



**HAL**  
open science

## Ellis Island : récit sans frontières

Cagnan Edoardo

► **To cite this version:**

Cagnan Edoardo. Ellis Island : récit sans frontières. Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes, 2015. hal-03945284

**HAL Id: hal-03945284**

**<https://hal.science/hal-03945284v1>**

Submitted on 8 Feb 2023

**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.

## **Ellis Island : récit sans frontières**

Edoardo Cagnan

edo.cagnan@yahoo.it

### **Introduction**

Interviewés par Jean Liberman lors de la sortie du documentaire, Georges Perec et Robert Bober expriment ouvertement une pensée que l'on qualifierait, selon les termes actuels, de *no-border*, en soulevant « le problème du déracinement et d'un monde à construire quelque part », en soulignant « qu'on ne choisit pas vraiment en général de partir, [mais qu'] on part parce qu'on ne peut pas faire autrement » et en défendant « le droit à une mobilité permanente » et « l'exigence de la reconnaissance du droit des minorités »<sup>1</sup>. Toutefois, ce ne sont pas ces aspects idéologiques, pourtant bien présents dans le texte d'*Ellis Island*, que l'on veut étudier en parlant de « récit sans frontières ». Et, bien que l'on se confronte avec « l'aspect singulier, artificiel et problématique de l'acte narratif »<sup>2</sup>, ce ne sont pas les oppositions binaires qui vont nous intéresser, mais une question, peut-être plus épineuse, qui concerne le rapport entre les mots et les choses.

En effet, dans ce texte quelque peu marginal au sein des études perecquiennes, peut-être car on voit un Perec fort différent de la virtuosité oulipienne à laquelle on a tendance à le rattacher, « les choses », que la caméra de Robert Bober est en train de

---

<sup>1</sup> G. Perec, « Georges Perec et Robert Bober : "Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la Terre promise" », *En dialogue avec l'époque*, Paris, Joseph K, coll. « Métamorphoses », 2012, pp. 142-143.

<sup>2</sup> G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Essais », p. 49.

reprendre, sont constamment interrogées par le langage. Plus on les interroge et plus le problème ontologique surgit, un rapport conflictuel s'instaure : les choses ne sont pas ce qu'elles étaient autrefois, car la nature du lieu où elles se trouvent entre-temps a changé, et les mots ne disposent pas d'une justesse référentielle. Qu'il concerne la réalité des choses ou qu'il concerne le pouvoir représentatif des mots, c'est le manque, thème typiquement perecquien, qui s'impose dès que l'on rentre dans ce lieu de mémoire qu'est l'île des émigrants à New York. Dès lors le texte apparaît comme une tentative perpétuelle de dépasser ses frontières, ses limites verbales, pour atteindre l'objet dont il souhaiterait parler – à bien des égards ce problème pourrait être posé du point de vue de la mimésis.

Pour comprendre la nature du manque dans le langage nous étudierons l'élaboration des listes, où l'ambition encyclopédique se heurte à des impossibilités cognitives, le rapport que le texte entretient avec d'autres textes ou d'autres voix qui le précèdent, s'ouvrant de la sorte à une prise de parole qui n'est pas uniquement la sienne, et enfin nous étudierons les éléments d'hybridité qui font d'*Ellis Island* un récit fort instable, difficile à saisir et à classer sous l'étiquette d'un véritable genre. Quant à ce qui sera notre approche, en revanche, nous tenons à préciser que, bien que l'on parvienne à des conclusions d'ordre littéraire ou que l'on adopte des remarques littéraires comme point de départ de nos analyses, on essaiera par le biais de la stylistique et de l'analyse du discours de se tenir au plus près du texte et de ses phénomènes linguistiques pour fonder un travail véritablement contextuel qui perçoive la spécificité de ce récit sans se laisser influencer outre mesure par les lieux commun circulant autour de Perec et de son œuvre.

## I. Des listes

Parler des listes au sein de l'œuvre de Georges Perec est une tâche aussi banale qu'incontournable : l'auteur lui-même s'exprima à ce propos<sup>3</sup> et la critique a essayé de répondre à cette question que nous pose l'écriture perecquienne en exploitant la quasi totalité des axes de recherche disponibles dans le domaine littéraire – rhétorique, poétique, génétique... Ainsi, on peut affirmer qu'il y a autour de cette question un

---

<sup>3</sup> « Mon problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc », G. Perec, *Penser / Classer*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 161.

discours globalement cohérent qui soulève deux aspects fondamentaux : d'une part, il s'agit d'un fait consubstantiel à son écriture, dans la mesure même où il la précède<sup>4</sup>, de l'autre il ouvre le texte à une polarité irréductible, « le défectif et l'exhaustif »<sup>5</sup>. Héritiers de ce long travail critique, nous tâchons de comprendre l'élaboration des listes, au sens large, mais surtout leur nécessité au sein d'une écriture qui, pourrait-on dire, défie l'oubli et qui est complétée par l'image.

### A. Honneur de la liste

La liste la plus mémorable d'*Ellis Island* est sans doute celle qui ouvre la deuxième partie du texte : les masses de migrants défilent lentement dans des « phrases formulaires » – nombre + *d'émigrants en provenance d(e)* + nom de pays – en créant un effet de litanie<sup>6</sup>. Mais il ne s'agit pas de la seule liste, car il y en a trois qui suivent immédiatement : celle des lignes de navires à vapeur qui « sillonnèrent l'Atlantique nord » (p. 31), celle des ports européens dont partaient les navires et, enfin, les noms des bateaux. Ces listes occupent quatre pages de notre édition (pp. 29-32) et deux minutes du documentaire, précédées d'un long silence et suivies d'une longue pause, pendant que la caméra reprend l'île de Manhattan d'un bateau qui s'en approche.

Le nombre d'émigrants, de compagnies, de ports et de navires est tellement important que l'on aurait envie de traiter ces chiffres selon un vieux *topos* rhétorique étroitement lié à la liste depuis l'Antiquité, le *topos* de l'indicible : « face à quelque chose d'immensément grand, ou inconnu, dont on ne sait pas encore assez ou dont on ne saura jamais, l'auteur nous dit qu'il est incapable de dire, et pourtant il propose une liste, très souvent en tant que spécimen, exemple ou esquisse, en laissant imaginer le reste au lecteur »<sup>7</sup>. Or Perec nous met face à une sorte de paradoxe : bien que ces

---

<sup>4</sup> « La phrase perecquienne est accumulative, expansive par accumulation. Perec s'appuie sur les mots pour écrire. Il a d'ailleurs déclaré qu'il voulait faire concurrence aux dictionnaires. Il répète, il déploie des séries lexicales. [...] On a parfois même l'impression que, pour Perec, écrire c'est d'abord faire des listes », C. De Bary, « Les listes oulipiennes », *Poétique*, n° 168, 2011, p. 418.

<sup>5</sup> « En fait, tout comme elle est en même temps recherche de "l'éternel et de l'éphémère", l'œuvre perecquienne est tendue entre deux pôles : le défectif et l'exhaustif », B. Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1999, p. 48.

<sup>6</sup> « Dans cette litanie, l'effet de totalisation et de mélancolie est créé par la reprise de la même formule, où le changement du nombre et du lieu opère les variations », L. Manea, « Pratiques de la liste de lieux et effets de style perecquiens », in V. Montémont et Ch. Reggiani, *Georges Perec artisan de la langue*, Lyon, PUL, coll. « Textes & langue », 2012, p. 177.

<sup>7</sup> « *Di fronte a qualcosa d'immensamente grande, o sconosciuto, di cui non si sa ancora abbastanza o di cui non si saprà mai, l'autore ci dice di essere incapace di dire, e pertanto propone un elenco molto*

nombres soient (étymologiquement) immenses, bien qu'ils effleurent le « sublime mathématique »<sup>8</sup>, on les connaît, précisément et dans le détail, car tout a été listé par l'appareil bureaucratique. Toutefois, le paradoxe entre innombrable et calculé existe ; c'est pourquoi il nous semble que Perec, en ménageant ces listes, mette en scène le paradoxe d'un « ordre désordonné ». On remarque, en effet, que, si l'ambition taxinomique lui fait produire quatre listes différentes regroupant quatre ordres de choses, une sorte de manque de maîtrise le saisit à l'intérieur de ces catégories : les émigrants ne sont pas listés selon un ordre croissant ou décroissant, et les listes des compagnies, des ports et des navires ne sont pas structurées selon un ordre quelconque, qu'il soit alphabétique, géographique ou autre. L'arbitraire de la liste cède le pas à l'aléatoire, jusqu'à se contenter de créer des effets de répétition phonétique sans dépendre d'une contrainte métrique : nous pensons notamment au couple « le Turingia, le Titanic » (p. 32) où reviennent les sons [t], [i], [n] (si l'on s'efforce de ne pas nasaliser « Turingia ») et [a]<sup>9</sup>. Enfin, ce paradoxe des migrations est rendu par deux autres paradoxes de l'écriture : bien que les listes soient exhaustives – on fait confiance à Perec –, d'un point de vue syntaxique il n'y a pas de marques d'un tour conclusif, comme pourrait l'être la conjonction de coordination « et » avant le dernier élément ; de même, en ce qui concerne la ponctuation, bien qu'il n'y ait pas de signes d'un prolongement potentiel des énoncés (les points de suspensions, notamment), aucune liste, pas même la dernière, ne s'achève par un point final.

Cette fluctuation constante entre « le défectif et l'exhaustif » est certainement un trait caractéristique de l'écriture perecquienne : dans *Les Choses*, par exemple, la liste d'objets de valeurs que le couple imagine de voler dans l'appartement d'un dignitaire est pour le moins disparate, arbitraire et pourtant achevée<sup>10</sup>, comme dans *La Disparition* les listes sont très souvent délibérément non-exhaustives, même avec la contrainte

---

*spesso come specimen, esempio, accenno, lasciando al lettore d'immaginare il resto* », U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, coll. « Saggistica », 2009, p. 49.

<sup>8</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio*, Bari, Laterza, coll. « Economica », 1997, pp. 166-173.

<sup>9</sup> On soupçonne, par ailleurs, Perec d'exercer un certain humour noir avec l'alinéa qui suit la mention du Titanic en rendant ce vers nettement plus bref que les autres, comme pour mimer l'inachèvement de la traversée de l'Atlantique.

<sup>10</sup> « Ils sauraient où trouver la petite Vierge du douzième, le panneau ovale de Sebastiano del Piombo, le lavis de Fragonard, les deux petits Renoir, le petit Boudin, l'Atlan, le Max Ernst, le de Stael, les monnaies, les boîtes à musiques, les drageoirs, les pièces d'argenterie, les faïences de Delft », G. Perec, *Les Choses*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1965, p. 103.

lipogrammatique<sup>11</sup>. Toutefois, il nous semble qu'il serait négligeant de notre part de se limiter à saisir un trait d'écriture sans en saisir la valeur dans le contexte spécifique d'*Ellis Island*, de se contenter d'une remarque d'ordre esthétique sans percevoir un positionnement éthique de Perec. En effet, les énumérations lentes, l'« attention maniaque », ainsi que le ton de litanie, permettent de rendre cet innombrable trivialement calculé par les bureaucrates de l'île dans toute sa pesanteur, dans tout ce qu'il a d'historique ; l'auteur avoua son intention sous-jacente lors d'un entretien avec Jean Liberman :

Comment décrire un lieu ? En général, on fait un choix très bref et l'on croit qu'on a vu. En fait, on a vu ce qu'on nous a donné à voir, sans regarder derrière. Pour regarder au-delà de ce lieu, y trouver un sentiment d'insécurité ou le transformer en question, il faut le décrire avec une attention maniaque. Comment ? Il y a d'une part les énumérations. Et le film commence par quatre énumérations : sur les pays dont les émigrants sont partis, les compagnies de navigation, les ports dont ils parlaient et le nom des bateaux. Car si l'on dit : "Seize millions d'émigrants ont transité par Ellis Island", ça ne veut rien dire, mais si l'on énumère concrètement les choses durant trois minutes, on a l'idée de ce qui s'est passé, de cette Europe qui se vide...<sup>12</sup>

Il faut comprendre, nous semble-t-il, la démarche perecquienne comme une véritable lutte contre le célèbre aphorisme stalinien « un mort, c'est une tragédie ; un million de morts, c'est une statistique », contre l'anonymat des grands nombres que le XX<sup>e</sup> siècle, hélas, ne cessa de collectionner : le génocide arménien, la Première Guerre mondiale, les purges staliniennes, la Shoah, la bombe atomique, la guerre du Vietnam, le génocide khmer, les meurtres d'État en Amérique latine... L'absence d'addition dans cette liste d'émigrants, que le lecteur et encore moins le spectateur ne sauraient calculer, serait donc, d'un point de vue pragmatique, une manière de créer chez le récepteur l'immense, c'est-à-dire ce qui échappe à l'esprit :

ne pas dire seulement : seize millions d'émigrants  
sont passés en trente ans par Ellis Island

mais tenter de se représenter  
ce que furent ces seize millions d'histoires individuelles.  
ces seize millions d'histoires identiques et différentes (p. 52).

Perec voudrait donc retrouver les histoires des hommes au sein d'un chapitre de l'Histoire de l'humanité. Ainsi, d'autres listes au cours de « Description d'un chemin »

---

<sup>11</sup> On pense notamment à « Il mit la radio : un air afro-cubain fut suivi d'un boston, puis un tango, puis un fox-trot, puis un cotillon mis au goût du jour. Ducrot chanta du Luzmann, Barbara un madrigal d'Aragon, Stich-Randall un air d'Aïda », où est frappante l'omission, par exemple, du jazz : *La Disparition, in Romans et Récits*, éd. Bernard Magné, Paris, coll. « La Pochothèque », 2002, p. 320.

