La Disparition : un roman de l'herméneutique

Maxime Decout

A-t-on suffisamment noté que l'un des thèmes principal de *La Disparition* est l'herméneutique ? Encore que le roman n'en fasse pas un thème à proprement parler. Plutôt une épreuve ou une expérimentation qu'affrontent aussi bien l'écrivain, l'écriture que le lecteur. Comment le texte s'y prend-t-il ? En défiant son propre hermétisme grâce à une efflorescence de modèles du déchiffrement qui empruntent à des traditions variées. Mais ceux-ci ont presque tous un point commun : se rattacher, d'une manière ou d'une autre, à la littérature. Parmi eux, trois principaux paraissent orienter les significations profondes du roman : le récit policier, la cryptologie et la Kabbale. Avec eux, Perec s'adonne à une activité complice de réécriture qui mobilise des œuvres littéraires pour nous confronter à notre propre capacité à lire et à ses impasses. Dans ce maquis où s'enchevêtrent réécritures, citations, allusions et clins d'œil, le lecteur est contraint de se faire lui-même herméneute et de se voir comme lecteur.

Le meurtre de l'herméneutique

Au milieu de tous les modèles de l'interprétation embrigadés par *La Disparition*, le plus représenté est assurément le récit policier : c'est sur lui que se calque l'argument du roman[1]. Si Perec y a trouvé de quoi stimuler tant sa « racontouze » que le plaisir de lire, il semble surtout avoir senti que ce genre, l'un des rares qu'invente la modernité[2], est celui qui a posé avec le plus d'acuité la question du déchiffrement en la renvoyant directement au lecteur et à ses propres facultés herméneutiques. Le roman policier était certainement la forme la plus à même de faire pénétrer de manière spéculaire le dispositif lipogrammatique dans l'intrigue, non seulement par la disparition des personnages mais aussi en métamorphosant radicalement la lecture en investigation. Le roman à énigme, qui narre un mystère et sa résolution, promeut en effet l'enquête en tant que moteur narratif exclusif ; il raconte l'élaboration progressive d'un savoir. Son aventure est tout entière une aventure herméneutique où convergent l'activité

du détective et celle du lecteur, jusqu'à, parfois, entrer en rivalité[3]. Mais l'énigme, on le sait, bifurque chez Perec, en se déportant aussi sur la disparition du *e* sur laquelle le texte revient inlassablement[4]. *La Disparition* actualise ainsi ce qui est central mais le plus souvent tacite dans les récits policiers, notamment chez Poe et Agatha Christie : conjoindre une réflexion sur l'enquête policière et sur l'enquête du lecteur. Les détectives de Poe et d'Agatha Christie sont en effet volontiers des lecteurs chevronnés qui déchiffrent quantité de textes où ils dénichent parfois la vérité. Ainsi de Poirot qui, dans *La Mort frappe à 11 H 45*, met la main sur un indice capital grâce à un roman policier, ou encore avec le personnage d'Ariadne Oliver, auteur de romans policiers à succès, qui enquête plusieurs fois aux côtés de Poirot, nous laissant entendre que le romancier est lui-même un herméneute de haute volée. Ce déplacement insensible du détective vers le lecteur ou l'écrivain, et *vice versa*, Dupin l'augure dès « Le Mystère de Marie Roget » de Poe où, au lieu d'enquêter sur le terrain, il reste confortablement chez lui et épluche des coupures de presse au sujet de l'affaire jusqu'à en percer le secret. Lire prend ici le sens d'enquêter[5]. Or que fait Voyl dans *La Disparition* ? Comme le Dupin du « Mystère de Marie Roget », il lit le récit d'une investigation policière infructueuse dans le journal (295-296). Mais un vertige, pétri d'ironie, nous saisit : cette enquête n'est autre qu'une réécriture de « La Lettre volée » de Poe. Alors que le Dupin mis en scène par Perec ne démêle pas l'énigme, Voyl n'en profite aucunement pour prendre le relai et enquêter. Perec superpose ainsi les allusions à Poe de sorte que Dupin est partout et que son échec est exponentiel : il fait chou blanc dans la réécriture de « La Lettre volée » que découvre Voyl dans le journal ; il échoue à inciter Voyl à enquêter sur un article de presse comme il le fait dans « Le Mystère de Marie Roger ». Les amis de Voyl se verraient d'ailleurs bien eux aussi jouer les enquêteurs-lecteurs à la Dupin lorsqu'ils s'évertuent à interpréter son journal intime pour résoudre l'affaire, à l'aide d'un post-scriptum sibyllin, d'une réécriture de *Moby Dick* ou de pastiches de poèmes célèbres[6]. Ces écrits sécrètent des scènes de déchiffrement où les personnages, après avoir rêvé de l'intervention d'« un Champollion », de quelques linguistiques (« un Chomsky », « un Roman Jakobson »), en appellent à un « Oulipo » (348), instance idéale de décodage des textes qui semble être désormais leur ultime recours.

Cette métamorphose de l'enquête en lecture est d'ailleurs au cœur d'un des premiers modèles policiers invoqué par Voyl dans son journal, *Six problèmes pour Don Isidro Parodi* d'Honorio Bustos Domecq, alias Borges et Bioy Casares.

