

## **Le lieu et la forme dans *La Clôture***

Mireille Ribière

*Une première version de ce texte a paru dans La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec, Rabâa Abdelkéfi (dir.), Tunis, Éditions Sahar, 2009, pp. 147–170.*

*La Clôture* est un ensemble de dix-sept poèmes hétérogrammatiques dont il existe deux éditions.

Dans l'édition originale, hors commerce et limitée à 100 exemplaires (Georges Perec / Christine Lipinska éditeurs, 1976), les poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec sont accompagnés de seize photographies de Christine Lipinska, contrairement aux dix-sept annoncées dans l'appel de souscription signé « G. P.<sup>1</sup> ». Textes et photographies non paginés sont inclus dans un coffret à l'italienne, chaque poème étant présenté selon deux dispositions différentes côte à côte : une grille (ou matrice) de douze lettres sur douze et une transcription « libre » respectant, entre autres, la découpe en mots (voir fig. 4, par exemple).

La réédition (*La Clôture et autres poèmes*, Hachette, 1980, p. 11–27) reprend les dix-sept textes hétérogrammatiques dans l'ordre précisé dans la liste d'incipits incluse dans le coffret original, mais dans une mise en vers ou une disposition parfois différente. Ni les matrices visualisant la contrainte ni les photographies ne sont reproduites.

C'est sur le passage de la première à la seconde édition que portera mon intervention.

### **La première édition**

Pour commencer, rappelons donc certaines particularités de l'édition de 1976 et la manière dont y est évoqué un lieu très précis : la rue Vilin où Perec a passé sa petite enfance, dans le 20<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Il ne retournera pas y vivre à la Libération puisqu'entre temps, alors qu'il était lui-même en relative sécurité à Villard de Lans, sa mère, restée à Paris, a été arrêtée comme juive, emprisonnée à Drancy puis, en février 1943, déportée à Auschwitz où sa trace s'est perdue.

L'édition de 1976 fait de *La Clôture* une œuvre ouverte dont les éléments sont réordonnables à volonté. Ainsi la composition des coffrets que j'ai pu consulter varie d'un exemplaire à l'autre, sans que l'on puisse affirmer s'il s'agisse-là de l'ordre originel ou du

---

<sup>1</sup> Pour une description détaillée du contenu de ce coffret voir Mireille Ribière, « La photographie dans *La Clôture* », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* (Toulouse), n<sup>os</sup> 7–8, décembre 1998, p. 107–119. Suzanne Lipinska affirmait encore récemment : « C'est avec ma fille Christine Lipinska, cinéaste qu[e] Georges Perec] publia en 1976 *La Clôture*, poèmes hétérogrammatiques accompagnés de dix-sept photographies de la rue Vilin prises par Christine. Tous deux ont couru les papetiers, imprimeurs, relieurs pour produire les cent exemplaires numérotés, les emballer et les envoyer aux souscripteurs » (« Georges Perec au Moulin d'Andé », dans *L'Œuvre de Georges Perec. Réception et mythisation*, actes du colloque de Rabat, 1–3 novembre 2000, textes réunis par Jean-Luc Joly, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Mohammed-V, Rabat, 2002, p. 52). Or, tous les exemplaires dont j'ai vérifié la composition – y compris celui de Christine Lipinska – ne comportent que seize photographies.

résultat des manipulations de lecteurs-souscripteurs curieux. En effet, si les poèmes désignés par leur incipit sont numérotés sur une liste à part, l'ordre des photographies n'est nullement précisé : aucun parcours de lecture n'est, de ce fait, imposé<sup>2</sup>.

Œuvre mixte, la première édition de la *Clôture* fait partie des textes où Perec confronte sa pratique d'écrivain à celle de photographes ou plasticiens, notamment *Métaux*<sup>3</sup> avec Paolo Boni, *Trompe l'œil*<sup>4</sup> avec Cuchi White, deux catalogues d'exposition — l'un pour Jacques Poli<sup>5</sup> et l'autre pour Peter Stämpfli<sup>6</sup> —, et *Un peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici*<sup>7</sup>. Invité à commenter les œuvres issues de cette confrontation, dans le cadre de la table ronde sur la poésie et le livre illustré organisée en novembre 1981 à Bologne<sup>8</sup>, Perec omet, curieusement, de citer *La Clôture*. Peut-être en raison du décalage temporel entre le moment où les photographies ont été prises, 1970<sup>9</sup>, et celui de la rédaction des poèmes, 1975<sup>10</sup> ; peut-être aussi, on le verra, en raison de la dimension autobiographique du recueil. Il n'en reste pas moins que l'appel de souscription de la première édition, qui explicite le titre du recueil et sert de déclaration d'intention, décrit bien *La Clôture* comme le résultat d'un « double travail » :

---

<sup>2</sup> Ce mode de présentation témoignant du souci de favoriser une lecture active est manifeste de diverses façons dans l'œuvre de Perec, qui déclare à propos de la lecture de *La Vie mode d'emploi*, en 1978 : « À la limite, mon rêve serait que les lecteurs jouent avec le livre, qu'ils se servent de l'index, qu'ils reconstruisent, en se promenant dans les chapitres, les histoires dispersées, qu'ils voient comment tous les personnages s'accrochent les uns aux autres [...], comment tout cela circule, comment se construit le puzzle » (« La maison des romans », entretien avec Jean-Jacques Brochier (1978), dans Georges Perec, *Entretiens et conférences*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003, vol. I, p. 244 ; et dans *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Nantes, Joseph K., 2011, p. 85–86).