<sup>12</sup> G. Perec, « Georges Perec et Robert Bober : "Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la Terre promise" », *En dialogue avec l'époque*, Paris, Joseph K, coll. « Métamorphoses », 2012, p. 139.

viseront-elles à reconstituer des histoires, potentielles mais plausibles, par une démultiplication de cas :

mais ce n'était pas encore l'Amérique :  
seulement un prolongement du bateau,  
un débris de la vieille Europe  
où rien encore n'était acquis,  
où ceux qui étaient partis  
n'étaient pas encore arrivés,  
où ceux qui avaient tout quitté  
n'avaient encore rien obtenu  
et où il n'y avait rien d'autre à faire qu'attendre,  
en espérant que tout se passerait bien,  
que personne ne vous volerait vos bagages  
ou votre argent,  
que tous vos papiers seraient en règle,  
que les médecins ne vous retiendraient pas,  
que les familles ne seraient pas séparées,  
que quelqu'un viendrait vous chercher (pp. 47-48).

Dans cette citation on remarque à quel point Perec veut interpeller son destinataire et l'insérer au centre de l'histoire lointaine qu'il raconte par une énallage de personne<sup>13</sup> qui nous fait passer d'une personne 6, « ceux », à un « vous » qui, derrière son emploi générique, désigne soit « le cher lecteur », soit « les contemporains », en créant un effet à la fois d'hypotypose et d'emphase. Nous avons donc parlé d'*honneur de la liste* dans la mesure où, en tant que « degré zéro de la description »<sup>14</sup>, en tant que mise entre parenthèses d'un style recherché, elle permet à Perec de parler avec pudeur de l'errance des autres, mais par une paronomase apollinarienne nous entendions également suggérer l'horreur qui se cache derrière cette forme énonciative. Dans le même but, on signale l'importance qu'ont dans le documentaire les interviews de « ceux qui sont passée [par Ellis Island] » (p. 39) dans le troisième et dernier volet, « Mémoires »<sup>15</sup>, et les portraits photographiques qui donnent un visage tout en imposant – pour annoncer les aspects

---

<sup>13</sup> Bien qu'on en néglige l'analyse, on signale que l'énallage de personne s'accompagne d'un changement des temps de l'indicatif : de l'imparfait de la principale au conditionnel des subordonnées juxtaposées introduites par le verbe « espérer ».

<sup>14</sup> J.-M. Adam et F. Revaz, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, n° 81, 1989, p. 61.

<sup>15</sup> « La mise à distance de l'archive dans l'album ne relève pas d'une lecture esthétisante soucieuse de soustraire ces récits à l'Histoire ou d'en neutraliser l'enjeu politique. Elle rend compte, au contraire, d'une éthique du témoignage indissociable de la "poésie" de l'album. L'ensemble des *Récits d'Ellis Island* est gouverné par l'impératif du témoignage : le livre se termine par la transcription d'entrevues avec "ceux qui ont vécu cette aventure" de l'immigration », M.-P. Huglo, « Mémoires de la disparition : *Récits d'Ellis Island*, l'album », *Protée*, Vol. 32, n° 1, 2004, p. 11.

déceptifs – la distance, le manque, la perte et « une réticence plus générale du visible dans sa relation avec la mémoire »<sup>16</sup>.

## B. L'impossible tas

« Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas »<sup>17</sup>, faisait dire à Clov Samuel Beckett, dont l'œuvre est symptomatique des tragédies historiques du XX<sup>e</sup> siècle : son écriture, comme celle d'autres écrivains, contient tout et son contraire car elle est en quelque sorte engendrée dans une hésitation irréductible. De même, l'écriture et les listes de Perec, on le sait, bien qu'elles se fondent sur un principe d'*amplificatio*, lexicale ou syntaxique, pointent un manque sous-jacent<sup>18</sup>. Notre auteur ne cache pas son jeu, car souvent, le plus souvent même, son but à l'égard de contraintes d'ordre ontologique – on ne parle pas des contraintes ludiques – n'est pas tant de les remplir que d'en montrer l'impossibilité : vers le milieu de sa première journée d'observation place Saint-Sulpice, il s'aperçoit des limites infranchissables de sa contrainte et il note même cette prise de conscience, sans renoncer pour autant :

*(Limites évidentes d'une telle entreprise : même en me fixant comme seul but de regarder, je ne vois pas ce qui se passe à quelques mètres de moi : je ne remarque pas, par exemple, que des voitures se garent).*<sup>19</sup>

Comment Perec nous fait-il percevoir « l'impossible tas » ? Et pourquoi ?

Le premier moyen est métadiscursif : le texte avance dans une certaine direction, mais il se retourne contre lui-même par un commentaire qui n'est pas toujours en mesure de corriger la direction initiale, mais seulement de faire le constat de sa vanité.

Voici une « tentative d'épuisement d'Ellis Island » :

Nous avons arpenté des dizaines  
et des dizaines de couloirs,  
visité des dizaines et  
des dizaines de salles, des pièces  
de toutes dimensions, des halles,  
des bureaux, des chambres,  
des buanderies, des toilettes,  
des cagibis, des débarras,  
et chaque fois en nous demandant,  
en essayant de nous représenter,

<sup>16</sup> Ch. Reggiani, « Perec : une poétique de la photographie », *Littérature*, n° 129, 2003, pp. 94-95.

<sup>17</sup> S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, coll. « Romans et nouvelles », 1957, pp. 13-14.

<sup>18</sup> Ch. Reggiani, « Une "écriture du désastre" », *Rhétorique de la contrainte. Georges Perec – l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999, pp. 301-338.

<sup>19</sup> G. Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 1975, p. 21.



ce qui s'y passait, à quoi ça  
ressemblait, qui venait là, et  
pourquoi, qui parcourait ces  
corridors, qui montait ces  
escaliers, qui attendait sur  
ces bancs,  
comment s'écoulaient ces heures  
et ces jours  
comment faisaient tous ces  
gens pour se nourrir, se laver,  
se coucher, s'habiller ?

Cela ne veut rien dire, de vouloir  
faire parler ces images, de les  
forcer à dire ce qu'elles ne  
sauraient dire. (pp. 42-43)

Si l'on regarde bien, cet extrait est constitué de trois mouvements emboîtés où, de manière plus ou moins ostensible, le deuxième commente et annule le premier et le troisième le deuxième. Dans le premier (vv. 1-8) on décrit les locaux d'Ellis Island, qui apparaît comme un espace tentaculaire, un véritable labyrinthe (paradoxe : un Palais de Cnossos « construit dans le style de la Renaissance française », p. 38). Le deuxième mouvement (vv. 9-13), autour du questionnement de Perec et Bober, met en discussion la réalité du « lieu de mémoire »<sup>20</sup>, de ce que montrent « des Rangers coiffés en chapeaux scouts qui font visiter [Ellis Island], six mois par an, quatre fois par jour » (p. 17) ; dès lors Perec pose le véritable problème ontologique : les lieux désaffectés ne sont irrémédiablement plus ce qu'ils ont été, lorsqu'ils étaient vivants, lorsque l'« infra-ordinaire » se produisait. Enfin, le dernier mouvement (vv. 14-17) critique ce souhait même de faire parler les traces ; de plus, ces quatre vers apparaissent comme une boucle angoissante, où l'on revient sans cesse sur l'impossibilité (« vouloir » répété deux fois et « savoir », dans des tournures négatives), la violence (« forcer ») et la parole (« dire » répété trois fois et « parler »). Il s'agit en un mot d'une énonciation autophage où

---

<sup>20</sup> « Au tournant des années 1980, quand Bober et Perec entreprennent de réaliser leur film, l'apparition des lieux de mémoire coïncide, explique Pierre Nora, avec la disparition des "milieux de mémoire" que l'effondrement des collectivités rurales traditionnelles stigmatise. La multiplication des modes matériels d'enregistrement va de pair avec l'arrachement de la mémoire à ses usages spontanés, intégrés, transmis. Les *Récits d'Ellis Island* rendent d'autant mieux compte du déracinement de la mémoire qu'ils montrent en quoi migration et violence (politique et économique) sont liées, mais ils entretiennent avec la matérialité des traces un rapport ambigu : d'un côté ils montrent l'anéantissement de ces traces, leur vide mémoriel ; de l'autre, ils s'appuient sur les archives et les photos pour faire d'Ellis Island le lieu de la disparition de la mémoire et du lieu », M.-P- Huglo, *art. cit.*, p. 13.

l'accumulation<sup>21</sup> dans les deux premiers mouvements, où Perec déploie ses compétences lexicales, est anéantie par l'extrême pauvreté du commentaire métadiscursif<sup>22</sup>.

Un autre procédé est celui des blancs typographiques, ou des silences de la voix dans le documentaire : il s'agit d'un moyen plus discret, car il n'est pas *dit*, certes, mais puissant, car il est *montré*, et récurrent, dans ce texte d'*Ellis Island* comme dans le reste de l'œuvre perecquien<sup>23</sup>. C'est dans cette perspective que l'on interprète les blancs qui isolent la liste d'émigrants des autres listes et les blancs qui isolent chaque peuple : si l'acte illocutoire est celui d'informer, de nous donner des chiffres, l'acte perlocutoire, qu'il soit volontaire ou involontaire<sup>24</sup>, serait en revanche de faire prendre conscience au récepteur de l'insuffisance de la parole à référer, ou de la simple référence à dire – cette liste sera, par ailleurs, répétée à la fin de la « description [du] chemin » (pp. 68-69), mais elle gardera cette impression de manque. Maryline Heck a envisagé, et elle a su l'argumenter fort bien, des « blancs dynamiques » :

Perec suggère [dans *Espèce d'espaces*] comment, loin de sa conception habituelle, l'« écriture blanche » possède une forme singulière de vitalité : parce qu'elle sort du vide plutôt qu'elle n'y tend, elle possède une faculté de relance qui l'empêche de se figer dans une littéralité étouffante et morose. Non qu'elle soit dépourvue de littéralité, au contraire : elle est bien, on l'a vu, une écriture du premier degré.<sup>25</sup>

Toutefois, au vu de ce qu'on a dit à propos de la métadiscursivité et des blancs, il nous semble que l'écriture d'*Ellis Island* est une sorte de va-et-vient continu entre le blanc et la graphie, entre le silence dont la parole émerge et cette même parole qui se rétracte aussitôt dans son silence originel : en un mot, il nous semble qu'il s'agit plus d'une dialectique que d'une dynamique. En revanche, on peut rejoindre sans crainte les propos de Maryline Heck sur un dynamisme des blancs en adoptant une approche interactionnelle : en un mot, il nous semble que la « force » des blancs se situe

---

<sup>21</sup> « *In genere le varie forme di lista rientrerebbero sotto quella figura di pensiero che è l'accumulazione, vale a dire la sequenza e accostamento di termini linguistici in qualche modo apparentati alla stessa sfera concettuale* », U. Eco, *op. cit.*, p. 133.

<sup>22</sup> Perec montrerait donc le parcours inverse de ce qui préside son écriture contrainte : « L'écriture contrainte, parce qu'elle introduit un ordre verbal autre, peut produire une langue qui répare : le discours raréfié fait souvent place, dans les textes contraints, à une dialectique du manque et de l'abondance, où une écriture « copieuse » naît d'une mutilation initiale des possibilités linguistiques », Ch. Reggiani, *op. cit.*, pp. 316-317.

<sup>23</sup> « Nul doute que ce qui se dégage du mode d'exposition, c'est une impression de manque. Le texte *imprime* plutôt qu'il n'*exprime* le vide », M. Sirvent, « Blanc, coupe, énigme : « auto(bio)graphies ». *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Littérature*, n° 98, 1995, p. 19.

<sup>24</sup> J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1970, p. 117.

<sup>25</sup> M. Heck, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, pp. 131-132.

davantage dans l'acte de réception que dans l'acte d'émission (ce qui n'enlève rien au génie de Perec), voire qu'elle n'existe qu'en vertu de la réception<sup>26</sup>.

Le dernier moyen de signaler le manque est ce que l'on appelle la « suspension », ou « réticence » en rhétorique : le plus souvent, on la signale par le biais des points de suspension, que Perec avait employés de manière fort virtuose, au point que dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975) ils faisaient sombrer dans le silence une partie essentielle du récit, la mort de la mère<sup>27</sup>. Or dans *Ellis Island* on ne recense pas ce signe typographique, mais on repère la présence de son équivalent : l'« etc. »<sup>28</sup>, écrit de la sorte, en forme abrégée, et non « et caetera », que l'on pourrait lire chez Aimé Césaire<sup>29</sup>. Points de suspension et « etc. », est-ce tout à fait la même chose ? Du point de vue du sens ils signalent effectivement la suspension d'une liste ou d'un énoncé ; en revanche, du point de vue de la pratique de la lecture (à laquelle Perec fut très attentif<sup>30</sup>) on constate que l'« etc. » est verbalisé – par conséquent le lecteur non seulement voit la suspension, mais il la lit –, alors que les points de suspension n'impliquent qu'une attitude prosodique particulière<sup>31</sup>. De plus, du point de vue du registre, comme le signale Jacques Drillon, l'« etc. » serait un équivalent, mais un équivalent « trivial » du

---

<sup>26</sup> Citons à ce propos la célèbre définition d'Umberto Eco du texte esthétique : « *Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare. / [...] quello che si deve dire subito è che un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa », *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, coll. « Tascabili Bompiani », 2014, pp. 52-53.*

<sup>27</sup> « (...) », G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975, p. 89.

