

Le rôle des paratextes dans l'interprétation
de la contrainte de *La disparition* de
Georges Perec

Hilla Kaipainen
Mémoire de licence
Philologie romane
Université de Jyväskylä
Mai 2013

Table des matières

1 Introduction.....	3
2 La contrainte dans la lecture de <i>La disparition</i>	5
2.1 Le résumé du livre	5
2.2 Le discours et les difficultés de la lecture	7
2.3 Les caractéristiques du Nouveau Roman dans <i>La disparition</i>	8
3. Les paratextes de <i>La disparition</i>	9
3.1 Le titre et le nom d'auteur	10
3.2 L'épigraphe.....	11
3.3 L'avant-propos.....	12
3.4 La table des matières et les intertitres	14
3.5 Le post-scriptum	15
3.6 Les « Métagraphes » ou les citations	17
3.7 Le prière d'insérer.....	18
4 Contrainte dans les paratextes de <i>La disparition</i>	19
5 Conclusion	21
Bibliographie.....	23
Annexe 1: Dernière page des "Métagraphes" et la table des matières	24

1 Introduction

« **Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre.** »

– Georges Perec

Tout livre est une construction, une œuvre d'art ou de préméditation ; c'est un objet matériel, dont chaque partie et chaque détail réalise des fonctions qui fixent le statut de l'ouvrage dans la société. Aussitôt que les lois, les valeurs ou les pratiques de diverses communautés changent, leurs outils et leurs textes se transforment aussi.¹ Tout livre participe à la conservation et à la réforme de l'institution que nous appelons la littérature.

Pour qu'un individu, soit lecteur, soit auteur, puisse entrer la dans « République des Lettres » et s'y engager, il doit traverser des seuils du texte que Gérard Genette appelle les *paratextes*. Un paratexte est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » et qui « entoure » ou « prolonge » le texte². Telles productions sont le titre de l'ouvrage, le nom de l'auteur, la présentation éditoriale, la préface, les numéros ou les notes en bas de page, et même les entretiens ou les avertissements concernant le livre. Certains paratextes sont aujourd'hui pratiquement indispensables parce qu'ils construisent l'espace où le texte fonctionne : ils limitent et dirigent la lecture qui est un procès d'interprétation³. Ce sont comme des normes sociales qui nous font comprendre le monde actuel ou le monde textuel et nous permettent de communiquer avec eux.

Nous pouvons considérer le paratexte comme délimitation principalement sociale ou institutionnelle. Comme tout type de règles sociales, les paratextes sont en train de se réformer. Cette évolution dépend des choix des individus qui peuvent influencer les lois de leur société ou leur environnement social ; la littérature en est un. Dans ce travail, comme contrepoids aux restrictions et possibilités des paratextes, nous allons poser les contraintes volontairement et individuellement choisies et voir en quoi elles ont des fonctions semblables. Pour cette raison nous avons choisi comme œuvre à étudier *La disparition* (Denoël, 1969) de Georges Perec⁴. Elle est écrite en utilisant une contrainte qui s'appelle le lipogramme, l'omission d'une ou plusieurs lettres de l'alphabet. Dans *La disparition* il s'agit du *e*, la voyelle la plus commune de la langue française.

Georges Perec (Paris, 1936 – Ivry, 1982) est d'origine juive polonaise. Avant la publication de *La disparition* il avait écrit trois romans (*Les Choses* en 1965, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* en 1966 et *Un homme qui dort* en 1967) ; en plus il est devenu membre du groupe littéraire *Oulipo* (Ouvroir de Littérature Potentielle). L'Oulipo s'est consacré

¹ Notre conception de la langue est basée sur la théorie linguistique systémique fonctionnelle (assez peu répandue en France) qui considère la langue comme partie du système social. L'approche fonctionnelle de la théorie permet une analyse sémantique (comment les composants de langue s'intègrent pour créer un sens) aussi bien que sociale (comment la langue fonctionne dans une situation sociale pour générer le sens), et l'approche systémique conçoit la langue comme réseau de choix possibles au locuteur. Voir BANKS, p. 1-4.

² Gérard GENETTE. *Seuils*, Éd. du Seuil, 1987, p. 7.

³ Nous définissons l'interprétation comme l'attribution du sens à une œuvre, intimement liée à sa valorisation institutionnelle. L'interprétation est faite par un lecteur individuel et collectif. C'est-à-dire que le sens qu'un lecteur donne à un texte dépende de ses expériences personnelles et de son héritage socio-culturel. Les paratextes participent indéniablement à l'interprétation globale.

⁴ Nous nous servons de l'abréviation *LD* par la suite.

à la notion de contrainte et à sa mise en pratique ; leur site Internet en liste une centaine. Le groupe a été fondé par deux « pères fondateurs », Raymond Queneau et François Le Lionnais (le « Fraisident-Pondateur ») en 1960. Toujours actif, il compte parmi ses membres une trentaine d'écrivains, par exemple Italo Calvino ou Jacques Roubaud, mais aussi de purs mathématiciens. Par métaphore, l'Oulipo définit qu'un auteur oulipien est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir »⁵. Le groupe reconnaît l'existence des ancêtres ou des « plagiaires par anticipation » dans l'histoire de la littérature, tels que les troubadours, Villon, Rabelais, les compagnies de la commedia dell'arte, Raymond Russel ou les formalistes russes⁶. Ainsi que Michel Sirvent le dit : l'Oulipo est « [d]'inspiration manifestement expérimentale et ludique, leur fonction est à la fois humoristique et didactique, dans une certaine mesure iconoclaste, désacralisant par là même certains textes classiques. »⁷

Le Petit Robert donne deux sens à la « contrainte » qui correspondent à son usage chez l'Oulipo : « [v]iolence exercée contre quelqu'un ; entrave à la liberté d'action » et « règle obligatoire ». Dans le contexte oulipien, « la contrainte » a un sens qui engage l'auteur : il s'agit d'un empêchement volontairement choisi par l'auteur. La visibilité ou plutôt l'invisibilité de la contrainte nous permet de discerner les bornes que Perec a posées à son roman. Où est-ce que les paratextes finissent et le récit commence ? Pouvons-nous vraiment nous assurer des frontières ?

Le récit de *La disparition* est construit autour d'une énigme comme dans un roman policier. Pourtant, il ne semble pas en être un ; nous supposons que les paratextes en font un ouvrage atypique au genre policier. Dans cette étude nous n'examinons pas les liaisons génériques formées par les paratextes car les genres fluctuent selon leur époque respective. Les modes ou les « types » de discours (narratif, descriptif, explicatif, argumentatif et dialogal) que les paratextes influencent nous semblent plus souples, plus universels et plus convenables. Nous verrons que le destinataire du texte a un rôle important dans l'interprétation du discours du récit. Pour cette raison, nous examinons plutôt en quoi *La disparition* correspond aux notions de la théorie du Nouveau Roman, un mouvement littéraire du XX^e siècle qui critiquait les constructions littéraires classiques (les personnages, l'intrigue) et discutait surtout le rôle du narrateur. Nous allons voir comment les paratextes participent à la création et au dénouement du mystère de l'histoire dans *La disparition* et jusqu'à quel point la présence du narrateur influence la lecture. La question se posera de savoir si on peut considérer *La disparition* comme faisant partie du Nouveau Roman, et si oui, est-ce que les paratextes jouent un rôle dans cette définition ?

Notre intérêt sera donc d'examiner les fonctions de certains paratextes de ce roman particulier et d'observer de quelle manière ils modifient et développent le rôle de sa contrainte. La question cruciale de cette étude est : **Comment les paratextes modifient-ils l'interprétation du destinataire par rapport au texte ?**

Par cette étude nous souhaitons attirer l'attention des études littéraires et médiatiques sur l'importance des paratextes dans le positionnement d'une œuvre dans son contexte socio-politique et dans l'évaluation de son prestige. Finalement nous ferons un commentaire sur les notions de « nouveauté » et de « créativité » en littérature.

⁵ Citation de Raymond Queneau. Le site Internet de l'Oulipo.

⁶ Dictionnaire des Littératures 1986, Librairie Larousse.

⁷ Michel SIRVENT. *Entre Oulipo et Nouveau Roman Textuel*. The John Hopkins University Press, 2008, p. 19.

2 La contrainte dans la lecture de *La disparition*

Dans ce chapitre nous allons montrer comment le livre est construit. Selon la tradition de la narratologie depuis les formalistes russes, nous séparons l'histoire (le cours chronologique ou logique des événements) et le récit (l'ordre dans lequel l'histoire est racontée ainsi que la qualité et la quantité des informations données sur les événements). L'histoire est donc déjà un résultat de l'interprétation. D'abord, nous ferons un sommaire de l'histoire en imitant la logique du récit.

Deuxièmement, nous analysons le discours, ce terme répondant à la question *comment* l'histoire et le récit prennent forme. Quand nous examinons un texte en le considérant comme discours, la présence du destinataire devient révélatrice par rapport à l'interprétation que le destinataire fait du texte. Le destinataire n'est pas toujours senti par le destinataire ; non plus il n'est toujours pas le même que le narrateur du texte. Malgré ça, le destinataire est omniprésent dans le texte. Dans un tel roman comme *La disparition* tous les deux, le destinataire et le narrateur, peuvent surtout poser des difficultés à la lecture. Tous les deux se manifestent aussi bien à travers du texte que de ses paratextes (p. ex. les intertitres). Nous démontrons l'intérêt d'étudier des paratextes quant à leur aide dans l'interprétation du sens du récit.

