

Juin 2011

Ellen van de Corput
Studentnr. 3227863
Mémoire de Bachelor
Universiteit Utrecht

Manger des madeleines : La représentation de la mère
dans *La chambre claire* de Roland Barthes et *W ou le
souvenir d'enfance* de Georges Perec



Opleiding : Franse taal en cultuur, Literatuurwetenschap
Begeleiders : Dr. E. Radar & Dr. B. Kaiser

Table des matières

Introduction	3
1. La théorie : la mémoire et les souvenirs	5
1.1. Proust et la mémoire involontaire	5
1.2. La psychanalyse : Freud et Winnicott	8
1.3. Les souvenirs et les photographies	11
2. L'essai : <i>La chambre claire</i> de Roland Barthes	13
2.1 La photographie et la mère : une double recherche problématique	13
2.2 Trois photographies importantes : Nadar, Clifford et Boudinet	17
2.2.1 La mère ou la femme de Nadar	17
2.2.2 « C'est là que je voudrais vivre... »	18
2.2.3 L'image sans texte	19
2.3 Le cordon ombilical : une trace charnelle	21
2.3.1. Le punctum, le référent et l'ombilic	21
2.3.2. La photographie du Jardin d'Hiver et Ariane	23
3. Le roman : <i>W ou le souvenir d'enfance</i> de Georges Perec	24
3.1 À la recherche des souvenirs d'enfance	24
3.1.1 Absence et fragmentation des souvenirs	24
3.1.2 La madeleine de Perec : les lieux	26
3.2 Le corps s'en souvient	28
3.2.1 Une « gaucherie contrariée »	28
3.2.2 Tomber dans le vide	31
3.3 Remplir le vide : la fantaisie <i>W</i>	33
3.3.1 La psychanalyse : les détails et la répétition	33
3.3.2 « Pour E »	35
Conclusion	36
Bibliographie	37

Introduction

La littérature française connaît un bon nombre d'auteurs qui ont essayé de représenter leur mère à partir des souvenirs. Le plus célèbre en est probablement Marcel Proust, mais il y a aussi les romans *Lambeaux* de Charles Juliet et *Le livre de ma mère* d'Albert Cohen.

Ces écrivains semblent parfois avoir un accès illimité aux souvenirs. Ceci n'est pas le cas pour les deux écrivains que nous allons étudier dans ce travail. Chez Georges Perec ainsi que chez Roland Barthes, la représentation de la mère à partir des souvenirs pose problème. Nous avons choisi d'étudier la mère en relation des souvenirs puisqu'elle prend une place importante dans l'œuvre de ces auteurs. Il semble être particulièrement pertinent de représenter ce personnage, plus qu'il ne l'est de représenter le père ou une sœur. Ceci est probablement le cas parce que la mère est celle avec qui nous avons partagé les premières années de notre vie. Elle est le lieu initiale auquel on veut retourner, elle est « chez soi » (*home*), on a été uni par le cordon ombilical.

En regardant des photographies de sa mère, Barthes éprouve un blocage de la mémoire. Les photographies ne sont pas des madeleines, constate-il dans *La chambre claire*.¹ Dans *W ou le souvenir d'enfance*, les souvenirs sont souvent simplement absents. Pouvoir représenter la mère est ici surtout une question de partir à une recherche : retrouver la mère (son essence et son corps, pour Barthes) et retrouver les souvenirs (Perec).

La question centrale de ce travail est: S'il est question d'un blocage de la mémoire, de quelles autres façons les auteurs représentent-ils la mère dans leur œuvre ?

Notre hypothèse est que la mère est par conséquent représentée de plusieurs autres façons. Les deux auteurs, qui écrivent et publient à la même époque (les années 1950 jusqu'aux années 1970), rencontrent des problèmes semblables et ils semblent avoir trouvé des solutions qui sont liées. Chez Barthes, il s'agit surtout d'un parallèle entre la mère et la photographie. La recherche de l'essence de la photographie est en même temps une recherche (du corps) de sa mère. Chez Perec, le vide créé par l'absence des souvenirs est rempli par une fantaisie (*W*), qui est liée au lieu où sa mère est morte : Auschwitz. Le corps et le corporel sont aussi importants chez Perec. Nous verrons que nous pouvons localiser le traumatisme de la mort de sa mère dans son corps. Des autres aspects qui relient les auteurs sont l'importance des théories de la psychanalyse dans l'analyse de leurs œuvres et le rôle des photographies.