<sup>3</sup> *Métaux* en collaboration avec Paolo Boni (sept sonnets hétérogrammatiques / sept graphisculptures). Les sept poèmes composés par Perec en décembre 1976 et janvier 1977 et les graphisculptures de Boni ne paraîtront qu'en 1985, soit trois ans après le décès de Perec, dans une édition hors commerce. Quatre sonnets de *Métaux* furent publiés en 1980 dans *La Clôture et autres poèmes*, mais sans les matrices typographiques incluses dans l'édition intégrale. Pour une présentation détaillée de *Métaux*, voir Mireille Ribière et Bernard Magné, *Les Poèmes hétérogrammatiques (Cahiers Georges Perec, n° 5, Paris, Éditions du limon, 1992, p. 17–24 et 156–65)*, où sont reproduits les manuscrits des sept sonnets ainsi que le sonnet en F tel qu'il est réalisé dans l'édition hors commerce.

<sup>4</sup> *Trompe l'œil*, six poèmes « français » accompagnés de six photographies (édition hors commerce, 125 exemplaires signés et numérotés). Les six poèmes composés en 1978 furent repris dans *La Clôture et autres poèmes*.

<sup>5</sup> *Peintures entomologiques 1978-1979*. Ce catalogue édité en 1979 par la galerie Maeght inclut quatre textes de Perec : « au départ il y aurait », « Tentative d'inventaire provisoire de quelques-uns des mots évoqués par la vision des tableaux de Jacques Poli », « Énumérations » et « 11 x (11 + 11) + 11 » (poème repris dans *Beaux présents, belles absentes*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1994, p. 25–26). Pour plus de détails, voir Bernard Magné, « Jacques Poli, Georges Perec : une (trop) brève rencontre », *Verso*, n° 16 : Dossier Jacques Poli, 1999.

<sup>6</sup> *Peter Stämpfli, œuvres récentes*. Ce catalogue édité par le CNAC Georges Pompidou en 1980 inclut « Alphabets pour Stämpfli », beau présent repris dans *Beaux présents, belles absentes, op. cit.*, p. 79–85. Pour plus de détails, voir Mireille Ribière, « En Parallèle : rencontre », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, n° 1 : « Miscellanées », printemps 1993, désormais consultable en ligne sur le site de la revue.

<sup>7</sup> « Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici », *Action poétique*, septembre 1981. L'ouvrage intégral permettant de combiner les huit poèmes en prose de Perec et les huit dessins de Clerici, n'a paru qu'en 1996 (Paris, Impressions nouvelles).

<sup>8</sup> « Art et poésie : le livre illustré », dans Georges Perec, *Entretiens et conférences, op. cit.*, vol. II, p. 329–338.

<sup>9</sup> La reproduction de la photographie de la façade du 53 rue Vilin par Lipinska incluse dans le coffret est datée de 1970 dans le n° 76 de la revue *L'Arc* consacré à Perec en 1979.

<sup>10</sup> Voir Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec », dans son *Portraits de Georges Perec*, Paris, Bnf, 2001, p. 97.

J'ai vécu rue Vilin de ma naissance, en 1936, à l'été 1942.

La rue Vilin, dans le 20<sup>e</sup> arrondissement, entre la rue des Couronnes et la rue Piat, est depuis plusieurs années en train de disparaître. Une à une les boutiques ont été fermées, les fenêtres ont été aveuglées, les maisons ont été abattues laissant place à des terrains vagues et à des palissades de ciment.

À plusieurs reprises, au cours des dernières années, je suis revenu rue Vilin pour tenter de décrire à la fois les souvenirs qui me rattachent à cette rue (la maison de mes grands-parents au n° 1, la maison de mes parents et le magasin de coiffure de ma mère, au n° 24) et les vestiges chaque fois plus effacées [*sic*] de ce qui fut une rue.

En même temps, Christine Lipinska photographiait les traces de cette clôture.

Le résultat de ce double travail est un livre que nous vous proposons aujourd'hui.

Cet appel de souscription rattache par ailleurs *La Clôture* aux descriptions de la rue Vilin entreprises dans le cadre de *Lieux*, projet autobiographique décrit en ces termes dans *Espèces d'espaces* :

En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux [...] ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers. J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible [...] L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire [...]. À plusieurs reprises, je me suis fait accompagner sur les lieux que je décrivais par un ou une ami(e) photographe qui, soit librement, soit sur mes indications, a pris des photos [...]<sup>11</sup>.