Le fonctionnement de l'œuvre intégrale et sa lecture « idéale » peuvent être mieux compris dans le cadre plus large des mouvements littéraires. Nous proposons la discussion autour du « Nouveau Roman » comme un de ces contextes explicatifs.

2.1 Le résumé du livre

L'histoire a lieu en France, à Paris et à Azincourt (Pas-de-Calais), vers la fin des années soixante⁸. Le récit est divisé en six parties nommées d'après les personnages : Anton Voyl (I), Douglas Haig Clifford (III), Olga Mavrokhordatos (IV), Amaury Conson (V) et Arthur Wilburg Savorgnan (VI). Le personnage dont il est question donne son nom à une partie dans laquelle on apprend qu'il est mort. Le livre a 26 chapitres, dont il en manque un (le cinquième) et la désignation de la seconde partie est aussi manquante (cette partie aurait pu avoir pour nom « Hassan Ibn Abbou », parce que cet avocat est mort avant le début de troisième partie).

Le roman commence par un avant-propos qui relate un enchaînement d'émeutes qui deviennent incontrôlables et sanglantes. Un post-scriptum expliquant « l'ambition qui guida la main du scrivain » fait suite aux parties narratives ainsi qu'une section des citations appelée « Métagraphes ».

Le premier protagoniste est Anton Voyl, qui souffre de l'insomnie. Il a des hallucinations et il visionne un roman d'aventure mythique avant sa disparition. Voyl disparaît dans le quatrième chapitre qui est suivi d'une liste de « Faux Sursis pour Anton Voyl » et de deux pages blanches.

⁸ Les indications de l'actualité sont données assez tôt. Par exemple, parmi les informations à la radio Anton Voyl entend des « conflits raciaux au Biafra », un pays qui n'a existé qu'entre les années 1967 et 1970. (*LD*, p. 18.)

Le sixième chapitre introduit un ami d'Anton Voyl qui s'appelle Amaury Conson. Il commence à mener des investigations sur la disparition de Voyl avec un agent de police Ottavio Ottaviani, une autre amie d'Anton, Olga, et Hassan Ibn Abbou, l'avocat du disparu. Ils essaient de résoudre l'énigme d'un post-scriptum sur une note que Voyl avait laissé derrière lui. Subitement, Hassan Ibn Abbou est assassiné. A l'enterrement de ce dernier, Amaury Conson rencontre un anglais du nom Arthur Wilburg Savorgnan, un autre ami d'Anton Voyl.

La troisième partie et toutes les suivantes ont lieu à Azincourt, dans un manoir campagnard possédé par Augustus Clifford. Conson et Savorgnan s'y rendent pour voir Olga qui y habite. Clifford est le beau-père d'Olga. Son fils Douglas Haig Clifford, le mari d'Olga, était un chanteur d'opéra mort sur la scène à Urbino vingt ans auparavant. Le jour suivant de l'arrivée, Augustus Clifford meurt après avoir crié « Là, là, un Zahir ! » La nourrice dit la Squaw (à cause de son sang iroquois) explique la longue histoire du Zahir, un objet banal qui provoque des effets horribles. Lors de son histoire, nous apprenons que Douglas Haig n'était pas le vrai fils d'Augustus Clifford et qu'Olga est la fille d'un bandit albanais du clan Mavrakhordatos et une star de cinéma américaine. Olga coupe le discours de la Squaw et dévoile les événements de sa propre vie. Elle accuse Augustus Clifford de la mort de Douglas Haig, décrit sa dépression et la consolation d'Anton Voyl, son amant, qui l'avait quitté quand il avait appris que lui et Douglas Haig étaient des frères. Après le récit d'Olga les personnages décident qu'il faut nourrir Jonas, un poisson rouge que Douglas Haig aimait profondément. Ils trouvent Jonas mort et décident de le manger. Dans l'estomac du cyprin doré cuisiné Olga trouve le Zahir, subit un choc et meurt. Dans son instant final elle glapit « La Maldiction ! » (la malédiction sans la voyelle *e*, bien sûr).

Les trois personnages encore vivants continuent avec leur spéculations. Savorgnan se retire à son chambre à cause de la migraine et Conson se promène dans le jardin. Il se perd, se sent mal et suspecte un empoisonnement. Il se souvient qu'il a un remède dans la chambre de Savorgnan et s'y dirige.

Au début de la cinquième partie, deux agents de police, Aloysius Swann et Ottavio Ottaviani, (qui étaient appelés à Azincourt) arrivent tard dans la nuit. Ils y trouvent la Squaw et Arthur Wilburg Savorgnan qui leur explique qu'Amaury Conson est mort. Conson est tombé quand il l'avait attaqué suite à un long compte-rendu de Savorgnan sur leur origine commune. Conson, dont tous les six fils sont morts, a enragé quand il avait entendu que Savorgnan connaissait leur tueur mais ne les avait pas protégés.

Il se révèle que tous les personnages principaux étaient de la même famille : Arthur Wilburg Savorgnan et Amaury Conson étaient des frères, deux fils du « barbu ». Ce père mystérieux s'est chargé d'éliminer ses deux fils parce qu'il les considérait comme coupables de la mort de son troisième fils. Quant à Arthur Wilburg Savorgnan, il avait cinq fils et une fille : Anton Voyl, Douglas Haig, Hassan Ibn Abbou, Olga Mavrakhordatos, Ottavio Ottaviani (à l'origine connu sous le nom Ulrich) et son frère disparu (qui s'appelait Yorick). Aloysius Swann demande Ottaviani à lire un texte manuscrit et le questionne. Ottaviani dit une phrase inachevée, gonfle et éclate : il ne reste de lui que des cendres. C'est alors qu'Arthur Wilburg Savorgnan comprend qu'Aloysius Swann agit pour le compte du « barbu ». Swann le tue simplement en tirant avec son Smith-Corona sur lui et annonce la fin du roman.

2.2 Le discours et les difficultés de la lecture

La contrainte pose des difficultés à la lecture déjà au niveau lexical et syntaxique et plus largement sur le plan textuel ou narratif. D'abord, l'omission de la lettre *e* supprime la plupart des conjonctions habituelles et empêche l'emploi des nombreux verbes ou certaines de leurs formes de conjugaison. Le texte est aussi caractérisé par l'abondance des mots familiers, affectifs, rares, savants ou archaïques, ou même des néologismes. Tout est fait pour éviter la lettre *e* : on utilise *à l'instar* au lieu de *comme*, *illico* au lieu de *tout de suite* ; on ne peut pas employer *avec*, alors on dit *non sans* ; on dit *primonatif* pour *premier-né*, *frangin* pour *frère*, *bambin* pour *bébé*, *papa* et *maman* pour *père* et *mère*. Souvent les mots qui portent des connotations du langage soutenu ou du langage familier, ou bien d'affection ou de distance interpersonnelle, apparaissent dans des explications ou des spéculations dans lesquelles cette alternance du registre semble étrange ou imprévu. Parfois, l'alternance de code linguistique est également volumineuse. Dans les dialogues, les personnages changent de langue notamment au latin et à l'anglais :

- *Similia similibus curantur*, conclut, finaud, Amaury.
- *Contraria contrariis curantur*, lui opposa, narquois, Savorgnan.
- *Lady Olga is waiting for you*, fit la Squaw, montrant la maison. (LD, p. 109.)

Les tournures diverses provoquent des effets stylistiques qui ne contribuent pas à l'intégralité psychologique des personnages. Des fois, le lecteur ne sait pas si les personnages plaisantent ou s'ils parlent tout à fait sérieusement. Après une considération tendue des amis à propos de la gravité des recherches qu'ils poursuivent, la Squaw vient annoncer que le repas du soir est prêt :

- [– –] Mais poursuivait Augustus consultant son oignon, l'on va sur minuit, nous avons faim, nous avons soif, offrons-nous auparavant l'amical loisir d'un lunch qu'on improvisa tantôt, connaissant vos palais subtils.
- Miam miam, fit, gourmand, Savorgnan.
- Y'a bon banania, ajouta, rigolo, Amaury.
- La Squaw, qu'on n'avait pas vu sortir, parut lors, annonçant :
- La collation du soir morfond dans l'apparat du Grand Salon.
- L'on applaudit.
- Habillons nous d'abord, proposa Olga non sans sophistication. (LD, p.130.)

Naturellement, le discours banal a une flexibilité surprenante, mais le narrateur ne fournit pas le lecteur avec les indices et renseignements usuels dont le lecteur aurait besoin pour éprouver un effet de vraisemblance.

Non seulement les narrations des personnages font de longues analepses, mais aussi la narration du narrateur (externe et au temps présent) est interrompue par des extraits littéraires : des poèmes, des publicités des journaux, des commentaires mathématiques, même une formule d'une molécule (LD, p. ex. p. 28, 60- 66, 113-125, 222). La narration a recours aux synonymes et aux périphrases ; souvent, le lecteur a de la peine à savoir quelles sont les bonnes connotations. Ce frottement entre la contrainte et les règles de la langue normalement respectées produit, paradoxalement, un effet de saturation ou d'excès de discours.⁹

⁹ Voir par exemple les réactions de James ALISON, *Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec*. Dans: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2006, p. 367-400.