<sup>28</sup> J. Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 407.

<sup>29</sup> « Que 2 et 2 font 5 / que la forêt miaule / que l'arbre tire les marrons du feu / que le ciel se lisse la barbe / et caetera et caetera... », A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence Africaine, coll. « Poésie », 1983, pp. 27-28.

<sup>30</sup> « La lecture ramenée à ce qu'elle est d'abord: une précise activité du corps, la mise en jeu de certains muscles, diverses organisations posturales, des décisions séquentielles, des choix temporels, tout un ensemble de stratégies insérées dans le continuum de la vie sociale, et qui font qu'on ne lit pas n'importe comment, ni n'importe quand, ni n'importe où, même si on lit n'importe quoi », G. Perec, « Lire : esquisse socio-physiologique », *op. cit.* (2003), p. 109.

<sup>31</sup> « Quant aux points de suspension, ils indiquent une ellipse, cas dans lequel l'énoncé ne se termine pas par un contour conclusif, déclaratif ou interrogatif. Ils indiquent au lecteur la nécessité dans sa lecture de terminer l'énoncé par un contour mélodique différent des contours conclusifs descendant ou montant, et qui se réalise habituellement par un contour plat ou légèrement montant-descendant, de manière à se différencier des contours conclusifs et corrélatifs d'une implication envers le contexte », Ph. Martin, « Ponctuation et structure prosodique », *Langue française*, n° 172, 2011, pp. 112-113.

signe typographique : en effet, on constate, par exemple, que dans *La Chartreuse de Parme*, un texte que Perec avait sans doute déjà relu lors de la rédaction, Stendhal s'en sert avec des intentions comiques pour interrompre la logorrhée des personnages<sup>32</sup>.

Mais analysons les deux occurrences repérées dans *Ellis Island* :

Ces formalités consistaient en une visite médicale, généralement bâclée, des vaccinations, des désinfections, et l'établissement d'une fiche signalétique où étaient consignés divers renseignements concernant l'émigrant : identité, origine, destination, ressources, antécédents judiciaires, tuteur aux États-Unis, etc. (p. 19)

L'inspecteur disposait d'environ deux minutes pour décider si oui ou non l'émigrant avait le droit d'entrer aux États-Unis et prenait sa décision après lui avoir posé une série de vingt-neuf questions :

Comment vous appelez-vous ?

D'où venez vous ?

Pourquoi venez-vous aux États-Unis ?

Quel âge avez-vous ?

Combien d'argent avez-vous ?

Montrez-le-moi.

Qui a payé votre traversée ?

Avez-vous signé un contrat en Europe pour venir travailler ici ?

Avez-vous des amis ici ?

Avez-vous de la famille ici ?

Quelqu'un peut-il se porter garant de vous ?

Quel est votre métier ?

Êtes-vous anarchiste ?

etc. (pp. 20-21)

Les deux occurrences se trouvent l'une à la suite de l'autre, mais il faut remarquer que dans les deux cas Perec interrompt une parole qui n'est pas tout à fait la sienne : il interrompt cette parole bureaucratique, froide et industrielle (« environ deux minutes »), qui avait pourtant l'ambition de définir l'émigrant, un homme avec une histoire vécue et une histoire à vivre, et qui décidait de son sort. On voudrait questionner la pertinence de ces interruptions dans le cadre du passage informationnel prévu par la forme du documentaire : pourquoi proposer une liste des innombrables locaux (p. 42) ou nous fournir des détails sur la fréquence des visites (p. 17) et interrompre, en revanche, une liste limitée à vingt-neuf questions qui nous renseignerait sur les critères de sélection des émigrants ? La réponse ne peut se situer, nous semble-t-il, que dans un usage « stendhalien » de la suspension et, par conséquent, dans un écart avec le « contrat » du documentariste : Perec ne se limite pas à nous donner des informations, il veut que l'on perçoive non sans amertume le ridicule de ces questions ; il ne s'interrompt pas par

---

<sup>32</sup> « Comment, dit le général en fureur, vous méconnaissiez mes ordres ! Savez-vous que je suis le général comte B\*\*\*, commandant votre division, etc., etc.. Il fit des phrases », Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 107.

pudeur, à cause de l'aphasie ou encore pour nous faire rentrer de manière dynamique dans le texte, il interrompt *a posteriori* les bureaucrates d'Ellis Island<sup>33</sup> dans un but polémique<sup>34</sup>.

### C. Une lutte référentielle

Les listes perecquiennes, en raison de leur nature déceptive, posent un problème d'ordre ontologique : que deviennent les choses lorsqu'elles ne sont plus ? Toutefois, il ne s'agit pas pour Perec d'aborder la question d'un point de vue idéaliste, comme aurait pu le faire une certaine tradition philosophique, mais du point de vue du langage, tout particulièrement du rapport que les mots, gravés par l'auteur, entretiennent avec les choses. On ne saurait transmettre Ellis Island sans accomplir un acte de parole, donc sans faire succéder des mots : or, contrairement à la pensée de l'âge classique<sup>35</sup>, le mot apparaît comme une structure vaine et contraignante, en quelque sorte comme un mensonge ; face à cette aporie, la solution perecquienne n'est pas le silence, mais paradoxalement la redondance<sup>36</sup>, une redondance qui peut s'exercer tantôt par une accumulation de mots désignant le même référent (synonymie), tantôt par un redoublement du référent, qui existe à la fois dans l'image et dans le mot, en raison de la nature intersémiotique du documentaire.

Juste avant de commencer la partie autobiographique de son récit, après avoir décrit longuement ce qu'il voyait, mais aussi après un long travail de documentation qui a précédé la réalisation, Perec essaie de définir une fois pour toute Ellis Island :

---

<sup>33</sup> « On ne parlera pas d'écriture réparatrice : même l'inversion scripturale n'annule pas mais dialogue avec le manque d'pt elle procède », Ch. Reggiani, *op. cit.* (1999), p. 358.

<sup>34</sup> Contre une lecture « essentiellement interacti[ve] » des points de suspension, Jacques Dürrenmatt avait déjà remarqué dans son article « Que nous dit la ponctuation de Perec ? » : « Il n'empêche que dans la plupart des citations, la lacune est volontaire, retire ce qui est inutile et ne mérite donc pas qu'on s'y arrête », in V. Montémont et Ch. Reggiani, *op. cit.*, p. 34.

<sup>35</sup> « Nommer, c'est, tout à la fois, donner la représentation verbale d'une représentation, et la placer dans un tableau général. Toute la théorie classique du langage s'organise autour de cet être privilégié et central. En lui se croisent toutes les fonctions du langage, puisque c'est par lui que les représentations peuvent venir figurer dans une proposition. C'est donc par lui aussi que le discours s'articule sur la connaissance. Bien entendu, seul le jugement peut être vrai ou faux. Mais si tous les noms étaient exacts, si l'analyse sur laquelle ils reposent avait été parfaitement réfléchie, si la langue était "bien faite", il n'y aurait aucune difficulté à prononcer des jugements vrais, et l'erreur, dans le cas où elle se produirait, serait aussi facile à déceler et aussi évidente que dans un calcul algébrique. [...] au milieu du quadrilatère du langage, le nom apparaît à la fois comme le point vers lequel convergent toutes les structures de la langue [...], et comme le point à partir duquel tout le langage peut entrer dans un rapport à la vérité d'où il sera jugé », M. Foucault, « Parler », *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, pp. 131-132.

<sup>36</sup> « Méandres au milieu des mots ; je ne pense pas mais je cherche mes mots : dans le tas, il doit bien y en avoir un qui va venir préciser ce flottement, cette hésitation, cette agitation qui, plus tard, "voudra dire quelque chose" », G. Perec, *op. cit.* (2003), p. 170.

ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, c'est l'errance, la dispersion, la diaspora.  
Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil,  
c'est-à-dire  
le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le  
nulle part. (p. 57)

Dans cette partie du récit il ne s'agit plus de proposer un travail analytique, de « nommer les choses, une / à une, platement, / les énumérer, les dénombrer, de la manière la plus / banale possible, / de la manière la plus précise / possible, / en essayant de ne rien / oublier » (p. 43), mais il s'agit d'accomplir un effort synthétique, définitoire et, en un sens, définitif. Dès lors, il se pose en tant que sujet de conscience, « moi, Georges Perec, je », et il pose en même temps son éthos d'écrivain (qui selon le lieu commun comporte une grande compétence lexicale et une capacité « poétique ») : il produit donc un énoncé qui définit Ellis Island comme « le lieu même de l'exil », où l'adjectif « même » possède une valeur emphatique. Toutefois, si l'on regarde de près, cet énoncé n'est pas gnomique – \* « Ellis Island est le lieu même de l'exil » –, mais il est modalisé subjectivement : « pour moi ». De même, le mot « exil » ne surgit pas comme une évidence sans équivoques, il est recherché en amont par une liste de parasyonymes – « l'errance, la dispersion, la diaspora » – et il est définit en aval – « c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part » : le manque est affirmé par une redondance pléonastique qui nous fait saisir la précarité de la référence, car malgré l'abondance de mots on ne saurait redoubler l'exil, en ce qu'il comporte sur le plan personnel (nous nous trouvons nous-mêmes, dans ce travail critique, dans l'embarras d'expliquer l'écart, le manque, ainsi que de dire ce qu'est l'exil), par le langage.

On comprend fort bien la gêne de Perec à l'égard du mot « exil » : en effet, d'un point de vue sémiotique – contrairement au mot « chien », par exemple – il est difficile que le récepteur se figure un *interprétant*<sup>37</sup>, une image mentale, lorsqu'il entend ou il lit le mot, d'abord parce qu'il ne réfère pas à un objet, mais à une action, puis parce qu'il ne s'agit pas seulement de l'action de quitter sa patrie, mais d'un vaste ensemble d'états psychiques et de transformations intérieures. Toutefois, comme on disait, la redondance

---

<sup>37</sup> « Un segno, o rappresentamen, è qualcosa che sta per qualcuno in luogo di qualcosa in qualche rispetto o capacità. Esso si indirizza a qualcuno, cioè crea nella mente di quella persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Il segno che esso crea lo chiamiamo interpretante del primo segno. Questo segno sta per qualcosa, il proprio oggetto. Esso sta per quell'oggetto, non sotto tutti i rispetti, ma in riferimento a una sorta di idea, che talora ho chiamato il ground della rappresentazione », U. Eco, *op. cit.* (1979), p. 28.

perecquienne se manifeste aussi dans son rapport aux objets au sein d'une dialectique entre les deux systèmes de signes présents dans le documentaire, la langue et la vision.

On lit :

deux grands doubles évier de faïence blanche,  
dont l'un est pourvu d'une essoreuse à main

quatre chaises

deux planches à repasser reposant sur de larges  
pieds de fonte, l'un de base rectangulaire, l'autre  
de base ovale ; l'une supporte un fer électrique ;  
l'autre, encore couverte d'un épais tissu blanchâtre,  
est munie d'un restant de jeannette tendue d'un  
tissu rayé analogue à de la toile de matelas ;  
trois machines à coudre, dont deux sont encore  
équipées de leurs têtes, une Singer et une White  
Rotary ;

et, aux deux tiers de la hauteur, deux longues  
planches vissées dans le carrelage des murs,  
qui retiennent encore des souvenirs de cordes à  
linge (p. 44).

Encore une fois, nous questionnons la pertinence de cet énoncé : nous supposons que chaque spectateur sache reconnaître des chaises lorsqu'il les voit sur un écran et qu'il sache compter jusqu'à quatre, alors que nous sommes presque certains que personne ne se sente renseigné davantage sur Ellis Island en connaissant les noms des marques des deux machines à coudre. En un mot, l'environnement cognitif du destinataire n'est pas élargi<sup>38</sup>, soit parce qu'on le renseigne sur des sujets maîtrisés, soit parce qu'on le renseigne sur des sujets qu'il ne souhaite pas maîtriser : la communication est tout à fait impertinente<sup>39</sup>. On pourrait nous reprocher de rouvrir une question, celle de la pertinence de la description, que Gérard Genette avait résolue<sup>40</sup>, mais dans le passage les objets ne sont pas décrits, ce qui nous ferait suspendre certaines attentes communicationnelles pour apprécier le travail esthétique et la sensibilité de l'auteur, ils

---

<sup>38</sup> « Il semble que la cognition humaine vise à améliorer la connaissance que l'individu a du monde. Améliorer la connaissance, cela veut dire acquérir davantage d'informations, des informations plus précises, plus faciles à retrouver et plus élaborées dans les domaines qui importent particulièrement à l'individu », D. Sperber et D. Wilson, *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1989, p. 78.

<sup>39</sup> « L'auditeur présume que l'information que le locuteur veut lui communiquer se révélera pertinente – c'est-à-dire produira des effets contextuels notables au prix d'un effort de traitement relativement faible – si elle est traitée dans le contexte envisagé par le locuteur », *ibid.*, p. 178.

