

Mémoire et utopie *dans W ou le souvenir d'enfance*

DAVID CONTE IMBERT
U. Carlos III

Au cours de ces dernières années, *W ou le souvenir d'enfance* a fait l'objet de nombreuses études qui lui ont consacré une place centrale au sein de l'œuvre de Georges Perec (1936-1982). Publié en 1975, *W* représente à maints égards l'autobiographie de Perec: en ce sens, la phrase initiale qui amorce, tout en la refusant, l'énumération des souvenirs («Je n'ai pas de souvenirs d'enfance», *W*: 13) affronte d'emblée cette impossibilité d'une mémoire dévastée par la guerre, qui va constituer le noyau du livre. *W* fait alterner au cours de brefs chapitres la froide et impersonnelle litanie des souvenirs et la fable utopique d'une civilisation du sport, qui symbolise en la masquant l'horreur des camps de concentration. A partir de cette structure précise et complexe, Georges Perec va biaiser, afin de parvenir à l'essentiel de sa souffrance par le refus d'en dire le caractère personnel. Ce procédé met en place une nouvelle stratégie autobiographique dont il convient de retracer le cheminement.

Le premier support de *W*, paru sous forme de feuilleton dans *La Quinzaine littéraire* en 1970, est d'abord une fiction. Ce n'est qu'ensuite que viendront se glisser, en alternance avec les dix neuf chapitres du texte partiel, les chapitres de l'autobiographie. Pourtant, dès le départ et comme l'indique le texte en quatrième de couverture, le livre ne fonctionne qu'à partir de cette complémentarité: les deux récits sont «inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul» (*W*: prière d'insérer signée G.P.)¹. Tel est le pari du livre, qui vise à unir ce qui dans un premier temps apparaît comme totalement dissemblable. Or, quelques indications éparées nous permettent de comprendre comment la fiction naît de l'autobiographie. Tout d'abord, il y a cette histoire de l'île *W*, écrite à l'âge de treize ans, qui était «d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance» (*W*: 14). Puis

¹ Les pages citées correspondent à la réédition du livre, publié à l'origine chez Denoël en 1975, dans la collection L'imaginaire de Gallimard en 1993. Il existe une traduction en espagnol: *W o el recuerdo de infancia* (trad. de Alberto Claveria), Barcelona, Península, 1987.

ressuscitent des figures destinées à peupler *W*, ces sportifs que l'enfant passe son temps à dessiner de manière presque obsessionnelle: «pendant des années j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, au faciès inhumain» (*W*: 219). Le titre indique à l'aide de la conjonction «ou» à quel point les deux récits sont considérés comme équivalents, voir interchangeables, et tout du moins se rapportant au même projet.

La question est de savoir en quoi ces «êtres de conflit» étaient nécessaires à l'élucidation d'un passé, dans ce que Claude Burgelin définit comme une «lutte contre son chagrin»². D'autre part, comment ces athlètes sont-ils articulés à une recherche purement personnelle, tout en permettant, à travers leurs visages sans contours, d'accéder à une représentation de «l'Histoire avec sa grande hache» (*W*:13)³ derrière laquelle s'est perdu ce passé? Nous assistons à une mise en scène des diverses strates de la conscience qui, dans un processus d'identification et de non-identification, glisse dans l'horreur d'une utopie inversée.

Il y a une question que Perec se pose au moment d'entreprendre son récit; comment devient-on écrivain? Pourquoi écrire? Cette question est précédée de longues hésitations, des scrupules qu'il éprouve à dévoiler un secret, de doutes quant à la réalité de ce qu'il décrit comme un «inouvable cauchemar» (*W*: 10). Il se heurte au silence de sa propre histoire, à la vérité rassurante d'une affirmation qui n'est «ni apparemment évidente, ni évidemment innocente» (*W*: 13). Il se résout pourtant à accomplir cette tâche, «poussé par une nécessité impérieuse» (*W*: 9). Burgelin marque bien, dans la forme verbale impersonnelle «il lui a fallu» qui commente ce procédé, cette idée d'une force extérieure qui enchaîne l'écrivain à sa feuille⁴.

² Claude Burgelin; *Georges Perec*, Paris, Seuil (col. Les contemporains), 1988: L'étude que Claude Burgelin consacre à Georges Perec contient un long chapitre qui, à la suite du séminaire tenu à l'Université de Paris 7 en 1986-1987, revendique l'importance de *W* dans le chantier autobiographique de l'oeuvre, et auquel nous aurons fréquemment recours tout au long de cet article. Les pages de Burgelin citées directement entre parenthèses sont issues de cet ouvrage.

Burgelin qualifie la tentative autobiographique de Perec de la façon suivante: «Il lui a fallu inextricablement unir dans la 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 et se démultiplier à travers des êtres de conflit qui cherchent pourtant des épreuves glorifiantes, associer dans une même mêlée un imaginaire héroïque, une rigidité aux consonances mortifères et la lutte contre son chagrin» (p. 170).

