

Article

« Jeux mortels »

Warren F. Motte

Études littéraires, vol. 23, n°1-2, 1990, p. 43-52.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500926ar>

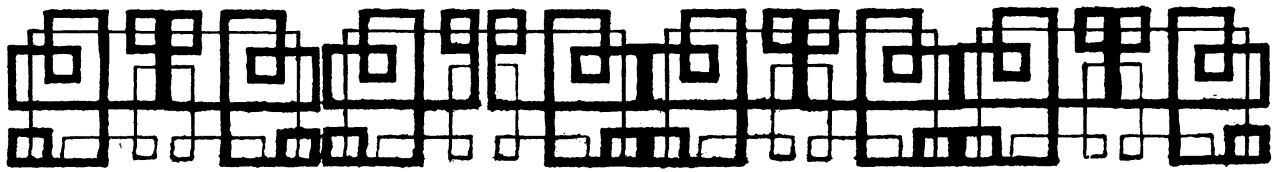
DOI: 10.7202/500926ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



JEUX MORTELS

Warren F. Motte Jr

Pourquoi toujours vouloir unir un Pourquoi à la Mort¹?

■ L'itinéraire littéraire de Georges Perec laisse progressivement apparaître une solide foi dans l'écriture comme processus transformationnel, comme transfert et restructuration d'un matériau donné. Cette fonction devient évidente dans les textes d'inspiration formaliste, mais elle marque déjà les textes antérieurs, quoique de manière voilée. L'emprunt et la remotivation du matériau flaubertien dans le premier roman de Perec, *les Choses* (1965), témoignent notamment d'une telle poétique ; le fait que l'auteur ait rendu ce procédé explicite dans un essai ultérieur suggère l'importance qu'il y attachait². Apparemment, Perec souhaitait que ses lecteurs prennent conscience du procédé, et tenait à focaliser leur attention sur cet aspect de son écriture.

Dès 1967, l'Ouvroir de Littérature Potentielle vient renforcer cette orientation des recherches lit-

téraires de Georges Perec, en leur fournissant un cadre théorique ainsi que toute une antécédence historico-littéraire. De plus, l'Oulipo insère le travail de Perec dans une *praxis* collective qui, considération capitale, se fonde justement sur une adéquate radicalité de l'écriture et de la transformation. Qu'il s'agisse du côté « analytique » de l'entreprise oulipienne (l'identification et la récupération de structures anciennes), ou de son côté « synthétique » (l'élaboration de structures nouvelles)³, ce caractère transformationnel demeure un élément primordial du texte qui en résulte. Parfois il s'agit d'un jeu littéral, parfois d'un champ mathématique ; certains textes mettent en évidence des transformations d'ordre sémantique, d'autres misent sur la syntaxe ; il arrive enfin que des axes différents se trouvent brassés dans une combinaison savante et sournoise.

1 Georges Perec, *la Disparition*, Paris, Denoël, 1969, p. 233. Sauf indication contraire, toute pagination entre parenthèses dans le corps du texte renvoie à ce roman.

2 *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, 1965 (Lettres nouvelles) ; « Emprunts à Flaubert », dans *l'Arc*, 79 (1980), p. 49-50.

3 Pour une discussion plus ample de ces termes, voir François Le Lionnais, « La LiPo. Le Premier Manifeste », dans Oulipo, *la Littérature potentielle. Créations. re-créations. récréations*, Paris, Gallimard, 1973 (Idées), p. 19-22.

Il reste que, partout, il est question de transformation, même au sens le plus strict du terme, linguistique, par exemple, ou mathématique. Car la notion cruciale est celle d'un transfert qui s'opère selon certaines règles explicites et préalablement déterminées — métamorphose qui obéit à des lois fixes et rigoureuses. Ainsi, au niveau élémentaire, «El Desdichado» de Nerval devient-il «El Desecativo» de Queneau, selon la méthode «S + 7» de Jean Lescure; ainsi, à un niveau moins élémentaire, dix sonnets deviennent-ils cent mille milliards de sonnets⁴.

