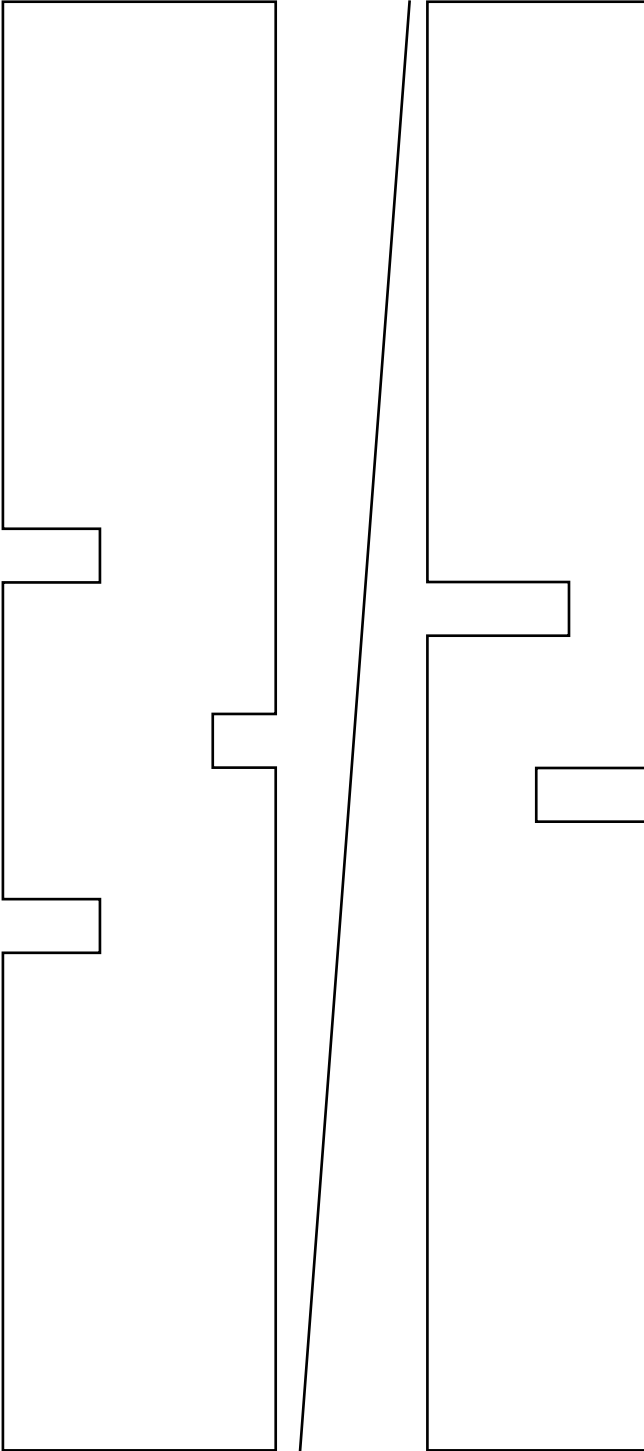


# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Hétérotopies de l'enfance**



# La dystopie *W* pour dire l'horreur des camps de concentration. Une étude sur les hétérotopies de Perec

Samuel Holmertz\*  
New York University

## Abstract

In the work of Georges Perec, the novel *W or the Memory of Childhood* (1975) is an attempt, halfway between autobiography and detective novel, to reveal the greatest enigma of the existence of the writer, namely the tragic fate of his mother who was deported to Auschwitz from where she would never return. In order to be able to outline the ignominy of the concentration camps, Perec refers to a story that he himself had invented during his childhood: one on the island of W. Based on the Olympic ideal, its residents are athletes who must endure a series of inhuman challenges. The monstrous dystopia of the Island of W thus echoes the historical facts of the Second World War, which directly affected Perec, although he did not witness them in person. In the perspective of a study of the island of W, the concept of heterotopia forged by Michel Foucault will set the theoretical perspective for this work. This article will also analyze how the places – both the spaces of the everyday life and heterotopias, other spaces which very often play an allegorical role (Ellis Island, to which Perec dedicated a book, is also an example), as the island of W does – occupy a prominent place in Perec's works. This stresses out the metonymic power generated by the creation of spaces, whether entirely invented or borrowed from reality, since they always tell something other than merely showcase themselves and install a mirror game between fiction and reality.

**Keywords:** heterotopia, dystopia, space, childhood, concentration camps.

[...](regret d'un pays natal, d'une demeure ancestrale, j'aimerais tellement me retirer sur mes terres comme Athos) ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lien est rhétorique – signe d'encrage [...] il n'y a pas de trace des lieux que j'ai habités (ils n'ont pas gardé ma trace et je n'ai pas gardé la leur): j'ai choisi pour terre natale des lieux publics, des lieux communs.

Georges Perec, «Vilin. Souvenir. 1970» [*Lieux*], cité par Philippe Lejeune, «Vilin Souvenirs», *Genesis*, n° 1, 1992, p. 136.

