

## Esthétique de la coupure dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec<sup>1</sup>

Élise Wiener<sup>2</sup>

This article aims to highlight the way in which Georges Perec's autobiographical writing in *W, or the Memory of Childhood* unfolds through the *mise en abyme* in the narration from what hinders the recollection. In this way, we propose to illustrate how this disorder, caused by incessant interruptions in the text, also constitutes a true form through which the author can make the reader reflect upon his childhood memories. Writing does not bring the past back just as it does not make the departed return. Paradoxically, however, the incessant fragmentations of the narration create a time that crystallizes memory's different layers of sedimentation, a time that makes all ages of existence coexist.

L'article se propose de mettre en lumière la manière dont l'écriture autobiographique de Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* se déploie depuis la mise en abyme, dans la narration, de ce qui entrave la remémoration. Nous proposons ainsi d'éclairer comment ce désordre, provoqué par les incessantes coupures du texte, s'il submerge le lecteur, constitue également une véritable forme à travers laquelle l'auteur peut faire se refléter ses souvenirs d'enfance. L'écriture ne restitue pas plus le passé qu'elle ne fait revenir les disparus. Cependant, paradoxalement, les incessantes hachures du récit font advenir un temps qui cristallise les différentes couches de sédimentation de la mémoire, un temps qui fait coexister tous les âges de l'existence.

KEY WORDS : Auto-biography, Disruption, Childhood, Uncertain memory, Author's notes

MOTS-CLÉS : Autobiographie, Rupture, Enfance, Mémoire incertaine, Notes de l'auteur

---

<sup>1</sup> Pour mentionner cet article : Élise Wiener « Esthétique de la coupure dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », in Beatrice Barbalato (dir.), *Auto/biographie, désordre, entropie, Mnemosyne o la costruzione del senso*, n.12, PUL-Presses universitaires de Louvain, 2019.

<sup>2</sup> Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS Paris).

*Aurore, quelle voix étrangère  
s'y risquerait, s'y infiltrerait ?  
L'enfance est sans aveu*  
Edmond Jabès, « STÈLE, III »

## 1. Introduction

L'écriture auto/biographique, observatoire privilégié du mode de représentation qu'une société se fait de la mémoire à une époque donnée, connaît de profondes mutations au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Occident. Elle n'est plus uniquement le récit des bouleversements qui poussent l'individualité à se recomposer, telle qu'elle le fut depuis son origine augustinienne, sous la forme d'un récit de conversion. À partir des années 1970, elle devient une forme cherchant à inscrire, au cœur de la narration, l'instabilité d'une mémoire qui n'est plus aussi assurée d'elle-même que par le passé. S'inscrivant dans un vaste ensemble de pratiques historiques, philosophiques et littéraires cherchant à rompre avec la sécheresse des grandes catégories englobantes, la construction du récit autobiographique ne trouve plus sa cohérence à travers l'assemblage logique d'événements qui innervent une vie, mais s'enracine plutôt désormais du côté de ce qui perturbe et de ce qui dérange la narration. Dans cette perspective, nous proposons d'analyser comment la mise en œuvre du désordre dans *W ou le souvenir d'enfance* vient paradoxalement structurer le texte. Il s'agira d'analyser comment ce désordre est mis en œuvre par une série de coupures qui incisent le texte de toutes parts. Nous nous attacherons à mettre en lumière dans quelle mesure ce dispositif permet à l'auteur de faire émerger les rares éléments tangibles dont il dispose sur son enfance. Plus fondamentalement encore, nous verrons que la rigueur de la coupure discursive permet à l'auteur de refléter, au cœur du dispositif narratif, l'incertitude de sa mémoire.

## 2. La « possession de l'homme par l'Histoire »

Dans le champ littéraire, *W ou le souvenir d'enfance*, publié en 1975, engage de nouvelles propositions narratives sur le lien entre l'individu, l'Histoire et la mémoire, telles que ces questions se posent et se reformulent après la Seconde Guerre Mondiale.

À cet égard, une phrase de Georges Yverneaud problématise très bien la manière dont la place de l'individu devient centrale : « Ce qui n'est pas clair du tout, ce qui est obscur et difficile, c'est

l'homme dans l'Histoire ; ou l'Histoire dans l'homme, si on préfère, la prise de possession de l'homme par l'Histoire » (Yvernaud G. 1949 : 101).