Le narrateur se manifeste souvent comme omniscient et n'hésite pas à guider les attentes du lecteur :

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'aura pas d'absolution. (*LD*, p. 104.)

Dans une telle situation à quels aides d'interprétation le lecteur peut-il se fier lors de sa lecture ? Probablement il essaie de placer le texte dans son cadre le plus général, le considérer par rapport aux attentes qu'il a formé lorsqu'il s'est mis à la lecture. Dans un texte littéraire, les paratextes forment une partie essentielle de l'acte de raconter, soit l'énonciation. C'est au moment où le lecteur ne sait pas quel sens accorder au texte quand les paratextes lui offrent quelque chose de plus fiable ; ils servent comme jonctions entre le monde textuel et le monde social. Dans le chapitre 3 de notre étude nous allons voir comment les paratextes peuvent accomplir des fonctions plus restreintes à l'intérieur de cette fonction globale.

2.3 Les caractéristiques du Nouveau Roman dans *La disparition*

La difficulté de s'identifier aux personnages est au fondement du programme du *Nouveau Roman*, un type de l'écriture qui cherche à renouveler la relation entre auteur et lecteur, liée au contexte littéraire et politique en France au milieu du XX^e siècle. Les pionniers du Nouveau Roman comme Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon ou Nathalie Sarraute (la plupart chez les Editions du Minuit) ont profondément marqué l'écriture des années 60 et 70.

Comme « l'existentialisme », le « nouveau roman » est tout d'abord l'invention de journalistes et de critiques qui tentèrent, dans les années 50, de regrouper sous une étiquette commode des recherches narratives qui semblaient partager un certain nombre de refus : celui du psychologisme et de l'anthropomorfisme, de l'illusion réaliste, du personnage et du déroulement chronologique – tous ingrédients du roman traditionnel – mais aussi, en rupture avec l'existentialisme, refus de la littérature engagée au sens sartrien, d'une écriture qui ne tirait plus sa légitimité que du message qu'elle véhiculait. (*Dictionnaire des Littératures*, p. 1144.)

Le *Nouveau Roman* est alors un mouvement littéraire assez amplement défini, mais il semble que les différents acteurs aient un programme commun : réagir contre le roman « traditionnel » (par ex. ceux de Zola ou de Balzac), critiquer ses lois et ses formes, questionner l'importance de l'intrigue ou des personnages.

Les vingt-cinq chapitres de *La disparition* racontent une histoire dont les faits sont peu vraisemblables psychologiquement. Les personnages sont des véhicules de la narration qui expriment des sentiments et performant des actions mais souvent d'une façon illogique : soudainement, ils s'exclament, s'attristent ou se réjouissent ; ils mangent le cyprin doré Jonas, tellement aimé par tous, dès qu'ils l'ont trouvé mort.

Toutefois, les intertitres des différentes parties semblent attacher quelque importance aux personnages. Le lecteur est tenté de lire les parties en questionnant le rôle central de tel ou tel

personnage dont le chapitre porte le nom, soit Olga Mavrokhordatos, soit Arthur Wilburg Savorgnan, et il peut se trouver contrarié ou déçu s'il ne se l'aperçoit pas.

L'intrigue, elle aussi, est assez obscure, bien que des intrigues et des complots il y en ait ; des fois elle semble insignifiante. Dans le dernier chapitre, Aloysius Swann, un personnage qui semblait secondaire tout au long du récit, se révèle responsable de la machination et finalement, parle sans le tiret qui marque la prise de parole dans un dialogue écrit. De cette manière il démontre que c'est lui qui était toujours le narrateur, au service du « scrivain », donc « son loyal proconsul ». Voici un extrait de son synthèse de la lecture :

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 : il y avait toujours un « ça » pour garantir un « Quoi ? », un « jadis », un « aujourd'hui », un « toujours » justifiant un « Quand ? », un « car » donnant la raison d'un « Pourquoi ? ». (*LD*, p. 304.)

3. Les paratextes de *La disparition*

Les paratextes sont des aides à la lecture du texte comme des zones de transition ; ce sont des « seuils » ou des « vestibules » entre l'intérieur (le texte) et l'extérieur (le monde). Un paratexte est toujours subordonné au service de son texte. Néanmoins, nous ne connaissons pas des textes sans aucun élément paratextuel même s'il existe des paratextes sans texte (p. ex. des titres des œuvres disparues). La zone paratextuelle est aussi un lieu de transaction entre l'auteur, l'édition et le public.¹⁰

Dans cette étude, nous nous intéressons à la fonction des paratextes et nous ne rendons pas compte des autres distinctions qu'on pourrait leur donner ; les paratextes que nous étudions sont tous spatialement situés dans le même livre¹¹, ils sont tous substantiels au texte verbal et nous leur assumons le même caractère temporel (les paratextes ont été publiés en même temps que le texte). Quand même, il nous faudra examiner leur statut pragmatique et leur situation de communication plus en détail. La fonction d'un paratexte est inséparablement liée à l'instance où son destinataire et son destinataire communiquent ; alors sa force illocutoire transmet de l'information (la date de publication), conseille, constitue un acte qu'il désigne (comme la dédicace), ou fait connaître un engagement, une intention ou une interprétation.

Genette nous offre un liste des paratextes possibles à peu près suffisant à nos besoins : le péri-texte éditorial (dont font partie le format, la couverture, la page de titre, la composition et

¹⁰ Gérard GENETTE, *Seuils*, Éd. Du Seuil 1987. p.7-10.

¹¹ Genette distingue deux types de paratextes par rapport à leur emplacement spatial ou matériel : les péri-textes et les épitextes. Les péri-textes sont placés autour du texte, dans le même volume (les titres, la préface, les notes en bas de page) tandis que les épitextes se trouvent à l'extérieur du livre (interviews, entretiens, correspondances). Notre étude est limitée aux péri-textes majeurs de *La disparition* (à l'intérieur du livre) et ne concerne pas ses épitextes (à l'extérieur du livre). Par commodité, nous appelons les péri-textes étudiés simplement les paratextes de *La disparition*. Id. p.10-11.

le(s) tirage(s)), le nom d'auteur, le(s) titre(s), le prière d'insérer, la dédicace, l'épigraphe, l'instance préfacielle ¹², les intertitres, les notes, l'épître public et l'épître privé.

L'ordre que Genette a choisi correspond à peu près au progrès habituel d'un lecteur supposé. Il voit le dos du livre (le nom de l'auteur et le titre), ouvre le livre (alors effectivement il peut s'arrêter en lisant le message de la quatrième de couverture, donc le prière d'insérer), franchit le péri-texte éditorial, la dédicace, l'épigraphe et l'avant-propos avant de se mettre à lire le récit avec des titres intérieurs ou des notes. Nous n'examinons que les paratextes présents dans *La disparition* et les regroupons plutôt par rapport à leur fonction qu'à l'ordre de lecture « idéale ». Il ne semble pas plausible que tous les lecteurs lisent toutes les parties du livre dans leur ordre habituel ou terminent leur lecture avec le post-scriptum. Notre principe de rangement des paratextes étudiés est la présence de la contrainte. L'inexistence de la lettre *e* ne touche pas le prière d'insérer ni la section des « métaphes », c'est pourquoi ces paratextes seront les derniers à examiner.

3.1 Le titre et le nom d'auteur

La première de couverture de *La disparition* est simple : aucune image sur carton blanc ; en haut, le nom d'auteur « Georges Perec » aux caractères rouges ; au-dessous, le titre « La disparition » avec une indication générique « roman » en italique, tous les deux aux caractères noirs ; en bas, le label de l'éditeur « Denoël » en rouge, entouré d'un ovale gris. La logique de différentes couleurs est déjà visible : les marques du monde « outre-textuel » que la contrainte ne touche pas sont en rouge, comme, nous le verrons plus tard, le prière d'insérer, la table de matières et la partie appelée « Métaphes ».

Le destinataire du titre est vraisemblablement l'auteur et son destinataire, le public ; mais ce public est un ensemble plus large que la somme des lecteurs du livre. Les destinataires du titre participent à la diffusion de l'ouvrage. Ainsi, ils définissent la réception du titre, un objet de circulation. Selon Genette, la seule fonction obligatoire du titre est celle de désignation ou d'identification : il faut discerner les œuvres les unes des autres. La deuxième fonction est descriptive ; la troisième, une fonction connotative attachée à la deuxième qui précise la manière de la dénotation descriptive. Quatrièmement le titre a une fonction de séduction (à l'achat du livre ou à la lecture) « à la fois trop évidente et trop insaisissable ».¹³

Genette sépare deux types de titres qui réalisent la fonction descriptive : les titres thématiques et rhématiques. Les titres thématiques font référence au contenu ou au sujet du texte (ce dont on parle) tandis que les titres rhématiques à son forme, à son genre, au texte lui-même en tant qu'objet (ce qu'on en dit)¹⁴. Lors de la première lecture, l'indication générique « roman », une annexe du titre, renforce (par contraste) l'interprétation de *La disparition* comme titre thématique (sauf que si le destinataire connaît déjà la contrainte du lipogramme dans l'ouvrage). Aussitôt que le lecteur avance, *La disparition* semble un titre mixte : en même temps qu'il est thématique (ceci est une histoire sur la disparition d'Anton Voyl, ou sur la mort ou le mystère en général), il fait allusion à la méthode dont elle a été écrite (ce récit est

¹² Genette sépare plusieurs cas spécifiques de préface dont nous ne traitons pas en détail : la préface originale, les postfaces, les préfaces ultérieures, tardives, allographes, auctoriales ou fictionnelles, et encore les auctoriales dénégatives ou fictives, les allographes fictives, les auctoriales fictives et les miroirs. Id.