¹ Roland Barthes. 1980 *La chambre claire*. Paris: Gallimard Seuil [2010] p.129

Nous verrons que Barthes et Perec créent leur propre version du jeu que la psychanalyse appelle Fort-Da, afin de surmonter l'absence de la mère. Perec utilise aussi des méthodes de la psychanalyse plus générales afin de retrouver des souvenirs.

Afin de répondre à la question centrale, nous étudierons d'abord la théorie de la mémoire et des souvenirs, comme la mémoire involontaire chez Proust et des théories psychanalytiques de Freud. Nous aurons besoin de cette théorie pour l'analyse des textes de Barthes et de Perec. Dans le deuxième chapitre, nous examinerons la représentation de la mère dans *La chambre claire* de Roland Barthes. Puis nous discuterons cette problématique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec. Finalement nous essayerons d'en tirer une conclusion.

1. La théorie : la mémoire et les souvenirs

Dans ce premier chapitre nous allons regarder la théorie concernant la mémoire et les souvenirs. Nous commencerons par Marcel Proust, un exemple célèbre de la littérature française quant à l'écriture et la mémoire. Comme les psychanalystes, que nous traiterons dans le deuxième paragraphe, il montre dans son œuvre *A la recherche du temps perdu* qu'il est possible de retrouver des souvenirs que nous croyons perdus pour toujours. Dans les chapitres suivants nous verrons que la madeleine proustienne est un des fils conducteurs de ce travail. Barthes et Perec sont à la recherche de quelque chose qui puisse faire ce que la madeleine a fait pour Proust : faire ressusciter les souvenirs. En analysant leurs textes, nous verrons que les deux auteurs utilisent entre autres des photographies et des espaces. Ceci pose problème. Au fil du temps les photographies remplacent les souvenirs des visages. Dans le troisième paragraphe nous verrons pourquoi les photographies ne font pas revenir les souvenirs.

1.1. Proust et la mémoire involontaire

L'œuvre de Proust ne concerne pas seulement le passé, mais aussi la mère. Les deux sont à la base de la *Recherche*, qui est l'histoire de la séparation de Proust et de sa mère. Elle est morte en 1905 et dans son art il essaye de rétablir une relation avec elle.² La structure intérieure de son œuvre a été formée par les expériences de la mémoire involontaire. Selon Proust, et selon les psychanalystes, il y a une différence entre la conscience (l'intelligence) et l'inconscient, où se trouvent les souvenirs que le protagoniste essaie de retrouver. Notre intelligence ne réussira jamais à retrouver ces souvenirs, il faut une autre technique. Afin de faire revenir les souvenirs de l'inconscient, on passe par un processus d'associations des souvenirs. La mémoire involontaire peut être activée par des liens entre ces associations et des objets matériels qui nous entourent. L'auteur est celui qui traduit les souvenirs. La création est alors la traduction de la mémoire.³

La plupart du temps, le présent est plus important et plus fort que le passé : « *For the intelligence, the past is really the past. For the intelligence, the hours that we live die one*

² Christie MacDonald. 1991 *The Proustian Fabric: Associations of Memory*. Lincoln : University of Nebraska Press, p.20

³ *ibidem*, p.34

after the other, *it is powerless.* »⁴ La possibilité de faire revenir le passé est pourtant toujours présente, mais ceci dépend du hasard. La première expérience de la mémoire involontaire paraît dans *Du côté de chez Swann*. La scène célèbre avec la madeleine est le prototype de toutes ces expériences. Elle montre bien comment la mémoire involontaire fonctionne :

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. [...] Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.⁵

La madeleine est l'objet qui, par un processus d'associations des souvenirs, fait revenir tout Combray. L'expérience peut d'abord être un peu vague, mais tout deviendra très clair, comme le montre les fleurs qui sont d'abord indistincts mais qui deviennent des choses reconnaissables, prenant « forme et solidité. » Un exemple de ces associations est le fait que Madeleine était le nom d'un personnage de *François le Champi*, un roman que le jeune Marcel et sa mère lisent ensemble dans *Combray*.⁶ Par la madeleine, Marcel retourne à sa mère. La madeleine est ainsi associée à la mère, comme le constate aussi Carol Mavor:

*Hardly food, eating the madeleine cake is closer to sharing a kiss. [...] To eat the madeleine cake is to eat the mother, to return to home, to mother. To kiss her is to eat her up. [...] The madeleine is a "woman-cake."*⁷

Il est ici question d'une synecdoque, puisque la partie (la madeleine) évoque le tout (Combray). Manger une madeleine afin de retourner chez soi, à la mère, c'est exactement ce que Barthes et Perec espèrent faire.

