

LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND  
LITERATURE 40(2), 2016, [HTTP://WWW.LSMLL.UMCS.LUBLIN.PL](http://www.lsml.umcs.lublin.pl),  
[HTTP://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL](http://lsml.journals.umcs.pl)

**Rodrigo Ielpo**

Université Fédérale de Rio de Janeiro,  
Av. Horácio Macedo, 2151,  
Cidade Universitária, Rio de Janeiro,  
RJ, 21941-917, Brasil

**Fiction de la mémoire et création de la vie  
chez Georges Perec**

ABSTRACT

In 1975, Georges Perec published *W ou le souvenir d'enfance*, a work that is both fictional and autobiographical, and in which there are two different systems of enunciation side by side, thus opposing the distinction drawn by Gérard Genette between fiction and diction. In his book, Perec shows this undecidability between the imperative of narrating that which he hasn't lived and the complete impossibility of such narrative. By developing a narration strategy based on a certain use of fiction, Perec tries to face his lack of memories. This paper aims at analyzing how these two systems operate in order to create a double space where author and narrator get mixed up, creating a game in which the subject can only exist at the risk of his complete dissolution.

Keywords: Perec; memory; fiction; disappearance; ashes; melancholia

1. Trahir le réel pour dire la vérité

Dans *Face à l'immémorable*, l'écrivain Louis-René des Forêts renverse la séparation habituelle entre mémoire et fiction, en

prétendant que l'imagination ne serait pas ce qui écarte la vérité de l'être mais ce qui lui permet justement de la dévoiler. Selon lui,

[l]'imagination venue ultérieurement combler la perte, loin de porter atteinte à la vérité intime de l'être, ne la dévoile que mieux, d'où, si telle est la fin recherchée, l'opportunité parfois d'y recourir, l'habituelle distinction entre le faux et l'authentique étant comme effacée, preuve qu'ils s'annulent ou coexistent harmonieusement (Forêts 1993 : 20-21).

La réflexion présente dans ce commentaire nous autorise à distinguer deux types d'histoires : l'histoire événementielle et l'histoire à caractère autobiographique qui, pour reprendre les mots de des Forêts, parle d'une vérité intime de l'être. Ce genre de raisonnement nous permet de lier ce passage de l'auteur du *Bavard* au livre *W ou le souvenir d'enfance* (Perec 1975), de Georges Perec, texte composé de deux récits croisés, alternant fiction et autobiographie<sup>1</sup>. Pourtant, même la partie dite fictive de cette œuvre ne cesse de nous renvoyer à des questions directement liées à la vie de l'auteur : une mère disparue, un orphelin et son double, une île où le sport impose à ses habitants une hygiène de vie semblable à celle imposée aux prisonniers des camps de concentration. Histoire inachevée, ce volet du livre s'impose au lecteur comme une clé interprétative, rendant une certaine intelligibilité au volet autobiographique.

Entre 1959 et 1963, Perec écrit des articles pour un projet de revue appelé *La Ligne Générale*. Cette revue n'a jamais été publiée, mais dans les textes qu'elle réunit<sup>2</sup> on peut observer le développement d'un discours critique sur la production littéraire de cette période. Dans son ensemble, l'après-guerre apparaît comme le point de départ de toute sa réflexion, ce qui relève sans doute de sa condition de fils d'un couple de juifs polonais morts directement à cause de la Seconde Guerre

---

<sup>1</sup> Pour distinguer ces deux récits, Perec utilise des marqueurs typographiques très précis, en mettant la partie dite fictive en italique et celle autobiographique en caractères droits. Je reproduis cette même distinction pour les passages de *W* cités tout au long de cet article.

<sup>2</sup> Au début des années 1990, on a réuni tous les articles de Perec en un livre, édité sous la forme d'un recueil appelé *LG*.

Mondiale. Son père s'est fait tuer au combat, dans les rangs de la Légion Étrangère, tandis que sa mère a disparu après avoir été envoyée à Auschwitz.