Le futur disparu se le remémore brièvement au deuxième chapitre, juste après avoir éprouvé un étrange sentiment de confusion :

> « Tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, mais, sous l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris biscornu, vois, un chaos horrifiant transparaît, apparaît : tout a l'air normal, tout aura l'air normal, mais dans un jour, dans huit jours, dans un mois, dans un an, tout pourrira : il y aura un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc. Un à un, nous nous tairons à jamais. » (281)

Or c'est « sans savoir tout à fait où naissait l'association » (281) que Voyl s'imagine immédiatement après dans un roman d'« Honorio Bustos Domaicq ». Le lecteur peut-il, lui, savoir d'où provient cette réminiscence ? Pour cela, il faut se souvenir des spécificités de *Six problèmes pour Don Isidro Parodi* auquel Perec fait référence. Le récit est d'abord un pastiche, voire une parodie, du roman policier, comme pourrait l'indiquer le nom Parodi et comme *La Disparition* pourrait l'être aussi. Ce texte relate par ailleurs six énigmes alors que Perec structure lui aussi son récit autour de six disparitions principales. Borges et Bioy Casares multiplient de surcroît les histoires et les points de vue, comme c'est le cas dans ce chapitre où Voyl se projette dans différentes figures, à l'aide par exemple d'une réécriture de *La Métamorphose*, du personnage d'Ismaïl puis de celui d'Aignan au chapitre 3. Mais Isidro Parodi est surtout un inspecteur inspiré de Dupin, de Poirot et de Holmes, qui, accusé à tort de meurtre, a développé un sens aigu de l'analyse en prison, contrairement à Voyl s'efforçant en vain d'enquêter sur lui-même et contrairement au personnage d'Ismaïl qui apparaît tout de suite après, soumis comme Voyl à d'inquiétantes hallucinations. Parodi annonce ainsi une sorte de fantasme que Dupin avait incarné dans « Le Mystère de Marie Roget » et que ni Voyl ni ses amis ne pourront concrétiser : il dénoue les énigmes depuis sa cellule, sans enquêter directement, en n'interprétant que les récits des personnes qui viennent le solliciter, son intelligence ne travaillant plus que sur du langage et des signes. L'inspecteur est un lecteur-herméneute à l'état pur. Qui plus est, Perec a la malice d'évoquer à ce sujet « un roman d'Isidro Parodi » (281), c'est-à-dire de faire du détective lui-même, Isidro Parodi, l'auteur du livre, radicalisant la confluence qui se joue entre univers de l'enquête policière et univers de la littérature.

Ces indices subreptices qui, dans le roman policier, mettent en abyme la lecture dans l'enquête, Perec les amplifie et les dissémine sans retenue jusqu'à mettre en péril l'investigation du lecteur sur l'intrigue au profit de celle qu'il

mène sur le rapt du *e* et sur sa mise en scène. Lorsque *La Disparition* réécrit « La Lettre volée » (295-296), le texte est saturé d'allusions qui transforment la missive dérobée en caractère typographique kidnappé, depuis le « bourdon » aux inspecteurs Garamond et Romain Didot. Ceux-ci seront d'ailleurs d'une piètre efficacité pour épauler un Dupin qui, chez Perec, ne parvient plus, comme Voyl et ses amis, à découvrir le pot-aux-roses.

De Parodi écrivain à ce Dupin déconfit face une lettre devenue celle du texte, en passant par l'échec des amis de Voyl à interpréter son journal, *La Disparition* est un roman policier de la lecture et de l'écriture[7]. C'est peut-être la raison pour laquelle il s'agit d'un roman policier mal fait. On y trouve tous les traits du polar mais contournés, malmenés, outrés. Il est d'abord difficile de le considérer comme un roman à énigme au sens strict. S'il commence par une disparition, il ressemble par certains côtés à un roman à suspense ou à un *thriller* mal conduit où il s'agit aussi d'empêcher que les meurtres ne se produisent. La pureté du modèle du roman à énigme, genre de l'herméneutique par excellence, où l'intrigue ne concerne que la réflexion sur le meurtre et la lecture des indices, est ainsi altérée par la présence de ce nouveau modèle où la réflexion cède souvent devant une part d'action plus grande. Mais ni roman noir ni *thriller* ne s'imposent : l'humour, le rocambolesque, le caractère abracadabrant des meurtres, la profusion illogique des personnages et des rebondissements nous interdisent de le prendre tout à fait au sérieux.

Sans vouloir dresser une liste exhaustive des lieux de recollement et de décollement entre *La Disparition* et le roman policier, disons seulement que l'une des entorses les plus signifiantes par rapport au genre réside dans l'élucidation de l'énigme. Celle-ci est faite par l'inspecteur, conformément au modèle premier, mais celui-ci est en réalité l'assassin, ce qui est une possibilité qu'on retrouve par exemple dans « La Mort et la Boussole » de Borges où Scharlach, un criminel devenu une sorte de justicier dans son district, donne le change au détective, Lönnrot, et lève le voile sur le mystère avant de l'abattre. Situation que *La Disparition* reconduit en partie puisque l'enquêteur, Swann, qui est le meurtrier, se charge de divulguer la solution devant Savorgnan puis de le supprimer[8].