⁴ ibidem, p.30

⁵ Marcel Proust. 1913 *Du côté de chez Swann*. Paris: Le Livre de Poche [2008], p.90-91

⁶ ibidem, p.85-86

⁷ Carol Mavor. 2007 *Reading Boyishly: Roland Barthes, J.M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D.W. Winnicott*. Durham et Londres: Duke University Press, p.12-13

Nous avons déjà noté que Marcel Proust et les psychanalystes partagent certaines idées à propos de la mémoire et des souvenirs. Proust retrouve les souvenirs dans l'inconscient. L'analyse et l'interprétation de son roman se basent sur l'association des idées et des souvenirs. Nous pouvons analyser son œuvre comme les psychanalystes analysent les rêves. Ce sont les associations qui créent du sens. Dans le paragraphe suivant nous verrons ce que sont exactement les théories de la psychanalyse.

1.2. La psychanalyse : Freud et Winnicott

La psychanalyse est une méthode de traitement et d'investigation introduite dans la psychologie par Sigmund Freud à la fin du 19^{ème} siècle.⁸ Afin d'analyser les symptômes des troubles névrotiques les psychanalystes se concentrent sur l'inconscient au lieu de la conscience. Pendant les traitements ils utilisent surtout l'hypnose, le retour à l'enfance et l'analyse du rêve pour retrouver les fragments et les détails qui, après une longue reconstruction, peuvent nous indiquer quels sont les souvenirs qui ont été réprimés. Ces souvenirs se trouvent dans l'inconscient, où ils restent intacts et dangereux. Les psychanalystes essayent de les replacer dans la conscience. Le but de la psychanalyse était alors de retrouver et de reconstruire les souvenirs réprimés.⁹ Dans leur analyse, les psychothérapeutes se basent sur les souvenirs (de l'enfance) et sur les fragments qui ont échappé l'inconscient. On fait également usage de l'association libre des détails pour créer du sens.

Pour l'analyse des rêves les détails sont très importants. Dans *L'Interprétation des rêves* Freud utilise l'observation que dans nos rêves nous retrouvons des détails du jour passé pour affirmer que nous avons probablement une mémoire absolue. Il reste toujours des traces dans la mémoire de tout ce que nous avons fait, vu ou entendu. Rien n'est vraiment oublié. Freud n'était pas le seul à croire à la mémoire absolue.¹⁰ Dans son temps, et même aujourd'hui, il y avait beaucoup d'autres scientifiques comme des médecins et des psychiatres qui y croyaient également. Dans le chapitre VI, *The Dream-Work*, Freud explique la méthode qu'il utilise pour analyser les rêves. On les lit – comme des textes – et traduit les symboles et les détails :

*The dream-content is, as it were, presented in hieroglyphics, whose symbols must be translated, one by one, into the language of the dream-thoughts. It would of course, be incorrect to attempt to read these symbols in accordance with their values as pictures, instead of in accordance with their meaning as symbols.*¹¹

Le rêve est donc « a picture-puzzle. »¹² Ils montrent des choses, plutôt que de les dire – tout comme des textes. Comme dans la littérature, rien n'est dit directement dans les rêves. Nous pouvons lire des rêves comme des textes littéraires et ils demandent une interprétation.

⁸ Peter Barry. 1995 *Beginning Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press. [2002], p.96

⁹ Douwe Draaisma. 2010 *Vergeetboek*. Groningen: Historische Uitgeverij, p.161

¹⁰ ibidem, p.166

¹¹ Sigmund Freud, *Chapter VI. The Dream-Work*, p.1. <http://www.bartleby.com/285/> (Consulté le 28-04-2011)

¹² ibidem

C'est pour cette raison que les méthodes de la psychanalyse s'appliquent facilement à des textes littéraires.

Une notion centrale dans la psychanalyse est le traumatisme. Freud a lui-même souffert d'un traumatisme. Son père est mort en 1896. Il aurait voulu utilisé la psychanalyse afin de de comprendre ses sentiments et son propre deuil.¹³ Un traumatisme est un événement qui est tellement douloureux qu'il est enfermé dans l'inconscient. Là il reste loin de la conscience qui seule pourrait le transformer et le rendre moins douloureux et dangereux avec le temps. Selon Freud un traumatisme était le plus souvent de nature sexuelle, mais nous pouvons aussi considérer la séparation de la mère ou la mort d'une personne aimée, par exemple la mère ou le père, comme un événement traumatisant.¹⁴ Le souvenir de cet événement sera par conséquent réprimé. Il faut noter que les souvenirs d'un traumatisme ne sont pas de la même nature que les souvenirs d'enfance (*primary repression*). Tous les individus passent par une phase de *primary repression* – pendant laquelle on apprend la différence entre je et autre, bien et mal, et on apprend à réprimer des conflits et des désirs.¹⁵