C'est dans cette même optique que j'examinerai le texte le plus manifestement oulipien des écrits majeurs de Georges Perec : *la Disparition*. Cet ouvrage jouit d'un statut hautement privilégié au sein de l'Oulipo : si ce n'est pas le texte oulipien séminal (cette distinction revient aux *Cent Mille Milliards de poèmes*, œuvre génératrice au plein sens du terme), il est néanmoins le texte archétypal des premières années du groupe. En fait, *la Disparition* constitue l'illustration la plus ample de la recherche oulipienne et de sa mise en pratique, le catalogue le plus dense de la méthode, le modèle même du travail oulipien.

Ce roman combine en effet les deux courants principaux du groupe, l'analyse et la synthèse. Cela est d'autant plus méritoire que ces deux tendances semblent se contredire, du moins selon le lieu commun de la pensée qui postule une démarcation hermétique entre tradition et innovation. C'est l'innovation, bien entendu, qui frappe en premier lieu

dans *la Disparition*, car un roman écrit sans la lettre E s'affiche visiblement comme écart, voire comme aberration. Il déploie ouvertement une envergure exceptionnelle de transformation du langage romanesque. Il est impossible de lire ce texte sans le percevoir comme radicalement insolite, même si — à l'instar de certains critiques au moment de la parution du roman — on ne sait trop en quoi réside sa particularité.

Le mécanisme de base de cette machine littéraire, d'une si élégante simplicité, recèle pourtant une immense puissance de transformation. La suppression de la lettre la plus commune exerce en effet une autorité impériale : elle investit chaque recoin du roman. Cette contrainte est inscrite littéralement de multiples fois à chaque page du texte ; chaque phrase, du fait de la contrainte, trace un écart considérable par rapport au langage normal. Pourtant, quel dispositif textuel pourrait être plus simple de par sa conception ?

Un dispositif textuel si simple ne pouvait pas être totalement nouveau. En fait, la contrainte obtenue par l'élimination d'une lettre remonte au moins jusqu'au sixième siècle avant Jésus-Christ, avec l'invention du lipogramme. Perec évoque soigneusement l'histoire de cette forme dans un essai qui constitue une curieuse glose de *la Disparition*⁵. Curieuse, parce que l'intention explicite de cet essai, soit l'évolution du lipogramme à travers les âges, se trouve déplacée par une autre intention, ou un ensemble d'intentions, qui comprennent la légitimation de *la Disparition* (Perec fait remonter

4 Pour la méthode «S + 7», voir Oulipo, *la Littérature potentielle*, p. 143-154 et *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981 (Idées), p. 166-170, ainsi que Raymond Queneau, *Cent Mille Milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

5 «Histoire du lipogramme», dans Oulipo, *la Littérature potentielle*, p. 77-93.

ses sources à l'antiquité grecque : quoi de plus noble?), une éloquente défense de la contrainte formelle dans le texte littéraire, et l'élaboration par implication d'un plaidoyer pour une poétique expérimentaliste. La notion clé dans ce contexte est que la contrainte, loin d'étouffer l'acte créateur, libère l'auteur. Aussi paradoxale qu'une telle assertion puisse paraître, Perec la soutient vigoureusement :

En ce sens la suppression de la lettre, du signe typographique, du support élémentaire, est une opération plus neutre, plus nette, plus décisive, quelque chose comme le degré zéro de la contrainte, à partir duquel tout devient possible (p. 92).

L'appareil transformationnel se manifeste à tous les niveaux dans *la Disparition*. Bien entendu, il entraîne une modification du lexique : Perec écrit *yatagan* au lieu de *couteau* (p. 12), *frangin* au lieu de *frère* (p. 75), *moka* et *capuccino* au lieu de *café* (p. 79). Parfois il gomme la lettre interdite au moyen d'une ellipse : ainsi, *Crazy Saloon* tient lieu de *Crazy Horse Saloon* (p. 207). Mais il y a plus. Le fait que les personnages du roman ignorent la raison qui sous-tend leurs écarts lexicaux est la source d'une ironie savourée à leurs dépens par auteur et lecteur : «*That's right!* hurla tout à coup Aignan sans trop savoir pourquoi il utilisait l'anglais» (p. 44).