³ Ce calembour décrit bien à quel point Georges Perec s'est senti coupé de sa propre histoire, constituée de bribes et de fragments rescapés d'un naufrage, par la version officielle des faits qui, à la façon de ce que les psychanalystes nomment un «souvenir-écran», s'interpose comme un oubli, une amnésie, entre son présent et la douleur d'un passé perdu.

On pourra consulter à ce sujet: Stella Béhar; *Georges Perec. Écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang (Currents in Comparative Romance Languages and Literature vol. 28), 1995, pp. 109-145. Mme Béhar replace Perec dans le contexte des juifs en France et dans la tradition de la littérature concentrationnaire dont est issu *W*, et rétablit par là les racines historiques d'une aventure personnelle qui s'en était trouvé coupée.

⁴ Ce besoin d'écriture s'affirme ici à travers diverses cures psychanalytiques entreprises par Perec au cours de son existence, tout d'abord avec Françoise Dolto en 1949, où ressurgit le fantasme enfantin de cette île olympienne, ensuite avec J.B. Pontalis en 1967, où Perec amorce

Le premier chapitre est d'ailleurs le seul moment lyrique du texte, dans la plus pure tradition des romans d'aventure, même si le narrateur adoptera par la suite «le ton froid et serein de l'ethnologue» (W: 10). Si W est «une secrète épopée» (Burgelin: 172)⁵, c'est bien ce qui nous est annoncé dans ces deux premières pages.

À quoi correspondrait alors ce besoin? C'est également le texte qui nous fournit la réponse: «j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci, plus que toute autre considération, m'a décidé à écrire» (W: 10). Ces pages du récit de fiction sont à mettre en parallèle avec la page 59 du récit autobiographique: «l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie». La prise de parole s'effectue par la conscience d'une solitude: «c'est parce qu'il y a eu la cruauté de l'histoire qu'il est devenu écrivain» (Burgelin: 156)⁶. Solitude cruelle, car marquée par la disparition des êtres chers: il faut donc que l'écriture restitue et signale la dimension exacte de cette absence. Tel est le projet de *W ou le souvenir d'enfance*.

En effet, l'ensemble du livre est construit autour d'une fracture, autour de ce «vide typographiquement montré du doigt»⁷, comme le définit David Bellos. Ce procédé n'est pas sans nous rappeler Victor Hugo qui, dans *Les Contemplations*, interrompt son souffle à la mort de Léopoldine, marquant un avant et un après⁸. Trois points de suspension entre parenthèses sur une page blanche

l'écriture du feuilleton de *La Quinzaine* qui sera publié dans sa version définitive en 1975. (cf. Philippe Lejeune; «La genèse de *W ou le souvenir d'enfance*», *Cahiers Georges Perec* n° 2 (*W ou le souvenir d'enfance*), Textuel 34/44, Science des Textes et Documents/Paris 7, num. 21 (1988), p. 101)

Voir également: Claude Burgelin; *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre (Perec avec Freud-Perec contre Freud)*, Dijon, Circé, 1996, pp. 77-94.

⁵ Comme le dit Perec lui-même dans: «Notes sur ce que je cherche», in *Penser/Classer*, Paris, Hachette (Textes du XX siècle), 1985, un des aspects de son écriture «concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties». De fait, les premières pages de W, où Gaspard Winckler entreprend de raconter la recherche de l'enfant disparu dont il porte le nom, pastiche le début de *Les enfants du capitaine Grant*, de Jules Verne, auteur envers lequel Perec ne cachait nullement son admiration.

⁶ David Bellos; *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, pp. 59-102. Dans sa biographie, Bellos raconte les circonstances dans lesquelles sont morts les parents de Perec, le père tué sur le front en 1940, peu avant l'armistice, la mère disparue dans une rafle à la fin de l'année 1942, morte à Auschwitz. Trois de ses grand-parents mourront également en déportation. De retour de Villard-de-Lans, Georges Perec fut élevé par son oncle et sa tante Bienenfeld, ainsi que sa cousine Ela, à Paris.

⁷ Ibidem, p. 569: «la grande maîtrise et l'exigence radicale de l'auteur (...) permettent au lecteur de projeter sa propre pathologie dans ce vide typographiquement montré du doigt».

⁸ Victor Hugo; *Les Contemplations, Oeuvres poétiques II*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1967, p. 643. La date de la mort de Léopoldine, «4 septembre 18-», occupait, comme le signale la note de la page 1537, un feuillet entier du manuscrit, avec une série de points marquant l'absence de mots face au drame. Cette date interrompt la continuité du premier livre de la deuxième partie («Pauca meae») qui, amorcée par deux poèmes d'amour à sa fille au moment de son mariage, se poursuit dans le deuil trois ans après.

masquent un souvenir unique et absent dans lequel se condenserait toute la charge émotive de l'identité perdue. Au royaume des mots, le silence devient la chose la plus expressive: cette page suffit à scinder les récits en deux, à pulvériser leur continuité. On peut recenser de fait quatre récits et pas seulement deux, à savoir l'enfance avec les parents, l'enfance à partir de Villard-de-Lans, l'histoire de Gaspard Winckler et la description de l'île W. Burgelin dit à juste titre que «l'œuvre de Perec peut être lue comme une autobiographie pulvérisée» (Burgelin: 139)⁹.

