



HAL
open science

Les vies multiples d'Ellis Island de Georges Perec

Julien Roumette

► **To cite this version:**

Julien Roumette. Les vies multiples d'Ellis Island de Georges Perec. La revue des lettres modernes. Série Georges Perec, 2019, Récits d'Ellis Island de Georges Perec et Robert Bober au miroir contemporain, 6, pp.13-34. 10.15122/isbn.978-2-406-09831-7.p.0013 . hal-03619977

HAL Id: hal-03619977

<https://hal.science/hal-03619977>

Submitted on 25 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julien Roumette (éd.), *Récits d'Ellis Island de Georges Perec et Robert Bober au miroir contemporain*,
La revue des lettres modernes, 2019-6, Classiques Garnier, 2019.

Introduction

Les vies multiples d'*Ellis Island* de Georges Perec

Julien ROUMETTE

Université de Toulouse 2 Jean Jaurès – le Mirail
PLH-ELH

Le film documentaire *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, tourné en 1979 et diffusé en 1980, a quarante ans. Projet réalisé conjointement avec le cinéaste Robert Bober, comme Georges Perec a tant aimé le faire, dans la discussion amicale et la collaboration fructueuse, il fut pour lui l'occasion d'écrire un texte à la tonalité intime qui n'a cessé depuis de susciter un intérêt grandissant. Outre le film, désormais distribué sur le site de l'INA et facilement accessible, il a donné lieu à plusieurs éditions en livre, illustrées ou non. Texte court, en apparence secondaire par rapport à la grande machine romanesque de *La Vie mode d'emploi* parue juste avant, il prend avec le temps une place de plus en plus importante dans l'œuvre de l'écrivain, notamment par l'autoportrait qu'il esquisse et par l'émotion inhabituelle qui le porte. Livre à part entière, mais aussi mots prenant une présence particulière dans le jeu avec les images, ce texte a le privilège d'avoir eu plusieurs vies, et de continuer à avoir plusieurs modes de fonctionnement et de lecture. Il se distingue de l'écriture habituelle de Perec et en est d'autant plus précieux qu'il livre une intériorité que celui-ci était peu enclin à dévoiler. *Ellis Island* apparaît, avec le recul, comme une voix royale d'accès à l'univers de l'auteur, écrite comme en songe. À la fois très structuré, imbriqué dans les images pour lesquelles il a été conçu, et en même temps proche d'une parole directe, nue, sans filtre, sa liberté de ton et sa justesse lui confèrent une nature profondément rêveuse, celle d'une rêverie éveillée et lucide, au sens où les songes livraient les clés de la réalité. Il y a du Nerval dans cette plongée méditative dans un lieu

fantomatique, chargé de mémoire. Cela en fait un objet littéraire à part, à la fois dans l'œuvre de Perec et dans la production de l'époque, échappant aux frontières des genres pour mieux affirmer son originalité et sa profondeur.

« L'ÎLE DES LARMES » : LA PREMIERE PARTIE AJOUTEE LORS DE L'EDITION EN LIVRE

Quand on parle du texte d'*Ellis Island*, la question se pose de savoir de quoi il s'agit. Il y a d'abord le film où, au générique, le cinéaste et l'écrivain sont crédités à égalité : « Un film de Robert Bober et Georges Perec ». Une œuvre commune, pensée et revendiquée comme telle, proposant un rapport étroit entre le texte et l'image, comme le souligne Bober :

On ne voulait ni une illustration ni un commentaire. On souhaitait que texte et image s'interpénètrent, au point de faire une seule œuvre¹.

Cette unité, parfaitement atteinte, pose la question du sens d'une publication en livre d'un texte qui était à l'origine pensé pour exister avec les images. Y a-t-il une légitimité à le séparer d'elles ? Ne risque-t-on pas de perdre l'essentiel en chemin ?

Perec et Bober ont répondu à cette question en publiant ensemble, en 1980, un livre illustré d'un grand nombre de reproductions photographiques, qui retranscrit à la fois le texte de Perec, les entretiens et des notes de « Repérages », aux Éditions du Sorbier, en collaboration avec l'I.N.A., producteur du film. Il reprenait le titre du film : *Récits d'Ellis Island histoires d'errance et d'espoir*, et était signé des deux noms, comme sur le carton au début du documentaire, « Georges Perec et Robert Bober ». Il comprenait quatre parties : « L'Île des larmes », « Description d'un chemin », « Repérages » et « Entretiens ». Cette édition illustrée rendait compte du projet dans son ensemble, continuant à associer le texte à des images, fixes cette fois, l'abondance des photographies cherchant à compenser les images animées du film, sorte de succédané – mais aussi créant de nouveaux rapports, l'image fixe ayant d'autres qualités : la rêverie du lecteur sur les photographies, dont celles, très belles, de Lewis W. Hine, installe un autre mode de dialogue avec les mots de Perec.

La même démarche fut suivie par P.O.L quinze ans plus tard, en 1994, qui proposa une

¹ « Entretien avec Robert Bober, Le regard et l'absence », in *Le cinématographe*, Cahiers Georges Perec, n° 9, Cécile de Bary (éd.), Le Castor Astral, Bordeaux, 2006, p. 248.

nouvelle édition de l'ouvrage, sous le même titre, dans une mise en page plus soignée, enrichie de nouvelles illustrations, avec une indication d'auteur légèrement différente : « Georges Perec avec Robert Bober ». Cette seconde édition comprend cinq parties, les quatre de la première publication augmentées d'un cahier de photographies légendées intitulé « Album ». Elle apparaît comme une version revue et améliorée de la première publication, qui renforce le dialogue du texte avec les photographies, plus nombreuses, et l'enrichit d'une maquette originale qui reproduit, par exemple, certains passages dans l'écriture manuscrite de Perec, la main donnant un équivalent visuel du grain de la voix dans le film.

Presque simultanément, en 1995, paraît, toujours chez P.O.L., un projet sensiblement différent, qui met en valeur les mots écrits par Perec, en les séparant des éléments filmiques. Le pari est de faire exister le texte seul. Signé du seul nom de Georges Perec, il porte un titre raccourci : *Ellis Island*. La volonté, affichée dans une note préliminaire, est de faire du texte un livre à part entière, de lui donner une pleine visibilité, de revendiquer un statut littéraire et de « souligner l'importance qu'a eue pour Georges Perec sa confrontation » avec ce lieu².

Entre la version « filmique » et la version « littéraire », les éditeurs ont noté qu'il y avait eu des « élagages » successifs³, avec la suppression non seulement des images – photographies, photogrammes –, mais également d'une partie des textes – les entretiens et les repérages, mais aussi le court texte d'ouverture dit au début du film qui explique la démarche des deux auteurs. Une version du texte, qui présente des différences sensibles, a également fait l'objet d'une publication séparée, où il était disposé en blocs de prose et non sous forme de versets, sous le titre « Ellis Island, description d'un projet » dans la revue *Recherches*, en 1979⁴.