L'interrogation soulevée par Georges Yvernaud dès la fin des années quarante sur la « possession de l'homme par l'Histoire » ne semble véritablement trouver un écho qu'à partir des années 1970. La place faite à l'homme ordinaire et aux anonymes de l'Histoire devient peu à peu essentielle, tant dans l'écriture de l'Histoire que dans les faits littéraires.

En Histoire, ce changement se joue notamment autour de ce que les historiens appellent la « crise de l'Histoire »<sup>3</sup>, dans un mouvement de rejet des propositions de l'École des Annales, jugées trop abstraites et trop englobantes. En effet, le primat donné à l'histoire économique et à l'histoire des mentalités ne satisfaisant plus les historiens, de nouvelles façons de questionner l'Histoire et son écriture voient le jour. La micro-histoire est une figure essentielle de cette évolution, et bien qu'elle ne veuille pas faire école, le changement de focale qu'elle propose produit une onde de choc dans toutes les pratiques des sciences sociales mais également en littérature, et dans la réception des œuvres littéraires. La force de cette onde de choc est liée à une nouvelle manière de penser le nouage entre l'individu et l'Histoire : c'est désormais l'homme, dans son existence singulière, qui attire l'attention.

En littérature, dans le champ des biographies et des autobiographies, le même déplacement semble s'opérer. Alors que l'individualité n'était pas un enjeu essentiel des biographies du XIX<sup>e</sup> siècle et d'une partie du XX<sup>e</sup> siècle (Dosse F. 2005), et qu'elle servait plutôt à éclairer le collectif et à définir des typologies sociales, elle devient centrale à partir des années 1970-80. La place accordée à l'homme anonyme dans ce qu'il a de plus singulier devient dès lors problématique. Puisqu'il ne s'agit plus de bâtir des portraits de personnages représentatifs de l'Histoire, ni de véhiculer un modèle moral, les questions fondamentales qui encadrent les genres auto/biographiques se posent sous une lumière nouvelle. Ainsi, deux grandes séries de questions émergent (Loriga S. 2010 : 47-71), la première portant sur l'analyse biographique, c'est-à-dire sur les éléments et les catégories à mettre en avant dans le récit d'une vie, la seconde privilégiant les relations entre l'individu et l'Histoire, et la manière dont la vie d'une personne peut éclairer le passé. Les enjeux portent sur les fondations possibles d'une théorie générale, bâtie à partir de témoignages individuels.

---

<sup>3</sup> Voir notamment Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire ?* Paris, Le Seuil, 1971 ; Michel De Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975 ; Paul Ricœur, « Le retour de l'évènement », *Mélanges de l'École française de Rome*, n°104, 1992, pp. 29-35 ; Jacques Le Goff, « Les 'retours' dans l'historiographie française actuelle », *Réflexions historiographiques*, Cahier du centre de recherches historiques, 22, 1999.

Ce changement de paradigme, qui place l'homme ordinaire au centre de son spectre, s'accompagne de modifications dans la manière d'appréhender la mémoire. Dans son *Discours à l'Académie suédoise*, prononcé à l'occasion de la remise du Prix Nobel de Littérature 2014, Patrick Modiano insiste sur le fait que, dans la narration proustienne, la mémoire se tisse à travers une évocation du passé « dans ses moindres détails, comme un tableau vivant » (Modiano P. 2015 : 30). Cette mémoire, poursuit-il, est devenue beaucoup moins sûre d'elle-même, et c'est contre l'oubli qu'émergent aujourd'hui « des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables » (Ibidem).

Ce contexte constitue ainsi le cadre de notre interrogation sur le désordre à l'œuvre dans la narration de *W ou le souvenir d'enfance*, au sein duquel on voit nettement ce double mouvement d'une « prise de possession » d'un individu par l'Histoire, et d'une mémoire dont la construction se pense à travers une forme qui semble « désorganisée ».

### 3. ***W ou le souvenir d'enfance*, une histoire coupée à la hache**

Dès la première page du récit autobiographique, Perec précise le rapport qu'entretient sa mémoire à l'Histoire collective : celle-ci est sous le sceau de la coupure. Il n'a pas de souvenir d'enfance annonce-t-il, car « l'histoire avec sa grande hache » l'en a dépossédé. Ce jeu de mot aujourd'hui bien connu, agit comme une annonce programmatique de la manière dont les souvenirs évoqués affleurent dans l'ensemble du récit à venir : « “Je n'ai pas de souvenirs d'enfance” : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps » (Perec G. 1975 : 17).