À un niveau quelque peu plus complexe, on note la transformation de structures énonciatives entières. Ainsi, «Brise marine» de Mallarmé, «Booz endormi» de Hugo, «Recueillement», «Correspondances», et «les Chats» de Baudelaire, et «Voyelles» de Rimbaud se trouvent traduits par la machine littéraire en langage non-*E* (p. 118-125). Par rapport à la fonction intertextuelle habituelle, une telle appropriation est

d'une efficacité plus solide et plus définitive, grâce à la traduction en «disparitionnais» du matériau emprunté.

La lacune laissée dans l'alphabet par le *E* disparu est d'ailleurs figurée ouvertement dans le texte : un dortoir d'hôpital a vingt-six lits «dont vingt-cinq garnis d'individus plus ou moins moribonds» (p. 24) ; dans un rayon de bibliothèque, ménagé pour vingt-six livres, le cinquième manque (p. 27) ; un des personnages (image négative du *topos* lacunaire) a vingt-cinq cousins, tous disparus (p. 43). Et, tout naturellement, le thème devient structure : les chapitres de *la Disparition* sont numérotés de un à vingt-six, mais le cinquième manque ; les parties du roman sont numérotées de un à six, mais la deuxième (comme la deuxième voyelle) manque aussi. En somme, le vide forme la caractéristique distinctive et primordiale du monde romanesque ; pourtant, tout en constatant l'omniprésence de l'absence, en l'acceptant même comme vérité ontologique, les habitants de ce monde pataugent dans l'ignorance, ne sachant pas *ce qui* manque : «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. On avait disparu. Ça avait disparu» (p. 28).

Au dernier niveau de ce processus transformationnel se profile un projet vaste et ambitieux : le remaniement radical du roman contemporain. Perec prend soin de le rendre explicite dans le «Post-scriptum» de *la Disparition*, en spécifiant, à l'intention de tout lecteur à qui cet aspect du texte aurait échappé, que

L'ambition du «Scriptor», son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration,

l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui (p. 309).

Il est à noter que le langage de cette proposition témoigne lui-même de l'appareil qui l'a engendré : portant ces traces, les *affichant* en quelque sorte, ce nouveau langage romanesque renvoie constamment au processus de production. Certes, *la Disparition* peut (et *devrait*) être lu comme roman ; mais le texte se prête aussi à une autre lecture, complémentaire mais plus urgente : il invite le lecteur à y trouver un laboratoire du roman.

Cette invitation est implicite dans les structures transformationnelles de *la Disparition*. Ces dernières sont singulièrement dynamiques et articulatives : elles sont disposées de manière à induire chez le lecteur une interaction avec l'auteur. L'ironie réitérée dans le texte, en éloignant le lecteur des personnages, tend à renforcer ce rapport, dont la forme, ajouterons-nous enfin, est celle d'un jeu qui se construit de manière délibérée à partir des divers appareils ludiques disposés dans le roman.

L'ostentation avec laquelle ce texte s'autodésigne légitime une telle analyse. On sait que Johan Huizinga insiste sur l'exorbitance *nécessaire* du jeu et (de manière strictement analogue) de la poésie⁶. Plus précisément, il s'agit ici d'un jeu articulé, rigoureusement conforme au modèle proposé par Jacques Ehrmann dans sa critique de Huizinga et de Roger Caillouis⁷. Dans cette perspective, *la Disparition* réduit l'antinomie qui oppose le ludique

au sérieux, opposition chère aux deux premiers auteurs, et qu'Ehrmann s'efforce de déconstruire⁸. Perec efface les distinctions habituelles entre le ludique et le sérieux, ou plutôt, par le moyen d'une stratégie étudiée, il arrive à imbriquer le ludique dans le sérieux et vice versa, soulignant ainsi leur complémentarité fondamentale.