Outre la répression, la répétition est un des symptômes d'un traumatisme.¹⁶ Par la répétition, l'inconscient essaie de réprimer et d'avoir du contrôle sur l'événement. Un exemple très connu –qui est aussi une image utilisée par Barthes et par Perec – est ce que le psychanalyste anglais Winnicott a nommé un objet transitionnel. Freud avait déjà observé que son petit-fils Ernst jouait avec une bobine afin de surmonter l'absence de sa mère. A plusieurs reprises le garçon jetait la bobine ('Fort !'), puis retirait le fil ('Da !'). De là vient le nom du jeu : Fort-Da. Winnicott observait le même phénomène :

*At the centre of D.W. Winnicott's famous article on play, subjectivity and the weaving of a relationship between mother and child ("Transitional Objects and Transitional Phenomena," the key essay to his most treasured book, *Playing and Reality*), a little boy has a tendency to string things together. Although his objects are not specifically named, I can see the chairs, the bed, the wagon, the dollhouse, the toy car, the dining table, and so on, all linked, encircled, wrapped, bound, tightly and loosely connected by string.¹⁷*

Dans le deuxième et le troisième chapitre nous verrons que Barthes et Perec jouent également au Fort-Da. Dans la citation ci-dessus, le fil est un élément significative. Le fil relie l'enfant à

¹³ Andrew Brown. 1992 *Roland Barthes: The figures of writing*. Oxford: Clarendon Press, p.273

¹⁴ ibidem, p. 238

¹⁵ Barry, *Beginning Theory*, p.96

¹⁶ Brown, *Roland Barthes: The figures of writing*, p.242

¹⁷ Mavor, *Reading Boyishly*, p.58

l'objet et symbolise ainsi le cordon ombilical qui relie l'enfant à la mère. Du point de vue de Winnicott et de Freud, ce jeu permet à l'enfant de jouer à cache-cache avec (le corps de) sa mère. Elle est là et elle n'est pas là, comme les souvenirs de Perec, le corps de la mère de Barthes et comme le référent d'une photographie. L'objet transitionnel nous aide quand nous devons faire face à la séparation de notre mère. Nous continuons à remplir l'absence de ce jeu avec le fil, des symboles et de l'écriture. Chez Perec il s'agit d'un jeu avec la voyelle « e. » Dans le chapitre suivant nous examinerons d'abord le jeu avec le fil, le cordon ombilical, le référent et le corps de la mère que Barthes a inventé dans *La chambre claire*.

1.3. Les souvenirs et les photographies

Nous prenons des photographies pour ne pas oublier des moments spéciaux comme des anniversaires et des mariages ou les visages des amis, des parents et des gens que nous rencontrons. La photographie est une arme contre l'oubli, comme si les photos étaient des souvenirs tangibles et portables. Quand Barthes regarde les photographies de sa mère morte, il éprouve exactement le contraire :

Non seulement la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir [...], mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir. Un jour, des amis parlèrent de leurs souvenirs d'enfance ; ils en avaient ; mais moi, qui venais de regarder mes photos passées, je n'en avais plus.¹⁸

Il est étonnant que Barthes, qui vient de regarder des photos liées à ses souvenirs d'enfance, soit celui qui n'a plus de souvenirs. On s'attend à ce que les photographies font revenir – ou au moins retiennent – nos souvenirs du passé. Cette citation contient la problématique centrale que Barthes rencontre en regardant des photographies de sa mère. Il n'est pas possible d'utiliser des photographies comme des madeleines afin de retrouver des souvenirs précis de sa mère, à partir de lesquelles il pourrait la représenter. Il y a un blocage des souvenirs.

