

## *La Disparition* de Georges Perec – un original traduit ?

Par Valentin Decoppet

*[S]ur son tapis, assaillant à tout instant son imagination, l'intuition d'un tabou, la vision d'un mal obscur, d'un quoi vacant, d'un non-dit : la vision, l'avis d'un oubli commandant tout, où s'abolissait la raison : tout avait l'air normal, mais...<sup>1</sup>*

*La Disparition* de Georges Perec est un roman lipogrammatique paru en 1969. Racontant tout d'abord la disparition d'Anton Voyl, l'intrigue devient ensuite l'histoire d'une vengeance familiale dans laquelle le Barbu, père et grand-père des protagonistes, assassine toute sa descendance. Plus long lipogramme jamais écrit, de plus sans la lettre « e », la plus utilisée de l'alphabet français<sup>2</sup>, le roman thématise cette absence de manière métatextuelle<sup>3</sup> : le « e » se cache dans le nom des protagonistes (Anton Voy[e]ll[e], ou voyelle atone), les chiffres (« cinq ou six », « vingt-cinq ou vingt-six », comme les voyelles et les lettres de l'alphabet sans le « e ») ou encore dans certains objets<sup>4</sup>. Malgré le lipogramme, contrainte « d'une simplicité enfantine » et pourtant dont l'« emploi peut s'avérer d'une très grande difficulté »<sup>5</sup>, et les regrets de Perec<sup>6</sup>, les lecteurs peuvent entrer dans le texte et en suivre les tenants et aboutissants.

---

<sup>1</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, [1969], Paris, Gallimard, 2011, p. 38-39.

<sup>2</sup> « Dans un dictionnaire usuel d'environ 54 000 mots français, on dénombre près de 45 000 entrées comportant la lettre e, soit 83% des termes. Le même calcul sur les formes fléchies révèle que 84% des mots accordés ou conjugués dans notre langue utilisent au moins un e. Ainsi, [...] pour réaliser un e-lipogramme vous devrez vous appuyer sur 16% de votre capital ». Comptage réalisé par Dave Humphe, cité d'après SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition de Georges Perec*, Leiden, Boston, Brill Rodopi, 2019, p. 5. Le site référencé par Hermes Salceda n'est plus accessible en ligne.

<sup>3</sup> Pour une analyse de la métatextualité chez Georges Perec, voir MAGNÉ Bernard, *Perecollages. 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, 247 p. ; et MAGNÉ Bernard, « Le métatextuel perecquien revisité », *Le Cabinet d'amateur*, juillet 2002, consulté le 8 février 2021 : <http://web.archive.org/web/2008111201925/http://www.cabinetperec.org/articles/magne/magne-article.html>.

<sup>4</sup> Pour une analyse plus précise de ce phénomène, voir PARAYRE Marc, *Lire La Disparition de Georges Perec*, thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1992, 700 p. Disponible sous : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-03139010>, ainsi que le livre de SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition*, *op. cit.* Nous remercions par ailleurs Marc Parayre d'avoir mis sa thèse en ligne lors de la rédaction de cet article.

<sup>5</sup> PEREC Georges, « Histoire du lipogramme », dans OULIPO, *La littérature potentielle. (Créations, Re-créations, Récréations)*, [1973], Paris, Gallimard, 2014, p. 83.

<sup>6</sup> Georges Perec regrettait en effet que le roman en soit réduit à la contrainte : « Ça a surtout joué au niveau de la critique : pour *La Disparition* on ne parlait pas du livre mais du système : c'était un livre sans "e", il était épuisé dans cette définition ». PEREC Georges, « En dialogue avec l'époque », Entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle*, n°1744, 16 avril 1979, dans BERTELLI Dominique & Mireille RIBIERE (dir.), *Perec en dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Nantes, Joseph K., 2011, p. 48.

Si *La Disparition* est un texte intéressant pour la littérature comparée, et plus précisément la traductologie<sup>7</sup>, ce n'est pas seulement parce qu'il a longtemps été considéré comme intraduisible. La longueur du texte, sa difficulté, les nombreux emprunts intertextuels ainsi que la signification même de la disparition du « e » expliquent en partie pourquoi la première traduction, *Anton Voyls Fortgang*<sup>8</sup> d'Eugen Helmlé, ne paraît qu'en 1986, soit quatre ans après la mort de Perec. Mais plus que son caractère intraduisible, c'est le statut même de *La Disparition* qui se révèle intéressant pour la traductologie et la littérature comparée en général. Dans l'*Atlas de littérature potentielle* de l'Oulipo, dont Perec était membre, le lipogramme est classé dans la catégorie des « traduction[s] translexicale[s] avec une contrainte littérale »<sup>9</sup>, d'où l'hypothèse de cet article : on peut considérer que *La Disparition* n'est pas uniquement une œuvre originale au sens propre mais aussi, au moins en partie, un original traduit. Afin d'illustrer cette thèse, le roman sera étudié dans une démarche comparatiste sous trois aspects : celui de la langue, de l'intertextualité et de la génétique.

Le premier point consistera à analyser la langue du roman pour montrer que l'on peut, à certains égards, la considérer comme une langue différente du français et étudier les implications de ce changement pour le texte. À travers des exemples choisis, cet article montrera ensuite que les nombreux textes apparaissant dans *La Disparition*, tels que les poèmes de Charles Baudelaire, sont des traductions et non de simples réécritures. Finalement, grâce à la correspondance entre Perec et Helmlé ainsi qu'au tapuscrit de l'original se trouvant à la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris, nous montrerons que Perec a traduit certains passages du roman du français « normal » vers le « disparitionnais »<sup>10</sup>. Les conséquences du changement de statut de *La Disparition* pour les traductions en général seront finalement analysées dans la dernière partie de l'article. Nous nous appuyons sur l'hypothèse de Paul Ricœur stipulant que pour parler d'une bonne traduction, il faudrait un critère absolu qui permette de « comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte qui serait porteur du sens identique supposé circuler du premier au second. La même chose dite de part et d'autre »<sup>11</sup>. Notre hypothèse étant que *La Disparition* est déjà, au moins en partie, une traduction, la contrainte prend ainsi le rôle de ce tiers-texte, permettant de juger texte original et traductions à la même aune. Ce faisant, le roman de Perec n'est que l'une des réalisations possibles de ce tiers-texte, de cette idée du texte, de la contrainte.

---

<sup>7</sup> Les différents traducteurs et traductrices de *La Disparition* ont souvent pris position sur leur travail. Voir entre autres : BLOOMFIELD Camille, « Table ronde. Traduire "La Disparition" de Georges Perec », publié sur *academia.edu*, 13 novembre 2011, consulté le 8 février 2021 :

[https://www.academia.edu/2645162/Traduire\\_La\\_Disparition\\_de\\_Georges\\_Perec](https://www.academia.edu/2645162/Traduire_La_Disparition_de_Georges_Perec).

Nous renvoyons également à HELMLÉ Eugen, « Zur Übersetzung der "Disparition" von Georges Perec », *Études de Lettres : Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, Vol. 4, 1989, p. 101-104 ; KISLOV Valéry, « Traduire *La Disparition* », *Formules. Revue des littératures à contraintes*, n°10, 2006, p. 279-308 ; LEE John, « Brise ma rime, l'ivresse livresque dans *La Disparition* », *Littératures*, n°7, 1983, p. 11-20 ; PARAYRE Marc, « *La Disparition* : Ah, le livre sans e ! *El Secuestro* : Euh... un livre sans a ? », *Formules. Revue des littératures à contraintes*, n°2, 1998, p. 61-70. Ces mêmes traductions ont fait l'objet de nombreux articles, dont quelques-uns se trouvent dans la bibliographie.

<sup>8</sup> PEREC Georges, *Anton Voyls Fortgang*, [1986], traduit par Eugen Helmlé, Zürich, Diaphanes, 2013, 416 p.

<sup>9</sup> OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, [1988], Paris, Gallimard, 2014, p. 152.

<sup>10</sup> Nous reprenons le terme « disparitionnais » utilisé par Warren F. Motte pour parler de la langue du roman dans MOTTE Warren F., « Jeux Mortels », *Études littéraires*, Vol. 23, n°1-2, 1990, p. 43-52.

<sup>11</sup> RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », dans *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 39.

## I – Aspect linguistique : La création d’une nouvelle langue

La contrainte lipogrammatique a pour effet d’« étrangeriser » le français, à tel point que l’on peut émettre l’hypothèse qu’il s’agit d’une autre langue, le disparitionnais<sup>12</sup>. Pour démontrer cette hypothèse, nous analyserons tout d’abord les méthodes perecquiennes pour surmonter la contrainte, puis l’effet de celle-ci sur les chiffres du disparitionnais et leur fonctionnement et finalement le nouveau rôle attribué aux lecteurs.

Les restrictions langagières<sup>13</sup> induites par le lipogramme se manifestent sous deux formes : soit les mots et leurs référents disparaissent de l’univers de *La Disparition*<sup>14</sup>, soit ils sont remplacés par un autre mot. Qu’un mot disparaisse ne signifie cependant pas qu’il ne laisse aucune trace. Il n’existe pas de synonyme pour le mot « œuf », mais certaines expressions (« ab ovo »<sup>15</sup>), personnages (Douglas Haig<sup>16</sup>) ou formes (« ovoïdal »<sup>17</sup>) renvoient directement à l’objet disparu<sup>18</sup>. Il en va de même pour le « e » disparu, que l’on retrouve sur un tapis<sup>19</sup>, un insecte<sup>20</sup> ou encore comme « signal distinctif »<sup>21</sup> du Clan du roman<sup>22</sup>. L’absence de « e » dans le disparitionnais affecte donc le champ lexical de la langue. Pour jouer avec la contrainte, Perec s’est servi de plusieurs méthodes, et nous analyserons ici leurs effets sur la langue.

La première stratégie pour surmonter la contrainte consiste en la création de listes de mots sans « e »<sup>23</sup> avant l’écriture du roman. Comme le dit Gaspard Turin, « on observe que la préparation de *La Disparition* témoigne d’une immersion massive de Perec dans le lipogramme. Pour la préparation de son roman, [...] Perec s’est installé dans une langue dépourvue de la cinquième lettre de l’alphabet »<sup>24</sup>. En effet, on peut trouver dans ses archives des listes de verbes sans « e », des listes où Perec ne s’attache qu’à une seule lettre<sup>25</sup>, d’autres

---

<sup>12</sup> Cette hypothèse n’est pas nouvelle et a déjà été abordée sous différents noms dans plusieurs articles et ouvrages. Maxime Decout, Jean-François Jeandillou, Marc Parayre parlent d’idiolecte, Claude Burgelin d’un français « nouveau » ou d’une « novlangue » et Gaspard Turin d’une langue étrangère. La plupart des ouvrages ou articles seront cités dans la suite de cet article.

<sup>13</sup> Pour une analyse plus détaillée de ces restrictions, voir PARAYRE Marc, *Lire La Disparition*, *op. cit.*, p. 281-282 et SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition*, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>14</sup> C’est le cas des œufs, raison pour laquelle il est impossible de boire un porto-flip dans *La Disparition*. Voir PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>16</sup> Haig, prononcé avec un accent français, rappelle le mot anglais *egg*, donc « œuf ».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>18</sup> Voir aussi PARAYRE Marc, *Lire La Disparition*, *op. cit.*, p. 113, LEE John, « Ce qui dit art maniaque dit oui », *Études littéraires*, Vol. 23, n°1-2, 1990, p. 79-86.

<sup>19</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 19-20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>22</sup> Bernard Magné a appelé ce phénomène le caractère métatextuel du texte : « est métatextuel tout énoncé qui, dans un texte, apporte une information, dénotativement et/ou connotativement, sur l’écriture et/ou sur la lecture du texte » dans MAGNÉ Bernard, « Le métatextuel perecquien revisité », *op. cit.* Pour une analyse plus approfondie, voir aussi la thèse de Marc Parayre citée plus haut.

<sup>23</sup> Voir le deuxième volume de MAEYAMA Yû, *La Disparition de Georges Perec : la contrainte oulipienne et ses vertus*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Diderot, 2017, 727 p., notamment les documents 86, 1, 62, 1 (MS), 86, 1, 62, 2 v° d. (MS) et 86, 1, 110, 1 (TS).

<sup>24</sup> TURIN, Gaspard, « Du quotidien contingent au quotidien nécessaire », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 150.