Or les éclaircissements de Swann sont pour le moins obscurs, conformément à la règle du roman qui veut qu'« il n'y a pas plus obscur qu'un blanc » (329). Ils ne clarifient pas grand-chose et le lecteur reste sur sa faim. S'ils nous disent bien qui a fait le coup, ils ne fournissent pas l'élément garantissant la validité de la révélation, à savoir comment il s'y est pris. Les meurtres, dont le déroulement n'a

cessé d'être extravagant et irrationnel, ne réintègrent pas une logique qui les rende le moins du monde vraisemblables. Peut-on alors prêter foi à cette confidence désinvolte et cavalière de Swann en regard des codes du roman policier et des attentes du lecteur ? Rien n'est moins sûr. Le dénouement et la solution proposée ne sont attestés par aucune parole d'autorité, aucun détective ou narrateur fiables mais par ce Swann qui n'a cessé de mentir. D'où le sentiment que le roman n'est pas clos. Qu'il est possible de multiplier les interprétations et de mener des contre-enquêtes, comme le suggérera bien plus tard le polar appelé *La Crypte* dans « 53 jours »[9] et comme de nombreux récits policiers y ont invité la critique littéraire. Jean-Claude Milner a ainsi gagé que Dupin était en réalité le frère jumeau du voleur dans « La Lettre volée » et Pierre Bayard a émis l'hypothèse que le narrateur du *Meurtre de Roger Ackroyd* ne serait pas le coupable[10]. Tant de suspicion rend méfiant et invite à leur emboîter le pas. Risquons donc quelques intrépides suppositions. Swann ne serait-il pas lui aussi l'un des fils du Barbu ? N'aurait-il pas éliminé le mystérieux héritier légitime ou ne serait-il pas cet héritier ? Mais il pourrait tout aussi bien être innocent. Dans ce cas, nous devrions scruter les raisons qui le pousseraient à s'accuser. Qui couvrirait-il ? Peut-être Voyl lui-même qui aurait pu, comme Dupont dans *Les Gommes* de Robbe-Grillet, mettre en scène sa propre disparition pour échapper au meurtrier. Ou encore, encouragé par l'exemple du juge Wargrave des *Dix Petits Nègres* auquel Perec fait allusion tant dans *La Disparition*, dans *La Vie mode d'emploi* que dans *« 53 jours »*, il aurait pu simuler sa mort pour liquider son encombrante fratrie et récupérer le butin. Mais le roman, quoi qu'on fasse ou postule, défie toutes ces hypothèses et mine toute tentative de contre-enquête en délitant les lignes de cohérence dans l'intrigue qui permettraient d'élaborer un quelconque raisonnement. Les indices qu'on nous offre sont tous lacunaires et ne peuvent pas être assortis en un réseau signifiant. Car, partout, il y a « un manquant (…), un blanc, un trou qu'aucun n'avait vu, n'avait su, n'avait pu, n'avait voulu voir » (278). Plus que du *e*, partout mis en vitrine et évoqué sans modération, il s'agit de la disparition de la logique qui, seule, autorise le fonctionnement de l'herméneutique. Si Swann liquide Savorgnan avec une machine à écrire et non un revolver, une Smith-Corona (469), si le texte dévoile une parenté physique entre le Barbu et Perec (423), et si le post-scriptum en vient à incriminer en creux le « Scriptor » (471) comme l'unique responsable de la Loi qui, « mot à mot, *noir sur blanc* » (472), abat l'ensemble des personnages, le vrai responsable n'est-il pas, *in fine*, le « scrivain » lui-même, comme dans *« 53 jours »* ? C'est-à-dire celui qui a tout tramé et qui

peut, sommet de l'art criminel du romancier, non seulement fourvoyer mais aussi assassiner l'herméneutique et nous prendre dans ses filets. De l'écriture à la lecture, c'est la littérature qui se donne comme une herméneutique mensongère, égarante et coupable[11].

De quelques principes herméneutiques

Le principal problème dans *La Disparition* est donc celui du raisonnement, mais celui-ci se pose différemment pour les personnages et le lecteur. Ce dernier a fort à faire avec les indices qui codent la disparition du *e* et assiste, impuissant, au meurtre de l'herméneutique quand celle-ci essaye de démêler les fils de l'intrigue. Côté personnage, le récit est scandé par de nombreux épisodes de déchiffrement, tantôt inscrits dans la logique du roman policier, tantôt empruntant à d'autres modèles, comme celui du roman d'aventure ou en se référant à l'antique décrypteur d'énigme et ancêtre du récit policier qu'est Œdipe (288-290). Mais avec Perec, toute positivité semble avoir disparu puisque rares sont les essais couronnés de succès. De ces scènes, émergent plusieurs démarches ou principes herméneutiques parmi lesquels trois principaux peuvent être dégagés[12].

Le premier d'entre eux est celui du « motif dans le tapis ». L'écrivain Hugh Vereker affirme dans le roman de James qu'un motif mystérieux serait camouflé dans ses œuvres comme dans un tapis persan, et qu'il leur donnerait sens. Or personne ne sait quel est ce motif, ni même s'il existe vraiment, si bien que les personnages envisagent diverses hypothèses, parmi lesquelles une, au moins, avait tout pour séduire les Oulipiens et Perec, même si elle n'est lancée qu'à titre de provocation : une préférence pour la lettre P[13]. Dans *La Disparition*, l'image du motif dans le tapis survient le plus souvent pour évoquer les protagonistes, en particulier Voyl, plongés dans des abymes de perplexité face à un mystère impénétrable : « *Il y a (il y avait, il y aurait, il pourrait y avoir) un motif tapi dans mon tapis* » (287). Dans un redoublement du secret et de l'incapacité à le lever, les herméneutes n'ont, comme chez James, aucune information sur la nature de ce qui est dissimulé ni même de certitude quant à son existence réelle.

