

Æncrages

« Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre les lignes.[...] Je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie². »

C'est donc dans ce rapport à la mémoire et à la trace, à l'absence et au deuil, à l'inscription et à la transmission, en référence à ses parents disparus pendant la Deuxième Guerre mondiale, que Georges Perec situe sa position d'écrivain, en faisant de l'écriture, de son écriture, lien entre les vivants et les morts. De livre en livre, la lettre vient faire signe, témoignage, rappel et engagement obstiné vers la vie.

C'est le vingt-trois juin mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible, dans son ironie même, d'un W³.

Avec cette mort, avec cette lettre, se termine le dernier chapitre de *La vie mode d'emploi* et le duel sans merci que se livraient Bartlebooth et Gaspard Winckler. W constitue l'élément, la pièce du puzzle qui permet à celui-ci de ne pas s'achever, se totaliser, qui laisse une place au creux, au manque, au trou ;

¹ Intervention faite à l'IPT dans le cadre d'une soirée clinique de l'epsf, le 6 mars 2003.

² G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, rééd. Paris, Gallimard coll. L'imaginaire, 1993, pp. 58-59.

³ G. Perec, *La vie mode d'emploi*, Paris, Le Livre de poche, 1980, p. 578.

elle est aussi l'initiale et la signature ironique et triomphante de Gaspard Winckler ; elle est enfin l'arme de son crime, la cause de la mort de Bartlebooth.

Je ne parlerai pas ici de ce qui peut être référé au parcours analytique de Perec, et à la fin de son analyse, clairement évoqués par la date (juin 1975) et la lettre W : je renvoie pour cela aux livres de Claude Burgelin et à un article de Dominique de Liège⁴, entre autres.

Je vais plutôt m'en tenir à la question des noms.

Ainsi que Perec l'explique dans *W ou le souvenir d'enfance*, son nom a été sujet à des variations d'écriture, liées à la fois aux conditions historiques qui ont fait passer la région d'où sa famille était originaire tour à tour sous la coupe polonaise ou russe, avec des alphabets différents, des systèmes graphiques différents, et à la nécessité pour les juifs de se cacher, de dissimuler leur identité.

Mon grand-père s'appelait David Peretz et vivait à Lurbatow. Il eut trois enfants : l'aînée s'appelle Esther Chaja Perec ; le puîné Eliezer Peretz, et le cadet Icek Judko Perec. Dans l'intervalle séparant leurs trois naissances, c'est-à-dire entre 1896 et 1909, Lurbatow aura été successivement russe, puis polonaise, puis russe à nouveau. Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec. Il n'est pas impossible que ce soit le contraire : selon ma tante, ce sont les Russes qui auraient écrit « tz » et les Polonais qui auraient écrit « c ». Cette explication signale, plus qu'elle n'épuise, toute l'élaboration fantasmatique, liée à la dissimulation patronymique de mon origine juive, que j'ai faite autour du nom que je porte et que repère, en outre, la minuscule différence existant entre l'orthographe du nom et sa prononciation : ce devrait être Pérec ou Perrec (et c'est toujours ainsi, avec un accent aigu ou deux « r », qu'on l'écrit spontanément) ; c'est Perec, sans pour autant se prononcer Peurec⁵.

Un trait dans l'écriture du nom propre fait défaut, a disparu dans les aléas et les découpes opérés par l'Histoire « avec sa grande H ». On va voir l'incidence de cette question du nom propre dans l'œuvre de Perec.

Ainsi, Gaspard Winckler : ce nom est récurrent dans les différents livres de Perec, mais il ne désigne jamais le même personnage ; seul le nom persiste, le personnage qui l'incarne, qui en est le support corporel, varie, ou, plutôt, est indifférent, impersonnel. Tous ces personnages, cependant, ont un rapport avec le faux, que ce soit du côté de l'usurpation d'identité (dans *W ou le souvenir d'enfance*, Gaspard Winckler a emprunté ce nom pour se cacher) ou du côté du faussaire, comme dans *Le Condottiere*.

Gaspard : ce prénom renvoie à Gaspard Hauser, figure de l'orphelin, de l'abandonné.