<sup>25</sup> Pour une analyse plus approfondie de l’avant-texte de *La Disparition*, voir MAEYAMA Yû, *La Disparition de Georges Perec*, *op. cit.* ; et NEEFS Jacques, « La langue en deuil. Mots et noms sans e et en listes dans les dossiers préparatoires de *La Disparition* de Georges Perec », *Genesis*, n°47, 2018, p. 121-138, 19 décembre 2018, consulté le 27 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/genesis/3706>.

encore où il cherche les mots lipogrammatiques les plus longs. Toutes ces recherches peuvent s'apparenter à la création d'un *lexique* disparitionnais non exhaustif. On peut voir que Georges Perec effectue un tri dans le matériel langagier, un premier classement qui se retrouve en partie<sup>26</sup> dans le roman.

L'utilisation de synonymes pour respecter la contrainte représente la deuxième stratégie. Pour cela, certains mots et expressions se voient remplacés par des synonymes : « fatum »<sup>27</sup> prend par exemple la place de « destin » et « nec plus ultra » devient « non plus ultra »<sup>28</sup>. Ces changements de signifiant indiquent une mutation du champ sémantique du français. De nombreux mots n'étant plus disponibles, d'autres prennent leur signification et leur place, selon le principe décrit par Ferdinand de Saussure : « à l'intérieur d'une même langue, tous les mots qui expriment des idées voisines se limitent réciproquement : des synonymes comme *redouter*, *craindre*, *avoir peur* n'ont de valeur propre que par leur opposition ; si *redouter* n'existait pas, tout son contenu irait à ses concurrents »<sup>29</sup>. Comme l'a montré Jean-François Jeandillou, dès lors que le lipogramme ne permet pas d'utiliser par exemple *périr* ou *décéder*, c'est le verbe *mourir* qui « englobe[] [la valeur] des deux parasyonymes qui ne l[ui] sont plus désormais "opposables" »<sup>30</sup>. Les mots « autorisés » par le lipogramme absorbent donc la valeur sémantique des mots interdits. Il en découle que la valeur sémantique du vocabulaire disparitionnais est différente de celle du français, sans que cette différence ne s'explique par des régionalismes (dialecte) ou du vocabulaire spécialisé (jargon).

Cette nouvelle langue se sert néanmoins aussi du français pour en dériver des néologismes. À cette fin, Perec détourne des mots français « normaux » en leur donnant une nouvelle signification. Le mot « papal »<sup>31</sup> illustre bien cette manipulation sémantique. En français moderne, on l'utilise pour ce « qui appartient au pape » ou ce « qui est fait par le pape »<sup>32</sup>, alors qu'en disparitionnais il signifie « paternel ». Ce changement n'est pas effectué par hasard : le mot « pape » vient du latin ecclésiastique où il signifiait « père »<sup>33</sup>. En détournant « papal », Perec crée un néologisme basé sur l'étymologie unissant le pape et le père et ce faisant souligne le rôle du père des personnages de l'histoire : le Barbu.

*La Disparition* contient aussi des archaïsmes et des mots rares, qui contribuent à la poésie et au caractère parfois hermétique du texte. Ils sont particulièrement voyants dans les listes, comme lors de l'arrivée d'Olga, Amaury, Savorgnan et Augustus à Azincourt, les personnages se préparant pour un repas :

Olga, tout à fait « in », avait choisi un pyjama du soir bâti par un Christian Dior dans un satin chatoyant, irisant, garni d'un flot bouillonnant d'attifiaux charmants : rubans, galons, bourdalous, catogans, volants à falbalas, capuchons, crinolins.

[...]

---

<sup>26</sup> Comme l'a montré Yû Maeyama, Perec n'a ainsi pas utilisé tous les mots qui se trouvent sur le manuscrit 86, 1, 110, 4 (TS).

<sup>27</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>29</sup> DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1995, p. 160.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 290.

<sup>32</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), « article sur papal », consulté le 28 septembre 2020 : <https://cnrtl.fr/definition/papal>.

<sup>33</sup> CNRTL, « article sur l'étymologie du mot pape », consulté le 28 septembre 2020 : <https://cnrtl.fr/etymologie/pape>.

Muscadin, Amaury s'affublait d'un frac tout à fait strict.

Savorgnan, gandin, sinon zazou, avait mis un smoking gris souris, un jabot citron, un papillon chamois.<sup>34</sup>

On trouve dans cet extrait de nombreux mots anciens, difficilement compréhensibles pour un public non spécialisé. Cela comprend les différents attributs des habits d'Olga (attifiaux, galons, bourdalous, catogans, crinolin, puis plus loin une « insinuation »<sup>35</sup>) mais aussi ceux des hommes (muscadin, gandin, zazou) et la couleur du nœud papillon, le chamois. Le contexte permet de déterminer qu'il s'agit de diverses pièces d'habillement ou de bijoux. À travers leur intégration dans une liste et un contexte clair, ces mots sont réactualisés. Ils ne sont plus cantonnés dans un dictionnaire ou un lexique mais regagnent une signification, retrouvent un usage dans la langue, où ils remplacent les mots disparus.

Il reste encore à traiter des jeux de mots et des expressions figées. Ces dernières sont intéressantes puisqu'elles montrent d'un côté la réflexivité de l'œuvre, son caractère métatextuel, et de l'autre la création de nouvelles expressions fixes par détournement. La disparition d'Anton Voyl illustre bien ce mécanisme : « Suicida-t-il ? Appuya-t-il un canon sur son zygoma ? S'ouvrit-il au rasoir dans un bain chaud ? Avala-t-il un bol d'acquattoffana ? »<sup>36</sup> « Se suicider » perd dans *La Disparition* son pronom réflexif et devient « suicida », parfois même « s'uicida » ou « m'uicida ». Contrainte, la langue montre une transformation sémantique : la perte du pronom réflexif fait que suicide et meurtre ne sont plus différenciables l'un de l'autre, donnant l'impression que le suicidaire a été forcé d'agir. Le détournement d'expressions fixes est un autre exemple de jeu de mot<sup>37</sup>. Commentant l'éloge funèbre d'Ibn Abbou, un personnage raconte que Carcopino aurait une fois crié « Idiot ! Idiot ! Idiot ! »<sup>38</sup> lors d'une présentation de thèse. Si, comme le fait John Lee<sup>39</sup>, on la retraduit en français, cette expression donne « triple andouille ». Les deux expressions seraient tout à fait valables en français, mais recouvrent en réalité deux choses différentes : « Idiot ! Idiot ! Idiot » est, si l'on veut, une réalisation de triple andouille, elle dit trois fois ce que l'expression figée ne donne qu'à penser. Ce faisant, les jeux de mots montrent un décalage entre les vocabulaires disparitionnais et français, comme il en existe aussi entre deux langues étrangères. Les jeux de mots modifient la signification de certains mots et expressions figées, ce qui fait qu'il faut souvent « d'abord reconstituer l'expression de départ afin de comprendre. L'on constate que la production de sens s'en trouve inévitablement altérée », puisque les expressions en français et en disparitionnais « ne se superposent pas »<sup>40</sup>.

La contrainte lipogrammatique transforme donc le français, ce qui peut conduire à parler de la langue du roman comme d'une sorte de langue étrangère<sup>41</sup>. Gaspard Turin précise d'ailleurs que

---

<sup>34</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 130-131.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>37</sup> Pour d'autres exemples, voir ACERENZA Gerardo, « Stratégie de traduction des phrases (dé)figées dans *La Scomparsa*, version italienne de *La Disparition* de Georges Perec », *Translationes*, Vol. 9, 2017, p. 55-70.

<sup>38</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>39</sup> LEE John, « *La Disparition*: Problem Translations. The Rough and the Smooth », *Palimpsestes*, n°12, 2000, p. 137-157, consulté le 26 janvier 2021 : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1649>.

<sup>40</sup> PARAYRE Marc, *Lire La Disparition*, *op. cit.*, p. 246.

<sup>41</sup> Ce phénomène est encore plus flagrant dans un autre roman de Perec, *Les Revenentes*.

[l]a langue de vingt-cinq lettres constituant le milieu de *La Disparition* n'est bien qu'une « sorte » de langue étrangère, parce que son accès pour le lecteur dépend d'une langue similaire mais plus complète. Elle est pourtant une « vraie » langue étrangère pour la même raison inversée, selon laquelle le locuteur (fictif) de la première n'a pas d'accès à la seconde.<sup>42</sup>

Les synonymes, néologismes, archaïsmes et autres jeux de mots permettent de compenser la perte lexicale induite par la contrainte en remplaçant les mots disparus et en absorbant leur valeur sémantique. On peut donc dire que le vocabulaire du disparitionnais est différent de celui du français, qu'il s'agit d'une langue artificielle dérivée du français, et pas seulement d'un français étrange<sup>43</sup>.

La différence entre le disparitionnais et le français ne se trouve pas seulement dans les mots, mais aussi dans les chiffres. La contrainte lipogrammatique n'autorise que l'utilisation d'un nombre restreint de chiffres : un, trois, cinq, six, huit, dix, dix-huit, vingt, vingt-cinq, vingt-six, vingt-huit, million et milliard. Premièrement, ils insèrent une incertitude dans la narration, donner un chiffre exact devenant compliqué. Deuxièmement, ils thématisent la disparition du « e », soit de manière directe soit à travers des objets ou des personnes<sup>44</sup>. Finalement, la restriction des chiffres associée à la structure enchâssée du roman complique la temporalité du texte, rendant extrêmement difficile de donner une date ou une durée précise voire même parfois compliquant l'énonciation.

Il y a souvent une confusion quant aux nombres dans *La Disparition*, due soit à l'accumulation de détails trop précis<sup>45</sup>, soit à l'utilisation de paires de chiffres. Celles qui apparaissent le plus souvent sont « cinq ou six » et « vingt-cinq ou vingt-six ». La première symbolise les voyelles avec et sans « e », la deuxième l'alphabet français avec et sans « e ». L'incertitude constante induite par ces approximations ou cette abondance de détails remet en question la crédibilité du narrateur. À cause du disparitionnais, ce dernier ne peut en effet donner que des informations peu claires, ce qui prête à confusion. Par ailleurs cela demande aussi aux lecteurs un certain « travail » de calcul leur rappelant systématiquement le caractère métatextuel du texte et l'étrangeté de la langue, comme l'a montré Marc Parayre pour la traduction lipogrammatique de l'expression « ni une ni deux »<sup>46</sup>.

Un autre effet de la restriction lipogrammatique est de donner un caractère métatextuel aux chiffres. Inversé, le « 3 » ressemble ainsi à un grand E. Quant à lui, le cinq fait référence

---

<sup>42</sup> TURIN Gaspard, « Du quotidien contingent au quotidien nécessaire », *op. cit.*, p. 154.

<sup>43</sup> Une autre stratégie perecquienne qui n'a volontairement pas été traitée est l'utilisation de péréginismes (par exemple « Thank you » à la place de « merci » à la page 35, ou « rara avis » pour « oiseau rare » à la page 273). Ils sont certes employés pour surmonter la contrainte mais ils ne font pas, en soi, partie du lexique disparitionnais. Quant à la grammaire, elle n'est pas moins impactée que le lexique par la contrainte. Pour de plus amples analyses, voir les ouvrages de Marc Parayre, Bernard Magné et Hermes Salceda cités précédemment.

<sup>44</sup> Les chiffres vingt-cinq et vingt-six représentent le Clan, six les petits-enfants et trois les enfants (Conson, Savorgnan et le fils sans nom) du Barbu, qui est lui-même représenté par le chiffre un. Pour une analyse plus précise, nous renvoyons à nouveau à la thèse de Marc Parayre et aux ouvrages de Bernard Magné cités précédemment.

<sup>45</sup> Voir le premier chapitre de PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 13. On y trouve l'apparition d'un peu plus de cent douze personnages, dans une liste qui rend difficile un calcul exact.

<sup>46</sup> « Par exemple, la transposition humoristique de l'expression ne faire ni une ni deux – qui évoque l'absence d'hésitation liée à la rapidité d'une décision – ne passe certainement pas inaperçue : “ Faisant ni six moins cinq ni cinq moins trois ” (p. 508). Elle concourt, en fait, à créer un effet inverse : la formule s'allonge et semble, de plus, inviter à la résolution d'une opération aux vertus évidemment retardatrices ». PARAYRE Marc, « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* », dans MONTÉMONT Véronique & Christelle REGGIANI (dir.), *Georges Perec artisans de la langue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 55-66, consulté le 26 janvier 2021 : <http://books.openedition.org/pul/2708>.