Le second principe, qui peut ou non recouper le précédent, est chapardé chez Poe. C'est celui de la lettre volée, c'est-à-dire l'idée selon laquelle un élément serait tellement visible qu'il en viendrait à ne plus être perçu[14]. Le fonctionnement est exactement inverse à celui du motif dans le tapis. Il ne s'agit plus de camoufler quelque chose méticuleusement dans un ensemble qui nous

empêche de le discerner mais de le laisser en évidence. Et ce principe, c'est bien celui du lipogramme. Mais les choses diffèrent si on le considère du point de vue du lecteur ou des personnages, chez qui il est difficile de savoir s'ils seraient effectivement en mesure ou non de percevoir la soustraction du *e*[15]. Concernant le lecteur en revanche, la lettre volée est clairement laissée à la vue de tous grâce à la débauche d'allusions à son sujet, si ce n'est qu'il paraît difficile de ne pas appréhender sa disparition. L'enjeu n'est donc plus, comme pour Dupin, de la retrouver, mais de parvenir à démêler les énigmes qui la codent.

C'est pourquoi la démarche herméneutique la plus mobilisée est finalement celle du déchiffrement des passages métatextuels par le lecteur. Celle-ci est mise en abyme dans l'intrigue à travers le recours à la cryptologie. *La Disparition* revêt, au cours de plusieurs de ses épisodes herméneutiques, l'apparence de ce que Poe appelle ses contes de ratiocination, à savoir des histoires fondées sur un raisonnement débouchant sur la résolution d'une énigme. Ces contes sont au nombre de cinq et vont au-delà des seuls récits policiers : « Double assassinat dans la rue Morgue », « Le Mystère de Marie Roget », « La Lettre volée », « Le Scarabée d'or » et « Le Joueur d'échecs de Maelzel ». C'est en particulier « Le Scarabée d'or » qui a été l'une des nouvelles les plus lues de l'écrivain et qui a popularisé la cryptologie. L'un de ses épisodes de déchiffrement, hautement virtuose, ne pouvait manquer de frapper l'imaginaire oulipien encore naissant de Perec. Legrand y échafaude un raisonnement des plus complexes autour d'un message codé privé de lettres et constitué uniquement d'une série de caractères et de chiffres :

> « 53‡‡†305))6*;4826)4‡.)4‡);806*;48‡8
> ¶60))85;1‡(;:‡*8†83(88)5*†;46(;88*96
> *?;8)*‡(;485);5*†2:*‡(;4956*2(5*—4)8
> ¶8*;4069285);)6†8)4‡‡;1(‡9;48081;8:8‡
> 1;48†85;4)485†528806*81(‡9;48;(88;4
> (‡?34;48)4‡;161;:188;‡?;[16] ».

Au terme de plusieurs opérations de transcodage, le cryptogramme est traduit sous la forme d'une énigmatique formule : « Un bon verre dans l'hostel de l'évêque dans la chaise du diable quarante et un degrés et treize minutes nord-est quart de nord principale tige septième branche côté est lâchez de l'œil gauche de la tête de mort une ligne d'abeille de l'arbre à travers la balle cinquante pieds au large[17] ». On se souvient ici de la discussion entre les amis de Voyl sur le sens à donner au post-scriptum de ce dernier (« Portons dix bons whiskys à l'avocat

goujat qui fumait au zoo » (308-309)), de leurs échanges autour du poème « À bas l'obscur » (339-340) ou au sujet du tanka japonais (340-341). Avec cette réserve, qui n'est nullement négligeable : à la différence de Legrand, tout comme de Dupin, nos herméneutes en herbe font fiasco presque immanquablement.

Il y toutefois plus, dans « Le Scarabée d'or ». Car avant d'en arriver à l'ultime formule, qui sera élucidée elle aussi, le déchiffrage s'est focalisé sur quelque chose qui annonce presque magiquement *La Disparition* : la lettre *e*. Legrand argue en effet que « la lettre qui se rencontre le plus fréquemment en anglais est *e*. (…) *E* prédomine si singulièrement qu'il est très rare de trouver une phrase d'une certaine longueur dont il ne soit pas le caractère principal[18] ». C'est de là qu'il en déduit que le chiffre 8, qui est le plus fréquent dans le message, crypte le *e* – chiffre 8 d'ailleurs omniprésent dans *La Disparition*, presque une centaine d'occurrences sur trois cents pages : peut-être est-ce là une manière de chiffrer plus encore la lettre volée… Et Perec, grand lecteur de Poe, affirme d'ailleurs dans son « Histoire du lipogramme » que « la probabilité lipogrammatique (...) est une des bases de la cryptographie[19] ».