¹³ Id. p. 73–87.

¹⁴ Pour donner un exemple : *Le Spleen de Paris* de Baudelaire nous semble titre thématique, mais pourtant le poète a hésité entre lui et un titre rhématique, *Petits poèmes en prose*. Voir *id.* p. 75–76.

rédigé avec la disparition de la voyelle *e*). Ainsi, le destinataire est tenté de réinterpréter le titre. Or, après la lecture d'une histoire caricaturée du genre roman policier, le lecteur peut abandonner sa volonté de s'attacher aux personnages (qui, d'ailleurs, sont assez maigres), à une intrigue ou un thème cohérent et découvrir le titre au thème double ; une œuvre qui parle non seulement de la mort ou du mystère mais aussi de la destruction de la langue et de la créativité.

Les effets connotatifs peuvent s'ajouter à un titre rhématique ou thématique ; cette fonction tient à la manière dont le titre exerce sa connotation. *La disparition* évoque certainement des connotations inconscientes, individuelles ou collectives, mais nous considérons que le double sens du mot a un effet plus fort pour l'interprétation : le livre est à la fois *l'action* de disparaître que son *résultat*.

L'indication du nom d'auteur « Georges Perec » représente le cas général où l'auteur réel figure dans la couverture avec son patronyme. Genette baptise celui-là *ononymat* (par rapport à l'anonymat ou au pseudonymat).

La fonction contractuelle du nom d'auteur est faible dans la fiction : le lecteur n'est pas censé croire que l'histoire de l'ouvrage est réelle. Quand même, Genette nous indique que « [l]e contrat générique est constitué, de manière plus ou moins cohérente, par l'ensemble du paratexte, et plus largement par la relation entre texte et paratexte »¹⁵. Le nom d'auteur, l'indication générique et le prière d'insérer de *La disparition* sont aussi des éléments constitutifs qui donnent un effet romanesque, ou closent un contrat romanesque entre le destinataire et le destinataire.

3.2 L'épigraphe

Un poème en forme de sonnet qui s'appelle « La Disparition » se trouve en tête de l'ouvrage, après les trois pages de titre. Ce sonnet est formé de deux quatrains et de deux tercets dont les rimes ont la disposition *abba abba ccd ede*, celle du sonnet dit « français ». Sur le plan typographique et syntaxique, le sonnet contient cinq énoncés entre parenthèses, dont un à l'intérieur d'un autre. Un nom, « J. Roubaud » figure sous le sonnet. Ainsi il s'assigne comme une épigraphe, « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre »¹⁶. Un recueil d'autres citations (un autre type d'épigraphes) se trouve à la fin du livre, mais puisque leur fonction semble différente grâce au placement et comme ils n'obéissent pas à la contrainte, nous les analyserons séparément plus bas.

Selon Genette, l'épigraphe a quatre fonctions, plus ou moins implicites puisque le lecteur doit l'interpréter : d'abord, l'épigraphe peut faire un commentaire du *titre* ou à l'inverse, le titre peut modifier le sens de l'épigraphe. Deuxièmement, l'épigraphe peut préciser ou souligner indirectement la signification du *texte*. Troisièmement, le nom d'épigraphe (la personne citée) est souvent le message essentiel tandis que la citation est secondaire. En dernier lieu, l'effet-épigraphe, donc la simple présence ou l'absence d'épigraphe, peut signaler l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit ; l'existence même de l'épigraphe inscrit l'ouvrage et son épigrapheur (l'auteur de l'œuvre ou le destinataire de l'épigraphe) dans une tradition intellectuelle et prestigieuse.¹⁷

¹⁵ Id. p. 40–42.

¹⁶ Id. p. 134.

¹⁷ Id. p. 145–149.

Le sonnet « La Disparition » qui débute *La disparition* renforce le sens du titre par répétition. D'ailleurs, il n'offre pas d'interprétation évidente pour le roman mais utilise le même vocabulaire, les mêmes indices, que la narration qui lui fait suite : « un trait manquant plus clos » du sonnet peut faire allusion à « un rond pas tout à fait clos finissant par un trait horizontal » (la voyelle *e*), une locution reprise plusieurs fois dans le roman. Les dernières parenthèses « noir pour blanc » peuvent aussi renvoyer à la thématique du manque dans l'écriture, ou bien la force créatrice d'elle ; le trou (blanc) de l'*e* est rempli par les autres signes (noirs). Même l'origine de l'œuvre entière réside dans le blanc de la page, contre lequel réagit l'acte de l'écriture ou « l'art toujours su du chant-combat », évoqué dans le dernier vers.

La forme lyrique du sonnet, admirée en France jusqu'au XVI^e siècle mais jugée artificielle à partir du XVII^e, avait sa renaissance au milieu du XIX^e siècle quand les poètes l'ont reprise. Cette « machine à penser » comme Aragon l'appelait tient aujourd'hui encore un certain prestige.¹⁸ Cependant, il nous semble que tel épigraphe dans *La disparition* ne cherche pas tant à signaler l'intellectualité de son auteur ou de son œuvre que de faire preuve d'un dévouement collégial, même fraternel, surtout avec les membres de l'Oulipo mais aussi avec des poètes d'autrefois. Le lecteur peut être conscient du fait que Jacques Roubaud est un membre de l'Oulipo et qu'il aime la forme du sonnet. Un lecteur informé sait donc que Roubaud fait partie du réseau social de Perec. Alors, l'épigraphe est probablement allographe et rend hommage à un partenaire de Perec. Les oulipiens comme Queneau et Roubaud ont valorisé le système des parallèles et des contrastes du sonnet entre autres constructions de la tradition littéraire. Ainsi, le choix du sonnet comme épigraphe en tête de *La disparition* signale la volonté de l'épigrapheur (Perec) d'inscrire son ouvrage dans la tradition des contraintes à l'intérieur de l'institution de la littérature.

3.3 L'avant-propos

La dénomination de « l'avant-propos » en tête d'un texte de quatre pages au début de *La disparition* suggère une fonction de présentation ou d'introduction de l'œuvre, par exemple ses objectifs ou son plan. Normalement, dans un avant-propos ou une préface, le destinataire du texte est indiqué, même si son rôle aussi bien que son régime peuvent varier : le préfacier désigné peut être *auctorial*, c'est-à-dire l'auteur de l'œuvre, *actoriale*, l'un des personnages de l'action de l'œuvre, ou *allographe*, un tiers personne. Si l'identité du préfacier est confirmée par d'autres indices paratextuelles, il est *authentique* ; si elle est infirmée, il est *apocryphe* ; enfin, si la préface est attribuée à un personnage imaginaire, le préfacier est *fictif*. Généralement, tout avant-propos peut être attribué à uns de ces rôles et régimes.¹⁹ Tout de même, « l'avant-propos » de *La disparition* ne démasque nullement un destinataire actuel ou fictif. Non plus il ne fait pas preuve ni de la forme, ni des fonctions (pourtant multiples²⁰) d'une préface habituelle.

¹⁸ Dictionnaire Larousse sur le sonnet. Site Internet de Larousse.

¹⁹ G. GENETTE, op. cit. p. 165–170.

²⁰ Genette donne au moins seize fonctions pour l'instance préfacielle. D'abord une préface peut exercer cinq thèmes de *pourquoi* (lire le livre) : prouver l'importance, la véracité ou unité de de l'œuvre, insister sur sa nouveauté ou sur son caractère traditionnel ou paradoxalement la valoriser en expliquant, de façon modeste, pourquoi l'auteur était incapable de le traiter correctement. En outre, les neuf thèmes du *comment* (lire le livre) présupposent les fonctions de valorisation : la préface peut informer le lecteur sur la genèse de l'œuvre, définir son genre, indiquer son rôle dans un contexte ou un ensemble des œuvres de l'auteur, faire un commentaire du titre, affirmer qu'il s'agit de la fiction, déterminer un public choisi ou un certain ordre de lecture, déclarer

Le titre de « l'avant-propos », « Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation » entre déjà dans la narration lipogrammatique et le système des intertitres (que nous analyserons plus bas ; notons ici quand même que dix chapitres sur vingt commencent avec la formule « où... »). Ainsi, « l'avant-propos » avec son intertitre peut tout de même servir comme indication pour la lecture assez littérale : ce texte explique ce qui se passait *avant* le propos, l'histoire proprement dite.