Publiées par Perec en 1977 sous le titre « La rue Vilin<sup>12</sup> », les descriptions réalisées sur place au cours de six visites successives (jeudi 27 février 1969 ; jeudi 25 juin 1970 en compagnie de Pierre Getzler qui réalise alors une cinquantaine de clichés ; mercredi 13 janvier 1971 ; dimanche 5 novembre 1972 ; jeudi 21 novembre 1974 ; et enfin 27 septembre 1975) permettent de suivre la dégradation progressive de la rue et s'achèvent sur cette inscription relevée sur une palissade : TRAVAIL = TORTURE. Les souvenirs liés à la rue Vilin, inédits du vivant de l'écrivain ont été publiés en 1992 sous le titre « Vilin souvenirs », dans le premier numéro de la revue *Genesis*, par Philippe Lejeune dont la présentation nous dit que ces souvenirs ont nourri le chapitre X de *W ou le souvenir d'enfance*, où Perec rappelle, entre autres, qu'il a tourné la dernière séquence d'*Un homme qui dort* dans la rue Vilin.

*La Clôture* appartient enfin, bien évidemment, au corpus des textes hétérogrammatiques<sup>13</sup>, dont le principe de composition est défini dans l'*Atlas de littérature potentielle* :

---

<sup>11</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 76. Pour une description détaillée de l'ensemble du projet, voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L., 1991, p. 141–209 et l'article de Danielle Constantin, « Autobiographie vespérale et lieux du sommeil tunisiens », dans Rabâa Abdelkéfi (dir.), *La Mémoire des lieux dans l'œuvre de Georges Perec*, préface de Bernard Magné, Tunis, Éditions Sahar, 2009, pp. 147–170.

<sup>12</sup> *L'Humanité*, 11 novembre 1977, p. 2 ; repris dans Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1989, p. 15–31. Voir, à ce propos, Jesús Camarero, « Tabularité et autobiographie », dans *Agora. Revue d'Études littéraires*, n° 4 : *Perec – Aujourd'hui*, textes réunis par Mireille Ribière, Editura Napoca Star, Cluj (Roumanie), 2002, p. 35–38.

<sup>13</sup> L'ensemble de ce corpus est présenté dans *Les Poèmes hétérogrammatiques*, *op. cit.*, p. 9–26.

[...] des énoncés dont chaque segment (vers) est l'anagramme d'un hétérogramme-souche. On retrouve dans cette contrainte une structure proche de la musique sérielle, chaque lettre ne pouvant être utilisée que lorsque la série a été épuisée<sup>14</sup>.

L'hétérogramme-souche, en ce cas, se compose des onze lettres ESARTINULOC auxquelles vient s'ajouter un joker, à savoir une lettre qui varie d'un vers à l'autre et d'un poème à l'autre et qui est figurée par un § dans la matrice côtoyant le poème dans l'édition de 1976. Ainsi pour le premier texte, « Tels où m'incarne, ô rictus, / l'absent lourd à ciel trop nu, / si calme, / transi ou cloqué, / criant secours. / La fin trouble sciant maison : / lecture du clos, / art inscrit à l'enfoui clôturé. / Sang » :

TELSOU§INCAR	ESARTINULOC + M
NEORICTUSLA§	ESARTINULOC + B
SENTLOUR§ACI	ESARTINULOC + D
ELTRO§NUSICA	ESARTINULOC + P
L§ETRANSIOUC	ESARTINULOC + M
LO§UECRIANTS	ESARTINULOC + Q
ECOURSLA§INT	ESARTINULOC + F
ROU§LESCIANT	ESARTINULOC + B
§AISONLECTUR	ESARTINULOC + M
E§UCLOSARTIN	ESARTINULOC + D
SCRITALEN§OU	ESARTINULOC + F
ICLOTURESAN§	ESARTINULOC + G

On notera que parmi les six ensembles de poèmes hétérogrammatiques de Perec<sup>15</sup>, *La Clôture*, *Métaux* et *Pouce-pouce* sont les seuls où Perec assouplit un tant soit peu les principes de son écriture hétérogrammatique en recourant à des lettres libres ou « jokers », c'est-à-dire à des séries ouvertes. On notera, par ailleurs, que le recours à un § distinctif et filiforme pour signifier la lettre joker est lourd de conséquences. Il met en avant le nombre palindromique 11 dont Bernard Magné a montré le rôle clé dans l'écriture perecquienne en tant qu'« élément récurrent, lié à un fragment d'autobiographie<sup>16</sup> » – et déjà mis à l'index dans la liste des incipits, dont le plus court est celui du poème en onzième position qui donne son titre au recueil, « clôturé ». Ce « § », constitué de deux SS<sup>17</sup> enchevêtrés sur l'axe vertical, et donc double, à sa façon, comme le

<sup>14</sup> Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 232.

<sup>15</sup> *Ulcérations* (rédigé pour les vœux de 1974), *La Clôture* (composé en 1975, pub. 1976), *Alphabets* (composé entre 1974 et 1976, pub. 1976), *Métaux* (composé en 1976-1977, pub. posth. 1985), « À Hans Dahlem » (1978), et *Pouce-pouce* (composé en 1979 et publié en 1984 à partir d'un tapuscrit inédit).