à la position du « e » dans l'alphabet, comme dans l'encyclopédie que l'on trouve chez Anton Voyl : « Ou plutôt il manquait, toujours, l'in-folio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l'inscription "CINQ" »<sup>47</sup>. Ce phénomène touche aussi les membres de la famille au centre du roman. La tradition familiale veut que l'aîné y hérite toujours de la fortune colossale du clan. Les naissances de jumeaux étant fréquentes, cela finit par poser un problème, les hommes de la famille s'assassinant les uns les autres pour toucher l'héritage. Afin d'éviter ce bain de sang, la famille décide de ne plus élever qu'un seul descendant. On assassine ainsi les autres fils (« façon dont la plupart s'accommodait »<sup>48</sup>), leur mère, ou bien l'on castré le père<sup>49</sup>. L'intrigue de *La Disparition* commence par la naissance de triplés, la mère cachant deux des nourrissons pour éviter qu'ils ne meurent. Quand le Clan découvre la manigance, il tue le fils qui était resté dans la famille, provoquant la vengeance du Barbu envers le reste de sa descendance. Chaque membre de la famille est associé à un nombre. Le Barbu, *alter ego* de Perec<sup>50</sup>, représente le « un », la source de l'intrigue. Perec extradiegétiquement, et le Barbu intradiegétiquement, poursuivent le même objectif : éliminer tout « e » de leur histoire. C'est aussi la raison pour laquelle les trois fils représentent cette lettre. Les deux fils cachés ont chacun six enfants, comme le nombre de voyelles de l'alphabet, et le Clan en soi est composé d'entre vingt-cinq et vingt-six membres<sup>51</sup>. Cette lecture symbolique permet de mettre la destruction de la famille en relation avec la disparition du « e ». Ce faisant, on assiste à la destruction métaphorique de l'alphabet et du langage. Quand tous les descendants du Barbu ont disparu, la langue est pulvérisée, et ne restent plus que la mort et le silence<sup>52</sup>.

Le dernier point à traiter concerne la temporalité. La restriction lipogrammatique permet difficilement d'utiliser des points d'ancrage temporels précis. Les durées sont données à travers des calculs obscurs (« il y a vingt-huit fois vingt-huit ans »<sup>53</sup>) et les dates ne signifient presque plus rien, comme dans le rapport de l'OTAN daté du « 3.28.23 »<sup>54</sup> sur la disparition d'Anton Voyl. La contrainte lipogrammatique et la structure enchâssée du roman semblent par ailleurs compliquer la chronologie de l'histoire<sup>55</sup>. Cela induit une incertitude à la fois dans la temporalité, mais aussi dans la narration, l'instance narrative perdant parfois en crédibilité, comme lorsqu'on relève certaines invraisemblances<sup>56</sup> ou que l'on ne sait plus qui assume l'énonciation<sup>57</sup>. Cette caractéristique du roman pourrait conduire à l'interpréter comme une critique du langage, de son incapacité à réellement rendre compte de la réalité. Mais malgré ces incohérences, il faudrait plutôt considérer *La Disparition* comme un hommage à la langue, une tentative de la recréer. Selon Hervé Le Tellier, le roman « contiendrait plus de mots

<sup>47</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> Ils partagent des caractéristiques corporelles telles que la coiffure (*Ibid.*, p. 246) et une cicatrice au-dessus de la lèvre (*Ibid.*, p. 237). Voir aussi le film de PEREC Georges, QUEYSANNE Bernard & Philippe DROGOS, *Un homme qui dort*, coproduction Dovidis-Satpec, 1974. Dans une interview, des proches de Perec font référence à cette cicatrice.

<sup>51</sup> Voir PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 242, 246.

<sup>52</sup> Voir *Ibid.*, p. 304-305.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 77. Cette datation est impossible puisque l'on sait que le roman ne se passe pas en 1923.

<sup>55</sup> Il serait intéressant sur ce point d'analyser comment d'autres auteurs comme Ernest Wright (WRIGHT Ernest V., *Gadsby*, Los Angeles, Wetzel Publications, 1939, 260 p.) ou encore Eugen Helmlé (HELMMLÉ Eugen, *Im Nachtzug nach Lyon*, Berlin, Plasma, 1993, 126 p., HELMLÉ Eugen, *Knall und Fall in Lyon*, Berlin, Plasma, 1995, 128 p.) ont traité la chronologie dans leurs romans lipogrammatiques respectifs, afin de voir si l'enchâssement et l'incertitude temporelle seraient l'une des caractéristiques d'un texte lipogrammatique long, ou si cela ne découle que de l'écriture de Georges Perec.

<sup>56</sup> Voir SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 69.

différents que l'ensemble des *Rougon-Macquart* »<sup>58</sup>, alors que Marc Parayre souligne que son « foisonnement [...] fait de ce roman une véritable machine susceptible de pervertir mais aussi de régénérer le langage »<sup>59</sup>. L'enjeu de la contrainte lipogrammatique sur les chiffres du disparitionnais est donc double : en montrant le manque et en compliquant toute tentative de donner des chiffres exacts, des durées ou des dates précises, la contrainte révèle premièrement une langue amputée de ses capacités d'expression, sans pour autant renoncer à essayer. Deuxièmement, elle rappelle justement aux lecteurs francophones que ce qu'ils lisent s'apparente certes au français, mais à un sous-ensemble incomplet du français, induisant une incertitude, un manque, un signal que quelque chose ne va pas dans l'univers de *La Disparition*.

Il nous faut maintenant encore observer le rôle endossé par le lecteur dans *La Disparition*<sup>60</sup>, qui subit lui aussi un changement. « Il est toujours possible de *dire la même chose autrement* »<sup>61</sup> ou en d'autres mots, de « dire presque la même chose »<sup>62</sup>. La première citation est tirée d'un texte de Paul Ricœur traitant des problèmes de la traduction. La deuxième est d'Umberto Eco, traducteur italien des *Exercices de Style*<sup>63</sup>. Pour Ricœur, il existe deux sortes de traductions : d'une part, les traductions extralinguales, et d'autre part les traductions intralinguales, qui sont des traductions dans la même langue<sup>64</sup>. La réflexion d'Umberto Eco va aussi dans ce sens. Pour lui, la traduction consiste à dire presque la même chose en d'autres mots. *La Disparition* illustre bien ces deux positions : on peut considérer le texte soit comme une traduction intralinguale du français vers le français, soit comme une traduction extralinguale, du français vers le disparitionnais. Si l'on accepte cette deuxième possibilité, cela signifie qu'il demeure possible de reconstruire l'original potentiel français par une traduction retour. Et c'est même ce qui est parfois exigé des lecteurs du roman, qui doivent prendre une part active à la narration au risque de passer à côté des nombreuses références cachées dans le roman. Certains passages « exigent du lecteur une intense activité de repérage et de construction *équivalente* (et non pas *identique*, *hic jacet lepus* !) à celle que le scripteur a déployée pour tisser patiemment son réseau de signes. Il y aurait ainsi une sorte d'éthique perecquienne de la lecture »<sup>65</sup>. Quand ils se trouvent par exemple face à une liste de mots rares ou archaïques, les lecteurs doivent se créer une image porteuse de signification, ils sont contraints de compléter le texte pour en faire émerger le sens ; ils doivent faire fonctionner leur imagination, ce qui donne chez chaque lecteur une image potentielle différente, les faisant participer à un « jeu partagé entre auteur et lecteur »<sup>66</sup>. Utiliser des structures, littéraires ou non, nouvelles ou anciennes, pour donner naissance à une nouvelle littérature voire à un nouveau lecteur, est l'un des objectifs de l'Oulipo. Les textes oulipiens sont en effet des « textes en tout cas qui exigent à chaque fois du lecteur qu'il se place dans les pas de son

---

<sup>58</sup> LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 61.

<sup>59</sup> PARAYRE MARC, *Lire La Disparition*, *op. cit.* p. 291. Marc Parayre note encore ceci : « De même chez Perec si la promotion des mots et des lettres se fait toujours sans complaisance le démembrement du langage n'a jamais pour finalité sa destruction, bien au contraire, l'hommage qui lui est rendu est légitimé par la difficulté de l'épreuve qu'il subit. De ce point de vue l'écriture lipogrammatique est sans nul doute exemplaire : réduire dans une forte proportion la langue commune en exigeant cependant une qualité de production au moins égale, revient à nécessairement exalter des aspects habituellement oubliés, occultés ou en sommeil ». *Ibid.*, p. 292.

<sup>60</sup> Pour une analyse plus précise de quel genre de lecture nécessite *La Disparition*, nous renvoyons au chapitre 1 de la thèse de Marc Parayre, « La lecture d'une écriture ».

<sup>61</sup> RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », *op. cit.*, p. 45.

<sup>62</sup> ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milan, Bompiani, 2003, 395 p.

<sup>63</sup> QUENEAU Raymond, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947, 176 p.

<sup>64</sup> RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », *op. cit.*, p. 25.

<sup>65</sup> MAGNÉ Bernard, « De l'écart à la trace », *Études littéraires*, Vol. 23, n°1-2, 1990, p. 23.

<sup>66</sup> MEYAMA Yû, *La Disparition de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 13.



créateur, et se mue, en quelque sorte, en un « lecteur oulipien »<sup>67</sup>. Ils doivent produire une modification chez les lecteurs et, dans le cas de *La Disparition*, on peut même dire qu'ils doivent les faire traduire. Un tel procédé a déjà été évoqué plus haut avec le mot « papal » : les lecteurs doivent reconstruire le sens de ce mot par analogie avec « papa », ce qui les amène à « paternel ». Les pérégrinismes jouent aussi un rôle dans cette nouvelle position des lecteurs. Pour comprendre le texte, ils ne doivent pas seulement traduire du disparitionnais vers le français mais aussi recourir à différentes langues (anglais, allemand, latin, italien). En ce sens, ils prennent encore plus une position traductive.

Mais ce qui différencie vraiment *La Disparition* d'autres œuvres, c'est que les lecteurs ne doivent pas seulement traduire, mais aussi reproduire le geste traductif pour comprendre certains passages du texte, tâche difficile à laquelle ils ne sont pas habitués. C'est ce qui se passe lorsqu'Anton Voyl découvre un message caché sur le billard du salon<sup>68</sup> et essaie de le déchiffrer : « Ja Gra Va Sa La Dâ La Ma Tâñ / A Ma Va Jaâ 'A Ta Krat' Dâ / La Pa Sa Ya Ra Da Ra Cha »<sup>69</sup>. Anton Voyl détermine qu'il s'agit d'un Katoun, une information cachée qui, dans la culture maya, prédit l'avenir. Pour connaître le futur de Douglas Haig, il lui faut désormais décrypter le message, et pour cela Voyl propose une méthode de déchiffrement « par imitation, à l'instar du connu »<sup>70</sup>. Il réussit alors à traduire le message en disparitionnais : « J'AI POLI MA LOI SUR L'À-PIC / CAR MON TALION S'INSCRIT / DANS LA TRITURATION DU ROC »<sup>71</sup>.

Mais ce n'est pas plus clair. Pour comprendre, les lecteurs doivent eux-mêmes traduire ce passage en français, et pour cela connaître la clé de décryptage : une comptine basée sur la répétition d'une même strophe en changeant de voyelle à chaque fois. Dans l'original, la chanson commence ainsi : « Buvons un coup ma serpette est perdue / Mais le manche, mais le manche, / Buvons un coup ma serpette est perdue, / Mais le manche m'est revenu ». Selon le même principe, on trouve donc Voyl qui chante la comptine (« Ba va sa ka ma sar pa ta par da / bi vi si ki »<sup>72</sup> etc.), et c'est seulement en remettant les voyelles comme il faut que les lecteurs arrivent à ce message : « Jé Gra Vé Se La Dan La Mon Tañ / Ê Ma Ven Genâ Ê Te Crit' Dan / La Pou Si Yé Re Du Ro Ché », et en français « correct » : « J'ai gravé cela dans la montagne / Et ma vengeance est écrite dans / La poussière du rocher ». « On dirait, murmura Augustus, la fin d'Arthur Gordon Pym »<sup>73</sup>. La dernière phrase de ce roman d'Edgar Allan Poe, dans la traduction de Charles Baudelaire, est en effet : « J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher »<sup>74</sup>. Le Katoun est donc une traduction lipogrammatique du texte de Baudelaire par Perec<sup>75</sup>. C'est aussi une phrase prophétique car, comme l'a montré Jean Ricardou pour le roman de Poe, elle annonce la fin, et ainsi la mort de tous les personnages : c'est une « dramatisation de l'antagonisme encre-feuille », dont la

---

<sup>67</sup> LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 215-216.

<sup>68</sup> Ce passage a aussi été analysé dans d'autres ouvrages, voir notamment SALCEDA Hermes, « Les réseaux intertextuels dans *La Disparition* », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 23-40 ; DECOUT Maxime, « *La Disparition* : un roman de l'herméneutique », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 41-56 ; du même auteur, « Notice sur *La Disparition* », dans PEREC Georges, *Œuvres*, [T. 1] Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 998-1009.

<sup>69</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, op. cit., p. 199.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>74</sup> POE Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 277.

