donnés comme goûter pour des lions, des prêtres excommuniés, des vendeuses étouffées, des mitrons éventrés, de même que des clowns, des serveuses, des syndics, des Mussipontins, des ouvriers, des pilotes, des milords, des blousons noirs, des polytechniciens.

On ne se retint plus de piller, de violer de mutiler. Pis encore, on se réjouit d'humilier, de tromper, de dissimuler. Plus personne n'eut de certitude envers le voisin. Les hommes s'exécèrent mutuellement.

## 2

*Dont le début semble proche d'un livre écrit plus tôt et où il fut question d'un homme qui dormit un bon peu.*

Toine Voclipse ne put trouver le sommeil. Il mit une lumière. Il lut son réveil bloqué depuis longtemps sur cinq heures quinze. Un profond soupir sortit de ses lèvres et il se mit plus droit sur son lit, un coude sur son polochon. Il prit un livre, il l'ouvrit et lut; toutefois il n'y perçut qu'un imbroglio confus, il ne fit que rencontrer des mots dépourvus de sens pour lui.

Son livre jeté sur son lit, il ouvrit le robinet de son minuscule évier. Il put s'humidifier d'un linge humide front, cou et nuque.

Son pouls devint trop précipité. Sur le thermomètre, il vit trente-trois degrés. Torride. Il ouvrit une fenêtre, content de scruter les ténèbres nocturnes. Un bruit indistinct et une rumeur confuse montèrent du fond d'une ruelle. Des cloches, plus lourdes qu'un gong, plus sourdes qu'un tocsin, plus profondes qu'un bourdon, non loin, sonnèrent trois coups. On entendit, venu du fleuve le son d'une sirène de péniche en mouvement.

Sur le rebord de l'oblongue fenêtre, un insecte de couleur indigo, pourvu de pincées bleutées, ni une guêpe, ni un moucheron, plutôt un termite survint, porteur d'un brin d'herbe, un peu comme une plume. Il voulut le tuer d'un coup vif, or l'insecte prit son vol et l'immense nuit l'engloutit, de sorte qu'il ne put l'estourbir.

Il entreprit d'exécuter d'un doigt une musique guerrière sur une des vitres de cette fenêtre.

Il ouvrit son frigo, il prit du thé froid et en but un plein bol. Un peu de sérénité revint. Il s'étendit sur son cosy, il prit un quotidien qu'il lut superficiellement. Il sortit son briquet et conçut de fumer entièrement une Winston en dépit d'une odeur plutôt forte qui le fit tousser.

Il mit le poste : une musique indochinoise fut suivie d'un boston, puis d'un slow, ensuite un fox-trot, puis un cotillon très «goût du jour». Il put écouter Dutronc interpréter du Bontempelli, Léo Ferré un poème d'E. Triolet, P. Domingo l'ouverture de Rigoletto.

Il dut s'endormir un moment, puisque brusquement il fit un bond. On entendit le poste énoncer : «Voici les nouvelles.» Point d'événements essentiels : vers Montevideo, l'effondrement d'un pont tout juste terminé provoque vingt-cinq morts; réunion de Genève : Ho Chi Minh indique qu'il n'est nullement question qu'il s'y rende; du côté de l'Elysée, Pompidou reste ferme sur ses positions et suggère une trêve. Les divers groupes syndiqués ont refusé. En Guinée, conflits entre les noirs et les colons, on redoute un putsch. Un typhon détruit les environs de Kyoto; un cyclone, joliment surnommé Mercedes se dirige vers l'île Bourbon : de nombreuses personnes ont quitté les lieux en hélicoptère.

Sur le court de Wimbledon, pour finir, Lendl triomphe de Boris Becker en cinq sets : six-trois, un-six, trois-six, dix-huit, huit-six.

Il éteignit le poste.

## RECUEILLEMENT

Sois sereine, ô douleur, et tiens-toi immobile.  
Tu voulus voir le Soir; il descend; le voici :  
Une couche obscurcie enveloppe les villes  
Pour les uns c'est un bien, pour plusieurs un souci.

Lorsque tous les mortels en multitude vile,  
Sous le fouet du Délice, oublieux du merci,  
Vont cueillir des remords en des fêtes serviles,  
Prends mes pognes, Douleur, ensuite viens ici,

Loin d'eux. Vois se pencher tous les défunts Printemps,  
Des fenêtres du ciel, en robes du vieux temps;  
Surgir du fond des mers le Regret qui sourit;

Le Soleil moribond s'endormir sous un pont,  
Et comme un long linceul qui sur l'Orient blêmit,  
Entends, très chère, entends cette nuit sur le fond.

