

prime abord : dans le concept d'acte photographique affleure souvent une dimension thanatographique, notamment chez Philippe Dubois, *L'Acte photographique* (Paris, Bruxelles/Nathan, Labor, 1983), qui est étrangère à l'acte photobiographique tel que le présentent Mora et Nori.

12. Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, Seuil, 1976).

13. Matei CALINESCU, *Rereading* (New Haven, Yale University Press, 1993).

14. La première traduction française de *Let Us Praise Now Famous Men* [1941] date de 1972 : James AGEE et Walker EVANS, *Louons maintenant les grands hommes* (Paris, Plon, « Terre humaine », 1972).

15. Pour une analyse plus fouillée de cette dimension, à partir du cas très particulier de Brassai, voir Jan BAETENS, « Brassai, écrivain-photographe », *Formules*, n° 7, 2003, pp. 28-31.

« COIFFURE DAMES »

LA PHOTOGRAPHIE DANS LE PARCOURS
AUTOBIOGRAPHIQUE DE PEREC

par CHIARA NANNICINI

GEORGES PEREC a consacré une grande partie de son œuvre à l'autobiographie : il a publié un roman (*W ou le souvenir d'enfance*¹) et puis plusieurs textes d'inspiration biographique, quelques ouvrages de réflexion qui renvoient à une sorte d'autobiographie collective. Deux projets autobiographiques de grande envergure, « *L'Arbre* » et « *Lieux* », sont restés inachevés². C'est particulièrement à ce dernier que je vais m'intéresser ici.

lieux

En 1969, bien avant la rédaction de la section autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*, Perec démarre un nouveau projet, sous le titre « *Lieux* »³. C'est la période où l'écrivain expérimente la description de l'infra-ordinaire, en s'efforçant de saisir les moindres détails du milieu environnant et de la routine quotidienne, afin de percer la barrière de l'ordinaire et de déceler ce qui se cache derrière l'apparence. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*⁴, par exemple, Perec, assis dans un café près de l'église Saint-Sulpice, note sur un cahier tout ce qu'il voit, entend et ressent du microcosme qui l'entoure, situé dans des

coordonnées spatio-temporelles précises. Les textes de *L'Infra-ordinaire* présentent de fortes analogies avec le genre du reportage, souvent associé à la prise photographique, dont il partage l'instantanéité, la description véridique et essentiellement objective, la synthèse spatio-temporelle, la coprésence entre un sujet choisi préalablement et des éléments dus au hasard. C'est ainsi tout naturellement que Perec emprunte la terminologie photographique lorsqu'il annonce son intention de « *glacer le temps, figer l'histoire en quelque sorte en instantanés* »⁵, pour décrire son projet « *Lieux* ».

Perec choisit douze lieux qui entretiennent un lien avec un moment de sa vie, dans Paris. Une présentation se trouve dans *Espaces d'espaces*, dans la cinquième section du chapitre consacré à La rue, intitulée « Les lieux »⁶. Perec y affirme se rendre une fois par an pendant douze ans sur chacun de ces lieux, et en rédiger deux descriptions, l'une *in situ*, l'autre de mémoire, en respectant un critère chronologique préétabli (à la manière des contraintes oulipiennes) selon l'algorithme du bi-carré latin orthogonal d'ordre 12 : selon ce critère de permutation, chacun des lieux sera décrit un mois différent de chaque année, douze fois, et jamais le même lieu ne sera décrit le même mois. En 1981, date prévue pour la fin de ce projet inachevé, il aurait ainsi rassemblé 488 textes distincts.

Chaque texte est inséré dans une enveloppe scellée indiquant la date et le lieu de la description. En 1976, dans une interview filmée avec Viviane Forrester, intitulée « Fenêtre sur Georges Perec », l'écrivain a exposé ce projet au public en montrant les grandes enveloppes en question, cachetées à la cire chaude⁷. Le choix de dissimuler le matériel issu de ses « *observations flâneuses* »⁸, paraît conférer un achèvement définitif à ces textes et un statut de documentation officielle à l'ensemble des documents rassemblés, telles des pièces d'archive à conserver précieusement des contingences extérieures et à redécouvrir seulement *a posteriori*. Cela n'est pas sans rappeler le métier de documentaliste que Perec a exercé pendant de longues années, et son penchant pour l'énumération, les catalogues, les archives.