Prenons par exemple le chapitre VIII, où le narrateur surcharge d'annotations deux textes se rapportant à son père et à sa mère (W: 42-48). L'échec de ces notes tient à leur pointilleuse objectivité: car au fond, vingt ans après, le passé reste le même et l'écriture pourrait chercher à le clôturer, à le baliser à l'infini sans jamais réellement l'atteindre. Dans cette rupture, comme dans toute nostalgie, nous distinguons les traces de quelque chose d'abruptement vital, tout en nous heurtant au vide de cette page blanche; la dynamique de W se crée dans l'alternance du «pas grand chose» et du «trop plein» (Burgelin: 141)¹⁰.

Or, parallèlement au hiatus du (...), la citation de Queneau va opérer un glissement, dans l'imperceptible variation entre le «comment pourrais-je l'éclaircir?» et le «—est-ce donc là mon avenir?»¹¹ On voit dans quelles proportions nos lendemains, ce que nous sommes, sont habités par un passé qui à chaque instant nous ramène vers nous même. Le narrateur finit par comprendre que

⁹ Selon Burgelin, les quatre parties du livre sont les suivantes:

- «—l'enfance (dite longtemps «sans souvenirs») d'avant la séparation d'avec la mère;
- l'enfance d'après cette séparation, avec l'inégal bourgeonnement des souvenirs, comme s'il y avait là deux enfances disjointes;
- l'histoire de Gaspard Winckler, abruptement coupée, elle aussi, de
- la narration de l'île W».

Quant à la structure du livre, consulter également Robert Misrahi; «W, un roman réflexif», in: *L'Arc*, numéro 76 consacré à Georges Perec, Librairie Duponchelle, 1979, pp. 81-86.

¹⁰ Ces textes, qui correspondent à une description de deux photographies de ses parents, s'arrêtent à l'énumération de la surface du visible (l'image du souvenir est une surface impénétrable). À ce sujet, voir dans: Bernard Magné, «Les descriptions de photographies dans *W* ou le souvenir d'enfance», in *Le cabinet d'amateur* (Revue d'études perecquiennes) sur *Perec et l'image* (Colloque de Grenoble), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, num. 7-8, Décembre 1998.

¹¹ Raymond Queneau; *Chêne et chien, Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1989, p. 19. Ce texte est une autobiographie en vers que Raymond Queneau avait entreprise également à la suite d'une psychanalyse. Les deux phrases que Perec sépare afin de marquer la rupture entre les deux parties sont en réalité soudées dans un même quatrain:

«Cette brume insensée où s'agitent des ombres,
comment pourrais-je l'éclaircir?
cette brume insensée où s'agitent des ombres,
—est-ce donc là mon avenir?»

Pour un examen des influences que Raymond Queneau, cofondateur de l'Oulipo avec François Le Lionnais, a exercé sur l'œuvre de Perec, on peut se rapporter à: Bernard Magné; *Emprunts à Queneau*, (Centre international de Documentation de recherche et d'édition Raymond Queneau), Limoges, 1989.

ces «ombres insensées», qui lui étaient au départ étrangères, font en réalité partie de lui. Alors que son chagrin suppose un éparpillement de son identité, le questionnement de l'exergue voudrait en rassembler les bribes éparses. Répondant au besoin d'écrire et surmontant la cassure du vide, le livre *W* va cependant trouver le moyen de dire.

Quelle sera la stratégie employée? Nous avons commenté la construction utilisée pour cerner et signaler le vide comme masque d'un chagrin. Néanmoins, le lien qui unit ou sépare le souvenir d'enfance et le récit *W* n'est pas une fracture irréversible: une logique d'inversion préside au passage de l'un à l'autre.

Nous en trouvons un exemple à la page 105, où le *X* constitue «le point de départ (...) d'une géométrie fantasmatique» qui transforme l'étoile juive en croix gammée. Mais l'inversion la plus éclatante se trouve dans la référence au film de Fritz Lang, *M le maudit*, analysée par David Bellos. Perec avait déclaré devant les micros de la radio allemande que «l'Allemagne, c'est la figure centrale de mon livre»¹². Le *M* représente en effet l'initiale de la mère, Mutter en allemand. Dans le film, cette lettre va faire l'objet d'une inversion. Au moment où l'enfant a retrouvé la piste de l'assassin, il décide de le marquer à la craie pour permettre à la police de l'identifier. La caméra, au lieu de se placer par dessus l'épaule, filme de face, de sorte que l'on voit apparaître un *W* à la place du *M*. Cette scène est à mettre en rapport avec l'injonction finale «Mutter, achten Sie besser auf Ihre Kinder». Pour David Bellos, le retournement de la lettre transforme ce message final dans le livre: le *W* indiquerait à ce moment «la culpabilité de n'avoir pas su prendre soin de sa mère»¹³ que ressent le narrateur.