L'effet de la hache dans le texte produit un ensemble de coupures au niveau de la matérialité même du texte qui s'interrompt régulièrement brutalement dans la page, laissant place à de larges espaces vides et blancs. D'autre part, la coupure s'incarne aussi dans les mots du récit, au niveau des thèmes abordés ainsi que dans le dispositif même du livre : *W ou le souvenir d'enfance* est construit en deux parties, nommée respectivement « Première partie » puis « Deuxième partie ». L'une et l'autre sont séparées par leurs titres ainsi que par trois points de suspensions entre parenthèses. Structurées de manière identique, ces deux parties comportent une alternance entre des passages autobiographiques – récit de souvenirs d'enfance de Perec –, et un récit de fiction. On les distingue assez aisément par leur différence typographique, la fiction étant en effet en italique. Dans la première partie, du chapitre I à XI, la fiction met en scène un protagoniste

niste du nom de Gaspard Winkler qui raconte un récit à la première personne. Dans la deuxième partie, allant de XII à XXXVII, le récit de fiction est de type plutôt descriptif, raconté à la troisième personne : alors qu'il occupait une place importante au début, le narrateur a disparu sans que rien ne soit dit à ce sujet.

Dans le passage de la fiction à l'autobiographie, le lecteur est constamment mis en position d'attente. Des éléments d'une intrigue complexe se mettent en place dans le récit de fiction, mais le chapitre s'interrompt brusquement pour passer à l'autobiographie. Perec brise les fils de la narration, qui devient chaotique, le récit étant sans cesse interrompu. Pourtant, l'histoire du narrateur interpelle le lecteur : ancien soldat déserteur qui a pris le nom d'un mort, Gaspard Winkler reçoit une lettre l'invitant à une rencontre. Son interlocuteur connaît sa situation, il sait que 'Gaspard' n'est pas son vrai prénom. Mais que sait-il d'autre ? Sait-il qu'il est déserteur ? Lui causera-t-il des ennuis en mettant à jour son identité ? Il en va de même pour l'histoire de Perec lui-même, et le lecteur s'attache à reconstituer les différents souvenirs que celui-ci nous livre, mais la tâche est ardue tant les coupures sont nombreuses. Confronté à un torrent d'informations qu'il ne peut pas remettre en ordre, le lecteur finit par être submergé par l'ensemble des récits.

La coupure est également un topos récurrent, tant dans la partie autobiographique que fictionnelle. Ainsi, lorsque Perec imagine les caractéristiques topographiques de l'île de W, il la décrit comme se situant « au milieu d'une poussière d'îles qui longe la pointe disloquée du continent sud-américain » (Perec G. 1975 : 93). La forme générale de l'île évoque le crâne d'un mouton à la mâchoire inférieure « disloquée ». Ce mot « Disloquer », que le dictionnaire Larousse définit comme l'action de « Disjoindre de façon plus ou moins violente les parties qui composent quelque chose », est un terme qui caractérise non seulement l'île de W mais également le travail de l'auteur, pour retranscrire le plus justement ses souvenirs dans l'écriture.

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres (*Ibid.* : 97).

Perec a des souvenirs, mais ils sont isolés, rien ne les rassemble, ils sont comme des îlots perdus en mer, telle une poussière d'îles. « L'Histoire avec sa grande hache » a brisé la vie et les souvenirs de Perec. En réponse, le récit qu'il construit se sert précisément de ce qui les a brisés pour les reconstituer : c'est à coups de hache que l'auteur décompose et fragmente le récit de sa remémoration. Le livre en vient à agir lui-même comme une hache sur son lecteur, proposant

une forme de réponse à ce que Kafka attendait d'un livre : qu'il soit comme « la hache qui brise la mer gelée en nous ». (Kafka F. 1904 : 575).

Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que des livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Pour qu'il nous rende heureux, comme tu l'écris ? Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livre, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions à la rigueur en écrire nous-mêmes. En revanche, nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnées à vivre des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide – *un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous*. Voilà ce que je crois ». (Nous soulignons en italique, *Ibid.*).