<sup>40</sup> « On englobera donc sans dommage, dans la notion de récit, toutes les formes de représentation littéraire, et l'on considérera la description non comme un de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité de langage), mais, plus modestement, comme un de ses aspects – fût-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant », G. Genette, *op. cit.*, p. 61.

sont nommés « de la manière la plus banale possible », ce qui n'ajoute rien à ce que l'on voit. Perec ne maîtriserait donc pas les bases de la communication ? Certainement pas, il faut se déplacer du côté de l'implicite en saisissant le trope illocutoire de cette énonciation impertinente : dire trop, car l'image et la langue instaurent un rapport de redondance, pour montrer que l'on ne perçoit pas assez. D'ailleurs, l'auteur ne l'a pas caché :

Prendre une image à l'écran, la fixer une minute, et tenter de décrire tout ce qu'on voit. On se rend compte alors qu'on ne sait pas voir. D'où ce que je fais dans tous mes livres... Ici, la visite guidée du lieu sert à le transformer, à le faire passer par cette étape intermédiaire qui va nous le rendre plus sensible.<sup>41</sup>

Ce qu'on a pu dire jusqu'ici sur le rapport de Perec à la langue et à l'image nous fait aboutir à une conclusion typiquement post-moderne que l'on aurait pu déduire de certains textes de Calvino ou de Borges : aucun langage, pas même le langage cinématographique, n'est en mesure de traduire le réel<sup>42</sup> ou de reconstituer ce qui au préalable a imprimé ses traces.

## II. Des voix autres

La liste, en tant que forme d'*amplificatio*, permet au texte perecquien de s'étaler sur la page, en donnant l'impression non seulement d'une « *copia* potentielle »<sup>43</sup> mais d'un véritable possible infini. Mais il y a un autre aspect qui permet au texte de dépasser ses limites, cette fois-ci non pas horizontalement mais en profondeur, c'est le rapport qu'il entretient avec des discours autres, des discours qui le précèdent, ce que l'on appelle, sans le détailler, l'*hypertextualité* : il ne s'agit certainement pas d'une caractéristique strictement perecquienne, au point qu'on en fait un critère de littérarité<sup>44</sup>,

---

<sup>41</sup> G. Perec, *op. cit.* (2012), p. 139.

<sup>42</sup> On se sert de cette formule dans une intention polémique avec une perception du cinéma, aussi durable que naïve, qui en a fait « la langue écrite du réel » ; P. P. Pasolini, (1966), *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999, p. 1509.

<sup>43</sup> Ch. Reggiani, *op. cit.* (1999), p. 323.

<sup>44</sup> « Et l'hypertextualité ? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérarité : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré près et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres : Virgile travesti, disons, plus que les Confessions de Rousseau. Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur : je puis décider que les Confessions de Rousseau sont un remake actualisé de celles de Saint Augustin, et que le titre en est l'indice contractuel – après quoi les confirmations de détail ne manqueront pas, simple fait



mais on sait que son œuvre, d'un bout à l'autre<sup>45</sup>, et peut-être plus que d'autres, fait des intertextes un élément fondamental tantôt de l'écriture<sup>46</sup> tantôt de la réception. Si l'on s'en tient aux travaux critiques, il semblerait que la question des intertextes dans *Ellis Island* soit fort périphérique, au moins eu égard du reste de l'œuvre de Perec : en effet, d'un côté, la plupart des intertextes est constituée de citations, dont le caractère explicite et le manque de « transformation »<sup>47</sup> les rendent peu attrayants pour des études savantes, et, de l'autre, le documentaire, en vertu de son rôle didactique, ne semble pas poser les relations hypertextuelles ni comme une convention ni comme une nécessité<sup>48</sup>. Nous tâcherons en revanche de montrer que l'intertextualité n'est aucunement une question secondaire dans ce récit, mais que la saisie d'un certain nombre de ces relations est indispensable pour accomplir un travail herméneutique.

#### A. L'épopée sans épos

Relisons le premier ensemble de listes sous ce prisme de l'hypertextualité : il s'agit de quatre listes nous renseignant sur l'origine des émigrants, sur les compagnies qui organisaient les traversées, sur les ports dont ils partaient pour rejoindre tous un même foyer et sur les bateaux, mais ajoutons aussi la difficulté à exprimer le nombre total des émigrants, seize millions. Disons qu'il s'agit d'un *catalogue* bien organisé. Dès lors, nous semble-t-il, la relation intertextuelle devient transparente : le texte d'*Ellis Island* récrit le célèbre « catalogue des navires », contenu dans le second livre de *Illiade*. En effet, Homère, après avoir énoncé les limites de sa mémoire – « je ne parlerai des hommes, je ne les nommerai pas, pas même si j'avais dix langues, ou dix bouches, une voix infatigable, un cœur de bronze dans ma poitrine ; seules les Muses, filles de Zeus, seigneur de l'égide, pourraient se souvenir de combien d'hommes vinrent

---

d'ingéniosité critique », G. Genette, *Palimpsestes. L'écriture au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 18.

<sup>45</sup> *Les Choses* contiennent de nombreuses citations de Flaubert, mais on pense surtout à la réflexion concernant le plagiat par anticipation, qui anime *Le Voyage d'hiver*, in *op. cit.* (2002), pp. 1423-1431.

<sup>46</sup> On sait, par exemple, qu'il s'était posé comme contrainte d'écriture de *La Vie mode d'emploi* l'insertion de deux citations par chapitre. Mais, encore plus profondément, « le droit de dire je Perec se l'octroie en ayant assemblé et découpé les textes des autres grâce aux impli-citations », B. Magné, *op. cit.*, p. 55.

<sup>47</sup> G. Genette, *op. cit.* (1982), pp. 13-16.

<sup>48</sup> « J'envisage la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée », *ibid.*, p. 19.

à Troie »<sup>49</sup> –, propose vingt-neuf listes de peuples dont il signale les villes de provenance, les chefs qui les conduisent et le nombre de navires qu'ils possèdent (vv. 494-769). Mais les coïncidences ne se limitent pas à ces éléments de contenu, car, comme les récits homériques et la guerre de Troie ont été fondateurs du monde grec et même au-delà, ainsi Ellis Island parle de la naissance de la nation américaine (peut-être plus que le mythe du *Wild West*), mais parle aussi, bien qu'indirectement, des flux migratoires que Perec connut – « Les Mexicains, les Porto-Ricains, les Coréens, / les Vietnamiens, les Cambodgiens, ont pris la / relève » (p. 38) – et que, disons-le, nous connaissons aujourd'hui.

A partir de ces remarques idéologiques, nous commençons déjà à entrevoir quelques éléments qui soudent éthique et esthétique du texte autour d'un intertexte. En effet, Perec ne réécrit pas le catalogue homérique, c'est-à-dire en se servant de « pratiques textuelles concrètement repérables », mais il le récrit, en ne gardant donc que le concept de multitude arrivée dans lieu suite à une traversée<sup>50</sup>. On pourrait nous contester qu'en réalité Perec se sert de procédés stylistiques homériques : la pratique de la liste et le caractère formulaire, notamment dans la structure « nombre + *d'émigrants en provenance d(e)* + nom de pays ». Cela est vrai, mais fort insuffisant car il aurait pu montrer bien davantage ses qualités de pasticheur, comme il l'avait fait dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966)<sup>51</sup>, en donnant à son public des pistes plus précises pour la reconnaissance de l'intertexte ; en revanche, alors que le texte homérique exalte la grandeur de l'armée d'Achéens et indirectement le sublime dynamique de la guerre<sup>52</sup> – « j'ai déjà vu de nombreuses batailles, mais jamais une armée aussi splendide et grande ; ils sont comme des feuilles, comme de grains de sable et ils marchent pour donner l'assaut à la ville »<sup>53</sup> –, l'écriture perecquienne procède par une évidente soustraction stylistique qui accentue l'idée de manque et de perte plutôt que l'idée de grandeur : en effet, on n'a point d'adjectifs qui actualisent les référents,

---

<sup>49</sup> Homère, *Iliade*, Venezia, Marsilio, coll. « Letteratura universale Marsilio », 1990, p. 126 (II, vv. 488-492).

<sup>50</sup> Ch. Reggiani, *op. cit.* (1999), p. 393.

<sup>51</sup> « Et parmi ses copains, y'avait un grand pote à nous, Henri Pollak soi-même, maréchal des logis, exempt d'Algérie et des T.O.M. », *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, in *op. cit.* (2002), p. 147.

<sup>52</sup> « Même la guerre, lorsqu'elle est conduite avec ordre et selon le respect sacré des droits civils, a en elle quelque chose de sublime, et rend le caractère au peuple, qui la fait de la sorte, d'autant plus sublime qu'ils ont été nombreux les dangers auxquels il s'est exposé et dans lesquels il s'est imposé plus courageusement », I. Kant, *op. cit.*, p. 196.

<sup>53</sup> Homère, *op. cit.*, p. 144 (II, vv. 798-801)

pas de similitudes ni de métaphores, les mots restent à un niveau strictement dénotatif, sans déborder dans la connotation, et la syntaxe est exclusivement asyndétique<sup>54</sup>. En un mot, si la matière d'Ellis Island est potentiellement épique, la langue constitue « un style de l'absence qui est presque une absence de style »<sup>55</sup>. Pourquoi ? Sans entrer dans le détail de la pensée de Perec, mais se tenant à ce qui est énoncé dans le texte, on peut comprendre que, si la guerre de Troie appartient à l' « âge des héros »<sup>56</sup>, les émigrations à cheval des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles appartiennent à l'âge industriel, soit l'âge des foules anonymes :

Ouvert en 1892, le centre d'accueil d'Ellis Island marque la fin d'une émigration quasi sauvage et l'avènement d'une émigration officialisée, institutionnalisée et, pour ainsi dire, industrielle (p. 15).

## B. Un texte polémique

Résumons : si l'*Illiade* fonde un mythe, *Ellis Island* le détruit. Car il y a bien eu au préalable la construction d'un mythe américain envers lequel Perec se positionne de manière polémique. Le moment le plus explicite de cette polémique se trouve vers la fin du récit et s'articule autour d'une citation célèbre :

sur le socle de la statue de la Liberté  
on a gravé les vers célèbres d'Emma Lazarus

*donnez-moi ceux qui sont las, ceux qui sont  
pauvres,  
vos masses entassées assoiffées d'air pur,  
les rebuts misérables de vos terres  
surpeuplées  
envoyez-les-moi  
ces sans patrie ballottés par la tempête  
je lève ma lampe près de la Porte d'Or*

mais au même moment, toute une série de lois étaient mises en place pour contrôler, et un peu plus tard  
contenir, l'afflux des émigrants (p. 66).

---

<sup>54</sup> Ce que nous venons de dire sur l'importance de cet intertexte homérique nécessiterais de nombreuses précisions d'ordre méthodologique, notamment en ce qui concerne la sociologie de la littérature dans le cadre de la réception, mais on se contente de rapporter ce point de vue genettien : « On peut certes lire le *Chapelain décoiffé* sans connaître *le Cid* ; mais on ne peut percevoir et apprécier la fonction de l'un sans avoir l'autre à l'esprit ou sous la main. Cette *condition de lecture* fait partir de la définition du genre, et – par conséquent, mais d'une conséquence plus contraignante que pour d'autres genres – de la perceptibilité, et donc de l'existence de l'œuvre », G. Genette, *op. cit.* (1982), p. 31.

<sup>55</sup> R. Barthes, « L'écriture et le silence », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1953, p. 56.

<sup>56</sup> Il s'agit d'une expression du philosophe Giambattista Vico.

La phrase commence de manière très neutre, en disant que l'on « a gravé les vers célèbres », dont l'adjectif « célèbres » ne nous renseigne guère sur leur qualité ou sur leur pertinence ; puis, la phrase se déploie en raison de la citation, qui vaut comme une apposition de « les vers célèbres d'Emma Lazarus » : ces vers sont exemplaires, plus que de la poésie, de la rhétorique épидictique, car cette prosopopée de la statue de la Liberté tient en suspens le lecteur sur un imaginaire dysphorique, celui de la misère, qui tend à une conclusion négative (par exemple « je les rejette »), mais elle pose une conclusion, aussi condensée qu'inattendue, qui signifierait la grandeur de la nation américaine. Le texte de Perec se greffe sur cette boucle argumentative en proposant un prolongement où il signale l'hypocrisie de l'inscription de ces vers : la conjonction de disjonction « mais », dans cette phrase du type *P mais Q*, est donc le signe de cette polémique dont l'intention est d'introduire par *Q* « un argument qui annule la conclusion » présumée par *P*<sup>57</sup>. L'opposition qui se joue autour de la conjonction « mais » est particulièrement savoureuse : à la virtuosité argumentative d'Emma Lazarus, qui nous tient en suspens par la description d'une vieille Europe dévastée, Perec oppose un style linéaire, bien plus quotidien, mais déplace l'attention sur la politique intérieure des États-Unis, à savoir le vote du *Literacy Act* et des quotas. L'opposition de contenus est mise en scène par une opposition de style : le mensonge se situe du côté de la rhétorique ampoulée, le vrai du côté du style simple, de l'« écriture innocente »<sup>58</sup>, mais lucide<sup>59</sup>.

Après avoir signalé l'hypocrisie de cet usage politique du poème d'Emma Lazarus, la suite du texte constitue une expolition :

au fil des années, les conditions d'admission devinrent  
de plus en plus strictes, et petit à petit, se refermèrent  
les portes de cette Amérique fabuleuse, de cet eldorado  
des temps modernes où, racontait-on aux petits enfants  
d'Europe, les rues étaient pavées d'or, et la terre  
si vaste et si généreuse que tout le monde  
pouvait y trouver sa place (p. 67).