Ayant à affronter sa négligence, Perec aborde la question de l'autobiographie par voie détournée, donc de manière «oblique»¹⁴. La recherche per-

¹² «Autorem in Dialog, diffusé par la SR le 9 août 1975, fournit les commentaires les plus riches de Perec sur *W ou le souvenir d'enfance*, dans le cadre d'un entretien avec Eugen Helmlé»; cité par David Bellos, p. 572.

En effet, comme le remarque Bellos, tout le processus d'escamotage qui gouverne l'écriture de *W*, parmi lequel on trouve de nombreuses «erreurs» ou falsifications historiques et biographiques, vise précisément à éviter de dire ce mot (l'Allemagne) pour en faire le centre absent ou disparaît le personnage de la mère.

Voir p. 566: «l'Allemagne, mentionnée une seule fois (...) est la figure centrale de cette trompeuse machine mémoriale que nous appelons l'autobiographie de Georges Perec».

¹³ Ibidem, p. 574. Voir pp. 571-574 le retournement de la lettre *W* en *M*:

«*M* se termine donc par une mise en garde contre la négligence des mères envers leurs enfants. *M* retourné fait *W*, dont le symbole doit donc aussi concerner la négligence des enfants envers leur mère. Comme si toute la construction de *W ou le souvenir d'enfance* n'avait été conçue que pour cacher et transmettre un sentiment précis que Perec n'aurait pas été le seul enfant orphelin à interioriser et à cacher dans la forteresse vide de son âme», à savoir la culpabilité d'avoir perdu ses parents».

¹⁴ Philippe Lejeune; *La mémoire et l'oblique (Georges Perec autobiographe): essai*, Paris, P.O.L., 1991, qui reprend des textes publiés dans les Actes de différents colloques ou séminaires sur Georges Perec (en particulier «La genèse de *W ou le souvenir d'enfance*», dans *Cahiers Georges Perec* n° 2, op. cit.)

sonnelle va faire appel à un motif intermédiaire qui va lui permettre de se représenter tout en restant à l'abri. Ce motif, ce sont ces êtres deshumanisés qui peuplent une île imaginaire de la Terre de Feu et dont les luttes symbolisent son propre conflit intérieur.

Pour le décrire, le narrateur adopte la position du Témoin: «j'ai visité ce monde englouti et voici ce que j'y ai vu» (W: 10). Gaspard Winckler¹⁵, chargé par un dénommé Otto Apfensthal d'une mission consistant à retrouver l'enfant dont il porte le nom, finira par découvrir dans sa quête l'île de W. Or le moment de cette découverte, l'instant où il bifurque dans une autre histoire, est passé sous silence. Dans la deuxième partie, Gaspard Winckler est devenu un spectateur invisible, du même coup inexistant. Le regard se trouve suspendu dans l'espace, à mi-chemin entre une fausse fascination et une véritable frayeur, se promenant sur les choses comme l'œil de la caméra dans la scène où apparaît le cadavre de la mère dans *Psychose*, de Hitchcock. Il était important d'arriver à détacher ce regard de tout support corporel. Dans sa neutralité, il va permettre à la fascination de coexister avec la frayeur. Par sa mobilité, il va «unir dans la même image bourreau et victime», par rapport auxquels Perec pourra choisir de s'identifier tout autant que de se méconnaître. Ce va-et-vient est pris en charge par la fluidité du regard.

L'étude de Philippe Lejeune est sans doute celle qui examine de la façon la plus exhaustive, grâce en partie à tout le matériel inédit (brouillons, avant-textes) qu'il parvient à rassembler, les techniques et les stratagèmes de détournement et de sabotage autobiographique dans le processus artisanal de la construction de l'œuvre (voir pp. 39-48). Voir aussi p. 12: «il restera un exemple à méditer: celui d'un autobiographe qui lucidement, patiemment, non par choix, mais parce qu'il était le dos au mur, a pris exclusivement des voies obliques pour cerner ce qui avait été non oublié, mais oblitéré, pour dire l'indicible».