Les scientifiques qui travaillent sur la mémoire connaissent ce phénomène. Dans son livre très récent sur l'oubli Douwe Draaisma explique pourquoi, au fil du temps, les photographies remplacent les souvenirs dans notre mémoire. Nous enregistrons les visages dans la mémoire visuelle, où toutes les informations et tous les souvenirs sont continuellement révisés. Ce qui n'est plus utile ou actuel est simplement jeté à la poubelle :

Het is gemakkelijk om daar het evolutionaire voordeel van in te zien. Maar ditzelfde nuttige mechanisme verwijdert ook de herinneringen aan de vroegere gezichten van onze ouders en kinderen, man, vrouw en vrienden uit ons geheugen. De herinnering aan hun gezicht is telkens gereviseerd en vernieuwd en daarbij is de vorige editie verwijderd. Wat het bekijken van foto's zo'n weemoedige activiteit maakt is dat het ons herinnert aan wat we zijn vergeten.¹⁹

Dans son roman autobiographique *W ou le souvenir d'enfance* Perec recourt aussi à la photographie afin de retrouver les souvenirs de sa jeunesse et de ses parents. Il avait juste quatre ans quand son père mourut et six ans quand sa mère mourut à Auschwitz. Il aurait pu être d'accord avec Barthes qui écrivait que : « La Photographie ne remémore pas le passé

¹⁸ Barthes, *La chambre claire*, p.142

¹⁹ Draaisma, *Vergeetboek*, p.219

(rien de proustien dans une photo). »²⁰ Perec possède une seule photo de son père sur laquelle il est un simple soldat. Cette photo domine toute l'image qu'il a de lui. Quand un jour il voit une photo sur laquelle il est en civil, il est très étonné et il doit faire face à tous les souvenirs absents.²¹ La représentation des souvenirs et de la mère pose donc problème. Outre la photographie, Perec utilise d'autres stratégies dont la psychanalyse est peut-être la plus importante. Perec lui-même a été traité par un psychothérapeute pendant son adolescence et encore plus tard dans sa vie.²² Dans le troisième chapitre nous examinerons le rôle de la psychanalyse dans le roman de Perec.

Dans ce premier chapitre nous avons discuté la théorie concernant la mémoire, les souvenirs et le rôle des photographies. Marcel Proust arrive à représenter sa mère et sa jeunesse à partir des souvenirs qui lui reviennent par la mémoire involontaire. Les psychanalystes admettent que rien n'est jamais vraiment oublié et qu'il est donc possible de retrouver des souvenirs en analysant par exemple les rêves. Il est ensuite possible d'appliquer les stratégies psychanalytiques à la littérature. C'est ce que Perec a fait dans son texte – un roman. Il faut noter que dans ce chapitre nous avons surtout parlé des photographies et de la psychanalyse en tant que méthodes pour retenir, faire revenir ou représenter des souvenirs. Dans ce travail nous analyserons en effet des textes – un essai et un roman – afin de déterminer comment Barthes et Perec font usage de ce média, ou de cette procédure, pour se souvenir de leur mère et de la représenter. Pendant leur projet les auteurs utilisent la photographie et la psychanalyse, mais le produit final que nous analyserons est de la littérature.

²⁰ Barthes, *La chambre claire*, p.129

²¹ Georges Perec. 1975 *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël [2007], p.46

²² Joanna Spiro, 'The Testimony of Fantasy in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance*,' *The Yale Journal of Criticism*, 1 (2001), p.133

2. L'essai: *La chambre claire* de Roland Barthes

La mère de Barthes, Henriette, mourut le 25 octobre 1977. À peine trois ans plus tard, en mars 1980, Roland Barthes mourut aussi. Il avait juste 64 ans.²³ Pendant toute sa vie il n'a presque jamais été loin d'elle pour longtemps. Elle était la personne la plus importante dans sa vie et elle joue même un rôle considérable dans ses textes. *La chambre claire*, l'essai sur la photographie publié en 1980 mais écrit juste après la mort de Henriette, est par conséquent hanté par cet événement tragique.

Dans le premier chapitre nous avons vu que la représentation de la mère à partir des souvenirs pose problème. Dans *La chambre claire*, Barthes décrit comment les photographies bloquent le souvenir de sa mère. Pourtant, elle est présente et représentée de plusieurs autres façons dans cet essai. Dans le premier paragraphe de ce chapitre, nous verrons comment Barthes relie la photographie à la mère. Ensuite nous examinerons trois photographies qui sont fortement liées à la mère de Barthes. Finalement nous discuterons l'image du cordon ombilical. Cette image renforce encore le parallèle entre la photographie et le maternel.