<sup>75</sup> Pour le lien qui relie encore ce passage à Raymond Roussel, nous renvoyons à SALCEDA, *Clés pour La Disparition*, op. cit.

signification véritable serait « j'ai écrit cela sur la page, et l'encre a enseveli le papier »<sup>76</sup>.

Comme le remarque aussi Hermes Salceda, « le texte propose une mise en abyme de la situation de production empirique, puisque le travail de décryptage, d'interprétation et de traduction réalisé par Voyl apparaît comme une mise en scène fictionnelle de celui de l'écrivain et de celui du lecteur »<sup>77</sup>. Il est donc attendu des lecteurs de *La Disparition* qu'ils réalisent eux-mêmes cette traduction pour comprendre à la fois le message et la référence intertextuelle, bien aidés en cela, il faut le dire, par la remarque d'Augustus. Malgré la difficulté de la tâche, c'est ce qu'ils font tout au long du roman : les lecteurs de *La Disparition* sont des traducteurs, c'est leur seule possibilité pour comprendre le texte dans son entièreté, dans ses moindres détails. Que ce soit en traduisant le disparitionnais ou une langue étrangère vers le français ou en imitant le geste traductif de l'auteur pour retrouver un sens, ils sont forcés de sortir de leur rôle de lecteur « normal » pour endosser celui de traducteur. Leur expérience de lecture se démarque ainsi de celle qu'ils auraient eue en lisant un texte non oulipien, et ils deviennent « en quelque sorte [des] lecteur[s] oulipien[s] »<sup>78</sup>.

L'analyse de la langue, des chiffres de *La Disparition* et du nouveau rôle des lecteurs explique pour l'on peut, sous certaines conditions, considérer la langue du roman comme une langue différente du français. Certes dérivé de la langue de Molière, le disparitionnais comporte d'autres caractéristiques, un autre champ lexical, et force les lecteurs francophones à effectuer des traductions vers le français « normal » pour comprendre le livre dans son entièreté, au risque de le prendre comme un simple tour de force, un exercice de style.

## II – Aspect intertextuel : L'invention d'une nouvelle littérature

L'ambition du « Scriptor », son propos, disons son souci, son souci constant, fut d'abord d'aboutir à un produit aussi original qu'instructif, à un produit qui aurait, qui pourrait avoir un pouvoir stimulant sur la construction, la narration, l'affabulation, l'action, disons, d'un mot, sur la façon du roman d'aujourd'hui.<sup>79</sup>

Dans le post-scriptum, le scriptor révèle avoir voulu aboutir à un « produit [...] original ». Nous avons vu qu'en utilisant la contrainte lipogrammatique, il crée une nouvelle langue qui lui offre de nouvelles possibilités d'expression. Mais *La Disparition* n'est pas uniquement constituée de textes écrits par Perec. Suivant les principes de l'Oulipo, il est aussi constitué de nombreux emprunts intertextuels, qui forment l'un des mécanismes constitutifs du roman. On peut distinguer plusieurs sortes de mécanismes intertextuels dans *La Disparition*, le premier étant les emprunts implicites. Ce sont des textes qui apparaissent dans une version lipogrammatique, quelques fois raccourcis, et dont l'auteur ou l'autrice n'est pas citée. Il y a ensuite les emprunts explicites, tels que les poèmes de Rimbaud, Mallarmé et Hugo. La dernière catégorie est une sorte d'emprunt collectif « commandé »<sup>80</sup>. Perec est certes l'auteur de *La Disparition*, certains textes ont cependant été écrits par ses amis, à sa demande. Tous ces emprunts intertextuels influencent le statut du texte en tant qu'original et poursuivent

---

<sup>76</sup> RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 203-204.

<sup>77</sup> SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>78</sup> LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>79</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 309.

<sup>80</sup> Marc Parayre, suivant en cela Bernard Magné, parle pour les emprunts implicites d'« impli-citations » simples et complexes : PARAYRE Marc, *Lire La Disparition*, *op. cit.*, p. 378-380.

l'objectif de créer une nouvelle littérature, en s'appuyant sur la tradition littéraire.

Le roman de Perec contient beaucoup de références littéraires implicites pas toujours faciles à trouver. Étant donné que c'est l'un des mécanismes constitutifs du texte, toutes ne pourront être traitées dans cet article<sup>81</sup>. C'est pourquoi l'analyse se concentrera sur des passages significatifs montrant trois procédés d'emprunt implicites différents : le résumé d'une œuvre, l'emprunt de certains éléments, et la reprise mot pour mot du texte.

La nouvelle *The Purloined Letter*<sup>82</sup> se trouve résumée au début du quatrième chapitre sous le titre le *Vol du Bourdon*, qui contient plusieurs sens : *Le Vol du Bourdon* est une œuvre musicale de Nikolai Rimski-Korsakov, mais cette interprétation est vite rejetée par le sous-titre du chapitre : « on n'a pas fait d'allusion à Nicolas Rimski-Korsakov »<sup>83</sup>. Ce titre est surtout la traduction disparitionnais de *The Purloined Letter* : en français, cette nouvelle est traduite sous le titre *La lettre volée*. Or, dans *Vol du bourdon*, « vol » a le sens de larcin et « bourdon » celui d'« erreur de composition qui se traduit par l'omission d'un mot ou d'un membre de phrase »<sup>84</sup>, donc de lettre. Comme le montre Heather Mawhinney, « la lettre épistolaire de "The Purloined Letter" devient la lettre "manquante" de l'alphabet de *La Disparition* »<sup>85</sup>. Perec résume l'intrigue de la nouvelle en deux pages et joue sur la double signification de « lettre », à la fois pli épistolaire et lettre de l'alphabet. À l'inverse de ce qui se passe chez Poe, le détective Dupin, comme les autres protagonistes de *La Disparition*, ne trouve pas le pli disparu, devenu une lettre de l'alphabet. Avec Perec comme auteur, l'histoire de Dupin se finit différemment de chez Poe, avec un échec pour l'inspecteur. Le personnage semble d'ailleurs se rendre compte du changement dans sa dernière phrase : « Jadis, au moins, j'avais du Pot [n.d.a. donc Poe !], murmura-t-il »<sup>86</sup>, et Mawhinney rajoute que l'« auteur coupable fait dire cette remarque à Dupin pour renforcer la démonstration de sa propre omnipotence et le contrôle qu'il exerce sur les personnages fictionnels de sa création littéraire »<sup>87</sup>. L'intégration de la nouvelle états-unienne résumée dans *La Disparition* crée ainsi une nouvelle version adaptée à l'univers disparitionnais, changeant aussi les références littéraires<sup>88</sup>.

Une autre catégorie d'emprunt intertextuel implicite concerne les emprunts d'objets ou de symboles. Dans son essai intitulé « Perec, Borges, and a silent solution for *La Disparition* »<sup>89</sup> Pablo Martín Ruiz signale une allusion particulièrement intéressante à une nouvelle de Borges, *El Zahir*<sup>90</sup>. Dans l'Islam, le zahir représente une manière de lire le Coran. Chez Perec, le mot endosse cependant une signification différente :

Un Zahir a d'abord un air normal, banal : il pourra s'agir d'un individu qui paraîtrait plutôt falot, ou d'un produit commun : un caillou, un doublon, un bourdon, un cadratin. Mais ils ont

---

<sup>81</sup> Pour une analyse plus détaillée des différents emprunts, voir PARAYRE Marc, *Lire La Disparition*, *op. cit.*, p. 378-468.

<sup>82</sup> POE Edgar Allan, *The Purloined Letter*, dans *Tales*, Londres, Wiley & Putnam, 1846, p. 200-218.

<sup>83</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>84</sup> CNRTL, « article sur bourdon », consulté le 6 octobre 2020 : <https://cnrtl.fr/definition/bourdon>.

<sup>85</sup> MAWHINNEY Heather, « "Vol du Bourdon" : The Purloined Letter in Perecs *La Disparition* », *The Modern Language Review*, Vol. 97, n°1, 2002, p. 52.

<sup>86</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>87</sup> MAWHINNEY Heather, *op. cit.*, p. 56. Traduction libre.

<sup>88</sup> Pour d'autres ouvrages sur cet emprunt, voir aussi PARAYRE Marc, « "Fantômes d'écrivains" dans *La Disparition* de Georges Perec », dans CHAMAYOU Anne & Nathalie SOLOMON (dir.), *Fantômes d'écrivains*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p. 143-155 ; PARAYRE Marc, *Lire La Disparition*, *op. cit.* ; et DECOUT Maxime, « *La Disparition* : un roman de l'herméneutique », *op. cit.*

<sup>89</sup> MARTÍN RUIZ Pablo, « Perec, Borges, and a silent solution for *La Disparition* », *MLN*, Vol. 127, n°4, 2012, ici p. 831-835.

<sup>90</sup> BORGES, Jorge Luis, *El Zahir*, dans *El Aleph*, Madrid, Alianza Emecé, 1997, p. 105-116.

tous un pouvoir horrifiant : qui a vu un jour un Zahir, jamais plus n'y connaîtra l'oubli, lors finira hagard, divaguant.<sup>91</sup>

Dans *La Disparition*, le Zahir a « un pouvoir horrifiant », il rend fou. Sans le nommer, on comprend qu'il s'agit du « e », puisque c'est la seule chose avec un tel effet dans le roman. Dans la nouvelle de Borges, le Zahir a la même fonction. Ruiz tire par ailleurs un parallèle supplémentaire avec une autre nouvelle de l'auteur argentin, *Deutsches Requiem*<sup>92</sup>. C'est l'histoire du chef suppléant d'un camp de concentration, Otto Dietrich zur Linde, qui explique ainsi sa méthode pour torturer ses prisonniers :

J'avais compris il y a de cela bien des années qu'il n'existe pas une chose au monde qui ne contienne en son sein les germes d'un possible Enfer ; un visage, une parole, une boussole, une publicité sur un paquet de cigarettes, toutes ces choses peuvent rendre une personne folle si elle ne parvient pas à l'oublier. Est-ce qu'un homme qui se représente continuellement la carte de la Hongrie ne serait-il pas fou ? Je pris la décision d'appliquer ce principe au régime disciplinaire de notre maison.<sup>93</sup>

Ruiz fait un parallèle entre cette description du Zahir de Borges et celle de Perec :

[L]a description de la méthode qu'utilise zur Linde pour torturer et détruire ses prisonniers dans le camp correspond exactement à la description du Zahir que l'on trouve dans « El Zahir » de Borges, et que Perec reproduit dans sa réécriture de la nouvelle : un objet impossible à oublier et qui mène la personne à la folie, et jusqu'à la mort.<sup>94</sup>

Cette allusion intertextuelle à Borges explicite l'une des interprétations pour la disparition du « e » : symboliquement, il s'agirait d'une métaphore pour la disparition des Juifs lors de la Seconde Guerre mondiale et, en supposant que le « e » représente une lettre féminine voire maternelle, la disparition de la mère de Perec, qui était juive et mourut dans les camps de concentration. Cette interprétation est encore renforcée par l'élimination systématique des descendants du Barbu, et par le cri poussé par Ottavio Ottaviani (« Nazi ! »<sup>95</sup>) à la fin du roman. En empruntant le Zahir chez Borges, Perec crée une intertextualité qui fait dialoguer deux œuvres traitant de la Shoah et de ses millions de disparus. Ce faisant, l'emprunt intertextuel donne une seconde couche de signification à la disparition du « e » et complexifie son interprétation, inscrivant dès lors *La Disparition* dans un corpus d'œuvres traitant de ce sujet<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>92</sup> BORGES Jorge Luis, *Deutsches Requiem*, dans *Obras completas*, 4 tomes, Barcelone, Emecé, 1989-1996, p. 576-581.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 579. Traduction libre.

<sup>94</sup> MARTÍN RUIZ Pablo, « Perec, Borges, and a silent solution for *La Disparition* », *op. cit.*, p. 834. Traduction libre.

<sup>95</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>96</sup> Pour plus d'informations sur Perec et le judaïsme, voir notamment : BÉNABOU Marcel, « De la judéité à l'esthétique du manque », *Oulipo*, consulté le 26 janvier 2021 : <https://www.ouliipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthetique-du-manque> ; BURGELIN Claude, « Perec et la judéité : une transmission paradoxale », *Revue d'Histoire de la Shoah*, Vol. 3, n°176, 2002, p. 167-182 ; DECOUT Maxime, « Georges Perec : la judéité de l'autre », *Roman 20-50*, Vol. 1, n°49, 2010, p. 123-134 ; DECOUT Maxime, « Topographie de l'inconscient juif dans *La Boutique obscure* », *Le Cabinet d'amateur*, juin 2013, consulté le 26 janvier 2021 : [http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/M\\_Decout.pdf](http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/M_Decout.pdf).