Par la même occasion, il amorce le jeu auquel le lecteur de *la Disparition* est invité à participer. L'aspect réciproque de ce jeu est continuellement mis en évidence, sans doute pour encourager et éventuellement séduire le lecteur. Il suffira d'un exemple. Quand, dans *la Disparition*, Aloysius Swann tue Arthur Wilburg Savorgnan, il se sert d'un Smith-Corona, arme pour le moins curieuse (p. 303). L'inattendu déclenche l'invitation à un jeu, proposé par l'auteur au lecteur. Car, afin de déchiffrer le passage (ou l'énigme), afin de *jouer*, le lecteur doit faire appel à sa connaissance des romans policiers, qui lui permettra de *reconstituer* une arme des plus classiques, le Smith & Wesson. La prise de conscience de cette transformation, au reste assez banale, débouche alors sur l'identification de la stratégie lipogrammatique et par conséquent sur une réflexion sur la technique romanesque. Le passage sert d'embrasseur métalittéraire, dans la mesure où il focalise l'attention du lecteur sur l'écriture elle-même. L'analogie proposée de manière implicite dans ce passage tendrait d'ailleurs à renforcer une telle lecture, car elle décrit un déplacement rigoureusement similaire : le pis-

6 Johan Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, Boston, Beacon, 1955 [1938], p. 142. Voir également Walter Isle, « Acts of Wilful Play », dans *Actor Ludens. Essays on Play in Literature*, éd. Gerald Guinness et Andrew Hurlay, Philadelphie et Amsterdam, Benjamins, 1986, p. 63-73.

7 « *Homo Ludens* Revisited », trad. Cathy et Phil Lewis, dans J. Ehrmann éd., *Game. Play. Literature*, Boston, Beacon, 1971, p. 31-57.

8 Dans une même perspective, voir Robert Chumbley, « *Game. Play. Literature* Revisited », dans *Punto de Contacto*, 6 (1979), p. 27-36, et, du même auteur, « Introductory Remarks Toward a "Polylogue" on Play », dans *Sub-Strance*, 25 (1980), p. 7-8.

toilet est au meurtrier ce que la machine à écrire est à l'écrivain, à la fois icône du métier et arme redoutable.

Perec lie ainsi le sérieux et le ludique par une articulation méticuleuse. Pourtant, leur rapport n'est pas entièrement isotopique dans *la Disparition*. Au contraire, la possibilité d'un équilibre est sabotée aussitôt qu'elle se présente. Vu les symétries qui caractérisent généralement *la Disparition*, cette asymétrie ne manque pas d'inquiéter. Mais sans doute Perec l'a-t-il cherchée, car il pousse ici le jeu bien au-delà des limites du sérieux, jusque dans le domaine du positivement sanguinaire.

En effet, on dénombre au moins 1 000 789 meurtres dans les 312 pages de *la Disparition*, soit une moyenne de 3 207,657 par page : c'est beaucoup de sang, si anémiquement fictionnel soit-il. Rien que dans les quatre premières pages, on fait bouillir des enfants, on brûle vifs des Savoyards, on donne des avocats aux lions, on saigne des Franciscains à blanc, on gaze des dactylos et on asphyxie des mitrons ; on tue un peu tout le monde avec des pistolets, des couteaux, des rasoirs, des guillotines et du napalm ; on crucifie, on noie, on laisse mourir par inanition ; il y a des bombardements, des massacres et des pogroms ; on assassine des magistrats et des C.R.S., ainsi que des Nord-Africains, des Noirs, des Juifs, et un « manchot rhumatisant » (p. 11-14).

Si le début du roman constitue un catalogue de meurtres, la mort est inscrite de façon aussi indé-

lébile dans sa clôture. Le dernier chapitre se termine par ces mots :

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 (p. 305).

D'évidence, *la Disparition* est donc un discours sur la mort, comme le suggère son titre, discours qui est lui-même encadré par la mort et dont la musique de fond est celle du « Vol du bourdon⁹ ». Soulignant qu'il ne s'agit *pas* d'une allusion à Rimski-Korsakov (p. 53), Perec suggère une autre fonction dérivée du statut polysémique du terme. En effet, par une espèce de chiasme dénotatif, *bourdon* résume de manière efficace le brassage thématique et formel qui caractérise *la Disparition* : il désigne une erreur typographique, soit l'omission d'un caractère ou ensemble de caractères, figurant ainsi le manque qui génère le texte ; il désigne également le tocsin annonciateur de la mort, le glas qui retentit dans chaque page du roman.