<sup>16</sup> Je rappelle que le 11, 2 et le 43 font référence au 11 février 1943, date à laquelle la mère de Perec fut déportée en direction d'Auschwitz et par la suite déclarée « officiellement décédée » (*W ou le souvenir d'enfance*, op. cit., p. 57). Selon la terminologie de Bernard Magné, il s'agit là d'un « æncrage », à savoir un élément récurrent, lié à un fragment d'autobiographie qui constitue la base d'une contrainte formelle (Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, p. 29–31 et 57–68).

<sup>17</sup> On rappellera à ce propos, le passage de *W ou le souvenir d'enfance* consacré au X, point de départ d'une « géométrie fantasmagorique, dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance », notamment la croix gammée nazie et l'insigne des SS (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975/réed. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 105–106).

chiffre 11, confère, en outre, à ce qui aurait dû avoir l'apparence d'un carré de 12 lettres sur 12 —ou du moins s'en rapprocher— l'apparence d'un rectangle de 34 x 75 mm. Loin d'être anodin, le phénomène se répétera désormais chaque fois que Perec publiera des textes hétérogrammatiques accompagnés de leur matrice typographique. Seule exception — mais cet ensemble date de deux ans auparavant —, *Ulcérations*, dont la matrice est reproduite en continu sur 400 lignes en deux colonnes. Qu'il s'agisse d'*Alphabets* (matrice de 11 lettres sur 11), de *Treize vers hétérogrammatiques pour Hans Dahlem* (13 lettres sur 13) ou de *Métaux* (14 lettres sur 14), le soi-disant « carré » de lettres, pour reprendre la formule qu'utilise Perec en quatrième de couverture d'*Alphabets*, aura toujours, de manière plus ou moins marquée, la forme d'un rectangle<sup>18</sup>.

### La seconde édition

Dans la reprise en volume, les caractéristiques que je viens d'évoquer disparaissent (il n'y a plus ni « double travail », ni œuvre ouverte) ou cessent d'être affichées : la dimension autobiographique et le procédé hétérogrammatique sont à reconstituer. Par rapport à l'édition en coffret, en effet, l'édition en volume se définit essentiellement par défaut :

- suppression du paratexte, l'appel de souscription n'ayant plus lieu d'être ;
- suppression des photographies ;
- suppression des matrices.

Avec la disparition des photographies et du paratexte expliquant la genèse du « double travail », c'est la dimension référentielle – toute relative, on le verra – du recueil qui s'estompe. Le nom même de la rue Vilin, clairement visible sur une plaque apposée au mur sur deux des clichés, est oblitéré, tandis que l'absence de références explicites à la signification du lieu pour Perec obscurcit la dimension autobiographique du recueil.

Avec la disparition de la matrice, le chiffre 11 cesse d'être mis en avant<sup>19</sup>. Plus fondamentalement, c'est tout l'échafaudage hétérogrammatique qui est retiré, puisque dans les intertitres et la table des matières de l'édition de 1980, les poèmes ne sont même plus qualifiés d'« hétérogrammatiques », le terme ne figurant que dans les références bibliographiques.

Perec ne s'est pas expliqué sur la suppression des photographies. Il a, par contre, précisé la raison pour laquelle aucune matrice n'est incluse dans la seconde édition :

L'ennui, quand on voit la contrainte, c'est qu'on ne voit plus que la contrainte. J'ai fait un recueil de poèmes appelé *Alphabets* : ce sont des onzains élaborés selon une contrainte extrêmement dure que j'ai fait apparaître typographiquement dans le livre [...]. C'est très compliqué. Je pense que certains de ces textes mériteraient peut-être une telle présentation typographique. Mais on risque, en ce cas, de n'en lire que l'exploit, le record. Je me rends compte que lorsque je publie, comme je l'ai fait tout récemment dans *La*

---

<sup>18</sup> Voir, en annexe de *Cahiers Georges Perec*, n° 5, *op. cit.*, les reproductions en fac-similé de pages extraites de *Métaux* (14 lettres sur 14), de *Treize vers hétérogrammatiques pour Hans Dahlem* (13 lettres sur 13), et d'*Alphabets* où les matrices des 176 onzains font page après page, et à moins d'effets typographiques particuliers, 30 x 52 mm. Le phénomène est circonscrit, à ma connaissance, aux hétérogrammes.

<sup>19</sup> Rien de comparable à ce qui se passe lors de la reprise d'*Ulcérations* dans *La Clôture et autres poèmes*, où la suppression de la matrice représentant en continu les 400 séries de onze lettres est compensée par la division de l'ensemble en onze parties.

*Clôture*, des poèmes composés selon des systèmes aussi compliqués, sans donner la clé, finalement, le lecteur peut les recevoir comme un poème. C'est du moins ce que je voudrais<sup>20</sup>.

Si exclure les matrices, c'est se refuser à « donner la clé », il n'en va guère autrement pour les photographies<sup>21</sup>. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de faire l'impasse sur les conditions et modalités de production des poèmes afin de les faire accéder, selon Perec, à un statut véritablement poétique.