⁴ Dominique de Liège, « Perec, Pontalis : fin d'une ruse », Revue du *Littoral* n° 43, Paris, EPEL, novembre 95.

⁵ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 52.

Et Winckler : là où habite le meurtrier dans *M. le Maudit*, de Fritz Lang (Perec était cinéphile). Rappelons que, dans *La disparition*, c'est la « maldiction » qui est à l'origine des morts en cascade du roman, et que c'est la lettre M, vue en miroir dans le film de Fritz Lang, qui fait un W désignant le meurtrier.

Passons maintenant à Bartlebooth : ce nom est fabriqué à partir de deux noms de personnages littéraires : Bartleby, le héros de Melville, ancien employé du Bureau des lettres au rebut, et scribe, homme d'écritures, qui préfère ne pas..., entre autres, ne pas écrire. Dans sa muette réticence, il finit pas se laisser mourir, aux Tombes. L'autre personnage qui est à l'origine de Bartlebooth est Barnabooth, le héros éponyme de Valéry Larbaud, personnage cosmopolite en quête d'identité, dans une errance perpétuelle, de ville en ville, sans amarres, sans attaches, sans ancrage.

Or, précisément, c'est à faire des aquarelles de port que Bartlebooth va consacrer sa vie ; il s'est fixé le programme suivant : consacrer dix ans de sa vie à apprendre la technique de l'aquarelle, puis les vingt années suivantes à aller de port en port à travers le monde et à faire cinq cents aquarelles desdits ports, qu'il expédierait à G. Winckler, lequel les transformerait en puzzles, et enfin les vingt années suivantes, confiné dans son appartement, il referait ces puzzles, à raison d'un tous les quinze jours, avant de les plonger dans un produit chimique conçu pour effacer totalement l'image et ne laisser qu'une toile blanche. Il s'agit là d'un projet méthodique d'anéantissement, d'effacement, qui voue toute une vie à un inutile et dérisoire labeur, à la production d'un blanc, d'un rien, à une auto-annihilation.

C'est compter sans Gaspard Winckler, et sans W : lettre-signature et arme du crime, lettre salvatrice qui, en tuant Bartlebooth, stoppe l'œuvre de mort de celui-ci, lettre accusatrice aussi, qui désigne le coupable.

Les noms de ces deux personnages (Gaspard Winckler et Bartlebooth) sont exemplaires du statut éminemment problématique du nom dans l'œuvre de Perec. Les noms propres, en général, y apparaissent d'une grande précarité ou sont présentés sous le mode de la dérision, de la fausseté, de l'usurpation, de l'aléatoire. Leur prolifération va de pair avec leur inconsistance, au mieux, ils se renvoient l'un à l'autre, comme une allusion insistante, un clin d'œil au lecteur, une auto-référence, un rappel ironique qui court de livre en livre. Ainsi, son ami Jean Crubellier a donné son nom successivement à un bateau « Le Commandant Crubellier » dans *Les choses*, à une carte de visite à la devanture d'un magasin dans *Un homme qui dort*, à un transat (avec une modification, pour cause de lipogramme) dans *La disparition*, à un archipel enfin dans *53 jours*⁶ (cet archipel étant un lieu de déportation, un L a forcément disparu : « elle » y a disparu),

⁶ G. Perec, *53 jours*, Gallimard « Folio », 1993.

sans oublier bien sûr que l'immeuble de *La vie mode d'emploi* est situé au 11 rue Simon-Crubellier.

Dans *Quel petit vélo au guidon chromé au fond de la cour ?*⁷ le héros change 72 fois de nom, s'appelant tour à tour Karamanlis, Karawo, Karawash, Karacouvé, Karaschoff, Karafond, etc., dans un glissement incessant. G. Perec s'amuse avec les noms, les surnoms, les sobriquets, avec les faux renvois et les vraies allusions, les anagrammes, les références authentiques et les fallacieuses, cachées ou trop évidentes.

Je cite B. Magné : « On se souvient du rôle que Perec assigne aux livres qu'il lit et qu'il relit sans cesse : celui "d'une parenté enfin retrouvée". D'où l'importance de la citation dans son écriture. L'emprunt est l'espace concret où s'élabore, entre deux textes, ce substitut de parenté⁸. » Mais la citation est souvent anonyme, dissimulée dans le texte, elle ne se dévoile qu'à celui qui sait la reconnaître, l'hommage à l'auteur cité se fait souvent pastiche, et l'admiration voisine avec l'ironie, voire la dérision vis-à-vis des pères/pairs en littérature.

