



L'anamorphose du roman: les distorsions de la perspective dans *La Disparition* de Georges Perec

DANIELA TONONI

Universidad de Palermo

Résumé:

L'anamorphose de l'oeuvre pictorique, technique de déformation du point de vue habituel, multiplie dans son application au domaine littéraire les interprétations possibles d'un texte. "La Disparition" de Georges Perec applique à sa construction un procédé d'anamorphisation, suggéré par le renvoi des premières pages à Henry James et à son oeuvre "L'image dans le tapis". Il est ainsi possible de distinguer deux romans contenus dans le même roman et tous les deux déterminés par l'imposition du lipogramme: le policier et l'autobiographie qui dérive de la lecture allégorique de la contrainte.

Mots-clé: Anamorphose, Georges Perec, roman, XXI^e siècle, théorie de l'interprétation.

Resumen:

La anamorfosis de la obra pictórica, técnica de deformación del punto de mira habitual, multiplica, en la migración al ámbito literario las interpretaciones posibles del texto. "La Disparition", de Georges Perec aplica a su construcción un método de anamorfosis, sugerido para la referencia de las primeras páginas a Henry James y a su obra "La figura en la alfombra". Es posible distinguir dos novelas contenidas en la misma obra y ambas determinadas por la imposición del lipograma: la novela policiaca y la autobiografía que deriva de la lectura alegórica de la contrainte.

Palabras clave: Anamorfosis, Georges Perec, Novela, XXI siglo, teoría de la interpretación.

Abstract:

The anamorphosis (of the art of painting), a distorted projection or perspective, multiplies in literature the possible interpretations of a text. In the novel "La Disparition" of Georges Perec is realized an anamorphic process, suggested by the ready-reference to Henry James and to his novel "The figure in the carpe", which let us make out two novels in the same novel. Both, a detective novel and an autobiography which results from an allegoric reading of the contrainte, are produced by the imposition of the lipogram.

Keywords: Anamorphosis, Georges Perec, novel, XXI century, interpretation theory.

L'anamorphose apparaît en application aux arts plastiques et se traduit par le bouleversement du point de vue habituel. Cette distorsion visuelle, en créant



le caractère énigmatique de l'œuvre, vise à la déstabilisation du spectateur qui, sollicité par les formes, participe de la pluralité de la vision et de la démultiplication des possibles interprétatifs. Cette relativité de la place du spectateur permet la migration du concept d'anamorphose au domaine littéraire et son application en tant que pratique de création ou, plutôt, de réception:

L'anamorphose [...] procède par une intervention des éléments et des fonctions. Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé: une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour. Le procédé est établi comme une curiosité technique mais il contient une poétique de l'abstraction, un mécanisme puissant de l'illusion optique et une philosophie de la réalité factice. L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige (Baltrusaitis, 1996: 7).

L'a priori analogique entre le visuel et l'écrit, souligné plusieurs fois par la critique et synthétisé par l'*ut pictura poiesis* horatien, trouve dans l'anamorphose la possibilité de proposer une similitude entre contemplation visuelle et lecture-interprétation d'un texte. L'anamorphose devient ainsi une technique de prolifération du sens d'un texte qui propose au lecteur une évasion vers d'autres dimensions interprétatives. On assiste donc au même phénomène qui caractérise l'anamorphose (le terme désigne à la fois le résultat et le processus) des images d'un tableau: une destruction constructive qui enrichit le sens et qui attend le spectateur pour se réaliser. Si dans le domaine des arts plastiques le spectateur peut apprécier l'anamorphose en se déplaçant, un texte pose au contraire plusieurs problèmes d'application: l'anamorphose permet la superposition de deux textes qu'on peut lire en découvrant la clé de l'énigme qui détermine la création. La multiplication des points de vue produite par l'anamorphose d'un texte permet la prolifération des interprétations et trouve sa première théorisation en Roland Barthes, qui attribue au critique une propriété d'anamorphose (ou de déplacement) :

Le critique dédouble les sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose [...] l'anamorphose elle-même est une transformation surveillée, soumise à des contraintes optiques¹ (Barthes, 1966: 64).