Le soi-disant « avant-propos » est du discours narratif bien plus qu'argumentatif, dialogal, explicatif ou descriptif ; il présente des événements qui rappellent la révolte à Paris en Mai 1968²¹. Déjà, l'imprécision des acteurs est frappante. Elle est construite avec des listes, des énumérations, l'usage du pronom démonstratif neutre *ça* et du pronom indéfini neutre *on*. En plus, les constructions verbales assignent le statut du sujet aux noms qui normalement servent comme objets :

Trois cardinaux, un rabbin, un amiral franc-maçon, un trio d'insignifiants politicards [– –] ont fait savoir à la population par radio, puis par placards, qu'on risquait la mort par inanition. On crut d'abord à un faux bruit. Il s'agissait, disait-on, d'intoxication. Mais l'opinion suivit. Chacun s'arma d'un fort gourdin. [– –] Ça complotait, ça conspirait partout. [– –] Pour un motif inconnu, un commis municipal aux trois quarts d'idiots consigna bars, bistrot, billards, dancings. Alors la soif fit son apparition. Par surcroît, Mai fut brûlant : un autobus flamba tout à coup ; l'insolation frappa trois passants sur cinq. (LD, p. 11-13)

Le contenu du texte s'inscrit sur un plan politique et historique, mais son traitement produit des effets burlesques, même rocambolesques. Après avoir expliqué comment un champion d'aviron était fait roi, puis assommé à la main, le texte énumère de faux rois et autres personnages historiques ou mythiques qui ont fait leur apparition, gaiement intégrés dans la même liste (« un roi franc, un hospodar, un maharadjah, trois Romulus, huit Alaric, six Ataturk, huit Mata-Hari, [– –] pas mal d'Adolf, trois Mussolini, cinq Caroli Magni, [– –] un Timour-Ling qui, sans aucun concours, trucidait dix-huit Pasionaria »). On attendrait déjà que la liste consistait seulement des individus issus de la politique, mais enfin, Marx ne réfère pas à Karl, le théoricien socialiste, mais aux frères Marx : « [– –] vingt-huit Marx (un Chico, trois Karl, six Groucho, dix-huit Harpo) ». Les événements sacrilèges sont juxtaposés aux jeux sonores et sémantiques : « On crucifia au moins trois faux Christ. On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans un gas-oil un motard. »²²

Lors que les acteurs sont dissimulés, l'action cocasse s'accroît. Avec la prolepse de son titre sinistre, « Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation », « l'avant-propos » fournit au lecteur un arrière-plan anarchique et dispersé en même temps que menaçant. Il ne sait pas quoi attendre du récit, mais en tout cas ça va mal finir : « Nul n'avait plus jamais un air confiant vis-à-vis d'autrui : chacun haïssait son prochain ».

En fin de compte, il ne semble pas que ce paratexte soit paratexte ; il peut approcher à la fonction de présentation de l'intégralité de l'œuvre si le lecteur *veut* le comprendre comme une espèce de préface. Dans ce cas-là, le narrateur de l'ouvrage peut être considéré comme

l'intention ou l'interprétation de l'auteur vis-à-vis de son texte – ou, simplement, la préface peut s'esquiver sans vraiment effectuer d'autres fonctions. Id. p. 182–218.

²¹ M. RIBIÈRE, p. 144–145.

²² LD, p. 13–14.

préfacier de cet « avant-propos » – alors, par termes de Genette, actorial et fictif. Il dirige le lecteur vers un univers narratif chaotique et troublant.

3.4 La table des matières et les intertitres

La disparition contient deux types d'intertitres ; ceux des chapitres et ceux des parties qui les englobent. La table des matières et les intertitres de l'œuvre nous paraissent des paratextes voisins : ils ont le même contenu mais ce contenu est organisé et situé différemment. Bien que le lecteur rencontre les intertitres un par un lors d'une lecture linéaire et systématique du texte, la table les présente parallèlement en trois pages. Selon Genette, la table des matières « n'est, [– –] en principe, rien d'autre qu'un instrument de rappel de l'appareil titulaire ». ²³ Dans *La disparition*, elle sert à rappeler mais aussi à interpréter.

La table des matières n'est pas un élément typique du genre romanesque, mais nous présumons que Perec a choisi de l'inclure dans *La disparition* pour mieux illustrer le « trou » qu'il a mis dans la structure des chapitres dont le nombre correspond à celui de l'alphabet : dans la table, le manque de chapitre 5 et de la partie II est bien visible (voir Annexe 1 de notre étude). ²⁴ Parce que le lecteur voit l'ensemble des intertitres et leur organisation d'un seul regard, il a la possibilité d'examiner la structure totale de l'ouvrage en même temps que s'en apercevoir des détails qu'il omettrait plus aisément lors de la lecture de l'ordre habituel.

Les intertitres, ou titres intérieurs, tiennent à peu près les mêmes fonctions que nous avons observées plus haut à l'égard des titres (voir 3.1) : la désignation, la description d'une œuvre particulière ou la séduction à sa lecture. Également, les intertitres ont leurs particularités. La fonction de désignation est plus faible car les intertitres s'adressent à un public plus limité que les titres. A cause de cela, leurs indications du contenu et les valorisations de celui-ci n'apportent souvent du sens qu'à un destinataire déjà engagé dans la lecture du texte. Par ailleurs, la présence des intertitres dans un ouvrage n'est guère obligatoire. ²⁵

Selon une forte tradition classique de la fiction, les divisions des œuvres se faisaient principalement par les titres numérotés, donc rhématiques. Apparemment au Moyen Âge a surgi une autre tradition des intertitres descriptifs et thématiques qui s'est affermie dans le registre ironique de récits populaires ou comiques, surtout le roman picaresque (p. ex. chez Rabelais, Cervantes, Fielding ou Dickens). Les intertitres de *La disparition* sont aussi des représentatifs de cette tradition, des propositions complétives (« Qui s'ouvrant... », « Qui finit... », « Où l'on paraît... », « Où l'on dira... », « Dont la fin... », « Du... »). Ces intertitres en forme de sommaires ou d'arguments sont devenus plus rares depuis le début du XIX^e siècle, au fur et à mesure que les intertitres plus brefs et purement nominaux sont répandus dans la fiction narrative. ²⁶ Pour cette raison, les intertitres de *La disparition* ont une influence archaïsante et ironique sur l'ensemble de la narration.

²³ Néanmoins il ajoute que la table peut trahir l'appareil titulaire par réduction ou par amplification, ce que nous voyons dans la table de *La disparition* : le titre de post-scriptum est réduit de sa forme dans le texte courant. Voir G. GENETTE, op. cit. p. 291–292, l'Annexe 1 et le chapitre 3.5 de notre étude.

²⁴ Tout au long du roman, Perec utilise d'autres indices qui font référence à l'axe paradigmatique (sélectif) de l'alphabet. P. ex. après la disparition d'Anton Voyl, les personnages raisonnent autour d'un post-scriptum d'un mot que leur ami leur a laissé. Cette phrase « Portons dix bons whiskys au avocat goujat qui fumait au zoo » est un quasi-pangramme, donc elle contient tous les lettres de l'alphabet, sauf e. Voir *LD*, p. 55.

²⁵ G. GENETTE, op.cit. p. 271.

²⁶ Id. p. 275–281.

Voyons plus en détail quelques caractéristiques de ces intertitres. Ainsi que le texte même, ils opèrent avec des périphrases. Par exemple, l'intertitre du chapitre 10 « Où un bijou ombilical suffit à l'anglicisation d'un Bâtard » fait ressortir l'incrustation du Zahir au nombril de Douglas Haig (le bâtard) et son adoption par Augustus Clifford. L'intertitre du chapitre 22 « Où un us familial contraint un gamin imaginaire à finir son Gradus ad Parnassum par six assassinats », transforme la locution « montée au Parnasse », souvent employée comme titre des ouvrages pédagogiques concernant les arts, à une revendication graduelle du pouvoir. Dans ce chapitre Arthur raconte à Amaury que leur aïeul sans scrupules a assassiné ses six frères pour accéder aux richesses de la famille. L'intertitre fonctionne comme euphémisme, ou vu d'une façon plus valorisante, comme support qui permet au lecteur de changer sa position par rapport au récit, donc son interprétation.

Les intertitres font des commentaires avec la voix du narrateur (ou du destinataire ; la différence n'est pas très claire à cause du style narratif des énoncés), non seulement à l'égard des événements, mais aussi de la réception du lecteur (ou le destinataire). Le chapitre 10 « Qui plaira, souhaitons-nous, aux fanas pindarisants », en majorité composé de poèmes divers, est donc censé attirer des lecteurs passionnés par la poésie lyrique de Pindare tandis que le chapitre 26 « Dont à coup sûr on avait auparavant compris qu'il finirait la narration » assure que même le lecteur le plus simplet comprend que la fin du récit s'approchait.

Souvent les intertitres révèlent de menus détails à l'attention du lecteur. Par exemple, l'allusion du titre du chapitre 8 « Où l'on dira trois mots sur d'un tumulus où Trajan s'illustra » ne se rapporte qu'à une mention lors d'un discours de (Jerôme) Carcopino qui parle « au nom du Quai Conti » (l'Académie française) dans l'enterrement d'Hassan Ibn Abbou. La mise de ce détail dans l'intertitre est autant plus ironique puisque « [t]out ça n'avait pas grand rapport à la mort d'Hassan Ibn Abbou ». ²⁷ Le lecteur peut avoir la même idée au sujet des intertitres : devrait-il y chercher des indices, s'y fier, s'en méfier, en rigoler ou s'en débarrasser ? Peu importe quel parcours il choisit ; il est néanmoins influencé par l'appareil titulaire.

3.5 Le post-scriptum

Le post-scriptum est la dernière partie textuelle lipogrammatique du livre. Il est titré d'une manière qui implique modestement un souhait d'une lecture totale (et risque de mettre le lecteur hors d'haleine) : « *Sur l'ambition qui, tout au long du fatigant roman qu'on a, souhaitons-nous, lu sans trop d'omissions, sur l'ambition, donc, qui guida la main du scrivain* ». En plus le titre présage la dénonciation des intentions de l'auteur du texte (qui parle de soi-même à la troisième personne du singulier). A l'inverse du « faux » avant-propos au début du livre, il exerce plusieurs fonctions de la préface, plus spécifiquement d'une préface *auctoriale* (ou *autographe*, écrit par l'auteur même), *authentique* (confirmé par tous les autres indices paratextuels) et *originale* (parue en même temps que le livre).