\* holmertz.samuel@gmail.com

Dans le manuscrit qui engendrera par la suite le roman *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec admet qu'il ne possède guère de point d'ancrage – ou *d'encrage*<sup>1</sup> comme il préfère l'écrire – sinon qu'il a pour patrie les endroits ordinaires qui font tellement partie du quotidien qu'ils en deviennent négligés. Devant cet aveu, sa plume revisitera pourtant les lieux de son enfance destituée, les lieux qui se sont fatalement évanouis dans la brume de l'oubli. *W ou le souvenir d'enfance* est alors avant tout un retour sur l'aube de la vie de l'écrivain, qui constitue aussi une tentative de revenir sur certains lieux qui ont exercé une importance capitale dans son existence.

Dans l'optique d'une étude sur les espaces dans l'œuvre de Perec, une notion nourrira la perspective théorique de ce travail, celle de l'hétérotopie. Concept forgé par Michel Foucault lors d'une conférence tenue en 1967 intitulée *Des espaces autres*, l'hétérotopie est, contrairement à l'utopie qui reste un idéal abstrait conçu à la faveur d'une construction imaginaire d'une société, la manifestation physique d'un modèle spatial.

Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. (Foucault 1994 : 755)

Inversement, les hétérotopies dépassent le cadre de l'abstraction en ceci, précisément, qu'elles investissent l'espace réel: «Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies» (Ibid. 756). Dans cette optique, on verra que gravite dans l'univers perecquien une multitude d'espaces autres, des hétérotopies emblématiques de l'œuvre de l'écrivain. D'abord, on s'efforcera de montrer que ce sont avant tout les espaces ordinaires qui constituent l'inspiration première de Perec. Ensuite, on s'attardera plus particulièrement sur *W ou le souvenir d'enfance* qui restitue le lieu perdu de son enfance, à savoir la rue Vilin où se trouvait l'appartement familial. Ce récit met également en avant un cas paroxystique d'hétérotopie : le camp de concentration qui, bien qu'évoqué de manière indirecte par l'écrivain, constitue bel et bien la clé de compréhension du roman. Il sera en définitive question de voir en quoi les lieux – aussi bien les espaces du quotidien, que les espaces autres qui jouent bien souvent un rôle allégorique, comme Ellis Island – occupent

1 Voir l'analyse de Bernard Magné dans son ouvrage *Georges Perec*, Paris, Nathan-Université, 1999, p. 28.

une place prépondérante dans l'œuvre perecquienne, si bien qu'on pourrait dire qu'ils constituent les véritables muses de l'écrivain. En attestent les divers textes en rapport aux lieux comme *Espèces d'espaces* (1974) ; *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (publié de façon posthume en 1982) ; *Lieux d'une fugue* (rédigé en 1965, paru dans le recueil de textes posthumes *Je suis né* en 1990) ; et surtout le projet autobiographique *Lieux*, publié à titre posthume en 2022, portant sur douze lieux parisiens auxquels il se sentait intimement attaché.

## Le poète de l'espace ordinaire

On le voit, l'écrivain est fasciné par les lieux en tout genre. Pourtant Perec reste avant tout célèbre pour son écriture joueuse et inventive en tant que membre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), ainsi que pour son exploration de l'infra-ordinaire ; son premier roman *Les Choses*, chronique d'un couple des années 60 dominé par la frénésie consumériste, en est probablement le meilleur exemple. Perec aime donc à se considérer comme le poète du commun, de la vie ordinaire. Dans l'introduction au Cahier de L'Herne consacré à l'auteur oulipien, les spécialistes perecquiens Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani insistent cependant sur le rapport entre les lieux et l'exil, entre l'effritement du temps et l'espace perdu :

Enfin, il aura contribué à renouveler notre vision des lieux et des temps. Il nous a amenés à considérer autrement notre relation à nos espèces d'espaces, à regarder notre quotidien comme une question et non comme un donné, à chercher sous l'infra-ordinaire ce dont nous détournons si souvent les yeux. A voir que les lieux et leur éclatement pouvaient servir de métaphore à notre perception d'un temps brisé (comme il en fit l'expérience, enfant, alors que les transmissions essentielles lui firent défaut). Et que décrire les lieux où se vécurent des histoires d'errance et d'exil pouvait être façon de parler du plus intime de soi et de son inscription dans le temps. (Burgelin, Heck, Reggiani 2016 : 9)

L'espace dont l'écrivain se sent le plus proche est ainsi le commun. Ce terrain d'entente avec l'ordinaire, avec les lieux qui ne paient pas de mine, rejoint l'intérêt de Perec pour tout type d'espace. Ses préoccupations spatiales font invariablement écho à la réflexion de Michel Foucault sur la relation qu'entretient l'individu avec l'espace :

L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie,

de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoyements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. (Foucault 1994 : 754-755)

Penser l'espace est une affaire complexe parce que chacun est relié, non pas à un seul mais à différents emplacements, qui disposent de leur propre histoire, prouvant par-là l'hétérogénéité de l'espace. Sans doute Perec est-il l'un des écrivains ayant abordé la question de l'espace avec le plus de finesse. Il n'a cessé, en réalité, de s'interroger tout au long de son œuvre sur les lieux et, on le verra, cette réflexion se rapporte toujours chez lui aux lieux de l'enfance dont il n'a plus que des bribes de souvenirs – lieux qui, précisément, témoignent de l'érosion de la vie. Cette fascination s'est matérialisée par son essai poétique *Espèces d'espaces*, sorti en 1974, soit un an avant la parution de *W*. L'extrait suivant traduit en particulier la méditation de l'écrivain sur la nostalgie de l'espace perdu :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources :

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance emplis de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être une évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute: il faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire [...]