Dans *La vie mode d'emploi*, comme dans *La disparition*, les noms propres abondent. Et dans *W ou le souvenir d'enfance*, le système onomastique de l'île W, où les athlètes sont nommés d'après leurs victoires aux épreuves sportives (les autres n'ont qu'un matricule), et donc n'ont jamais un nom permanent, souligne la labilité du nom propre dans l'œuvre de Perec.

Ni la voix, ni le corps ne font attache : les personnages de Perec ont une corporéité très minimaliste, à tout le moins. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, le narrateur ne retrouve sa voix que pour reconnaître l'exténuation du corps des athlètes et l'entreprise de mort du système W. De tous les romans de Perec, le seul héros auquel l'auteur ait donné corps au cinéma est celui de *Un homme qui dort*, et on sait que Perec a choisi l'acteur qui l'incarne à cause de la cicatrice que celui-ci portait sur la lèvre, comme lui-même et comme *Le Condottiere*, tableau du Louvre à partir duquel il a écrit un roman. C'est par cette cicatrice, cette marque, cette trace d'une coupure, ce trait inscrit dans le corps, que Perec se particularise :

Nous rangions nos skis dans un couloir bétonné, long et étroit, garni de râteliers de bois. [...] Un jour, un des skis m'échappa des mains et vint frôler le visage du garçon qui était en train de ranger ses skis à côté de moi et qui, ivre de fureur, prit un de ses bâtons de ski et m'en porta un coup au visage, pointe en avant, m'ouvrant la lèvre supérieure. [...] La cicatrice qui résulta de cette agression est aujourd'hui encore parfaitement marquée. Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...] ; c'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite « des sept mètres », le *Portrait d'un homme, dit Le Condottiere*, d'Antonello de Messine, qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire : il s'appela d'abord

⁷ *Id.*, *Quel petit vélo au guidon chromé au fond de la cour ?*, Paris, Gallimard « Folio », 1982.

⁸ B. Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, 1999, p. 103.

Gaspard, pas mort, puis *Le Condottiere* ; dans la version finale, le héros, Gaspard Winckler, est un faussaire de génie qui ne parvient pas à fabriquer un Antonello de Messine et qui est amené, à la suite de cet échec, à assassiner son commanditaire. *Le Condottiere* et sa cicatrice jouèrent également un rôle prépondérant dans *Un homme qui dort* [...]. Et jusque dans le film que j'en ai tiré avec Bernard Queysanne en 1973 et dont l'unique acteur, Jacques Spiesser, porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque exactement identique à la mienne : c'était un simple hasard, mais il fut, pour moi, secrètement déterminant⁹.

Nous reviendrons plus loin sur cette fonction de la coupure. Notons dès à présent que le trait de la cicatrice est la trace, le souvenir d'une coupure, ce qui en suture les bords, ce qui l'efface et la rappelle en même temps. Or, toujours dans *L'homme qui dort*, Perec évoque les rêveries du héros contemplant les fissures du plafond, comme lui-même, écrit-il dans *Les lieux d'une ruse*, contemplant celles du plafond de son analyste, fissures qui deviendront traits, puis écriture, en même temps que Perec retrouvera « accès à son histoire et à sa voix ».

Ceci fait écho au texte de *W ou le souvenir d'enfance* où il évoque, pendant les années d'enfance à Villard-de-Lans qui ont suivi la « disparition » maternelle, le silence familial à ce sujet, silence que G. Perec assimilera à un blanc où se dissout tout repère, où le sujet perd toute identité et devient un pronom impersonnel « on » :

Ce qui caractérise cette époque, c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine [...] Les choses et les lieux n'avaient pas de noms ou en avaient plusieurs ; les gens n'avaient pas de visage. [...] On ne posait aucune question [...] Tout ce que l'on sait, c'est que ça a duré très longtemps, et puis *un jour*, ça s'est arrêté.