Le poète du spleen.

## RECUEILLEMENT

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.  
 Tu réclamais le Soir; il descend; le voici :  
 Une atmosphère obscure enveloppe la ville,  
 Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,  
 Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,  
 Va cueillir des remords dans la fête servile,  
 Ma Douleur, donne-moi la main, viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années  
 Sur les balcons du ciel, en robes surannées;  
 Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le soleil moribond s'endormir sous une arche,  
 Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
 Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*.

---

par un fils adoptif du Commandant Aupick

## SOIS SOUMIS, MON CHAGRIN

*Sois soumis, mon chagrin, puis dans ton coin sois sourd  
 Tu la voulais la nuit, la voilà, la voici  
 Un air tout obscurci a chu sur nos faubourgs  
 Ici portant la paix, là-bas donnant souci.*

*Tandis qu'un vil magma d'humains, oh trop banals  
 Sous l'aiguillon Plaisir, guillotiné sans amour,  
 Va puisant son poison aux puants carnivals,  
 Mon chagrin, saisis-moi la main; là, pour toujours*

*Loin d'ici. Vois s'offrir sur un balcon d'oubli,  
 Aux habits pourrissants, nos ans qui sont partis;  
 Surgir du fond marin un guignon souriant;*

*Apollon moribond s'assoupit sous un arc  
 Puis ainsi qu'un drap noir traînant au clair ponant  
 Ouïs, Amour, ouïs la Nuit qui sourd du parc.*

(Georges PEREC, *La Disparition* p. 122)

## INDEX des NOMS CITES<sup>1</sup>

l'un cherchait les noms dans le registre, le second les biffait sur une liste, le troisième contrôlait [...]

- Son nom est bien inscrit : Morin

Italo CALVINO <sup>2</sup>

### A

ADAM J. M. 53, 80, 81, 138, 318, 530.  
 ADRIEN 644.  
 ALAIN 518, 530.  
 ALBERES R. M. 11, 357, 530.  
 ALCALA 419.  
 ALLAIS A. 151, 530.  
 ALLEN W. 35.  
 AMADO J. 102.  
 APOLLINAIRE G. 415.  
 ARAGO F. 329, 419.  
 ARAGO J. 329, 631.  
 ARAGON L. 108, 109, 111, 112, 418, 632.  
 ARCIMBOLDO G. 632.  
 ARNAUD N. 308, 309, 530.  
 ARON T. 507, 531.  
 ARRIVE M. 69, 142, 339, 374, 531.

### B

BAETENS J. 155, 156, 160, 531.  
 BAILLY R. 296.  
 BALIBAR E. 632.  
 BALPE J. P. 294, 531.  
 BALZAC H. 110, 115, 632.  
 BAOUR-LORMIAN 434, 632.  
 BARTHES R. 51, 52, 355, 361, 400, 468, 501, 513, 516, 531, 633.  
 BAUDELAIRE C. 27, 216, 387, 415, 503, 633, 694.

---

<sup>1</sup> Selon la formule inaugurée par Genette, «Avec le lot habituel d'erreurs et d'omissions, cet index renvoie aux occurrences effectives des noms d'auteurs et à leurs occurrences implicites par mentions de titres.»

Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 381.

De plus, nous avons pris le parti de ne pas faire figurer ici les noms des interlocuteurs de Perec lors d'entretiens.

<sup>2</sup> I. Calvino, *La Journée d'un scrutateur*, Collection Points, Seuil, Paris, 1966, pp. 30 et 87.