Ici il faut avouer que le texte prend une toute autre allure et Perec montre une *vis* rhétorique des plus dérisoires, en proposant un discours qui soit en quelque sorte le miroir inversé des discours concernant le mythe américains et ses logiques sous-

<sup>57</sup> O. Ducrot *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1980, p. 87.

<sup>58</sup> R. Barthes, *op. cit.* (1953), p. 56.

<sup>59</sup> On sait, et Perec le savait aussi, que le style simple n'est pas moins rhétorique, et que « Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche », *ibid.*, p. 57.

jacentes. Tout se fonde en effet sur la conjonction de deux phénomènes : l'amplification, qui soit redouble les éléments sur le plan syntagmatique (« de plus en plus », « petit à petit » ; « cette Amérique fabuleuse », « cet eldorado des temps modernes » ; « les rues », « la terre » ; « si vaste », « si généreuse ») soit exagère sur le plan paradigmatique (« eldorado », « pavées d'or », « tout le monde »), et le dialogisme. Or, cette notion instable qu'est le dialogisme nous permet de repérer un certain nombre de reprises lexicales<sup>60</sup> qui poussent au bout les argumentations de la *doxa* américaine en la rendant pour le moins risible : la première reprise concerne la fermeture des portes qui fait écho à la *Golden Door* et montre, par une ironie grinçante, le versant négatif de l'image. Puis, l'adjectif « fabuleuse » est employé en syllepse, renvoyant tantôt au sens de « très beau » tantôt au sens d'« inventé » : cette polysémie est gardée par la suite pour nous signaler que l'on a naïvement cru à ce qu'« on racontait aux petits enfants d'Europe ». Enfin l'expression « cet eldorado des temps modernes », au-delà de reprendre l'idée du non-lieu inventé, apparaît comme un oxymore si l'on perçoit la référence au film de Chaplin<sup>61</sup> : l'Eldorado est un pays de cocagne, alors que les temps modernes apparaissent plutôt comme les temps du travail aliénant à la chaîne, des revendications syndicales, des répressions violentes...<sup>62</sup>

Chaplin transporte le texte vers d'autres sens possibles, au-delà de sa référence simple. Un procédé analogue se rencontre, nous semble-t-il au début du récit :

De 1892 à 1924, près de seize millions de personnes passeront par Ellis Island, à raison de cinq à dix mille par jour. La plupart n'y séjourneront que quelques heures ; deux à trois pour cent seulement seront refoulés. En somme, Ellis Island ne sera rien d'autre qu'une usine à fabriquer des Américains, une usine à transformer des émigrants en immigrants, une usine à l'américaine, aussi rapide et efficace qu'une charcuterie de Chicago : à un bout de la chaîne, on met un Irlandais, un Juif d'Ukraine ou un Italien des Pouilles, à l'autre bout – après inspection des yeux, inspection des poches, vaccination, désinfection – il en sort un Américain. (pp. 15-16)

Cette partie du texte semble relativiser l'importance d'Ellis Island : un grand nombre de personnes, certes, mais qui n'y a passé que quelques heures et seulement un petit

---

<sup>60</sup> « L'essentiel est que l'énoncé dialogique se donne à entendre comme interaction avec un autre énoncé relevant d'un autre discours. Ajoutons enfin que le terme de *discours* est entendu non seulement comme ce qui a pu être dit, mais aussi comme ce qui pourra être dit ; c'est-à-dire dont la matérialité n'est pas liée strictement à des mots précis, mais consiste en un ensemble de formulations en relation paraphrastique », J. Bres et S. Mellet, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, 2009, n° 163, p. 18.

<sup>61</sup> On sait que Perec aimait beaucoup Chaplin et qu'il est une référence constante : pensons notamment à *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, pp. 38, 45, 80, 110.

<sup>62</sup> L'ironie de la phrase viendrait aussi d'un certain paralogisme, car Eldorado n'a jamais existé (mais on peut l'interpréter aussi, de la manière la plus simple, comme une reprise contemporaine d'une expression que l'on employait en Espagne au Siècle d'or).

pourcentage d'entre eux sera refoulé. La syntaxe, par ses tournures restrictives (« rien d'autre que »), nous confirme cette première interprétation ; de même une partie du lexique, car « rapide » et « efficace », sont généralement deux adjectifs euphoriques. C'est en revanche la comparaison avec « une charcuterie de Chicago » qui apparaît comme le pivot d'une interprétation dysphorique, qui sera confirmée par le ridicule de l'hypotypose suivante. Pourquoi, parmi toutes les excellences industrielles des États-Unis, choisir une charcuterie de Chicago ? Nous soupçonnons la présence d'une référence à la pièce de Bertold Brecht *Sainte Jeanne des Abattoirs* (1932) : on y trouve les thèmes de la lutte de classe, de l'exploitation, des limites du libre marché, de l'hypocrisie et de l'incohérence politiques, de la naïveté du message chrétien... Bref, comme Perec, le dramaturge allemand semble vouloir déchirer le voile du mythe américain. Lisons donc la conclusion d'Ellis Island, souvent négligée par la critique :

les immigrants qui débarquaient pour la première fois à Battery Park ne tardaient pas à s'apercevoir que ce qu'on leur avait raconté de la merveilleuse Amérique n'était pas tout à fait exact : peut-être la terre appartenait-elle à tous, mais ceux qui étaient arrivés les premiers s'étaient déjà largement servis, et il ne leur restait plus, à eux, qu'à s'entasser à dix dans les taudis sans fenêtres du Lower East Side et travailler quinze heures par jour. Les dindes ne tombaient pas toutes rôties dans les assiettes et les rues de New York n'étaient pas pavées d'or. En fait, le plus souvent, elles n'étaient pas pavées du tout. Et ils comprenaient alors que c'étaient précisément pour qu'ils les pavent qu'on les avait fait venir. Et pour creuser les tunnels et les canaux, construire les routes, les ponts, les grands barrages, les voies de chemin de fer, défricher les forêts, exploiter les mines et les carrières, fabriquer les automobiles et les cigares, les carabines et les complets veston, les chaussures, les chewing-gums, le corned-beef et les savons, et bâtir des gratte-ciel encore plus hauts que ceux qu'ils avaient découverts en arrivant. (pp. 70-71)

### C. Kafka l'embrayeur

Jusqu'à présent nous n'avons mentionné que des textes qui servent à comprendre la dimension polémique de l'œuvre, mais l'œuvre en présente d'autres envers lesquels elle instaure un rapport de continuité : *Jonas* de J.-P. de Dadelsen, en exergue, *Molt*, *Fils du Chantre* de Cholem Aleichem, en exergue de la seconde partie, et l'ouvrage *Island of Hope, Island of Tears* que Perec étudia longuement comme le montrent ses

carnets<sup>63</sup>. Toutefois, il y a une œuvre, et particulièrement un auteur, avec lesquels *Ellis Island* et Perec entretiennent un rapport que l'on pourrait même définir de filiation : *Amerika, ou le Disparu* de Franz Kafka (1927).

La citation de l'*incipit* du roman se trouve dans la conclusion de l'œuvre, après avoir décrit Ellis Island, après avoir parlé de sa judéité et de celle de Robert Bober, après avoir fait allusion aux « *Boat People* [qui] continuent d'aller d'île en île à la recherche de refuges de plus en plus improbables » (p. 63), après avoir fait un effort de synthèse qui de manière métadiscursive verbalise le but du travail accompli :

mais nous avons eu, en le faisant, la certitude d'avoir  
fait résonner les deux mots qui furent au cœur même  
de cette longue aventure : ces deux mots mous,  
irréparables, instables et fuyants, qui se renvoient  
sans cesse leurs lumières tremblotantes, et qui  
s'appellent l'errance et l'espoir. (p. 64)

L'ouvrage aurait pu se conclure sur ces mots, dont le caractère poétique est manifestement recherché, voire affiché, en raison des effets de rythme, rendus par la syntaxe (suspension<sup>64</sup> et répartition syllabique) et le travail de sonorités (répétition des sons [m], [i], [bl], [s], [l], [e]), et en raison de la nature métaphorique du passage. Ce changement de registre, ainsi que l'ouverture à une énonciation gnomique, sont tout à fait habituels dans les conclusions : dans le cas présent, Perec pourrait vouloir livrer aux lecteurs de son temps et des temps à venir une image exemplaire de la condition de l'exil<sup>65</sup>, s'insérant de la sorte dans un panthéon littéraire qui traverse la littérature occidentale d'Horace, à Dante, à Du Bellay, à Baudelaire, pour n'en citer que quelques uns : traiter l'exil du point de vue de la matérialité des mots « espérance » et « espoir », de leur signifiant, serait en plus une manière assez originale de s'inscrire pleinement

---

<sup>63</sup> C. 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 18 octobre 2015. URL : <http://narratologie.revues.org/942> ; DOI : 10.4000/narrologie.942.

<sup>64</sup> « *La Suspension, telle que nous l'entendons ici, consiste à faire attendre, jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période, au lieu de le présenter tout de suite, un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression.* [...] Pour la faire disparaître, il n'y aurait qu'à commencer par où elle finit [...] Mais combien la phrase ne perdrait-elle pas son intérêt, puisque ni la curiosité ni l'attention ne seraient plus, assurément, aussi vivement excitées ! Et combien peu l'on serait frappé de ce trait, que la *Suspension* fait ressortir avec tant d'éclat et de force », P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, pp. 364-365.

<sup>65</sup> Dominique Maingueneau a proposé la notion d'« aphorisation », en analysant les éléments récurrents de ce type d'énoncé, et il propose un lien avec les « *discours constituant* » : « Il y a dans toute société des discours qui "font autorité", qui donnent sens à l'existence de la collectivité, parce qu'ils se confrontent à l'Absolu », D. Maingueneau, *Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique », 2012, p. 124.

dans le sillage des questionnements qui occupèrent la plupart des intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle de Saussure à Jakobson, à Barthes. La virtuosité et le contenu de cette page 64 donneraient à l'ouvrage un tour conclusif<sup>66</sup>, mais il est relancé, avec une certaine modestie, par la juxtaposition<sup>67</sup> de la citation de Kafka, dont nous proposons un cotexte légèrement plus large :

Quand le jeune Karl Rossmann, âgé de dix-sept ans et expédié en Amérique par ses pauvres parents parce qu'une bonne l'avait séduit et qu'elle avait eu un enfant de lui, entra dans le port de New York, sur le bateau qui avait déjà réduit son allure, la statue de la Liberté qu'il regardait depuis un long moment lui parut tout d'un coup éclairée d'un soleil plus vif. Son bras armé d'un glaive semblait brandi à l'instant même, et sa stature était battue par les brises impétueuses.  
– Si haute ! se dit-il.<sup>68</sup>

La suite du texte explique la force de l'image kafkaïenne en l'universalisant :

être émigrant c'était peut-être  
précisément cela : voir une épée là où  
le sculpteur a cru, en toute bonne foi, mettre une lampe  
et ne pas avoir complètement tort (p. 66).

La citation n'apparaît pas comme un argument d'autorité, Perec ne se pose pas simplement sous l'égide d'un grand auteur, mondialement connu et reconnu comme l'un des grands maîtres de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle ; Perec semble nous suggérer que toute sa pensée sur les émigrants pourrait tenir en cette image fort empathique (par ailleurs, le reste du roman n'a guère de points communs avec *Ellis Island*), que tout ce qu'il vient de dire dérive en quelque sorte de cette approche. C'est donc grâce à Kafka que Perec peut conclure son récit, en abandonnant ses « vellétés » autobiographiques et poétiques pour se repositionner du côté de la quête du vrai, en essayant de rendre la parole aux émigrants : en effet, comme on l'a vu, il dénoncera l'hypocrisie du discours politique américain (pp. 66-67), il répètera la liste interminable des émigrants (pp. 68-69) et il adoptera leur point de vue (focalisation interne, dirait Genette), quelque peu

---

<sup>66</sup> « Toute lecture s'achève donc dans la déconvenue d'avoir pris son désir pour de la réalité. Si jamais le lecteur avait espéré voir se produire le miracle, s'il avait voulu que tout s'accomplisse dans la perfection de l'image de nouveau unifiée, c'est qu'il aurait méconnu que, chez Perec, le *happy end* est inconcevable, puisque toujours marqué au coin d'une déception ontologique dirait-on : il serait utopique d'imaginer pouvoir cerner le monde sans tomber dans l'illusion, la forme même du cercle faillissant à garantir que le jeu puisse vraiment prendre fin. "Pas plus possible de gérer sa vie que de suspendre le destin", semble toujours nous répéter un Perec désillusionné », Hurgues Corriveau, « Georges Perec ou Le système de la déception », *Études littéraires*, Vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 146.

<sup>67</sup> On parle de « juxtaposition » au sens large ; nous entendons que la citation n'est nullement préparée par le texte par le biais d'une phrase du type « Kafka avait bien vu, lorsqu'il écrivait... », ou plus simplement « Comme l'écrit Kafka... » : elle apparaît donc comme une citation d'exergue, mais on n'est pas dans un passage liminaire de l'œuvre.

<sup>68</sup> F. Kafka, *Amerika ou le Disparu*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1988, p. 17.



naïf comme cette pensée – « Si haute ! » – de Karl Rossmann, face à la découverte déceptive de l'Amérique réelle (pp. 70-71).