Dans *Les lieux d'une ruse*, Perec écrit :

Pendant quatre ans, sur le divan, j'ai rêvassé en regardant les fissures et les moulures du plafond. Là-bas comme ici, il était presque réconfortant de se dire *qu'un jour* les mots viendraient. Un jour, *on* se mettrait à parler, *on* se mettrait à écrire. [...] Cela a eu lieu *un jour*, et *je* l'ai su¹⁰. Je pose au départ comme une évidence cette équivalence de la parole et de l'écriture, de la même manière que j'assimile la feuille blanche à cet autre lieu d'hésitations, d'illusions et de ratures que fut le plafond du cabinet de l'analyste.

À l'absence d'amarres, d'ancrage qui renvoie, pour Perec, à ce blanc qui a recouvert ses années d'enfance, aux souvenirs évanouis avec la disparition de la mère, morte sans laisser de traces, à cette absence d'ancrage, donc, il va suppléer par l'écriture, et dans celle-ci, par une façon singulière de jouer avec

⁹ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., pp. 141-143.

¹⁰ C'est moi qui souligne.

les lettres et les chiffres, de faire du texte un chiffrage où le lecteur est requis comme partenaire, complice.

Perec a souvent fait état de cette absence d'ancrage :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés : des lieux qui seraient des points de départ, des références, des sources : mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts [...]. De tels lieux n'existent pas¹¹.

Il précise ailleurs : « Ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lieu est rhétorique. »

D'où le terme d'*æncrages*, que j'emprunte à Bernard Magné, pour désigner le procédé par lequel Perec fait signe à son lecteur, l'invite à le suivre dans le labyrinthe de son œuvre.

Pratique du chiffrage **et** chantier autobiographique, inscription **et** construction de repères personnels, c'est sur le blanc de la page que va s'æncrer l'histoire de Georges Perec, oulipien **et** orphelin.

J'ai parlé de chiffres : il s'agit plutôt d'une sorte de numérologie, de codage, de clé à l'usage du lecteur perecquien ou perecophile, lui permettant d'avoir accès à une autre lecture des textes de l'auteur, et qui sont aussi pour celui-ci manière d'inscrire dans le corps de son texte les repères de son histoire.

Ainsi, ces chiffres : le 11, le 43 (et donc, inversé, le 34) : 11 février 1943, date officielle, mais fausse, de la mort de la mère, déportée à Auschwitz.

Le 73 et le 37 (G. Perec est né le 7 mars : 7-3)

+ un æncrage masqué (c'est-à-dire que Perec n'a jamais fait explicitement allusion à l'élément autobiographique qui le fonde) : le 17 (la mère a été arrêtée le 17 janvier 1943 à Paris).

Par exemple, en ce qui concerne le 11 : dans *Quel petit vélo au guidon chromé au fond de la cour ?* on a déjà remarqué l'inconsistance des noms propres du personnage principal : il y en a 72 (soit 73 moins 1 : il y a là un clinamen, une entorse à la règle, un manque et un manquement ; nous verrons plus loin la fonction du clinamen dans l'œuvre de Perec) ! Mais ce qui reste stable, c'est le 11 : 11 mots dans le titre, 11 occurrences du chiffre 11 dans le roman, dont 5 fois suivies d'une rupture dans le texte par l'insertion de parenthèses. K, l'initiale des différents noms successifs du personnage principal, est bien sûr la onzième lettre de l'alphabet. Dans *La vie mode d'emploi*, c'est au 11 rue Simon-Crubellier que se situe l'immeuble dont il est question, et le chiffre 11 y apparaît un nombre... incalculable de fois !... Dans *La disparition*, la rigueur oulipienne liée à la contrainte lipogrammatique exclut d'utiliser le mot

¹¹ G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p. 122.