Voir enfin, du même auteur, «Les projets autobiographiques de Georges Perec» dans *Parcours Perec*, Mireille Ribière éd., (Colloque de Londres, mars 1988), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

¹⁵ Le nom de Gaspard Winckler est quelque peu emblématique au sein de l'œuvre perecquienne et mérite un bref commentaire. Gaspard Winckler est un des premiers projets littéraire de Perec, qu'il rebaptisa ensuite *Le Condottiere*, à cause d'un tableau d'Antonello de Messina où le personnage a la lèvre fendue (W: 142). L'enfance de Gaspard fait écho à celle de Perec, et reprend le mythe allemand de Kaspar Hauser, sorte de vagabond persécuté évoqué par Verlaine, lors de son séjour en prison, dans le célèbre poème «Gaspard Hauser chante». Le nom de Winckler est, pour sa part, associé au film de Fritz Lang, *M le maudit*, où le tueur habite chez une dame qui s'appelle Frau Elisabeth Winckler. (Voir dans Bellos: pp. 216-217, 243-248 et 573)

D'après Manet van Montfrans; *Georges Perec, la contrainte du réel*, Rodopi-Amsterdam-Atlanta, 1999, ce nom est issu de la légende de Saint Georges dans *La légende dorée* de Jacques de Voragine. Quant à Otto Apfensthal, elle et Bellos y voient la figure du psychanalyste dans sa relation avec Gaspard Winckler à la recherche de son enfance (Montfrans: «la figure du psychiatre qui conseille à son patient d'explorer son passé», voir pp. 178-179, 188-189 et 200).

Un personnage porte également le nom de Winckler dans la grande œuvre de Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

On observe que dans tout le livre le niveau visuel est fondamental. D'une part, dans le récit autobiographique, l'adulte semble interroger sa mémoire en se posant la question «qu'est-ce que j'y vois?» (qu'est-ce que j'y trouve?). D'autre part, dans le récit de *W*, les réminiscences prennent l'aspect de figures concrètes, et l'impact se trouve renforcé du fait même de cette proximité. Car le regard accorde une place très importante à l'expressivité des visages et des corps, à la manière des films expressionnistes allemands. La description de ces «êtres de conflit» va s'orienter vers la recherche d'une expression significative, d'un visage où enfin se reconnaître de façon définitive¹⁶.

Examinons ce qui en est dit. L'athlète de *W* vit suspendu à un espoir qui ne représente rien, sa vie n'est qu'un «effort acharné, incessant, la poursuite exténuante et vaine de cet instant illusoire où le triomphe pourra apporter le repos» (*W*: 215). Chacun se voit attribuer un nom lié au type d'épreuve où il a triomphé, sobriquet ridicule et précaire puisque rien n'est plus éphémère que la victoire, sans cesse remise en question par de nouvelles compétitions. Car dans ce monde, tout fait objet de compétition, même les repas, même la jouissance d'une femme. Pourtant, le récit démarre sur l'admiration du «magnifique effort» que supposent ces vies entièrement vouées au sport sous l'égide de la «fière devise» olympique: «Fortius, altius, citius» (*W*: 92)¹⁷. Cela ne fait qu'accentuer le contraste postérieur.

Ces athlètes aux performances dérisoires sont en réalité des moribonds estropiés et affamés dont la triste figure éclate à la dernière page. Tout se passe comme si le compte-rendu d'un règlement étouffant et absurde à force d'accumulations ne pouvait nous conduire qu'inéluctablement à cette image finale où transparaisent des vestiges de mort. Les athlètes de *W* sont des condamnés qui se seraient entretenus en rêvant de gloire, s'adonnant à de vaines superstitions sans se rendre compte que, dans cette lutte pour la vie, ils devenaient victimes les uns des autres. Le visage défiguré à la suite des coups et des blessures qu'ils

¹⁶ Philippe Lejeune; *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975: Reprenant l'analyse de Lejeune suivant laquelle l'autobiographie décrit le processus de formation (d'accouchement) d'une personnalité, on peut situer *W* dans un type de pacte que Lejeune définit comme «fantasmagique»; l'écriture des faits est frappée d'incertitude, l'auteur/narrateur ne parvient pas à s'identifier à son personnage, de sorte que sa propre personnalité se construit autour d'un manque, d'un vide. C'est le lecteur lui-même qui doit prendre en compte la construction de l'autobiographie.

¹⁷ Franck Evrardi; «Mythologies et écritures du sport», in *L'humain et l'inhumain, analyses et réflexions sur W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Ellipses, 1997.

Le thème du sport occupe une place singulière dans l'œuvre de Perec. Contrairement à la présence des souvenirs sportifs dans *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978 (36 formules sur 480 font référence à des exploits sportifs), où l'évocation de ces anciennes victoires donnaient naissance à ce que Perec qualifie «d'impalpable petite nostalgie», l'utopie de *W* ne vise pas à glorifier le sport, mais sert plutôt à dénoncer l'asservissement des individus. D'autre part, c'est pourtant l'écriture du sport qui permet à Perec, à travers le souvenir de ses dessins d'enfant où était représentée toute la violence de son drame, de faire face à l'évocation de l'horreur et «permet au moi de se rassembler en un graphe qui réveille l'enfance et l'Histoire» (Evrardi, p.125). L'ambiguïté du traitement est bel et bien lié à l'ambivalence d'une recherche personnelle.

ont reçus, ils sont devenus des êtres indifférenciés et interchangeableables en qui se reconnaître. Pourtant, on resterait incapable de choisir un seul visage auquel s'associer. Parmi ces créatures anonymes menant une existence insensée, l'expressivité se perd tout autant qu'elle se retrouve à chaque instant¹⁸.