Ce que nous venons de dire nous permet de comprendre le rôle de la citation de Kafka au sein du texte, ou pour le moins de la partie émergée du texte, mais on sait que Perec se cache dans les plis des mots en leur donnant un sens bien plus intime : bien que cette interprétation n'ait pas encore été formulée dans ces termes, nous avançons l'hypothèse que l'on puisse lire Kafka comme l'un de ces *œncrages* dont parle Bernard Magné<sup>69</sup>. De la sorte, Kafka ne servirait pas seulement l'articulation du récit, mais il serait la trace d'une référence autobiographique. En effet, on sait que Perec ne disposait que d'un seul portrait photographique de son père « en civil » ; pendant longtemps il garda cette photo au chevet de son lit<sup>70</sup> ; or son père, pensait Perec, ressemblait à Kafka :

Je ne sais pas depuis quand je sais que mon père ressemblait à F[rantz] K[afka]. Trois photos du K[afka] par lui-même [...] m'en persuadent à chaque fois, mais il y a des années que je n'ai pas vu de portrait de mon père. / La mauvaise qualité des photos donne à cette certitude un caractère plausible, sinon probable.<sup>71</sup>

Dès lors on comprend que la citation de Kafka ne permet pas seulement à Perec de conclure au sujet du voyage des émigrants, mais aussi au sujet de son propre voyage à la recherche « d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable » (p. 56), sinon réelle. Comme dans *W*, Kafka « articule la présence à la perte » : il n'aurait pu trouver son père, mais il peut s'en choisir un simulacre<sup>72</sup> – « De tous les coups du sort, j'ai su faire une fable. / Le moins devient plus : consolante inversion », disait Queneau<sup>73</sup>.

### III. D'un texte l'autre

Les analyses que nous avons conduites jusqu'à présent sur *Ellis Island* ont attaché une grande importance au style : toutefois, nous avons repéré des styles fort différents

---

<sup>69</sup> « L'encryptage des biographèmes, que Perec revendique et dont il dévoile avec parcimonie juste assez d'exemples pour appâter son lecteur, pourrait bien n'être qu'un leurre dissimulant une autre manière, plus secrète, plus fondamentale, de lier écriture et autobiographie », B. Magné, *op. cit.*, p. 26.

<sup>70</sup> G. Perec, *op. cit.* (1975), p. 46.

<sup>71</sup> Georges Perec (le « petit carnet noir ») cité par Christelle Reggiani, *art. cit.*, pp. 82-83.

<sup>72</sup> « Par la photographie, Kafka devient effectivement comme le père, dans un flou assumé qui donne paradoxalement à la "certitude" sa garantie. La photographie signifie l'absence, mais ce décollement du réel lui permet aussi de dire la consolation d'une présence factice. Ou, inversement : si cette reconstruction fantasmatique est possible, c'est bien parce que la photographie redouble en principe une absence première », *ibid.*, p. 83.

<sup>73</sup> R. Queneau, *Chêne et chien* (1952), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, p. 48.

qui traduisent des rapports au monde presque inconciliables. Nous avons parlé d'une écriture blanche, presque « aseptique », qui efface les marques personnelles du style au profit de l'appréhension d'un référent<sup>74</sup>, mais nous avons également repéré des effets poétiques, parfois ostensibles, ou des passages ironiques qui contredisent la première tendance. Mais une lecture plus superficielle aurait déjà pu souligner un certain nombre de dichotomies : la prose de la première partie et le vers libre de la seconde constituent une opposition visuelle manifeste à tout lecteur avant même de concerner le mode d'énonciation, puis, d'un point de vue thématique, la description de l'île et son histoire s'enchevêtrent avec un discours autobiographique. Si « le style, c'est l'homme », comme le disait Buffon, Perec serait un homme pour le moins protéiforme. Mais comment pourrait-on rendre compte d'une écriture aussi hétérogène ? Comment la critique pourrait-elle parler d'un « style perecquien » sans se contredire constamment ou – ce qui serait peut-être encore plus grave – sans supprimer un élément pour en mettre un autre en avant ? L'œuvre perecquien est un œuvre qui supporte mal les étiquettes et, comme l'ont suggéré nombre de critiques<sup>75</sup>, il faut le lire sous le prisme de ce que Roland Barthes appela la « polygraphie » :

J'imagine une critique antistructurale ; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre ; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une encyclopédie : chaque texte ne peut-il se définir par le nombre d'objets disparates (de savoir, de sensualité) qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïté (métonymies et asyndètes) ? Comme encyclopédie, l'œuvre exténuée une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'antistructure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie.<sup>76</sup>

Les œuvres de Perec apparaissent souvent comme nourries d'un intérêt « boulimique » pour le monde – une passion encyclopédique dont les listes ne sont que le symptôme le plus flagrant – qui les empêchent de fixer une forme et un contenu<sup>77</sup> : dès lors, leur existence dépend entièrement du *clinamen*, c'est-à-dire

---

<sup>74</sup> On peut penser à ce que dit Annie Ernaux : « Sans doute, le délai est important : c'est lui qui me permet de jeter sur le journal un regard objectif, froid, de considérer le "je" comme un autre, une autre et, surtout, de voir au-delà du contexte de ce temps-là, au-delà des sentiments exprimés, de voir, sentir devrais-je dire, l'écriture, la vérité produite par l'écriture », A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 38.

<sup>75</sup> Bernard Magné, mais aussi Michel Sirvent, qui ouvre son ouvrage monographique avec un chapitre intitulé « Perec hétérographe », *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », 2007, pp. 7-28.

<sup>76</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1975, p. 151.

<sup>77</sup> « Il peut ainsi advenir que l'organisation d'un livre ait été foncièrement déterminée par son "espace" de parution. Même si certaines études le rappellent, on ne tire pas toutes les conséquences du fait que *W ou le souvenir d'enfance* possède tous les caractères du roman feuilleton. En tenir compte permet d'expliquer

[d']un *fonctionnement* – c'est une déviation, un manquement par rapport à la règle, un écart par rapport à la contrainte – et une *fonction* – il entraîne un enrichissement, un apport supplémentaire de sens. [...] Tout *clinamen* est un *défaut* – au sens étymologique du terme – du système.<sup>78</sup>

En partant de ce constat théorique, nous tâcherons de comprendre les éléments qui d'un point de vue thématique prédisposent au *clinamen* – selon nous, moins aléatoire qu'il ne paraît –, puis de saisir les traits de l'hybridité stylistique et, enfin, de montrer le rôle capital que joue le phénomène de la métadiscursivité au sein d'une œuvre polygraphique.

### A. Comme une sustentation

On aurait tendance à lire *Ellis Island* comme un récit double, où l'on aurait au sein d'un discours portant sur les émigrants européens à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles une section autobiographique qui s'en détache comme un « kyste très facile à reconnaître et à localiser »<sup>79</sup>. Toutefois, s'il est vrai, comme l'indique le titre, que la partie autobiographique s'écarte aux yeux du lecteur du but premier de l'œuvre en constituant le *clinamen*, il serait faux de la considérer comme étant subordonnée : au contraire, l'écriture perecquienne est motivée avant tout par le désir de résoudre cet aspect personnel – « ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici » (p. 57). Cela ne veut pas non plus dire que les émigrants ne sont au fond qu'un prétexte pour parler de soi, mais plutôt que le discours sur soi ne saurait se passer d'un discours sur le monde et d'une recherche des styles qui le disent<sup>80</sup>. En questionnant le manque et la perte face auxquels nous met ce lieu de mémoire qu'est l'île des larmes, bien que de manière fort synthétique, Perec arrive à tenir les propos les plus transparents sur sa vie, à nommer les choses, sans recourir à des travestissements et sans rechercher le *pathos* pour autant :

Quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ;  
quelque part, je suis « différent », mais non pas  
différent des autres, différent des « miens » : je

---

la facture tout à fait singulière d'un livre qui, de bout en bout, semble échapper à un principe d'organisation conventionnel, monologique », M. Sirvent, *art. cit.*, p. 21.

<sup>78</sup> B. Magné, *op. cit.*, p. 43.

<sup>79</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 66.

<sup>80</sup> « Perec évoque dans ce poème le thème de l'exil, de l'errance, mais surtout établit un lien personnel entre la violence qu'est à l'origine des multiples migrations des peuples et le vide qui s'installe autour d'une identité quand elle a été bannie et mutilée. Il semble, d'ailleurs, qu'une fois encore le témoignage des autres, leurs confessions et leurs souvenirs aient rendu enfin possible un dire sans esquivé, un dire qui exprime en clair l'incertitude qui lie Perec à sa propre identité », S. Béhar, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 1995, p. 191.

ne parle pas la langue que mes parents parlèrent,  
je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent  
avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait  
qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture,  
leur espoir, ne m'a pas été transmis. (p. 59)

Dans ce passage la perte est exprimée de manière remarquable ; sa force tient surtout, nous semble-t-il, en l'usage de trois temps de l'indicatif : le présent de « je ne parle pas » qui lie l'énonciateur au moment de l'énonciation, le passé simple de « mes parents parlèrent », qui en revanche situe les sujets de la subordonnée relative dans un passé révolu, immuable et irrémédiable, qui ne saurait interagir avec le présent de l'énonciateur, et enfin le passé composé (perfectif), ce « temps absurde », disait Barthes, qui signale la présence vive du manque initial, désormais indissociable de l'énonciateur bien que très éloigné dans le temps<sup>81</sup>.

Toutefois, bien qu'il soit expliqué – « le lieu même de l'exil » (p. 57) –, le lien entre Ellis Island et Georges Perec reste faible : il est parti à la recherche d'une « mémoire potentielle », mais il aurait pu aller à la recherche d'une « mémoire réelle ». Or sa mémoire réelle se trouverait dans le camp de concentration d'Auschwitz et en effet, lors de l'entretien avec les réalisateurs du documentaire, Jean Libermann propose ce rapprochement entre l'île des larmes et les camps nazis. La réponse de Perec est diplomatique :

L'arrivée est terrible car il y a cette incertitude : il faut passer l'épreuve de l'« île des larmes »... Mais les déportés qui arrivaient dans les camps n'étaient pas pleins d'espoir. Ce n'est donc pas comparable. / Mais c'est vrai qu'Ellis Island est devenu une prison pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est pourquoi les images de camp viennent naturellement dans ce décor à partir du moment où il y a rassemblement d'un grand nombre de gens brutalement accueillis.<sup>82</sup>

Celle de Bober est plus radicale :

C'est un rapprochement que je n'ai pas recherché, et ce serait tout de même faire injure aux déportés que de les ramener à cela...<sup>83</sup>

Certes, la question leur fut posée de manière quelque peu grossière ; toujours est-il que nombre d'éléments nous renvoient aux camps par un phénomène incontrôlable (mais

---

<sup>81</sup> « Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent », É. Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 244.

<sup>82</sup> G. Perec, *op. cit.* (2012), p. 140.

<sup>83</sup> *Idem.*

prévisible) de mémoire discursive externe<sup>84</sup> : le nombre de gens concernés, leur provenance, les inspections médicales pour le moins expéditives, la rigueur bureaucratique, le fait qu'Ellis Island soit aujourd'hui un lieu de mémoire, désaffecté, où l'on peut voir des objets qui ne sont plus *les* objets, qu'elle soit un musée, où « ceux qui y sont passés n'ont guère eu envie d'y revenir [alors que] leurs enfants ou leurs petits-enfants y retournent pour eux, viennent y chercher une trace » (p. 39)<sup>85</sup>. Cette mémoire était sollicitée immédiatement pour le public de l'époque, et à raison – Perec et Bober le savaient sans doute. Mais l'erreur serait en effet de rechercher une identité entre Auschwitz et Ellis Island ; la question que Liberman aurait dû poser est plutôt la suivante : avez-vous parlé d'Ellis Island parce que vous n'auriez su parler d'Auschwitz ?<sup>86</sup> Plutôt que l'identité ou l'analogie, il faut concevoir que les deux auteurs, et Perec tout particulièrement, ont réalisé leur documentaire selon le « paradigme de l'omission »<sup>87</sup> : leur réticence à l'égard de l'événement historique qui les a le plus déterminés et qui a fait surgir ce questionnement n'a rien de ludique, il s'agit de la possibilité matérielle de réussir à parler d'une perte irrémédiable et il s'agissait aussi, pendant toute la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, d'un problème éthique concernant l'usage de « la langue des bourreaux » (Celan), la légitimité de la poésie (Adorno) et le droit de parole (Primo Levi, Agamben).

Bien que les auteurs nous en dissuadent, on ne saurait comprendre l'importance d'Ellis Island au sein de l'œuvre de Perec si l'on évitait de l'interroger du point de vue de la réticence, donc non seulement du *dit*, voire même du « trop dit », mais du manque,

---

<sup>84</sup> « Un texte relevant d'un positionnement déterminé est pris dans une double mémoire. Tout d'abord une mémoire externe, par laquelle il se place dans la filiation de discours antérieurs tenus dans d'autres configurations historiques. Mais aussi une mémoire interne par laquelle il entre en relation avec des énoncés déjà produits à l'intérieur de son propre positionnement. S'appuyant sur une tradition, un positionnement élabore ainsi à son tour sa propre tradition. C'est particulièrement évident pour les discours politique, philosophique, littéraire ou religieux, dans lesquels les locuteurs se réfèrent à des paroles fondatrices et constituent peu à peu une mémoire », D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2009, p. 85.

<sup>85</sup> Auschwitz est un musée depuis 1947 et il est inscrit dans la liste des patrimoines mondiaux de l'humanité de l'UNESCO depuis 1979 : on y voit des objets tristement célèbres, on nous raconte des anecdotes, mais on n'est jamais vraiment à Auschwitz.