Un livre qui agit comme un malheur, comme une souffrance pour son lecteur, c'est bien semble-t-il ce que produit *W ou le souvenir d'enfance*. Afin de mettre en lumière les formes narratives de la coupure, nous proposons à présent d'analyser plus précisément un des effets de la hache dans le texte tels que le mettent en œuvre les notes de renvois en fin de textes au sein des chapitres autobiographiques.

#### **4 . Coupure et dislocation du récit : enquête sur la nature de la mémoire**

Tout comme la note de bas de page, les notes qui constituent un renvoi en fin de texte font appel à un type de discours cherchant à justifier ses sources et à rendre compte de preuves. C'est notamment le cas du discours historique dont le récit se construit à partir de la transformation « en 'document' de certains objets répartis autrement » (De Certeau M. 1975 : 84). Or si les notes de Perec dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* renvoient à une source bien réelle, celle-ci n'est pas vérifiable puisqu'il s'agit de ses souvenirs. Non dénué d'ironie, ce dispositif introduit dans la narration une rigueur qui enraine l'écriture du côté du ton « froid et serein de l'ethnologue » (Perec G. 1975 : 14). En résulte un décalage entre le type de récit proposé et les caractéristiques prototypiques de celui-ci, qui déstabilisent le lecteur très rapidement dans l'appréhension du texte.

D'autre part, alors que les notes sont censées apporter des précisions pour éclairer le lecteur sur un point précis, sans toutefois le gêner dans la lecture du texte, c'est l'inverse qui se produit dans *W ou le souvenir d'enfance* : la note est construite comme quelque chose qui entrave le ré-

cit, le rompt volontairement et rend toute lecture linéaire impossible, ou pour le moins extrêmement pénible<sup>4</sup>. La restitution de la cohérence du texte appartient donc au lecteur, qui peut avoir recours à plusieurs stratégies de déchiffrement afin de démêler les différentes strates narratives et leur conférer un tant soit peu d'ordre.

Au fil des chapitres, la place des notes devient centrale au point que l'espace qui leur est consacré devient plus long que le corps du texte lui-même. Au chapitre IV, elles n'occupent qu'un tiers du texte dans son ensemble, mais dès le chapitre VI, les notes prennent deux pages et demi tandis que le texte principal est long d'une page et d'un paragraphe. Le Chapitre VIII, central dans l'écriture de la remémoration de l'auteur, propose quant à lui, un récit de huit pages et demi que viennent étayer vingt-six notes s'étirant sur neuf pages, inversant le rapport habituel du lecteur à la note et à la précision dans le récit. Perec raconte en ouverture du chapitre VIII le souvenir du jour où sa mère et lui se séparent à la Gare de Lyon. Puis il poursuit avec deux textes qu'il a écrits quinze ans avant *W* et qu'il dit recopier sans rien y changer mais en incluant en note les rectifications et commentaires qu'il estime devoir ajouter au moment de l'écriture du livre.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, les notes portent sur des points de détails et ne participent pas tant à éclairer le souvenir qu'à le décomposer jusqu'à le dénaturer. Mais n'est-ce pas le fait de dénaturer le souvenir qui permet à Perec de le mettre en mouvement, et de faire apparaître dans l'écriture le fonctionnement de sa mémoire ? Cette mémoire qui ne possède que des fragments, comme des poussières d'ilots dispersés en mer, trouverait ainsi à se dire par les souvenirs découpés en permanence, par des détails et informations qui, dans le fond, n'ont pas d'importance. « Mes deux premiers souvenirs ne sont pas entièrement invraisemblables, même s'il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précisions que j'ai introduites dans les relations – parlées ou écrites – que j'en ai faites les ont profondément altérés, sinon complètement *dénaturés* » (Nous soulignons en italique, Perec G. 1975 : 26). Ce mot 'dénaturer' ouvre une question essentielle du roman sur la nature du souvenir : quelle serait la nature du souvenir dans l'épaisseur discursive ? Comment faire affleurer le souvenir dans le corps même du langage, et comment pratiquer une langue, une écriture, qui puisse prendre en charge cette étonnante structure qu'est la mémoire ?