Mais il manque une étape essentielle dans ce cheminement du film vers le livre : la première édition a, en effet, ajouté un texte qui n'apparaît pas dans le film. Il s'agit de la première partie intitulée « L'Île des larmes ». En effet, la seconde partie du livre, « Description d'un chemin », reproduit l'intégralité du commentaire dit par Perec en voix *off*⁵. Cette première partie absente du film et qui pourtant paraît si naturellement à sa place qu'elle semble avoir toujours fait partie du

² Importance attestée par l'implication dans ce projet éditorial de madame Ela Bienenfeld, ayant-droit de Georges Perec et proche de lui. Voir la notice à l'édition d'*Ellis Island*, P.O.L., 1995, p. 6.

³ Voir la notice de Claude Burgelin dans l'édition de la Pléiade, *Œuvres*, t. II, Gallimard, 2017, p. 1220.

⁴ *Recherches*, n° 38. La fin du texte est citée en annexe de l'édition de la Pléiade, t. II, *op. cit.*, p. 903-904.

⁵ Dans son étude des manuscrits du fonds Perec sur *Récits d'Ellis Island*, Cécile de Bary note la présence d'un « tapuscrit de passages de “L'île des larmes”, première partie du livre qui n'est pas dite dans le film (42, 23, 12 à 16, feuillets manifestement en désordre) » (§ 17) et, un peu plus loin, elle parle de « la première partie que Perec a rédigé pour le livre » (§ 40). Mais elle ne s'interroge pas sur le rôle de ce texte dans le livre. Cécile de Bary, « *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec). Des récits contestés », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 26 mai 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/942> ; DOI : 10.4000/narratologie.942

texte, d'où vient-elle ? Et qu'est-ce qui la justifie ?

« L'Île des larmes » a été rendu nécessaire par la différence de structure entre le film et le livre. La compréhension du texte originel écrit par Perec en dépendait parce que, dans le texte édité, il manquait un élément essentiel de la construction du film : le discours du guide⁶. Les paroles du jeune *Ranger* servent, en effet, de fil conducteur au documentaire. Les mots de Perec s'articulent sur son discours, y font référence, s'inscrivent en écho ou en contradiction, en reprennent des éléments pour mieux les mettre à distance. Le film montre longuement la visite itinérante du guide à l'intérieur des bâtiments. Le total des séquences où il apparaît et où on entend son discours représente environ un tiers de la durée totale des 58 minutes de la première partie « Traces », soit environ 20 minutes. Il apparaît à l'image et l'on entend sa voix dans pas moins de cinq séquences réparties tout du long (à 11'42'', 22'30'', 30'28'', 35'35'', 47'14''⁷), dont elles assurent la continuité narrative : après une longue séquence initiale introductive d'un peu plus de onze minutes où la voix de Perec est seule, on suit ensuite globalement la visite depuis le quai d'arrivée et l'entrée, en passant par les différentes salles qui sont aussi les différentes étapes du processus administratif, jusqu'aux couloirs qui permettaient, une fois les formalités accomplies, de sortir du bâtiment et de rejoindre le *ferry* pour New York. Le film suit ce parcours à la fois spatial et discursif. Dans la partie centrale, la voix *off* s'intercale entre deux apparitions du *Ranger*, commente, nuance, développe, se distancie, etc., au même titre d'ailleurs que les images dont le contrepoint est tout aussi significatif. Puis la visite reprend. La première séquence avec le guide dure presque 7 minutes, nous installant longuement dans la position de visiteur, comme si nous faisons partie du groupe ce jour-là, la seconde 5 minutes, et les trois suivantes entre 2 et 3 minutes, ce qui révèle l'importance prise progressivement par la voix *off*. Les 10 dernières minutes du film, la voix de Perec est à nouveau seule pour une longue séquence conclusive.

La confrontation avec le discours du guide joue donc un rôle essentiel dans le commentaire du film. Même s'il n'a évidemment pas été écrit par Perec, le spectateur l'écoute, il en assimile les informations et il réagit aux anecdotes racontées comme s'il était un visiteur. À ce titre, les paroles du guide font pleinement partie du texte du documentaire, à la fois par leur contenu et parce qu'elles servent de faire-valoir à ce que dit Perec. Il y a même une séquence où les deux

⁶ Andrée Chauvin et Mongi Madini ont montré l'importance du discours du guide dans la construction du commentaire du film, qui prend en charge, en particulier, l'essentiel des éléments d'information factuels concernant Ellis Island et son histoire. Voir leur article, « La remontée des images », *Le Cabinet d'amateur*, n° 6, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 49-52.

⁷ Minutage donné indicativement à partir de la version téléchargeable sur le site de l'I.N.A.

voix se superposent. La construction très élaborée de l'image et du son met alors en scène un véritable dialogue qui est l'exemple le plus frappant de cette interdépendance étroite. À peu près à la moitié du film (entre 30' et 33') l'on entend ainsi pour la seconde fois un passage du discours du guide déjà montré à l'image dans une séquence précédente : il s'agit du moment où il répète de façon théâtrale la liste des questions posées aux immigrants et où il raconte l'anecdote du vieil homme dont les mots *Schon Vergessen* (« j'ai oublié » en yiddish) sont interprétés par le fonctionnaire américain comme le nom « John Fergusson ». Sauf que cette fois la caméra filme uniquement les visages des visiteurs et leurs réactions, en gros plan. Le son d'ambiance est conservé, l'on entend la voix du *Ranger* en fond sonore tandis que la voix *off* de Perec par-dessus nous transforme en spectateurs critiques de cette scène, nous détachant du groupe de visiteurs et nous invitant à prendre une distance par rapport à ce que dit le guide, à questionner son caractère uniquement informatif, soulignant ce qu'il contient d'implicite :

une fois de plus le guide raconte l'arrivée des migrants, la montée des escaliers, les visites médicales [...]
 il parle en marchant de long en large
 et les visiteurs le suivent du regard
 ces histoires, ils les connaissent depuis toujours [...]
 ce n'est pas pour apprendre quelque chose qu'ils sont venus,
 mais pour retrouver quelque chose,
 partager quelque chose qui leur appartient en propre,
 une trace ineffaçable de leur histoire
 quelque chose qui fait partie de leur mémoire commune⁸

La construction du commentaire, l'imbrication du texte écrit par Perec et du discours du guide posaient une difficulté pour en éditer une transcription. Il fallait ou bien reproduire ce que dit le guide, mais les paroles de celui-ci, imprimées, n'auraient pas eu du tout le même effet ; ou le supprimer, mais cela aurait demandé de modifier le texte originel non seulement en effaçant les références directes au guide mais en le réécrivant en partie puisque cela l'aurait privé de son point d'appui. La dernière solution était de trouver un moyen de le remplacer. Le choix a été d'écrire cette première partie intitulée « L'Île des larmes », très informative, moins personnelle, sorte de synthèse historique qui reprend de nombreux éléments donnés par le guide – anecdotes,

⁸ Georges Perec, *Ellis Island*, P.O.L, 1995, p. 50-51. Abrégé *El* pour les références.

chiffres, dates –, jusqu'à en être parfois la simple traduction⁹, en les arrangeant et en les présentant différemment. Regrouper ces éléments d'information dans un texte liminaire qui fait office de préambule a permis de créer un équivalent du discours du *Ranger*. Il a la même fonction, autorisant des effets de répétitions, de reprise, de mise à distance d'éléments déjà mentionnés, effets similaires à ceux du film, mais nouveaux en réalité et propres à la version imprimée. L'alternance et la superposition sont remplacés par un contraste marqué entre les deux parties. La logique d'écriture n'est ainsi pas tout à fait la même dans le livre et dans le film, mais l'effet est identique.

