

***L'habeas corpus* de Georges Perec
De la culpabilité du condamné à l'hyper maîtrise
du créateur**

Francesca Dainese
(Università degli Studi di Padova)

Abstract

Tout comme l'acte de l'*habeas corpus* restitue au prisonnier sa liberté physique et légale, l'orphelin de la Shoah, Georges Perec cherche à s'approprier son histoire devant le tribunal de la conscience, à travers les multiples voies de la fiction, pour enfin y trouver sa place, aussi bien en tant que «maître de son corps», que de son corpus. Dès les premiers écrits, comme *L'Attentat de Sarajevo* et *Le Condottiere*, jusqu'à *La clôture* et *Ellis Island*, en passant par *W ou le souvenir d'enfance*, cet article cherche à voir dans le ressassement d'une série de noyaux problématiques de la vie de l'auteur, un véritable *habeas corpus*. L'acte d'auto-accusation (et de légitime défense) qui s'exprime dans les divers textes de Perec, à travers différents personnages, ressort comme un discours inachevé, qui avance et recule tortueusement, multipliant sans cesse les questions identitaires, au lieu de les résoudre.

Parole chiave: Perec, *habeas corpus*, *corpus*, corps, judéité, cicatrice

Abstract

Proprio come un detenuto che, tramite l'*habeas corpus*, vede ristabilita la propria libertà fisica e giuridica, Perec si vede autorizzato, attraverso le molteplici vie della finzione, ad uscire dal silenzio, a liberarsi del senso di colpa del sopravvissuto e a trovare infine il suo posto nella Storia, "padrone del suo corpo", così come del suo *corpus*. È la padronanza della scrittura che "libera" il bambino dell'Olocausto dall'arbitrarietà della detenzione, permettendogli di rispondere, indirettamente, alle proprie auto-accuse; è la creazione artistica che gli concede di parlare davanti al tribunale della coscienza, per riprendere il controllo del suo corpo, grazie ai suoi personaggi (auto-)fanzionali. Colpevole o non colpevole? Vittima o carnefice? Sono domande opposte e paradossali che si mostrano indissolubilmente legate a quella volontà duplice, insita nell'opera perrecciana, di "restare nascosto" e, allo stesso tempo, "essere scoperto". La scrittura, tuttavia, non si propone di ricucire o alleviare le contraddizioni intime: il suo ruolo, invece, è quello di svelare la cicatrice, interrogarla, sublimarla, rafforzando il legame tra

Francesca Dainese, *L'habeas corpus de Georges Perec. De la culpabilité du condamné à l'hyper maîtrise du créateur*, «NuBE», 3 (2022), pp. 33-53.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1263> ISSN: 2724-4202

il corpo e il *corpus* dell'autore. Dagli scritti giovanili, come *L'attentat de Sarajevo* e *Le Condottiere*, fino a *La clôture* e *Ellis Island*, passando per *W ou le souvenir d'enfance*, il presente articolo cerca di vedere la continua riscrittura, con variazioni, di una serie di nuclei problematici della vita dell'autore, come un vero e proprio *habeas corpus*. L'atto di autoaccusa (e autodifesa) che si esprime nei vari testi di Perec, e attraverso diversi personaggi, emerge come un discorso incompiuto, che avanza e retrocede tortuosamente, moltiplicando costantemente gli interrogativi identitari, invece di risolverli.

Parole chiave: Perec, *habeas corpus*, *corpus*, corpo, identità ebraica, cicatrice

§

L'acte de l'*habeas corpus* émis dans le cadre du droit anglais, à partir du XII^{ème} siècle, établit l'inviolabilité du prisonnier parmi les principes fondamentaux de la protection juridique. L'expression latine, qui signifie littéralement « aie ton corps » remonte originairement à la mention *habeas corpus ad subjiciendum*, c'est-à-dire : « que tu aies le corps [le corps de la personne physique] à présenter [devant la cour, le juge] » (*Habeas Corpus*, CNRTL). Ce principe garantit au détenu le fait qu'il sache, tout d'abord, quelle est la cause de son arrestation et ensuite qu'il soit jugé par un magistrat compétent. C'est ainsi que, par le droit au jugement, on restitue à l'accusé sa liberté (physique et légale), le rendant, selon certaines interprétations de l'expression latine, « maître de son corps ».

Georges Perec, enfant caché pendant la seconde guerre mondiale, ayant perdu sa mère sur la route pour Auschwitz et son père sur le champ de bataille, grandit chez les oncles Bienefeld dans la plus complète occultation du passé. Il le dit ouvertement dans *W ou le souvenir d'enfance* :

cette mort que je n'avais jamais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, [...] il m'avait fallu, pendant des années et des années, [la] déduire hypocritement des chuchotis apitoyés et des baisers soupirants des dames (Perec 2017f, 686).

Pris en otage par sa propre histoire, atteint de la culpabilité du survivant mais entouré par le silence des siens, il attend d'avoir une partie dans le procès qui devrait faire la lumière sur la disparition de sa famille. Orphelin à la « mémoire greffée » (Decout 2015, 160), Perec grandit comme le protagoniste de *Kléber Chrome* d'Alain Guérin, comme un « faux noyé retrouvé », un « faux disparu recherché », un « effaceur des traces », un « équarisseur des souvenirs » et finalement un « laveur de mémoires » (Perec 1990, 48-49). Cet état de manque, pétri de désarroi vers le passé et d'appréhension à l'égard de l'avenir, le rend semblable au prisonnier privé de son corps légal, ne sachant pas quelles sont les accusations qu'on lui meut ni quelle sera sa fin. Ce n'est donc pas un hasard que Gaspard Winckler dans *W ou le souvenir d'enfance* soit, à son tour, un sujet au corps diminué, tel un « témoin qui n'a rien vu », un « enfant sourd-muet », et enfin un « sujet sans langue ». En effet, les mutilations physiques incarnent le traumatisme psychique de l'enfant de la Shoah, ayant perdu ses souvenirs d'enfance et étant incapable de témoigner du destin des siens.¹ S'autoengendrer dans les plis et les replis de sa propre histoire, tenter de l'appréhender et de la contrôler, à travers les multiples voies de la fiction, serait alors la seule voie possible pour devenir « maître de son corps », ainsi que de son *corpus*.