11, à cause de son « e », mais fort heureusement, onze étant égal à cinq plus six, il apparaît ainsi de façon détournée à 46 reprises avec l'expression « cinq ou six », et on peut rajouter encore 5 occurrences supplémentaires avec l'expression « cinq à six ». Ce qui, de surcroît, dans le cadre de ce roman, permettait à la fois de désigner le « e » comme la lettre disparue, du fait de son rang dans l'alphabet (5^e), et son absence, qui fait passer de 6 à 5... Comme le remarque Bernard Magné : « 5 et 6 sont deux nombres à ajouter pour que subsiste la trace de celle qui fut soustraite au monde des vivants¹². »

Dans *Un cabinet d'amateur*¹³, comme dans les autres romans de Perec, on trouve, de façon implicite ou explicite, le 11 comme constante, comme æncrage. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, c'est au onzième chapitre que se situe le point de fracture du récit. Et Perec a écrit des séries de poèmes, *Alphabets*, constitués autour du chiffre 11 :

– il y a en effet 11 lettres (E S A R N I T U L O plus une des 16 lettres restantes de l'alphabet) dans chacun des vers d'un poème d'*Alphabets* ;

– il y a 11 vers dans chaque poème d'*Alphabets*, qui est donc un recueil de onzains ;

– il y a 11 onzains dans chaque suite et dans chaque séquence d'*Alphabets* ;

– le système de permutation qui règle les successions des rimes, comme celui qui règle la mise en page des poèmes, sont construits à partir du chiffre 11 (comme nous l'explique B. Magné).

Je vais en donner deux exemples :

¹² B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 61.

¹³ G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Seuil, coll. Points, 2001.

OVERLUISTANT
VOLASTUREIN
ETOURNISLAV
RILOUNESTVA
LNIROUTESAV
UEVALOINSTR
IELANSORTVU
SILNATROUVE
AUTRENIVOLS
NIVERSTLAOU
TREVAUNSILO

Et :

ABOLIUNTRES
ARTNULOSEBI
BELOTSURINA
NITELOURSBA
BILUNRATESO
NORESAUTLIB
ERANTSILBOU
TELABUSNOIR
OULEBRISANT
TRUBLIONASE
NSARTEBLOUI

O, ver luisant, volas-
tu reine ?
Tournis : l'avril où n'est val ni route
(sa vue va loin) strie l'an, sort vu
s'il n'a trouvé autre ni vols, ni verts.

L'août rêva un silo.

Aboli, un très art nul ose
bibelot sûr, inanité (l'ours babil :
un raté...) sonore
Saut libérant s'il bout
l'abus noir ou le brisant
trublion à sens :

Art ébloui !

Ce dernier poème constitue un double encrytage, un double æncrage : d'une part avec l'utilisation du 11, comme nous l'avons dit, mais aussi dans la référence à Mallarmé (à travers son célèbre vers : « aboli bibelot d'inanité sonore »).

Le poème précédent, quant à lui, comporte aussi un double æncrage : toujours le 11, bien sûr, mais aussi, comme le souligne B. Magné, la diagonale (nous y reviendrons un peu plus loin), de gauche à droite et de bas en haut : « Suprême ironie : c'est sous l'égide du "vers luisant" et du regard aigu ("sa vue va loin") que cette diagonale invisible défie malicieusement un lecteur aveuglé. Ce dernier n'aura alors aucune raison de noter la position particulière de ce poème en trompe l'œil : c'est le 122^e, donc celui qui suit immédiatement les 11 fois 11 poèmes précédents¹⁴ ! »

Voici un petit aperçu d'un des æncrages perecquiens : il en va de même pour les autres chiffres que j'ai évoqués plus haut, et pour d'autres types

¹⁴ B. Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 94.

d'æncrages auxquels j'ai fait allusion (la citation cachée ou la référence à un pair/père en littérature, enchâssées dans le texte sous forme de pastiche, d'allusion, etc., la diagonale, la belle absente, certaines lettres privilégiées et autoréférencées, comme le W et le E.)

Ces æncrages se combinent la plupart du temps : ainsi dans l'exemple suivant, tiré d'un « je me souviens... » : « Je me souviens que le vrai nom de Lord Mountbatten était Battenberg » : la première chose à laquelle pense le lecteur, c'est la référence à l'instabilité onomastique. Mais, comme le signale B. Magné :

- cette évidence ne doit pas faire négliger que ce souvenir met aussi en jeu :
- le bilinguisme (*mount* et *Berg* signifient respectivement mont en anglais et en allemand) ;
- une symétrie bilatérale avec la structure en miroir que le bilinguisme rend lisible : Mount+batten vs Batten+berg ;
- une cassure, puisqu'il faut déconstruire les noms pour faire apparaître cette symétrie ;
- une occurrence du 11 avec les 11 lettres du premier nom : Mountbatten ;
- un manque, puisque le deuxième nom Battenberg n'a plus que 10 lettres.