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes:

Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. (Perec 2000 : 179-180)

Ainsi Perec délivre-t-il sa conception poétique de l'espace, des espaces autres qui prennent vie essentiellement dans l'écriture. À travers ces mots lumineux, l'auteur manifeste sa fascination pour les lieux qu'il n'a pas

connus et les hétérotopies, qui constituent une métaphysique de l'Espace ayant toujours trait, on le voit ici, au synchronisme entre présence et absence, entre l'ici et l'ailleurs. C'est pourquoi Perec exprime clairement à quel point chacun, dans sa manière d'être, est constitué par les espaces : les espaces sont fragiles, comme en atteste l'usage répété du conditionnel ici, évoquant également cette interrogation profonde du Lieu qui définit les individus toujours en attente d'enracinement. Cette tension au sein de l'espace se cristallise le plus clairement avec *W ou le souvenir d'enfance*.

## L'origine de l'écriture ou le lieu perdu

Afin d'aborder ces questions profondes dans un seul récit, Perec fait le choix d'une structure unique pour la composition de son intrigue. Suivant le mode d'une alternance binaire, le roman est scindé en deux : un chapitre sur deux, écrit en italique, constitue la partie fictive du roman, tandis que l'autre moitié est un récit autobiographique composé de souvenirs, de recompositions de l'enfance. En utilisant partiellement le genre du roman d'aventures, voire policier, Perec dispose d'un prétexte pour poser une intrigue bien ficelée, laissant son alter-ego fictif nommé Gaspard Winckler mener l'enquête. Celle-ci sera parsemée d'incertitudes et de souvenirs éclatés, la clé de l'énigme se situant en réalité hors de l'intrigue et dans l'écriture. Cette écriture est écriture du fragment et du caché, ce je-ne-sais-quoi dissimulé quelque part entre réel et fiction ; le souvenir de jeunesse est motif d'un présent embrouillé, troublé, qui doit sans cesse être retrouvé. Perec est donc à même, en se donnant à la fiction, de se dissimuler sans pour autant se soustraire totalement à l'autobiographie. *W* demeure un exercice vertigineux où le narrateur est plongé dans deux univers distincts, le monde fictif du roman policier qui tracera la voie jusqu'à l'île de *W*, et le monde des souvenirs d'enfance qui tente de recoller les morceaux du puzzle de sa vie. L'auteur parvient toutefois à se défaire des pièges, il dessine les contours d'une réhabilitation de la vérité en rebâtissant le passé, et surtout en revenant à l'espace de son enfance.

*W* constitue un récit tout à fait particulier, tout en occupant une place singulière dans l'œuvre de Perec. Il s'agit selon ses propres mots du livre de la *défilialité*. L'auteur le présente de la manière suivante : « dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture » (Perec 1975 : 4<sup>e</sup> de couverture). Le lieu initial, là où tout a commencé, est en réalité l'origine de l'écriture pour Perec. *W* se démarque par son aspect autobiographique et sa dimension historique : c'est un travail d'enquête qui exige de revenir sur les traces de l'histoire

personnelle, une œuvre qui s'apparente à un retour aux sources. Perec se voyait pour ainsi dire contraint d'employer une forme autobiographique pour révéler l'énigme de son existence, à savoir la mort de ses parents durant la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'il était destiné à mener une enfance tout à fait banale au sein d'une famille juive de Belleville à Paris, la mort de son père, au cours de la drôle de guerre en 1940, précipite l'histoire familiale en tragédie. Le petit Georges est ensuite envoyé en zone libre à Villard-de-Lans dans le Vercors via un train de la Croix Rouge, séparé de sa mère et de toute une tradition puisqu'il y sera même baptisé catholique, ainsi arraché à ses racines juives. Cécile Perec, née Cyrla Szulewicz, est quelque temps après arrêtée et internée à Drancy avant d'être déportée à Auschwitz le 11 février 1943, date à laquelle les autorités françaises ont machinalement attribué le jour de sa mort. En réalité, l'incertitude demeure quant aux circonstances exactes de la mort de sa mère, laquelle ne reviendra jamais des camps.