En raison de cela, il est intéressant de remarquer que, tantôt dans *L'Attentat de Sarajevo* (2016), tantôt dans *Le Condottière* (2012), premiers écrits de l'auteur, retrouvés après sa mort, Perec met en scène une sorte de tribunal de la conscience, où des protagonistes autofictionnels « uni[ssent] dans la même image bourreau et victime »,² un thème que lui-

¹ Pour un encadrement général sur les rapports entre littérature et trauma nous renvoyons à l'étude récente de Davis et al. 2020. Pour ce qui concerne le cas spécifique de Perec cf. Kaufman 1998, 44-53.

² Claude Burgelin écrit cela à propos des sportifs de *W ou le souvenir d'enfance* (1975) : « Il lui a fallu inextricablement unir dans le même image bourreau et victime, dessiner des visages de lutteur dans lesquels il se reconnaissait et ne se reconnaissait pas (ne trouvait pas un visage où se reconnaître), se représenter, se démultiplier à travers des êtres de conflit qui cherchent pourtant des épreuves glorifiantes, [il lui a fallu] associer

même définit d'« automaïeutique » (Perec et Lederer 1997, 277). Dans *L'Attentat*, par exemple, le narrateur est aux prises avec un procès kafkaïen, où il imagine avoir tué son rival en amour, Branko. Symboliquement, l'objet du désir, Mila, dont le nom en hébreu signifie « coupure », « lacération » (Robin 2003, 188), se présente comme « un ange du silence », abstrait et idéalisé : le narrateur ne veut pas, ou n'arrive pas à en dire plus. Pour sa part, Branko pourrait être interprété comme une espèce de double antagoniste de Perec. En effet, par les biais de ce personnage, l'écrivain semble mettre en scène des émotions simultanées et bouleversantes, dont le désir de possession-répulsion de Mila, allégorie de l'histoire de lacération qui a détruit sa famille.³

Je dois m'excuser de devoir si souvent m'interrompre. [...] Mais ici, j'ai constamment l'impression que je dois prouver ce que je dis [...]. Comme si j'étais si peu sûr de moi que je sois obligé de plaider sans cesse ma propre cause. En fait, c'est bien de cela qu'il s'agit : un procès, d'un genre un peu particulier. [...] Il y a des événements dont je ne puis plus ne pas tenir compte et, au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de moi et que je dois en parler, mon incertitude se fait plus grande et plus acharnée mon impatience d'en finir et plus forte l'angoisse qui m'étreint à l'idée que je ne serai pas cru, plus encore, à l'idée que je ne me croirai pas et que je saurai mes mensonges et les raisons de mes défaillances et de mes oublis. Serais-je dupe de ma propre duperie ? Ce que je cherche à cacher est-il si important que je ne puisse le dissimuler ? (Perec 2016, 135-136).

Dans ce texte, le narrateur cherche à bouleverser le cours de l'« Histoire à la grande H » par un acte qui se voudrait autant subversif que

dans une même mêlée un image héroïque, une rigidité aux consonances mortifères et la lutte contre son chagrin » (Burgelin 1990, 170).

³ Dans *Le Condottière* (2012) il est également question de Mila ; le protagoniste la recherche, puis la repousse, tout en le regrettant aussitôt : « Elle n'est pas venue à ma rencontre ; c'est moi qui suis allé au-devant d'elle. Ça a été ma première faute... Être faussaire, ça veut dire que l'on prend tout chez les autres et que l'on ne donne rien de soi. Je n'ai rien donné à Mila. je n'ai pas fait attention, je suis resté indifférent » (Perec 2012, 145).

l'attentat de Sarajevo, mais qui reste finalement un méfait imaginaire. Cependant, lorsqu'il s'interroge sur ses « raisons », sur ses « défaillances », sur ses « oublis », il pointe du doigt surtout le fait d'avoir manqué à ses responsabilités ; de plus, de les avoir dissimulées, « méritant », à tort, « l'impunité ».

La seule chose nécessaire, n'est-ce pas d'en finir avec ces souvenirs, n'est-ce pas de mériter l'impunité qui m'a été accordée : voilà un mot malheureux et que je n'aurais pas dû prononcer. Impuni, certes, je le suis, cela signifie-t-il que je suis coupable ? (*Ibid.*).