Les emprunts directs, sans modifications, à d'autres œuvres littéraires sont le dernier cas à traiter. Il s'agit ici d'un extrait de *La Disparition* dans lequel le personnage d'Aignan reproduit les caractéristiques d'Œdipe et du roman *L'Élu*<sup>97</sup> de Thomas Mann, dans la traduction française de Louise Servicen<sup>98</sup>, reliant ainsi le mythe grec au texte allemand. Comme Marc Parayre l'a remarqué, Perec ne signale cependant pas qu'il reprend mot pour mot certains passages anoulipiques<sup>99</sup> de la traduction<sup>100</sup>. La traduction de Servicen est à n'en pas douter l'un de ces fameux « plagiats par anticipation »<sup>101</sup>, comme l'Oulipo nomme les textes pré-oulipiens qui utilisent une contrainte oulipienne. Cela ne justifie pour autant pas le plagiat perecquien. Était-ce pour éviter de révéler à la fois la référence intertextuelle et la contrainte ? Il aurait pourtant pu citer le nom de Servicen, comme il le fait pour des auteurs et autrice comme Monique Wittig, Raymond Queneau ou Raymond Roussel. Toujours est-il que cet emprunt direct montre une forme de « recyclage » littéraire. Perec reprend littéralement des passages d'un texte préexistant, insérant des parties de texte « non originales » dans son roman. Ce faisant, il réactualise un texte déjà ancien et « fait en quelque sorte émerger les potentialités ignorées d'un ouvrage qui à l'origine n'est en rien écrit selon la contrainte, comme s'il s'agissait de le rallier ainsi à la cause oulipienne »<sup>102</sup>.

*La Disparition* ne comporte pas seulement des emprunts intertextuels implicites, mais aussi des emprunts explicites. Ce sont souvent des textes que Perec a traduits en disparitionnais, avec le nom de leurs auteurs, dans leur intégralité, résumé ou modifié pour satisfaire au lipogramme. L'analyse qui suit déterminera si l'on peut parler de ces textes comme des traductions ou plutôt comme des réécritures. Si on les considère comme des traductions, cela signifie que le roman est composé en partie de traductions lipogrammatiques, renforçant le statut traductif de *La Disparition*. Tout comme pour les emprunts implicites, il existe de nombreux exemples d'emprunts explicites. C'est pourquoi l'analyse se concentrera sur un poème de Mallarmé<sup>103</sup> (« Mallarmus »<sup>104</sup> dans le texte).

<i>Brise marine</i>	Bris Marin
La chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres	Las, la chair s'attristait. J'avais lu tous folios
Fuir ! Là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres	Fuir ! Là-bas fuir ! J'ai vu titubant l'albatros D'avoir couru aux flots inconnus, à l'azur !
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !	Nul, ni nos noirs jardins dans ton voir aussi pur
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux	N'assouvira mon flanc qui, marin, s'y baignait.
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe	Ô, Nuits ! Ni l'abat-jour insolant qui brûlait
Ô nuits ! Ni la clarté déserte de ma lampe	Sur un vain papyrus aboli par son Blanc

<sup>97</sup> MANN Thomas, *L'Élu*, traduit par Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1952, 344 p. Ce livre reprend en partie le *Gregorius oder der gute Sünder* de Hartmann von Aue.

<sup>98</sup> Voir aussi PARAYRE Marc, « Lire La Disparition », *op. cit.*, p. 664-668 ; et SHIOTSUKA Shuichiro, « Le pouvoir d'évocation du lipogramme dans *La Disparition* », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 58-59.

<sup>99</sup> Les textes datant d'avant la création de l'Oulipo sont qualifiés d'« anoulipiques » lorsqu'ils respectent une contrainte. La traduction de Louise Servicen contient par hasard des passages sans « e ».

<sup>100</sup> Voir PARAYRE Marc, « « Fantômes d'écrivains » dans *La Disparition* de Georges Perec », *op. cit.*

<sup>101</sup> LE LIONNAIS François, « Le second manifeste », dans OULIPO, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>102</sup> PARAYRE Marc, « *La Disparition* : œuvre oulipienne par excellence ? », dans MIKŠIĆ Vanda & Évaïne LE CALVÉ IVIČEVIĆ (dir.), *Entre jeu et contrainte : pratiques et expériences oulipiennes*, Zagreb, Meandarmedia, 2016, p. 133.

<sup>103</sup> Pour l'analyse de ce poème, voir aussi MAGNÉ Bernard, *Perecollages*, *op. cit.* ; et LEE John, « Brise ma rime, l'ivresse livresque dans *La Disparition* », *op. cit.*

<sup>104</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 118.

Sur le vide papier que la blancheur défend  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.  
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,  
Lève l'ancre pour une exotique nature !

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs  
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !  
Et, peut-être, les mâts invitant les orages,  
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages

Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...

Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !<sup>105</sup>

Ni la bru qui donnait du lait à son Infant.  
Partirai ! Ô transat balançant ton grand foc,  
Sors du port ! Cinglons sur l'inouï lointain du roc.

Un chagrin abattu par nos souhaits d'un soir  
Croit toujours au salut qui finit au mouchoir.  
Mais parfois un dur mât invitant l'Ouragan  
Fait-il qu'un Aquilon l'ait mis sur un brisant  
Omis, sans mâts, sans mâts, ni productifs îlots.

Mais ouïs nos marins chantant aux apparaux !<sup>106</sup>

Formellement, les deux poèmes sont en alexandrins avec rimes suivies. Mais si *Brise marine* est composé de deux strophes, *Bris marin* n'en comporte plus qu'une. Le Je lyrique du poème original s'ennuie. Il a déjà essayé de combattre ce spleen en lisant « tous les livres ». Mais ni la femme qui allaite le bébé, que l'on peut prendre pour l'épouse et l'enfant du Je lyrique, ni les vieilles habitudes (« les vieux jardins ») ne peuvent le vaincre. Cet ennui exprime la perte d'inspiration du Je lyrique : il ne peut plus écrire (« le vide papier que la blancheur défend »). La seule solution est de partir, de voyager ou de fuir. Ce poème constitue une réponse aux poèmes *L'albatros*<sup>107</sup> et *L'invitation au Voyage*<sup>108</sup> de Baudelaire. « Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux » rappelle l'oiseau baudelairien, tué par les marins. Quant au thème du voyage, on peut le mettre en relation avec *L'invitation au voyage*, ce qui donne au poème de Mallarmé une signification métaphorique : le Je lyrique du poème veut écrire, il veut aller vers cette « exotique nature » de la poésie, mais n'y parvient pas, son spleen l'en empêchant.

Dans le texte lipogrammatique, on trouve le même contenu. Perec explicite cependant la référence aux poèmes baudelairiens en transformant « les oiseaux ivres » en « albatros titubants ». Dans un mouvement contraire, le poème devient aussi plus flou, les synonymes utilisés pour traduire en disparitionnais n'ont souvent pas la même signification qu'en français. « Flanc » est ainsi un archaïsme utilisé pour « [l]a partie du corps où la vie semble profondément logée, qui est le lieu de la sensibilité »<sup>109</sup>, ce qui correspond au « cœur » de Mallarmé. Mais Perec adapte aussi le poème au monde de *La Disparition*, tout comme le ferait un traducteur pour sa langue-cible, ce qui a pour effet de donner une nouvelle signification au poème. Et cette nouvelle signification est la disparition du « e », qui vient se superposer au manque du Je lyrique et devient aussi sa motivation à écrire. Même si le poème est signé « Mallarmus », on peut supposer que c'est Anton Voyl qui l'a traduit, voire même écrit. Olga Mavrokhordatos, qui a trouvé ces textes, dit qu'il s'agirait de « [s]ix madrigaux archi-connus, qu'on a tous lus dans un Michard ou dans un Pompidou, qu'on a tous appris quand on avait

<sup>105</sup> MALLARMÉ Stéphane, « Brise marine », dans *Vers et Prose*, Paris, Perrin et Cie, 1893, p. 19-20.

<sup>106</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, op. cit., p. 118.

<sup>107</sup> BAUDELAIRE Charles, « L'albatros », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 11-12.

<sup>108</sup> BAUDELAIRE Charles, « L'invitation au voyage », dans op. cit., p. 121-123.

<sup>109</sup> CNRTL, « article sur flanc », consulté le 8 octobre 2020 : <https://cnrtl.fr/définition/flanc>.

dix ans. Six madrigaux transcrits, mot à mot, sans aucun marginalia, par la main d'Anton »<sup>110</sup>. Mais les lecteurs, si tant est qu'ils connaissent l'original mallarméen, se rendent bien compte qu'il ne s'agit pas d'une retranscription mot à mot mais d'une traduction lipogrammatique. Ils reconnaissent le contenu, le ton du poème original, mais dans une langue différente. Ce n'est pas non plus une réécriture, puisqu'il ne s'agit pas de s'inspirer de ce texte pour en écrire un nouveau avec une portée par exemple parodique, mais bien de le rendre fidèlement en disparitionnais. En conséquence, ces poèmes peuvent intradiégétiquement sembler originaux, extradiégétiquement non<sup>111</sup>. *Bris marin*, tout en gardant la signification originale, parle donc également de la recherche du « e » par Anton Voyl, de la poésie, de l'inspiration que représente cette lettre. Perec a ainsi donné au poème une nouvelle couche de signification, sans que le sens original n'ait disparu. Puisque cette signification originale n'a pas disparu, qu'elle n'est pas détournée et que l'on reconnaît le poème *Brise marine* dans sa version disparitionnaise, on peut donc dire que *Bris marin* est une traduction. Et ce n'est pas la seule : *La Disparition* comprend aussi des traductions lipogrammatiques de Victor Hugo et d'autres auteurs. On voit ainsi que le roman, dès le début, est composé en partie de traductions, ce qui semble avoir été une première étape d'écriture du roman, comme en témoigne Marcel Bénabou<sup>112</sup>.

Dans *La Disparition*, Perec n'endosse pas seulement le rôle de l'auteur, mais aussi celui de l'éditeur qui traduit, respectivement du traducteur qui édite. Éditeur traduisant, car comme nous l'avons vu, Perec traduit et résume un grand nombre de textes en disparitionnais. Traducteur éditant car il a demandé à ses amis de lui écrire des lipogrammes. On voit ces textes dans le roman<sup>113</sup> mais aussi dans ses archives, où se trouve une liste avec les noms et les thèmes des textes<sup>114</sup> : « Math » à côté de Le Lionnais<sup>115</sup>, « allemand » à côté d'Helmlé<sup>116</sup>, « anglais » à côté de Wright<sup>117</sup>, Wittig<sup>118</sup> à côté de « zoologie » et Queval<sup>119</sup>, Roubaud<sup>120</sup> et Mannick<sup>121</sup> à côté de poésie<sup>122</sup>.

Que Perec ait intégré – et aussi édité, corrigeant parfois les textes de ses amis<sup>123</sup> – tant de textes dans son roman est intéressant pour l'analyse du texte, mais aussi pour son statut

<sup>110</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>111</sup> Voir aussi SHIOTSUKA Shuichiro, « Augustus a-t-il lu “Voyelles” ou “Vocalisations” ? – la logique diégétique et celle lipogrammatique dans *La Disparition* de Georges Perec », dans MIKŠIĆ Vanda & Évaïne LE CALVÉ IVIČEVIĆ (dir.), *Entre jeu et contrainte*, *op. cit.*, p. 143-152.

<sup>112</sup> BÉNABOU Marcel, « Marcel Bénabou parle de *La Disparition* », propos recueillis par Mireille Ribière, texte inédit, cité d'après SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>113</sup> PEREC Georges, *La Disparition*, *op. cit.*, p. 60-66.

<sup>114</sup> Voir le document avec la signature 86, 1, 87.

<sup>115</sup> François Le Lionnais était mathématicien et a fondé l'Oulipo avec Raymond Queneau.

<sup>116</sup> Helmlé était un traducteur allemand et ami de Perec. Ils ont écrit ensemble la pièce radiophonique *Die Maschine*.

<sup>117</sup> Ernest Vincent Wright, qui a écrit en 1939 un roman lipogrammatique en anglais cité précédemment.

<sup>118</sup> Monique Wittig, autrice, philosophe et féministe française.

<sup>119</sup> Jean Queval, poète français et cofondateur de l'Oulipo.

<sup>120</sup> Jacques Roubaud, écrivain, mathématicien, traducteur et poète français, cofondateur de l'Oulipo. Son poème *La Disparition*, placé au début du roman, est le seul qui soit signé par son auteur.

<sup>121</sup> Edouard J. Mannick, poète et journaliste mauricien.

<sup>122</sup> La Bibliothèque de l'Arsenal m'a donné l'autorisation de consulter le Fonds Perec, avec l'accord de Mme Sylvia Richardson. Je les en remercie.