## L'écriture de l'indicible

Tous ces éléments biographiques figurent dans le roman, mais sont délivrés au compte-gouttes, de manière fragmentée. L'exégète de référence de Perec, Philippe Lejeune, décrit l'entreprise perecquienne par ces mots : « parce qu'il était dos au mur, [il] a pris exclusivement des voies obliques pour cerner ce qui avait été non oublié, mais oblitéré, pour dire l'indicible » (Lejeune 1991 : 12). Le drame familial est raconté de façon oblique, puisque l'indicible, l'insoutenable réalité, ne peut être abordé frontalement mais seulement par détours, à travers des chemins sinueux. Sans doute tout écrivain se décidant à écrire sur la Shoah est-il inéluctablement renvoyé aux propos de Theodor Adorno sur l'impossibilité de faire de la poésie après Auschwitz : « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (Adorno 2010 : 30-31). L'art est toujours en décalage avec la catastrophe survenue dans les camps d'extermination, puisqu'écrire sur l'Holocauste devient à la fois une nécessité et un problème. Et pour Perec, ce problème est encore amplifié puisqu'il n'a pas été un témoin lui-même : ayant subi la tragédie de l'histoire à distance, quoiqu'intimement, comment dire une expérience qu'on n'a pas vécue directement dans sa chair et dont la transmission n'a été assurée qu'avec les livres d'histoire ? C'est à cette aporie qu'il est sans cesse confronté :

“Je n'ai pas de souvenirs d'enfance” : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette



question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps. (Perec 1975: 17)

A la manière de l'antienne durassienne «Tu n'as rien vu à Hiroshima» (Duras 1960), constamment répétée dans le film *Hiroshima mon amour* réalisé par Alain Resnais, Perec n'a en vérité rien vu à Auschwitz et n'a même jamais su comment sa mère a péri, «officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France)» (Perec 1975: 57), selon les archives officielles. Ces nombreux points d'interrogation qui jalonnent la vie de Georges Perec constituent autant de points d'ancrage effacés, gommés et détruits pour toujours. La scission paroxystique qui se produit entre Georges et sa famille est symbolisée par l'évocation de son baptême catholique dans le Vercors, et de toute la cérémonie lors de laquelle il est lavé «avec du savon de Marseille» (Ibid. 126). Impossible ici de ne pas penser aux savons tristement célèbres fabriqués dans les camps de concentration; Perec marque ici le divorce définitivement consommé entre lui, converti au christianisme, ayant le luxe de se laver avec du savon, et sa famille qui fait partie des vaincus de l'Histoire, tragiquement réduits en poussière.

## **Ellis Island: l'espace du passage et du non-lieu**

Du fait de son identité dissoute par les événements subis, Perec entretient un lien confus et fort de malentendus avec sa judéité. Sans doute est-ce pour cela que l'écrivain a consacré un ouvrage à Ellis Island, hétérotopie par excellence, qui représente le lieu même de l'exil, le lieu des immigrants, du passage ou du refoulement selon la décision des autorités. Pour caractériser cet emplacement mythique, Perec fait de l'île la terre même de l'errance:

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.  
c'est en ce sens que ces images me concernent, me  
fascinent, m'impliquent,  
comme si la recherche de mon identité  
passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir  
où des fonctionnaires harassés baptisaient des  
Américains à la pelle.  
Ce qui pour moi se trouve ici

ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces,  
 mais le contraire: quelque chose d'informe, à la limite du dicible,  
 quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, ou coupure,  
 et qui est pour moi très intimement et très confusément  
 lié au fait même d'être juif. (Perec 1995: 59)

Perec se voit comme le Juif errant hors de sa judéité, dans la mesure où sa transmission a été inextricablement coupée par l'implacable hache de l'Histoire. Perec a en réalité résidé toute sa vie dans un ersatz d'Ellis Island, dans l'espace du non-lieu, dans l'espace autre. L'errance est la manière fondamentale d'être au monde de Perec, toujours en exil à la recherche d'un lieu où s'ancrer.

## **La rue Vilin, le terrain vague de la nostalgie**

Une partie de la réponse à ses interrogations existentielles se trouve dans l'emplacement de sa maison d'enfance, rue Vilin dans le quartier de Belleville à Paris. En se rendant sur le lieu, il écrit:

Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repère : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. [...] La rue Vilin est aujourd'hui aux trois quarts détruite. Plus de la moitié des maisons ont été abattues, laissant place à des terrains vagues où s'entassent des débris, de vieilles cuisinières et des carcasses de voitures. (Perec 1975: 71)

La rue de son enfance se trouve complètement bouleversée, à l'exception près de l'ancien immeuble qui abritait l'appartement familial, demeuré intact, dernier témoin après la déliquescence engendrée par le cours du temps. Perec narre la destruction et le gouffre qui le sépare de son enfance spoliée, perdue à jamais: cependant, l'écriture restitue cette identité en suspens, en attente d'enracinement dans un Lieu, si bien que la rue Vilin est en réalité l'origine de l'écriture de Perec, le terrain intime de sa nostalgie, qui soutient l'hétérotopie paradoxale qu'est la rue de son enfance – le lieu originel se trouve toujours là, au même endroit, mais changé à jamais.