Chez Perec en tout cas, on s'essaye tout comme chez Poe à ces techniques de cryptologie, avec moins de professionnalisme et d'aplomb cependant. En particulier autour du Katoun maya (392-398), réunissant les protagonistes pour une séance de décodage qui présente de fortes affinités avec « Le Scarabée d'or »[20]. Si, chez Poe, Legrand expose au narrateur les différentes étapes du déchiffrement ainsi que sa méthode, c'est Voyl qui, chez Perec, revêt ce rôle devant Augustus. Le récit, chez les deux écrivains, détaille le cheminement logique du protagoniste. Le texte reproduit les différentes formes que prend le message après chaque opération de transformation-traduction, accompagnée par l'explication de la démarche. Dans les deux cas, il s'agit de substitutions alphabétiques autour d'un cryptogramme qu'il faut traduire dans un idiome compréhensible[21]. Voici les principes dont se prévalent Legrand puis Voyl :

> « Dans le cas actuel, – et en somme, dans tous les cas d'écriture secrète, – la première question à vider, c'est la *langue* du chiffre ; car les principes de solution, particulièrement quand il s'agit des chiffres les plus simples, dépendent du génie de chaque idiome, et peuvent être modifiés. En général, il n'y a pas d'autre moyen que d'essayer successivement, en se dirigeant suivant les probabilités, toutes les langues qui vous sont connues, jusqu'à ce que vous ayez trouvé la bonne[22]. »

> « La signification n'apparaîtra qu'à la fin, quand nous aurons garanti l'articulation du parcours qui nous conduira d'un subscrit (l'inscription qu'on voit hic &

> nunc) à un transcrit, puis à un traduit. / Mais il nous faudra auparavant avoir compris l'axiomatisation qui fonda la transcription. Car, vois-tu, poursuivit Voyl, la complication naît surtout du fait qu'on n'a aucun corpus global. On n'a compris, aujourd'hui, au maximum, qu'un quart du total. Disons, grosso modo, qu'à la fin tu n'auras à ta disposition qu'un mot sur trois. » (392-393)
>
> « La complication naît surtout du fait qu'il s'agit ici d'un jargon avocal, n'utilisant pas la vocalisation, donc impliquant contradiction quant à sa prononciation. Mais choisissant, par imitation, à l'instar du connu (…), un gabarit simulant la transcription, nous allons, par la raison, l'intuition ou l'imagination, aboutir à un brouillon moins approximatif. » (395-396)

Voyl est d'accord avec Legrand puisqu'il reconnaît, de manière certes beaucoup moins claire, qu'il s'agit de recourir à une sorte de traduction par imitation d'un langage que l'on connaît. Et le voilà qui perce le secret, comme Legrand. Il en arrive à une transcription que voici : « **J'AI POLI MA LOI SUR L'À-PIC CAR MON TALION S'INSCRIT DANS LA TRITURATION DU ROC** » (397). Alors même qu'il s'agit de l'une des très rares expériences herméneutiques réussie du roman, le lecteur ne saura toutefois jamais comment Voyl a procédé pour en arriver là. D'autant mieux que les deux premières transformations du message codé sont elles aussi absolument inexpliquées et renvoient uniquement à des séries monovocaliques :

> « Ba va sa ka ma sar pa ta par da
> Bi vi si ki mi sir pi ti pir di
> Bo vo so ko mo sor po to por do… » (396)
>
> « Ja Gra Va Sa La Dâ La Ma Tâñ
> A Ma Va Jas 'A Ta Krat' Dâ
> La Pa Sa Ya Ra Da Ra Cha » (396).

La résolution est donc à la fois magique et illogique, alors que Poe, qui certes simplifie la méthode mise en place, en conserve néanmoins les éléments nécessaires pour en attester l'irréprochable logique. Et d'ailleurs, la phrase obtenue par Voyl ne résout en réalité rien ; elle ne fait que confirmer l'idée d'une malédiction vague, sans permettre d'en saisir les tenants et les aboutissants. Le lecteur aura au passage reconnu une énième pirouette puisque la solution de cette cryptographie n'est autre qu'une traduction lipogrammatique de l'ultime phrase d'*Arthur Gordon Pym*, célèbre récit d'aventure du même Poe. La boucle est à nouveau bouclée : au lieu de faire progresser l'intrigue, la cryptologie ramène inlassablement le lecteur à cette littérature qui, partout, s'insinue, manigance et supplicie les possibles de l'herméneutique.

« Cabbala[23] »

Le texte organise ainsi tant une permanente dérive des formes herméneutiques que leur incessant rassemblement sous la bannière de la littérature. Passant du roman policier à la cryptologie, il nous rappelle la parenté de l'herméneutique et de ce qui demeure hermétique, parenté que leur commune étymologie soutient par la figure d'Hermès, patron des interprètes autant que des voleurs. C'est de lui que s'est réclamé la plupart des ésotérismes, que ce soient les alchimistes, la Kabbale ou la gnose où tout langage est perçu comme crypté et moteur d'un déchiffrement perpétuel[24]. Aussi Perec n'hésite-t-il pas à enrichir ses modèles herméneutiques de celui de la Kabbale[25]. Le lien qu'il perçoit entre cette tradition ésotérique du judaïsme et le lipogramme n'est clairement affirmé que son « Histoire du lipogramme » qu'il ouvre en circonstanciant les principes de la Kabbale et en précisant qu'« un écho considérablement affadi de ces préoccupations vertigineuses me semble résonner encore à propos du lipogramme[26] ». Le projet de *La Disparition* ne serait-il pas de donner à entendre avec plus de force cet écho ? Peut-être bien. Sauf que, comme pour les autres formes de l'herméneutique, Perec la lit au prisme de la littérature. L'« Histoire du lipogramme » nous le fait pressentir en faisant intervenir très tôt le principal intercesseur de Perec vers la Kabbale, Borges :

> « Dans son *Éloge de la Cabbale*, Borges parle de "cette idée prodigieuse d'un livre impénétrable à la contingence". S'il est vrai qu'au commencement était le Verbe et que l'Œuvre du Dieu s'appelle l'Écriture, chaque mot, chaque lettre appartiennent à la nécessité : le Livre est un réseau infini à tout instant parcouru par le Sens ; l'Esprit se confond avec la Lettre ; le Secret (le Savoir, la Sagesse) est une lettre cachée, un mot tu : le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre[27]. »

On ne saurait trouver meilleure définition de *La Disparition* que cette formule finale. D'autant que Perec, ici, pointe implicitement l'une des grandes questions de son roman et de l'Oulipo, celle du hasard.