Le thème du procès et de la culpabilité d'un protagoniste qui s'auto-accuse, en proie à une crise d'angoisse et au mépris de soi, revient également dans *Le Condottière*, où Gaspard Winckler se rend effectivement coupable d'un meurtre. Ce personnage partage avec Perec une naissance à Belleville et le fait d'avoir passé un séjour en Suisse, au début de la seconde guerre mondiale, sur ordre de ses parents. Faussaire de génie, il restera ensuite enfermé dans un « atelier-prison » cherchant à peindre, entre autre faux d'artiste, le tableau d'Antonello de Messine, *Le Condottière*. Pourtant, après avoir assumé son échec, incapable d'atteindre le résultat désiré, Winckler décide de tuer son commanditaire, Madera, dans la tentative de se libérer à la fois d'une tâche impossible à réaliser et de son rôle de simple « répétiteur », de « quelqu'un qui ne vit qu'avec les morts ». Encore une fois, Perec cherche son visage à travers un être de conflit qui lui permet de donner corps à cette double nature de bourreau et de victime, répétant maintes fois, de manière obsédante, les mêmes interrogations :

Je ne suis pas coupable, hurleras-tu, lorsqu'on te traînera au pied de la guillotine. C'est ce que l'on va vérifier, répondra le bourreau. Et le coupe-ret claquera. Couic. L'évidence première de la justice. N'est-ce pas évident ? N'est-ce pas régulier ? Pourquoi y aurait-il une autre issue ? (Perec 2012, 39).

Coupable ou non coupable (*ibid.*, 85).

Mais maintenant je découvre que je suis coupable...

- Coupable de quoi ?

- De n'importe quoi ... De la mort de Madera et de mes propres gestes ...

[...] Coupable de ne pas savoir pourquoi, de ne pas vouloir savoir. Coupable de m'être laissé entraîner dans cette aventure sans issue, de n'avoir pas cherché à comprendre plus tôt, de n'avoir pas modifié le cours de événements (*ibid.*, 116).

Ces auto-accusations révèlent le cheminement tortueux qui amène le faussaire à chercher sa vérité et dénoncent en même temps son désir d'hyper-maîtrise, aussi bien dans le domaine artistique que dans sa propre vie.

Il fallait que toute ambiguïté disparaisse, et que j'atteigne au triomphe illimité, parce qu'il fallait que j'atteigne cette lucidité gigantesque, cette certitude phénoménale, cette force inhumaine. Ce génie de maîtrise. Parce que mon effort entier, depuis des années et des années, ne visait qu'à cette accession [...] parce que j'avais besoin de mon visage, de ma force, de ma lumière... Parce que c'était le seul moyen pour moi, ensuite de n'être plus faussaire. [...] Parce que si j'avais réussi, j'aurais du même coup découvert, au-delà de mon savoir, au-delà de ma technique, ma propre sensibilité, ma propre lucidité, ma propre énigme et ma propre réponse... (*ibid.*, 161-162).

En 1958, lors de l'élaboration de *La Nuit* (devenu ensuite *Gaspard*, *Gaspard pas mort* et finalement *Le Condottière*), Perec affirme que ce texte démarque la phase de l'« achèvement définitif des spectres du passé » (Perec et Lederer 1997, 277), bien que le jeune écrivain n'y insère aucune allusion explicite à son vécu d'enfant caché, ni à ses origines juives. Il le considère ainsi comme le « livre de la défiliabilité » : « J'ai tant souffert d'être le fils que ma première œuvre ne peut être que la destruction totale de tout ce qui m'engendra » (*ibid.*).

Dans une perspective autobiographique, le « livre de la défiliabilité » signe donc le commencement d'une nouvelle phase : celle de l'auto-engendrement de l'écrivain. D'un texte à l'autre, Perec deviendra, à tous effets, le père de sa famille textuelle. L'avant-texte de *L'Arbre* (1967), emprunté à Alfred de Vigny, explicite ultérieurement ce concept, tout en

fournissant la clé d'interprétation majeure de nombreux brouillons aujourd'hui conservés au Fonds Georges Perec : « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi ».⁴

Dans une perspective esthétique, l'achèvement du « livre de la défiliabilité » représente le commencement d'un discours littéraire qui s'auto-construit de manière maïeutique, c'est-à-dire en dialoguant avec soi-même et avec un ensemble de références littéraires. En effet, dans le récit de 1958, Perec établit une sorte de processus de duplication entre lui-même et *Le Condottiere* d'Antonello de Messine, à partir d'une cicatrice qui les unit⁵ et qui deviendra un motif sans cesse répété dans les textes successifs de l'auteur, se chargeant à chaque fois d'une valeur allégorique et perturbante.⁶ Selon Anny Dayan Rosenman, qui instaure un parallèle entre l'image du *Condottiere* d'Antonello de Messine et celle d'André, le père soldat de Perec, le symbole de la cicatrice fonctionne dans l'œuvre de ce dernier comme une marque de transmission de la judéité, à l'instar de la circoncision (Dayan Rosenman 2004, 147-173). L'aspect paradoxal de cette « réappropriation en troisième personne » (Decout 2010), issue du manque de transmission originaire et de l'impossibilité de témoigner, réside dans le fait que la judéité, tout en étant « exogène » et « inappropriable », fait sens et obsède l'écrivain par son absence. Ainsi, lorsque ce conflit intérieur trouve sa voix dans et par l'écriture, Perec se fait « bricoleur » (Decout 2012), au sens lévi-straussien du terme : il emprunte ses propres concepts d'un héritage déficitaire et perturbé – l'héritage juif – pour les sémantiser différemment. Il en résulte, selon Decout, « un

⁴ Pour une description approfondie du projet de *L'Arbre*, resté inachevé, cf. Robin 2003, 147.

⁵ Pour Perec il s'agit d'une cicatrice issue d'une blessure reçue lors d'un accident de ski, au temps de Villard de Lans.

⁶ Cf. à ce sujet Wolf 2008, 105-112 et « Retour de l'accent », dans Burgelin 2012, 299-303. Burgelin relie la question de la cicatrice à celle de l'accent du nom de Perec/Perrec/Pérec et à la mauvaise écriture du mot « condottière » dans le premier roman. Cf. également Duvignaud 1993.

discours codé sur l'identité déconstruite et à construire » (*ibid.*, 183), qui contourne, interroge et ancre finalement la judéité de l'écrivain à travers celle des Autres : c'est-à-dire, non seulement celle de ses parents (comme dans *W*), mais aussi celle de ses personnages fictionnels, par lesquels Perec peut, à l'aide d'associations, superpositions et morcellements empiriques, reconstruire obliquement sa cartographie intime.