Pour ce faire, la description effectuée doit être « *la plus neutre possible* » (p. 76⁹). Les énoncés sont clairs, directs et concis. L'œil observe et enregistre les éléments qui le frappent, surtout ceux qui diffèrent d'une description (et d'une année) à l'autre. Souvent, les numéros de la rue donnent le rythme du récit, comme c'est le cas ici, dans la description du 4 juillet 1969, rue de l'Assomption :

N° 54 : Boucherie Thébault, que des commis lavent à grande eau. Il y a encore dans le corridor une boîte aux lettres au nom de Rigoud (un camarade d'école communale qui habitait là)

N° 52 : Petit immeuble (hôtel particulier) avec une cour à gravillons [...]

De l'autre côté de la rue Davioud, un poissonnier-volailler-prieux ; une pancarte grossièrement écrite annonce que LES POISSONS SONT AU FRIGIDAIRE. Les cerises sont à 4,50 F le kg : c'est cher.⁹

Parmi les éléments réels, observés et enregistrés dans un compte rendu fidèle du quotidien, se glissent des commentaires d'auteur — comme celui sur le prix des cerises — qui sont présents également dans les textes de *L'Infra-ordinaire*. Mais d'autres informations, fort intéressantes, concernent les souvenirs relatifs au fragment de sa vie qui s'est déroulé dans la rue qui fait l'objet de la description — comme ici, le nom d'un ancien camarade d'école.

Des douze lieux choisis, la rue Vilin est le lieu le mieux connu du public¹⁰. Lieu crucial de la vie et de la production de Perec, le 24 de la rue Vilin correspondait à la maison où l'écrivain a passé la première partie de sa vie avec ses parents — ses grands-parents n'étant pas loin. C'est encore ici que sa mère, Cyrla Schulevitz, a vécu avec l'enfant, après la mort du père en 1940, et y a exercé le métier de coiffeuse. Et c'est très probablement là que, après avoir envoyé son fils Georges en zone libre avec un convoi de la Croix Rouge, elle a été arrêtée et déportée à Auschwitz en 1942-43, où elle a été assassinée dans une chambre à gaz¹¹. Tous ces événements sont sobrement relatés dans *W ou le souvenir d'enfance*, où ce lieu revient à plusieurs reprises :

Nous vivions à Paris, dans le 20^e arrondissement, rue Vilin ; c'est une petite rue qui part de la rue des Couronnes, et qui monte, en esquissant vaguement la forme d'un S, jusqu'à des escaliers abrupts qui mènent à la rue du Transvaal et à la rue Olivier Metra [...]. La rue Vilin est aujourd'hui aux trois quarts détruite. Plus de la moitié des maisons ont été abattues, laissant place à des terrains vagues où s'entassaient des débris, de vieilles cuisinières et des carcasses de voitures [...]. Il y a un an, la maison de mes parents, au numéro 24, et celle de mes grands-parents maternels, où habitait aussi ma tante Fanny, au numéro 1, étaient encore à peu près intactes. On voyait même au numéro 24, donnant sur la rue, une porte de bois condamnée au-dessus de laquelle l'inscription COIFFURE DAMES était encore à peu près lisible.

La maison de son enfance, qui existait encore au début du projet "Lieux", était chargée de profonde signification et de grande émotion pour l'écrivain adulte, en quête de souvenirs. Si l'on ajoute qu'elle surgissait dans le vieux Belleville, quartier populaire démoli en grande partie dans ces années, on comprend comment le projet de Perec a acquis presque malgré lui une dimension critique, en tant que documentation objective et progressive (une fois par an) d'un patrimoine collectif en voie de disparition et, pour finir, disparu à jamais. Au fur et à mesure que le projet progresse et que les années passent, les textes de Perec sur la rue Vilin semblent exprimer de plus en plus de cynisme et de réprobation à l'égard des démolitions massives et des nouveaux plans urbains. Mais ceux-ci sont présents dès le début : « *La rue Vilin commence à la hauteur du n° 29 de la rue des Couronnes, en face d'immeubles neufs, des HLM récentes qui ont déjà quelque chose de vieux (Jeudi 27 février 1969, vers 16 heures).* » (p. 15¹⁰).