Genette dresse une liste de seize fonctions qu'une préface originale peut remplir, le plus souvent plusieurs simultanément (voir la liste des fonctions dans la note 20 de 3.3). La plupart d'elles sont visibles dans le post-scriptum de *La disparition*. Il est tout de même une « postface », relativement peu commune dans la littérature de fiction. Cette rareté résulte des

²⁷ LD, p. 90.

fonctions cardinales de l'instance préfacielle, surtout du point de vue de l'auteur : par la préface il essaie de « retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte. » La valorisation et l'explication que le préfacier fournit au lecteur à propos de l'ouvrage sont peut-être déjà trop tardives dans la postface ; le lecteur peut avoir abandonné la lecture ou il l'a déjà fait, une mauvaise lecture.²⁸

Le post-scriptum de *La disparition* manifeste aussi bien des thèmes du *pourquoi* que des thèmes du *comment* (lire le livre). L'auteur dévoile le processus de son travail et déclare son intention : au début et tout au long de l'écriture, son « ambition », son « propos » ou son « souci constant » était « 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, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui »²⁹. Il fait allusion à ses romans précédents et après cela, explique sa volonté d'approfondir son emploi de langue avec le support de la contrainte :

« [- -] il voulut, s'inspirant d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant, approfondir l'outil qu'il avait à sa disposition, outil qu'il utilisait jusqu'alors sans trop souffrir, non pas tant qu'il voulût amoindrir la contradiction frappant la scription, ni qu'il l'ignorât tout à fait, mais plutôt qu'il croyait pouvoir s'accomplir au mitan d'un acquis normatif admis par la plupart, acquis qui, pour lui, constituait alors, non un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant. »³⁰

A l'origine, un pari l'a obligé de continuer avec ce projet, puis l'amusement et la fascination qu'il en a eue. Avec l'ironie, il évalue la création du roman

« qui, pour biscornu qu'il fût, illico lui parut plutôt satisfaisant. D'abord, lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration (il n'y croyait pas, par surcroît, à l'inspiration!) il s'y montrait au moins aussi imaginaire qu'un Ponson ou qu'un Paulhan ; puis, surtout, il y assouvissait, jusqu'à plus soif, un instinct aussi constant qu'infantile (ou infantile) : son goût, son amour, sa passion pour l'accumulation, pour la saturation, pour l'imitation, pour la citation, pour la traduction, pour l'automatisation. »³¹

Ce paragraphe permet au lecteur de revaloriser les caractéristiques du texte du point de vue de l'écrivain ; quels sont les particularités du texte produites par les goûts de l'auteur et comment ils correspondent à celles produites par la contrainte ? Il nous semble qu'au moins les listes, les périphrases et l'effet de saturation surgissent facilement avec le lipogramme, mais c'est bien l'auteur qui a fortement rempli son écriture avec des allusions aux autres ouvrages, souvent traduits à la narration lipogrammatique.

Par la suite l'auteur fusionne la nouveauté de son ouvrage avec 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 »³². De cette manière il peut montrer l'origine, la genèse de son ouvrage.

Finalement, en s'inscrivant dans la collaboration de l'Oulipo et en critiquant le roman traditionnel (qui est d'ailleurs reconnu aussi avec des prix littéraires, comme l'œuvre de

²⁸ G. GENETTE, op. cit. p. 219–221.

²⁹ *LD*, p. 309.

³⁰ *LD*, p. 309–310.

³¹ Ibid.

³² *LD*, p. 311.

François Mauriac avec un Nobel ou *l'Araigne* d'Henri Troyat avec un Prix Goncourt) il laisse croître sa satisfaction à une résolution triomphante :

« Ainsi, son travail, pour confus qu'il soit dans son abord initial, lui parut-il pourvoir à moult obligations : d'abord, il produisait un « vrai » roman, mais aussi il s'amusait (Ramun Quayno, dont il s'affirmait l'obscur famulus, n'avait-il pas dit jadis : « L'on n'inscrit pas pour assombrir la population » ?), mais, surtout, ravivant l'insinuant rapport fondant la signification, il participait, 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, disons pour un godillot du Quai Conti, du Figaro ou du Pavillon Massa³³, pourrait, dans un prochain futur, rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli ! »³⁴

Dans ces quelques pages le « scrivain » réussit à déclarer son intention, exprimer la genèse de son ouvrage, le définir comme innovateur du genre romanesque et continuateur d'une longue tradition « paradoxale » ou « stravagante » (pour « extravagante »), et ainsi démontrer l'importance de son travail tout en plaçant des paratonnerres de modestie dans ses louanges. D'une façon fascinante, le fait que Perec a soumis son propre discours à la contrainte témoigne le plus vigoureusement la force émancipatrice d'elle.

3.6 Les « Métagraphes » ou les citations

Nous retrouvons le texte imprimé en rouge et dans la section dite « Métagraphes ». Cette partie porte un sous-titre rhématique aux caractères plus petites « (citations) » et consiste en quatre pages où la voyelle *e*, la grande absente du récit précédent, devient la grande présente. Ces citations (*méta-* dans « Métagraphes » désigne « après »)³⁵ sont des épigraphes terminales. Tandis que l'épigraphe liminaire met le lecteur en attente, l'épigraphe terminale « est en principe, après la 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. »³⁶

Un extrait de Jean Tardieu (*Un mot pour un autre*) ouvre la section ; il médite autour de « La voyelle inconnue » qui, si elle est trouvée, « s'enbloutira elle-même et il ne restera plus rien – rien que la NOYELLE INCONNUE ! » Gérard de Nerval (Perec reprend la citation par Paul Eluard) parle aussi de « l'alphabet magique, le hiéroglyphe mystérieux » qui « ne nous arrivent qu'incomplets et faussés ». Le thème de la quête et l'émotion de l'enchantement presque surnaturel sont aussi forts que dans la première citation, mais celle de Nerval incite

³³ Les noms font référence aux institutions littéraires vénérables par métonymie (l'Académie Française est installée à 23, quai de Conti et la Société des gens des lettres à l'Hôtel Massa) et aux écrivains et journalistes aujourd'hui plutôt oubliés comme Jean Cau et Antoine Blondin. Voir Mireille RIBIÈRE. *La Disparition / A Void : deux temps, deux histoires*. 1998.

³⁴ LD, p. 312.

³⁵ Sur le champ de la rhétorique, les « métagraphes » sont définis comme « modifications apportées aux textes destinés à être lus au niveau du graphisme des caractères ou de la disposition des mots dans la phrase ». (Une petite page de Rhétorique, section Figures. <http://www.alisrhétorique.com/>) Il nous semble clair que la partie de intitulée « Métagraphes » a un sens différent, que Perec a construit à partir des affixes de l'origine grecque « méta » et « graphe ». Le préfixe *méta-* exprime la *succession*, le *changement*, la *participation*, et en *philosophie* et dans les *sciences humaines* « ce qui dépasse, englobe » comme dans « métalangage » Le suffixe *-graphie* sert à *former des substantifs désignant des personnes ou des instruments*. (Le Petit Robert ; 1179, 1582). Donc nous pouvons déduire déjà du titre de cette partie qu'il s'agit d'une auto-référence ou d'une réflexion sur la manière dont le livre a été écrit. Le sous-titre « (citations) » sert à préciser : cette réflexion se fait par le moyen des citations.

³⁶ G. GENETTE, *op. cit.* p. 138–139.

l'être humain à se surpasser : « retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante et nous prendrons force dans le monde des esprits ».³⁷

La troisième citation, d'*Eve's Legend* par Lord Holland qui date de 1824³⁸, est un questionnement court monovocalique (le *e* est la seule voyelle utilisée) en langue latine ; elle témoigne que l'expérimentation avec la contrainte n'est rien de nouveau. Les quatre dernières citations sont englobées sur une page. Elles explorent plutôt les dimensions langagières des différentes cultures. Les citations originellement de De Maistre et d'E. Baron (trouvés par Flaubert et par Roland Barthes) demandent au lecteur de songer à l'appauvrissement et à la dégradation de langue à la longue. De Maistre conçoit un peuple éclairé de jadis dont il ne resterait que quelques traces dans les langues sauvages, Baron décrit une coutume apparemment véritable qui témoigne comment l'être humain et sa langue existent dans la même communion : « 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. »³⁹

Les deux derniers « métagraphes », une citation du Marquise de Sade (« Ce n'est que dans l'instant du silence des lois qu'éclatent les grandes actions ») et un proverbe anglo-indien (« Even for a word, we will not waste a vowel. ») semblent conclure le discours du livre à cause de leur aspect de constatation.

C'est en choisissant ces discours divers et en les autorisant d'entrer dans son ouvrage que l'auteur conclut sa propre écriture ; nous voyons que la contrainte n'a plus de pouvoir dans cette partie. Les épigraphes terminales donnent de l'air au roman. Le lecteur reçoit finalement des indices francs et clairs sur le lipogramme aussi bien qu'il se rend compte des attitudes et des valeurs que les gens ont accordées à leur langage.