¹ Barthes continue sa réflexion sur l'anamorphose dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (collection *Ecrivains de toujours*, Seuil, 1975). Ainsi Barthes distingue deux moyen pour fuir



De la critique à la poésie l'anamorphose devient une figure rhétorique, comme cela est souligné dans l'étude *Le Masque et la plume* où Paul Zumthor analyse la poétique des Grands Rhétoriciens français où la prédominance de l'artifice détermine «une multiplication des artefacts résultant du fonctionnement du texte en même temps qu'ils le finalisent à travers d'incessantes anamorphoses» (Paul Zumthor, 1978: 244). Si les Grands Rhétoriciens français utilisent l'anamorphose en tant que technique structurelle du texte c'est la poésie *Le Masque*² de Baudelaire qui selon Richard Stamelman³ peut être considérée entièrement comme une anamorphose dont les images changent selon le point de vue du lecteur. C'est son application au roman, forme plus ample, qui transforme l'anamorphose de simple figure rhétorique à technique de construction du texte. Considérée en termes de complication de la spécularité, l'anamorphose littéraire appliquée au roman trouve son archétype dans *La Disparition* de Georges Perec où, en se déplaçant on peut lire deux roman très différents à la limite d'une contamination générique.

Ce roman joue avec le visuel dès le titre en proposant avec le mot *disparition* une soustraction à la vue qui coïncide avec le principe qui caractérise le

le «démon de l'analogie»: "soit en feignant un respect spectaculairement plat (c'est la Copie, qui, elle, est sauvée), soit en déformant régulièrement - selon des règles - l'objet mimé (c'est l'Anamorphose)" (p. 48).

² CHARLES BAUDELAIRE, *Le Masque*, in *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 40-42: "Contemplons ce trésor de grâces florentines;/Dans l'ondulation de ce corps musculeux/L'Élégance/et la Force abondent, sœurs divines./Cette femme, morceau vraiment miraculeux,/Divinement robuste, adorablement mince./Est faite pour trôner sur des lits somptueux/Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.//Aussi, vois ce souris fin et voluptueux/Où la Fatuité promène son extase;/Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;/Ce visage mignard, tout encadré de gaze,/Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur :/«La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne!»/A cet être doué de tant de majesté/Vois quel charme excitant la gentillesse donne!/Approchons, et tournons autour de sa beauté.//O blasphème de l'art! ô surprise fatale!/La femme au corps divin, promettant le bonheur,/Par le haut se termine en monstre bicéphale!/- Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,/Ce visage éclairé d'une exquise grimace./Et, regarde, voici, crispée atrocement,/La véritable tête, et la sincère face/Renversée à l'abri de la face qui ment./Pauvre grande beauté! le magnifique fleuve/De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux./Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve/Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!/- Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfaite./Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu./Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète?//— Elle pleure insensé, parce qu'elle a vécu!/Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore/Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux./C'est que demain, hélas! il faudra vivre encore!/Demain, après-demain et toujours! - comme nous!"

³ RICHARD STAMELMAN, *L'anamorphose baudelairienne: l'allégorie du Masque*, «Cahiers de l'A.I.E.F.» n. 41, mai 1989, pp. 251-267.



texte, c'est-à-dire la contrainte. Roman lipogrammatique en *e*, allusivement autobiographique, *La Disparition* s'organise en tant que roman policier halluciné qui accueille l'autobiographie par la soumission du texte à un procédé d'anamorphose.

Parmi les nombreux renvois au visuel et aux pratiques de la vision qui caractérisent l'œuvre perecquienne, c'est la définition de *regard oblique*, c'est-à-dire le regard nécessaire à la meilleure appréhension de l'œuvre, qui institue l'analogie avec l'acte de contemplation de l'œuvre anamorphique: «Un certain art de lecture —et pas seulement la lecture d'un texte, mais ce que l'on appelle la lecture d'un tableau, ou la lecture d'une ville— pourrait consister à lire de côté, à porter sur le texte un regard oblique» (Perec, 2003: 113).

Avant d'être une technique de doublement du texte, l'anamorphose est accueillie par l'écriture perecquienne en tant que référence visuelle à l'œuvre anamorphique représentative, *Les ambassadeurs* d'Hans Holbein.