Ainsi, *l'habeas corpus* de Georges Perec se joue exactement en cela : c'est la maîtrise de l'écriture qui « libère » l'enfant de la Shoah de l'arbitraire de la détention, lui permettant de répondre, indirectement à ses auto-accusations ; c'est la création artistique qui l'« autorise » à sortir du silence devant le tribunal de la conscience pour lui redonner, enfin, la maîtrise de son corp(u)s. Coupable ou pas coupable, victime ou bourreau : ce sont des interrogations opposées et paradoxales, comme le désir double de Perec de « rester caché, être découvert » : il s'agit de contradictions intimes que l'écriture ne pourra jamais résoudre. Son rôle, en revanche, est celui de révéler la cicatrice, de la questionner, de la sublimer, de renforcer le lien entre le corps et le corpus de l'auteur Perec.

Le nom de Gaspard Winckler, héros du récit de 1958, nous conduit directement au cœur de *W* et de la *Vie mode d'emploi*, un chantier ouvert aux expérimentations les plus audacieuses de l'« identité bricolée » (Decout 2012) de Georges Perec : en effet, le « roman » est habité par des milliers de personnages « ayant un faux nom ou une personnalité d'emprunt, menant un double jeu social, familiers du masque et du travestissement, experts en métamorphose en tout genre » (Burgelin 1996, 45). L'immeuble-havre du 11, rue Simon Crubellier fonctionne comme un enracinement pour les flottements identitaires et les errances de ses habitants, bien qu'un vide dans les fondations du bâtiment mine sa structure en profondeur, à l'image du manque originare. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la concierge de cet immeuble, très chère à l'auteur, s'appelle Celia Crispi, nom évocateur de celui d'une autre femme, qui a donné naissance à un

enfant en 1936 (cf. Reggiani dans Perec 2017g, 688). Si le fantôme de Cécile Perec habite cet endroit, alors qu'on a parlé du roman de 1978 comme d'un tombeau en honneur de la mère, les références autobiographiques y apparaissent par le biais des processus de « condensation » et de « déplacement » typiques des souvenirs-écrans (cf. Lejeune 1991, 44).

Claude Burgelin explique ce phénomène en parlant d'« anamorphose », plutôt que de « métamorphose » :

En dépit de quelques variantes, nos fantasmes se ressemblent furieusement. Nous sommes plus doués pour l'anamorphose que pour la métamorphose. Nos rêves, certes toujours différents, reprennent quand même des scénarios passablement proches. Notre structure psychique et sa voie royale d'expression sont infiniment joueuses, mobiles dans le registre des associations et sempiternellement monomanes et ressassantes dans leurs obsessions. Plaisante variation et monotone redite (Burgelin 1996, 50).

Comme dans l'art du trompe l'œil, l'anamorphose perecquienne répond à une logique projective qui met en scène les obsessions autoriales selon différents degrés de « différenciation » et d'« identité » avec les personnages. En effet, si la superposition poreuse des caractères et des histoires est ce qui caractérise *La Vie mode d'emploi*, Perec se sert de la « réversibilité constante des polarités et des rôles – notamment ceux de bourreaux et victimes » (Burgelin 1996, 46) pour interroger le « statut de l'Autre », tout en restant « dans une économie du même ». Ainsi, « l'hétéro-portrait sert à fabriquer de l'autoportrait » (*ibid.*, 47) et Cinoc, le désormais célèbre bourreau et conservateur des mots au prénom instable, ne serait qu'un autre visage de Perec, tout aussi bien que l'artisan vengeur Winckler, ou Valène, le peintre du vide.

D'ailleurs, c'est le plus souvent par un mélange d'indices que le cadre autobiographique se recompose sans cesse : dans *La Vie mode d'emploi*, un système d'échos multiples, dans lesquels résonne « l'encodage des judéités caractéristique de toute l'œuvre de Perec » (Decout 2012, 193), consent de sonder la plurivocité de l'appartenance par le plaisir du pastiche et de

l'inversion fictionnels. Ainsi, la malédiction de la cicatrice frappe, entre autres, le personnage d'Elizabeth de Beaumont, une jeune femme ayant noyé dans son bain le fils de Sven Ericson, dont elle s'occupait. Incarnant l'image de « la mère fautive », porteuse d'une judéité paradoxale, à la fois vitale et mortelle, elle est fille d'une cantatrice, comme Cæcilia Winckler et Cécile Shulewitz. De plus, la cicatrice qu'elle porte sous la paupière droite, la rapprochant du fils abandonné, Gaspard Winckler, voire de l'enfant Perec, symbolise encore une fois « la recherche de filiation [qui] condemn[e] à l'errance et, alors qu'elle ouvre sur la suspension du lien avec l'origine, entraî[n]e un paradoxal renouement avec elle » (*ibid.*, 187). Dans *La Vie mode d'emploi*, le lien avec le passé se fait ainsi par le biais d'une multiplication foisonnante d'histoires et de vies qui se prêtent, comme un terrain vierge, à la projection et à l'interrogation des obsessions intimes de l'auteur. La judéité de Perec y émerge, encore une fois, comme une « judéité de l'Autre » (Decout 2010), un « ailleurs absolu », qui se doit pourtant d'être interrogé par personnage interposé, afin de retrouver dans l'écriture ce qu'il est « impossible de raconter sans [le] contourner » (Perec 2017g, 684).