<sup>86</sup> Perec, on le sait, parle de l'île W car il ne saurait parler d'Auschwitz.

<sup>87</sup> « Écriture noire "pour blanc", tout ce qui dans l'autobiotexte perecquien est allusion aux conditions matérielles de la représentation – à sa dimension présentationnelle – est reconduit, de façon toute monosémique, à n'être que le signe d'un manque originaire d'ordre existentiel. / Se vérifierait alors, à l'échelle de toute l'œuvre perecquienne, une topique de l'incomplétude, une "isotopie du manque", un paradigme de l'omission », M. Sirvent, *op. cit.*, p. 142.

un manque qui est certainement existentiel, mais avant tout véritablement référentiel. Il faut, en d'autres termes, prendre très au sérieux les propos énoncés dans *W* :

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 l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je ne sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.<sup>88</sup>

Une fois que l'on a compris que le moteur de l'écriture se situe à l'extérieur de l'écriture même et qu'il engage l'auteur du point de vue le plus intime, on peut interpréter les éléments qui suscitent notre mémoire discursive externe comme les éléments d'une sustentation<sup>89</sup> par laquelle Perec prépare (ou retarde) l'irruption de l'analyse autobiographique. En faisant cela, nous souhaiterions comprendre le sens de l'omission et le sens du voyage à travers le prisme d'un autre oulipiens, Italo Calvino : son Marco Polo décrit au Kubilaï Kan nombre de villes imaginaires sans jamais mentionner Venise, la ville qui lui tient le plus à cœur et qui est bien présente par des indices<sup>90</sup>. Tout voyage serait essentiellement la transformation du voyageur jusqu'à son passé le plus lointain, son « passé simple » :

Le passé du voyageur change selon l'itinéraire accompli, nous ne disons pas son passé proche où chaque jour qui passe ajoute un jour, mais son passé lointain. En arrivant dans chaque nouvelle ville, le voyageur retrouve un passé à lui qu'il ne savait pas qu'il avait : l'étrangeté de ce que tu n'es plus ou de ce que tu ne possèdes plus t'attends au seuil des lieux étrangers et que tu ne possèdes pas.<sup>91</sup>

## B. Le texte déceptif

Que l'on conçoive Ellis Island comme étroitement dépendant des images ou comme un texte tout à fait indépendant, il est toujours possible d'expliquer son hybridité en l'apparentant à un genre constitutivement hybride, l'essai, un genre « [dont

---

<sup>88</sup> G. Perec, *op. cit.* (1975), p. 63.

<sup>89</sup> « La Sustentation consiste à tenir long-temps le lecteur ou l'auditeur en suspens, et à le surprendre ensuite par quelque chose qu'il était loin d'attendre. Non-seulement elle est très-propre à piquer la curiosité, et à réveiller, à soutenir l'attention ; mais, comme le dit Beauzée, elle fait du trait final comme un foyer commun où se réunissent les rayons de lumière qui partent de tous les objets précédens. Elle diffère de la *Suspension*, figure de style, en ce qu'elle ne dépend pas, comme celle-ci, de la structure du discours, et qu'elle n'est pas non plus renfermée dans les limites d'une phrase ou d'une période », P. Fontanier, *op. cit.*, p. 417.

<sup>90</sup> I. Calvino, *Le Città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, coll. « Oscar Mondadori », 1993, p. 88.

<sup>91</sup> « Tutto perché Marco Polo potesse spiegare o immaginare di spiegare o essere immaginato spiegare o riuscire finalmente a spiegare a se stesso che quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva d'aver : l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti », *ibid.*, p. 26.

] la propension à se placer sur le fil – ni uniquement littéraire ni franchement savant »<sup>92</sup> lui a valu nombre de critiques, depuis Montaigne jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. En le rattachant à ce genre on arrive à justifier l'ensemble des lacunes qui le caractérisent.

En tant que texte scientifique *Ellis Island* nous fournit un grand nombre d'informations qui font suite à un long travail de recherche ou qui évitent, tout simplement, au public français d'accomplir ce pèlerinage : les quatre listes des émigrants, des compagnies, des ports et des bateaux comportent déjà un travail de documentation. Mais il nous renseigne sur des détails bien plus précis : « Le voyage coûtait dix dollars dans les années 1880 et trente-cinq dollars après la guerre de 1914. Il durait environ trois semaines. La nourriture consistait en pommes de terres et en harengs » (p. 18) ; « plusieurs maladies contagieuses entraînaient automatiquement le refoulement, en particulier le trachome, la teigne (*favus*) et la tuberculeuse » (p. 19) – où par ailleurs la pertinence de donner le nom latin d'une maladie, somme toute, connue ne se comprend que dans un but scientifique, comme lorsqu'il donne une traduction « devant des bureaux (*legal desks*) » (p. 20) – ; on lit un *excursus* historique aussi long que d'un menu intérêt (pp. 34-38). A la fin de la lecture on a été renseigné sur Ellis Island ; pourtant ce ne sont pas les renseignements qui nous restent, l'île demeure dans le flou. En revanche, la lecture fait sourdre des questions qui resteront sans réponses. En effet, cela dépend en une grande partie du traitement des renseignements : d'une part il ne sont jamais emphatisés par des phénomènes de saillance, tels des tournures clivées ou pseudo-clivées ou des détachements (alors que, on le rappelle, la section autobiographique s'ouvre par une phrase clivée : « Ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, / c'est l'errance, la dispersion, la diaspora »), de l'autre parce que ces renseignements sont en quelque sorte étouffés par des données inutiles – « C'est aujourd'hui un monument national, comme le mont Rushmore, l'*Old Faithful* et la statue de Bartholdi, administré par des Rangers coiffés de chapeaux scouts qui les font visiter, six mois par an, quatre fois par jour » (p. 17) – ou sans qu'ils aient l'auteur comme source originale de l'énonciation :

une fois de plus le guide raconte l'arrivée  
des émigrants, la montée des escaliers, les visites  
médicales, l'inspection des yeux, les lettres à la craie  
sur l'épaule des présumés malades, l'attente interminable,

---

<sup>92</sup> M. Macé, « La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au XX<sup>e</sup> siècle », *Littérature*, n° 133, 2004, p. 117.

les 29 questions posées à toute vitesse (p. 50).

La transmission d'informations apparaît comme un fait d'un intérêt presque périphérique et le discours n'est pas non plus structuré autour d'une argumentation<sup>93</sup> un tant soit peu rigide<sup>94</sup>. Il faudrait donc inscrire les informations au sein d'un usage poétique de la langue qui, plus que sur la documentation et l'argumentation, s'appuierait davantage sur la présence d'un sujet de conscience et sur un certain « effet d'autorité du style »<sup>95</sup>. On rentre dès lors dans la dimension lyrique du genre de l'essai. L'élément le plus remarquable est sans doute l'usage du vers libre, et surtout le passage de la prose dans le chapitre « L'île des larmes » au vers libre de la « Description d'un chemin » : ce changement indiquerait à bien des égards l'impossibilité de produire un discours linéaire (c'est-à-dire en prose) sur Ellis Island, pour *montrer* une parole qui surgit véritablement du silence. En effet, plus qu'à une manière de faire de la poésie (on sait que les Oulipiens n'étaient guère des vers-libristes et que la poésie de Perec est fortement contrainte), l'emploi du vers libre devrait être reconduit à ses effets de vilisibilité<sup>96</sup>, et notamment à sa capacité à créer des blancs : des mots tels que « oublier » (p. 43), « inexorable » (p. 53), « l'autre » (p. 61), « l'errance et l'espoir » (p. 64), « sa place » (p. 67) se trouvent de la sorte suspendus dans le vertige suscité par le vide de la page blanche. Lieux d'emphase, lieux d'une pragmatique du blanc, ces usages typographiques se reconduisent évidemment à l'isotopie du manque ; toutefois, cette isotopie est obtenue aussi par le biais d'une épuration des marques stylistiques : des listes plutôt que des descriptions, des référents fort peu actualisés... La « vaporisation [...] du *Moi* » est amenée à des conséquences presque anti-lyriques, quiminent l'énonciation même. Et que dire, en revanche, de sa « centralisation » ? Présente de manière explicite seulement à deux reprises, la première toute brève le pose en tant qu'observateur et témoin – « c'est le mercredi 31 mai 1978 que nous / avons pour la

---

<sup>93</sup> Le manque d'argumentation ne concerne pas seulement le « squelette » de l'œuvre, mais aussi – on se limite à la signaler sans en proposer un repérage – la pénurie de subordinées temporelles et causales, ainsi que des articulateurs du discours les plus simples et le manque de syllogismes.

<sup>94</sup> « [Benda] met en lumière l'absence de noyau argumentatif de l'essai, le refus du communicable et du lieu commun, la dramatisation de l'activité de réflexion, l' "idée anxieuse" qui la guide, et remarque que cette dramatisation de la pensée dans le style a trouvé des complices sur le terrain de la philosophie : Brunschvicg, Bachelard... et bien sûr Bergson », M. Macé, *art. cit.*, p. 119.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>96</sup> « Quand nous parlons de vi-lisibilité, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles », J. Ans, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 89.



première fois, Robert Bober et moi, / visité Ellis Island » (p. 39) –, la seconde, bien plus longue, permet le questionnement autobiographique (pp. 57-62), mais Georges Perec se trouve surtout, comme on l'a démontré, en creux, plus dans ce que les mots évoquent que dans ce à quoi elles réfèrent. Enfin, contrairement à l'essai, on ne saurait repérer « la centralisation du *Moi* » dans l' « union mystique du sujet et de l'objet »<sup>97</sup>, car l'île des larmes fuit constamment son appréhension.

Par ces analyses nous ne sous-entendons pas qu'en réalité il ne s'agit nullement d'un essai, sans informations et sans lyrisme, mais plutôt que Perec envisage pour le moins dans *Ellis Island* une langue et une pensée littéraires qui se positionnent entièrement du côté du manque et qui montrent la déception de l'aventure cognitive. Cela ne comporte pas, toutefois, une perte de la forme, mais la construction d'une forme déceptive, qui ne serait finalement que la seule forme énonciative possible faisant suite aux horreurs du XX<sup>e</sup> siècle (ce siècle qui ne saurait plus croire au mythe du progrès) et à l'histoire personnelle de l'auteur. En d'autres termes, Perec ne refuse pas le postulat baudelairien, mais il le mène à ses extrêmes conséquences. Comme le suggère Maryline Heck, il faudrait lire Perec sous le prisme d'une « mélancolie blanche » :

On pourrait formuler une autre hypothèse : que la mélancolie contemporaine résiderait justement, contre les attendus romantiques du lyrisme et du pathos, dans cette impossible expression ; voix empêchée, difficulté à exprimer le corps et les affects. Le XX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement celui de l'irruption du corps sur le devant de la scène artistique, mais celui aussi où des écrivains, des peintres ou des plasticiens ont voulu dire l'échec à lui donner une forme dans l'œuvre. Le siècle d'une mélancolie que l'on pourrait qualifier de « blanche » comme les écritures dont elle est contemporaine, comme les monochromes qui ont pu venir fragiliser la position dominante de la figuration : la peinture abstraite, de sa naissance au début du siècle jusqu'à ses formes actuelles, est aussi cette peinture du corps impossible. Blanc d'une époque où la plainte élégiaque aurait cédé la place à une souffrance indicible, à l'image de celle dont se consomment l' « homme qui dort » ou le petit Gaspard Winckler de *W ou le souvenir d'enfance*. Une mélancolie moins spectaculaire peut-être que celles qui l'ont précédée dans l'histoire des arts, puisqu'elle ne se laisse parfois déceler que dans les silences et les trous du texte.<sup>98</sup>

### C. Une parole qui ne va pas de soi

La mélancolie que suscite le texte d'*Ellis Island* ne provient pas uniquement de la nature de l'« île des larmes », ce lieu de mémoire désaffecté et « mis à sac par des revendeurs de ferraille qui venaient y chercher des matériaux d'année en année plus précieux » (p. 55), mais d'une véritable posture énonciative qui perçoit ses limites,

---

<sup>97</sup> « Cette pente lyrique désigne le fait que le discours procède non par analyse mais par union mystique du sujet et de l'objet, ce qui correspond bien à ce que Michel Beaujour appellera la laïcisation de la méditation, et le déplacement du pôle cognitif au pôle méditatif », M. Macé, *art. cit.*, p. 120.

<sup>98</sup> M. Heck, *op. cit.* (2006), p. 248.

d'une part parce qu'elle veut faire parler des traces, de l'autre parce qu'elle fait face à une horreur objective et explicite, la dépersonnalisation des émigrants par l'appareil bureaucratique et le mensonge américain de l'âge industriel, et une horreur subjective et tacite, la Shoah et la perte des parents. La parole doit dire, selon un vieux *topos*, « l'indicible ». Mais regardons ce substantif : il s'agit d'un déverbal métadiscursif, « dire ce que l'on ne peut pas dire », qui montre à quel point la prise de parole ne peut se produire que sous la forme d'un commentaire du travail herméneutique qu'elle est en train d'essayer d'accomplir. Si l'on prend un texte qui se mesure avec l'indicible d'une manière toute différente par rapport aux solutions stylistiques perecquiennes, *Le Livre de ma mère* (1954) d'Albert Cohen, on s'aperçoit que nombre de passages interrogent le déroulement linéaire du récit en posant deux questions : que fais-je et comment faire ? De même, *Ellis Island* – on pourrait proposer une statistique des occurrences – ne cesse de se « transcender » par un métadiscours<sup>99</sup>.