Ce sont *Un cabinet d'amateur* et *La Vie mode d'emploi* les œuvres qui synthétisent le mieux le rapport avec l'image et le visuel et qui incluent de façon originale l'œuvre d'Holbein dans la narration. Dans *Un cabinet d'amateur* où l'allusion à la peinture est claire dès le titre qui renvoie au genre pictural réflexif par excellence, Perec transforme la technique de *l'art qui inclut l'art* en principe de la narration. Le tableau d'Holbein se trouve dans la narration parmi les tableaux les plus représentatifs de la collection de Heinrich Kürz et donc en tant que citation-image: «Leandro Bassano: *Portrait d'un ambassadeur*. Il s'agit d'Angelo da Campari, envoyé plénipotentiaire de la république de Venise auprès du shah de Perse Abbâs I^{er} le Grand puis du roi de Suède Gustave II Adolphe» (Perec, 1994: 55-56).

Plus nombreuses sont les allusions dans *La Vie mode d'emploi* où des passages renvoient aux objets de l'œuvre d'Holbein («le luth est tourné vers le ciel, en pleine lumière, cependant que sous la table, presque noyé dans l'ombre, on discerne son étui noir renversé» dans VME p. 525) ou aux personnages (Dintelville) et d'autres au tableau intégral:

La toile posée sur le chevalet est montée sur un châssis trapézoïdal, haut d'environ deux mètres, large de soixante centimètres en haut et d'un mètre vingt en bas, comme si l'œuvre était destinée à être accrochée très haut et qu'on avait voulu, par un effet d'anamorphose, en exagérer les perspectives.

Le tableau, presque achevé, représente trois personnages. Deux sont debout, de chaque côté d'un meuble haut chargé de livres, de petits instruments et de jouets divers: des kaléidoscopes astronomiques montrant les douze constellations du Zodiaque d'Ariès à Piscès, des planétariums miniature du genre Orrey [...]. Le personnage de gauche est un homme corpulent dont les détails du visage sont totalement cachés par son costume [...].



Le personnage de droite, de toute évidence le vieux Japonais en train de poser, est vêtu d'une longue robe noire à reflets rougeâtres.

Le troisième personnage se tient au premier plan, agenouillé en face des deux autres, de dos par rapport au spectateur (Perec, 1978: 336-337).

La description perecquienne restitue l'œuvre d'Holbein avec de petites variations, comme la substitution du crâne avec un troisième personnage, et donne avec précision son dispositif de réception qui semble correspondre à la réelle situation de l'œuvre dans une pièce du château de Polisy où deux portes permettaient au spectateur deux points de vue indispensables pour l'appréciation complète de l'œuvre anamorphique: «l'installation de la peinture dans une maison devait répondre à des prescriptions précises: pour que l'effet de son dispositif fût efficace, il fallait la mettre en bas du mur, au ras ou légèrement au-dessous du sol qui paraissait comme prolongé dans le tableau» (Baltrusaitis, 1996: 146).

L'anamorphose ne reste pas qu'un simple dispositif pictural mais influe sur l'œuvre perecquienne en agissant sur la narration soit en tant qu'allégorie-énigme, soit en tant que technique de doublement du texte.

Aux citations-images d'*Un cabinet d'amateur* et de *La Vie mode d'emploi*, *La Disparition* préfère une anamorphose qui devient technique de composition et de structure, en contraignant le lecteur à s'approcher du texte d'une manière différente.

Le procédé de déplacement anamorphique qui permet la prolifération des interprétations est suggéré et crypté dans le texte par l'allusion à Henry James, écrivain qui utilise l'anamorphose dans toutes ses acceptions, de son sens figuratif à ses implications structurelles:

L'anamorphose a été également associée à l'œuvre de Henry James, en relation avec son «écriture énigmatique» [...] Henry James a connu la peinture dès 1869 et il fait vivre les anamorphoses dans ses écrits: un rouleau de papier jauni où apparaît l'image de la mort (*Un homme léger*), l'objet à première vue d'une forme confuse, ambiguë mais qui à seconde vue devient la représentation d'un visage (*La fontaine sacrée*), le jeu de distorsion anamorphotique de la vision dans le domaine de la fiction (*L'image dans le tapis*) (Baltrusaitis, 1996: 228).