Ainsi, il nous semble utile de penser l'*habeas corpus* de Perec, sous l'angle du ressassement, surtout pour interroger l'ambiguïté par laquelle cet acte d'auto-défense/accusation s'exprime, à travers les différents personnages et dans les divers textes, à l'image d'un discours inachevé, qui avance et rétrocede tortueusement, démultipliant sans cesse les questions identitaires, au lieu de les résoudre.

À la différence du roman pluriel de 1978, *Un homme qui dort* voit Perec mettre en scène son anamorphose par le biais d'une perspective restreinte, le récit retraçant l'expérience d'enfermement d'une identité-carapace, prisonnière d'un état d'indifférence finalement inatteignable. Si ce livre est écrit par Perec comme un antidote aux *Choses* (texte qui l'avait rendu célèbre en 1965, consacré à l'exploit de la société de consommation), le roman de 1967 refuse le romanesque, faisant de l'aboulie le seul désir, bien

que totalisant, du protagoniste (Perc 2017a). Ce jeune homme, qui se tutoie tout au long du récit, au rythme d'un récitatif obsessionnel, porte d'ailleurs, comme Elizabeth de Beaumont, « la trace – infamante ou glorieuse – qui sait ? d'une cicatrice » (Perc 2017b, 204), « la marque presque oubliée, presque effacée, d'une blessure ancienne » (*ibid.*, 193), le rapprochant du « portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessous de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi » (*ibid.*, 215). La trace de la cicatrice dans le visage de l'*Homme qui dort* est si « déterminante » qu'en 1973, l'écrivain choisit Jacques Spiesser pour interpréter le protagoniste du film homonyme, en raison du fait que ce dernier portait la même marque que lui, au-dessous de la lèvre supérieure gauche (cf. Perc 2017f, 737-738).

D'ailleurs, ce signe distinctif, à la fois caché et découvert, renvoie dans le récit à la recherche d'une vérité : « Quels secrets cherches-tu dans ton miroir fêlé ? Quelle vérité dans ton visage ? Cette face ronde, un peu gonflée, presque bouffie déjà. Ces sourcils qui se rejoignent, cette minuscule cicatrice au-dessus de la lèvre [...] » (Perc 2017b, 236). Toujours tourmenté par le regard de l'Autre qui le détermine (à la fois celui des siens, celui de l'antisémite, celui de l'analyste...) Perc essaie pourtant, dans ce texte, d'affronter son propre regard : « Tu peux baisser les yeux devant un homme ou devant un chat, parce que l'homme et le chat te regardent, et que leur regard est une arme [...] mais enfin, rien n'est plus discourtois que de baisser les yeux [...] devant ton reflet dans le miroir » (*ibid.*, 237). En effet, derrière l'indifférence du protagoniste, élevée au rang de mal métaphysique, on lit encore une fois le cri étouffé de l'orphelin, essayant de s'endormir pour se détacher à jamais de ce qu'il est, ou plutôt de ce qu'il se sent être : à la fois la victime et le coupable de la mort des siens.

D'ailleurs, la diversité de ces ouvrages montre à quel point la mémoire douloureuse de la Seconde Guerre mondiale, trempée des drames

intimes, devient chez Perec « chantier de recherche, lieu d'élaboration de problématiques originales, moteur pour la création de formes neuves » (Burgelin 1988, 56) et singulières.⁷ Un autre exemple pourrait-être *La Disparition* (Perec 2017c) : le fameux lipogramme en E que Perec écrit en 1969⁸ se construit sur l'absence de la voyelle la plus commune de la langue française, voire de la lettre dont la suppression revient à l'anéantissement d'Elle/Eux. Autrement dit, le roman, privé de sa composante féminine, devient une colonie pénitentiaire aux réminiscences kafkaïennes.⁹ L'enquête policière, qui dans sa première version tourne autour de la disparition du spécialiste de la « pathovocalisation » Anton Voyol, encrypte en soi la mort de la mère de Perec, chaque lettre du récit étant l'issue d'un corps à corps avec l'anéantissement programmé des camps nazi, dont la contrainte lipogrammatique serait la métaphore filée. En effet, ce qui était incompréhensible ou innommable pour les écrivains de l'après-Auschwitz, comme Adorno ou Blanchot, se dit dans ce texte par la torture du langage par le langage. Néologismes exaspérés, imbrications sémantiques, fautes grammaticales et syntactiques mettent en procès une culture dégénérée au point de devenir concentrationnaire.¹⁰ Mais dans *La Disparition*, la

⁷ Comme Bruno Blanckeman l'explique « L'insupportable en termes éthiques, l'insoutenable en termes personnels n'appellent pas plus le choix métaphysique de l'ineffable que celui, esthétique, de l'innommable – et Adorno, Blanchot, Beckett n'y peuvent rien changer. Tant qu'à subir les ondes de choc de l'événement, autant jouer de la langue et de la fiction comme d'un boomerang, qui renvoie en arrière du temps vécu la violence éprouvée à même l'existence » (Blanckeman 2011, 127). Cf. également Blanchot 1969.

⁸ Selon Maxime Decout, ce texte signe le début d'un travail kabbalistique sur la langue française, à partir du fait que cette lettre correspond à la translittération d'« Emeth », le mot hébreu signifiant « vérité », inscrit sur la front du Golem. D'autres références à la Kabbale peuvent se lire, en outre, dans le chapitre IV de *W* (l'épisode de la lettre *gimel*), dans le chapitre XV (concernant les signes W et X) et dans la figure du Golem dans *Ellis Island*. Cf. Decout 2015, 238.