<sup>123</sup> Comme on peut le voir dans sa correspondance avec Eugen Helmlé : « Quand j'ai retranscrit votre texte au propre, j'ai trouvé un » e < [...] ». Traduction libre. PEREC Georges & Eugen HELMLÉ, « *Cher Georges* » – « *Cher Eugen* », dans SCHOCK Ralph (dir.), *Die Korrespondenz zwischen Eugen Helmlé und Georges Perec*, traduit par Élise Clément et Tillas Fuchs, St. Ingbert, Conte Verlag, 2015, p. 108.

d'original. *La Disparition* peut en effet être considérée comme un recueil de textes composé par plusieurs auteurs, un texte collectif. Certains passages sont originaux, tandis que de nombreux autres consistent en des citations et traductions disparitionnaises des textes existants, le mélange des deux donnant *La Disparition*<sup>124</sup>. Suite à l'analyse des emprunts intertextuels, on peut donc conclure que le roman est constitué, au moins en partie, de traductions lipogrammatiques, et qu'il ne s'agit donc pas d'un original dans son entièreté.

### III – Aspect génétique : *La Disparition*, une traduction ?

L'analyse a montré jusqu'à présent le statut très particulier de *La Disparition* : le roman est composé de textes originaux écrits par Perec et d'autres auteurs, ainsi que de traductions lipogrammatiques. De plus, on peut considérer que le texte est écrit en disparitionnais, une langue artificielle dérivée du français. Cela entraîne de nombreuses implications pour le texte, notamment un champ sémantique différent du français, une incertitude liée aux chiffres et un nouveau rôle pour le lecteur, celui de traducteur, et cela parce que pour comprendre le texte dans les moindres détails, ils sont eux-mêmes contraints de le retraduire en français normal.

Mais cela ne suffit pas encore à faire de *La Disparition* une traduction, Perec aurait pu écrire son roman en disparitionnais dès le début. Afin de déterminer si c'est le cas, il faut étudier le tapuscrit de l'avant-dernière version du roman. Dans celui-ci, on trouve encore quinze « e » :

#### Tapuscrit de *La Disparition*

85,1,231 : *Il y a cinq jours, quand j'ai pourvu à l'installations **des amis** qu'Olga voulait voir accourir à Azincourt, j'ai sorti du cagibi six draps, trois polochons, un plaid, moult torchons.*

86,1,10 : *Muni d'un sauf-conduit dont l'immatriculation griffait un coin jauni du papyprus dont ~~les habitants~~ l'occupant...*

86,1,19<sup>125</sup> : *mais toujours sur un ~~bout~~ de carton*

86,1,61 : *(du mar ou du gin, du schnaps, ou un akvavit, ou pourquoi pas, un armagnac qui datait **de** l'an mil, qu'il avait acquis à pris d'or à Oloron, un soir d'avril dix-huit).*

#### *La Disparition*

p. 237 : *Il y a cinq jours, quand j'ai pourvu à l'installation **du duo** qu'Olga voulait voir accourir à Azincourt, j'ai sorti du cagibi six draps, trois polochons, un plaid, moult torchons.*

<sup>124</sup> Ce procédé est aussi intéressant dans l'optique d'une traduction en langue étrangère, puisque les traducteurs peuvent eux-mêmes demander des textes à des amis et ainsi répliquer le geste de l'auteur. Voir DECOPPET Valentin, « Verschwinden der Treue oder Treue durch das Verschwinden », dans *Littérature potentielle und Übersetzung : die Potentialität der Übersetzung bei Georges Perecs La Disparition und Eugen Helmlés Anton Voysl Fortgang*, mémoire de Master, Berne, Université de Berne, 2018, p. 63-64.

<sup>125</sup> Cet exemple est tiré de MAEYAMA Yû, *La Disparition de Georges Perec*, op. cit., p. 270.



86,1,96,r <sup>o</sup> : ( <del>avatar dans la signification d'avare</del> )	
86,5,6 : Tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, mais sou l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris <del>sauvrenu</del> biscornu...	p. 31 : 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...
86,5,81 : –Vois ! Ici : l'inscription du blanc sur <del>le</del> un bord du billard !	p. 156 : –Vois ! Ici ! L'inscription du Blanc sur un Bord du Billard !
86,5,91 : Il fit un jour un joli discours à propos du subjonctif à un <del>congrès</del> Symposium sur Lhomond.	p. 210 : Il fit un jour un joli discours à propos du subjonctif lors d'un symposium sur Lhomond.
Mns, p. 12 <sup>126</sup> : non loin de l'aquarium	p. 36 : non loin du bassin
Mns, p. 15 : choisi un microsillon pour mon cousin Julot quoi doit <u>venir</u> à Paris pour huit jours à la fin mai,	p. 42 : choisi un microsillon pour mon cousin Julot qui doit sortir du babut à la fin du mois prochain,
Mns, devoir de Christine Ferri : Là où nous vivions autrefois	p. 60 : Là où nous vivions jadis
Écrit de Jacques Roubaud : Pontryagin y passa vingt ans, <u>ce</u> ssant d'y voir.	p. 62 : Pontryagin y passa vingt ans, finissant par n'y plus voir du tout.
Écrit d'Eugen Helmlé : Am Pfad Wächst Minzkerant dazwischen <u>chen</u>	p. 66 : Am Pfad wächst Gras auch Minzkerant
Écrit d'Alain Guérin : tous « <u>Segunda Prima Bis</u> »	p. 78 : tous « Prima Bis »
Mns, p. 73 : Mais un soir, alors que j'arrivais du bourg où j'avais pourvu aux provisions du soir, suivi d'un gamin	p. 164 : Puis, un jour, alors qu'ayant pourvu aux provisions du soir, j'arrivais du bourg suivi d'un gamin

Les extraits des documents 86,1,10, 86,1,19, 86,1,61 et 86, 1, 96 r<sup>o</sup> ont été rayés du manuscrit final, on ne trouve donc pas de correspondance dans la dernière version du roman<sup>127</sup>. Ce que nous montrent par contre les autres extraits, c'est le travail effectué pour écrire *La Disparition*. Perec n'a pas écrit son roman sans « e » dès le départ. Il a certes essayé<sup>128</sup>, mais en oubliant

<sup>126</sup> Nous tirons les exemples suivants de la thèse de Marc Parayre, dont nous gardons la manière de citer le manuscrit. Voir PARAYRE Marc, *Lire La Disparition de Georges Perec*, op. cit., p. 547-630.

<sup>127</sup> Ils appartiennent à ce que Yû Maeyama a appelé le manuscrit annulé. Voir MAEYAMA Yû, *La Disparition de Georges Perec*, op. cit., p. 217-224.

<sup>128</sup> Il est vraisemblable que Perec en ait « effacé » les traces, comme le dit Yû Maeyama : « En ce qui concerne *La Disparition*, il semble en effet que Perec ait tendance à ne pas conserver les documents avant-textuels une fois que ceux-ci ont été intégrés à une nouvelle mise au net. En témoignent la perte quasi totale du manuscrit “annulé” ou les nombreuses ratures constatées dans les “Brouillons”. Il semble que Perec conserve certaines archives dans la mesure même où il n'en a pas fait usage : d'où la survie, si partielle que soit-elle, de la version

des « e » tout au long du manuscrit, comme il l'écrit dans une lettre adressée à Helmlé : « Mais ne vous inquiétez pas, je trouve moi-même des “e” toutes les cinq à six pages ! »<sup>129</sup> On voit donc que ce que l'on considérerait comme un texte original est en réalité, au moins en partie, une traduction lipogrammatique d'un texte français, dont on peut encore trouver des traces dans le tapuscrit original.

À travers l'analyse de la langue, des emprunts intertextuels et du tapuscrit original de *La Disparition*, on voit donc que le roman est composé de deux sortes de traductions différentes : tout d'abord les textes écrits par d'autres auteurs et traduits en disparitionnais<sup>130</sup>. À côté par exemple des poèmes, on trouve aussi plusieurs récits enchâssés, résumés d'autres œuvres, des emprunts intertextuels qui relient *La Disparition* avec des époques, des auteurs, des langues et des histoires différentes, en faisant une sorte de somme de littérature. Deuxièmement, *La Disparition* en soi est en partie une traduction disparitionnaise d'un texte français dont il ne reste que peu de traces. Comme nous l'avons vu, on peut reconstruire le geste traductif de Perec en analysant les versions qui ont précédé la version publiée. Cela signifie que l'on pourrait reconstruire le texte original potentiel en retraduisant le texte en français, et que *La Disparition* est donc, au moins en partie, une traduction. Ce changement de statut du roman pose ainsi des questions quant à l'essence même d'un original et d'une traduction et a des implications importantes pour les traductions lipogrammatiques en langues étrangères.

#### IV – Les textes oulipiens comme traductions intralinguales

Deux voix d'accès s'offrent au problème posé par l'acte de traduire : soit prendre le terme « traduction » au sens strict de transfert d'un message verbal d'une langue dans une autre, soit le prendre au sens large, comme synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique.<sup>131</sup>

Paul Ricœur explique ainsi la différence entre traduction extralinguale et traduction intralinguale. La première est confrontée à la « pluralité et [...] la diversité des langues »<sup>132</sup>, tandis que la seconde est interprétée comme une question de compréhension, hypothèse que soutient aussi Georges Steiner (« Comprendre, c'est traduire »<sup>133</sup>). Ces deux sortes de traduction se ressemblent, chacune ayant pour objectif de comprendre un contenu. Pour les textes oulipiens, la traduction intralinguale n'est cependant pas seulement une question de compréhension mais surtout de créativité.

« Il est toujours possible *de dire la même chose autrement* »<sup>134</sup> affirme Ricœur. En reformulant

---

« d'Arnaud », remplie d'éléments ignorés par le texte définitif ». MAEYAMA Yû, « Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec », *Le Cabinet d'amateur*, juin 2013, p. 20, consulté le 26 janvier 2021 : <http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf>.

<sup>129</sup> PEREC Georges & Eugen HELMLÉ, « *Cher Georges* » – « *Cher Eugen* », *op. cit.*, p. 108. Traduction libre.

<sup>130</sup> Nous n'avons dans cet article volontairement pas abordé les auto-traductions de Perec, concernant principalement *Un homme qui dort* et *Les Choses*, car elles posent encore d'autres problèmes par rapport à l'autorité et au processus de la traduction.

<sup>131</sup> RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », *op. cit.*, p. 21.

<sup>132</sup> *Idem.*

<sup>133</sup> STEINER Georges, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 1. La traduction du titre du premier chapitre est tirée de la traduction de Lucienne Lotring.

<sup>134</sup> RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », *op. cit.*, p. 45.

une phrase, nous réalisons une traduction intralinguale. Ce qui permet cet acte traductif, c'est « la capacité réflexive du langage, cette possibilité toujours disponible de parler sur le langage, de le mettre à distance, et ainsi de traiter notre propre langue comme une langue parmi les autres »<sup>135</sup>. Cette métaréflexivité est une caractéristique des œuvres oulipiennes, une réorganisation de la langue qui devient encore plus visible quand on observe leurs avant-textes. Chris Clarke dit qu'il existe deux possibilités pour la création d'une traduction intralinguale : « soit le texte est écrit en respectant la contrainte requise dès le départ, soit le texte est écrit puis révisé afin d'activer la contrainte – par exemple, pour retirer la lettre illicite dans un lipogramme une fois que la traduction sémantique a été effectuée »<sup>136</sup>. Comme ce travail l'a montré, c'est en partie ce qui s'est passé dans *La Disparition*.

Cette démarche change donc la manière d'appréhender le statut des textes oulipiens à contraintes linguistiques. Si on les considère comme des traductions, c'est la contrainte qui permet de transformer le texte original potentiel en son résultat. L'œuvre littéraire qui en ressort n'est que l'une des réalisations potentielles de cet original. Chez d'autres auteurs, la même contrainte et le même contenu donnent une autre traduction, comme c'est le cas pour les traductions interlinguales<sup>137</sup>. C'est pourquoi on peut considérer les textes oulipiens comme des *pseudo-originiaux* : ils sont en réalité la traduction d'un original potentiel.

## V – Ressemblance entre oulipiens et traducteurs

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration [...] qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures [...]. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman [...] ou de la tragédie classique [...], contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes [...], etc.<sup>138</sup>

Tout texte littéraire dépend de restrictions, la différence étant que les oulipiens choisissent « systématiquement et scientifiquement »<sup>139</sup> une contrainte qui renforce leur créativité. On peut comparer cette démarche à la traduction, en prenant l'original comme source d'inspiration. Pour les traducteurs, l'original est l'inspiration, la contrainte qu'ils vont transférer dans leur propre langue. Les caractéristiques de l'original (contenu et forme) forcent la créativité, l'interprétation, et enrichissent ainsi la langue d'arrivée. Les traducteurs doivent systématiquement trouver des voies entre les langues afin que leur texte corresponde à l'original.