Ce processus n'est pas sans rappeler celui analysé par Cécile De Bary à propos du dessin dans l'écriture de *W ou le souvenir d'enfance* :

Si l'élaboration du texte fait disparaître le dessin d'enfant au profit du mot, elle est donc, elle-même, accompagnée de nouveaux dessins ensuite purement et simplement révoqués. Parallèle au geste d'écriture pour la plupart des dessins figuratifs des manuscrits, qu'ils soient illustration ou expression d'un imaginaire sans lien manifeste avec le texte, le croquis n'y sert donc directement l'écriture que rarement, ou il l'orne. Il émerge parfois même à des moments de blocage. En tout cas, il disparaît complètement au moment de la publication (si l'on met à part le cas de la maquette de couverture); plus encore, le texte publié n'encourage pas toujours la représentation par le lecteur : l'image est alors évacuée<sup>22</sup>.

Plutôt que d'évacuation, je préférerais, à propos de *La Clôture*, parler de « désancrage ». Alors que dans la première édition, la photo ancrerait le texte à un lieu et à un état de fait (la rue Vilin et sa disparition progressive), cependant que la matrice ancrerait le texte à un procédé (douze permutations à partir d'un hétérogramme souche), la disparition des matrices et de la photographie s'apparente à un même geste de désancrage, lequel s'exerce au profit du seul encrage, c'est-à-dire du texte abouti respectant toutes les conventions de l'écrit.

Ancrage /encrage, si j'ai choisi ces termes, c'est moins par référence à l'utilisation qu'en fait Bernard Magné<sup>23</sup> que parce qu'ils figurent dès juillet 1970 dans un texte de « Vilin souvenir » :

Ce qu'il y a d'extraordinaire ici, ce qui en fait, un lieu modèle, c'est que je ne fais qu'y passer, que j'y vois les choses (les « choses », les signes d'ancrage) [...] qu'elles m'imposent leur nostalgie (regret d'un pays natal, d'une demeure ancestrale [...] ; ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lieu est rhétorique = signe d'encrage (la différance, la diff(icile) errance, ici l'errance)<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Georges Perec, *Entretiens et conférences*, op. cit., vol. II, p. 171. Force est de constater que les rares journalistes qui ont salué la parution de *La Clôture et autres poèmes* (voir la notice qui est consacré à la réception de l'ouvrage dans les *Entretiens et conférences*, op. cit., vol. II, p. 111) et les quelques perecquiens qui se sont intéressés aux hétérogrammes ne les ont guère reçus comme le souhaitait Perec.

<sup>21</sup> Nul doute que la disparition des photos, dont on a verra le caractère déceptif, puisse également s'envisager comme signe de la « méfiance » de Perec pour la photographie telle que l'analyse Christelle Reggiani dans « Perec : une poétique de la photographie », *Littérature*, n° 129, mars 2003, p. 77-106 et « Perec Photographe », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 7, Paris, Noésis, 2003, p. 47-59. L'un n'exclut pas l'autre.

<sup>22</sup> Cécile De Bary, « L'image pré-texte », *Agora. Revue d'études littéraires*, n° 4 : *Perec – Aujourd'hui*, op. cit., p. 116.

<sup>23</sup> Voir notamment Bernard Magné, *Georges Perec*, op. cit., p. 26-28.

<sup>24</sup> Extrait d'une page reproduite dans *Genesis*, (op. cit., p. 136) avec, en regard, des photos de la rue Vilin prises par Pierre Getzler en juin 1970.

et qu'ils réapparaissent dans le passage de *W ou le souvenir d'enfance* où Perec relate sa visite sur la tombe de son père au cimetière militaire de Nogent-sur-Seine :

La découverte de la tombe de mon père, des mots PEREC ICEK JUDKO suivis d'un numéro matricule, inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles, m'a causé une sensation difficile à décrire : [...] quelque chose comme une sérénité secrète liée à l'ancrage dans l'espace, à l'encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d'être abstraite [...] comme si la découverte de ce minuscule espace de terre clôturait enfin cette mort que je n'avais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, mais qu'il m'avait fallu, pendant des années et des années, déduire hypocritement des chuchotis apitoyés et des baisers soupirants des dames<sup>25</sup>.

C'est dans *W ou le souvenir d'enfance* que l'on rencontre pour la première fois, me semble-t-il, chez Perec cette notion de « clôture », qui réapparaîtra plus tard dans *Récits d'Ellis Island*, à propos d'un autre lieu, le centre d'accueil des candidats à l'immigration aux États-Unis de 1892 à 1924 :

Ce qui 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  
je ne sais pas très précisément ce que c'est  
qu'être juif  
ce que ça me fait d'être juif  
[...]  
ce n'est pas un signe d'appartenance,  
[...]  
ce sera plutôt un silence, une absence, une question,  
une mise en question, un flottement, une inquiétude<sup>26</sup>.