L'écriture se charge de souligner ce contraste. « L'Île des larmes » n'est pas écrit de la même plume que « Description d'un chemin ». Le régime de lecture en est très différent. Perec n'utilise pas, en particulier, l'écriture en verset. Il ne vise pas à une forme de prose poétique, mais rédige un texte avant tout informatif, en prose, composé en paragraphes. Il tient un discours assumé, qui présente des faits et où il n'y a pas de place pour le doute et l'incertitude. Ce n'est pas la lumière « tremblotante » de la mémoire de la seconde partie, mais la lumière plus crue du discours historique. Le jeu de contraste maintient ainsi la spécificité du texte originel, avec lequel les ajouts nouveaux ne cherchent pas à se confondre : ce préambule n'est pas un travail en trompe l'œil, mais un cadre fait pour mettre en valeur l'originalité et la tonalité particulière du texte qui va suivre.

La première partie « L'Île des larmes » est donc un texte original, écrit par Perec pour l'édition en livre, dans la foulée de la réalisation du documentaire. Il demande à être étudié par rapport aux sources dont il s'inspire, le discours du guide n'en étant qu'une parmi d'autres, celles notamment indiquées en bibliographie à la fin du livre¹⁰. La structure en deux temps aux tonalités nettement différenciées, un peu impersonnelle et générale dans un premier temps puis évocation plus personnelle et plus libre ensuite, a permis de conserver le texte initial sans le modifier. Sans elle, celui-ci aurait perdu une grande partie de son efficacité, et il n'aurait pas pu fonctionner.

Avoir à écrire un nouveau texte pour la publication en volume a eu un avantage : Perec a pu discrètement donner une tournure plus personnelle à ce que dit le *Ranger* dans le film. Tout en reprenant la substance, il en infléchit la présentation. Cela donne un ensemble plus cohérent (et

⁹ Par exemple, le passage sur les *legal desks* et les questions (*EI*, 19 à 21), celui sur la transcription fautive des noms d'Europe centrale et orientale par des inspecteurs irlandais (22 à 23), ou le paragraphe final (24), sont des traductions assez fidèles de ce que dit le guide.

¹⁰ Cécile de Bary mentionne, en particulier, une lecture très présente dans les notes de travail et journaux de Perec : David M. Brownstone, Irene M. Franck and Douglass Brownstone, *Island of Hope, Island of Tears*, New York (USA), Wade Publishers Inc, 1979 (Rééd. Barnes & Noble, 2000). *Op. cit.*, § 13.

pour cause !) et lui permet de commencer à installer un ton de façon plus progressive que l'entrée en matière directe sur la liste des pays d'origine des migrants, qui fonctionnait bien sur les images, mais qui aurait pu paraître un peu abrupte imprimée seule.

Même nettement distincte, il faut donc aussi lire cette première partie en lien avec la seconde, en fonction de laquelle elle a été conçue. Perec, en effet, ne cherche pas à imiter le discours du guide. À mi-chemin entre la transcription simple et la réécriture¹¹, il assume cette parole nouvelle et il ne s'interdit pas certains effets littéraires. Le choix des images, les comparaisons, l'ordre de présentation des différents éléments forment autant de prises de positions implicites. Par exemple l'on imagine mal dans la bouche du guide la comparaison d'Ellis Island à une « usine à fabriquer des Américains » (*EI*, 16), et encore moins celle avec les « charcuteries de Chicago » – même si Perec a tout de même reculé devant le terme « abattoir » par lequel on désigne habituellement les célèbres « abattoirs de Chicago », ne voulant pas forcer l'image, ce qui pourrait choquer compte-tenu de l'histoire d'un lieu qui a accueilli 97 % des migrants, proportion tout de même peu commune. De même lorsqu'il écrit que la « vocation implicite » d'Ellis Island était carcérale, notant que c'est d'ailleurs ainsi que le lieu finira par être utilisé, camp de rétention avant la lettre, il s'éloigne du discours du *Ranger*. Perec choisit, par ailleurs, de conserver certains éléments informatifs et pas d'autres. Il ne reprend pas, par exemple, les commentaires sur les repas et le bureau de change développés à l'écran. Enfin, la manière dont sont présentés les chiffres compte également. Ainsi, le choix de finir la première partie en indiquant le nombre de refoulés et celui des suicides à Ellis Island (chiffres également donnés par le guide dans le film), fait clairement partie d'une stratégie d'écriture.

En centrant le livre sur la partie la plus personnelle du texte, l'édition d'*Ellis Island* a marginalisé la construction initiale. Mais elle ne l'a pas complètement effacée, puisque la démarche qui consiste à remettre en cause un discours « officiel », les moyens de le faire et la vision personnelle qui en résulte, sont préservés. Le mouvement originel du texte est conservé grâce à une autre structure, nouvelle, plus littéraire et mieux adaptée à la lecture, et tout aussi efficace. Si le texte du commentaire dit en voix *off* dans le film a bien été repris tel quel (à de très minimes modifications près), l'écriture de la nouvelle partie qui lui sert de préambule témoigne du travail littéraire effectué lors de la première publication. Cela est également vrai de la seconde

¹¹ On pourrait se poser la question de savoir si les parties nouvelles de ce texte correspondent à des passages de la visite guidée qui n'ont pas été conservés dans le montage final du film. S'agissant de réécriture, on peut aussi noter que les traductions données en sous-titres des paroles du guide dans le documentaire, sont parfois incomplètes voire orientées, elles aussi.

partie « Description d'un chemin », avec la mise en page du texte sous forme de versets ou de vers libres et non de paragraphes de prose, comme dans l'édition de la revue *Recherches*, travail de « poétisation » qui en modifie profondément la réception¹².