Il serait fastidieux de multiplier les exemples : c'est à chaque lecteur de pratiquer cette lecture attentive et participante, ce déchiffrement, ce jeu de cache-cache avec l'auteur.

Je vais en rester au 11, qui tient une place particulière en raison de sa structure privilégiée : il peut se lire dans les deux sens, il constitue un palindrome.

À ce sujet, C. Burgelin nous dit : « La plus étanche des fermetures de la langue sur elle-même est sans doute réalisée dans le palindrome et sa création en miroir. Cette structure a été un modèle obsédant pour Perec. Elle lui a notamment fourni le schéma directeur de *53 jours*. Or, si le palindrome offre une image de perfection (impossible d'y introduire le moindre *clinamen*), il représente par là même un degré superlatif de fétichisation de la lettre. Mais, surtout, il y a dans ce repli hermétique de la lettre sur elle-même, dans cet agencement sans manque, faux ou laps, la réalisation d'un crime aussi parfait qu'invisible, un meurtre blanc à la Bartlebooth. Une asphyxie dans un miroir¹⁵. »

Donc, le dernier roman de Perec, *53 jours*, roman qu'il pensait devoir être « un chef-d'œuvre oulipien », car construit selon un cahier des charges très... chargé, mettant en jeu l'ensemble des contraintes oulipiennes et des systèmes de permutations extrêmement complexes, devait se présenter comme un palindrome : il s'agit de plusieurs romans policiers enchâssés les uns dans les autres, et où l'énigme à résoudre tourne autour de disparitions mystérieuses. L'un de ces romans s'intitule « K comme Koala » ou « *the Koala case* » : K est

¹⁵ C. Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil « Les contemporains », 2002.

la 11^e lettre de l'alphabet, nous l'avons dit, et la case koala est bien celle qui symbolise l'énigme à résoudre : quoi là ? Le roman central sur lequel planche le narrateur s'intitule, lui, *La crypte* (référence au codage aussi bien qu'au tombeau) et est construit de façon palindromique. Mais laissons la parole à l'auteur : « *La crypte* est un roman policier, un roman policier en deux parties dont la seconde détruit méticuleusement tout ce que la première s'est efforcée d'établir, procédé classique de nombreux romans à énigmes, ici poussé à un paroxysme presque caricatural¹⁶. »

On reconnaît là le procédé auquel Bartlebooth avait voué sa vie ; il fait des puzzles, qu'il effacera ensuite : aller et retour, non-sens absolu, de même qu'un palindrome n'offre pas de sens privilégié de lecture, il est clos sur lui-même. Les palindromes, de structure comme ceux que je viens de citer, ou d'écriture, sont nombreux dans les livres de Perec ; ne serait-ce que dans *La disparition*, nous en avons des simples : Otto, radar, mon nom, mais aussi de plus complexes, tel « un as noir si mou qu'omis rions à nu ».

C'est le trou, ménagé par la lettre W, qui stoppe le processus d'anéantissement palindromique mis en place par Bartlebooth, l'homme sans ancrage, et c'est Gaspard Winckler, le fabricant de puzzles, le spécialiste de la découpe, qui en vient à bout.

¹⁶ G. Perec, *53 jours*, op. cit., p. 38.

Prenons le poème suivant, intitulé « La Clôture » :

CLOTURESAŞIN
NULECRITSAŞO
RTNASOUCILEŞ
ŞULSIONTRACE
SALIŞNECOURT
SURTOICLANŞE
STINELARCŞOU
TERAUSOLŞINC
EAUŞLOTINSCR
ITSURLEŞONCA
ŞASTREOULINC
EULNAITCORPŞ

Ce poème, clos sur lui-même et rectangulaire, est difficilement lisible dans son apparence de pierre tombale. Georges Perec nous le présente à côté en prose, ce qui donne ceci :

Clôture.
Sa fin.
Nul écrit.
Sa mort n'a souci.
L'expulsion trace sa ligne,
Court sur toi, clandestine.