On peut déjà remarquer dans les articles écrits pour *LG* des pistes d'une prise de position « langagière » qui va, plus tard, trouver son plein développement lors de la participation de Perec au groupe Oulipo. Comme exemple majeur de cette position on peut citer les commentaires du jeune auteur sur le livre *L'espèce humaine* (Antelme 1978), que Robert Antelme avait écrit après son expérience en tant que prisonnier politique dans un camp de concentration. Dans son article « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » (Perec 1992), Perec parle de ce qu'il considère être une esthétique qui tente de prendre la réalité en compte sans pour autant devenir la proie des idéaux objectivistes d'un certain naturalisme. Selon l'écrivain,

son refus du gigantesque, et de l'apocalyptique participe, en fait, d'une volonté délibérée, qui gouverne l'organisation de son récit jusque dans ses moindres détails, et lui donne sa coloration spécifique : une simplicité, une quotidienneté jusqu'alors inconnue, et qui va jusqu'à *trahir* la « réalité » afin de l'exprimer d'une manière plus efficace [...] (Perec 1992 : 94).

Cette notion d'« efficacité de l'expression » est un élément fondamental de la structure même de *W*. Si l'on analyse bien ce fragment, on se rend compte que pour Perec, bien exprimer le réel serait tout d'abord un acte de « trahison » par rapport à ce dont on veut parler. Ce geste va jouer un rôle très important dans *W*. Dans une sorte de « mode d'emploi » de lecture publié sur la quatrième de couverture de cette œuvre, Perec explique que les deux parties qui la composent sont complètement liées et qu'il faut penser à l'ensemble de ces textes comme si « de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection » (Perec 1975)<sup>3</sup>. En reprenant les mots de des Forêts cités précédemment, on se rend compte du rôle que la fiction va jouer dans ce récit : au lieu d'écarter l'être de sa vérité, le fictif ouvre

---

<sup>3</sup> Édition dorénavant abrégée en *W*.

le chemin qui lui permet de la trouver. C'est à peu près ce qui est dit de manière un peu oblique par Amaury Conson, personnage de *La disparition*.<sup>4</sup> Parlant du mystère concernant la mort d'un des personnages du livre, Conson fait l'affirmation suivante : « [...] j'ai lu un bon bout, sinon la plupart du journal d'Anton Voyl. Il y fait cinq ou six fois allusion à un roman qui, dit-il, fournirait la solution » (Perec 2002 : 393). Vie et fiction apparaissent liées dans cette mise en abyme au sein même du roman, ce qui met le lecteur sur la voie d'un tissage essentiel de la trame autobiographique perecquienne. Pour parler donc de cette « disparition » qui marque l'absence de ses parents, Perec compose ce diptyque intitulé *W* où des athlètes enfermés dans des camps « d'entraînement » viennent de temps en temps s'interposer à la description objective de quelques traits de sa vie.

Pour mieux comprendre ce rapport entre fiction et mémoire dans *W*, il sera utile d'examiner les réflexions sur le fictionnel que le philosophe Jacques Rancière développe dans « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire »<sup>5</sup>. Rancière s'y essaie à analyser l'effet de montage dans le film *Le tombeau d'Alexandre*, de Chris Marker. En étudiant ce procédé tel qu'il est utilisé par le metteur en scène, Rancière dit qu'« une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments » (Rancière 2001 : 201). Cette affirmation nous permet d'échapper à ce qui serait une fausse association entre « le vrai et la mémoire » et « le faux et la fiction ».

Texte où deux régimes différents d'énonciation sont mis côte à côte pour la meilleure « efficacité » du récit, *W* met ainsi en scène cet indécidable entre l'impératif de narrer cette expérience de la guerre que l'écrivain n'a pas vécue et de la disparition de ses parents due à cette même guerre, et son impossibilité. L'image de la cendre nous

---

<sup>4</sup> Dans ce roman lipogrammatique, Perec n'utilise pas la lettre « e ».