Ces questions de structure sont importantes, car elles conditionnent la réception du texte. Elles montrent que le texte publié a bien été pensé pour être un livre, et qu'il n'est pas la simple transcription du commentaire du film. Il y a eu un travail sur les moyens d'adapter à la lecture ce qui fonctionnait si bien à l'écran. La publication aux Éditions du Sorbier, assurée par Perec et Bober, a ainsi ouvert la voie à l'édition du texte seul, par l'équilibre nouveau créé entre le texte originel et la partie ajoutée, qui vient se substituer à la syntonie entre le texte et l'image.

UNE ECRITURE ORIGINALE LIEE A DES CONDITIONS DE CREATION PARTICULIERES

À se focaliser trop sur l'évidente qualité littéraire du texte originel de Perec, on a peut-être un peu perdu de vue les conditions initiales de son écriture, et ce qu'il doit au documentaire¹³. Restituer son contexte à la fois de production et de fonctionnement à l'intérieur du dispositif filmique dont il est une partie intégrante contribue à mieux en comprendre l'équilibre et les choix.

Le fait de concevoir son texte – dont il se défend d'avoir fait un « commentaire » – comme un contrepoids au discours du guide dans le film – ouvrant des échappées, proposant des décadrages, éveillant l'émotion en sourdine, parlant de sa propre réaction face au lieu, etc. – a pu pousser Perec, par la volonté de se différencier, à aller vers une écriture plus personnelle et subjective, vers plus de poésie et d'introspection : la nécessité de créer un contraste net l'a encouragé à suivre une pente qui ne lui est pas habituelle. Les brouillons manuscrits du texte, tels que décrits rapidement dans la notice de l'édition de la Pléiade, semblent indiquer que la forme d'écriture en versets est venue spontanément sous la plume de Perec. « Ce texte a jailli porté [...] comme une profération. On entend dans ces versets la voix de Perec¹⁴ », écrit Claude Burgelin. L'écriture s'est faite voix contre voix : sa voix personnelle contre celle du guide.

Ce n'est pas la seule particularité. Car non seulement Perec parle très directement, mais il

¹² Voir l'étude de Christelle Reggiani, dans ce volume, p. #####.

¹³ Comme le remarque Cécile de Bary, la « genèse du commentaire », très particulière, a été peu étudiée alors qu'elle contribue à la singularité de son écriture, comme elle le montre pour l'énonciation autobiographique. « *Récits d'Ellis Island* (Georges Perec). Des récits contestés », *op. cit.*, § 7.

¹⁴ Notice à *Ellis Island*, de Claude Burgelin, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1222.

accueille aussi dans son texte la voix de son ami et co-auteur Robert Bober. Si Perec a cultivé les cercles d'amis au sein desquels partager l'émulation de la création, du petit groupe de *La Ligne générale* à l'Oulipo, il est rare, en revanche qu'il écrive véritablement sinon à quatre mains, du moins en se faisant le porte-parole d'une autre voix que la sienne. Or c'est une des caractéristiques du texte que de mettre en scène un double regard¹⁵. Cette collaboration est sans doute une des raisons pour lesquelles il n'y a pas de dimension oulipienne majeure dans le texte – parce qu'il n'est pas uniquement le *sien*. Perec se sent comptable de la parole de Robert Bober. S'il donne voix par moments au « je », l'essentiel du texte est écrit au « nous ». Et si l'on reconnaît la marque de Perec, c'est bien une méthode partagée par les deux qui est présentée comme dirigeant non seulement le texte, mais les images. Chacun joue son rôle, l'écrivain écrit et le cinéaste filme, mais à partir d'une vision et de choix communs : « c'est cela qui *nous* est donné à voir et c'est seulement cela que *nous* pouvons montrer » (*EI*, 45, je souligne). Un « nous » pas très fréquent sous sa plume et qui n'est pas un faux nez pour dire « je ». Le texte respecte, à l'intérieur d'un accord global des deux auteurs, la diversité des attentes et des approches : dans le passage le plus intime, le « nous » se départage en deux, laissant la place à un « je » et à un « il » au développement des idées duquel il accorde autant de place (trois pages) qu'à l'exposé de ses propres motivations. Perec porte-parole de sa voix et de celle de Bober n'écrit pas comme Perec seul auteur.

La présence de ces deux voix, ne serait-ce que pour les distinguer et en respecter les différences, a pu également pousser l'écrivain à développer plus explicitement sa propre vision. Comme il s'est senti tenu de le faire pour Robert Bober, il s'est contraint à dire ce qui, pour lui-même, était important – chose qu'il avait toujours esquivé. Il prend au sérieux l'opportunité que lui donne le film. L'occasion est trop rare, exceptionnelle, risquant de ne pas se représenter. Le dépaysement à New York, le fait d'être sur un tournage puis de participer au montage (il aime le cinéma), le travail à deux voix, créent un environnement favorable où il a pu cesser un moment de ruser avec lui-même. Qui plus est, exprimer les attentes et les impressions de Bober l'a obligé à regarder en face ce qui résonnait en lui, ce qui réagissait – et à le formuler. C'est ainsi que le

¹⁵ Cécile de Bary a étudié de près l'énonciation dans l'écriture du commentaire, la place que la première personne a progressivement pris au fur et à mesure du travail, et l'importance de l'énonciation plurielle, le « nous » qui englobe Perec et Bober dans une même instance : « Si la première personne était d'emblée prévue dans le projet, elle devait y avoir une moindre importance, comme le montre le tapuscrit "thématique". » (*op. cit.*, § 32). Elle ajoute : « ce "nous" permet d'éviter le flottement ressenti à la vision de *La vie filmée des Français*. Il fait de Perec le porte-parole de Bober [...] ». Énonciation plurielle relayée dans les images par l'album qui « permet sans doute de soutenir cette énonciation personnelle à deux voix, en faisant du film dans son ensemble le lieu d'un parcours rétrospectif, critique et subjectif » (§ 44).

travail à deux l'a conduit à un approfondissement de ses propres questionnements. La confrontation amicale l'a poussé dans ses propres retranchements et lui a permis d'accéder à une parole dont il n'avait pas, jusque-là, trouvé la clé.

Enfin, dernier élément qui nous semble caractéristique de l'écriture de ce texte, c'est sa temporalité particulière. Elle est, elle aussi, sans doute liée en grande partie à la réalisation du film, et aux choix de Robert Bober. Perec a refusé de participer au tournage, se contentant d'être là et de prendre des notes. En revanche, il a écrit son texte à partir d'un premier montage fait par le réalisateur et il est intervenu à ce moment-là du travail sur le film, comme le raconte Bober :

J'avais fait un premier montage et j'ai dit à Perec : « Voilà. Tu viens ? » Et il est venu tous les après-midi en salle de montage, pendant que je m'occupais de la deuxième partie. Et je lui ai demandé de me prévenir de tout ce qui le gênait, des changements qu'il souhaitait. Parfois, il me demandait d'inverser des plans. Par principe, je ne voulais rien refuser. Une fois, il a regretté qu'un plan soit trop court, et j'ai eu l'idée de reproduire deux fois le même plan : c'est un long travelling qui se termine sur une photographie¹⁶.