Le contenu autobiographique de "Lieux" semble au premier abord secondaire par rapport au but descriptif du projet, dans l'intention de l'auteur. Les informations personnelles sont donc entre parenthèses ou en passant, et toujours de manière discrète. Ainsi, par exemple, la première description de la maison familiale, écrite le 27 février 1969 :

Au 24 (c'est la maison où je vécut) :
D'abord un bâtiment à un étage avec, au rez-de-chaussée, une porte

(condamnée) ; tout autour, encore une trace de peinture et au-dessus, pas encore tout à fait effacée, l'inscription

COIFFURE DAMES

Puis un bâtiment bas avec une porte qui donne sur une longue cour pavée avec quelques décrochements (escaliers de deux ou trois marches). À droite, un long bâtiment à un étage (donnant jadis sur la rue par la porte condamnée du salon de coiffure) avec un double perron de béton (c'est dans ce bâtiment-là que nous vivions ; le salon de coiffure était celui de ma mère),

(p. 18-9¹⁰)

photographies

La fonction de l'élément photographique est cruciale lorsque Perec s'efforce de reconstituer le souvenir de ses parents. Puisque son père est mort en guerre (engagé volontaire) en 1940, et sa mère à Auschwitz quelques années après, l'auteur dénonce souvent l'absence de souvenirs qui l'accable, aussi bien dans l'écriture autobiographique que dans la construction de son identité. Ainsi, dans *W ou le souvenir d'enfance*, les chapitres consacrés aux figures du père et de la mère s'appuient en grande partie sur les photographies qui sont en possession de l'écrivain au moment de l'écriture, et sur la description détaillée qui en est faite. L'ouverture même de cette section, « *Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère.* » (p. 45¹), atteste l'importance de la photographie en tant que document concret et incontestable en contraste avec les failles de la mémoire et les obstacles de l'histoire. La seule présence des documents photographiques — quoique restreints — permet d'écarteler l'oubli et de fournir une précieuse description des parents à l'enfant devenu adulte ; une description qu'il ne serait pas en mesure de faire, à défaut. S'il peut retracer leur histoire grâce aux renseignements « *quasi statistiques* » dont il dispose (p. 49¹) et aux souvenirs de sa tante, en revanche, pour ce qui est des traits physiques et psychologiques des parents et même de son rapport avec eux (sur deux des photos l'enfant figure à côté de sa mère), la photographie constitue le point de départ de toute écriture. Ces descriptions photographiques, véritables *ekphrasis*

narratives, dépourvues de sentimentalisme, sobres et pourtant très éloquentes, semblent être caractérisées par une minutie scientifique plutôt que par un ton littéraire¹².

Mais le roman autobiographique ne montre pas ces photos de famille, qui restent absentes du texte, tout en y étant citées et décrites. De même dans les autres textes descriptifs¹³, la photographie est la grande absente, la parole s'efforçant d'épuiser le sujet de ses seules forces sans avoir recours au code visuel.

Or, la photographie fait son apparition dans le projet "Lieux", lorsque l'écrivain décide de se faire accompagner par « *un ou une ami(e) photographe* » sur les lieux à décrire, en 1970 (p. 76⁶). Deux séries de planches contact ont été publiées dans le volume posthume *Perec Images*¹⁴. Elles illustrent deux parmi les douze lieux du projet : la rue Vilin et la rue de la Gaîté. Les unes ont été prises par Pierre Getzler, en juin 1970, les autres par Christine Lipinska, en octobre de la même année, toutes sur pellicule Kodak, en noir et blanc. On y voit quelques prises de la rue en entier (surtout au début de la pellicule) et plusieurs prises plus détaillées, représentant les magasins, les habitations, les portes cochères et les fenêtres. Parfois des figures humaines ou des animaux se faufilent à travers ces rues et ces voitures (des gamins, des passants, un chien), tout comme ils apparaissent également dans les textes, mais la plupart des images montrent ces endroits désertés. Getzler photographie quelques fois Georges Perec, qui apparaît sur l'image son calepin à la main, en regardant autour de lui ou, plus rarement, en fixant l'objectif du photographe.

Si ces reportages photographiques ne changent pas la nature structurelle du projet, ils apportent en revanche une quantité énorme de détails supplémentaires dont les textes ne parlent pas, tout comme ils ne peuvent pas enregistrer tout ce que l'œil de l'écrivain voit et décrit. Textes et images ne se répètent pas, tout en poursuivant une tâche analogue et parallèle de description la plus « objective » possible de rues parisiennes en un moment précis de la journée et du calendrier. Leurs enregistrements de la



© Pierre Getzler

Pierre GETZLER, Perec dans la rue Vilin, 1970.

réalité restent distincts quoique simultanés, en se situant sur deux plans étroitement liés au médium emprunté : l'écriture et la photographie.