3.7 Le prière d'insérer

La quatrième de couverture de *La disparition* contient de nouveau les éléments obligatoires que nous avons rencontrés dans la première de couverture : le nom d'auteur et le label d'éditeur en rouge, le titre en noir. Leurs dispositions sont symétriques sauf que la quatrième de couverture n'explique pas que ce livre est un roman.

Le prière d'insérer contient trois paragraphes, dont le premier résume quelques événements moteurs du récit avec un rythme hâtif : les disparitions d'Anton Voyl et d'Hassan Ibn Abbou. Il caractérise bien la suite du texte lors duquel leurs amis « essaient de comprendre ce qui s'est passé, rassemblant d'innombrables informations, chaque fois lacunaires, ressuscitant d'anciens souvenirs ». Le deuxième paragraphe évoque deux abstractions qui surgissent de nouveau au cours de « l'enquête » : « la Mort » et « la Disparition » avec des majuscules comme si elles étaient des personnages principaux.

Le troisième paragraphe pose des questions qui pourraient correspondre aux aspirations du lecteur à avancer : « Quel mystère plane sur ce livre ? Quel est le *fin mot* de cette histoire ?

³⁷ LD, p. 313–314.

³⁸ Museum of Foreign Literature Vol. XXVIII. E. Littell & co. Philadelphia: 1836, p. 163.

³⁹ LD, p. 316.

Qui sont ces êtres qui disparaissent et quel est le secret qu'ils emportent dans leur tombe ? » Ce qui est un peu surprenant, le prière d'insérer dénie la possibilité de savoir les réponses (« nous ne le saurons jamais ») mais en même temps souligne l'importance du mystère au destin de ces « êtres » et la fidélité par laquelle le livre l'illustre : « 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 ».

Le prière d'insérer ne révèle pas son destinataire. Or, le pronom « nous » le place sur le même niveau que le destinataire ; le lecteur, ou en tout cas un public restreint des feuilletteurs dans des libraires ou bibliothèques. L'emplacement et la fonction du prière d'insérer ont changé au cours des siècles. Au XIX^e siècle ce paratexte existait comme encart joint aux exemplaires destinés à la critique. La pratique antérieure du prière d'insérer, suppose Genette, consistait à annoncer à la presse en général la parution d'un ouvrage, d'où le nom de ce paratexte : on priait les éditeurs des journaux d'insérer ce petit communiqué dans leurs colonnes, « pour informer le public de la parution de l'ouvrage ». Alors le prière d'insérer a changé du statut d'un épitexte extratextuel du livre à un péri-texte précaire et, à l'heure actuelle, à un péri-texte durable, fixé sur la couverture du livre (pour les concepts de péri-texte et épitexte, voir la note 10 du troisième chapitre).⁴⁰

Le prière d'insérer sert d'une courte lecture modèle (ou une lecture possible) de *La disparition*. Il interprète la pensée des personnages (« chacun sent que les menaces se précisent, que les dangers se rapprochent ») et, faisant un résumé du récit, nous permet de l'examiner de l'extérieur. Bien que ce ne soit pas un point de vue objectif (mais celui de l'édition), l'énonciation du narrateur ne nous déconcerte lors de la lecture de cet avertissement à un public choisi : c'est un public intrigué par les mystères. Ce texte bref essaie de créer une relation d'entente (par le pronom « nous ») avec le lecteur, le questionne et l'invite à la découverte du secret ou de la « damnation » qui se dissimule dans le livre.

4 Contrainte dans les paratextes de *La disparition*

Nous avons examiné les paratextes principaux présents dans *La disparition* comme éléments indépendants. Il faudra encore les situer dans l'ensemble du livre et voir comment ils coopèrent pour aider le lecteur premièrement à comprendre le texte et deuxièmement à l'interpréter.

Le titre *La disparition* est tellement répété sur les couvertures, les premières pages et comme titre de l'épigraphe qu'il est presque infaisable de nier le sens du mot comme première consigne pour la lecture : toutes les connotations qu'on peut toucher par ce mot important dans l'interprétation de l'ensemble de l'ouvrage. Le prière d'insérer en offre une, la Mort, mais aussi guide le lecteur à dépister le « secret » en observant la forme du livre. Cette stratégie d'exhibition et de dissimulation partielles se poursuit au cours du récit.

⁴⁰ G. GENETTE, op. cit. p. 98–100.

Le récit est enchâssé dans une structure cohérente bien qu'en détail il ait souvent une allure embrouillée. L'alternance entre les textes en rouge et en noir élucide l'impact de la contrainte comme noyau du roman. Les paratextes non fictifs, non lipogrammatiques, encerclent l'omission de l'*e*, cette force destructive (qui limite l'expression) et productrice (qui favorise la créativité). L'opposition, voire la lutte, entre le noir et le blanc aussi devient emblématique dans le récit, d'autant plus que leur relation est évoquée par le sonnet-épigraphe au début de l'ouvrage : « l'art toujours su du chant-combat (noir pour blanc) ». Le blanc est chargé avec des motifs de menace, de mystère (p. ex. *Mody Dick*) ou de l'oubli ; ainsi il est identifié avec la voyelle *e*⁴¹ tandis que le noir représente la normalité, le signe existant. Outre cette opposition qui, au fond, est une interdépendance, nous trouvons le monde extérieur représenté par certains paratextes. Le monde textuel n'est pas écrit en noir et blanc (ni même en noir, blanc et rouge) : ce monde nous est rappelé par les paratextes. Ce sont eux qui font le livre, un emballage distinct, aussi bien tangible que conceptuel.

Une question se pose sur pourquoi le post-scriptum de l'auteur se place encore dans l'écriture lipogrammatique ; ne serait-il un texte en dehors du contrat de fiction ? Il est vrai que l'auteur se décrit son caractère et ses espoirs à la troisième personne comme ceux des personnages du récit. Quand même, il décrit plus en profondeur ses intentions et motifs, avec plus de prévenance que ses personnages, qui en réalité sont des appareils à narrer. C'est justement au moyen du post-scriptum que l'auteur manifeste explicitement sa liberté de *se* donner des règles.

Les parties du livre sont nommées d'après les personnages qui meurent, un par un. Bien entendu que les personnages ne sont pas vraisemblables, mais des sujets langagiers, ce que leurs noms impliquent aussi. Alors, Anton Voy(él)(e) et son ami proche, Amaury Conson(ne) disparaissent ; ça aide le récit à progresser et le fait cohérent et intrigant. Pourtant, le récit n'existe plus quand tous les personnages principaux sont morts. Que reste-t-il de lui après que l'existence du dernier personnage est effacée ? Par analogie, la structure du livre évoque des questions par rapport au système de langue. Ce sont surtout les citations ou « Métagraphes » qui mènent à la réflexion de la totalité interdépendante du langage. Que reste-t-il de la langue si progressivement elle appauvrit ?

Si nous comparons le système discursif du récit de *La disparition* avec la vie humaine, l'inter-connectivité essentielle dans ces deux devient frappante : si, d'un coup, nous omettons le plus commun, le plus invisible, une lettre, un personnage ou une personne, tous les autres deviennent étranges. Négliger un aspect détruit l'ensemble, s'agit-il de la pensée, de la langue ou de l'interaction humaine.

⁴¹ Le chapitre 25 a pour titre « Qui finit sur un blanc trop significatif ». Cet intertitre se réfère à la phrase inachevée d'Ottavio Ottaviani où il faillit dire le *e*, substitué par un blanc et la mort du personnage. LD, p. 289, 297, 299.

5 Conclusion

Nous nous sommes concentrés à étudier une énigme qui commence et qui finit avec un *e* ; comme le disait le prière d'insérer de *La disparition*, « le livre entier n'est que l'exacte trace » d'une écriture dirigée par la contrainte. Cet empêchement volontairement choisi peut sembler donner lieu à un roman imparfait ; mais en réalité, comment se pourrait-il que n'importe quel roman soit autre que imparfait ? En fait, il n'y a pas de perfection, seulement des coutumes différentes.

Les critiques ont parfois négligé la force créative de la contrainte de *La disparition*, qu'ils ont voulu interpréter comme symptôme de l'angoisse, expression textuelle en forme ludique de la souffrance personnelle à cause de la mort des parents.⁴² Il est vrai que le destinataire engagé à la lecture de *La disparition* éprouve une certaine douleur ou malaise s'il essaie de mettre tous les éléments du discours dans un ordre conséquent et harmonieux. Pour autant, cette souffrance n'est pas nécessairement négative mais fait preuve de la recréation de l'œuvre, de l'interprétation du destinataire.

L'œuvre de Perec, ou au moins partiellement, peut être incluse sous le Nouveau Roman. Or, on peut aussi bien l'exclure de ce mouvement. La théorisation du Nouveau Roman se situait surtout sur un plan social des écrivains qui voulaient se distancer de la tradition littéraire classique. Perec ne se distingue pas de cette tradition mais de certaines de ses formes coïncées. Il ambitionnait à stimuler « le roman d'aujourd'hui », mais toute nouveauté est relative ; relative à l'époque, aux objectifs des écrivains, aux valeurs qui règnent dans la société.