Bober a travaillé à partir de plans longs, installant un rythme lent. Il a précisé que certains ont été filmés pour ménager précisément du temps au texte, pour accueillir les descriptions minutieuses de Perec :

Je lui ai demandé s'il voulait tourner avec moi. Et il m'a dit non. Il m'a dit : « J'aime bien la manière dont tu réalises. Moi, je suivrai le tournage et puis je prendrai des notes. » Et c'est ce qu'il a fait ! En fait, on a travaillé sur la connaissance qu'on avait l'un de l'autre. Par exemple, il y a un plan très long d'une buanderie. Dans le commentaire, il la décrit presque exhaustivement, comptant les machines à coudre, les tables à repasser, etc. Connaissant son œuvre, je savais qu'il fallait que je place un plan comme celui-là, assez long, pour qu'il puisse décrire, énumérer les choses. Et, effectivement, ça n'a pas manqué, quand il a vu ce plan, il a commencé à le détailler¹⁷.

Mais le choix de ce type de travelling et de plans longs est plus général. Il fait partie de l'esthétique de Robert Bober comme cinéaste et de la manière dont il veut montrer Ellis Island. C'est même sans doute un des traits qui a séduit Perec lorsqu'il a vu un de ses films la première fois. Or cette temporalité n'est pas très habituelle à l'écriture de Perec. Même s'il cherche parfois des effets de ce type, comme dans *Un homme qui dort*, il n'a pas spontanément une écriture qui s'installe dans la durée. Son écriture est spontanément dense, saturée, plutôt proliférante que

¹⁶ « Entretien avec Robert Bober, Le regard et l'absence », *op. cit.*, p. 248.

¹⁷ *Id.*

ralentie. Dire la lenteur est un défi pour lui. Il a du mal à s'y installer et quand il le fait, c'est pour faire entendre une discordance, voire un malaise, comme, par exemple, dans le chapitre d'ouverture des *Choses*. Son rapport au temps est compliqué, au présent encore plus. L'exercice que lui propose Bober, de s'installer dans une lenteur calculée est donc délicat pour lui. Il lui demande de s'adapter et en même temps il lui ouvre des possibilités nouvelles.

La temporalité du film a pu ainsi influencer sur l'écriture. Le dialogue qui s'est noué pendant le montage a fonctionné dans les deux sens. Si Bober, comme il le raconte, a tenu compte des indications de Perec, intervertissant des plans, en rallongeant d'autres pour que les images accueillent parfaitement le texte, le mouvement inverse est très certainement également vrai : les images silencieuses du premier montage et les aménagements successifs ont pu suggérer en creux, au-delà de ce qu'elles montraient, des directions d'écriture dont s'est saisi Perec, qu'il a cherché à remplir. Le montage de Bober a suggéré ce *tempo* du texte si caractéristique dont parle Claude Burgelin¹⁸. Les images créaient une attente que le texte est venu combler¹⁹. Elles ont orienté l'écriture, très respectueusement et en toute connivence, mais très réellement sans doute aussi. Car au-delà des histoires et anecdotes rassemblées par Perec et qu'il a données à Bober juste avant le tournage²⁰, ce qui était en jeu c'était la qualité du regard, son individualité, ce qui pouvait le différencier de celui du guide. Il fallait creuser dans ce sens-là, développer ce qui le personnalisait. En ce sens-là aussi, le dialogue avec les images a poussé Perec à débrider un peu son écriture et à assumer une vision plus personnelle, à moins se retrancher derrière la neutralité descriptive qui caractérise la plupart de ses autres textes concernant des lieux, et à se laisser aller à une forme de lyrisme contenu.

La particularité de cette écriture poétique se voit jusque dans le traitement des listes. Celles d'*Ellis Island* ne ressemblent pas à celles de *La vie mode d'emploi*, par exemple. Peut-être parce que la logique interne qui les sous-tend n'est pas uniquement formelle, et qu'elle est aussi signifiante, elle fait une place à un lyrisme authentique (celui qu'a su capter et rendre

¹⁸ Voir *Œuvres*, Pléiade, t. II, p. 1222.

¹⁹ Certains éléments de l'étude génétique de Cécile de Bary suggèrent ce type d'interaction. Elle montre ainsi, d'après les archives, que le montage initial a notamment été modifié pour accueillir le long développement sur la judéité, mais que, parfois, les images ont précédé l'écriture : « Enfin, le plan long “couloir puis pano sur un autre couloir” correspond à un passage essentiel, caractérisé par une cohésion du sens. L'absence de coupe a pour effet de ne pas disperser l'attention pour celui-ci. L'unité du plan correspond à une unité du texte. Dans ce passage, le montage est donc au service du commentaire, ce qui n'est pas toujours le cas. Ainsi, dans le troisième cahier, Perec, qui a effectué un découpage minuté, note à côté de “Photo salle des bagages” : “Texte à trouver” (42, 3,50r°) » (*op. cit.*, § 43).

²⁰ Voir l'entretien avec Robert Bober, *op. cit.*, p. 248.

magnifiquement sur scène Eric Lareine dans son spectacle²¹). Le savoir-faire formel de Perec s'y combine à la volonté d'expression de façon originale et donne un souffle particulier à ces listes.

Enfin, le voyage en bateau jusqu'à New York, fait par Perec pour préparer le tournage, fait également partie des éléments qui ont sans doute contribué à faire naître une écriture différente.

Bober :

C'est moi qui ai suggéré à Perec de faire le voyage en bateau. Il ne s'agissait pas de simuler, de reconstituer le voyage des immigrants, mais de connaître intimement le point de vue de celui qui arrive en bateau à New York : comment la ville lui apparaît²².

Ce que Perec a pu expérimenter en faisant ce voyage sur un bateau de marchandises, ce ne sont pas, bien sûr, les conditions de la traversée des migrants, infiniment pires. En revanche, ce qu'il a éprouvé de commun, c'est une temporalité. Les photographies qu'il a prise à bord traduisent l'ennui, le vide de la traversée²³. Une longue navigation (une semaine en l'occurrence, sur un bateau où il n'y avait rien à faire, ce n'était pas une croisière !) laisse le temps de faire le vide en soi et prépare, donne une saveur particulière aux moments de l'arrivée. L'attente construit l'événement que constitue l'entrée dans le port de New York. Elle incite à une forme de lenteur méditative devant un spectacle décevant et le plus souvent vide, que l'on retrouve dans le texte.