On pense à cette image des corps amoncelés au centre de la chambre d'exécution: les gens se grimpaient les uns sur les autres afin d'atteindre un espace en hauteur que le gaz n'avait pas encore infesté¹⁹.

Ce n'est progressivement que nous prenons conscience des atrocités de *W*, jusqu'à en venir à cette dernière image. Nous suivons les méandres explicatifs d'une voix qui nous porte, d'une voix accrochée à ce regard dont nous avons parlé, essayant de rendre compte de l'«horreur et la fascination» qui se confondent dans «ces souvenirs sans fond» (*W*: 9). Le détachement du ton a quelque chose de paradoxal et d'insoutenable, où réside l'efficacité du récit. Comme le dit Burgelin, «la même voix narrative va, sans qu'il y ait jamais vraiment de rupture de ton, nous faire passer d'une admiration à peine retenue à l'évocation horrifiée de l'horreur» (Burgelin: 160). L'énonciation utilise divers procédés qui opèrent ce glissement.

Tout d'abord, elle nous rassemble autour d'une opinion commune, autour d'un consensus qui fait de *W* une cité sans failles. Les évidences se succèdent (il faut «respecter les dures Loi du Sport» *W*: 209), rabâchant une morale apprise («le sport est une école de modestie» *W*: 159) qui débouche sur une admiration partagée («qui ne serait enthousiasmé par cette discipline audacieuse?» *W*: 92). A ces banalités indiscutables font écho les procédures rationalisatrices par où l'on entre dans la logique interne du système en suivant les enchaînements de cause à effet. Lorsque l'horreur est exprimée, elle offre un tel contraste avec ce détachement logique qu'elle en devient presque comique, comme peut l'être en un sens cet immense viol collectif dont on nous laisse imaginer la

¹⁸ Cette perte de toute singularité des visages, qui trahit un des aspects de l'expérience du deuil, est admirablement décrite par Catherine Clément dans «Auschwitz ou la disparition», in *L'Arc*, op. cit., p. 90: «quand tout travail de deuil est rendu impossible parce que rien -absolument rien- ne marque la présence des morts, alors surgit la défense, le refuge, la nécessité: écrire, boucler ou édifier la tombe qui n'existera jamais», incarnée ici même dans le mythe d'une contre-utopie sportive.

¹⁹ À sa façon, *W* ou le souvenir d'enfance s'inscrit dans la lignée de la littérature concentrationnaire, et en reprend les images de façon détournée. À cet égard, le livre avec lequel *W* entretient un profond rapport d'intertextualité est sans aucun doute celui de Robert Antelme; *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1947. Dans *L. G., une aventure des années soixante*, Paris, Seuil (La librairie du xx siècle), 1992, qui reprend divers articles de Perec, on constate toute l'importance qu'il accordait à ce livre (voir en particulier «Pour une littérature réaliste»: «L'espèce humaine, l'un des plus beaux livres à la gloire de l'homme», p.65 et aussi l'article intitulé «Robert Antelme ou la vérité de la littérature», pp. 87-114).

On sait en outre que Perec avait songé précisément à dédier son livre à Antelme (voir dans les Avant-textes publiés par Lejeune dans *La mémoire et l'oblique*, op. cit., p. 117). Finalement la dédicace retenue («pour E.») permettait, par son ambiguïté, d'y lire non seulement un hommage à sa tante Esther Bienenfeld, morte en 1974 peu avant la parution de *W*, ainsi qu'à sa cousine Ela, mais également à ses parents disparus («pour E.» se prononce comme «pour eux»).

rage et la violence vaines (W: 167). «Le comique de l'atroce doit n'être ni comique ni atroce, mais venir de cette neutralité courtoise de ton» (Burgelin: 160): aucune prise n'est offerte à la complaisance.

Ce ton dévoile une incapacité de l'écrivain à se fixer sur quelque chose pouvant lui apporter une réponse au sens qu'il recherche: dès l'instant où l'atrocité s'insère dans une suite logique de lieux communs, que reste-t-il à comprendre? Il n'y a personne à accuser, personne contre qui se révolter et, en ce sens, l'écrivain est semblable aux athlètes qu'il décrit. La seule reconnaissance possible est une démultiplication dans la totalité²⁰.