Si l'on décèle bien quelques allusions à la Kabbale dans le roman, en particulier celle « d'un jargon avocal, n'utilisant pas la vocalisation » (395) pour décrire la langue du Katoun comme s'il s'agissait de l'hébreu tout en renvoyant, peut-être, au message codé du « Scarabée d'or », c'est principalement Borges qui médiatise cette présence. L'écrivain argentin s'est penché sur plusieurs formes de mysticisme pour sonder l'herméneutique, comme la sagesse chinoise dans « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », le mysticisme juif dans « La Mort et la Boussole » et « L'Aleph », ou l'ésotérisme oriental dans « Le Zahir », réécrit très explicitement

dans *La Disparition*[28]. Borges lie ainsi Kabbale, mystique, lettre, enquête et littérature, comme le fait Perec qui se plaît à une sorte de grand syncrétisme accouplant, parfois jusqu'à la bâtardise, les traditions, souvent réunies dans de grands ensembles énumératifs :

> « Tantôt il croyait y voir un colossal ABC, tantôt Coran, Talmud ou Thorah, l'Opus magistral, l'angoissant bilan d'un savoir tabou… » (278)

> « Dix compilations, fatras brouillon, pot-pourri confondant qu'Othon avait pondu à partir du Vasavadatta, du Mantic Uttaïr, du Kalpasoutra, du Gîta-Govinda, du Tso-Tchouan, du Zohar, mais où il citait aussi, à tort ou à raison, saint Marc, saint Justin, Montanus, Arius, Gottschalk, Valdo, William Booth, John Darby, la Haggada, un bon bout du Shulhan Azoukh, la Sunna, Ghôlan Ahmad, la Çruti, cinq Upanishads, trois Purânas, la Tao-tö-King, vingt-trois chants du grand Li-Po, la Çatapathabrâhmana » (361).

Du « colossal ABC » au « grand Li-Po », c'est toujours le spectre de la littérature qui hante l'herméneutique. Reste que, malgré ce geste irénique, les références à la Kabbale ne sont pas indifférentes dans *La Disparition*. Il n'est certainement pas insignifiant que les amis de Voyl retrouvent le Zahir disparu, issu de Borges et de la tradition islamique, après la mort du poisson Jonas et en décidant de le cuisiner comme suit :

> « Faisons un poisson farci, proposa aussitôt la Squaw qui ajouta : j'avais jadis, à San Francisco, un ami juif, Abraham Baruch – quoiqu'incirconcis, il avait fait sa Bar-Mitzvah ; il pratiquait quand ça lui chantait, mais il allait pourtant voir son rabbin à Shavouot, à Pourim, à Hanouka, au 5 yar, à Roch Haschana, à Yom Kippour – un ami juif, donc, qui m'a appris l'art subtil du Gäfilt-Fisch. » (405)

C'est par l'entremise d'une recette traditionnelle ashkénaze, le *gefilte fish* ou carpe farcie, que les personnages exhument le Zahir du ventre du poisson : « On comprit alors qu'Haig, au moins vingt-huit ans auparavant, avait, dans un sursaut d'amour pour son cyprin, fait don à Jonas du Zahir qu'il avait pris au doigt d'Augustus. » (405) C'est donc aussi un lien de filiation défait qui est ramené à la surface, celui qui lie un père adoptif (Augustus) à son fils (Haig). La plongée dans les entrailles du poisson, par l'entremise d'une tradition juive, se donne comme l'analogon quelque peu émoussé d'un retour vers des origines juives disparues. D'autant que, il convient de le rappeler, le mot Zahir apparaît visiblement comme un doublet du mot Zohar, œuvre maîtresse de la Kabbale qui inspire Borges, notamment dans « L'Aleph »[29].