Perec affirme même ne pas avoir regardé les photographies en question (à l'exception d'une seule), avant de les glisser dans les enveloppes, comme s'il ne voulait pas se faire influencer par ces images dans le déroulement de son projet, comme s'il voulait se concentrer exclusivement sur l'observation directe (*in situ*) ou sur la remémoration de l'observation (description de mémoire). La vision photographique des endroits à décrire serait ainsi considérée comme un élément dérangeant aussi bien de l'activité descriptive elle-même que de l'effort voué à la reconstruction spatiale de l'objet observé.

Les photos sont ramenées au rang des autres documents — tickets de métro, tickets de consommation, billets de cinéma et prospectus (p. 76) — enfermés dans les enveloppes, scellés pour toujours et ainsi dépourvus de toute interaction avec l'écriture. En effet, même dans le cas d'une réutilisation possible de l'ensemble du projet après son achèvement, en vue par exemple d'une publication ou d'une exposition, les photographies n'auraient plus pu influencer l'écriture manuscrite ou dactylographiée des textes, qui se voulait définitive avant la fermeture de l'enveloppe (dans une lettre à Maurice Nadeau, Perec écrit qu'à la fin du projet il ouvrirait les enveloppes, il relirait les textes, les recopierait et en établirait l'index, mais il ne prévoit aucune modification possible)¹⁵.

Il est probable que ces prises photographiques jouent la fonction de simples pièces documentaires, censées attester le déplacement et fournir ultérieurement une preuve concrète. À la différence de l'écrivain Winfried G. Sebald, qui intègre les documents et les photographies de son voyage dans ses récits jusqu'à en reproduire l'image sur la page du livre, Perec sépare les textes écrits des documents concrets. Cela n'empêche pas de supposer que le choix d'ajouter des photographies au projet "*Lieux*" pourrait être motivé par des raisons analogues à celles de Sebald :

Je dirais que [les photographies] ont deux raisons d'être dans ce texte. La première, et la plus évidente, c'est qu'elles sont là pour accréditer la véracité du récit — nous sommes tous plus enclins à croire les images que les mots [...]. Quand vous montrez une photo pour attester de l'existence de quelque chose, alors les gens ont tendance à se dire que, eh bien, oui, ça devait être comme ça. [...]

L'autre fonction que je vois est peut-être celle d'arrêter le temps. [...] Vous êtes transporté hors du temps et si vous êtes capable de vous abstraire de la temporalité, c'est, d'une certaine façon, une forme de rédemption. Les photographies ont aussi ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot.¹⁶

Selon le témoignage de Getzler, Perec lui avait demandé de photographier les lieux, sans le faire apparaître, lui, sur les photos. L'ami photographe a transgressé cette consigne, tout

comme il a adopté une approche très personnelle de l'image à décrire¹⁷. Le fait que Perec ne veuille pas figurer sur les images me paraît significatif ; effectivement, l'idée que la photographie soit prise « à l'insu du sujet photographié » (pour utiliser les termes de Roland Barthes¹⁸), du moins initialement, donne matière à réfléchir.

À la différence des photos de famille plutôt classiques, où le « Je » apparaît à différents âges de sa vie (comme la photo de Perec avec sa mère, décrite dans le roman *W*), ce projet autobiographique était censé être complètement dépourvu du visage de l'écrivain, car celui-ci jouait dans un certain sens le rôle de l'*Operator* (ne serait-ce que du texte), occupé comme il l'était à décrire les lieux de sa vie, et non celui de l'*Objet* (p. 22sq.¹⁸). Son image devait donc être absente des comptes rendus iconiques, puisqu'il réalisait les comptes rendus écrits.

L'idée de Perec est de placer le photographe au même niveau et dans une position analogue à celle de l'écrivain qui rédige les textes. C'est pourquoi l'appareil photo est censé enregistrer le lieu et le moment de la description, sans laisser voir l'écrivain au travail. Comme la photographie ne doit pas montrer l'écrivain descripteur, de même les textes écrits ne doivent pas mentionner le photographe : en effet, aucune allusion n'est faite aux amis photographes qui l'accompagnent, dans les textes de 1970.