BEAUMATIN E. 4, 149, 215, 531, 532.  
 BEAUME E. 41, 98, 532.  
 BENABOU M. 4, 24, 87, 143, 147, 179, 190, 273, 274, 281, 287, 308, 334, 360,  
 361, 362, 408, 415, 419, 436, 511, 525, 532, 633, 634, 644.  
 BENOIT J. P. 70, 532.  
 BENS J. 112.  
 BERGE C. 533.  
 BERTAUD DU CHAZAUD H. 296.  
 BERTELLI D. 85, 533.  
 BERTHIER P. V. / COLIGNON J. P. 283,533.  
 BIET C. /BRIGHELLI J. P. /RISPAIL J. L. 33, 512, 533.  
 BILOUS D. et N. 482, 483, 533.  
 BIOY CASARES A. 28, 386, 387, 395, 396, 432, 446, 447, 448, 449, 480, 533,  
 635, 681 à 684.  
 BLANCHE F. /DAC P. 268.  
 BLONDIN 636.  
 BOBER R. 61, 525.  
 BOILEAU N. 415.  
 BOILEAU-NARCEJAC 262, 533.  
 BOLLEME G. 428.  
 BORGES J. L. 26, 267, 290, 368, 386, 395, 396, 432, 433, 491, 492, 493, 533,  
 635, 678 à 680.  
 BOURBAKI N. 127, 533, 636.  
 BOURQUE G. 36, 37, 54, 534.  
 BRETON A. 511.  
 BURGELIN C. 121, 122, 529.  
 BURROUGHS W. 251, 497.  
 BUTOR M. 368, 375, 397, 401, 470, 534.  
 BYRON G. 636.

## C

CALLE-GRUBER M. 27, 28, 157, 311, 534.  
 CALVINO I. 68, 368, 436, 695.  
 CAMARERO J. 119, 120, 534.  
 CAMUS R. 93, 155, 401, 402, 534.  
 CARE J.M. 358.  
 CARPEAR M. 362, 499, 534, 696.  
 CARRE B. 2, 343, 534.  
 CARROLL L. 113, 534, 547, 636, 637.  
 CAU J. 637.  
 CERVANTES M. 433.  
 CESAR J. 637.  
 CHAMPOLION J. F. 637.  
 CHAPELAN M. 357, 535.  
 CHATELAIN COURTOIS M. 299, 535.  
 CHARTIER A. M. / HEBRARD J. 512, 535.  
 CHAUVIN A. 242, 243, 291, 535.  
 CHOMSKY N. 108, 109, 111, 637.  
 CHRISTIE A. 257, 259, 260, 261, 262, 269, 368, 535, 637.  
 CLEMENT C. 405, 535.  
 CICERON 645.  
 COLONNA V. 393, 460, 535.  
 COMBES A. 257, 259, 269, 535.  
 COMPAGNON A. 368, 370, 371, 382, 396, 416, 445, 535.  
 CONSTANT B. 115.  
 COSTE D. / GALISSON R. 144, 372, 535.  
 CORNEILLE T. 415, 437, 438.

## D

DAUDET A. 43, 638.  
 DEBON C. 122, 291, 292, 536.

DEBYSER F. 258, 266, 270, 358, 536.  
DEFOË D. 638.  
DELCAMBRE P. 417, 536.  
DE MAISTRE J. 427, 428, 430.  
DES CARS G. 80.  
DOSTOÏEVSKY W. 638.  
DU BELLAY J. 415.  
DUCHESNE A. / LEGAY T. 95, 398, 469, 536.  
DULAC P. 95, 536.  
DUMAS A. 638.  
DUPRIEZ B 159, 187, 386, 439, 501, 536.  
DURHAM C. 78, 537.

**E**

ECO U. 146, 150, 278, 355, 356, 537.  
ETIENNE L. 179, 537.

**F**

FALLETTA N. 341, 342, 537.  
FAULKNER W. 368.  
FLAUBERT G. 32, 103, 308, 321, 333, 334, 356, 368, 414, 428, 436, 437, 444, 449, 457, 471, 472, 487, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 527, 639, 656.  
FONTANIER P. 386, 537.  
FOUCAMBERT J. 42, 537.  
FOURNEL P. 284, 537.  
FREUD S. 368.

**G**

GAUTHIER M. 476, 537.  
GENETTE G. 6, 25, 115, 116, 120, 225, 237, 382, 415, 424, 473, 479, 480, 481, 483, 496, 512, 537, 695.  
GIRAUDOUX J. 331, 474, 639, 640.  
GOETHE J. W. v 392, 640.  
GOLDENSTEIN J. P. 44, 45, 79, 156, 537.  
GOLLUB J. 164, 538.  
GOMBRICH 640.  
GOMBROWICZ W. 640.  
GRIVEL C. 54, 104, 115, 119, 538.  
GROUPE  $\mu$  132, 133, 538.  
GUERIN A. 99, 100, 209, 406.  
GUILLAUMIN L. 486, 538.  
GUIRAUD P. 340, 538.