2.1 La photographie et la mère : une double recherche

La chambre claire comprend deux parties. La première partie traite surtout la théorie sur la photographie. À l'aide de 25 photos au total, Barthes commence la recherche de l'essence de ce média : "je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était «en soi», par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images."²⁴ Il a choisi des images des photographes célèbres, comme Wessing, Avedon et Mapplethorpe. À l'aide de ces photographies, Barthes arrive à faire quelques constats généraux sur ce média. Il observe les trois pratiques dont consiste la photographie : faire (l'*Operator*), subir (le *Spectrum*) et regarder (le *Spectator*). (CC 23-24) Celle ou celui que nous voyons sur l'image est le référent. Ce référent prend une place importante dans l'analyse de Barthes et nous y reviendrons encore dans les paragraphes suivants. Le référent et la photo ne peuvent pas être séparés : "ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné à un cadavre dans certains supplices." (CC 17)

²³ Geoffrey Batchen: 'Palinode: an introduction to *Photography Degree Zero*, ' p.14, dans: Geoffrey Batchen (ed.). 2009 *Photography Degree Zero: reflections on Roland Barthes's 'Camera Lucida.'* Cambridge: The MIT Press

²⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, p.13-14

Nous verrons que le référent ultime, le corps photographié que Barthes désire et essaie d'atteindre, est la mère.

Ensuite, Barthes fait la distinction entre le *studium* et le *punctum*. Il y a deux sortes de *punctum*. Le premier est le détail d'une photo qui dérange le *studium* et perce le *Spectator* par hasard. (CC 49) Le deuxième est le temps : « Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (*ça-a-été*), sa représentation pure. » (CC 148) Nous arrivons ici à l'essence de la photographie : le temps et la mort. Quand nous regardons des photographies, nous sommes confrontés à la mort, à quelque chose qui a été *tel* dans le passé. Le *studium* est un élément plus général. C'est le champ d'intérêt divers que l'on perçoit assez facilement en fonction de sa culture.²⁵ On y rencontre les intensions du photographe.

La deuxième partie se base moins sur ces observations générales. Barthes se concentre plus sur la photo qui le guidera hors du labyrinthe et vers l'essence de la photographie : la photographie du Jardin d'Hiver. Cette image, prise en 1898, montre la mère de Barthes à l'âge de cinq ans. Il ne nous la montre pas. Cette photographie le guide aussi vers ce qu'il recherche vraiment dans ce texte : le corps de sa mère. Il ne s'agit pas ici d'un vrai retour au corps réel. Par « le corps de sa mère » nous entendons plutôt l'essence de la mère, retrouver le souvenir de la mère. Ce désir fait partie du deuil et l'analyse des photographies est un moyen de surmonter son absence. Il est comme Orphée essayant de retrouver son amante morte. Cet essai est ainsi une double recherche. Nous pourrions même dire que le texte a la structure d'un roman policier, comme l'affirme Miller :

*In La Chambre Claire, Roland Barthes presents a manner of detective story. [...] Who then is the victim? The victim is Barthes' mother, and, in true formalist fashion, the murderer is death. The one document which certifies her true identity is photographic; it cannot be shown, for the certainty it offers is private, and it affords no consolation even to the author. Yet this photograph is photography, and in it are explicit the crimes of photography. Photography is an emissary of death; the record it leaves is both undeniable and perfectly irreducible.*²⁶

Le crime est le *ça-a-été*, le temps et la mort. Dans son essai Barthes essaie de retrouver sa mère, mais le fait est toujours qu'elle n'est plus là. Elle ne reviendra pas. Ce que Barthes

²⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*, p.47

²⁶ Christopher Miller, "Questions qui relèvent d'une métaphysique "bête", ou simple? : a critique of *La Chambre claire*." *The Oxford Art Journal*, 7:2 (1985) p.34

arrive pourtant à faire dans ce texte est de réparer le corps morcelé de sa mère. D'abord, il ne voit pas les traits de sa mère ou son essence, juste des fragments :

Au gré de ces photos, parfois je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. (CC 104)

Outre ces morceaux, il retrouve « la clarté de ses yeux » dans ces photographies. (CC 104) Il avance. Dans la photographie du Jardin d'Hiver il découvre finalement « la vérité du visage que j'avais aimé. » (CC 106) Cette vérité est liée à l'air :

Non, l'air est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme – *animula*, petite âme individuelle, bonne chez l'un, mauvaise chez l'autre. Ainsi parcourais-je les photos de ma mère selon un chemin initiatique qui m'amenait à ce cri, fin de tout langage : « *C'est ça !* » (CC 167)

C'est donc par ces étapes – les morceaux, la clarté de ses yeux, la photographie du Jardin d'Hiver et l'air – que Barthes trouve l'essence de sa mère. Dans *Le Plaisir du Texte*, Barthes lui-même fait explicitement référence au morcellement du corps maternel : « *The writer is someone who plays with his mother's body...in order to glorify it, or in order to dismember it, to take it to the limit of what can be known about the body.* »²⁷ Ceci est exactement ce qu'il fait dans *La chambre claire*.