<sup>5</sup> Il s'agit d'un chapitre de *La Fable cinématographique* qui reprend, dans sa presque intégralité, un article que Rancière avait publié trois ans avant la sortie de son livre dans la revue *Traffic* (Rancière 1999).

permet de bien saisir cette expérience. Selon les termes de Jacques Derrida,

« cendre » dit mieux ce que je voulais dire sous le nom de trace, à savoir quelque chose qui reste sans rester. Qui n'est ni présent ni absent ; qui se détruit lui-même, soi-même, qui se consume totalement, qui est un reste sans reste. C'est-à-dire quelque chose qui n'est pas [...]. La cendre n'est pas ! La cendre n'est pas, cela signifie qu'elle témoigne sans témoigner. Elle témoigne de la disparition du témoin, si on peut dire. Elle témoigne de la disparition de la mémoire (Derrida 1992 : 222).

La fiction apparaît donc comme ce qui permet la création de cet espace double où auteur, narrateur et héros ne cessent de se confondre dans un jeu où le sujet ne peut exister qu'au risque de sa complète dissolution. La trace écrite n'est possible qu'à partir de cendres, mais cette trace est elle aussi le mouvement d'incinération qui risque de tout effacer à chaque inscription. Ce mouvement est éclairé lorsque le narrateur de *W* avoue à son lecteur les motivations de son écriture : « [...] j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture : l'écriture et le souvenir de leur mort est l'affirmation de ma vie » (*W*, p. 63-64). Trace, mort et écriture : trois aspects de cette poétique où l'angoisse du blanc commande le noircissement de la page, où l'effacement de la trace engendre le travail de la mémoire.

## 2. Le tracement de la mémoire

Les réflexions développées jusqu'ici sont liées à la problématique de la trace dans son rapport avec l'oubli, thème abordé par Derrida dans « Freud et la scène de l'écriture » (1967). Commentant le parcours théorique du père de la psychanalyse à travers une réflexion sur des textes comme *Esquisse d'une psychologie scientifique*, *L'interprétation des rêves* et « Note sur le bloc magique », Derrida fait à la fois l'éloge et la critique de la conception freudienne de la mémoire. Si d'un côté, Derrida essaie d'approfondir la métaphore freudienne du psychisme comme machine à écrire, en démontrant dans sa lecture du discours freudien comment cette métaphore opère, de l'autre il critique l'usage que Freud fait du concept de traduction,

lié à une « métaphysique logocentrique, selon laquelle l'idée de présence devient évidente par la fixité d'un sens dans la traduction » (Birman 2007 : 215). Renoncer à cette possibilité de traduction signifie « reconnaître que le psychisme est non seulement un ensemble de signes différentiels, mais aussi que ceux-ci sont réinscrits en permanence, et transcrits à d'autres niveaux d'organisation scripturale [...] » (Birman 2007 : 215). Isolant, comme il le dit lui-même, les moments où la métaphore de la machine à écrire apparaît dans les textes de Freud, Derrida déplace les réflexions de celui-ci en faisant l'affirmation ci-dessous :

[L]es traces ne produisent donc l'espace de leur inscription qu'en se donnant la période de leur effacement. Dès l'origine, dans le « présent » de leur première impression, elles sont constituées par la double force de répétition et d'effacement, de lisibilité et d'illisibilité (Derrida 1967 : 334).

Mettre donc des biographèmes<sup>6</sup> en jeu sous la forme d'un récit, comme le fait Perec dans *W*, permet à l'écrivain de construire une éthique selon laquelle le sens des traces avec lesquelles on joue n'est pas décidé d'avance. La fictionnalisation serait ainsi le principe de montage qui permettrait à l'écrivain de participer activement à la construction de sa mémoire, sans pour autant forcer les signes à des significations qui seraient déjà là, en attendant quelqu'un pour les traduire. Si on suit la logique proposée par Derrida, si révélation il y a, elle ne dépend pas moins d'un processus de création, car « [L]e post-scriptum qui constitue le présent passé comme tel ne se contente pas, comme l'ont peut-être pensé Platon, Hegel et Proust, de le réveiller ou de le révéler dans sa vérité. Il le produit » (Derrida 1967 : 317).