C'est dans *L'image dans le tapis* qu'Henry James n'utilise plus l'anamorphose en tant que technique de déformation visuelle des objets narratifs mais la transforme en technique de composition, en proposant la théâtralisation des interprétations du même événement, démarche d'écriture confirmée par Jean-François Coremans qui en reconnaît la théorie de la pluralité des lectures:



La comparaison entre composition littéraire et tapis d'orient renferme en elle-même toute la complexité de la démarche d'écriture. Elle traduit une intuition géniale de James qui sera à la base de la théorie contemporaine appelée lecture plurielle. Un tapis d'Orient est fait d'une multitude d'éléments qui en constituent la trame. Celle-ci sera perçue différemment suivant chacun, prenant un aspect plus chatoyant selon l'intensité de la lumière, par exemple. De même, chaque lecteur appréhende à sa manière une œuvre littéraire. Celle-ci prendra tout son sens en fonction de sa personnalité, son vécu et sa culture lui donnant un éclairage particulier. La nouvelle démontre donc que l'œuvre littéraire ne recèle pas un sens mais des sens; tel est le secret de Hugh Vereker, dès lors intransmissible (Arnould et Coremans, 1989: 222).

Le tapis, métaphore des interprétations d'une œuvre, devient ainsi image récurrente dans *La Disparition* en suggérant la polysémie du texte. Il devient l'espace halluciné des visions d'Anton Voyl qui n'arrive pas à donner des interprétations aux images qu'il voit:

Son imagination vaquait. 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 qui l'aurait aussitôt saisi la signification (Perec, 2004: 19).

L'anamorphose intervient dans le texte par la description des images évidemment soumises à cette technique déformante: la litanie visuelle des premières pages où les images échappent à toute interprétation possible décrit le personnage d'Anton Voyl qui, "suivant la façon dont s'organisait la vision", adopte une contemplation cybernétique:

Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu dans un miroir. Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain portrait d'un roi brandissant un harpon. Ou, [...] substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant. Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial (Perec, 2004: 19).

Le choix de l'anamorphose en tant que complication visuelle devient métaphore des techniques du roman, parce qu'allusif à la structure et à la contrainte du roman: «Il aurait voulu savoir où s'articulait l'association qui l'unissait au roman: sur son tapis, assaillant à tout instant son imagination, l'intuition d'un



tabou, la vision d'un mal obscur, d'un quoi vacant, d'un non-dit [...]» (Perec, 2004: 38-39).

Dans le troisième chapitre, l'allusion à l'œuvre d'Henry James concerne le motif de la narration, c'est-à-dire la disparition de quelqu'un ou de quelque chose, et la contrainte. C'est le journal d'Anton Voyl, lu par le narrateur pendant la diégèse, qui unit allusivement le roman jamesien à *La Disparition*: «*Il a disparu. Qui a disparu? Quoi? Il y a (il y avait, il y aurait, il pourrait y avoir) un motif tapi dans mon tapis, mais, plus qu'un motif: un savoir, un pouvoir. Imago dans mon tapis*» (Perec, 2004: 41-42).

L'anamorphose fournit ainsi l'outil pour offrir au lecteur deux romans dans la même œuvre qu'il pourra apprécier en choisissant un des deux points de vue différents: le *Qui a disparu?* oriente vers le roman policier pendant que le *Quoi?* renvoie à la structure lipogrammatique et à l'essor autobiographique, qui représente l'autre possible lecture confirmant l'idée du roman le plus autobiographique de Georges Perec⁴.

Le choix d'Henry James pour l'ouverture du roman et la soumission à l'anamorphose de plusieurs images dès les premières pages, suggèrent la nécessité d'une double lecture et du déplacement du lecteur qui hésite entre deux représentations: celle qu'on peut définir comme étant très proche de l'illusion picturale et qui correspond au roman policier et celle de l'autobiographie cachée qui coïncide avec le réel.

Dans *La Disparition* le policier falsifie le réel pour chercher une vérité ultime que l'on peut atteindre par le choix d'un autre point de vue, dans une mobilité qui renvoie à Paul Klee⁵ dont l'influence est manifeste dans toute l'œuvre perecquienne:

Une oeuvre d'art peut falsifier le réel afin d'arriver à une vérité plus profonde. Dans ce cas le mensonge n'est qu'une vérité déplacée. De plus, les objets, selon Klee, peuvent changer en fonction du contexte dans lequel ils sont vus. Cela admis, qu'est-ce qu'une «vraie» image de la réalité? Un élément de réponse peut être recherché en considérant l'objet comme partie d'un tout, sa «réalité» venant de l'objet même, vu d'angles différents, ainsi que des objets

⁴ CLAUDE BURGELIN, "Perec et la cruauté", in *Cahiers Georges Perec* n. 1, *Colloque de Cerisy (juillet 1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L., 1985, pp. 31-52.