Pour ma part, je crois que, dans l'esprit de "*Lieux*", les photographies n'avaient pas la seule fonction de documents attestant le déroulement du projet, ni celle d'images illustrant un aspect visuel qui correspondrait à la parole écrite. Elles se présentaient comme des enquêtes à part entière, ayant un objet d'observation situé dans les mêmes coordonnées spatio-temporelles que les textes synchroniques (ceux qui ont été écrits simultanément aux reportages photographiques) mais qui ne coïncide pas parfaitement avec l'endroit décrit dans ces textes. Perec n'influait que rarement le choix de l'objet à photographier : dans la plupart des cas, il laissait le photographe libre d'observer et de décrire.



© Pierre Getzler

Pierre GETZLER, rue Vilin, 1970.

Le compte rendu photographique et celui de l'écriture, comme je l'ai dit, partagent l'objet de l'étude et de la description : le lieu (représenté dans son *hic et nunc* précis) qui coïncide avec la rue Vilin. Lieu de naissance, lieu d'enfance, lieu d'une vie de famille interrompue, cet endroit se présente aussi bien à lire qu'à voir tel qu'il est aujourd'hui : à savoir, animé par des être humains différents qui n'entretiennent que rarement un lien avec le passé (notamment la vieille dame qui se souvient de la coiffeuse qui « *n'est pas restée longtemps* »¹⁹), caractérisé par une réalité urbaine en cours de modification constante et irréversible. L'écrivain observe, interroge, décrit, mais se maintient à l'écart.

Dans un roman autobiographique le but est bien différent, dans la mesure où l'auteur-narrateur est aussi le protagoniste de l'his-

toire et l'objet du discours (dans *W* aussi, pour les sections en caractères romains). Ici, le contexte n'est pas le même. Le projet porte sur une description essentiellement neutre et objective de lieux, qui ne mène à aucune reconstruction narrative et historique de la vie de l'auteur.

« L'autobiographie probable »

Avant, pendant et après l'expérience de « *Lieux* », la photographie garde une position fondamentale dans la production de Perec, tout en demeurant très discrète, en particulier dans la reconstruction autobiographique. La relation de Perec avec la caméra est bien différente : le documentaire *Les Lieux d'une fugue* est complètement autobiographique, le film *Un Homme qui dort* (tiré du roman de 1967 et réalisé par Queysanne) l'est en grande partie²⁰, et même le documentaire commandé par France Télévision, *Récits d'Ellis Island*, avec les textes de Perec, contient une section autobiographique²¹. Par ailleurs, les deux premiers films ne sont pas dépourvus de renvois à « *Lieux* » : la fin de *Un Homme qui dort* montre la vue sur Paris que l'on a depuis le haut de la rue Vilin, tandis que le documentaire *Les Lieux d'une fugue* revient à plusieurs reprises sur la porte du 18, rue de l'Assomption — l'appartement de la famille d'adoption où Perec a passé une partie de son enfance. Dans la production littéraire de Perec, la caméra cinématographique s'est prêtée à illustrer les endroits liés à la vie de l'écrivain, encore plus souvent que l'objectif de l'appareil photo.

Le rôle de la photographie, plus discret, n'en est pas moins important pour autant. Ce médium occupe une place symbolique dans la forêt des symboles laissée par Perec, un écrivain qui n'a pas arrêté d'interpeller ses lecteurs pendant sa vie et après sa mort, en laissant des énigmes à résoudre, des traces à retrouver, des messages cryptiques. L'œuvre critique de Bernard Magné, grand exégète de ces messages, en témoigne²².

Or, un exemple concret peut prouver à quel point la photographie est chargée d'une signification plus profonde, mais moins

évidente que d'autres moyens d'expression : l'itinéraire tortueux et complexe qu'a parcouru, à travers la production artistique de Perec, la photographie de la maison de son enfance, surmontée par l'inscription « COIFFURE DAMES » ; utilisée en 1975 en couverture de l'édition originale de *W ou le souvenir d'enfance*, cette photographie atteint une importance symbolique qui dépasse les flâneries descriptives de la rue Vilin. Sa présence silencieuse, mais chargée de signification, ressort dans des contextes imprévisibles.