**H**

HARTMANN V. A. 434.  
HEMLE E. 400.  
HOFFMANN E. T. 641.  
HOLLAND 425, 646.  
HOMERE 641.  
HORACE 645.  
HUGO V. 35, 109, 140, 177, 216, 384, 385, 489, 490, 641.

**I**

ISER W. 158, 538.

**J**

JAMES F. 642.  
JAKOBSON R. 108, 109, 111, 641.  
JARRY A. 69, 109, 114, 142, 368,  
JEAN R. 69, 538.  
JOUET J. 435.  
JOYCE J. 368, 437, 642.  
JUVENAL 645.

**K**

KAFKA F. 368, 436, 437, 642.  
 KEATING M. 4, 253, 254, 538.  
 KERBRAT-ORECCHIONI C. 126, 165, 191, 538.  
 KLEE P. 149.  
 KRISTEVA J. 16, 247, 318, 338, 374, 376, 509, 513, 539.

**L**

LACAN J. 642, 643.  
 LACLOS C. 643.  
 LAFLEUR B. 297.  
 LA FONTAINE J. 415, 643.  
 LAHOUGUE J. 188, 262, 539.  
 LAMARTINE A. 415.  
 LANCELOT B. O. 77, 331, 332, 539.  
 LANZMANN J. 643.  
 LARANDA 419,  
 LARBAUD V. 643.  
 LAUTREAMONT 318.  
 LEAUTAUD P. 30.  
 LEBLANC M. 645.  
 LEBRAVE J. L. 323, 539.  
 LECARME J. / VERCIER B. 539, 656.  
 LEE J. 4, 60, 86, 87, 89, 237, 471, 516, 539.  
 LEIRIS M. 57, 292, 368, 436, 437, 445, 462, 539, 646.  
 LE LIONNAIS F. 408, 539.  
 LEJEUNE P. 320, 529.  
 LENZ K. 37, 38, 39.  
 LEON P. / ROUDIER J. 128, 539.  
 LOWRY M. 368, 391, 392, 436, 437, 445, 462, 539, 646.  
 LUSSON P. 5, 352, 525, 540.

**M**

MAGNE B. 1, 3, 4, 17, 24, 63, 66, 76, 77, 84, 85, 87, 92, 95, 142, 152, 157, 163, 223, 230, 235, 249, 284, 309, 310, 317, 324, 335, 336, 345, 346, 377, 378, 379, 395, 426, 430, 452, 460, 470, 497, 498, 502, 505, 523, 529, 540.  
 MALLARME S. 385, 404, 415, 447, 448, 476, 477, 478, 479, 647.  
 MANN T. 108, 109, 111, 112, 368, 411, 433, 434, 437, 449, 450, 480, 494, 495, 496, 648, 649, 664 à 668.  
 MAROT C. 30.  
 MARQUEZ G. G. 368.  
 MARSHALL Mc L. 649.  
 MARTIN M. O. 500, 541.  
 MATHEWS H. 86, 116, 277, 368, 436, 525, 541.  
 MAUPASSANT G. 109, 331, 649.  
 MAURIAC F. 109, 110, 438, 649.  
 MAZALEYRAT J. 289, 541.  
 MELVILLE H. 328, 368, 418, 420, 436, 437, 446, 447, 448, 495, 649, 650, 672 à 677.  
 MICHAUD L. / LAGARDE A. 36.  
 MOLIERE 388, 415, 650.  
 MORAND P. 331, 650.  
 MORIN V. 340, 541.  
 MOTTE W. 519, 541.  
 MUSSET A. 415, 448, 483, 484, 651.

**N**

NABOKOV V. 368, 437, 541, 631.  
 NARCEJAC T. 262, 270, 533, 541.  
 NERVAL G. 426, 429.  
 NIETZSCHE 394, 395, 651.

**O**

OSSIAN 434.

OULIPO 129, 272, 279, 308, 309, 348, 402, 441, 458, 525, 541, 652.

**P**

PAULHAN J. 652.

PAWLIKOWSKA E. 4, 462, 528, 541.

PEETERS B. 23, 24, 71, 72, 131, 139, 162, 507, 542.

PEGUY C. 35.

PEIGNOT G. 398

PENNAC D. 337, 542.

PEREC G. 1, 46, et quelques autres.

PERGAUD L. 473.

PERRET P. 300.

PIGALLET P. 58, 542.

PINGAUD B. 44, 109.

PLAUTE 645.

POE E. 181, 259, 279, 415, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 434, 435, 437, 438, 522, 647, 652, 653.