⁵ La théorie et les œuvres de Klee influencent toute la production de Georges Perec: de la lettre sur l'art contemporain de 1959 *Défense de Klee* à l'épigramme de *La Vie mode d'emploi*: «L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre», du célèbre «Le génie, c'est l'erreur dans le système» à l'inclusion des œuvres de l'artiste dans *Les Choses*.



qui l'entourent, contribuant tous à la création de l'espace, de la perspective et du signifié (Molteni, 1996: 60).

En ce qui concerne le policier, la narration tient le lecteur dans un labyrinthe déterminé par la multiplication spasmodique des crimes qui donnent la clé de l'énigme et qui commencent par une disparition, celle d'Anton Voyl. Toutefois l'enquête policière est habilement et volontairement différée pour laisser la place à la description des hallucinations de Voyl et pour insérer une deuxième diégèse fonctionnelle à la construction du roman :

Sans savoir tout à fait où naissait l'association, il s'imaginait dans un roman qu'il avait lu jadis, un roman paru, dix ans auparavant, à la Croix du Sud, un roman d'Isidoro Parodi, ou plutôt d'Honorio Bustos Domecq, qui racontait l'inouï, l'ahurissant, l'affolant coup du sort qui frappait un banni, un paria fugitif. Il avait nom Ismail, lui aussi (Perec, 2004: 32).

Le renvoi à *Seis problemas para Don Isidoro Parodi*⁶ policier de 1942 écrit sous le pseudonyme de Honorio Bustos Domecq par Jorge Luis Borges et par Adolfo Bioy Casares souligne l'appartenance du roman perecquien à un genre, le policier, et en même temps renvoie à une particulière démarche d'écriture particulière, caractérisée par la multiplication de points de vue:

Seis problemas puede definirse como «un laberinto verbal cuyo protagonista es el lenguaje». Es un universo de voces que cuentan historias, cada una con su propio tono y desde un punto de vista propio, sin que detrás de ellas haya una conciencia que les permita advertir el modo en que cuentan ni la perspectiva

⁶ «Lo más evidente en las paródicas historias de Honorio Bustos Domecq es que desestabilizan y reordenan —aún más radicalmente que en “La muerte”— la relación escritura/lectura. Creadas por un autor ficticio y presentadas por uno de los personajes, las historias disuelven los límites entre realidad y ficción, entre creador y creatura, problematizan la noción de autoría, organizan un universo puramente textual, cuyo modelo formal es el laberinto y el abismo. Bustos Domecq es un yo textual, pero crea textos como si se tratara de un autor real; es tema de las conversaciones entre sus personajes; en más de una ocasión es su directo interlocutor. Crea también un discípulo, otro autor ficticio, B. Suárez Lynch, al que escribe un prólogo de presentación y cede la trama y los actores para la “novelita” que publica. Crea personajes que, a su vez, se convierten en garantía de su existencia, al crearle a Bustos una ficticia silueta literaria. Escribe historias que son presentadas, leídas, comentadas y corregidas por los mismos personajes que las animan. La relación entre creador y creatura cae en el abismo: el creador crea a la creatura que, a su vez, crea al creador». (CRISTINA PARODI, «Borges y la subversión del modelo policial», en Rafael Olea Franco (editor), *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999).



peculiar en que han percibido los hechos. Los personajes son sólo discursos, puntos de vista y modos de hablar que entran en conflicto, se interrumpen, se superponen, se contradicen (Parodi, 1999: 40).

Il s'agit donc d'une œuvre qui joue avec la perspective et avec la pluralité des interprétations bien que ces dernières ne soient pas le produit des déductions du lecteur mais le récit du même fait réalisé par des voix différentes chacune avec son point de vue. L'outil de transgression choisi par Borges pour atteindre l'innovation du policier coïncide donc avec cette prolifération/distorsion du point de vue qui permet de créer des situations non conventionnelles et de confondre le lecteur :

Desplazamiento del punto de mira. Lo nuevo no son las tramas, sino la creación de un nuevo lector, que suspende la credulidad y acepta el texto como un desafío intelectual. Borges se sitúa, tanto en su ficción como en su ensayística, como el conceptualizador de esta nueva perspectiva (Parodi, 1999: 42).