En écrivant les *Récits d'Ellis Island*, Perec plonge dans l'univers de la mémoire liée à l'émigration européenne aux États-Unis. Sensible au sujet du déracinement, l'écrivain écrit des pages intenses et cristallines sur la problématique des errances et des espoirs qui se sont croisés sur l'« Île des larmes » (comme les émigrants avaient nommé Ellis Island). Dans un passage crucial de ce documentaire, réalisé avec le cinéaste Robert Bober, Perec aborde le sujet de la forte émigration représentée par la communauté juive, à laquelle tous les deux appartenaient²³.

Dans ce film, la voix de Perec lit le texte, et l'écrivain apparaît à plusieurs reprises en train de feuilleter un album de photographies relatives à Ellis Island et aux émigrants du début du siècle, rassemblées par l'auteur et accompagnées de légendes écrites à la main. Cet album apparaît dès le début du film, et reste jusqu'à sa fin, point de repère de la narration croisée faite d'images et de textes. Par un jeu raffiné de renvois allusifs et de coïncidences visuelles, le spectateur est appelé à regarder cet album en même temps que Perec, par-dessus son épaule, lorsqu'il en tourne lentement les pages.

Le spectateur pourra également reconnaître, parmi les photographies contenues dans l'album, celles qui sont prises à Ellis Island, agrandies par le réalisateur et restituées au lieu en les exposant verticalement aux endroits réels où elles avaient été prises : les quais, le hall, les salles. Ces lieux déserts et abandonnés revivent ainsi, de manière artificielle, par le biais d'une juxtaposition photographique, qui permet d'évoquer les figures humaines des gens passés par ici, désormais disparus. Certaines

photographies qui représentent des familles entières d'émigrants, leurs baluchons à la main, sont ainsi montrées trois fois : 1) dans l'album feuilleté par Perec sous nos yeux, 2) en tant qu'agrandissements installés *in situ*, 3) filmées par la caméra et montrées à l'œil du spectateur en plein écran, comme il est d'usage dans un documentaire.

Or, dans la deuxième partie du film, les expériences autobiographiques de l'auteur et du réalisateur font irruption dans le cadre documentaire apparemment objectif²⁴. Il y a un véritable tournant dans la matière de raconter et de filmer. Le passage autobiographique de *Ellis Island*, souvent rappelé par la critique comme étant le seul où l'écrivain aborde explicitement la question de sa judéité, est également très poétique et dense. Il se fait simultanément sur le plan sonore — la voix de Perec lisant le texte — et sur le plan visuel, lorsque des photos plus personnelles apparaissent dans les pages de l'album, comme celle de l'arrière-grand-père de Bober (refoulé d'Ellis Island).

Au tournant autobiographique, la voix du narrateur Perec se pose des questions cruciales : « *Pourquoi racontons-nous des histoires ? Que sommes-nous venus chercher ici ? Que sommes-nous venus demander ?* » (p. 55²⁵). Voici la réponse qu'il donne :

Loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable. Nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y trouver ; le hasard, le plus souvent, a fait qu'ils sont ou ne sont pas restés en Pologne, ou se sont arrêtés, en chemin en Allemagne, en Autriche, en Angleterre ou en France. (p. 56²⁶)

Au moment où l'on entend la voix de Perec proférer l'expression « *une autobiographie probable* », sa main dans le film tourne la page de l'album : la photo qui apparaît est celle de la porte de l'immeuble situé au 24 rue Vilin, avec l'enseigne « COIFFURE DAMES » à demi effacée, maintes fois décrite et citée.

La photographie est aussitôt reconnue par le lecteur avisé. Dépourvue de tout commentaire spécifique, sa vision est accompagnée, l'espace de quelques secondes, par la lecture de la phrase suivante : « *Nos parents ou nos grands-parents auraient*

pu s'y trouver. » (p. 56²¹). La significative référence aux parents est vague, comme je l'ai dit, tandis que le conditionnel (un mode verbal de prédilection pour l'écrivain) exprime à lui seul l'analogie avec les familles émigrées et déracinées, et le destin d'errance partagé par l'entière communauté juive d'Europe.