L'arc-bouter au sol pincé,
au flot inscrit sur le bon cadastre

Où linceul naît corps.

C'est la découpe, le blanc, le vide entre les mots qui nous le donne à lire.

Ainsi, si j'écris ceci :
cerepereper

C'est un palindrome : il peut se lire aussi bien de gauche à droite que de droite à gauche. C'est d'introduire des coupures, des trous dans l'écriture, et surtout de spécifier une lettre pour faire nom propre, que cela prend sens :

Ce repere Perec

Sens de lecture et signification dans un nom qui inscrit Georges Perec dans une filiation.

L'œuvre de Perec a été conçue comme un paysage avec figure absente sans cesse à redessiner puis à effacer. C'est au drame de 1943 que paraissent s'ombiliquer tant de dédales et tant de textes, de *La disparition* à *W*, des *Lieux d'une ruse* à *La vie mode d'emploi*. Tous ces dispositifs feraient partir ou parvenir au même blanc ou au même noir. Mais cette omniprésence de l'absence de la mère finit par voiler ce qui est peut-être l'objet de la quête obstinée de Perec : celle des signifiants paternels, celle du sens de son nom, celle du père. Un des modes d'emploi de la vie est pour le personnage principal du « roman » de mettre des couleurs à un « port de mer » et à jouer à casser-reconstituer cette image ; mais tant de ports de mer obstinément visités ne sont peut-être, contrepèterie oblige, qu'autant de variations autour de la mort du père¹⁷.

Georges Perec, qui dans *W ou le souvenir d'enfance* nous indique les différentes étymologies de son nom, souligne que Peretz veut dire « trou » en hébreu ; il joue aussi volontiers avec l'anagramme de son nom : Perec → perce : on rejoint là la thématique principale de Perec et ce qui, à mon sens, organise ses différents ancrages : la question du trou, liée à celle du manque et de la coupure.

La disparition est le roman lipogrammatique construit autour de l'absence, du blanc : une lettre manque, qui fait trou où s'engouffrent les personnages victimes de la « maldiction ». *W ou le souvenir d'enfance*, où deux récits (dont l'un est fragmenté) s'entrecroisent autour d'une fracture qui enfin peut s'écrire [...] comme manque dans le texte, s'inaugure pour la partie dite autobiographique, par cette phrase : « je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : il y a là un vide radical que rien ne peut venir combler, et surtout pas les « je me souviens » ni les listes obsédantes des événements ou objets de son quotidien que Perec, à un moment, s'évertue à tenir.

53 jours, enquête autour de disparitions mystérieuses, fourmille de noms propres, de péripéties, d'allusions, de citations cachées... Ce trop plein est en fait aimanté par un vide central : *the Koala case*, auquel renvoie *La crypte*.

Mais pour mieux montrer l'articulation entre la lettre et le manque qui structure les ancrages perecquiens, partons du souvenir-écran que l'auteur nous livre dans *W ou le souvenir d'enfance* :

Le premier souvenir aurait pour cadre l'arrière-boutique de ma grand-mère. J'ai trois ans. Je suis assis au centre de la pièce, au milieu des journaux yiddish éparpillés. Le cercle de la famille m'entoure complètement : cette sensation d'encercllement ne s'accompagne pour moi d'aucun sentiment d'écrasement ou de menace ; au contraire, elle est protection chaleureuse, amour : toute la famille, la totalité, l'intégralité de la famille est là, réunie autour de l'enfant qui vient de naître (n'ai-je pas pourtant dit il y a un instant que j'avais trois ans ?), comme un rempart infranchissable.

Tout le monde s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant : le signe aurait eu la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche, quelque chose comme

¹⁷ C. Burgelin, *Les parties de dominos chez monsieur Lefèvre*, Paris, Circé, 1998.

son petit-beurre LU : ceci a pour conséquence, avec la distribution programmée des histoires selon les pièces de l'immeuble, que manque l'histoire qui devait se situer dans la cave de l'immeuble, cave qui se trouve, vous l'aurez deviné, au coin inférieur gauche sur le plan. C'est bien parce qu'il manque quelque chose au LU que le dernier E du coin inférieur gauche du compendium a disparu !