La source d'inspiration n'est pas la seule similitude entre traducteurs et oulipiens, mais aussi la manière de concevoir leur art. Oulipo est un acronyme pour « Ouvroir de Littérature Potentielle ». « Ouvroir » signifie « [a]telier, souvent à caractère professionnel, où des personnes bénévoles effectuent des travaux d'aiguilles »<sup>140</sup>. Les oulipiens se voient ainsi comme des artisans et non comme des artistes. Les traducteurs aussi sont souvent décrits

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>136</sup> CLARKE Chris, « The Impact of Constraint Visibility on the Translation of Constraint-based Writing », *MLN*, Vol. 131, n°4, 2016, p. 882. Traduction libre.

<sup>137</sup> On peut ici penser au RAPT de Ricardou, malgré les débats qu'il a entraînés. Voir RICARDOU Jean, « La contrainte corollaire », *Formules. Revue des littératures à contraintes*, n°3, p. 196.

<sup>138</sup> LE LIONNAIS François, « La Lipo. (Le premier Manifeste) », dans OULIPO, *La littérature potentielle, op. cit.*, p. 16.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>140</sup> CNRTL, « article sur ouvroir », consulté le 8 octobre 2020 : <http://cnrtl.fr/definition/ouvroir>.

comme des « artisan[s] de la langue »<sup>141</sup>. Cette ressemblance est encore renforcée par le fait que certains membres de l'Oulipo tels que Georges Perec<sup>142</sup>, Harry Matthews<sup>143</sup> ou Oskar Pastior<sup>144</sup> ont eux-mêmes traduit, mais aussi parce que leurs propres œuvres sont décrites comme des traductions. C'est ce qu'explique Rahel Gavin pour les *Exercices de style*, affirmant que l'auteur « creuse le potentiel permutatif de la traduction »<sup>145</sup>. Sarah Greaves affirme aussi que

la spécificité de réécriture lipogrammatique réside dans le fait qu'elle est elle-même un acte traduisant ; éviter des mots en *e* signifie qu'on les remplace par d'autres (mots étrangers et dialectaux, mots rares...), qu'on les détourne par périphrases ou paraphrases, qu'on recourt aux citations, aux réécritures etc. Il s'agit, à l'intérieur d'une langue, de modulations, de transpositions, d'emprunts — de toute la panoplie des opérations de traduction.<sup>146</sup>

Les scientifiques ne sont pas les seuls à parler des œuvres oulipiennes comme des traductions, l'Oulipo lui-même le fait<sup>147</sup>. Les poèmes lipogrammatiques de *La Disparition* sont ainsi considérés dans *La Littérature Potentielle* comme des « Traductions lipogrammatiques de poèmes bien connus »<sup>148</sup>. Dans leur manière de travailler, oulipiens et traducteurs travaillent par ailleurs de manière semblable : « Selon cette démarche duale de praticien et de théoricien<sup>149</sup>, oulipiens et traducteurs tour à tour analysent les procédés de transformation textuelle qui sont à l'œuvre puis les appliquent »<sup>150</sup>. La seule chose qui différencierait l'écriture oulipienne et la traduction semble être la fidélité à l'original.

## VI – La traduction d'une traduction : une traduction parfaite ?

Ce qui donne son originalité à un texte, c'est sa forme, sa structure. La langue et le style sont ainsi les éléments essentiels d'un texte, et c'est ce qui ressort d'une traduction. On peut ainsi faire un lien avec le critère d'une traduction parfaite de Paul Ricœur. Pour lui, la traduction se trouve confrontée au dilemme « *fidélité/trahison* »<sup>151</sup>. Ce dilemme existe parce qu'

---

<sup>141</sup> Voir DELISLE Jean, « Les traducteurs, artisans de l'histoire et des identités culturelles », conférence tenue le 1<sup>er</sup> avril 2010 au Caire, consulté le 20 mai 2018 : <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5095/pdf> ; DELISLE Jean (dir.), *La traduction en citations*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, 434 p. ; HEINICH Nathalie, « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, Vol. 25, n°2, 1984, p. 264-280.

<sup>142</sup> Voir MATTHEWS Harry, *Les verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, traduit par Georges Perec et Harry Matthews, Paris, Denoël, 1975, 188 p.

<sup>143</sup> Voir PEREC Georges, *Ellis Island*, traduit par Harry Matthews, New York, The New Press, 1996, 156 p.

<sup>144</sup> Voir ARGHEZI Tudor, *Im Bienengrund*, traduit par Oskar Pastior, Bucarest, Jugendverlag, 1963, 19 p.

<sup>145</sup> GALVIN Rachel, « Form Has Its Reasons: Translation and *Copia* », *MLN*, Vol. 132, n°4, 2016, p. 846. Traduction libre.

<sup>146</sup> GREAVES Sarah, « De *La Disparition* de Georges Perec à *Vanish'd!* de John Lee : la traduction traduite », *Palimpsestes*, n°9, 1995, 3 janvier 2011, consulté le 25 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/680>.

<sup>147</sup> Voir OULIPO, « III 1 », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 143-170. Il s'agit d'un chapitre dans lequel certaines contraintes oulipiennes sont considérées comme des traductions.

<sup>148</sup> PEREC Georges, « Traductions lipogrammatiques de poèmes bien connus », dans OULIPO, *La littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 95-96.

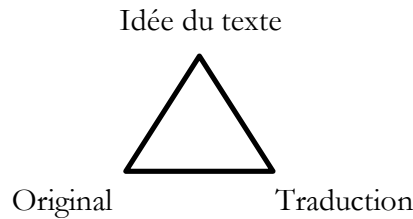
<sup>149</sup> Isabelle Collombat fait ici référence aux tendances analytiques et synthétiques de l'Oulipo.

<sup>150</sup> COLOMBAT Isabelle, « L'Oulipo du traducteur », *Semen*, n°19, 2005, 16 mai 2007, consulté le 3 octobre 2020 : <https://journals.openedition.org/semen/2143>.

<sup>151</sup> RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », *op. cit.*, p. 39.

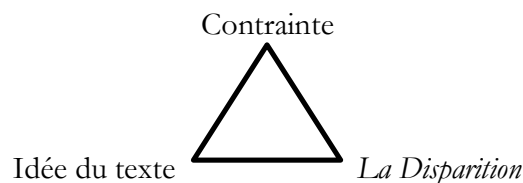
il n'existe pas de critère absolu de la bonne traduction ; pour qu'un tel critère soit disponible, il faudrait qu'on puisse comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte qui serait porteur du sens identique supposé circuler du premier au second. La même chose dite de part et d'autre.<sup>152</sup>

On peut représenter la théorie de Ricœur comme un triangle dont les trois angles seraient occupés par l'original, l'idée du texte et la traduction.



Si la traduction parfaite existait, elle passerait du texte original à la traduction à travers le prisme de ce « troisième texte ». Le problème, c'est qu'« il n'y a pas [...] de tiers texte entre le texte source et le texte d'arrivée »<sup>153</sup>. Pour traduire, les traducteurs doivent donc reconstruire l'idée du texte en interprétant le texte original. C'est aussi pourquoi de nouvelles traductions paraissent chaque année : toute œuvre donne naissance à une multitude d'interprétations ; cela, et aussi le fait que l'interprétation d'un texte original peut changer avec le temps. Un exemple intéressant est la réception du *Misanthrope*<sup>154</sup> de Molière. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, le misanthrope était une figure détestable raillée par la bonne société. Un siècle plus tard, Alceste devient cependant l'idéal de Rousseau<sup>155</sup>. Une traduction qui s'appuie sur cette interprétation serait certainement différente d'une traduction du XVII<sup>ème</sup> siècle. C'est pourquoi une traduction est dépendante de son époque (et de sa langue et du milieu social), alors qu'un original peut se transformer et recevoir de nouvelles interprétations. Le problème de la traduction parfaite est donc que l'idée du texte n'est jamais donnée : elle dépend de l'interprétation du traducteur.

Dans cet article, on a montré que l'on pouvait considérer *La Disparition* comme une traduction. Si l'on reprend le triangle ricœurrien esquissé plus haut, les trois pointes seraient maintenant occupées par l'idée du texte, la contrainte, et *La Disparition*.



<sup>152</sup> *Idem.*

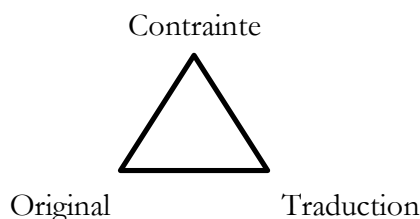
<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>154</sup> MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, Paris, Jean Ribou, 1666, 84 p.

<sup>155</sup> ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1758, 264 p.

L'idée du texte prend donc la place d'un potentiel original, que l'on peut reconstruire en « annulant » la contrainte. Mais cela signifie aussi que pour obtenir *La Disparition*, il faut partir de l'idée du texte et passer par la contrainte. La manière de surmonter la contrainte est ainsi ce qui donne au texte son caractère original. Le texte réalisé, ici *La Disparition*, ne représente donc qu'une potentialité actualisée par la contrainte.

Si l'on considère maintenant les traductions de textes oulipiens, on se retrouve avec le triangle suivant :



L'original est la réalisation de l'idée du texte, raison pour laquelle elle prend la place de celle-ci dans le triangle. Dès le moment où les traducteurs passent de l'original à la traduction *via* la contrainte, une actualisation de la potentialité a lieu. La traduction n'est rien d'autre qu'une nouvelle réalisation de l'idée du texte. Comme on peut le voir, les deux procédés, celui de *La Disparition* et celui de ses traductions en langues étrangères, sont très semblables, et les traductions reproduisent un cheminement identique à celui de l'original.

En ce sens, la traduction de textes à contraintes peut être vue comme une traduction parfaite. Elle reproduit un geste créatif et élargit la potentialité du texte original en découvrant des ressources qui n'apparaissent pas dans le texte « original ». L'idée du texte n'est finalement qu'un potentiel auquel un « original » donne accès. Mais si l'on veut retrouver cette idée du texte, ce « tiers texte » dont parle Ricœur, il faut considérer et l'original et ses traductions. Ces textes forment un ensemble qui réalise différents aspects de la même idée, et leur analyse commune aide à reconstruire l'idée du texte. C'est la tâche des chercheurs et chercheuses que de mettre ces différents textes en dialogue afin de reconstruire l'idée du texte et d'analyser la manière dont ils réalisent cette idée.

En analysant *La Disparition* comme une traduction, en traitant un original comme une œuvre à comparer avec un original potentiel dans une approche traductologique, je souhaitais nuancer le discours traditionnel sur les œuvres littéraires. Si un original est en réalité une traduction, cela montre avant tout que le texte original n'est pas intouchable. La forme reste certes la même, mais l'interprétation du texte change et ne correspond parfois plus au souhait de l'auteur. Cette analyse « désacralise » d'une certaine manière le rôle de l'auteur : dès le moment où un texte est publié, les auteurs n'ont plus aucune influence sur sa réception. Cet article montre aussi qu'original et traductions forment un ensemble réalisant une même idée. L'originalité d'un texte original n'est ainsi que sa composante langagière, qui ne réalise que l'une des nombreuses possibilités de réalisation.

## BIBLIOGRAPHIE

### Littérature primaire

- ARGHEZI Tudor, *Im Bienengrund*, traduit par Oskar Pastior, Bucarest, Jugendverlag, 1963, 19 p.
- BAUDELAIRE Charles, « L'albatros », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 11-12.
- BAUDELAIRE Charles, « L'invitation au voyage », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 121-123.
- BORGES Jorge Luis, *Deutsches Requiem*, dans *Obras completas*, 4 tomes, Barcelone, Emecé, 1989-1996, p. 578-581.
- BORGES Jorge Luis, *El Zahir*, dans *El Aleph*, Madrid, Alianza Emecé, 1997, p. 105-116.
- HELMLÉ Eugen, *Im Nachtzug nach Lyon*, Berlin, Plasma, 1993, 126 p.
- HELMLÉ Eugen, *Knall und Fall in Lyon*, Berlin, Plasma, 1995, 128 p.
- MALLARMÉ Stéphane, « Brise marine », dans *Vers et Prose*, Paris, Perrin et Cie, 1893, p. 19-20.
- MANN Thomas, *L'élu*, traduit par Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1952, 344 p.
- MATTHEWS Harry, *Les verts champs de moutarde de l'Afghanistan*, traduit par Georges Perec et Harry Matthews, Paris, Denoël, 1975, 188 p.
- MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, Paris, Jean Ribou, 1666, 84 p.
- PEREC Georges, *La Disparition* [1969], Paris, Gallimard, 2011, 320 p.
- PEREC Georges, *Anton Voyls Fortgang* [1986], traduit par Eugen Helmlé, Zürich, Diaphanes, 2013, 416 p.
- PEREC Georges, *Ellis Island*, traduit par Harry Matthews, New York, The New Press, 1996, 156 p.
- PEREC Georges & Eugen HELMLÉ, « Cher Georges » – « Cher Eugen », dans SCHOCK Ralph (dir.), *Die Korrespondenz zwischen Eugen Helmlé und Georges Perec*, traduit par Élise Clément et Tillas Fuchs, St. Ingbert, Conte Verlag, 2015, 300 p.
- POE Edgar Allan, *The Purloined Letter*, dans *Tales*, Londres, Wiley & Putnam, 1846, p. 200-218.
- POE Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1868, 280 p.