À la lumière de ces passages, on comprend peut-être mieux le geste qui consiste à isoler les textes de *La Clôture* des photographies. Avec la disparition des photographies, l'isotopie sémantique du lieu se fait plus diffuse : les mots notionnels susceptibles d'être lus sur le mode descriptif (abri, bastion, cadastre, ciment, construit, cour, crépis, cul de sac, granit, lieux, maison, mur, rues) perdent de leur prégnance au profit des trois mots notionnels les plus fréquents dans le recueil : « mort », « clôture » (modulé en « clôturé », « clos » et « clôt ») et « art »<sup>27</sup>. Ce faisant, le titre même du recueil, *La Clôture*, perd de sa valeur descriptive pour devenir une espèce de métaphore *in absentia* de... l'absence justement. L'opacité sémantique qui en résulte est celle-là

<sup>25</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>26</sup> Georges Perec et Rober Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, éditions du Sorbier, 1980, p. 42–43.

<sup>27</sup> Pour une analyse sémantique plus poussée voir Mireille Ribière, « La photographie dans *La Clôture* », *op. cit.*, p. 116.

même qui caractérise la plupart des poèmes hétérogrammatiques : « l'impression générale demeure d'une relative obscurité et d'une approche difficile : les hétérogrammes sont sans conteste des textes dysphoriques, au moins de prime abord<sup>28</sup> ». En tant qu'ils posent un défi herméneutique, les textes de *La Clôture* se lisent alors, pour reprendre les termes de Perec dans *Ellis Island* comme « une mise en question, un flottement, une inquiétude », dont l'objet reste évanescent<sup>29</sup>.

### **Les enjeux**

Malgré le profit que l'on peut tirer d'une lecture intertextuelle, j'ai néanmoins la nostalgie de cette première édition où, loin de se limiter au rôle habituellement dévolu à l'illustration, à savoir la seule mise en images de certains aspects privilégiés du texte, la photographie par sa présence même donne à voir des fonctionnements que la seconde édition ne permet d'envisager que partiellement ou de manière très indirecte.

Ce n'est pas la représentation indicielle de la rue Vilin en train de disparaître qui est en cause. La valeur documentaire de la série photographique est fortement compromise par plusieurs anomalies, dont la présence de deux occurrences de façades portant le numéro 55, qui pourraient à la rigueur être le même lieu pris sous des angles différents, mais ne peuvent pas avoir été photographiées dans la rue Vilin puisqu'elles ne ressemblent absolument pas à la façade du 53-55, rue Vilin, représentée sans confusion possible sur un troisième cliché<sup>30</sup>. L'intérêt premier des photographies n'est pas non plus dans leur capacité à faire lire le titre, la « clôture », sur le mode réducteur de la dénotation ou de la connotation négative. Il est ailleurs.

La photographie et la présentation en coffret me paraissent liées. L'abandon de l'une et de l'autre en faveur d'une édition en volume oblitère tout un ensemble de phénomènes formels qui portent à réflexion. À commencer par « l'ouverture » de l'œuvre qui problématise d'emblée cette notion de « clôture » et, en permettant au lecteur de réordonner à volonté les éléments qui la composent, rappelle le processus d'anagrammatisation constitutif de l'écriture hétérogrammatique et visualisé dans la double disposition.

Ce qui s'affiche également à travers la coexistence au sein du coffret des photographies et des textes accompagnés de leur matrice, c'est une parenté formelle fondamentale entre le geste de la photographe et celui de l'écrivain. Cela tient à la nature même de l'image-acte photographique et de l'écriture hétérogrammatique, qui l'une comme l'autre procèdent par fragmentation et mise en série : découpe par cadrages successifs du continuum perceptif / prélèvements dans l'alphabet, d'abord ; assemblage de manière à obtenir une séquence de vues / de mots, vers et poèmes, ensuite. Au-delà des représentés, des images d'abandon et de ruine, ce qui s'affirme c'est la force vive de l'art, de l'écriture comme conquête sur la mort et sur le silence. Les connotations positives de l'explicit des poèmes 11 (« linceul naît corps ») et 17 (« L'accalmie (ton sûr port au silence / conquis) : l'art ? ») s'en trouvent singulièrement renforcées.

---

<sup>28</sup> Voir Bernard Magné, *Quelques considérations sur les poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec*, dans *Les poèmes hétérogrammatiques*, op. cit., p. 52.

<sup>29</sup> Il n'est peut-être pas inintéressant de noter que la réflexion sur la notion de « clôture » passe à deux reprises par le regard de l'autre, Christine Lipinska dans *La Clôture* et Robert Bober dans *Récit d'Ellis Island*.

<sup>30</sup> Pour plus de détails sur le caractère déceptif de cette série de photographies, voir Mireille Ribière, « La photographie dans *La Clôture* », op. cit.