## Le navire et l'aventure

Avant d'approcher la vérité de la disparition de sa mère, Perec entraîne le lecteur au sein de la partie fictive de *W*, dans une intrigue à mi-chemin entre roman d'aventure et roman policier. En effet, Gaspard Winckler reçoit une lettre mystérieuse qui lui donne rendez-vous, afin de discuter d'une affaire de disparition. Le mystérieux mandateur lui annonce que son homonyme, un enfant sourd-muet, a disparu lors d'un voyage en bateau autour du monde avec sa famille, aux alentours de la Terre du Feu à l'extrême Sud du continent sud-américain. Gaspard se voit confier l'enquête sur cette disparition et accepte de remonter la trace du jeune garçon. On peut ici noter que Michel Foucault considérerait justement le navire comme l'hétérotopie parfaite :

si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours [...] la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. (Foucault 1994: 762)

Il s'agit en effet du lieu du tout et de nulle part mais, contrairement à Ellis Island qui recevait le monde à ses portes, le navire ne se contente pas d'accueillir, mais parcourt activement les océans, il va jusqu'au bout de la planète et demeure la possibilité même d'un nouveau monde. Cette conquête comporte son lot de risques, en particulier le risque d'une fortune de mer, d'un bateau qui chavire et qui finit par couler. Perec décrit avec force tout l'imaginaire du navire qui vogue contre les vents contraires et sur lequel pèse la menace de se perdre au large, loin de tout :

le bateau erre, poussé par les vents, d'une côte à l'autre, d'un port à l'autre, s'arrête un mois ici, trois mois là, cherchant de plus en plus vainement l'espace, la crique, l'horizon, la plage, la jetée où le miracle pourrait se produire ; et le plus étrange est encore que plus le voyage se poursuit et plus chacun semble persuadé qu'un tel endroit existe, qu'il y a quelque part sur la mer une île, un atoll, un roc, un cap, où soudain tout pourra arriver, où tout se déchirera, tout s'éclairera, qu'il suffira d'une aurore un peu particulière, ou d'un coucher de soleil, ou de n'importe quel événement sublime ou dérisoire, un passage d'oiseaux, un troupeau de baleines, la pluie, le

calme plat, la torpeur d'une journée torride. Et chacun se raccroche à cette illusion, jusqu'au jour où, au large de la Terre de Feu, pris dans une de ces soudaines tornades qui sont là-bas presque quotidiennes, le bateau sombre.  
(Perec 1975: 42-43)

Les images sont décrites ici de manière à illustrer la lumière éclatante, l'aurore rédemptrice qui s'embusque derrière la tempête. Le « miracle » dont il est ici question a quelque chose de messianique, analogue à un surgissement surnaturel et salvateur, qui cède néanmoins face au drame et l'aperçu du naufrage. Sans qu'on puisse en être entièrement certain à ce point du récit, tout porte à croire que le garçon, seul survivant, représente l'écrivain lui-même, qui met en parallèle la disparition de la famille fictive avec la sienne propre, lui l'orphelin ayant dû continuer à vivre après avoir subi la disparition de ses parents. L'alternative qu'offre le roman, à travers le parallèle des deux récits, est de retrouver la lumière de la vérité. L'aurore décrite ici représente ainsi cet espoir de vérité. Il faut fournir un vrai effort pour parvenir à cette image salutaire. Batailler parmi les ombres de la mort et les cadavres de la mémoire sera en ce sens le but de toutes les pages du récit. Les métaphores de la lumière et de l'obscurité désignent les mouvements contradictoires de la mémoire, à la fois ressouvenir et oubli. La présence et l'absence se confondent en un seul plan, et l'aurore est à trouver dans la clarté de l'écriture. C'est, en fin de compte, celle-ci qui sauve de l'oubli et qui offre à Perec une seconde chance, une opportunité de répéter sa vie et de se voir dans un reflet nouveau. Le nouveau monde qui est investi, après cet épisode, est l'île W.

## **W, l'île flottante**

En effet, après que Gaspard décide finalement d'accepter la mission, une césure a lieu dans le roman, provoquant une réelle rupture au sein de la narration. La première partie s'achève avec la partie fictive en italique, laissant ainsi place à des points de suspension qui occupent une page entière – interruption diégétique qui représente le hiatus de la vie de Perec, le temps de l'innocence lui ayant été ravi. Le roman d'enquête est remplacé dans cette seconde partie par la description de l'île W. Celle-ci est dépeinte comme un endroit énigmatique situé dans l'une des régions les plus isolées de la civilisation humaine, à l'autre bout du monde. Si l'on ne se fie qu'au premier coup d'œil, la société semble parfaitement organisée, soigneusement répartie en quatre villages, composés aussi bien d'athlètes que d'organiseurs de différentes épreuves physiques. Le lecteur découvre ainsi une île utopique gouvernée d'une main de maître. Mais rapidement, le lecteur comprend que W est une dystopie absolument

terrifiante. Perec installe l'univers W à travers une description qui renforce l'aspect lointain de ce lieu reculé, hors du temps et hors du monde :

Il y aurait là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W. Elle est orientée d'est en ouest ; dans sa plus grande largeur, elle mesure environ quatorze kilomètres. Sa configuration générale affecte la forme d'un crâne de mouton dont la mâchoire inférieure aurait été passablement disloquée.