QUESTIONNER LE REGARD : *ELLIS ISLAND*, UN CAS D'ESPECE (D'ESPACE)

Ellis Island ne relève pas que de la littérature. C'est l'exemple même des textes que Perec a écrit à la croisée de plusieurs préoccupations, notamment sociologiques, dans les années 1970, qui sont parmi ses plus réussis, de ceux qui contribuent à lui assurer aujourd'hui une pérennité et un lectorat vaste et varié. Venant cinq ans après *Espèces d'Espaces* (paru en 1974), il en continue et en approfondit la réflexion à propos d'un lieu particulier, un cas d'espèce problématique et qui suscite une forte projection de sa part. Par rapport à d'autres textes, il est cependant spécifique, en ce sens que contrairement à la plupart des lieux dont il a parlé, celui-ci n'est pas directement relié à son histoire.

²¹ Voir à la fin de ce volume l'entretien avec Eric Lareine.

²² « Entretien avec Robert Bober, Le regard et l'absence », *op. cit.*, p. 247.

²³ Deux de ces photographies ont été publiées dans : Jacques Neefs et Hans Hartje, *Georges Perec images*, Éditions du Seuil, 1993, p. 171. Voir également dans Claude Burgelin, *Album Perec*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2017, p. 195.

Avant de s'engager, Perec s'est posé la question de sa place dans ce projet, se souvient Bober :

Quand j'ai proposé à Perec de faire Ellis Island, il a hésité deux ou trois jours, parce qu'il cherchait comment il pourrait se retrouver dans le film. Je lui ai fait remarquer que c'était une île, c'était un lieu clôt, qui ne fonctionnait évidemment pas comme l'île W... Pour les immigrants, ce n'était pas encore l'Amérique : comme l'a dit Perec dans le commentaire c'était « seulement un prolongement du bateau »... Je lui ai surtout dit : « C'est le plus grand mouvement d'immigration de l'Histoire. » Finalement, si les membres de sa famille avaient fait le choix de passer par cette île, ils n'auraient pas eu le même destin. Après avoir un peu réfléchi, en tout cas, il a été pleinement convaincu. Il voyait ce qu'il pouvait en faire. Et il a pris conscience que, dans ce film, il pouvait parler de sa relation avec sa judéité²⁴.

Plus que les liens possibles avec son univers fictionnel (l'île, *W*, etc.), c'est la dimension historique et l'éclairage qu'elle pourrait lui apporter sur sa propre histoire familiale qui semblent avoir emporté la décision. Le questionnement sur la place des deux auteurs dans l'approche du lieu et la recherche d'un point de vue personnel font d'ailleurs partie intégrante du commentaire qui, dès le début du film, pose la question « Pourquoi nous ? » :

À Paris, quand nous disions que nous allions faire un film sur Ellis Island, presque tout le monde nous demandait de quoi il s'agissait. À New York, presque tout le monde nous demandait pourquoi. Non pas pourquoi un film à propos d'Ellis Island, mais pourquoi nous. En quoi cela nous concernait-il, nous, Robert Bober et Georges Perec ?

Il serait sans doute un peu artificiel de dire que nous avons réalisé ce film à seule fin de comprendre pourquoi nous avons le désir ou le besoin de le faire. Il faudra bien, pourtant, que les images et les textes qui vont suivre rendent compte, non seulement de ce que fut Ellis Island, mais du chemin qui nous y a conduit²⁵.

Ce passage liminaire a été supprimé de la version publiée du texte seul, mais la même interrogation est reprise plus loin, avec force :

pourquoi racontons-nous ces histoires ?

que sommes-nous venus chercher ici ?

que sommes-nous venus demander²⁶ ?

²⁴ « Entretien avec Robert Bober, Le regard et l'absence », *op. cit.*, p. 247.

²⁵ Georges Perec et Robert Bober, *Récits d'Ellis Island*, INA et Éditions du Sorbier, 1980, p. 5. Texte reproduit dans l'écriture manuscrite de Perec dans l'édition de *Récits d'Ellis Island*, P.O.L., 1994, p. 5 également.

²⁶ *EI*, p. 56.

Questions qui introduisent le long développement personnel et intime où Perec creuse ses propres motivations puis celles de Bober.

À cette interrogation sur la légitimité et le sens de leur regard, Perec répond par la dimension indirectement personnelle – une « mémoire potentielle, une autobiographie probable²⁷ » – et par une réflexion plus générale, même si elle est liée, sur l'histoire d'un lieu qu'il perçoit comme privilégié pour interroger les notions d'exil, d'errance, et le sentiment de déracinement. Espace atypique, intermédiaire, entre deux mondes, seuil d'une Amérique rêvée et à portée de main, mais pas encore atteinte, lieu à la fois redouté et sans grande consistance par lui-même, puisqu'essentiellement voué au passage et à l'accomplissement de formalités à la chaîne, ce décisif « lieu de nulle part », foyer de mémoires où c'est joué le destin de tant d'êtres, vient ainsi s'ajouter et compléter la liste des « espèces d'espaces » arpentés et répertoriés par Perec, où il occupe une place à part, incertaine et émouvante. Il pose de manière concrète les enjeux de la célèbre définition, proposée au début de son essai : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner²⁸. » Ellis Island : lieu du passage, frontière, seuil, où pour les migrants la réalité se faisait durement sentir, un espace précisément où ils se heurtaient à tout : aux employés de l'immigration, aux bâtiments, à une langue, à des manières de se comporter qu'ils ne connaissaient pas, à un « nouveau monde »... Par sa configuration comme par son histoire l'îlot semble tout désigné pour développer et nourrir les analyses de Perec et illustrer sa pensée de l'espace. Cependant, parce qu'il le mettait en face d'une réalité concrète, sortant du domaine d'une réflexion générale, se confronter à Ellis Island était aussi une sorte de défi – même si cela a du aussi contribuer à son intérêt pour le projet.

Difficulté supplémentaire : cet endroit hautement symbolique, chargé d'histoire, est tout sauf neutre. Il est *a priori* malaisé à approcher selon la méthode que Perec avait pratiqué avec d'autres lieux, pour l'essentiel parisiens, surtout hantés par sa mémoire à lui, de manière explicite ou non. Car Ellis Island est le contraire d'une page blanche. Il est pris dans une multitude de récits, de discours de toutes natures. L'aborder, c'est d'abord, et peut-être surtout, se confronter à l'image qui en a été construite au fil du temps et à tout ce qui a déjà été dit et montré sur lui. Culturellement, c'est tout sauf ce qu'il appelle un « non-lieu », un « nulle part ». On pourrait

²⁷ *Id.*

²⁸ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p. 14.

même dire que c'est un « sur-lieu », un lieu surconstruit, saturé de représentations allant de visions épiques de l'immigration aux États-Unis à la plainte et au tragique. Au moment où ils s'engagent dans ce projet, l'îlot vient d'être érigé en monument national, intégré au récit officiel de la nation américaine, ce qui n'est pas rien. Le défi était donc d'abord de parvenir à trouver une approche sinon originale, du moins véritablement personnelle – ce n'était pas donné d'avance.