QUENEAU Raymond, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947, 176 p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1758, 264 p.

WRIGHT Ernest V., *Gadsby*, Los Angeles, Wetzel Publications, 1939, 260 p.

## Littérature secondaire

ACERENZA Gerardo, « Stratégie de traduction des phrases (dé)figées dans *La Scomparsa*, version italienne de *La Disparition* de Georges Perec », *Translationes*, Vol. 9, 2017, p. 55-70.

BÉNABOU Marcel, « De la judéité à l'esthétique du manque », *Oulipo*, consulté le 26 janvier 2021 : <https://www.ouliipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthetique-du-manque>.

BÉNABOU Marcel, « Marcel Bénabou parle de *La Disparition* », propos recueillis par Mireille Ribière, texte inédit, cité d'après SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition de Georges Perec*, Leiden, Boston, Brill Rodopi, 2019, 235 p.

BLOOMFIELD Camille, « Table ronde. Traduire "La Disparition" de Georges Perec », *academia.edu*, 13 novembre 2011, consulté le 8 février 2021 :

[https://www.academia.edu/2645162/Traduire\\_La\\_Disparition\\_de\\_Georges\\_Perec](https://www.academia.edu/2645162/Traduire_La_Disparition_de_Georges_Perec).

BLOOMFIELD Camille & Hermes SALCEDA, « La contrainte et les langues », *MLN*, Vol. 131, n°4, septembre 2016, p. 964-984.

BURGELIN Claude, « Perec et la judéité : une transmission paradoxale », *Revue d'Histoire de la Shoah*, Vol. 3, n°176, 2002, p. 167-182.

CLARKE Chris, « The Impact of Constraint Visibility on the Translation of Constraint-based Writing », *MLN*, Vol. 131, n°4, 2016, p. 877-891.

COLOMBAT Isabelle, « L'Oulipo du traducteur », *Semen*, n°19, 2005, 16 mai 2007, consulté le 3 octobre 2020 : <https://journals.openedition.org/semen/2143>.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1995, 526 p.

DECOPPET Valentin, « Verschwinden der Treue oder Treue durch das Verschwinden », dans *Littérature potentielle und Übersetzung : die Potentialität der Übersetzung bei Georges Perecs La Disparition und Eugen Helmlés* Anton Voyls Fortgang, mémoire de Master, Bern, Université de Berne, 2018, 84 p.

DECOUT Maxime, « Georges Perec : la judéité de l'autre », *Roman 20-50*, Vol. 1, n°49, 2010, p. 123-134.

DECOUT Maxime, « Topographie de l'inconscient juif dans *La Boutique obscure* », *Le Cabinet*



*d'amateur*, juin 2013, consulté le 26 janvier 2021 :

[http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/M\\_Decout.pdf](http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/M_Decout.pdf).

DECOUT Maxime, « Notice sur *La Disparition* », dans PEREC Georges, *Œuvres* [T. 1], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 998-1009.

DECOUT Maxime, « *La Disparition* : un roman de l'herméneutique », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 41-56.

DELISLE Jean (dir.), *La traduction en citations*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa, 2007, 434 p.

DELISLE Jean, « Les traducteurs, artisans de l'histoire et des identités culturelles », conférence tenue le 1<sup>er</sup> avril 2010 au Caire, consulté le 20 mai 2018 :

<http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A5095/pdf>.

ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milan, Bompiani, 2003, 395 p.

GALVIN Rachel, « Form Has Its Reasons: Translation and *Copia* », *MLN*, Vol. 132, n°4, 2016, p. 846-863.

GREAVES Sarah, « De *La Disparition* de Georges Perec à *Vanish'd!* de John Lee : la traduction traduite », *Palimpsestes*, n°9, 1995, 3 janvier 2011, consulté le 25 janvier 2021 :

<http://journals.openedition.org/palimpsestes/680>.

GREAVES Sarah, « Une traduction non plausible ? *La Disparition* de Georges Perec traduit par John Lee », *Palimpsestes*, n°12, 2000, p. 103-116, 30 septembre 2013, consulté le 26 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1644>.

HEINICH Nathalie, « Les traducteur littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, Vol. 25, n°2, 1984, p. 264-280.

HELMLÉ Eugen, « Zur Übersetzung der "Disparition" von Georges Perec », *Études de Lettres : Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, Vol. 4, 1989, p. 101-104.

KISLOV Valéry, « Traduire *La Disparition* », *Formules. Revue des littératures à contraintes*, n°10, 2006, p. 279-308.

LEE John, « Brise ma rime, l'ivresse livresque dans *La Disparition* », *Littératures*, n°7, 1983, p. 11-20

LEE John, « Ce qui dit art maniaque dit oui », *Études littéraires*, Vol. 23, n°1-2, 1990, p. 79-86.

LEE John, « *La Disparition*: Problem Translations. The Rough and the Smooth », *Palimpsestes*, n°12, 2000, p. 137-157, consulté le 26 janvier 2021 :

<https://journals.openedition.org/palimpsestes/1649>.

LE LIONNAIS François, « La Lipo. (Le premier Manifeste) », dans OULIPO, *La Littérature*

- potentielle*, (*Créations, Re-créations, Récréations*) [1973], Paris, Gallimard, 2014, p. 15-18.
- LE LIONNAIS François, « Le second manifeste », dans OULIPO, *La Littérature potentielle*, (*Créations, Re-créations, Récréations*) [1973], Paris, Gallimard, 2014, p. 19-23.
- LE TELLIER Hervé, *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, 334 p.
- MAEYAMA Yû, « Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec », *Le Cabinet d'amateur*, juin 2013, consulté le 26 janvier 2021 :  
<http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf>.
- MAEYAMA Yû, *La Disparition de Georges Perec : la contrainte oulipienne et ses vertus*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Diderot, 2017, 727 p.
- MAGNÉ Bernard, *Perecollages. 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, 247 p.
- MAGNÉ Bernard, « De l'écart à la trace », *Études littéraires*, Vol. 23, n°1-2, 1990, p. 9-26.
- MAGNÉ Bernard, « Le métatextuel perecquien revisité », *Le Cabinet d'amateur*, juillet 2002, consulté le 8 février 2021 :  
<http://web.archive.org/web/20081111201925/http://www.cabinetperec.org/articles/magne/magne-article.html>.
- MAWHINNEY Heather, « “Vol du Bourdon” : The Purloined Letter in Perecs *La Disparition* », *The Modern Language Review*, Vol. 97, n°1, 2002, p. 47-58.
- MOTTE Warren F., « Jeux Mortels », *Études littéraires*, Vol. 23, N°1-2, 1990, p. 43-52.
- NEEFS Jacques, « La langue en deuil. Mots et noms sans *e* et en listes dans les dossiers préparatoires de *La Disparition* de Georges Perec », *Genesis*, n°47, 2018, p. 121-138, 19 décembre 2018, consulté le 27 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/genesis/3706>.
- OULIPO, « III 1 », dans OULIPO, *Atlas de littérature potentielle* [1988], Paris, Gallimard, 2014, p. 143-170.
- OULIPO, *Atlas de littérature potentielle* [1988], Paris, Gallimard, 2014, 432 p.
- PARAYRE MARC, *Lire La Disparition de Georges Perec*, thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1992, 700 p., disponible sous : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-03139010>.
- PARAYRE Marc, « *La Disparition* : Ah, le livre sans *e* ! *El Secuestro* : Euh... un livre sans *a* ? », *Formules. Revue des littératures à contraintes*, n°2, 1998, p. 61-70.
- PARAYRE Marc, « Peut-on traduire un texte soumis à la contrainte formelle ? » dans MICHEL Jacqueline, *Les enjeux de la traduction littéraire*, Paris, Publisud, 2004, p. 57-74.
- PARAYRE Marc, « “Fantômes d'écrivains” dans *La Disparition* de Georges Perec », dans

CHAMAYOU Anne & Nathalie SOLOMON (dir.), *Fantômes d'écrivains*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2011, p. 143-155.

PARAYRE Marc, « Grammaire du lipogramme : *La Disparition* », dans MONTÉMONT Véronique & Christelle REGGIANI (dir.), *Georges Perec artisans de la langue*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 55-66, consulté le 26 janvier 2021 : <http://books.openedition.org/pul/2708>.

PARAYRE Marc, « *La Disparition* : œuvre oulipienne par excellence ? » dans MIKŠIĆ Vanda & Évaïne LE CALVÉ IVIČEVIĆ (dir.), *Entre jeu et contrainte : pratiques et expériences oulipiennes*, Zagreb, Meandarmedia, 2016, p. 127-142.

PEREC Georges, « Histoire du lipogramme », dans OULIPO, *La littérature potentielle. (Créations, Re-créations, Récréations)* [1973], Paris, Gallimard, 2014, p. 73-89.

PEREC Georges, « Traductions lipogrammatiques de poèmes bien connus », dans OULIPO, *La littérature potentielle. (Créations, Re-créations, Récréations)* [1973], Paris, Gallimard, 2014, p. 95-96.

PEREC Georges, « En dialogue avec l'époque », Entretien avec Patrice Fardeau, *France Nouvelle*, n°1744, 16 avril 1979, dans BERTELLI Dominique & Mireille RIBIERE, *Perec en dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Nantes, Joseph K., 2011, 192 p.

RIBIERE Mireille, « *La Disparition* et sa traduction par Gilbert Adair : deux textes, une même œuvre ? », *Palimpsestes*, n°12, 2000, p. 127-136, 1<sup>er</sup> janvier 2000, consulté le 26 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1647>.

RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, 207 p.

RICARDOU Jean, « La contrainte corollaire », *Formules*, n°3, 1999, p. 183-197.

RICŒUR Paul, « Le paradigme de la traduction », dans *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 21-52.

MARTÍN RUIZ Pablo, « Perec, Borges, and a silent solution for *La Disparition* », *MLN*, Vol. 127, n°4, 2012, p. 826-845.

SALCEDA Hermes, *Clés pour La Disparition de Georges Perec*, Leiden, Boston, Brill Rodopi, 2019, 235 p.

SALCEDA Hermes, « Les réseaux intertextuels dans *La Disparition* », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 23-40.

SHIOTSUKA Shuichiro, « Augustus a-t-il lu “Voyelles” ou “Vocalisations” ? – la logique diégétique et celle lipogrammatique dans *La Disparition* de Georges Perec », dans MIKŠIĆ Vanda & Évaïne LE CALVÉ IVIČEVIĆ, (dir.), *Entre jeu et contrainte : pratiques et expériences*

*oulipiennes*, Zagreb, Meandarmedia, 2016, p. 143-152.

SHIOTSUKA Shuichiro, « Le pouvoir d'évocation du lipogramme dans *La Disparition* », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 57-62.

STEINER Georges, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975, 520 p.

TURIN, Gaspard, « Du quotidien contingent au quotidien nécessaire », *Cahiers Georges Perec*, n°13, 2019, p. 147-162.

#### Documents cinématographiques

PEREC Georges, QUEYSANNE Bernard & Philippe DROGOS, *Un homme qui dort*, coproduction Dovidis-Satpec, 1974.

#### Lexiques

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponible sur <http://cnrtl.fr>.

---

Pour citer cet article : DECOPPET Valentin, « *La Disparition* de George Perec – un original traduit ? », *Cahiers Tocqueville des Jeunes Chercheurs*, Vol. 3, n°1, juillet 2021, p. 123-150.

---

Valentin Decoppet est titulaire d'un Master en Littératures et Linguistiques française et allemande de l'Université de Berne ainsi que d'un Master CAP en Traduction Littéraire de la Haute école des arts de Berne. Son mémoire de Master portait sur *Anton Voyls Fortgang*, la traduction allemande de *La Disparition* de Georges Perec. Il est traducteur et enseigne l'allemand.