On atteint ici un niveau où ces visages se perdent dans une généralité qui les dépasse. L'accumulation des règles suggère bien que les athlètes sont façonnés par des lois tout autant que par leurs victoires, que la loi est ce qui leur accorde une existence à son image. Or la loi n'est là que pour être transgressée: «Nul n'est censé l'ignorer, mais nul ne peut la connaître» (W: 155). Tout en se dérochant à la compréhension, elle reste pourtant omniprésente. Un caprice de fonctionnaire suffit à la rendre méconnaissable. Burgelin analyse la composante essentiellement sadique de l'univers W: le Maître prend appui sur une loi, torture au nom d'un principe ou d'un idéal et, surtout, jouit dans la transgression²¹. Pour faire le mal, le Maître se réfugie derrière le paravent de l'Institution et laisse les victimes s'entre-déchirer: l'administration est une broyeuse d'hommes immaculée. La transgression de la loi n'est d'ailleurs aucunement en contradiction avec la logique du système; l'intervention du juge n'est apparemment destinée qu'à corriger un excès d'orgueil... et ce n'est que lentement que nous apercevons son léger sourire en coin. Cet excès de zèle est au fond conscient de son absurdité: «la règle est vétilleuse en ses détails afin d'être insensée dans son projet d'ensemble» (Burgelin: 157). Ainsi, l'image paradoxale de ces lutteurs

²⁰ Cette stratégie est caractéristique des écrits autobiographiques de Georges Perec. Elle vise à relier l'individuel au collectif, tout en se plaçant entre les deux, à travers cette démultiplication du je dans une série d'origines ou de souvenirs partagés.

C'est le cas de *Je me souviens*, op. cit., où Perec s'adonne à l'évocation de ces «choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu (...); elles ne méritaient pas de faire partie de l'Histoire» (prière d'insérer en quatrième de couverture).

L'autre procédé tourne autour du thème de l'exil, à travers les récits d'émigrés de Ellis Island, au pied de la Statue de la Liberté, où il rejoint la figure du déracinement qui fut le sien: il s'interroge là sur son appartenance au peuple juif. Ce livre devient, par le biais d'une affinité avec un destin qu'il aurait pu connaître, un questionnement de sa propre identité (*Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*, en collab. avec Robert Bober, Paris, Ed. du Sorbier, 1980).

²¹ Claude Burgelin; «Perec et la cruauté», in *Cahiers Georges Perec* (Colloque de Cerisy, juillet 1984), Paris, P.O.L., 1985, pp. 37-38: «L'univers sadique est celui de l'organisation (...), parfaite broyeuse des victimes et aussi des bourreaux au statut précaire et indécis: confusion sans nom parfaitement organisée».

dans laquelle Perec cherche à se reconnaître fait apparaître en arrière plan une autre image dans laquelle ces figures se noient et qui est celle de l'Utopie.

L'Utopie est le dernier degré de la représentation perecquienne, celui qui semble le plus suspect (rappelons-nous sa méfiance vis à vis des réponses de l'Histoire) et néanmoins celui où aboutit fatalement la quête de son identité perdue. Un même rapport à l'histoire l'unit aux êtres chers qui ont disparu; le nom du père, dont la judéité a pour fonction de transmettre une malédiction à laquelle le fils n'échappera pas, le rattache au point où bifurquent les histoires. Cette figure porteuse de vie et de mort, c'est bien le lien souterrain que les manuels d'histoire sont impuissants à reconstituer. Or, paradoxalement, le projet de Perec garde certaines ressemblances avec la nature même de l'Utopie. Dans son livre *Penser/Classer*, il écrit à la page 156: «Toutes les utopies sont déprimantes parce qu'elles ne laissent pas de place au hasard, à la différence, au divers. Tout a été mis en ordre et l'ordre règne. Derrière toute utopie, il y a toujours un grand dessein taxinomique: une place pour chaque chose et chaque chose à sa place».

En répertoriant les détails du souvenir, il constate leur manque d'unité: «Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot» (W: 93). Qu'est-ce qui, dans le livre, assure le fil directeur?

Comme le rappelle Mireille Ribière dans son article intitulé «L'autobiographie comme fiction», l'utopie *W* traverse le récit d'enfance et en fournit certaines clés. Même si les deux récits entretiennent entre eux des rapports complexes, on peut reconnaître sans trop de difficultés, comme le dit M. Ribière, que «la fiction introduit (...) un nouvel ordre, une continuité qu'on qualifiera de textuelle»²². Plus respectueuse des conventions narratives, la fiction recompose les bribes du souvenir, unifie un réseau de traces que l'enfant de Villard-de-Lans découvre dans les plaisanteries, les signes, les jeux, les puzzle. Chaque récit balise avec la même précision un champ à la fois concret et métaphorique dressé autour d'une disparition impossible à saisir; dans la première partie, la mort de Caecilia Winckler²³ suit presque immédiatement la disparition de son fils Gaspard. Il subsiste dans le souvenir de l'écrivain ce quelque chose d'irrecupérable face auquel le pouvoir évocateur de l'écriture reste impuissant. En 1961, Perec avait confié dans une lettre à Jacques Lederer son désir d'écrire «un livre qui se met en question, qui se nie, un livre hypocrite, un livre qui triche et qui aboutit néanmoins»²⁴. Si le livre aboutit, c'est parce qu'il constate cette

²² Mireille Ribière; «L'autobiographie comme fiction», *Cahiers Georges Perec* n° 2, op. cit., p. 30.