Cela explique l'importance donnée à la confrontation avec le discours du guide dans la structure du film comme dans l'écriture du texte, et la démarche de déconstruction mise en place. Avant de trouver une parole propre, une part importante du travail a consisté à effectuer un déblayage, à se défaire de ce qui était déjà là, à parvenir à remettre en jeu une réalité trop construite. « Description d'un chemin », dit le titre de la seconde partie : chemin à l'intérieur du bâtiment, la reconstitution du parcours des immigrants à leur arrivée, mais surtout cheminement de ceux qui apprennent à regarder en passant à travers une forêt de discours – que le guide ne fait que reproduire et synthétiser – pour parvenir jusqu'au point où la réalité redevient muette, opaque, difficile à saisir, c'est-à-dire aussi le moment où peut s'originer une parole nouvelle, qui n'est pas pré-mâchée, avec un minimum d'authenticité. En somme, un chemin vers l'incertitude, l'inquiétude, l'indécision. D'où la valorisation dans le texte d'un regard « tremblotant » et « fuyant », à l'inverse de tout ce qui se veut sûr et affirmé.

Ce cheminement passe par un questionnement systématique où rien n'est accepté comme évident. Mais l'œuvre est peut-être plus encore la mise en scène de la *recherche d'un questionnement*. À ce titre, elle est exemplaire d'une démarche d'interrogation du monde qui peut éveiller des échos dans toutes les sciences humaines, d'autant plus sur un objet qui est un point focal de l'histoire humaine de l'époque moderne et qui intéresse de nombreuses disciplines. Cela fait du film et du texte des outils particulièrement pertinents et efficaces pour transmettre et montrer la logique de ce type de réflexion. L'approche est particulièrement éloquente : elle déjoue le discours tout prêt en le confrontant à des bribes de réalité, où celle-ci cesse d'être une construction cohérente et univoque pour retrouver une part de son opacité et de sa dispersion. Que ce soit par les images, dont il est dit qu'elles sont pauvres et ne montrent pas grand-chose, ou par le retour à l'énumération proposé par le texte, c'est une véritable école du regard. En se présentant comme une quête, et en affirmant qu'ils n'ont saisi que des « échos », que des vérités « tremblotantes », ils signalent leur respect du sujet, une volonté d'inquiétude, de mise en doute, gages d'une véritable interrogation. Le film et le texte invitent à une recherche forcément

frustrée, mais par là aussi assurée de s'approcher de réalités, même si elles ne sont qu'entrevues.

Ce constat d'incomplétude est lié à une vision de l'humain, les hommes et les femmes migrants étant mis au centre du regard, par leur mémoire et leur présence fantomatique. Cette humanité est, elle aussi, « tremblotante et fuyante », parce que traversée par les émotions, la peur et l'espoir. Le texte agit comme un rappel à l'humanité au cœur d'un phénomène de masse – rappel ou avertissement qui restent plus que jamais d'actualité et qui continuent à résonner fortement en ces temps où les migrants qui tentent de traverser la Méditerranée ont succédé aux *Boat People* de la fin des années 1970 et aux migrants européens qui ralliaient l'Amérique au tournant du XX^e siècle. La manière de réhumaniser ces questionnements, la tentative de se projeter dans une expérience individuelle, la proposition de renouveler le regard (sinon de le changer), ont une dimension évidemment politique. Elles rétablissent l'humain et ses incertitudes à l'intérieur de discours trop catégoriques.

S'opposant au figement par la muséographie, au processus pétrifiant de « muséification », le travail de Perec et Bober contribue ainsi à ré-ouvrir le regard sur le lieu. Affirmer qu'il n'y a presque rien à voir, que ce lieu est parfaitement anonyme, et que toutes les tentatives de le saisir et d'en fixer le sens sont illusoires et nécessairement partielles, est une manière de renvoyer chacun à ses propres perceptions, à sa propre capacité de représentation. La méditation sur les ruines, l'abandonné, le vide, sur quelque chose de définitivement perdu, vient contrer les discours trop assertifs. Par la pudeur du regard, par ses silences tout autant que par ses mots, le texte développe ainsi une poétique de la rêverie révélatrice. Déconstruire, retrouver de la fluidité, de l'incertitude, de la résistance, du doute, commande le *tempo* particulier, lent, voire en apparence un peu laborieux, du film et du texte. En cela l'affirmation qu'Ellis Island est un « non-lieu » est une manière de se le réapproprier, de remettre les compteurs à zéro, de revenir à un degré de perception élémentaire. Retrouver la difficulté à en parler devient la clé d'une parole authentique.

C'est pourquoi aussi ce lieu vide à la mémoire fuyante renvoie à lui-même celui qui le regarde. Le texte (et les images) retournent au spectateur et au lecteur la question initiale : « pourquoi nous ? que cherchons-nous dans ce lieu ? que lui demandons-nous ? » À nous, chacun à notre tour, d'y apporter une réponse toute personnelle. Une des grandes qualités du texte de Perec est, à partir de cette remise à plat, sa capacité à éveiller des résonances intérieures. Son écriture et sa construction en chambre d'échos y encouragent, ouvrant un horizon de rêveries où peut se ressourcer ou s'initier une réflexion individuelle.

Parce qu'il importe d'abord à Perec et à Bober de questionner ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent, parce qu'une partie importante du texte est consacrée à formuler des questions, à dire qu'il est difficile de lire et d'interpréter ce qui est donné à voir, leur démarche conserve une actualité intacte. Elle implique le spectateur du film comme le lecteur du livre, les invite à se remettre en cause. Les réponses avancées peuvent rester ouvertes, la pertinence et l'acuité des questions, elle, perdure.

Un autre élément contribuant à la pérennité de l'œuvre et à sa pertinence persistante est la mise en scène par le texte de la différence des approches mémorielles entre les deux auteurs (dimension qui semble spécifique aux mots, celle-ci n'étant pas perceptible dans les images). En développant les deux points de vue, en se refusant à choisir entre eux, en les traitant à égalité, en ne cherchant pas à en réduire les divergences, le commentaire contribue à laisser ouverte, pour le lecteur, la possibilité d'autres approches. Par la nature même du dialogue qu'il orchestre, il se présente comme accueillant, disponible. Implicitement, le duo Perec et Bober invite d'autres voix à s'exprimer, nous incite à nous projeter. Cela fonctionne bien. Quand je suis allé à Ellis Island, c'est accompagné de leurs images et de leurs mots que j'ai fait la visite. Et ils étaient bien nécessaires face à ce que l'on peut voir aujourd'hui de bâtiments très restaurés, où ne restent plus guère de traces de l'abandon si évocateur qu'ils ont filmé et questionné... Leur rêverie sur le lieu est communicative.