Le thème relatif à la diaspora, à l'appartenance de Perec à une communauté constamment en fuite, est repris dans la série d'hypothèses sur les lieux possibles de sa naissance (« j'aurais pu naître, comme des cousins proches ou lointains, à Haïfa, à Baltimore, à Vancouver » (p. 59²¹). Mais au-delà de cette histoire collective et partagée, le passage — exprimé encore au conditionnel passé — évoque bien d'autres sensations. De telles données relèvent de l'"autobiographie probable" dont il était question plus haut, en relation directe avec la photographie de sa maison natale, qui était bien réelle mais qui, condamnée à la disparition par voie de démolition, paraît devenir virtuelle. Pour un écrivain qui considère la reconstruction autobiographique comme très laborieuse, lacunaire par définition et souvent vouée à l'échec, la notion d'"autobiographie probable" me paraît très juste, dans le sens où la vie a suivi ce parcours parmi tous les parcours possibles (« l'éventail à peu près illimité de ces possibles » (p. 59²¹)) et s'est développée dans un sens plutôt que dans un autre, sans explication téléologique. Parmi les autres vies potentielles imaginées par Perec autobiographe, il devient dès lors impossible de ne pas penser à celle-ci :

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe.

(p. 99¹)

Magistralement exprimé par un conditionnel passé — le seul mode qui puisse prêter une existence verbale à de tels sentiments

et regrets — ce fragment d'"autobiographie probable", restée à l'état utopique et virtuel, se présente ici de manière très visuelle : une cuisine décrite de manière détaillée, selon les images stéréotypées des livres scolaires. C'est seulement en ayant recours à une image existante, standard, que l'écrivain parvient à combler la lacune du souvenir réel, et à recréer un environnement domestique vraisemblable où une enfance normale aurait pu se dérouler — où son enfance aurait pu se poursuivre.

Pour revenir aux *Récits d'Ellis Island*, le discours autobiographique se fait explicite lorsque, quelques lignes après l'apparition de la photo suscitée, l'écrivain prend la parole à la première personne (« ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, c'est l'errance, la dispersion, la diaspora » (p. 57²¹)) afin de personnaliser ultérieurement son récit. Il ne mentionnera pas explicitement sa famille, ni n'expliquera le lien avec la photographie de la porte « COIFFURE DAMES », qui doit demeurer bien énigmatique aux yeux de la plupart des spectateurs. Tandis que les références à la famille de Bober sont plus claires et illustrées de surcroît par des photographies de personnes, le discours de Perec relatif à ses parents est entièrement résumé ici, dans cette photographie en noir et blanc de la rue Vilin. Disparu à l'époque du tournage, l'immeuble illustré par l'instantané — lieu d'une « autobiographie probable » que l'Histoire « avec sa grande hache » (p. 17¹) a empêchée — revit dans cette ultime occurrence littéraire avec toute sa vigueur, et inonde ce contexte historique et documentaire d'une vague d'innombrables références autobiographiques. La photographie, remplie d'une charge sémantique qui, du moins au niveau autobiographique, dépasse la portée de la parole, atteint le terme de son chemin d'expression et marque sa trace, de manière discrète mais indélébile, dans la mémoire historique.

1. Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance* [1975] (Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1993).

2. Sur la production autobiographique de Perec, voir Philippe LEJEUNE, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec Autobiographe* (Paris, P.O.L., 1991).