⁹ Notons que Maryline Heck souligne la valeur libératoire de la contrainte chez Perec parlant d'une « liberté sous caution » (Heck 2012, 29).

¹⁰ S'éloignant de la thèse selon laquelle ce serait l'ignorance à conduire à la barbarie, Georges Perec, à l'instar de Romain Gary et de Patrick Modiano, impute à la

mutilation verbale, à l'instar d'une cicatrice, symbolise aussi la marque d'une filiation meurtrière, cette dernière se renouvelant, en termes intertextuels et intratextuels, dans un ouvrage comme *Les Revenentes* (Perec 2017d), le monovocalisme en E de 1972. En effet, les deux textes, renouant avec la Kabale et sa dimension mutilatrice, aussi bien qu'avec le refoulé, représentent à la fois la répression du E et sa célébration jubilatoire.

D'autre part, concernant ce retour obsessionnel du même matériel traumatique, bien que dans la variation des formes et des tonalités, Nelly Wolf se demande : « écrire une deuxième fois ou écrire dans l'autre sens, écrire par-dessus ou à rebours, n'est-ce pas, dans un geste d'enfouissement ou d'effacement, annuler le premier manuscrit, celui qui gardait la trace de ce qui, une fois, avait eu lieu ? » (Wolf 2008, 125). À notre sens, il s'agit moins de la fuite ou de l'effacement d'un récit originaire que du ressassement continu du même traumatisme, dans une recherche esthétique en évolution autour d'une parole qui demeure « absente à l'écriture » (Perec 2017f, 689). « Faire sas » du traumatisme en effet signifie tamiser ce dernier par la « textilité » du langage, en cherchant à approcher asymptotiquement l'« inatteignable indicible », c'est-à-dire ce qui échappe sans cesse, à la fois au niveau du langage et de la compréhension.¹¹ L'exemple de la cicatrice est assez parlant : elle pourrait ainsi représenter, métaphoriquement, cet « ailleurs » autour duquel le sujet tourne sans jamais coïncider avec lui-même. Faire de la cicatrice à la fois le symbole d'une blessure physique, d'une marque de l'héritage déficitaire et d'une mutilation « poétique », agissant à niveau thématique, structurel et stylistique, ne serait-elle une autre façon de « dire autrement », de contourner le traumatisme tout en le rendant à la fois caché et manifeste ?

dépravation de la culture le génocide de tout un peuple, voire de la mort de la civilisation européenne.

¹¹ Benoit rappelle que « sas » dérive du latin *seta*, *setacium* et utilise la métaphore du tissu filtrant des différentes matières pour expliquer comment le traumatisme se ressasse par le langage (Benoit 2001, 23-40).

Au cours de son analyse du rêve 124 de *La Boutique obscure*, Maxime Decout considère la cicatrice comme la marque d'une « judéité tue dans *Le Condottiere*, dans *Un homme qui dort* et dans *W*, où elle se révèle » (Decout 2013, 9). Dans ce rêve, Perec raconte la dénonciation aux SS du père et du fils, en tant que juifs, par un marchand de tissu qui leur devait de l'argent : « le patron [...] me relève la tête et me désigne en montrant la petite cicatrice que j'ai sous le menton » (Perec 1973, *La Dénonciation*, rêve 124). De symbole viril et distinctif d'une identité, la cicatrice en viendrait ici à représenter une marque extérieure et impersonnelle, devenue définition réductrice et « preuve flagrante de l'injustice » (Perec 2017f, 699) – comme l'était la médaille arrachée au petit Georges aux temps de l'école, « imposé[e] par les autres, venu[e] d'au-dessous de moi et retombant sur moi [...], si fortement inscrit[e] dans mon corps » à l'instar d'une « étoile épinglée » (*ibid.*).

Toutefois, ce « rêve trop rêvé » s'il en est, semble encourager l'analyse en la parodiant par avance : Perec y dénonce ouvertement la vacuité cruelle d'une assignation identitaire imposée par l'Autre face à un héritage qui demeure lacunaire, sinon quasi totalement absent. D'ailleurs, ce thème revient également dans *Ellis Island*, le récit de la réappropriation mémorielle, où la judéité est décrite comme « une certitude inquiète, derrière laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil » (Perec 2017h, 895, 896). Si, dans le sillage de Sartre, le juif n'existe pas, sinon dans le regard de l'autre, Perec refuse de revendiquer sa judéité comme un « acte de baptême ». ¹² En questionnant « le fait d'être juif » ou « ce que c'est qu'être juif » ou « ce que ça me fait

¹² Pour analyser les rapports entre judéité et écriture chez de nombreux écrivains français du XX^{ème} siècle, dont Perec, Clara Lévy convoque simultanément plusieurs critères : un critère chronologique, un critère d'appartenance au champ littéraire français, un critère ethnico-religieux, fondé sur l'autodéfinition en tant que juifs, et un critère de visibilité, qui relève donc de la notoriété propre à chaque auteur étudié (Lévy 1988).

que d'être juif », l'écrivain souligne la distance de cette « évidence médiocre », qui ne le « rattache à rien », n'étant pas « un signe d'appartenance », ni un lien à « une croyance, à une religion, à une pratique, à un folklore, à une langue » (Perec 2017h, 895).

En 1979, l'écrivain définit d'ailleurs sa judéité comme « la marque d'une absence, d'un manque (la disparition de [s]es parents pendant la guerre) et non pas d'une identité » (Perec et Le Sidaner 1979). La « clôture, ou scission ou coupure » de cet ailleurs familial et historique prévient toute appartenance religieuse ou spirituelle au judaïsme : « ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude » (Perec 2017h, 895).

ce qui pour moi se trouve ici
ce ne sont en rien des repères, des racines, ou des
traces,
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la
limite du dicible,
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission,
ou coupure, et qui est pour moi très intimement et très confusément
lié au fait même d'être juif (*ibid.*).