Mais c'est surtout « La Mort et la Boussole » qui propose la réflexion la plus complète sur les rapports entre enquête policière et Kabbale, en mettant en scène une supercherie dressée contre l'inspecteur Lönnrot à l'aide d'une fausse affaire de mystique juive. Si le texte n'est pas cité directement dans *La Disparition*, au contraire de *La Vie mode d'emploi*, il a une importance cruciale en ce qu'il pointe les limites du fantasme kabbalistique et sa force de séduction. Dans la nouvelle, Lönnrot nous ramène aux origines du polar, lui qui « se croyait un pur raisonneur, un Auguste Dupin[30] ». Mais confronté à une série de meurtres où interviennent des indices qui ont trait à la Kabbale, au Baal Shem Tov, au hassidisme ainsi qu'au Tétragramme, l'inspecteur devient, après le premier meurtre, « brusquement bibliophile ou hébraïste[31] », et déclare préférer à une explication fondée sur l'idée d'un vol et du hasard, « une explication purement rabbinique[32] ». À chaque meurtre, c'est une lettre du nom imprononçable de Dieu qui est articulée, faisant le lien entre une progression alphabétique des morts, comme c'est le cas dans *La Disparition* ou encore dans *ABC contre Poirot*, et l'interprétation kabbalistique. L'« Histoire du lipogramme » conclut d'ailleurs sa présentation des principes de la Kabbale par la mention de la Temurah où « le Livre est un anagramme qui recèle (je suppose quelque chose comme cent mille milliards de fois) le nom de Dieu…[33] ». Lönnrot appartient justement aux « chercheurs du Nom[34] », comme les personnages de *La Disparition* qui, non seulement traquent la lettre dérobée mais surtout leur propre nom et leur origine disparus. Mais pour Lönnrot, la Kabbale sera un piège : toute l'intrigue est une tartufferie destinée à le leurrer et à l'assassiner. La nouvelle de Borges a cette singularité qu'elle réfléchit sur sa propre fascination pour la Kabbale et le caractère factice de celle que l'écrivain lui-même élabore dans ses œuvres. *La Disparition* semble en prendre acte : Perec y reste sur le seuil de son envoûtement personnel par la Kabbale sans jamais en faire une herméneutique autonome et efficace. Dans l'intrigue, elle ne s'individualise jamais, ne se désenglue pas tout à fait des autres ésotérismes et n'offre aucune solution à la débâcle généralisée de l'herméneutique. Elle ne ramène ni l'écrivain ni ses personnages à leurs origines perdues : elle est un fantasme et non un héritage vécu, elle est une construction éminemment littéraire[35] dont les modèles principaux sont Borges, Mallarmé, Lowry et Joyce, auxquels le roman fait allusion à plusieurs reprises et qui ont joué de ses principes pour les aménager et les rêver dans leurs œuvres. C'est par la littérature que Perec accède à cette tradition juive et c'est à la littérature qu'elle le ramène. Aussi demeure-t-elle malgré tout quelque chose de « considérablement affadi » dans l'intrigue et dont la force ne

semble nullement ressuscitée mais seulement compensée par ce qui la remplace véritablement : le lipogramme. Dans cette perspective, la Kabbale pour Perec est d'abord affaire d'écriture et non de métaphysique. Et inversement, si la Kabbale renvoie au lipogramme, le lipogramme y reconduit lui aussi, notamment parce qu'il joue le rôle d'une image plurielle : à la fois celle de la toute puissante du langage manipulé par les kabbalistes et celle d'une langue amputée et assassinée, celle de ce yiddish que le génocide a quasiment détruit.

La Disparition apparaît ainsi comme l'une des premières réflexions romanesques d'ampleur de Perec sur l'herméneutique et la lecture, qui nourrira ensuite un rapport fécond au lecteur, thématisé et questionné dans de nombreux autres textes, comme *La Vie mode d'emploi* et *Un cabinet d'amateur*. Le roman lipogrammatique se distingue surtout en ce qu'il est tant un roman hermétique qu'un roman herméneutique. Multipliant les modèles du déchiffrement, il scinde progressivement l'interprétation du lecteur et des personnages, aménageant entre elles des points de contact et des zones de fracture, séparant leurs enjeux tout en invitant à mobiliser des méthodes similaires. Lancés dans une enquête policière et une quête cryptologique, personnages et lecteurs assistent à la déroute de leurs interprétations et à une mise à mort, à la fois rituelle et réjouie, de l'herméneutique elle-même. De la profusion de ces attentats contre l'interprétation, menés depuis le modèle du roman policier et de la cryptographie, émerge peu à peu la forme singulière de la Kabbale que Perec installe comme un mysticisme essentiel mais sans efficace. Son image peine à s'imposer dans le récit et esquisse malaisément la figure d'origines juives inaccessibles. Elle s'apparie à sa médiation privilégiée qui demeure la littérature, comme s'il était possible de faire se rejoindre cette tradition, qui n'a jamais été transmise, avec ces œuvres qui, elles, ont su tisser de véritables liens de filiation. Mais l'échec d'un tel projet, l'incapacité à faire fonctionner la Kabbale en tant qu'herméneutique véritable, consolide l'idée, malgré tout rassurante, que, si la littérature n'a pas pu ressusciter les origines juives amputées, elle a joué le rôle d'une famille de substitution. D'autant qu'elle était aussi l'impulsion vitale du roman, en leurrant le lecteur et en le métamorphosant, pour sa plus grande jubilation, en herméneute malhabile. C'est peut-être ce qui s'appelle, tout simplement, le plaisir du texte.

1. Sur les relations de ce roman avec le genre policier, voir entre autres Isabelle Dangy, *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », 2002, Hermès Salceda, *« La Disparition* : roman de l'écriture et de la lecture », dans *Georges Perec : inventivité, postérité*, Mireille Ribière et Yvonne Goga (dir.), Cluj-Napoca, Casa Cartii de Stiinta, 2006, p. 35-48, Marc Parayre, « Formes de l'énigme dans *La Disparition* de Perec », dans *Écrire l'énigme*, Christelle Reggiani et Bernard Magné (dir.), Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2007, p. 139-146.

2. Voir Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

3. Voir notamment Thomas Narcejac, *Une machine à lire, le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1975.

4. Sur les innombrables allusions métatextuelles au lipogramme, on renverra à Marc Parayre, *Lire* La Disparition *de Georges Perec*, thèse de doctorat, université de Toulouse-Le Mirail, 1992.