On peut trouver des pistes à propos de ce parti pris de Perec au sein de la partie fictive de *W*. Lors du premier chapitre, à la fin d'une petite

---

<sup>6</sup> Je pense ici à la célèbre définition donnée par Roland Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola* : « Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des 'biographèmes', dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie 'trouée', en somme » (Barthes 1971 : 12).

présentation où le narrateur introduit l'histoire qui nous sera racontée, il fait l'affirmation suivante : « dans le témoignage que je m'apprête à faire, je fus témoin, et non acteur. Je ne suis pas le héros de mon histoire. Je n'en suis pas non plus exactement le chantre » (Perc 1975 : 14). Certes, l'écrivain n'était pas un survivant – un acteur - au sens strict du terme, mais il descendait directement d'une génération qui avait vécu l'horreur des camps de concentration. C'est cela qui paraît autoriser ce rôle de témoin indiqué par le narrateur. Pourtant, au lieu de devenir le poète qui chantera les faits narrés, c'est à la figure de l'ethnologue qu'il va avoir recours pour témoigner d'un monde qu'il ne peut vraiment connaître que par l'entremise de la fiction. En adoptant le ton froid et serein du chercheur, il lui sera finalement possible de [re]constituer les restes de « ces villes fantômes, de ces courses sanglantes dont je croyais encore entendre les mille clameurs [...] » (Perc 1975 : 13). En inventant ce regard d'ethnologue fictif, Perc peut à la fois échapper aux risques de l'objectivité naturaliste dénoncée au début de sa carrière et inscrire son histoire personnelle dans celle liée à la terreur des camps.

C'est peut-être lors d'un entretien sur le film *Récits d'Ellis Island* que la complexité de cette appartenance apparaît de la façon la plus explicite, sous la forme d'une mémoire collective. Tourné avec le directeur Robert Bober, le film parle de l'immigration juive à New York jusqu'à la deuxième moitié des années 40, c'est-à-dire la fin de la guerre. À un certain moment de l'entretien, Perc tente de préciser l'idée qu'ils avaient, Bober et lui, du film qu'ils étaient en train de tourner :

nous allons faire un film qui sera une évocation de ce mouvement que ni Robert ni moi n'avons connu (puisque nous sommes restés en France) mais que nous aurions pu connaître, qui était quelque part inscrit dans notre possible [...]. C'est donc un travail sur la mémoire et sur une mémoire qui nous concerne, bien qu'elle ne soit pas la nôtre, mais qui est, comment dire... à côté de la nôtre et qui nous détermine presque autant que notre histoire (Perc 2003 : 50).

Il est même curieux de noter cette distinction que fait Perc entre mémoire et histoire. En permettant que son histoire s'imbrique dans les cendres de cette mémoire collective, Perc s'inscrit comme

personnage de ce grand destin juif, bien qu'il soit resté en France, éloigné de tout ce mouvement d'immigration. Il s'agit de ce qu'il nomme dans *Récits d'Ellis Island* une « mémoire potentielle » : « loin de nous dans le temps et l'espace, ce lieu fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable » (Perec 1995 : 56).

Le probable renvoie à la fois à ce temps futur d'un devenir juif et au manque même de mémoire comme il avoue dans la première ligne de la partie autobiographique de *W* : « [j]e n'ai pas de souvenirs d'enfance ». (Perec 1975 : 13) C'est à partir de cette rupture d'une histoire personnelle à cause de la violence de la guerre qu'il faut narrer : « [...] une autre histoire, la grande, l'Histoire avec sa *grande hache*, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps » (Perec 1975 : 13). À partir d'un simple jeu de mots avec « hache », l'auteur met en évidence toute la complexité qu'il y a, selon lui, entre son histoire personnelle et celle de grands événements. Comment parler de soi si l'existence a été coupée par cette « grande hache » ? (Molkou, Robin, 2000 : 87-104). C'est hanté par ce fantasme de la disparition que Perec affirme : « [c]omme si je n'écrivais pas, ça allait complètement disparaître [...] » (Perec 2003 : 190). Pour lui, écrire, c'est perpétuer les traces qui le composent, les différenciant pour qu'elles puissent continuer à signifier, pour qu'il ne disparaisse pas. Pensons à ce que nous dit Marc Crépon dans son article « Sigmund parle-t-il en Derrida ? » : « Ce qu'on appelle 'culture' ce n'est pas un travail de soi sur soi, comme on dit parfois trop vite, c'est un travail de l'autre en soi – une hospitalité menaçante parce qu'elle produit de l'écart, de la différence, de la perte [...] » (Crépon 2014 : 5).