En même temps, c'est à l'aide de cette seule photographie qu'il arrive aussi à formuler des constats généraux sur le média, comme les deux sortes de *punctum* et la notion de *ça-a-été*. Il y arrive seulement dans la deuxième partie de l'essai, après avoir trouvé la photographie de sa mère à l'âge de cinq ans. Nous pouvons donc constater qu'il y a un parallèle entre les deux recherches. Non seulement parce qu'il est à la recherche de l'essence de deux choses, mais aussi par le discours qu'il emploie. Barthes met en évidence un parallèle entre la photographie et la mère par la façon dont il parle de la photographie. Il a ainsi inventé un autre récit, un autre discours qui est la photographie, pour parler de la mort de sa mère et de son deuil. Ceci est surtout le cas quand il traite le problème de l'identité. Barthes parle de la différence entre la photographie et le cinéma. Il constate que l'un diffère de l'autre par la pose : « dans la Photo, quelque chose *s'est posé* devant le petit trou et y est resté à jamais (c'est là mon sentiment) ; mais au cinéma, quelque chose *est passé* devant ce même petit trou. » (CC 123) Quand nous posons devant la caméra, nous sommes nés à nouveau. La mère de Barthes était

²⁷ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, p.37, cité dans: Carol Mavor, *Reading Boyishly*, p.61

consciente qu'on la prenait en photo.²⁸ Sur cette photo il s'agit donc aussi de pose. Barthes emploie ici des termes comme *avènement*, *naître* et *accoucher* :

Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de «poser», je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose en image. [...] une image – mon image – va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un «type bien» ? (CC 24-25)

Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon «moi» (profond, comme on le sait) ; mais c'est le contraire qu'il faut dire : c'est «moi» qui ne coïncide jamais avec mon image ; [...]. (CC 26-27)

Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. (CC 28)

La notion d'identité est signifiante ici, mais aussi complexe. Il semble que l'identité – selon Barthes – n'est pas fixe. Chaque image que le photographe produit de nous est différente. Celui que nous nous croyons n'est pas celui que nous voyons ensuite sur l'image. La photographie nous reproduit alors, tel une mère qui accouche de son enfant. Elle ne nous reproduit pas comme nous-mêmes, mais comme autre, puisque devant la caméra nous devenons un corps photographique. Nous nous transformons. C'est aussi pour cette raison qu'une photographie ne nous donne pas plus d'informations sur le référent que le seul fait de *ça-a-été*:

*La Chambre Claire distances itself from this relation between photography and truth precisely when it signals that the body that poses for the camera is a photographic body, a subjectivity that does not exist before its representation.*²⁹

La certitude que le corps a posé devant la caméra à un moment donné dans le passé est aussi valable pour le corps de la mère. Nous sommes sûrs d'y avoir été.

²⁸ ibidem, p.106

²⁹ Eduardo Cadava and Paola Cortés-Rocca, *Notes on Love and Photography*, p.119, dans: Geoffrey Batchen (ed.) 2009 *Photography Degree Zero: reflections on Roland Barthes's 'Camera Lucida.'* Cambridge: The MIT Press

2.2 Trois photographies importantes : Nadar, Clifford et Boudinet

De toutes les photographies que Barthes utilise pendant sa recherche, il y en a trois qui sont fortement liées à la mère. Il s'agit de *Mère ou femme d'artiste* de Nadar, *Alhambra (Grenade)* de Charles Clifford et *Polaroid* de Daniel Boudinet. Ces images ne montrent pas la mère de Barthes – elle n'est pas littéralement dans ces photographies – mais elles la représentent pourtant d'une certaine façon. Dans ce paragraphe nous analyserons les trois images et la façon dont elles représentent la mère.

2.2.1 La mère ou la femme de Nadar

La première image date de 1890. C'est un portrait d'Ernestine, la mère ou la femme de Nadar. Il est possible que le fils de Nadar, Paul, a pris cette photo et qu'il s'agit alors de la femme de l'artiste.³⁰ Elle est assise, tenant une fleur devant les lèvres. Elle ne regarde pas la caméra. Barthes nous montre cette image à un moment important dans le texte. Sur la page précédente et la page suivante il décrit comment il découvre la photographie du Jardin d'Hiver et sur cette image, sa mère. (CC 107-110) La photo de Nadar est ainsi comparée à cette photo qui le guidera vers l'essence de la photographie et de sa mère :

L'obscur photographe de Chennevières-sur-Marne avait été le médiateur d'une vérité, à l'égal de Nadar donnant de sa mère (ou de sa femme, on ne sait) l'une des plus belles photos au monde ; il avait produit une photo surrogatoire, qui tenait plus que ce que l'être technique de la photographie peut raisonnablement promettre. (CC 109-110)