Ces précisions créent un jeu de tensions entre mise en présence des événements qui sont remémorés, et mise à distance du souvenir, comme si l'évènement évoqué dans le récit s'éloignait de plus en plus de celui qui a effectivement été vécu. Mais n'est-ce pas là le propre de toute re-

---

<sup>4</sup> Philippe Lejeune (1991 : 42) souligne que Perec est un 'saboteur' de l'écriture autobiographique.

mémoration ? Les coupures agissent ici comme une mise en acte, dans l'écriture, de l'acte remémoratif qui relève de la mise en présence des traces de l'absent et du disparu. Cependant, il ne s'agit pas d'une recherche auto-analytique de la mémoire où l'obscur serait à déchiffrer, où des scènes dites traumatiques seraient à éclairer, mais plutôt de l'invention d'un univers discursif subjectif dans lequel une voie singulière trouve à se dire dans la dislocation et les jeux de miroirs reflétant l'ombre des mots, traçant les contours des membres fantômes. Les coupures du texte cassent les morceaux d'histoires qui pourraient être assemblés trop facilement. Les paires et les doubles ne marchent pas, il n'y a pas de clé qui ouvrirait un sens à déchiffrer, mais plutôt une multitude d'entrées. Les indices se renvoient les uns aux autres mais ne débouchent pas sur une compréhension stable et univoque du récit. S'engouffrant dans les méandres de précisions, le lecteur se heurte à la nature paradoxale du détail.

## 5. ***Paradoxes du détail***

Au long de sa longue histoire, le détail est en effet porteur de paradoxes : il se présente tout à la fois comme un élément vecteur de sens, qui peut permettre d'accéder à une explication ou à une compréhension, et dans le même temps il est un surplus dérangent, gratuit et insignifiant, qui peut entraver la lecture d'ensemble d'une œuvre. Il est un fragment appartenant à un tout plus vaste qu'il menace d'éclipser, attirant trop l'attention du récepteur. Il peut, d'un côté, se détacher de l'ensemble auquel il appartient et apporter des informations sur celui-ci, mais peut également, d'un autre côté, être à l'origine d'un nouveau point de vue sur cet ensemble et modifier l'approche de celui-ci, créant une intelligibilité nouvelle à son égard. Son insignifiance lui confère donc, paradoxalement, un pouvoir de subversion et d'inversion des valeurs, des normes et des hiérarchies.

Dans son analyse du détail dans le contexte des pratiques de la peinture, Daniel Arasse développe l'idée que le détail est en peinture un outil de la « parfaite imitation » : « il renvoie à l'ensemble dont il fait partie, il est donc 'iconique' (*mimétique*) » (Arasse D. 1992 : 11). En photographie, le détail relève également de la matière et de la technique, mais il se rapproche, davantage qu'en peinture, des signes indiciels qui présupposent la connexion physique entre un signe et son objet. Aux prémisses de son histoire, la photographie se présente comme un outil de reproduction de la réalité par elle-même. Cette illusion est notamment produite par la précision des détails qu'elle offre à son spectateur, ce qui n'est pas sans poser de nouveaux problèmes,

longuement débattus dans l'historiographie de la photographie, notamment quant aux modalités de la réception de l'image<sup>5</sup>.

Marta Caraion, chercheuse en littérature française à l'Université de Lausanne, souligne dans son étude sur la diversité herméneutique du détail, que quel que soit son milieu, le détail pose systématiquement la question du sens et appelle une interprétation qui ne se donne pas tout de suite. Le détail soulève donc la question de sa réception (Caraion M. 2014 : 3-14). Ainsi en va-t-il du détail dans des œuvres textuelles, visuelles mais également dans divers types de documents et de sources. L'importance pratique, théorique, méthodologique, historique, stylistique, ou thématique que l'on accorde au détail diffère selon l'époque, l'objet et le domaine d'étude.

Ce pouvoir du détail tend à remettre en question les catégories établies par l'histoire de l'art dans la mesure où il incite le spectateur à s'approcher de plus près, au lieu de garder une certaine distance par rapport à l'œuvre. Or la peinture est censée être regardée à une distance raisonnable et celui qui s'en approcherait trop menace de disloquer l'unité du tout, provoquant ce que Baudelaire appelle une « émeute du détails » :

Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour. Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors comme assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée ; toute harmonie détruite, sacrifiée ; mainte trivialité devient énorme ; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente (Baudelaire C. 1885 : 60).