### 3. Disparition et existence

La trace comme cendre indique ce double risque de disparition : soit la disparition des traces – d'une culture – soit sa propre disparition – de l'individu en tant que sujet de culture, hanté par la figure de l'autre. Pourtant, cette apparente aporie est le moteur même de la poétique de la mémoire développée par *W* où l'être n'est pas constitué avant l'écriture. Tracer, c'est dessiner son propre destin, s'insérant ainsi



dans une culture qui ne cesse de modifier celui qui écrit, non pour le faire disparaître mais pour lui permettre d'exister. Dans *W*, la vérité intime du sujet n'est pas exclusivement dans un passé à dévoiler, mais dans chaque trace de son écriture, d'où la confusion voulue entre auteur, narrateur et héros. Cette « confusion » est le mobile du retentissement constant entre les deux volets du livre, dont on trouve un clair exemple dans les chapitres XXXV et XXXVI. En commentant la visite qu'il avait faite à une exposition sur les camps de concentration, Perec dit se souvenir « d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulets de pain » (Perec 1975 : 215). Dans le chapitre suivant, le narrateur-témoin de la société *W* explique qu'« avec de la mie de pain longtemps pétrie, les Sportifs se fabriquent des osselets, des petits dés » (Perec 1975 : 218).

Disparition et non-dit forment ce couple lié au blanc qui commande le jeu textuel de plusieurs textes de Perec comme le roman *La disparition*. Le « Non-Dit » est le mal qui tue comme nous font savoir les personnages d'Amaury Consone et d'Arthur Wilburg Savorgnan. En commentant la mort de quelques personnages du roman, Consone conclue : « L'on a cru qu'Anton, ou qu'Augustus, avait connu la mort sans pouvoir s'ouvrir du torturant tracassage qui l'assaillait. Mais non ! Il a connu la mort pour n'avoir pu, pour n'avoir su s'ouvrir, pour n'avoir pas rougi l'insignifiant nom, l'insignifiant son qui aurait à jamais, aussitôt, aboli la Saga où nous vagissons » (Perec 2002 : 480). Mais le « dire » ne pourrait pas être garant du salut, « puisqu'aussitôt dit, aussitôt transcrit, il abolirait l'ambigu pouvoir du discours où nous survivons [...] » (Perec 1975 : 218). Voici le paradoxe du texte de Perec : si d'une part le silence est mortel, de l'autre, le dire tuerait « l'ambigu pouvoir du discours » construit par la fiction, seul mécanisme capable de remplir les blancs imposés par le réel et de réarranger les faits dans un tout narratif qui permet à l'écrivain de [re]construire son autobiographie. Dans ce cas, il ne s'agit pas simplement de « rapporter » un événement, mais de jouer sur les diverses possibilités de sens que celui-ci pourrait avoir. C'est cela qui permet à l'écrivain de faire écho aux mots de Derrida : « Il faut penser la vie comme trace avant de déterminer l'être comme

présence. C'est la seule condition pour pouvoir dire que la vie est la mort [...] » (Derrida 1967 : 302).

Dans un mouvement dialectique, *W* ne cesse d'annoncer des disparitions tandis qu'il reconstitue les fragments de ces absences sous la forme d'un récit, inscrivant des traces à partir d'une reconstitution fictionnelle. Autrement dit, c'est par l'intermédiaire de la fiction que Perec élabore un jeu dans lequel le mot peut dire une perte à l'instant même où il donne des indications à propos de ce qui a disparu. On y voit une sorte de métaphore de l'écriture perecquienne, guidée par la perte, où tout tracé est simultanément une forme d'archivage et la déclaration d'un deuil. En affirmant cela, on pourrait courir le risque de mépriser les problèmes des rapports entre fiction et réalité, pourtant c'est justement de ces « problèmes » que l'écrivain paraît faire le plus grand atout de son œuvre. C'est à partir des apories existantes dans les relations entre des termes *a priori* contradictoires qu'il tisse les rapports entre les deux volets de son livre, en développant ainsi un jeu entre fictif et réel qui, au lieu d'écarter la vérité, est le moyen même de l'atteindre. C'est à travers cette prétendue confusion que l'écrivain va « fabriquer » une image du monde, non pour lui donner une forme figée, mais pour nous faire découvrir son mouvement et son effacement imminent.