L'insistance de ce tocsin s'impose à la lecture. Face au carnage généralisé, Claude Burgelin, un des lecteurs les plus perspicaces de *la Disparition*, l'a appelée un « carnaval de meurtre¹⁰ ». Pourtant, ce monde n'est pas tout à fait carnavalesque, dans la mesure où la mort ne semble pas gratuite ; il s'agit au contraire d'un monde d'où le hasard et

9 P. 19, 53, 112, 133, 200, 231, 235, 272.

10 Claude Burgelin, « Perec et la cruauté », dans les *Cahiers Georges Perec*, 1, Paris, P.O.L., 1985, p. 43.

l'aléatoire paraissent avoir été évacués. Cette rigueur est sans doute liée, au niveau structural, à la contrainte de base : la suppression volontaire de la lettre *E* tend à écarter les aléas de l'écriture. Dans ce sens, ce texte oulipien par excellence illustre l'un des axiomes de base du groupe, formulé par Claude Berge : «L'OuLiPo, c'est l'anti-hasard¹¹».

En tout cas, aussi généralisé soit-il, le fléau meurtrier de *la Disparition* est loin d'être un fait du hasard. Il s'agit au contraire d'un phénomène motivé, d'un mal physique et métaphysique qui pénètre la conscience individuelle sans que celle-ci puisse lui attribuer une cause adéquate :

il 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 d'autant plus qu'il nous fut toujours vain d'y vouloir offrir un Nom, car nous n'aurons jamais fini d'arrondir son pourtour, d'agrandir sa juridiction, son attribution, affrontant à tout instant son pouvoir absolu, sans jamais voir surgir, à l'horizon du Tabou qu'il ourdit, un mot, un nom, un son qui disant : voilà ta Mort, voilà où va s'inaugurant la Damnation, dirait aussi, mot pour mot, qu'il y a un confin, donc qu'il y a un Salut (p. 215-216).

Vers la fin du roman, on arrive pourtant à localiser le point inaugural du fléau : «À coup sûr la mort m'assailira dans un prochain futur, posant ainsi son point final sur la damnation qui *ab ovo* nous poursuit» (p. 289). Dire que la mort résulte directement et nécessairement de la naissance, c'est annoncer la première des vérités existentielles. Mais il est à remarquer qu'il s'agit ici de quelque chose

de bien plus effroyable que la mort : il est question d'une damnation que l'on assume en héritage, marque indélébile du destin.

De par son inéluctabilité même, cette damnation assume les proportions d'une loi ; elle est reconnue comme telle par les individus qu'elle frappe. Plus précisément encore, elle s'affirme comme un *talion* érigé par ses propres victimes :

Car nous avons construit, nous taisant, un Talion qui nous poursuit aujourd'hui; nous avons tué la damnation, nous n'avons pas dit son nom, lors nous punis la Damnation dont nous ignorons tout : Nous avons connu, nous connaissons la Mort, sans jamais pouvoir la fuir, sans jamais savoir pourquoi nous mourrons, car, issus d'un Tabou dont nous nommons l'Autour sans jamais l'approfondir jusqu'au bout (souhait vain, puisqu'aussitôt dit, aussitôt transcrit, il abolirait l'ambigu pouvoir du discours où nous survivons), nous taisons toujours la Loi qui nous agit, nous laissant croupir, nous laissant mourir dans l'Indivulgate qui nourrit sa propagation... (P. 216.)

Une loi, un talion : cette damnation serait ainsi une série de rétributions dont la prime cause demeure impossiblement distante et irrécupérable. La peine infligée est d'autant plus lourde qu'elle amène les victimes à légitimer la persécution : les persécutés assument contre toute logique la responsabilité de leur misère.