Les menaces que font peser le détail sont loin d'être superficielles ou anodines, Baudelaire évoquant même un risque « d'anarchie ». Arasse quant à lui propose l'idée que « le détail disloque aussi le tableau » (Arasse D. 1992 : 225), et qu'il risque de d'engendrer une mise en pièces de la composition picturale à travers le regard du spectateur, qui voit sa perception générale entravée.

---

<sup>5</sup> Les premières épreuves daguerréotypes donnent en effet à voir des images extrêmement nettes. Les détails apparaissent sur la surface polie des plaques de cuivres avec une exactitude qui ne manque pas d'obséder les spectateurs. Voir notamment *Le daguerréotype français. Un objet photographique, Paris, Musée d'Orsay 13 mai – 17 Août 2003*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003.

Ce sont précisément ces menaces d'émeutes et de dislocation que met à exécution Perec, par son travail sur les notes et les précisions. C'est une véritable mutinerie, provoquée par l'« émeute de détails », qui entraîne une dislocation de la narration.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, la mutinerie de détails permet à Perec de mettre en abîme le caractère illusoire du souvenir : tout en fournissant toutes sortes de précisions, Perec souligne le caractère chimérique de sa remémoration : il ne retrouvera pas le passé dont il est à la recherche. La chose enfouie ne refera pas surface. Ce qui est saisissant dans le rapport de Perec à sa propre mémoire, c'est qu'il n'est fait que de bruissements, d'échos du passé, d'ombres de reflets. L'écriture ne peut le mener qu'à « un ressassement sans issue ». À la fin du chapitre VIII, il écrit :

Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble toujours que je ne pourrais que les répéter : quelle que soit la précision des détails vrais ou faux que je pourrais y ajouter, l'ironie, l'émotion, la sécheresse ou la passion dont je pourrais les enrober, les fantasmes auxquels je pourrais donner libre cours, les fabulations que je pourrais développer, quels que soient, aussi, les progrès que j'ai pu faire depuis quinze ans dans l'exercice de l'écriture, il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue (Perec G. 1975 : 62).

L'accumulation de détails ne fait pas revenir le passé, mais elle crée une épaisseur temporelle qui laisse apparaître les différents moments de remémoration : il y a le temps vécu, puis celui du souvenir, et celui de son écriture, et enfin celui de sa réécriture. Sont ainsi adossées des temporalités de l'existence de l'auteur bien distinctes. Les incessantes ruptures font advenir un temps qui cristallise les différentes couches de sédimentation de la mémoire, un temps qui fait coexister tous les âges de l'existence. C'est au sein de ce millefeuille que l'auteur fait advenir un sujet qui pense, un individu qui trouve une voix pour se dire et se penser dans le flux de l'existence.

## 6. ***Hacher pour tenir l'histoire***

Les coupures provoquent une grande désorganisation, morcellent le texte et engendrent la mécompréhension du lecteur. Cependant, ce désordre et cette accumulation de détails sont loin d'être arbitraires. Bien au contraire, l'accumulation est la forme qui permet à l'auteur de maintenir des éléments étrangers les uns aux autres. Afin de comprendre en quoi la coupure peut également produire un véritable assemblage, il faut à présent nous attacher à la manière dont Perec organise la désorganisation de son récit.

Au chapitre III, le récit de fiction s'arrête au moment où le narrateur attend son train à la gare. « J'allais à la gare, je mis mon sac dans une consigne automatique. Puis, dans la salle d'attente des deuxième classe, assis presque au milieu d'un groupe d'ouvriers portugais en partance pour Hambourg, j'attendis six heures du soir » (*Ibid.* : 22). Après une page blanche, l'autobiographie reprend à la page suivante. « Je ne sais pas où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance. Comme tout le monde, ou presque, j'ai eu un père et une mère, un pot, un lit-cage, un hochet, et plus tard une bicyclette » (*Ibid.* : 25).

La coupure qui s'opère entre la fiction et l'autobiographie n'est pas seulement ce qui brise. Elle permet également de relier entre eux des éléments narratifs tout à fait hétérogènes : la gare est un lieu essentiel dans l'organisation des souvenirs d'enfance de Perec et leur mise en récit. En effet, de sa mère il n'a, dit-il, qu'un souvenir, celui du jour où elle l'accompagna à la gare et où elle le confia à la Croix-Rouge pour qu'il quitte Paris. C'est la dernière fois où il la vit. « De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans » (*Ibid.* : 45).