Le renvoi à cette œuvre suggère de plus le recours à la spécularité qui devient essentielle pour la résolution de l'énigme et qui justifie les diégèses emboîtées dans le roman: ainsi le passage de l'histoire d'Ismaïl à celle d'Agnan dérive d'un changement de perspective, application immédiate de ce qui a été déjà théorisé. Si dans l'histoire borgésienne, Voyl se croit un personnage, dans celle d'Agnan il s'improvise écrivain: «Un jour, il imagine tout un roman: il y aurait, dans un pays lointain, un garçon, un bambin au nom d'Agnan. Il aurait cinq ans. Il vivrait dans un palais où tout irait à l'abandon» (Perec, 2004: 43).

En effet l'histoire d'Agnan permet une réflexion métatextuelle, et donc spéculaire, sur le roman réel: «si, postulait-il a priori, mon roman pouvait s'accomplir, il faudrait l'accomplir; mais, poursuivait – il, s'il s'accomplissait, n'ouvrirait-il pas sur un savoir si clair, si pur, si dur, qu'aucun parmi nous l'ayant lu, n'y survivrait un instant?» (Perec, 2004: 50), réflexion interrompue par le policier qui suit la description des visions de Voyl et qui continue dans la partie conclusive du roman:

[...] voici parcouru jusqu'au bout, jusqu'au fin mot, l'insinuant circuit labyrinthique où nous marchions d'un pas somnambulant. Chacun, parmi nous offrit sa contribution, sa participation [...] Frans Kafka⁷ l'a dit avant nous:

⁷ Le renvoi à Kafka dérive d'un choix narratif déterminé par l'analogie entre les personnages Kafkaïens exclus de toute forme de salut et ceux perecquiens comme cela est souligné dans



il a un but, mais il n'y a aucun parcours; nous nommons parcours nos du-bitations.

Nous avançons pourtant, nous nous rapprochions à tout instant du point final, car il fallait qu'il y ait un point final. Parfois, nous avons cru savoir [...] Mais sous nos solutions transparaisait toujours l'illusion d'un savoir total qui n'appartint jamais à aucun parmi nous, ni aux protagonistes, ni au scrivain, ni à moi qui fus son loyal proconsul, nous condamnant ainsi à discourir sans fin, nourrissant la narration, ourdissant son fil idiot [...] sans jamais aboutir à l'insultant point cardinal, l'horizon, l'infini où tout paraissait s'unir, où paraissait s'offrir la solution [...] la mort nous a dit la fin du roman (Perec, 2004: 304-305).

Avec un renvoi ultérieur à la technique de construction, le roman s'achève de manière circulaire par une référence à l'art de l'illusion et à la technique de contemplation. Dans ce passage les verbes insistent sur le mouvement du lecteur contemplant l'œuvre d'art à la recherche du *point cardinal* qui représente le point de focalisation et dont l'absence souligne l'impossibilité d'un seul point d'observation de l'œuvre anamorphique. C'est l'incertitude d'un seul point d'observation qui permet d'inclure ainsi deux textes: roman anamorphique *La Disparition* détient le ludique du policier énigmatique et l'intime de l'autobiographie, genres que Perec réussit à mêler en gardant deux niveaux distincts de lecture. La possibilité d'une lecture allégorique du roman est confirmée par David Bellos qui lit dans le titre l'allusion à la mère de Perec et aux "Actes de disparition", c'est-à-dire les documents qui attestaient la disparition des déportés dans les camps de concentration:

Car le titre de son roman était aussi un euphémisme quelque peu guindé utilisé par l'administration française pour désigner les personnes portées manquantes et présumées mortes. Dans le tiroir de son bureau de la rue du Bac, Perec avait du reste toujours conservé le certificat délivré en 1947 par le ministère des Anciens Combattants concernant Perec Cyrla née Szulewicz, attestée vivante pour la dernière fois à Drancy, le 11 février 1943. Et ce document s'appelait un ACTE DE DISPARITION (Bellos, 1994: 422).

l'étude de Marcel Bénabou: "A côté du goût des noms, le goût (aussi cher à Queneau) des nombres, et du jeu sur les nombres [...]. Et puis surtout la tonalité générale des histoires racontées par l'un et par l'autre se ressemble étrangement, avec des personnages qui sont constamment sous le poids d'une menace, qui n'évitent pas toujours le désastre qui réduira leurs efforts à néant, et qui en somme n'atteignent jamais aucune forme de salut" Marcel Bénabou, "Perec et la judaïté", in *Cahiers Georges Perec* n. 1, *Colloque de Cerisy (juillet 1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L., 1985, pp. 26-27.