Bien que Perec ne soit pas l'auteur<sup>31</sup> de la série de photographies incluse dans la première édition, il la fait sienne en omettant d'inclure la dix-septième photo annoncée<sup>32</sup>. Cette intervention décisive pour la composition du coffret rattache celui-ci au réseau du « manque » qui parcourt l'ensemble de l'œuvre perecquienne et se manifeste ici plus spécifiquement dans l'écriture hétérogrammatique exhibée dans la matrice. En effet, l'écriture hétérogrammatique est d'abord lipogrammatique : c'est une écriture du manque puisqu'elle limite le nombre de lettres disponibles aux onze lettres de l'hétérogramme-souche. *La Clôture* met toutefois en œuvre une écriture hétérogrammatique d'un type bien particulier puisque l'ajout d'un joker, matérialisé par le « § » ayant valeur de clinamen, y ménage un espace de liberté et d'expression. Ce que la deuxième édition de *La Clôture* masque justement, c'est le clinamen comme élément dynamique, euphorisant, qui fait la singularité du recueil et le distingue d'*Ulcérations* par exemple, et cela au profit d'un flou sémantique aux effets dysphoriques

Si l'on applique, par ailleurs, à la première édition de *La Clôture* la phrase de Jules Verne qui sert d'exergue à *La Vie mode d'emploi* : « Regarde de tous tes yeux, regarde », on ne peut pas ne pas remarquer les parentés d'ordre plastique entre ce que donnent à voir les photographies d'une part et les feuillets où se côtoient matrice et poème d'autre part. Aux multiples grilles représentées sur les clichés font écho les matrices sous forme de grilles typographiques. Sur certains clichés, la double configuration texte / grille trouve son équivalent dans la représentation d'ouvertures fermées par des grilles, et surmontées ou flanquées d'inscriptions de toutes sortes — enseignes, affiches, graffiti. Cela est d'autant plus sensible que, contrairement à ce qui se passe dans *Alphabets* où la position des matrices sur chaque feuillet est réglée par un système de permutations complexes<sup>33</sup>, la place respective des textes et de leur matrice change d'un feuillet à l'autre sans qu'il soit possible de détecter des constantes, à l'exception de quelques récurrences<sup>34</sup>.

Quant à la configuration grille / inscription sur les clichés, elle varie au gré des représentés, et c'est plutôt la prégnance du rectangle dans les images et les matrices, qui permet de faire le lien entre les deux pratiques.

---

<sup>31</sup> Curieusement, les seules photographies à notre connaissance dont Perec soit l'auteur sont les 39 polaroids pris en avril 1979 durant sa traversée de l'Atlantique à destination de New York, sur un porte-containers, pour le tournage de *Récits d'Ellis Island* avec Robert Bober. Ces clichés reproduits dans *Texte en main* (n° 12 : « Perec, Polaroids », Grenoble, printemps-été 1997) et ceux de Christine Lipinska ont maintes caractéristiques communes. Comme le remarque Christelle Reggiani, les polaroids sont « caractérisés par leur géométrie très marquée où revient la forme de la grille » et présentent, à deux exceptions près, « trois motifs seulement : les containers, des portions de bastingages, le ciel et la mer [...] dans des configurations variées » ; ils apparaissent ainsi comme « une mise en scène photographique spécifique de l'absence » (« Perec : une poétique de la photographie », *Littérature, op. cit.*, p. 78–81), formule qui convient remarquablement bien aux clichés de Lipinska.

<sup>32</sup> Celle qui correspondrait, par exemple, au n° 1 de la rue Vilin, dont il est dit dans l'appel de souscription que s'y trouvait « la maison de [s]es grands-parents » et qui n'est pas identifiable comme telle dans la série.

<sup>33</sup> Voir « Alphabets déchiffré » dans *Les poèmes hétérogrammatiques, op. cit.*, p. 115–124.

<sup>34</sup> Ainsi la position respective du texte (en bas à droite) et de la matrice (en haut en gauche) dans le premier et le dernier poèmes de la liste (n°s 1 et 17) est, sinon rigoureusement semblable, du moins comparable (voir les reproduction en facsimile en annexe du numéro 5 des *Cahiers Georges Perec, ibid.* p. 154–155).

Parfois le rectangle prolifère<sup>35</sup> :