Comme Alain Robbe-Grillet insiste dans son ouvrage *Pour un nouveau roman*, dans l'ère moderne nous nous sommes rendus compte que la profondeur de la nature dépasse nos efforts de révéler l'âme cachée des choses, les mystères de notre existence. Il compare le changement à un « drame policier » qui d'abord semble appeler une explication tout saisissante, mais où bientôt

« les témoins se contredisent, l'accusé multiplie des alibis, des nouveaux éléments surgissent [– –]. On a l'impression, de plus en plus, qu'il n'y a rien autre de *vrai*. [– –] Ainsi va-t-il du monde qui nous entoure. On avait cru en venir à bout en lui assignant un sens, et tout l'art du roman, en particulier, semblait voué à cette tâche. Mais ce n'était là que simplification illusoire ; et loin de s'en trouver plus clair, plus proche, le monde y a seulement perdu peu à peu toute vie. Puisque c'est avant tout dans sa présence que réside sa réalité, il s'agit donc, maintenant, de bâtir une littérature qui en rende compte. »⁴³

Ainsi il est temps que la littérature réagisse. Ce fait ne change pas ; il faut toujours que les arts réagissent à ce qui se passe dans la réalité sociale. Nous n'avons pas besoin d'intituler spécialement « expérimentale » une littérature qui envisage d'élargir et d'élaborer son discours. Bien que le public des œuvres littéraires se soit accoutumé, voire fixé à la tradition réaliste du roman de fiction avec ses pièces constitutives telles qu'intrigue, personnages, effet de vraisemblance ou vocabulaire génériquement spécifique, tout roman peut reconstruire différemment ces pièces du puzzle littéraire. Si nous voulons que les œuvres fictives aient

⁴² Voir J. ALISON, 2006, p. 380, note.

⁴³ A. ROBBE-GRILLET. *Pour un nouveau roman*. Collection critique. Les Éditions de Minuit. Paris : 1963. p. 20–22.

une valeur éducative, divertissante ou sociale, il faut qu'elles soient établies pour un lecteur participatif. Il faut que nous, le public, construisions une espace où une lecture vraiment exigeante est possible et opportune. Comment donc créer des ouvrages qui demandent qu'on fasse des efforts et font plaisir au lecteur ? Comment cultiver un public attentif et ouvert et assurer cette « bonne lecture » participative ? Chaque auteur, chaque lecteur trouvera sans doute ses propres réponses. Ils seront tous dirigés par les paratextes qui leur ouvrent certains parcours de l'interprétation, ferment d'autres voies et dissimulent ou révèlent des informations. Ces seuils entre les univers narratifs, fictifs et l'univers banal servent à former une interprétation continue, mais pas nécessairement cohérente.

Comme les formalistes russes proposaient, un texte littéraire est le plus souvent caractérisé par son étrangeté par rapport aux normes du langage habituel, où il est important de savoir quoi en attendre, de savoir l'interpréter d'une façon banale, sûre ou sécurisante. Néanmoins, déjà une discussion « normale » se révèle imparfaite, fluctuante, ambiguë et confuse bien qu'elle soit déterminée par un principe ou un « sens » global. Le récit de *La disparition* cherche à démontrer l'imperfection tout à fait fonctionnelle qui réside dans notre langue et dans nos actions ; en ce qui concerne les paratextes, ils forment l'horizon d'attente et le dénouement de l'histoire, un cadre cohérent ou ce mélange de matériaux devient tangible.

L'étude des paratextes de *La disparition* nous a montré qu'ils forment un réseau d'interprétation qui est destiné à un lecteur instruit et curieux dont le texte demande une lecture participative : les paratextes manifestent un engagement dans la tradition littéraire qui expérimente avec la forme de la langue ; ils impliquent que le lecteur devrait s'informer sur l'histoire (surtout l'histoire de la littérature) et sur la politique ; le lecteur devrait se concentrer à saisir la signification de nombreux périphrases, laisser de côté son envie de s'attacher aux personnages comme personnes réelles ou d'une idée de la « totalité » entièrement saisissable et plutôt s'amuser en accordant un sens plus important aux petits détails.

« Quel est le *fin mot* de cette histoire ? » demandait un de nos paratextes étudiés. Nous terminons en introduisant encore un autre paratexte qui le dira :

« Il y a encore une autre image du puzzle ... Elle est de Butor. Mais je l'ai telle ment 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, et les pièces qui existent sont tous les écrivains qui vous entourent, tous ceux qui vous éclairent, qui vous stimulent, etc. Et la pièce manquante, qui va achever le puzzle, c'est les livres qu'on fera soi-même. »

- Georges Perec, Dialogue avec Bernard Noel

Bibliographie

La source primaire :

PEREC, Georges. *La disparition*. Paris : Denoël 1969. 320 p.

Les sources secondaires :

ALISON James. *Pour un modèle diagrammatique de la contrainte : l'écriture oulipienne de Georges Perec*. Dans: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2006, N°58. pp. 379-404.

Source électronique : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2006_num_58_1_1626 Consulté le 19 mars 2013.

BANKS David. *La Linguistique Systémique Fonctionnelle : Une approche sémantique et sociale. Introduction*. Université de Bretagne Occidentale/ERLA.

GENETTE Gérard. *Seuils*. Collection Poétique. Paris : Éditions du Seuil 1987. 350 p.

Dictionnaire Larousse. Source électronique :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/undefined/177151> Consulté le 8 avril 2013.

Museum of Foreign Literature Vol. XXVIII. Philadelphia: Published by E. Littell, 1836, p.163.

RIBIÈRE Mireille. *La Disparition / A Void : deux temps, deux histoires*. Dans : *George Perec et l'histoire. Actes de colloque international*. Université de Copenhague du 30 avril au 1^{er} mai 1998. Études Romanes 46. Édité par Steen Bille Jørgensen et Carsten Sestoft. pp. 143-158.

ROBBE-GRILLET Alain : *Pour un nouveau roman*. Collection critique. Les Éditions de Minuit. Paris : 1963. 145 p.

ROUBAUD Jacques & BÉNABOU Marcel : Qu'est-ce que c'est que l'Oulipo ? Le site Internet de l'Oulipo : <http://www.ouliipo.net/oulipiens/O/> Consulté le 5 mai 2013.

SIRVENT Michel. *Entre Oulipo et Nouveau Roman Textuel: pour une approche transformelle du texte contraint*. L'Esprit Créateur, Volume 48, Nro. 2, l'été 2008, pp. 18-31 (Article). The Johns Hopkins University Press.

Une petite page de Rhétorique, section Figures. <http://www.alisrhretorique.com/> Consulté le 15 mars 2013.

Annexe 1: Dernière page des "Métagraphes" et la table des matières

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.

De Maistre

Les soirées de Saint-Petersbourg
(cité par Flaubert : *Brouillons de Boulevard* ; cité par Geneviève Bollème)

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*)

Ce n'est que dans l'instant du silence des lois qu'éclatent les grandes actions.

Sade

Even for a word, we will not waste a vowel.

Proverbe anglo-indien

316

TABLE

AVANT-PROPOS : Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurerait la Damnation ..	11
I. ANTON VOYL	
1 Qui d'abord a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul	17
2 Où un sort inhumain s'abat sur un Robinson soupirant	27
3 Dont la fin abolit l'immoral futur papal promis à un avorton contrit	41
4 Où nonobstant un « Vol du Bourdon » il n'y a pas d'allusion à Nicolas Rimsky-Korsakov	53
6 Qui au sortir d'un Corpus compilant nous conduira tout droit au zoo	59
7 Où l'on paraît vouloir du mal aux avocats marocains	73
8 Où l'on dira trois mots d'un tumulus où Trajan s'illustra	85 317

III. DOUGLAS HAIG CLIFFORD	
9	Où un baryton naïf connaîtra un sort fulgurant 97
10	Qui, souhaitons-nous, plaira aux fanas pindarisants 109
11	Dont la fin aura pour fonction d'amolir un Grand Manitou 127
12	Où un bijou ombilical suffit à l'anglicisation d'un Bâtard 139
13	Du pouvoir inouï qu'un choral d'Anton Dvorak paraît avoir sur un billard... 145
14	Où l'on va voir un cyprin faisant fi d'un halvah pourtant royal 159
IV. OLGA MAVROKHORDATOS	
15	Où, dissipant vingt ans d'archifaux faux-fuyants, l'on va savoir pourquoi coula l'imposant Titanic 173
16	Qui fournit un appui probatif à la position du dollar 181
17	Où l'on saura l'opinion qu'avait d'Hollywood Vladimir Ilitch 189
18	Dont d'aucuns diront à coup sûr qu'il fournit maints apports capitaux 193
19	Du tracas qu'on court à vouloir un poisson farci 203
20	Qui, nonobstant l'inspiration du duo initial, n'aboutit qu'à un climat maladif 214
V. AMAURY CONSON	
21	Qui, au sortir d'un raccourci succinct, nous dira la mort d'un individu dont on parla jadis 225
318	22 Où un us familial contraint un gamin

	imaginatif à finir son Gradus ad Parnassum par six assassinats 241
23	Du plus ou moins bon parti qu'un frangin s'angoissant tira du magot qu'un tambour lui laissait 259
24	Qui s'ouvrant sur un mari morfondu, finit sur un frangin furibard 277
VI. ARTHUR WILBURG SAVORGNAN	
25	Qui finit sur un blanc trop significatif 291
26	Dont à coup sûr on avait auparavant compris qu'il finirait la narration .. 301
	POST-SCRIPTUM : Sur l'ambition qui guida la main du scrivain 311
	METAGRAPHES 315
	TABLE 317

Au Moulin d'Andé
1968