Toutes les lectures dépendent de l'application de la contrainte: dans le policier la soustraction de la lettre *e*, déjà annoncée par le nom d'Anton Voyl (Voyl résulte effectivement du mot «voyelle» débarrassé de ses «e»), coïncide avec la résolution de l'énigme de la disparition, par l'aide de plusieurs indices linguistiques et métadiégétiques; la lecture autobiographique au contraire résulte de l'interprétation allégorique du lipogramme.

En ce qui concerne le policier, Perec ne suit pas le genre classique mais préfère s'inspirer des romans que Franck Evrard définit comme des *métafictions policières*, c'est-à-dire des policiers (*Les Dents du tigre*, *L'île aux trente cercueils* et *La Dame à la hache* de Maurice Leblanc, *Dix petits nègres* d'Agatha Christie) caractérisés par des indices textuels et des *mises en abîme* qui unissent l'histoire au texte (*Dernière station avant Jérusalem* d'Alain Demouzon et *La mort et la boussole* de Borges) et qui voient en Raymond Roussel un précurseur:

Tous ces meurtres, réglés par une logique verbale, rappellent l'oeuvre de Raymond Roussel (1877-1933): *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Etoile au front*, *Poussière de soleils*. Celle – ci met en scène un univers énigmatique plein de chiffres, de mots, de secrets et de signes qui ne renvoient pas à une réalité extérieure mais sont issus d'un fait de langage. Les récits de Roussel apparaissent comme modèle de tout récit d'énigme, si ce n'est que les procédés de l'explication différée et de la reconstitution finale ne débouchent sur aucune vérité cachée mais sur le silence, la folie du langage et la mort (Evrard, 1996: 86).

Le policier de *La Disparition* est une imitation ironique-grotesque du genre, pastiche qui permet à Perec de déconstruire le policier classique par la dénudation des codes et de construire un policier transgressif. *La Disparition* multiplie les points de vue sur le même événement, en imitant l'oeuvre d'Henry James: tous les personnages en se substituant au narrateur content l'histoire qui, bien différente de ce qu'elle semble, représente une variation de la même unité thématique: éloignement de la famille, négation de l'identité, agnition et mort.

La prolifération des crimes exacerbée par l'absurdité d'une loi barbare cache une lecture très différente. L'insistance sur le concept d'identité, qui ainsi dévoilée, conduit à la mort et l'idée d'un lignage signé par un mauvais sort, représente allégoriquement l'holocauste dont Perec dénonce ici la folie:

Pour Perec, la judaïté du nom a inauguré la «damnation». Cette «damnation» va être transformée par *La Disparition* tout à la fois en jeu et en livre – nouvel avatar du *Fort-Da*. [...] La disparition du *e* ou son retour comme marque sur le corps (à rapprocher de l'étoile jaune?) va faire trouver à ces personnages



des liens de parenté qui les unissent, les inscrire dans un lignage et, au même instant, leur faire rencontrer le massacre et la mort (Burgelin, 1985: 45).

Ainsi l'*Avant-propos* du roman est un renvoi clair à la folie de la Shoah: "Plus tard, on s'attaqua aux Nord-Africains, aux Noirs, aux Juifs. On fit un pogrom à Drancy, à Livry-Gargan, à Saint-Paul, à Villacoublay, à Clignancourt. Puis on massacra d'obscurs trouffions, par plaisir" (Perec, 2004: 11). C'est une litanie de douleur que Perec choisit pour dénoncer les abus perpétrés par des esprits fanatiques contre le peuple juif et significativement synthétisé par le mot inusuel de *pogrom* caractérisé par une série de douloureux synonymes: génocide, ethnocide, holocauste, extermination, carnage, destruction, dévastation, ruine, anéantissement, massacre, mort, fin, élimination et *disparition*. Parmi les villes, Drancy camp de concentration d'où partaient les trains pour Auschwitz, est rappelée pour le lien avec la vie de Perec: c'est dans le 47^e convoi qui part de Drancy le 11 février 1943 qu'on perd les traces de la mère de Perec. Le passage cité s'achève significativement sur le mot plaisir qui souligne le plaisir fou d'un massacre insensé qui méconnaît des distinctions:

On s'attaquait aux bambins qu'on faisait bouillir dans un chaudron, aux savoyards qu'on brûlait vifs, aux avocats qu'on donnait aux lions [...].

On pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis: on avilissait, on trahissait, on dissimulait. Nul n'avait plus jamais un air confiant vis-à-vis d'autrui: chacun haïssait son prochain (Perec, 2004: 14).

Le motif de la disparition qui concerne en même temps la diégèse, la contrainte et l'autobiographie répond à un sentiment biographique plus profond où l'absence est conçue comme condition d'être et élément distinctif de l'existence. Être juif n'est pas une question d'identité questionnée par chaque personnage de la diégèse, mais d'aliénation d'un passé que Perec ne parvient pas à se rappeler: «En fait, c'était [être juif] la marque d'une absence, d'un *manque* (la disparition de mes parents pendant la guerre), et non pas d'une identité (au double sens du terme: être soi, être pareil à l'autre)» (Perec, 1979 :9).

Par l'anamorphose Perec transforme l'holocauste en invention narrative en construisant l'histoire d'une vengeance absurde et d'une loi insensée qui engendre de nombreux crimes. Dans ce roman le propos réaliste laisse la place à la fiction policière dans l'intention de construire un dialogue intime avec l'écriture sans forcément tout révéler au lecteur. Séduit par le policier avec ses solutions possibles le lecteur doit, tout en suivant des indices métatextuels, tels que le renvoi à Henry James, observer *La Disparition* selon un autre point de vue pour lire la dénonciation d'une absence, celle de l'enfance de Perec.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNOULD, M. ET COREMANS, J.-F., (1989) *100 livres en un seul*, Paris, Marabout.
- BALTRUSAITIS, J., (1996) *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion
- BARTHES, R., (1966) *Critique et vérité*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R., (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- BELLOS, D., (1994) *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil.
- BÉNABOU, M., (1985) «Perec et la judaïté», in *Cahiers Georges Perec* n. 1, *Colloque de Cerisy (juillet 1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L.
- BORGES, J.-L., (1995) *El Zahir*, in *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- BURGELIN, C., (1985) «Perec et la cruauté», «Cahiers Georges Perec» n. 1, *Colloque de Cerisy (juillet 1984)*, sous la direction de Bernard Magné, Paris, P.O.L.
- DANGY-SCAILLIEREZ, I., (2002) *L'énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion.
- EISENZWEIG, U., (1986) *Le récit impossible: forme et sens du roman policier*, Paris, C. Bourgeois.
- EVARD, F., (1996) *Lire le roman policier*, Paris, Dunod.
- FARDEAU, P., (2003) «En dialogue avec l'époque» in AA. VV., *Perec. Entretiens et conférences 1965-1978*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., vol. I.
- HERVÉ, A., (2003) «La vie: règle du jeu» in AA. VV., *Perec. Entretiens et conférences 1965-1978*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., vol. I.
- LE SIDANER, J.-M., (2005) «Entretien avec Georges Perec», in *Georges Perec*, Paris, éd. inculte L'ARC.
- MOLTEMI, P., (1996) *Fausse et réaliste: le premier Gaspard de Georges Perec*, «Cahiers Georges Perec» n. 6, «L'œil d'abord...» *Georges Perec et la peinture*, présenté par Eric Beaumatin et Hans Hartje, Paris, Seuil.
- PARODI, C., (1999) *Borges y la subversión del modelo policial*, en Rafael Olea Franco (editor), *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México.
- PEREC, G., (2004) *La Disparition*, Paris, Gallimard
- (1979) «L'Arc» n. 76.
- (2003) *Penser/Classer*, Paris, Seuil.
- (1994) *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil.
- (1978) *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette.
- ROSIENSKI-PELLERIN, S., (1995) *PERECgrinations ludiques*, Toronto, Du Gref.
- STAMELMAN, R., (1989) «L'anamorphose baudelairienne: l'allégorie du Masque» in *Cahiers de l'A.I.E.F.* n. 41, mai.
- ZUMTHOR, P., (1978) *Le Masque et la plume*, Paris, Seuil.