Le voyageur égaré, le naufragé volontaire ou malheureux, l'explorateur hardi que la fatalité, l'esprit d'aventure ou la poursuite d'une quelconque chimère auraient jetés au milieu de cette poussière d'îles qui longe la pointe disloquée du continent sud-américain, n'auraient qu'une chance misérable d'aborder à W. Aucun point de débarquement naturel ne s'offre en effet sur la côte, mais des bas-fonds que des récifs à fleur d'eau rendent extrêmement dangereux, des falaises de basalte, abruptes, rectilignes et sans failles, ou encore, à l'ouest, dans la région correspondant à l'occiput du mouton, des marécages pestilentiels. (Perec 1975: 93)

Les conditions d'accès à l'île rendent le débarquement quasi impossible, comme si on avait à faire à un lieu inatteignable, au-delà des limites du possible et de l'imaginable. Or Foucault met justement en avant, comme cinquième principe, l'idée que les hétérotopies

supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. (Foucault 1994: 760)

En effet, l'île se caractérise par son isolement et sa clôture, qui n'autorisent qu'une infime marge d'ouverture. W flotte au bout de la Terre, loin des civilisations et à l'insu du monde.

## **Les dieux du stade**

La société, dont le poumon politique et administratif réside dans une mystérieuse bâtisse nommée la Forteresse, est entièrement rythmée par des jeux et des compétitions sportives qui rappellent les Jeux Olympiques. Effectivement, l'idéal sportif qui gouverne toute vie commune est symbolisé par la devise latine *FORTIUS ALTIUS CITIUS* écrite en majuscules (Plus fort, Plus haut, plus vite). En réalité, il s'agit de la véritable devise des

Jeux Olympiques que l'on doit à Pierre de Coubertin, si ce n'est que l'ordre des mots est ici inversé comme pour pervertir le sens de la formule. Le stade olympique offre lui-même un exemple parfait d'hétérotopie, lieu où règne l'excellence sportive et le surpassement de soi, avec comme couronnement l'exaltation de la victoire. Un tel lieu est traditionnellement présenté de façon laudative – le sport étant généralement valorisé pour ses vertus et bienfaits, qui servent au développement du corps, mais aussi à l'épanouissement mental – : *Mens sana in corpore sano*, dit la formule latine devenue populaire (un esprit sain dans un corps sain). Ainsi la société W encourage-t-elle une forme de purification à la fois physique et mentale au nom d'une idéologie hygiéniste de l'humanité, que mentionne Foucault également au sein de ce même cinquième principe des hétérotopies :

Il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves. (Ibid. 760)

Sauf que l'île W n'est pas une attraction récréative ou un lieu de plaisance, elle est un espace où les participants ne connaissent aucun repos et se font épier en permanence.

## **Les contours pénitentiaires de W**

De manière tout à fait complémentaire à la valeur capitale du sport, qui s'inscrit dans le projet hygiéniste de la société W, le lecteur se rend compte à quel point l'île laisse transparaître des traits autoritaires. En réalité, la dureté des conditions d'existence, couplée à la stratification sociale et politique de W, résonne avec le sixième principe de l'hétérotopie, à savoir la fonction de compensation qui « cré[e] un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon » (Ibid. 761). En effet, Foucault s'appesantit sur l'aspect hiérarchique de l'hétérotopie, lorsqu'il mentionne certains missionnaires qui fondent de nouvelles sociétés calquées sur un idéal moral :

Dans certains cas, elles [les colonies] ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVII<sup>ème</sup> siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits. Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées

en Amérique du Sud : colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie. Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. (Idem)

De manière analogue aux colons puritains et jésuites, les gouvernants de l'île W réglementent la vie sociale autour de l'idéal hygiéniste et sportif, lequel participe du contrôle total des citoyens. L'île W rappelle plus particulièrement les colonies pénitentiaires insulaires, au sein desquelles étaient regroupés des repris de justice condamnés aux travaux forcés, comme dans les bagnes de Guyane ou de Nouvelle-Calédonie institués par le gouvernement français (Foucault 1975 : 284). Sur l'île W, le principe de surveillance et de contrôle qui garantit la soumission des corps est progressivement dévoilé à travers les agissements des organisateurs des jeux. Effectivement, le corps des athlètes est muselé et mis sous tutelle des gouvernants. Outre la performance athlétique sévèrement observée, les organisateurs assignent aux hommes, aux femmes et aux enfants de vivre à l'écart les uns des autres et de rester ségrégués, en accord avec le compartimentage minutieux de tout élément au sein de l'île. A travers des lunettes foucaaldiennes, d'aucuns pourraient lire là la portée du biopouvoir qui s'infiltré dans la vie de chacun. De plus, au fil des pages, W fait davantage penser à une île pénitentiaire où surveiller et punir remplace peu à peu la maxime olympique. Comme l'analyse Foucault, « la discipline procède d'abord à la répartition des individus dans l'espace, et pour cela, elle met en œuvre plusieurs techniques » (Foucault 1975 : 143) Et de préciser :

L'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a de corps ou d'éléments à répartir. Il faut annuler les effets des répartitions indécisées, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse ; tactique d'antidésertion, d'antivagabondage, d'antiagglomération. Il s'agit d'établir les présences et les absences, de savoir où et comment retrouver les individus, d'instaurer les communications utiles, d'interrompre les autres, de pouvoir à chaque instant surveiller la conduite de chacun, l'apprécier, la sanctionner, mesurer les qualités ou les mérites. Procédure donc, pour connaître, pour maîtriser et pour utiliser. La discipline organise un espace analytique. (Ibid. 144-145)

Le dispositif disciplinaire a pour but de réguler la totalité de l'existence. Toute l'organisation de l'île W est effectivement dirigée de manière tentaculaire voire totalitaire : la première impression de l'image utopique s'efface définitivement devant une vision dystopique radicale, dans laquelle les droits élémentaires humains sont complètement bafoués ; sans vergogne on laisse vivre et on donne la mort.