Perec brise les fils du récit fictionnel mais, dans l'enchaînement entre le texte fictionnel d'une part et autobiographique, d'autre part, les thèmes abordés semblent se répondre et se commenter sans que rien ne soit explicitement dit. Le nouage entre fiction et autobiographie se joue et s'expose sous les yeux du lecteur : l'un répond à l'autre sans tout à fait correspondre, comme à travers un miroir déformant. Ainsi, le récit fictionnel viendrait mettre en acte la mémoire désorganisée, confuse et chaotique de l'auteur. La coupure brise le récit mais, ce faisant, souligne ce sur quoi le texte s'arrête. Elle n'est donc plus uniquement ce qui perturbe en permanence la lecture du récit, mais permet aussi, paradoxalement, de donner du sens à des éléments discursifs hétérogènes en opérant un lien associatif entre éléments fictionnels et éléments autobiographiques, qui se répondent grâce à elle.

Le récit autobiographique raconte des souvenirs qui ne s'énoncent que par bribes ou par fragments, tandis que le récit de fiction raconte une histoire que Perec a imaginée étant enfant, qu'il réinvente et écrit en la publiant au fur et à mesure dans *La Quinzaine littéraire* entre septembre 1969 et août 1970. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec reprend ce texte et l'assemble à son autobiographie, effectuant un véritable travail de montage. Ces deux formes narratives participent à la construction d'un ensemble qui fait advenir l'histoire de l'auteur.

Au sein de ce montage, Perec semble particulièrement recourir aux jeux de mots qu'offre le champ sémantique du verbe tenir. La première occurrence du verbe est située dès les premières pages : « Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire *tient* en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-

de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent » (Nous soulignons en italique. *Ibid.* : 17). La deuxième occurrence du mot 'tenir' apparaît trois paragraphes plus loin, pour évoquer la construction du récit imaginaire de l'île de W. « Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait 'W' et qu'elle était d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que je savais *tient* en moins de deux lignes : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu » (Nous soulignons en italique. *Ibid.* : 18). Le verbe 'tenir' possède plusieurs sens : celui de 'tenir à quelqu'un', y être 'attaché' mais également 'faire tenir' dans la perspective de 'maintenir quelque chose', en l'occurrence chez Perec faire exister le souvenir de ses parents disparus pour ne pas les faire disparaître à nouveau, se souvenir de ceux qui le font tenir dans une cordée humaine<sup>6</sup>, de ceux qui le précèdent et auxquels il dédie le livre : « pour E » (*Ibid.* : 9). Faire de son histoire de mort un lieu qui tient la vie : construire une écriture permettant de faire tenir ensemble les individus, d'une génération à l'autre. La répétition du verbe tenir opère comme deux piliers qui marquent deux genres, entre deux histoires, deux écritures. Les deux *tenir* inscrivent un écart. L'histoire de Perec ne *tiendrait* pas dans l'un des récits mais elle se tient dans les deux. Peut-être même se tient-elle *entre* les deux puis que les deux textes ne *tiennent* pas l'histoire de la même manière.

Les deux verbes *tenir* résonnent avec un autre terme, qui apparaît quatre chapitres plus loin : *les miens*. « ce qui était sûr, c'est qu'avait déjà commencé une histoire qui, pour moi et tous les miens, allait bientôt devenir vitale, c'est-à-dire, le plus souvent, mortelle » (*Ibid.* : 36). Perec passe des *tiens* aux *miens*, et des *miens* aux *tiens*, comme si son histoire, la *sienne* et celle de ses disparus, il la donnait aux lecteurs. L'écriture se dresse donc entre ces deux *tenir*, à la jonction entre l'autobiographie et la fiction. Il ne s'agit pas pour Perec de choisir l'un ou l'autre, mais bien de composer l'un avec l'autre afin de maintenir l'écriture comme la dernière trace des disparus. Perec affirme qu'il écrit parce qu'il a été une ombre parmi celles des *siens* disparus, il écrit parce qu'ils ont été ensemble, côte à côte, son corps auprès des leurs. Il écrit tout autant pour se souvenir d'eux que pour se rappeler leur mort, pour affirmer sa vie dans l'écriture du souvenir de leurs ombres. L'écriture endosse alors la responsabilité de restituer le vivant, de dégager son existence de celle des morts.