Le manque, le clinamen (c'est-à-dire l'entorse à la règle, son manquement) est toujours ce qui vient s'opposer aux contraintes qui pourraient être étouffantes et rendre illisibles, inintéressants des textes trop organisés. Il vient y faire contrepoids, contrepont, mais aussi désigner ce que Perec, l'oulibiographe, cherche à enserrer par ses travaux d'écriture.

La clôture, c'est le domaine de la mort, de la mort enfermée. Perec a voulu que l'ultime puzzle soit impossible à achever. Il n'y a pas de dernier mot ni de dernière lettre à cette histoire : la lettre intime qui en fait figure est une lettre à ouvrir. Il manquait de même une case à l'immeuble. On connaît la fautive, cette petite fille grignoteuse des p. 295 et 394 qui a écorné son petit LU. Il a été vital pour Perec de laisser en ses textes du jeu, de l'ouverture, du trou. Une place pour la mort, une place du mort qui devient ici, parce que les clôtures s'ouvrent, parce qu'un espace de jeu, d'entre-deux se crée, place pour la vie tout en maintenant le lien avec la mort¹⁹.

Ce manque permet aussi au lecteur de s'y loger, de s'amuser à jouer et déjouer les ruses de l'auteur, de se faire lecteur au travail de créer ses propres trou-vailles.

Dans *53 jours*, le narrateur-enquêteur constate :

Cette vérité que je cherche n'est pas seulement codée dans le livre, mais aussi dans les circonstances de sa fabrication. Les indices sont certes dans les faits, dans les noms, dans les ressorts psychologiques ou policiers, dans les descriptions, dans les portraits ; ils sont aussi dans la manière dont le manuscrit a été dactylographié, dans les livres qui ont inspiré de près ou de loin l'auteur, dans les pastiches, mélanges et plagiats auxquels il s'est livré²⁰.

Et aussi : « [...] La vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. Cette phrase a l'air de ne vouloir rien dire, mais je me comprends : il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on lit "entre les lignes"²¹. »

Ainsi, dans *W ou le souvenir d'enfance*, aucune des parties qui composent le récit n'est désignée par l'auteur comme étant le lieu de la vérité qu'il cherche à re-construire : c'est dans l'entrecroisement entre les deux récits, leur fracture, dans cet écart et dans les aller-retour entre les deux textes, dans les ruptures de lecture et dans le travail du lecteur quand il passe de l'un à l'autre que se construit le texte et qu'affleure une vérité, vérité à chaque fois singulière

¹⁹ C. Burgelin, *Une partie de dominos chez monsieur Lefèvre*, op. cit., p. 151.

²⁰ G. Perec, *53 jours*, op. cit., p. 101.

²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 93.

comme est singulier tout acte de lecture en ce qu'il met en jeu le singulier de chaque lecteur ; et ici, c'est bien lui qui lie... et relie.

Par son écriture, par ses ancrages, Perec a pu élaborer ce qu'avait de problématique le trou, figuré par la disparition maternelle, et utiliser un art de la coupure et du puzzle pour en faire un manque, manque permettant au lecteur d'y loger le sien : l'interprétation reste du côté du lecteur, est donc toujours à venir, le texte n'est pas saturé, n'est pas suturé.

Du nom comme *masque*, derrière lequel se logent de multiples personnages n'ayant aucun trait commun sinon celui de n'avoir pas de visage propre, dont les traits de visage ou de personnalité ne peuvent être identifiés, nom donc labile, instable, nous sommes passés à la *marque*, la cicatrice qui vient faire trait sur le corps ou la trace qui vient faire écriture et texte sur le papier, qui vient faire ancrage, puis au *manque* que le trait, par le cerne dont il entoure le trou, désigne et constitue, borde et maintient. Les ancrages perecquiens, par les repères qu'ils arment dans le texte et par le jeu avec les lettres, les formes, les structures, organisent un manque, un entre-deux, un espace de lecture que le lecteur peut explorer à sa guise. Il se fait alors partie prenante du projet de Perec, obligé qu'il est de connaître l'histoire de celui-ci, d'en être lui aussi dépositaire d'une petite partie, et de se demander en quoi il y est concerné.