5. Ce que souligne à juste titre Uri Eisenzweig dans *Le Récit impossible* (Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 145).

6. Georges Perec, *La Disparition*, dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017 [1969], p. 287, 302-323, 339-348. Les références au roman seront désormais données entre parenthèses.

7. Comme le dit très justement Hermes Salceda dans « *La Disparition* : roman de l'écriture et de la lecture », art. cit.

8. L'enquêteur de Borges porte d'ailleurs le nom de l'un des pères de la littérature finlandaise, Elias Lönnrot, comme le meurtrier de Perec porte le nom d'un des plus célèbres personnages de la littérature française chez Proust. L'un et l'autre nous ramènent à la sphère littéraire.

9. Le roman s'achève par deux interprétations de l'énigme sans que le récit tranche entre elles, semant le doute et ouvrant l'interprétation à d'innombrables possibles (Georges Perec, *« 53 jours »*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 [1989], p. 60-61).

10. Voir Jean-Claude Milner, *Détections fictives*, Paris, Seuil, « Fictions & Cie », 1985 et Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998. Voir aussi, pour d'autres exemples de contre-enquêtes, Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008, et Jean-Pierre Naugrette, *Détections sur Sherlock Holmes*, Paris, Le Visage Vert, 2015.

11. Sur ces relations au roman au récit policier et à l'herméneutique, nous nous permettons de renvoyer à notre essai, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018.

12. Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à Maxime Decout, « De quoi la lettre volée est-elle le nom ? À propos de *La Disparitio*n de Perec », *Sigila*, « La disparition – o desaparecimento », n° 4, printemps-été 2018, p. 37-46.

13. Henry James, *Le Motif dans le tapis*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2009 [1896], p. 26-27.

14. Il s'agit aussi du principe de la « double couverture » souvent thématisé et utilisé par Perec. Sur cette question, voir entre autres Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, « Les cahiers de littératures », 1989, p. 35-38.

15. Sur cette question, voir par exemple Shuichiro Shiotsuka, « Augustus a-t-il lu "Voyelles" ou "Vocalisations" ? La logique diégétique et celle lipogrammatique dans *La Disparition* de Georges Perec », dans *Entre jeu et contrainte. Pratiques et expériences oulipiennes*, Vanda Mikšić et Evaine Le Calve Ivičević (dir.), Zagreb, Meandar Media i Sveučilište u Zadru, 2016, p. 143-152.

16. Edgar Allan Poe, « Le Scarabée d'or », *Histoires, essais et poèmes*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. La Pochothèque », 2006, p. 184.

17. *Ibid.*, p. 189.

18. *Ibid.*, p. 186.

19. Georges Perec, « Histoire du lipogramme », dans *La Littérature potentielle. Créations, re-créations, récréations*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988 [1973], p. 77.

20. Le passage est aussi lié à la figure de Raymond Roussel et à son Procédé, comme le montre Hermes Salceda dans ce même numéro.

21. On rappellera à ce titre que la traduction est une opération essentielle pour l'Oulipo et que de nombreuses contraintes, y compris le lipogramme, et comme le montre très bien la transformation de poèmes célèbres en poèmes lipogrammatiques dans le journal de Voyl, peuvent être considérés comme des formes de traduction. Voir à ce sujet Hermes Salceda, *Clés pour* La Disparition *de Georges Perec*, Amsterdam-Boston, Brill, 2018, p. 80-87.

22. Edgar Allan Poe, « Le Scarabée d'or », *op. cit.*, p. 184-185.

23. Le mot est inscrit au centre d'une page des notes préparatoires de *La Disparition* conservées dans le fonds Georges-Perec de la bibliothèque de l'Arsenal, sous la cote n° 86, 1, 2 v°.

24. Voir Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. Biblio essais », 2016 [1990], p. 57-63.

25. Les brouillons du roman comportent plusieurs indices d'un intérêt de Perec pour la Kabbale, en particulier le mot « CABALA » (n° 86, 1, 2 v°) et la référence biblique à « Peretz 1° Moise 38 (29) / Matt 1.3 » (n° 86, 1, 6 r°). Voir Yû Maeyama, « Les notes préparatoires à *La Disparition* », *Le Cabinet d'amateur*, juin 2013, http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf, consulté le 26 juin 2018, p. 14. Voir aussi sur ce rapport à la Kabbale, Marcel Bénabou, « Perec et la judéité », *Cahiers Georges Perec*, n° 1, 1984, p. 15-30.

26. Georges Perec, « Histoire du lipogramme », art. cit., p. 74.

27. *Ibid.*, p. 73.

28. Voir à ce sujet Mireille Ribière, « "Maudit Bic" ou la maldiction », *Études littéraires*, n° 23 (1-2), 1990, p. 53-78.

29. Voir, entre autres, à ce sujet, Claude Vigée, « Borges devant la Kabbale juive. De l'écriture du dieu au silence de l'Aleph », *Revue de littérature comparée*, vol. 320, n° 4, 2006, p. 397-413.

30. Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000 [1983], p. 133.

31. *Ibid.*, p. 136.

32. *Ibid.*, p. 135.

33. Georges Perec, « Histoire du lipogramme », art. cit., p. 74.

34. Jorge Luis Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 142.

35. Plus largement sur cet aspect, voir Philippe Zard, « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? », *Perspectives. Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, n° 12, 2005, p.103-131.