Derechef on note les parallélismes entre les structures du narré et celles du narrateur : ce dernier est régi par une loi analogue à celle qui afflige les personnages, loi aussi arbitraire que sévère. Aussi bien Perec fait-il ressortir cet aspect de son livre de manière explicite. Parlant du narré, il invoque le mot *Talion* : «Un roman long, confus, parfois

11 Cité par Jacques Bens, «Queneau oulipien», dans *Atlas de littérature potentielle*, p. 25.

vain, parfois mirobolant ; la narration d'un Talion, qui à tout instant t'a poursuivi, m'a poursuivi» (p. 246). Parlant cette fois-ci du narrant, il emploie le mot *loi* :

Mais, plus tard, quand nous aurons compris la loi qui guida la composition du discours, nous irons admirant qu'usant d'un corpus aussi amoindri, d'un vocabulariat aussi soumis à la scission, à l'omission, à l'imparfait, la scription ait pu s'accomplir jusqu'au bout (p. 196).

Le choix des mots *talion* et *loi* dans ces passages est tout à fait pertinent. Les ayant préalablement postulés comme traductions de la damnation (autre procédé transformateur, bien entendu), Perec mise précisément sur les rapports spéculaires du narré et du narrant. Ce dernier subit la loi du lipogramme, érigée par Perec lui-même. Comprendre cette contrainte narrative entraînerait, sur le plan du narré, une compréhension de la damnation. Car la contrainte est la loi de ce texte, la damnation qui l'afflige. Comme l'a remarqué Jacques Roubaud, «toute contrainte implique une disparition¹²», constitue l'exérèse de possibilités offertes à l'écrivain. À son tour, et tout naturellement, cette exérèse figure la mort.

Une autre considération non moins pressante s'impose dès que l'on insère Perec-scripteur dans cette dynamique, invoquant «l'ambition qui animait la main du scribouillard» (p. 302). Suivant l'analogie narré-narration, il est aisé de voir que Perec est lui-même frappé de l'interdit : il subit la damnation tout comme ses personnages. Mais ici s'instaure une asymétrie qui en dit long sur

l'ambition du «scribouillard» : Perec survit au talion, alors que ses personnages y succombent en une suite rapide, les uns après les autres. Il fait directement référence à sa survie dans le passage cité plus haut : la «scription» de *la Disparition* est la trace matérielle d'une telle victoire.

Il convient de mettre en rapport ces considérations avec certains événements de la vie de Perec. On sait qu'il a perdu très tôt ses parents ; il l'a dit lui-même à plusieurs reprises. Son père est mort au front en 1940, et sa mère a été déportée en direction des camps nazis, où elle a disparu. Il est important de noter que Perec raconte ces événements à différentes occasions : dans des entretiens, dans le cadre d'un récit autobiographique, dans un scénario de film documentaire, et ainsi de suite. L'une des formes que prend ce récit est, justement, *la Disparition* elle-même. Perec le suggère dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, où il parle de «la disparition de [s]es parents pendant la guerre¹³» : l'emploi de ce mot dix ans après la parution de son roman ne peut être innocent. La dédicace de *W ou le souvenir d'enfance*¹⁴, «pour E», n'assume toute son éloquence que lorsqu'on saisit l'analogie homophonique de la lettre *E* et du pronom tonique *eux*. Comme pour parer à d'éventuelles méprises, Perec glose sur ce pronom dans *W* même :

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture :

12 Jacques Roubaud, «Préparation d'un portrait formel de Georges Perec», dans *l'Arc*, 76 (1979), p. 57.

13 «Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner», dans *l'Arc*, numéro cité, p. 9.

14 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie (p. 59).

Il faut ranger ce passage, à mon avis, parmi les autres témoignages de Perec concernant « l'ambition du "Scriptor" » (*la Disparition*, p. 309). Il se rapporte néanmoins plus directement à *la Disparition* et aux soucis qui l'animent. L'absence d'un signe dans ce roman serait, dans ce sens, et de manière catégorique, le signe d'une absence. Le fait que l'absence soit camouflée ne la rend que plus dramatique au moment de sa reconnaissance : « Tout avait l'air normal, mais tout s'affirmait faux. Tout avait l'air normal, d'abord, puis surgissait l'inhumain, l'affolant » (p. 38).