Se détachant de l'élaboration fictionnelle pour revenir à la trace, au document humain, *Ellis Island* est le « récit d'errance et d'espoir » où l'écrivain Perec, se réapproprie ses origines juives par personne (et non plus par personnage) interposée. Tout en soulignant, par l'allitération du *r*, le « rien » que les « repères », les « racines » et les « traces » constituent pour lui, l'auteur se reconnaît « à la fois lui et identique à l'autre » (*ibid.*, 896) – un autre à jamais exilé dans l'« Ile des larmes », avec lequel il partage une « autobiographie probable », signée par l'absence de repères et un acte de naissance au conditionnel : au « Je suis né » de 1970 se substitue en effet le « j'aurais pu naître » du déraciné de l'Histoire, « qui ne d[oit] la vie qu'au hasard et à l'exil ». S'il lui est interdit de ressembler aux siens (« je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs

qu'ils purent avoir, [...], leur histoire, leur culture, leur espoir ne m'a pas été transmis » (*ibid.*), Perec retrouve sa place dans l'histoire, se reconnaissant lui-même à travers les Autres et parmi les Autres.

Ce n'est peut-être pas un hasard que, dans *Ellis Island*, la « clôture » prend la place de la « cicatrice ». Si Wolf reliait cette dernière au mouvement de gauche à droite du palindrome, aussi bien qu'à celui du voyage d'Est en Ouest de l'exilé, le mot « clôture », qui a la même racine – dérivant du verbe latin *cingere* (ceindre, entourer, mais aussi protéger) –, pourrait s'expliquer par un glissement chez Perec vers le récit transpersonnel. Essayant « d'appréhender l'être en l'autre, démett[ant] toute position d'individualité accomplie » (Blanckeman 2001, 73-81),¹³ Perec semble « diss[oudre] l'identité » dans une dimension élargie horizontalement. Notons que la cicatrice, par sa nature palindromique, représentait, au contraire, un mouvement vertical entre le passé et le présent : « palin-drome », revenir en arrière, comme l'étymologie grecque l'indique, c'est une autre manière de dire le ressassement du passé.¹⁴

D'ailleurs, ce lien entre les deux mots pourrait se lire également dans *La Clôture et d'autres poèmes*, où un palindrome, situé au centre exact du livre, renvoie à l'image de l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue, c'est-à-dire au symbole du « désir fou d'inverser le temps (et singulièrement, le cours de l'Histoire) » (Reggiani, dans Perec 2017i, 1193). Le deuxième vers de la deuxième partie, après les trois points de suspension qui rappellent la ponctuation du deuil de *W*, dit ainsi : « Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa ». Pourtant, ce recueil,

¹³ « [les récits transpersonnels] tentent d'appréhender l'être en l'autre, démettent toute position d'individualité accomplie, dissolvent l'identité dans des liens de généalogie familiale ou littéraire partiellement oubliés, donc partiellement réinventés », Blanckeman 2001, 73-81. Cf. également sur le sujet Ernaux 1993, 219-221.

¹⁴ Selon Bernard Magné le « dernier avatar de cette pratique du retournement » serait l'inscription calligraphiée dans le manuscrit de *W*, *W^{6W0146}*, qu'on lirait *Mémoire* (Magné 1999, 87).

« délibérément placé sous le signe du manque » (*ibid.*, 1190), est « uni par un réseau serré de reprises, ou d'échos » (*ibid.*) de telle façon que la clôture du titre rappelle « à la fois une fermeture, une déréliction, une unité esthétique [mais aussi] une échappée poétique hors de la temporalité » (*ibid.*).

Finalement, devenue clôture, la cicatrice n'est plus un point de contact, même conflictuel, mais « un point de non-retour », la « rupture radicale » d'avec la quête vaine du souvenir : « ce que j'ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l'épreuve, c'est mon propre enracinement dans ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l'Autre » (Perec 2017h, 904). Ainsi, ce n'est qu'en se reconnaissant dans le destin tragique des *boat people* Vietnamiens et Cambodgiens, voire des Juifs et des Italiens passés jadis par Ellis Island, que Perec « arrive à faire résonner quelques-uns de ces mots qui sont pour [lui] inexorablement attachés au nom même de juif : le voyage, l'attente, l'espoir, l'incertitude, la différence, la mémoire, et ces deux concepts mous, irréparables, instables et fuyants, qui se renvoient sans cesse l'un l'autre leurs lumières tremblotantes, et qui s'appellent Terre natale et Terre Promise » (*ibid.*).

Dans ce « ressassement sans issue », permis et protégé par une parfaite maîtrise de l'écriture, on comprend mieux la prédilection de Perec pour la phrase de Michaux, « j'écris pour me *parcourir* » (Michaux 2001, 345), à laquelle l'écrivain ajoute, pourtant, dans *Espèces d'Espaces* : « j'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. // Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions) » (Perec 2017e, 559). En effet, alors que Michaux s'engage dans une entreprise d'« occupation progressive »¹⁵ de soi, Perec se dit incapable de « mesurer [le] chemin parcouru » (Perec 1990, 77), son *habeas corpus* se refaisant

¹⁵ « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. / En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive » (Michaux 2001, 345). Sur le rapport de Perec avec l'espace et sa réinvention protéiforme cf. Forsdick et al. 2019.

continuellement dans la variation, dans l'intermittence, dans l'invention des formes, dans la fracture. A fleur de mots, comme à fleur de peau.