Dans un livre sur Perec et la mélancolie, Maurice Corcos affirme que « lire Perec [...], c'est éprouver en soi la dure et froide solitude d'un enfant en proie à l'effacement de son visage et de sa voix [...] » (Corcos 2005 : 18). Corcos entreprend une « analyse » de l'écriture perecquienne en essayant d'y déceler la présence/absence d'une mère disparue. Une telle visée théorique, strictement psychanalytique, aboutit à une méthode qui ne paraît pas capable de tenir compte d'autres aspects importants du travail de Perec à partir de son rapport avec la question de la mélancolie. Même si celle-ci reste capitale dans la production perecquienne, il faut la penser à partir d'autres champs théoriques. Ainsi, bien que les réflexions présentées par Freud dans « Deuil et mélancolie » soient un point de repère important sur ce sujet, il me semble plus intéressant d'établir un dialogue avec les

relations entre allégorie et mélancolie développées par Walter Benjamin.

Comme nous l'explique Jeanne Marie Gagnebin, « l'argumentation benjaminienne n'obéit pas à la distinction freudienne entre deuil et mélancolie [...] » (Gagnebin 1994 : 67). Freud, dans son article, bien qu'il démontre des points communs entre ces catégories, s'efforce de construire une distinction nette entre les deux, en opposant la mélancolie à « l'affect normal du deuil »<sup>7</sup> (Freud 1968 : 145). Pourtant, pour la pensée benjaminienne, cette opposition n'a pas de valeur et la mélancolie cesse d'être simplement un trouble et devient un mécanisme de réflexion face à un monde qui ne cesse de disparaître en se transformant. Gagnebin explique que pour Benjamin « l'allégorèse n'est pas seulement une mélancolique jouissance qui ne produit que souffrance et vanité ; elle est aussi une destruction critique rédemptrice [...] » (Gagnebin 1994 : 67). Ainsi, quoique la notion de perte soit présente dans les travaux des deux auteurs, chez Benjamin cette notion s'ouvre vers l'objet même de la perte dans une idée de rédemption, comme on peut vérifier dans le fragment suivant : « La mélancolie trahit le monde pour l'amour du savoir. Mais en s'abîmant sans relâche dans sa méditation, elle recueille les objets morts dans sa contemplation pour les sauver » (Benjamin 1985 : 168).

---

<sup>7</sup> Pour faire cette distinction Freud appuie son analyse sur deux points différents. Le premier serait de l'ordre du symptomatologique, en opposant la durée des deux processus et la diminution du sentiment d'estime de soi, qui manquerait au deuil. Le deuxième est lié aux mécanismes de déclenchements de deux troubles. Si le deuil est toujours provoqué par la perte d'un objet aimé, la mélancolie va poser plus de problèmes à la réflexion freudienne, car cette perte ne se révèle pas toujours claire, quoique pour Freud elle existe : « Dans toute une série de cas, il est manifeste qu'elle peut être, elle aussi, une réaction à la perte d'un objet aimé ; dans d'autres occasions, on peut reconnaître que la perte est d'une nature plus morale. Sans doute l'objet n'est pas réellement mort mais il a été perdu en tant qu'objet d'amour (cas, par exemple, d'une fiancée abandonnée). Dans d'autres cas encore, on se croit obligé de maintenir l'hypothèse d'une telle perte mais on ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu, et l'on peut admettre à plus forte raison que le malade lui non plus ne peut pas saisir consciemment ce qu'il a perdu » (Freud 1968 : 148-149).