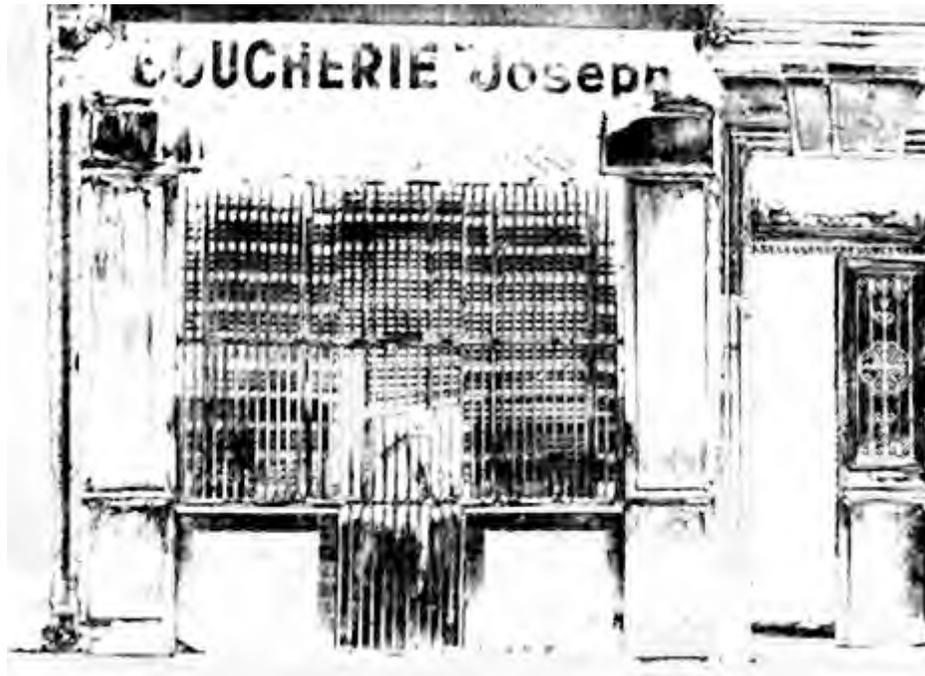


Figure 1



Figure 2

---

<sup>35</sup> Tous les feuillets, qu'ils portent textes ou photographies, sont de dimension 18 x 24 cm. Comme seules nous importent les formes esquissées, les images présentées ici ont été dénaturées de diverses manières pour prévenir toute reproduction abusive.

Parfois le rectangle se fait singulier. C'est le cas notamment de la photographie du n° 24, où vivaient les parents de Perec et où sa mère tenait son magasin de coiffure, qui présente le lieu sous la forme d'une unique porte close surmontée d'un « Coiffure Dames » encore déchiffrable :



Figure 3

Cette photographie évoquée par Perec dans l'appel de souscription figure sous sa forme la plus épurée, la configuration rectangle / inscription. Or, cette configuration particulière se trouve reflétée dans la mise en page de la matrice et du texte des poèmes n° 12 (« arçon futile sous le granit croulant ») et n° 13 (« coulent grisâtres au loin »), et surtout n° 4 (« lit sourd, ça n'est ni la cour », Figure 4) où l'une et l'autre sont non seulement superposés, mais centrés.

Le parallèle qui s'instaure entre la photo du n° 24, où il faut deviner la valeur des lettres à demi effacées pour déchiffrer l'inscription « Coiffure Dames », et la matrice, où la valeur du joker est également à reconstituer à partir de la mise en mots, se double d'une opposition nette entre, d'une part, l'« esthétique de la déréluction<sup>36</sup> » manifeste dans la photo et, d'autre part, l'esthétique de la construction manifeste dans l'écriture hétérogrammatique, et le soin apporté à la mise en page et la typographie des textes. Il suffit, par ailleurs, de faire figurer —en respectant scrupuleusement les proportions de chacun— la matrice d'un des poèmes, le quatrième en l'occurrence, à l'emplacement de la porte close du n° 24 de la rue Vilin, particulièrement emblématique<sup>37</sup>, pour entrevoir une justification possible au fait que les matrices typographiques soient franchement rectangulaires (voir Figure 5).

<sup>36</sup> J'emprunte l'expression à Christelle Reggiani, « Perec : une poétique de la photographie », *op. cit.*, p. 105.

<sup>37</sup> Une variante de cette photographie e la porte du n° 24 de la rue Vilin est reproduite sur la jaquette de la première édition de *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*

Figure 4



Figure 5



Avec la confrontation matrice, texte, image au sein du coffret, c'est donc bien le lien inextricable entre lieu et forme qui s'affirme. Dans ce contexte toutefois, on l'a vu, la photographie est du côté du moins, du déficit référentiel, du manque (le coffret ne comprend que seize clichés) ; il en est de même pour la matrice typographique qui met en valeur la nature essentiellement lipogrammatique de la contrainte. Le texte abouti, par contre, se situerait du côté du plus, de la fluidité sémantique, de l'affirmation du sujet évoquée dans le dix-septième et ultime poème<sup>38</sup> :

Car plus en toi s'unit l'archéologue  
criant son écart. plus il saigne court.

La porte s'incurve : ni sa clôture, ni  
blocus à ton désir tu.

L'accalmie (ton sûr port au silence  
conquis) : l'art ?

Dans ces conditions, le passage de la première à la seconde édition, où le texte s'émancipe à la fois des représentations du lieu et de celles de la contrainte hétérogrammatique correspondrait à une progression logique, permettant au texte poétique de s'instaurer enfin comme lieu rhétorique.

---

<sup>38</sup> Constatation, n'ayant pas valeur de démonstration mais intéressante en raison de l'identité des souscripteurs, dans trois des six des exemplaires consultés, le n° 9 de Marcel Bénabou, le n° 26 d'Ela Bienenfeld et le n° 49 de Bernard Queysanne, la dernière photographie incluse dans le coffret est celle du « Coiffure dames » et le dernier texte est celui qui porte le numéro 17 dans la liste des poèmes. Le poème est repris, par ailleurs, en quatrième de couverture de *La Clôture et autres poèmes*.