Il est donc naturel, au niveau de l'interprétation directe, de lire l'inscription du vécu dans *la Disparition*. Pousser ce modèle organique trop loin risque, cependant, de trivialisier le texte. En revanche, on peut insister sur le processus par lequel ce vécu a été transformé. Dans une telle perspective, il est tout à fait pertinent de juxtaposer le récit autobiographique dans *W ou le souvenir d'enfance* à *la Disparition*. Ainsi, selon Anne Roche, les deux textes sont hautement complémentaires¹⁵, alors que Claude Burgelin croit que *la Disparition* est plus autobiographique encore que *W* ou *Un homme qui dort*¹⁶.

En examinant la transformation que subit le vécu dans *la Disparition*, je préfère attirer l'attention sur le fait que ce vécu particulier s'insère dans une

expérience collective à l'échelle globale, qu'il participe de l'événement le plus catastrophique de l'histoire humaine, l'Holocauste. Or, au niveau du texte, cela pose trois sortes (ou ordres) de problèmes. D'une part, l'Holocauste exerce un pouvoir transformateur sur l'expérience humaine : à cause de son horreur même, il décentralise l'expérience, voire son attribut capital, la mort. Ainsi Georges Perec ne peut-il pas raconter la mort de sa mère comme le fait, par exemple, Barthes dans *la Chambre claire*¹⁷. C'est sans doute pour cette raison que Catherine Clément remarque :

Quand on ne sait rien — ni l'heure, ni le jour, ni le lieu — et que seul le ciel sert de tombe, quand il ne reste que des lieux vides et petits au regard des millions de vivants qui s'y perdirent, alors, c'est la disparition¹⁸.

La deuxième considération découle des dimensions mêmes de l'Holocauste ; l'expérience individuelle tend à se fondre dans l'expérience collective, qui banalise le particulier : jointe à six millions de morts, la mort d'un seul perd son sens. On comprend dès lors l'étrange refus qui marque le début de *W ou le souvenir d'enfance* :

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps (p. 13).

15 « En ce sens, *W* pourrait aussi s'appeler *la Disparition*... C'est dire que les liens des deux (deux ?) textes n'apparaîtront qu'à des lectures successives » (Anne Roche, « Souvenir d'enfance », dans *le Magazine littéraire*, 193 [1983], p. 27-28).

16 C. Burgelin, « Perec et la cruauté », p. 49.

17 Roland Barthes, *la Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980 (Cahiers du cinéma Gallimard).

18 Catherine Clément, « Auschwitz, ou la Disparition », dans *l'Arc*, 76 (1979), p. 90.

Le refus est en fait double. Au niveau littéral, il embrasse l'expérience passée et toute remémoration conventionnelle. Mais, vu le titre du texte, ce passage se propose également comme un discours métalittéraire : ce qu'il implique à ce niveau-là n'est rien de moins qu'un refus de l'écriture — refus que le reste du livre s'efforce d'atténuer.

Le troisième problème, et le plus épineux, est celui de la représentation. L'Holocauste résiste à la représentation d'une manière radicale : de par son énormité et sa gravité, il échappe aux codes représentationnels connus. Sans doute tout acte de représentation souffre-t-il d'une double insuffisance : il ne peut cerner pleinement son objet, et il trivialisait l'expérience. La représentation s'avère donc inadéquate face à l'Holocauste. Une réaction contiguë mènerait à proscrire toute représentation. La plus célèbre formulation de cet interdit reste celle de Theodor Adorno, qui affirmait, dans les années cinquante, que toute poésie après Auschwitz était barbare¹⁹. Bien qu'il l'ait modifiée dix ans plus tard²⁰, cette déclaration a eu un effet profond, surtout sur de nombreux écrivains juifs obligés, qu'ils le veuillent ou non, de prendre position²¹.