Le deuil serait l'acte mélancolique devant la menace d'un monde en train de disparaître. Perec, par son désir de [re]constituer les ruines d'une mémoire impossible ne paraît pas loin de ce genre de réflexion, en essayant de « sauver » lui aussi l'histoire marquée par le signe de la disparition. Outre *W*, on peut trouver ce désir dans plusieurs textes de l'auteur commandés par cette esthétique de l'infra-ordinaire présente dans des livres comme *La vie mode d'emploi* ou *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Cela démontre sa sensibilité aux rapports entre histoire et mémoire dans les processus de constitution de l'être même des choses, aspect que l'on peut saisir d'une manière presque dramatique dans un fragment d'un texte intitulé « Tout autour du Beaubourg ». En décrivant une promenade à travers les rues qui entourent le Centre Georges Pompidou, l'écrivain arrête son récit un instant pour faire le commentaire suivant : « Toutes les rues de ce quartier ont une histoire, ne sont qu'histoire [...] » (Perec 1989 : 73-74). Cet aspect paraît évident pour quelqu'un qui a passé une partie de sa vie à croire que sa date de naissance coïncidait avec l'un des événements majeurs de l'histoire politique du XX<sup>e</sup> siècle, événement de toute façon tout à fait lié à sa propre existence. Né le 7 mars 1936, l'écrivain avoue dans *W* que pendant un certain temps de sa vie, il « a cru que c'est le 7 mars qu'Hitler est entré en Pologne » (Perec 1975 : 35)<sup>8</sup>.

En inscrivant ses biographèmes ainsi que ceux de sa famille sur la feuille blanche et en les mélangeant à des faits historiques, Perec s'inscrit lui-même en tant que trace, se récréant dans un système signifiant où la fiction lui permet de donner sens à une mémoire qui ne peut exister que si elle se laisse travailler par le présent ; tracement et effacement, vie et mort : voilà les forces qui commandent la logique de cette écriture-cendre qui n'arrête pas de s'ouvrir des voies/voix pour que le sujet ne disparaisse pas au milieu des « *vestiges*

---

<sup>8</sup> Cette citation apparaît aussi dans le texte « Je suis né », publié dans le recueil du même nom et où se trouvent d'autres textes qui, selon les éditeurs « éclairent ce travail de la mémoire et de l'oubli, cette quête d'identité [...] » (Perec 1990 : 7) qui marque la production de l'auteur.

*souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié* » (Perec 1975 : 220), comme on peut lire dans *W*. Vestiges qui composent une mémoire à partir de souvenirs que Perec lui-même n'a jamais eus, mais qui l'ont certainement marqué: « *des tas de dents d'or, des alliances, des lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité...* » (Perec 1975 : 220).

#### 4. Conclusion

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, la fiction est l'art du montage qui permet à l'auteur de réarranger les traces sous forme de récit donnant une existence possible à ce qui pourtant ne cesse d'indiquer sa disparition. C'est ainsi que, selon Georges Didi-Huberman, « les 'blancs soucis' de Georges Perec deviennent alors des *sollicitations de la mémoire*, sollicitations à écrire malgré tout, sollicitation envers le témoin, l'interlocuteur ou le lecteur » (Didi-Huberman 2013 : 104). L'énumération des objets cités plus haut indique des absences, renvoyant le lecteur à ce manque qui se constitue en tant que présence dans divers moments de *W*, nous parlant ainsi de ce qui n'est pas là mais aussi de ce qui pourrait y être. Ouvrant l'espace de la page blanche, les figurations de l'absence, au lieu d'évoquer exclusivement un passé perdu, indiquent désormais les puissances imaginatives de cette « mémoire potentielle » qui peut rendre compte d'une vie qui doit continuer à s'inscrire, unissant éthique et esthétique dans un seul et même geste.

De cette façon, il s'agit moins de reprendre ce qui a été perdu que de mettre cette perte même en lumière.

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes : j'aurai beau traquer mes lapsus [...], ou rêvasser pendant deux heures sur la longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence [...] (Perec 1975 : 63).