ACTUALITE D'UN QUESTIONNEMENT

Ce court texte qui n'a pas reçu d'accueil critique en tant que tel à sa sortie, échappant à l'attention des critiques littéraires de l'époque du fait d'avoir été écrit pour un film, et qui n'a été constitué en œuvre littéraire à part entière et publié que quinze années plus tard²⁹, est paradoxalement aujourd'hui au centre d'un vif intérêt, de la part de disciplines variées. Il est devenu un miroir privilégié tendu aux problématiques contemporaines. Ce volume réunit quelques-uns des échos récents qu'ont suscité le film et le livre, avec leurs différentes modalités d'existence (auxquelles il faudrait aussi ajouter le type de dialogue du texte avec les photographies dans les éditions illustrées, qui est encore d'une autre nature).

²⁹ Claude Burgelin note que seul le film a reçu un accueil critique au moment de sa diffusion, et plutôt de la part des critiques chargés des programmes télévisuels, voir sa notice dans l'édition de la Pléiade, t. II, p. 1 223.

La dimension littéraire du texte et, en particulier, poétique est désormais reconnue. Christelle Reggiani distingue la singularité de cette poésie, qu'elle situe par rapport aux quelques rares écrits poétiques revendiqués par Perec. Dans « La poésie d'*Ellis Island* », elle montre l'exception que constitue une telle approche chez un écrivain qui déclarait qu'« écrire “de la poésie” librement » le « terrorisait » bien plus que les plus complexes contraintes oulipiennes. Elle montre, en particulier, le travail poétique auquel conduit la disposition en versets ou en vers libres, en comparant la version publiée avec la version en prose parue auparavant dans la revue *Recherches*.

Dans « Pas d'Ulysse à Ellis », Alexis Nouss explore la portée du terme d'*errance* dans le texte de Perec, en tension avec celui d'*exil*, notion essentielle de son œuvre dont il montre la pérennité depuis ses premiers romans non publiés jusqu'à *Récits d'Ellis Island*, un des derniers. Il en restitue la place, quelque part entre Kafka et Rilke ou Giacometti, plutôt que du côté de Joyce, montrant que le texte se situe dans la perspective du refus d'une glorification de l'exil, illustrant une « Énéidophobie » révélatrice, et l'installation, peut-être pas si désespérante, dans un « nulle part » qui préfigure une « occupation de l'inhabitable ». L'autre mot que Perec met en tension avec l'*errance*, et ce dès le titre du film, est l'*espoir*. Dans « *Errance* et *espoir* : deux mots “mous” ? Mémoires de l'exil dans *Ellis Island* de Perec », reprenant une formule paradoxale, nous interrogeons la manière dont l'association des deux notions sous ce qualificatif commun est révélatrice d'un regard et d'une écriture qui vise, une fois n'est pas coutume, à une forme d'émotion discrète.

C'est aussi dans le champ de la géographie, et particulièrement de la géographie des migrations, que l'œuvre trouve naturellement des échos importants. À la frontière entre les disciplines, Théo Soula étudie, dans « *Ellis Island*, au carrefour des géographies perecquiennes », comment le texte s'inscrit dans le cadre de la géopoétique, proposant d'y lire un spectre des différentes écritures géographiques de Perec qui se combinent et se complètent dans l'approche du lieu et la lecture qu'il en propose. Mais l'œuvre propose aussi à la discipline géographique proprement dite des pistes de réflexion en écho avec les recherches contemporaines sur les migrations. Dans « Perec, espace, migration et (non) lieu : pour une géographie de l'errance et de l'espérance », la géographe Stéphanie Lima propose de relire le texte de Perec en le situant à l'intérieur de la pensée actuelle sur la crise des spatialités. Elle met en regard les mots de l'écrivain et les notions de la géographie et de l'anthropologie contemporaines, celles d'espace,

de lieu et de « non lieu » notamment, défendant la pertinence de l'association des deux notions d'errance et d'espoir dans la représentation des migrations.

La manière dont le texte existe dans le film, son rôle dans le documentaire, appellent également des études attentives. L'analyse filmique des images, du son, de la structure, du montage permet aussi de mieux comprendre l'écriture, le sens et la construction du commentaire. Corinne Maury, dans « Ellis Island – du site d'accueil au lieu blâmé » propose ainsi une analyse du film documentaire qui lui permet, entre autres, de mieux caractériser la « vocalité écrite » mise en œuvre par Perec, qu'elle distingue des commentaires des habituelles productions audiovisuelles. Elle étudie également comment les images et les mots contribuent à revitaliser le lieu en donnant de la présence aux traces qu'il contient. De son côté, Séverine Bourdieu, dans « Du cliché au lieu commun : usages des photographies dans le documentaire » interroge l'usage atypique des photographies dans le film. Objets de dispositifs sophistiqués, elles sont très loin du simple rôle d'illustration habituel dans un documentaire. Mises en scène par des tirages placés sur le lieu même où elles ont été prises jadis, elles sont mises en abyme, confrontant réalités d'aujourd'hui et d'hier de manière à déjouer les clichés, faisant pour l'image un travail similaire à celui opéré par le commentaire de Perec par rapport au discours du guide. La mise en scène particulière de certaines de ces photographies historiques contribue également au marquage autobiographique discret voulu par Perec.

Enfin, Philippe Ortel, dans « Retour à Ellis : JR après Perec », confronte l'œuvre de Perec et Bober avec les travaux de l'artiste contemporain JR, auteur en 2018 d'une installation à Marseille, *Amor Fati*, de photographies et d'un court film tourné en 2015 dans l'hôpital désaffecté d'Ellis Island, *Ellis*. Ce dialogue avec la création contemporaine, à presque quarante ans de distance, permet non seulement de mieux caractériser la singularité des démarches, mais montre également la différence d'époque saisie à partir de la notion de « monde », le lieu d'Ellis Island, qui ne peut se penser qu'à cette échelle, se prêtant particulièrement bien à ce type d'approche. Un travail de différenciation des deux œuvres analyse les mutations du monde auquel celles-ci font référence sur les plans géopolitiques, anthropologiques et médiologiques, montrant qu'elles tendent vers deux genres distincts, le tragique et l'épique et que, d'une œuvre à l'autre on passe d'une esthétique de la représentation (même impossible) à une esthétique immersive de la communication.

L'ensemble de ces questions se retrouve abordé à travers le regard du chanteur, auteur et

comédien Eric Lareine, dans l'entretien à propos de son spectacle *Ellis Island* : « Donner un autre éclairage au texte de Perec par le montage, par la musique et le chant ». Par un travail de montage associant au texte d'*Ellis Island* des extraits des entretiens de la seconde partie du film, ainsi que des passages des *I remember* de Joe Brainard et d'*Un homme qui dort*, celui-ci propose une lecture forte et originale de l'œuvre, bâtie sur les échos avec sa propre histoire. Il donne corps sur scène au rêve américain des migrants, dans lesquels il se reconnaît, la musique, le chant, les chansons formant un contrepoint saisissant qui met magnifiquement en valeur l'originalité et la profondeur du texte de Perec.