Plus les vainqueurs sont fêtés, plus les vaincus sont punis, comme si le bonheur des uns était l'exact envers du malheur des autres [...] le triomphe réservé au vainqueur d'une Olympiade, et plus particulièrement à celui qui aura gagné la course des courses, c'est-à-dire le 100 m, aura peut-être comme conséquence la mort de celui qui sera arrivé le dernier. C'est une conséquence à la fois imprévisible et inéluctable. Si les Dieux sont pour lui, si nul dans le Stade ne tend vers lui son poing au pouce baissé, il aura sans doute la vie sauve et subira seulement les châtiments réservés aux autres vaincus ; [...] Mais si un seul spectateur se lève et le désigne, appelant sur lui la punition réservée aux lâches, alors il sera mis à mort ; la foule tout entière le lapidera et son cadavre dépecé sera exposé pendant trois jours dans les villages, accroché aux crocs de boucher qui pendent aux portiques principaux, sous les cinq anneaux entrelacés, sous la fière devise de W – FORTIUS ALTIUS CITIUS – avant d'être jeté aux chiens. (Ibid. 147-148)

L'intégrité physique normalement due aux athlètes est remplacée par des règles absolument arbitraires, relevant d'une cruauté ignominieuse qui écrase l'humain. Ces châtiments infligés aux participants sont semblables aux spectacles punitifs dont parle Foucault, durant lesquels le souverain laissait éclater la manifestation de sa force. Mais ici, ces cérémonies violentes n'ont aucun but politique, sinon une jouissance aveugle et cruelle de la part des chefs qui entendent disposer des corps comme de pions jetables.

## **La colonie W et le règne de l'absurde**

Les mesures disciplinaires constituent une machine à broyer qui force les athlètes à se conformer à l'absurde, à une loi injuste et despotique. Dans ces jeux monstrueux auxquels personne n'a de toute évidence choisi de participer, on risque tout, même sa propre vie. Les jeux du cirque vont vite tourner aux jeux de massacre, où les participants dépouillés de leur humanité et dont la seule valeur est réduite à leur rendement sportif, endurent publiquement les supplices. A cet égard, il est dit que « l'abandon des noms propres appartenait à la logique W : bientôt l'identité des athlètes se confondit avec l'énoncé de leurs performances » (Ibid. 134). Les acteurs sont réduits au silence, dépossédés de leur nom et traités comme de simples numéros, des moins que rien à la merci de leurs bourreaux.

Les petits officiels n'ont, à vrai dire, pas grand-chose à faire : les préposés aux douches tournent négligemment leurs robinets d'eau bouillante ou glacée ; les coiffeurs passent leurs tondeuses ; les gardiens de travée font claquer leurs longs fouets ; les crieurs donnent le signal des applaudissements et



des huées.

Mais il faut que les Hommes se lèvent et qu'ils se mettent en rang. Il faut qu'ils sortent des chambrées – Raus! Raus! – il faut qu'ils se mettent à courir – Schnell! Schnell! – il faut qu'ils entrent sur le Stade dans un ordre impeccable! (Ibid. 210-211)

Très vite, c'est le règne du hasard, de l'aléatoire, du chaos qui régent la vie des athlètes. La référence aux Dieux, aux Juges et aux Directeurs – comme sont appelés les organisateurs des tournois –, suggère le pouvoir du demiurge despotique qui peut décider du destin de l'un de ses sujets, d'un lancer de dés ou d'un simple claquement de doigts :

Mais l'on connaît assez le monde W pour savoir que ses Lois les plus clémentes ne sont jamais que l'expression d'une ironie un peu plus féroce. L'apparente générosité des règles qui déterminent l'accession aux postes officiels se heurte chaque fois au bon plaisir de la Hiérarchie : ce qu'un Chronométréur suggère, un Arbitre peut le refuser ; ce qu'un Arbitre promet, un Juge peut l'interdire ; ce qu'un Juge propose, un Directeur en dispose ; ce qu'un Directeur concède, un autre peut le nier. Les grands Officiels ont tout pouvoir ; ils peuvent laisser faire, comme ils peuvent interdire ; ils peuvent entériner le choix du hasard ou lui préférer un hasard de leur choix ; ils peuvent décider, et revenir à tout instant sur leur décision. (Ibid. 209-210)

C'est en définitive la Loi qui se retourne contre elle-même ; contre toute logique, l'excellence sportive non seulement détruit mais annihile complètement les corps. A la manière de la funeste expression « le travail rend libre », slogan apposé à l'entrée des camps d'extermination, « aller plus vite, aller plus haut et aller plus fort », c'est aller plus sûrement vers la mort, vers l'oblitération totale – toute logique étant renversée, l'arbitraire ayant triomphé en maître absolu du jeu. Il apparaît alors clairement que l'île constitue en réalité une parabole des camps de concentration, tant les indices disséminés dans le récit affluent ; le tout dernier paragraphe de la partie fictive révèle pour de bon la fonction réelle de La Forteresse, qui se trouve au cœur de l'île et y recèle ses terribles secrets :