Mais au lieu d'engendrer sa dissolution totale, ce mouvement d'écriture permet à l'écrivain de s'inventer une existence en se traçant soi-même, donnant forme à un corps dont il célèbre en même temps les obsèques. En lisant le volet fictif du livre, le lecteur découvre qu'un enfant sourd-muet nommé Gaspard Winckler avait disparu quelques années auparavant à cause d'un naufrage. Fils de Caecilia<sup>9</sup>, on n'a pas réussi à retrouver « *son corps* » (Perec 1975 : 69). Pourtant, en quête de cet enfant, Otto Apfelstahl finit par découvrir qu'il y avait un autre Gaspard Winckler, et que celui utilisait en fait l'identité du jeune disparu. C'est dans ce jeu d'identités mobiles, de noms interchangeable, qu'un nouveau corps peut, par l'absence même du premier, être tracé, poussant Winckler, le nouveau, à poser cette question à Otto : « [c]omment avez-vous retrouvé ma trace ? ». Dans sa réponse, Otto avoue avoir été attiré « *par cette catastrophe, par la personnalité des victimes, par cette sorte de mystère qui entourait la disparition de l'enfant* » (Perec 1975 : 87), remettant ainsi cette disparition en jeu sur la scène narrative.

La fiction de *W* permet à l'écrivain d'accomplir ce que des Forêts nous dit à propos de la quête identitaire : « Se représenter autre que l'on fut pour devenir celui que l'on est procède d'une aspiration identique – trouver sa vérité propre [...] » (Forêts 1993 : 22) Et dans le cas de Perec, cette vérité, hantée par la figure de la disparition, du corps absent, paraît se trouver dans le mouvement même du récit à partir duquel il peut se tracer : « [...] l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens. » (Perec 1975 : 25-26). *W* est le montage de cette enfance.

#### Bibliographie

- Antelme R. (1978) : *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, coll. « Tell ».  
Barthes R. (1971) : *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, coll. « Points ».  
Benjamin W. (1985) : *Origine du drame baroque allemand*. Trad. : Sibylle Muller. Paris : Flammarion, coll. « Champs ».

---

<sup>9</sup> La mère de Perec s'appelait Cecilia.

- Birman J. (2007) : « Écriture et psychanalyse : Derrida, lecteur de Freud », *Figures de la psychanalyse*, 1 n° 15, pp. 201-218.
- Corcos M. (2005) : *Penser la mélancolie : une lecture de Georges Perec*. Paris : Albin Michel.
- Crépon M. (2014) : « Sigmund parle-t-il en Derrida ? », *Magazine littéraire*, n° 544, pp. 58-59.
- Derrida J. (1992) : « Il n'y a pas de narcissisme », in : *Points de suspension*. Paris : Éditions Galilée.
- Derrida J. (1967) : « Freud et la scène de l'écriture », in : *Différence et répétition*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel ».
- Didi-Huberman G. (2013) : *Blancs soucis*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Forêts L.-R. des (1993) : *Face à l'immémorable*. Paris : Fata Morgana.
- Freud S. (1968) : « Deuil et mélancolie », in : *Métopsychoanalyse*. Trad.: Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- Gagnebin J.M. (1994) : *Histoire et narration chez Walter Benjamin*. Paris : L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun ».
- Molkou E. et Robin, R. (2000) : « De l'arbre à l'herbier. L'histoire pulvérisée », in : *Georges Perec et l'histoire*. Copenhague : Muesum Tusculanum Press et les auteurs, pp. 87-104.
- Perec G. (2003) : *Entretiens et conférences II*. Paris : Joseph K.
- Perec G. (2002) : « La disparition », in : *Romans et récits*. Paris : Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque ».
- Perec G. (1995) : *Ellis Island*. Paris : Hachette, P.O.L.
- Perec G. (1992) : *L.G : une aventure des années soixante*. Paris : Seuil, coll. « Librairie du xx<sup>e</sup> siècle ».
- Perec G. (1990) : *Je suis né*. Paris : Seuil, coll. « Librairie du xx<sup>e</sup> siècle ».
- Perec G. (1989) : *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil, coll. « Librairie du xx<sup>e</sup> siècle ».
- Perec G. (1975) : *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Danoël.
- Rancière J. (2001) : « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire », in : *La Fable cinématographique*. Paris : Seuil, pp. 201-216.
- Rancière J. (1999) : « La fiction de mémoire », *Trafic*, n° 29, pp. 36-47.