Bibliographie

Habeas Corpus, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/habeas%20corpus> [15/9/2022].

Benoit Éric 2001, *Sas (la parole en exil)*, dans Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin (éds.), *Écritures du ressassement*. « Modernités », 15, 23-40.

Blanchot Maurice 1969, *Être juif*, dans *L'Entretien infini*. Gallimard, Paris, 180-190.

Blanckeman Bruno 2001, *Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels*. « Elsenieur », 17, 73-81.

Blanckeman Bruno 2011, *Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ?*, dans Maryline Heck (éd.), *Filiations perecquiennes*. « Cahier Georges Perec », 11, 121-132.

Burgelin Claude 1988, *Voyages en arrière-pays : Littérature et mémoire aujourd'hui*, dans le numéro spécial *États de mémoire*. « L'Inactuel », I, 55-74.

Burgelin Claude 1990, *Georges Perec*. Seuil, Paris.

Burgelin Claude 1996, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Perec avec Freud, Perec contre Freud*. Circé, Belval.

Burgelin Claude 2012, *Les mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*. Seuil, Paris.

- Dayan Rosenman Anny 2004, *Sauver le père*, dans Jacques André et Catherine Chabert (éds.), *L'Oubli du père*. PUF, Paris, 147-173.
- Davis Colin et al. (eds.) 2020, *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Routledge, London.
- Decout Maxime 2010, *Georges Perec : la judéité de l'autre*. « Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle », 49, 123-134.
- Decout Maxime 2012, *Les Judéités bricolées de Georges Perec*, dans Maxime Decout (éd.), *Georges Perec*. « Europe », 993/994, 183-194.
- Decout Maxime 2013, *Topographie de l'inconscient juif dans La Boutique obscure*. « Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes », 1-9.
- Decout Maxime 2015, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*. Champ Vallon, Seyssel.
- Duvignaud Jean 1993, *Perec ou la cicatrice*. Actes Sud, Arles.
- Ernaux Annie 1993, *Vers un je transpersonnel*, dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (éds.), *Autofictions & Cie*. « Cahiers du RITM », 6, 219-221.
- Forsdick Charles et al. (eds.) 2019, *Georges Perec's Geographies. Material, Performative and Textual Spaces*. UCL Press, Londres.
- Heck Maryline 2012, *Le Corps à la lettre*. José Corti, Paris.
- Kaufman Eleanor 1998, *Falling From the Sky. Trauma in Perec's W and Caruth's Unclaimed Experience*, « Diacritics », 28, 4, 44-53.
- Lejeune Philippe 1991, *La Mémoire et l'oblique*. P.O.L, Paris.

- Lévy Clara 1998, *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Michaux Henri 2001, *Passages*, dans *Œuvres complètes*, éditées par Raymond Bellour et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris.
- Perec Georges 1973, *La Boutique obscure : 124 rêves*. Denoël ; Gonthier, "Cause commune", Paris.
- Perec Georges et Le Sidaner Jean-Marie 1979, *Entretien*. « L'Arc », 76, 3-10.
- Perec Georges 1990, *Kléber Chrome*, dans *Je suis né*. Seuil, Paris, 47-49.
- Perec Georges et Lederer Jacques 1997, *Lettre du 7 juin 1958*, dans « *Cher, très cher, admirable et charmant ami* » : *correspondance 1956-1961*, éd. par Jacques Lederer. Flammarion, Paris.
- Perec Georges 2012, *Le Condottière*, avec préface de Claude Burgelin. Seuil, Paris.
- Perec Georges 2016, *L'Attentat de Sarajevo*, avec préface de Claude Burgelin. Seuil, Paris.
- Perec Georges 2017a, *Œuvres complètes*, (*Les Choses : une histoire des années 60*, Julliard, "Les Lettres nouvelles", Paris, 1965), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, vol. I, 1-112.
- Perec Georges 2017b, *Œuvres complètes*, (*Un Homme qui dort*, Denoël, "Les Lettres nouvelles", Paris, 1967), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, vol. I, 167-262.
- Perec Georges 2017c, *Œuvres complètes*, (*La Disparition, roman*, Denoël, "Les Lettres nouvelles", Paris, 1969), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, vol. I, 263-479.

- Perec Georges 2017d, *Œuvres complètes*, (*Les Revenentes [sic]*, Julliard, « Idée fixe », Paris, 1972), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 481-545.
- Perec Georges 2017e, *Œuvres complètes*, (*Espèces d’espaces*, Éditions Galilée, “L’Espace critique”, Paris, 1974), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 547-653.
- Perec Georges 2017f, *Œuvres complètes*, (*W ou le Souvenir d’enfance*, Denoël, “Les Lettres nouvelles”, Paris, 1975), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 655-793.
- Perec Georges 2017g, *Œuvres complètes*, (*La Vie mode d’emploi : romans*, Hachette, POL, Paris, 1978), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. I, 1-701.
- Perec Georges 2017h, *Œuvres complètes*, (*Ellis Island*, Éditions du Sobier, Paris, 1980), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. II, 869-904.
- Perec Georges 2017i, *Œuvres complètes*, (*La Clôture et d’autres poèmes*, POL, Paris, 1980), éd. par Christelle Reggiani et al. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, vol. II, 765-805.
- Robin Régine 2003, *Le Deuil de l’origine*. Éd. Kimé, Paris.
- Wolf Nelly 2008, *Georges Perec : la cicatrice ou le visage de l’exil*. « Cahiers d’histoire et de littératures romanes », 105-112.