²³ Manet van Montfrans, op. cit., p. 197: la mère de Gaspard Winckler, qui espère délivrer son enfant de l'autisme dont il souffre par un voyage en Terre de Feu, représente la mère de l'auteur, dont le prénom était Cyrla en polonais, ce qui en français équivaut à Cécile. La mort de Caecilia dans le naufrage du bateau, lacérant de ses ongles la porte en chêne de la cabine, semble évoquer les atroces souffrances des déportés, dont les marques sont encore visibles sur les parois des fours crématoires.

impuissance qu'il arrive à cerner en la contournant: la parole parvient à suggérer ce qui pourtant lui échappe. De cette façon, parti du même dessein taxinomique que l'Utopie, Perec avoue d'avance son échec, alors que celle-ci poursuit ses balises jusqu'à l'anéantissement complet de tout imaginaire, aussi héroïque soit-il. On sent d'ailleurs que ce qui fascine Perec, dans les classements et les énumérations, est leur inachèvement, aussi sait-il s'arrêter à temps²⁵.

D'une certaine façon, le renversement progressif de l'utopie *W* correspond à la véritable nature de toute Utopie. Il n'y pas à distinguer une face positive d'une face négative, les deux sont aussi indissolublement unies que les deux textes du livre. Un des modèles du genre, *L'Utopie* de Thomas More, dépeint un monde où aucune chose n'est laissée au hasard, où la fantaisie trouve sa place exacte, où l'étude assidue tient lieu de loisir. Il faut attendre au XX^e siècle des romans tels que *Le meilleur des mondes*, de Aldous Huxley, pour que transparaissent l'angoisse et l'étouffement qui s'infiltrèrent dans tout rêve de société idéale²⁶. Entre les deux, Perec a l'habileté de détourner une parabole qui puisse également rendre compte du monde dans lequel nous vivons, où le sport sert d'exutoire au spectacle de la misère. En les rendant inhumains, l'Utopie efface les contours de la souffrance: les représentations que développe *W* ou le souvenir d'enfance supposent bel et bien la mise en scène d'une dépossession.

En inscrivant son drame personnel dans une projection symbolique de l'Histoire, Perec n'accomplit pas seulement le dépassement de sa propre histori-

²⁴ «Cher, très cher, admirable et charmant ami...» (*Correspondance Georges Perec & Jacques Lederer 1956-1961*), Paris, Flammarion, 1997, p. 609, lettre du 9 mars 1961. Cette correspondance de Perec avec celui qui fut son grand ami de jeunesse permet de retracer les débuts de son parcours d'écrivain, et tout particulièrement du projet *W* longtemps avant sa première rédaction. On pourra également consulter la lettre adressée à son éditeur Maurice Nadeau, peu avant la publication du feuilleton *W* dans *La Quinzaine littéraire*, dans *Je suis né*, Paris, Seuil (La librairie du XX^e siècle), 1990, pp. 51-66.

²⁵ Bernard Magné; *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, 1999, pp. 32-56. L'œuvre de Perec oscille constamment entre le désir d'exhaustivité, de parvenir à épuiser un classement, une description ou une énumération, et l'impossibilité de mener ce projet à terme. Ainsi, de nombreux livres sont construits autour de ce qu'il est convenu d'appeler un manque, qui brouille la tentative de classement. Ce vide peut revêtir la forme d'une contrainte oulipienne dans les romans lipogrammatiques (par exemple *La disparition*, Paris, Denoël (Les lettres nouvelles), 1969), ou s'insérer dans le déroulement de l'histoire; c'est le cas de la reconstitution inachevée des puzzles qu'entreprend Bartlebooth dans *La vie mode d'emploi*, op. cit.

²⁶ Louis Arzac; «De l'utopie à la dystopie», in *L'humain et l'inhumain...*, op. cit., pp. 76-84. S'appuyant sur le parcours de *Histoire et utopie*, où Cioran dénonçait les racines totalitaires de l'utopie classique (More, Campanella...), Arzac étudie le renversement opéré par *W*, qui fait progressivement glisser l'idéal utopique vers ce qu'il appelle une «dystopie». En ce sens, il est intéressant de constater que l'imaginaire utopique du XX^e siècle, en particulier celui de la science-fiction, décrit presque toujours des modèles de «contre-utopie». La férocité du système se déchaîne au moment où une faille apparaît dans la clôture du cercle: la confrontation au réel trouble une projection imaginaire.

re, mais montre également comment celle-ci se perd. Où peut-il reconnaître le passé qui a fondé son identité ailleurs que dans une suite de souvenirs devenus secs et inexpressifs? Les stratégies utilisées répondent toutes au même besoin de clôture du sens, tout en en discernant les fractures; il est celui qui cherche à s'appartenir.