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité ... (Ibid. 220)

Tout comme pour des millions de déportés, la trace de Cécile Perec a disparu, exterminée à jamais. Mais, paradoxalement, comme l'analyse Bernard Magné, Perec réussit par l'écriture à repérer le tombeau de sa mère :

Dans la réalité, que Perec connaît fort bien, le four crématoire est le lieu de la disparition de toute trace : c'est parce que l'itinéraire tragique de Cyrla Perec la conduit aux crématoires d'Auschwitz qu'elle "n'a pas de tombe". Par son "erreur", le texte de *W* inverse cette réalité et fait du four le lieu d'*exhibition* des traces : ce qui devait effacer donne à voir, ce qui devait détruire conserve. (Magné 1994 : 80)

Ainsi l'écrivain réussit-t-il à trouver une forme de réponse à la disparition de sa mère, à faire son deuil et à entrevoir la possibilité de tourner la page de cet épisode incompréhensible de son existence, à travers l'invention de la dystopie *W* dénichée des souvenirs de son enfance.

## **Résolution : l'univers *W* comme miroir de l'espace absolument autre**

Enfin, dans la partie autobiographique, au sein du tout dernier chapitre, Perec explique son geste littéraire et la signification de l'île de *W*. C'est après la lecture d'un ouvrage sur les camps de concentration intitulé *L'univers concentrationnaire* de David Rousset, lui-même rescapé du camp de Buchenwald, que Perec se résout à écrire sur cette histoire, dont il n'a pas été témoin lui-même mais à laquelle il est malgré lui sans cesse renvoyé. Les mots qui concluent le récit dévoilent l'origine de son projet : « J'ai oublié les raisons qui, à douze ans, m'ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer *W* : les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme une ultime résonance : plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui des camps de déportation » (Perec 1975 : 222). On comprend que l'île de *W* soit sortie de l'imagination d'un garçon de douze ans, afin de reconstituer les circonstances de la disparition de sa mère et son ancrage originel dans les camps. Seule la fiction peut faire sens, au point que la dystopie monstrueuse qu'est *W* paraît plus vraisemblable encore que l'insoutenable réalité historique. Il aura fallu l'imagination d'un enfant pour donner une sorte d'explication à la confiscation de tout un pan de vie. Cela renseigne sur le pouvoir métonymique qui existe dans la fabrication des espaces, qu'ils soient entièrement inventés ou qu'ils empruntent au réel, en ce qu'ils racontent toujours autre chose qu'eux-mêmes et installent un jeu de miroir entre fiction et réalité. En considérant le récit *W* comme un

miroir réfléchissant la vérité des camps de concentration, il faut se référer encore à Foucault, pour lequel le miroir offre une visibilité nouvelle qui gratifie les hétérotopies d'une perspective plus riche :

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent [...] À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (Foucault 1994 : 756)

À ce titre, le récit *W* constitue un miroir dystopique permettant un retour sur l'enfance, jusqu'alors un trou noir marqué par l'absence de souvenirs. La parabole conçue par l'auteur, comme geste à la fois artistique mais surtout création fantasmagorique d'un adolescent, est un miroir salvateur qui récupère le lieu de l'enfance. Le miroir allégorique que forme l'île imaginée par Perec fait communiquer la mythologie olympique de *W* avec la réalité des camps de la mort.

Dès lors, l'univers *W* demeure un espace fondateur, un récit de l'absence pour l'écrivain et l'homme qu'est Perec. La dernière phrase détaillant la genèse du livre, laconique et limpide, raconte *in fine* l'entremêlement entre fiction et réalité, à savoir l'hétérotopie qu'est le lieu d'ici, attestant du projet perecquien parvenu enfin dans ces ultimes mots à son terme – les trois points de suspension fusionnant une fois pour toutes en point final et invitant à retourner à Belleville sur les pas de Perec, aux ruines de la rue Vilin.

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris: Payot, 2010.
- Burgelin, Claude. Heck, Maryline et Reggiani, Christelle. *Cahiers de l'Herne*, n° 116: *Perec*, L'Herne, 2016.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.
- Magné, Bernard. *Georges Perec*. Paris: Nathan-Université, 1999.
- Magné, Bernard. «Le viol du bourdon». In *Le Cabinet d'amateur*, n° 3, 1994.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir, Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

- Foucault, Michel. «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. In *Dits et Écrits (1954-1988) Tome IV. 1980-1988*. Paris, Gallimard, 1994.
- Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Éditions Denoël, 1975.
- Perec, Georges. *Ellis Island*. Paris: P.O.L., 1995.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.
- Perec, Georges. *Lieux*. Paris: Seuil, 2022.
- Lejeune, Philippe. *La mémoire et l'oblique*. Paris: P.O.L., 1991.
- Lejeune, Philippe. «Vilin Souvenirs». In *Genesis*, n° 1, 1992.