Bref, pour des raisons plus astreignantes les unes que les autres, une transcription conventionnelle du vécu n'était pas possible dans *la Disparition*. En

fait, pour pouvoir s'inscrire dans le texte, le vécu *devait* subir une transformation radicale. Le caractère de cette transformation, encore une fois, est celui d'un jeu. Plus précisément, il s'agit d'un jeu double où la binarité esquisse des rapports spéculaires : il est analogue au rapport du narré et du narrateur, et préserve leur complémentarité. Les deux axes du jeu s'organisent autour de la lettre absente et de l'autobiographie voilée ; la lettre figure le narrateur, alors que l'autobiographie se rapporte au narré²².

Du côté du narré, ce jeu offre à Perec une stratégie pour représenter ce qui ne peut l'être, pour dire l'innommable, comme le remarque Claude Burgelin²³. Ainsi, l'absence et le manque règnent-ils *littéralement* : le *E*, la lettre même du féminin, est évacué du récit. Par conséquent, on ne pourra pas dire *mère, père, parents, famille, eux*. À fortiori, on ne pourra pas dire *Georges Perec* : cette absence littérale récapitule toute une série de conséquences relevant du vécu. Car la lettre tue et la lettre mutilé : un barman meurt alors qu'un quidam s'apprête à dire le mot *crème* (p. 29), Olga Mavrokhordatos meurt en disant *Maldiction* (p. 213), Ottavio Ottaviani succombe avant de pouvoir affirmer le manque du *E* dans un texte qu'il vient de lire (p. 297). Du côté du narrateur se déroule un jeu analogue. La suppression volontaire

19 *Prisms*, trad. Samuel et Shierry Weber, Londres, Spearman, 1967, p. 34.

20 *Negative Dialectics*, trad. E.B. Ashton, New York, Seabury, 1979, p. 362.

21 Voir par exemple l'attitude adoptée dans ce débat par Edmond Jabès : « À l'affirmation d'Adorno : "On ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz", qui nous invite à une remise en cause globale de notre culture, je serais tenté de répondre : oui, on le peut. Et même, on le doit. Il faut écrire à partir de cette cassure, de cette blessure sans cesse ravivée » (*Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen*, Paris, Belfond, 1980, p. 93). Voir également Jason Weiss, « The Questions of Edmond Jabès », dans *The International Herald Tribune*, 21 juillet 1983.

22 Claude Burgelin a noté cette binarité : « Dans *la Disparition*, on sait qu'il y a malédiction, d'où enchaînement des vengeances, mais on ne sait en quoi elle consiste, sinon bien sûr qu'elle touche à la fois à la lettre et à la filiation » (« Perec et la cruauté », p. 42).

23 *Ibid.*, p. 49.

du *E* témoigne d'une prise de position extraordinaire pour un écrivain : ce signe n'est-il pas le commencement et la fin de toute *écriture*? Comme le remarque Catherine Clément, «écrire en se privant de la lettre la plus usuelle, c'est recouvrir l'oubli d'un jeu rhétorique significatif²⁴».

Mais c'est le jeu lui-même qui sauve le texte, et sans doute son auteur également. Le jeu permet de traduire le discontinu et le fragmenté en structure esthétique; en transformant le vécu et l'écri-

ture, il impose un ordre à ce qui se présente comme chaos²⁵. Le jeu témoigne d'ailleurs d'une liberté certaine : le joueur, en jouant, s'affirme libre de jouer²⁶. Mais, crucialement et paradoxalement, cette liberté ne peut se construire que dans la contrainte, *par* la contrainte. Ainsi, ce que *la Disparition* transcrit, en fin de compte, c'est une remémoration consciente face à l'oubli, et l'itinéraire matériel, car *écrit*, d'une survie.

24 C. Clément, «Auschwitz, ou la Disparition », p. 88.

25 Voir Huizinga : «Ici nous constatons un autre aspect du jeu, très positif : il crée l'ordre, *est* l'ordre. Dans un monde imparfait et dans la confusion de la vie, il apporte une perfection limitée et temporaire» (*Homo Ludens*, p. 10, traduit par nous).

26 Sur le jeu et la liberté, voir Eugen Fink, «The Oasis of Happiness. Toward an Ontology of Play», dans *Game. Play. Literature*, p. 19-30.