3. Pour en savoir plus sur le projet, voir Philippe LEJEUNE, « Vilin Souvenirs » (*Genesis*, 1, 1992) et *La Mémoire et l'oblique* (op. cit.²). Voir aussi *Pereckonings. Reading Georges Perec*. [numéro spécial] *Yale French Studies*, n° 105, 2004. Quelques textes de Perec ont été publiés *passim*, les autres étant des microfilms conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, par l'Association Georges Perec.
4. Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Paris, Christian Bourgois, 1975).
5. Entretien avec Gérard MACÉ, « Lieux : un projet » (diffusion 25 février 1979, Marseille, André Dimanche/INA, Marseille, 1997).
6. Georges PEREC, *Espaces d'espaces* (Paris, Galilée, 1974).
7. Viviane FORRESTER, Jean-Claude HECHINGER, *Fenêtre sur Georges Perec* (série « Fenêtre sur », Antenne 2, 22 mars 1976).
8. Le terme « observations flâneuses » utilisé par Thibaud-Tixier, est inspiré de Walter Benjamin. Voir Jean-Paul THIBAUD, Nicolas TIXIER, « L'ordinaire du regard » (*Corps, espace public, territoire*, <http://www.grenoble.archi.fr/enseignement/cours/tixier/autresnt.html>, 30 septembre 2004), p. 4.
9. Georges PEREC, « Allées et venues rue de l'Assomption », *L'Arc*, n° 76 : « Georges Perec », 1979, pp. 28–34 (p. 28).
10. Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire* (Paris, Seuil, « La Bibliothèque du xx^e siècle », 1989), « La rue Vilin » : pp. 15–31. Une première publication remonte à 1977, dans *L'Humanité*. Voir aussi le documentaire de Robert BOBER, *En remontrant la rue Vilin* (France, Arte/VF Production, 1992).
11. Pour la question des dates, voir Bianca LAMBLIN, « La Biographie de Georges Perec par David Bellos : lecture critique », *Antibiotiques, Cahiers Georges Perec*, n° 7 (Paris, Le Castor Astral, 2003), pp. 36–8.
12. Chiara NANNICINI STREITBERGER, *La Revanche de la discontinuité* (Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2009), pp. 109–15; Christelle REGGIANI, « Perec, une poétique de la photographie », *Littérature*, n° 129, 2003, pp. 77–106.
13. Georges PEREC, *Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 6 mai 1978* (France Culture, Atelier de création radiophonique, 25 février 1979). Pour *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, il existe bien une documentation photographique de Pierre Getzler, mais elle reste extérieure au concept du projet.
14. Jacques NIEFFS, Hans HARTJE, *Georges Perec : Images* (Paris, Seuil, 1993), pp. 120–3. Voir aussi : Christian DELAGÉ, Vincent GUIGUENO, « Ce qui est donné à voir », *Études photographiques*, n° 3, novembre 1997, pp. 121 sqq. et Mark RAPPOULT ed., *AA Files 45/46, Georges Perec + Paris* (London, Architectural Association School of Architecture, 2001).
15. Georges PEREC, *Je suis né* (Paris, Seuil, 1990), p. 59.
16. Winfried G. SEBALD, *Entretien avec Eleanor Wachtel*, in Lynne SHARON SCHWARTZ ed., *L'Archéologie de la mémoire. Conversation avec W. G. Sebald* (trad. D. Chartier, P. Charbonneau ; Arles, Actes Sud, 2009) pp. 43–4. L'œuvre de référence est *Les Émigrants*.
17. Jean-Charles DEPAULE, Pierre GETZLER, « A city in Words and Numbers », trad. du français par Clare BARRETT, in *AA Files 45/46* (op. cit.¹⁴), p. 117 sqq.
18. Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980), p. 57.
19. « Du 36, une dame sort : elle vit là depuis 36 ans ; elle n'était venue que

pour trois mois ; elle se souvient très bien de la coiffeuse du 24 : Elle n'est pas restée longtemps. » (Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire* [op. cit.¹⁰], pp. 15–31 : « La rue Vilin » [pp. 27–8]).

20. Georges PEREC, Bernard ZITZERMANN, *Les Lieux d'une fugue* (France TV, série « Caméra Je », 16 juillet 1978) ; voir aussi : Georges PEREC, *Je suis né* (op. cit.¹⁵), pp. 15–31 : « Les lieux d'une fugue » ; *Un Homme qui dort* (Paris, Denoël, « Les Lettres Nouvelles », 1967) ; Bernard QUEYSANNE, Georges PEREC, *Un homme qui dort* (France Tunisie, film, 1974). Sur la production cinématographique de Perec, voir Cécile DE BARY ed., *Cahiers Georges Perec*, n° 9 : « Le Cinématographe » (Paris, Castor Astral, 2006).

21. Georges PEREC, *Ellis Island* (Paris, P.O.L., 1995). Voir aussi Georges PEREC, Robert BOBER, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir* (Paris, P.O.L./INA, 2007).

22. Bernard MAGNÉ, *Pereckollages, 1981–1988* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988) et *Georges Perec* (Paris, Nathan, 1999).

23. Sur l'origine de Robert BOBER, voir le film *Réfugié provenant d'Allemagne, Apatrié d'origine polonaise* (France, INA, 1975) et le roman *Quoi de neuf sur la guerre ?* (Paris, P.O.L., 1993).

24. Comme l'ont remarqué plusieurs critiques : Mongi MADINI, André CHAUVIN, « La remontée des images », in *Le Cabinet d'amateur*, n° 6, 1997, pp. 39–81 ; Cécile DE BARY, « Récits d'Ellis Island (Georges Perec). Des récits contestés », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, 2009, p. 3 : <http://reveil.unice.fr/cnarral/index.html?id=942>.