---

<sup>6</sup> Termes employés par Marielle Macé dans le cadre du séminaire collectif du CRAL du 26 janvier 2015, pour qualifier le travail de l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau au sein de son livre *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*.

## 7. Conclusion

À l'inverse d'une mise en ordre, l'écriture apparaît bien plutôt comme une mise en désordre, qui coupe et hache les souvenirs. L'écriture des coupures et des hachures ne permet pas de retrouver les souvenirs perdus, pas plus qu'elle ne fera revenir le passé, mais elle permet de donner une place et une forme bien réelles à l'enfance, tant à son absence irrémédiable qu'à ceux qui l'ont désertée bien trop tôt, et malgré eux. La coupure permet à l'auteur de faire affleurer l'épaisseur temporelle d'une existence : une temporalité qui n'a rien de linéaire et qui ne semble pouvoir trouver une voie d'accès que du côté de ce qui la dérange, du côté de ce qui risquerait de l'empêcher d'advenir. Comme si la représentation de la mémoire devait en passer par ce qui l'entrave et l'abîme. Dans cette temporalité, l'enfance n'est pas le moment qui relie l'individu à ses origines. Au contraire, c'est le moment de la rupture avec les origines, la disparition des parents, et avec eux de tous les liens qui pouvaient rattacher l'enfant aux générations antérieures, à leur culture et à leur langue. Ainsi s'inversent les termes de l'interrogation sur la possibilité de faire ressurgir à travers l'écriture les souvenirs perdus : il ne s'agit pas de les retrouver, mais plutôt de transmettre sans psychologie aucune une trace de la présence des disparus. Plus encore, c'est autour de leur absence et du chaos occasionné par leur disparition que s'articule l'écriture du souvenir chez Perec. L'enfance n'est « ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or » (*Ibid.* : 25). Quant au passé, il n'est pas en arrière, et ne configure pas une forme établie et définitive. Ce serait plutôt une direction vers laquelle tendrait l'existence, un chemin situé au devant de l'écriture, comme un signal par delà la « brume insensée où s'agitent des ombres » (*Ibid.* : 91) qui répèteraient inlassablement les vers d'Edmond Jabès selon lequel l'enfance ne peut être que sans aveu.

## 8. Bibliographie

- Daniel ARASSE (1992), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.
- Stéphane AUDOIN-ROUZEAU (2015), *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, Paris, Seuil Gallimard.
- Charles BAUDELAIRE (1885), *L'art romantique*, « Le Peintre de la vie moderne », Arvensa Éditions. <https://www.arvensa.com/qui-sommes-nous/>
- Marta CARAION (2014), « Le détail et l'indice », *A contrario* 1/2014 (n° 20).
- François DOSSE (2005), *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte.

- Michel DE CERTEAU (1975), *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard.
- Franz KAFKA (1904 [1984]), « Lettre à Oskar Pollak », 27 janvier 1904, *Ouvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Tome III, Traduction par Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris, Gallimard.
- Edmond JABÈS (1987), *Le Seuil Le sable. Poésies complètes*, Paris, Gallimard.
- Jacques LE GOFF (1999), « Les 'retours' dans l'historiographie française actuelle », *Réflexions historiographiques*, Cahier du centre de recherches historiques, 22.
- Philippe LEJEUNE (1991), *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, Collection Essais, P.O.L.
- Sabina LORIGA (2010), « Écriture biographique et écriture de l'histoire au XIXème et XXème siècle », *Les cahiers du Centre de Recherches historiques*, n°45, La preuve en histoire. Preuve et frontière disciplinaire : approches théoriques.
- Patrick MODIANO (2015), *Discours à l'Académie suédoise*, Collection Blanche, Paris, Gallimard.
- Pierre NORA et Jacques LE GOFF, (dir.) (1974), *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Collection Folio histoire, Paris, Gallimard, Nouvelles édition en un volume, 2011.
- Georges PEREC (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Éditions Denoël.
- (1990) « Le travail de la mémoire, entretien avec Frank Venaille », *Je suis né*, La librairie du XXè siècle, Paris, Éd. du Seuil.
- Paul RICOEUR (1992), « Le retour de l'évènement », *Mélanges de l'École française de Rome*, n°104.
- Paul VEYNE (1971), *Comment on écrit l'histoire ?*, Paris, Éd. du Seuil.
- Georges YVERNAUD (2008), *La Peau et les Os*, [1949], Paris, La Dilettante.