Le premier chapitre d'*Ellis Island*, « L'île des larmes », est un texte en prose d'une petite douzaine de pages (pp. 13-24) où l'on trouve la plupart des renseignements énoncés de manière assez rapide ; la deuxième partie en constitue une sorte de réécriture : les mêmes faits sont racontés en vers libre avec un rythme plus cadencé. Puis Perec et Bober se positionnent en tant que spectateurs : ils voient un couple d'une cinquantaine d'années et ils réfléchissent à ce que représente Ellis Island en 1978, au moment de leur visite. Dès lors, l'énonciateur produit une avalanche d'interrogations :

comment décrire ?

comment raconter ?

comment regarder ?

sous la sécheresse des statistiques officielles,  
sous le ronronnement rassurant des anecdotes mille fois ressassées par les guides à chapeaux scouts,  
sous la mise en place officielle de ces objets quotidiens devenus objets de musée, vestiges rares, choses historiques,  
images précieuses,

---

<sup>99</sup> Dans le premier chapitre de *Palimpsestes* (1982), Gérard Genette mentionne cinq types de « relations transtextuelles » (p. 8) qui extraient le texte du texte même nous renvoyant à quelque chose d'autre, d'extérieur. Parmi ces relations il mentionne la « métatextualité, [...] la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (p. 11). Le métadiscours est une fonction jakobsonienne (« Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 2003, pp. 209-248) qui ne prend pas pour objet un discours extérieur, mais le discours lui-même : il ne s'agit donc pas d'une relation transtextuelle, mais d'une séparation de niveaux, le deuxième commentant le premier, que l'on pourrait appeler à bien des égards, selon l'expression genettienne, une « transcendance » (p. 7).

sous la tranquillité factice de ces photographies figées  
une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur  
noir et blanc,

comment reconnaître ce lieu ?

restituer ce qu'il fut ?

comment lire ces traces ?

comment aller au-delà,  
aller derrière  
ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à  
voir  
ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance  
que l'on verrait ?

Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène ?

Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ? (pp. 40-41)

Comme le note Cécile de Bary, « cette interrogation est dubitative, d'où une mise en crise du narratif »<sup>100</sup> ; bien qu'indirectement, ces questions commentent et récusent la tâche entreprise par Perec jusque là, comme auparavant le vers libre servait à perturber l'ordre linéaire de la prose. Essayer de rendre compte d'Ellis Island par un récit (au sens historique du terme) apparaît comme absurde, il faut emprunter un nouveau chemin : ces questions seraient donc le lieu de justification de la liste des lieux qui suit immédiatement (p. 42), dont on perçoit le manque d'intérêt en raison du manque de vie : « comment s'écoulaient ces heures / et ces jours / comment faisaient tous ces / gens pour se nourrir, se laver, / se coucher, s'habiller ? » Nouvelle piste de travail : il faudrait donc essayer de réanimer ces lieux ; mais la désillusion ne saurait tarder, et l'on lit un nouveau commentaire, suivi d'un projet d'écriture :

Cela ne veut rien dire, de vouloir  
faire parler ces images, de les  
forcer à dire ce qu'elles ne sauraient dire.

Au début, on ne peut qu'essayer  
de nommer les choses, une  
à une, platement,  
les énumérer, les dénombrer,  
de la manière la plus  
banale possible,

---

<sup>100</sup> C. de Bary, *art. cit.* (2009).

de la manière la plus précise  
possible,  
en essayant de ne rien  
oublier. (p. 43)

Il en suit une liste d'objets (p. 44), mais cela aussi apparaît insuffisant ; Perec connaît cette limite et il la dit, en affirmant son impossibilité d'en dire davantage :

c'est ce que l'on voit aujourd'hui  
et l'on sait seulement que ce n'était  
pas ainsi au début du siècle

mais c'est cela qui nous est donné à voir  
et c'est seulement cela que nous pouvons  
montrer (p. 45).

L'indicible, cette fois-ci non pas de l'horreur mais de la « non fiabilité ontologique »<sup>101</sup> des traces et l'inépuisable du vague, ne peut pas être exprimé par des substantifs, mais uniquement par des déictiques tout aussi vagues du point de vue référentiel : une subordonnée périphrastique « ce que l'on voit aujourd'hui » et le pronom neutre « cela ». Le récit continue, produit d'autres listes, jusqu'à ce qu'il ne pourrait contourner davantage les véritables questions :

pourquoi racontons-nous ces histoires ?

que sommes-nous venus chercher ici ?

que sommes-nous venus demander ? (p. 56)

En un mot, cette perpétuelle métadiscursivité est le signe d'une voix qui ne saurait parler d'elle-même, sans surveiller son déroulement, l'orienter et le réorienter ; le sujet n'existe que dans cette voix instable qui tend vers ce que Dominique Rabaté appelle « son épuisement » :

Le récit, lui, serait l'espace toujours contesté d'une volonté de se saisir par soi-même. Espace, si l'on veut, du Je-Me. Empruntant à l'autobiographie, il aspire, en un mouvement différent, à trouver le miroir de Narcisse où il s'immobilisera. C'est la langue toute entière qui devient sujette à caution, espace de fiction soumis à des retournements incessants. Son secret n'est plus romanesque : il n'a plus de figure. Il participe intimement de l'essence de la production même du texte. Il a aussi, bon gré mal gré, partie liée avec le silence dont il est la paradoxale expression. De la voix, il a la réflexivité douloureuse : je m'entends parler. Mais, plus tardif dans son apparition et trop conscient des tours et des contraintes de la littérature, il campe dans l'écart infranchissable de cette réflexivité dont le terrain de prédilection reste bien l'écrit.<sup>102</sup>

Bien qu'ils arrachent l'énonciation de la linéarité de la matière du récit, ces moments de transcendance que constituent les phrases métadiscursives ne sauraient être

---

<sup>101</sup> Ch. Reggiani, *art. cit.*, p. 89.

<sup>102</sup> D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1991, p. 209.

extraites de l'œuvre, non seulement en raison de leur fréquences, mais surtout parce que ce « discours centré sur le code »<sup>103</sup>, comme on vient de le montrer, commente ce qui a été dit en imposant, de la part de l'émetteur, un point de vue, mais sert aussi comme un programme d'écriture qui détermine la suite. Dès lors, *Ellis Island* n'a plus comme unique but de transmettre un message, mais aussi d'en montrer les procédés et les enjeux, qu'ils soient esthétiques ou éthiques, qui en déterminent les modes de transmission. Or il faut envisager que, en même temps qu'il détermine l'œuvre, le métalangage détermine l'auteur et surtout son éthos. Conformément à son éthos *dit* (on le répète : « je suis venu questionner ici »), l'éthos *montré* de Perec serait celui du chercheur, qui cherche des traces et qui cherche à les interpréter, sans s'arrêter aux apparences, conscient de ses limites face à l'infini de la connaissance<sup>104</sup>. Hélas, nous banalisons, mais le choix d'une esthétique aussi hybride et aussi instable est le signe d'une littérature qui ne se perçoit plus comme allant de soi et d'un écrivain qui ne se perçoit pas comme un point de vue fiable sur le monde : son intelligence réside désormais dans le doute.

## Conclusion

Pas de contrainte (si ce n'est qu'un certain réel dont il faut rendre compte), pas de virtuosité énonciative, pas de travail ludique, ni romanesque<sup>105</sup> : *Ellis Island*, privilégiant une certaine simplicité, apparaît à bien des égards comme un *unicum* au sein de l'œuvre perecquien. Toutefois, des listes, des intertextes, l'hybridité, la passion pour l'« infra-ordinaire », la recherche autobiographique et surtout le manque : ce texte est tout à fait dans la manière de Georges Perec, « dans une image qu' [il se faisait] de la littérature »<sup>106</sup>.

Ce que « cette image de la littérature », Perec lui-même hésite à le dire : « elle est pour moi un au-delà de l'écriture, un “pourquoi j'écris” auquel je ne peux répondre

---

<sup>103</sup> « Une distinction a été faite dans la logique moderne entre deux niveaux de langage, le “langage-objet”, parlant des objets, et le “métalangage” parlant du langage lui-même. Mais le métalangage n'est pas seulement un outil scientifique nécessaire à l'usage des logiciens et des linguistes ; il joue aussi un rôle important dans le langage de tous les jours. Comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, nous pratiquons le métalangage sans nous rendre compte du caractère métalinguistique de nos opérations. Chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le code : il remplit une fonction métalinguistique (ou de glose) », R. Jakobson, *op. cit.*, pp. 217-218.

<sup>104</sup> D. Maingueneau, « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société*, n° 149, 2014, pp. 31-48.

<sup>105</sup> G. Perec, « Notes sur ce que je cherche », *op. cit.* (2003), p. 10.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 12.

qu'en écrivant»<sup>107</sup>. Or ce questionnement, « pourquoi j'écris », dont la présence massive de la fonction métadiscursive serait une trace, semble contrarier les vagues principes esthétiques par lesquels on décrit habituellement une écriture classique, principes que l'on reconnut par exemple dans *L'Étranger* et contre lesquels Camus se révolta en composant *La Chute*. Toutefois, si l'écriture de Perec ne semble pas classique, tellement elle est instable, son œuvre est un classique moderne : les questionnements dont son œuvre découle sont le signe du tremblement advenu dans l'institution littéraire et du doute étalé à l'égard des possibilités de la connaissance. Son œuvre, loin de posséder le caractère rassurant et fondateur qu'ont eu certains classiques du passé, exprime au mieux les crises contemporaines à l'instar d'un Borges ou d'un Calvino. L'impossibilité de parler devient de plein gré une forme de prise de parole, une forme littéraire.

---

<sup>107</sup> *Idem.*

## Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel et REVAZ Françoise, « Aspects de la structuration du texte descriptif : les marqueurs d'énumération et de reformulation », *Langue française*, n° 81, 1989, pp. 59-98.
- ANIS, Jacques, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, pp. 88-102.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (1970), trad. Gilles Lane, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1991.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1972.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1975.
- DE BARY, Cécile, « *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 18 octobre 2015. URL : <http://narratologie.revues.org/942> ; DOI : 10.4000/narrologie.942.
- DE BARY, Cécile, « Les listes oulipiennes », *Poétique*, n° 168, 2011, pp. 415-429.
- BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Théâtre », 1957.
- BÉHAR, Stella, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Litteratures », 1995.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- BRES, Jacques et MELLET, Sylvie, « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, n° 163, 2009, pp. 3-20.
- CALVINO, Italo, *Le Città invisibili*, Milano, Mondadori, coll. « Oscar Mondadori », 1993.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Paris, Présence africaine, coll. « Poésie », 1983.
- CORRIVEAU, Hugues, « Georges Perec ou Le système de la déception », *Études littéraires*, Vol. 23, n° 1-2, 1990, pp. 135-148.
- DRILLON, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.
- DUCROT, Oswald *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, coll. « Tascabili Bompiani », 2014.
- ECO, Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, coll. « Saggistica », 2009.
- ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.

- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1969.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982.
- HECK, Maryline, *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 2006.
- HOMÈRE, *Iliade*, éd. Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, coll. « Letteratura universale Marsilio », 1990.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Mémoire de la disparition : *Récits d'Ellis Island*, l'album », *Protée*, n° 1, 2004, pp. 7-14.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondements du langage*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2003.
- KAFKA, Franz, *Amerika ou le Disparu*, éd. Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1988.
- KANT, Immanuel, *Critica del Giudizio*, trad. Alfredo Gargiulo, Bari, Laterza, coll. « Economica », 1997.
- MAGNÉ, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les Termes clé de l'analyse du discours*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, coll. « U : Linguistique », 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Retour critique sur l'ethos », *Langage et société*, n° 149, 2014, pp. 31-48.
- MACÉ, Marielle, « La haine de l'essai, ou *les mœurs du genre intellectuel* au XX<sup>e</sup> siècle », *Littérature*, n° 133, 2004, pp. 113-127.
- MARTIN, Philippe, « Ponctuation et structure prosodique », *Langue française*, n° 172, 2011, pp. 99-114.
- MONTÉMONT, Véronique et REGGIANI, Christelle (dir.), *Georges Perec artisan de la langue*, Lyon, PUL, coll. « Textes & langue », 2012.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, éd. Silvia De Laude et Walter Siti, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1999.
- PEREC, Georges, *Les Choses*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1965.
- PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 1975.
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975.



- PEREC, Georges, *Romans et Récits*, éd. Bernard Magné, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 2002.
- PEREC, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2003.
- PEREC, Georges, *En dialogue avec l'époque*, Paris, Joseph K, coll. « Métamorphoses », 2012.
- QUENEAU, Raymond, *Chêne et chien (1952) suivi de Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 1991.
- REGGIANI, Christelle, *Rhétorique de la contrainte. Georges Perec – l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999.
- REGGIANI, Christelle, « Perec : une poétique de la photographie », *Littérature*, n° 129, 2003, pp. 77-106.
- SIRVENT, Michel, « Blanc, coupe, énigme : “auto(bio)graphies”. *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Littérature*, n° 98, 1995, pp. 3-23.
- SIRVENT, Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », 2007.
- SPERBER, Dan, et WILSON, Deindre, *La Pertinence : communication et cognition* (1986), trad. A. Gershenfeld et D. Sperber, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989.
- STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, éd. Mariella Di Maio, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » 2003.