POMPIDOU G. 217.

PONS M. 109, 265, 388, 406, 653, 654.

PONSARD 103.

PONSON DU TERRAIL P. A. 654.

POTOCKI J. 500, 655.

POUILLON J. 405.

PRICE R. 368.

PROUST M. 109, 368, 390, 391, 449, 501, 507, 655.

**Q**

QUENEAU R. 52, 115, 129, 277, 278, 279, 291, 292, 293, 347, 368, 385, 386, 390, 406, 436, 437, 441, 498, 507, 511, 521, 527, 542, 655.

QUERE P. 406.

QUEVAL J. 390, 406,

**R**

RABELAIS F. 115, 292, 368, 436, 441, 656.

RACINE J. 415.

RAILLON J. C. 143, 144, 310, 311, 542.

RAT M. 297.

RAYNAUD J. M. 363, 529.

REY A. 177, 178, 295, 297, 373, 542.

RIBIERE M. 4, 164, 286, 290, 301, 313, 314, 316, 319, 479, 480, 491, 543.

RICARDOU J. 11, 14, 15, 18, 19, 22, 31, 34, 54, 71, 72, 86, 93, 94, 103, 104, 114, 117, 134, 135, 136, 153, 154, 190, 315, 331, 364, 365, 481, 482, 518, 535, 543, 544, 656.

RICCI 645.

RICCOBONI 419.

RIFFATERRE M. 96, 544.

RIGA 419.

RIMBAUD A. 109, 348, 349, 657.

ROBBE-GRILLET A. 12, 16, 545.

ROCHE A. / GUIGUET A. / VOLTZ N. 291, 545.

ROCHE D. 430.

RONCARD P. 415.

ROSTAND E. 109, 113, 657.

ROUBAUD J. 5, 191, 192, 213, 271, 275, 302, 352, 368, 404, 430, 434, 525, 540, 545, 657.

ROUSSEL R. 78, 80, 158, 276, 292, 318, 335, 336, 368, 420, 436, 437, 438, 439, 441, 443, 444, 470, 497, 498, 545, 657, 658, 659.

**S**

SADE D. A. 659.

SAINT EXUPERY A. 326, 439, 440, 441, 659.  
 SARRAUTE N. 181.  
 SCIPION R. 97.  
 SEVIGNE 80.  
 SHAKESPEARE W. 389, 431, 660.  
 SIMON C. 117.  
 SIRVENT M. 238, 545.  
 SMITH F. 33, 545.  
 SOLLERS P. 158, 159, 546.  
 SOUVESTRE P. / ALLAIN M. 660.  
 STENDHAL 121, 368, 501, 660.  
 STERNE L. 81, 116, 145, 277, 367, 368, 431, 436, 437, 438, 441, 442, 510, 546, 660.  
 STEVENSON R. L. 660, 661.  
 STURGEON T. 368.  
 SWIFT J. 474, 475, 661.

**T**

TIMBAL-DUCLAUX L. 71, 546.  
 TODOROV T. 22, 546.  
 TROYAT H. 438, 661.  
 TRYPHIODORE 419, 646.

**U**

UNAMUNO M. 450.

**V**

VALERY P. 290, 511.  
 VALLES J. 661.  
 VAN DINE S. S. 268, 546.  
 VAN VOGT A. E. 418, 661.  
 VERLAINE P. 475, 661, 662.  
 VERNE J. 368, 430, 436, 437, 438, 439, 529, 662.  
 VERVILLE B. 430.  
 VERY P. 662.  
 VIGNY A. 415, 662.  
 VIRGILE  
 VON SHÖNTHAN 419,

**W**

WILDE O. 663.  
 WITTIG M. 108, 109, 112, 114, 405,  
 WOOLF V. 381, 663.  
 WRIGHT E. V. 109, 201, 276, 277, 399, 400, 413, 419, 461, 462, 663.  
 WRIGHT F. L. 412, 413, 632.

**X**

XENOPHON 450.

**Y**

YAGUELLO M. 281, 402, 403, 546.

**Z**

ZOLA E. 109, 348, 349, 663.  
 ZÜRN U. 368.

---

Remarque : L'alphabet de cet index – fait suffisamment peu courant (sauf bien sûr chez Perec, voir *Je me souviens* et *la Vie mode d'emploi*,) pour être noté – est rigoureusement pangrammatique. L'insolite entrevue de la page 450 trouve sans doute ici sa justification.