Selon Barthes, les deux photographes sont des « médiateurs d'une vérité, » parce qu'ils ont arrivé à représenter l'essence de quelqu'un dans une photographie. Barthes ainsi que la photo de Nadar jouent avec cette double identité de la vieille femme : femme (amante) et mère. Ceci fait référence à la relation entre Barthes et sa mère. Il a passé toute sa vie avec elle. Il n'y avait pas de relations sexuelles entre eux, mais ils vivaient ensemble, presque comme un couple marié. Henriette, comme Ernestine, était également mère et amante pour Barthes – qui était homosexuel:

But in Barthes's hands (the hand of an eternal boy-child), the picture plays with love between a grown son and his mother as erotic, as too close, as unnatural, as inverted – as many understood Barthes's relationship to his Maman, his Henriette, to be.³¹

³⁰ Carol Mavor, *Reading Boyishly*, p.142

La photo de Nadar montre alors implicitement la mère de Barthes. C'est une des photos dont nous pourrions dire qu'elles remplacent la photographie du Jardin d'Hiver.

2.2.2 « C'est là que je voudrais vivre... »

Avant d'arriver à la photographie du Jardin d'Hiver, Barthes arrête devant « une vieille maison, un porche d'ombre, des tuiles, une décoration arabe passée, un homme assis contre le mur, une rue déserte, un arbre méditerranéen (*Alhambra*, de Charles Clifford). » (CC 66)

Sa description de l'image et son commentaire révèlent des sentiments de désir et de nostalgie :

« cette photo ancienne (1854) me touche : c'est tout simplement que *là* j'ai envie de vivre. »

(CC 66) « Ce désir d'habitation, si je l'observe bien en moi-même, [...] relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même. » (p.66-68) Tout l'essai semble avoir été structuré à partir de ce

désir et du nostalgie. Le mot grecque *nostos* veut dire *le retour* (« the return home »).³²

Barthes désire le retour à l'ultime et premier *home* : le corps maternel. Cette maison n'est pas simplement un lieu d'il voudrait visiter en tant que touriste. Le désir que cette image évoque en lui est plus fort et est plutôt de l'ordre du nostalgie : « Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si *j'étais sûr* d'y avoir été ou de devoir y aller. » (CC 68) Il signale lui-même que le (retour au) corps maternel est exactement ce que la photo évoque en lui :

Or Freud dit du corps maternel qu' « il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été ». Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) :

heimlich, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante). (CC 68)

Cette photographie réveille en lui la mère et la représente aussi. La maison que nous voyons sur l'image est un symbole du corps de la mère, de l'utérus. Nous pouvons nous imaginer qu'à l'intérieur de cette maison-là, nous retrouverons la mère.

³¹ *ibidem*, p.143

³² Carol Mavor, *Reading Boyishly*, p.38

2.2.3 L'image sans texte

La troisième photographie qui représente la mère est *Polaroid* de Daniel Boudinet (1979). Barthes a placé cette image à la première page, séparée du texte. C'est la seule photo en couleur. Barthes dit pourtant qu'il « n'aime guère la Couleur. [...] dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc. » (CC 127-128) Sauf dans cette photographie. La couleur de l'image, un bleu-vert sombre, est significative. Voici ce que Barthes dit des yeux de sa mère :

Pourtant, il y avait toujours dans ces photos de ma mère une place réservée, préservée : la clarté de ses yeux. Ce n'était pour le moment qu'une luminosité toute physique, la trace photographique d'une couleur, le bleu-vert de ses prunelles. Mais cette lumière était déjà une sorte de médiation qui me conduisait vers une identité essentielle, le génie du visage aimé. (CC 104-105)

Ses yeux ont la même couleur que la photographie de Boudinet. C'est la clarté des yeux qui le guidera vers l'essence qu'il recherche. L'image est donc d'abord liée à la mère par la couleur, ce bleu-vert.

Ensuite il y a la scène qui est représentée sur l'image. Il y a un lit et un oreiller. Un rayon de lumière entre par les rideaux presque fermés. Nous avons vu dans le paragraphe précédent que Barthes établit un parallèle entre la mère et la photographie par le discours qu'il emploie. Il utilise des mots comme *naître* et *accoucher* pour parler de la photographie. Comme la mère la photographie est capable de reproduire et de donner naissance. Comme le notent Cadava et Cortés-Rocca : « Giving birth to an image, the mother is another name for photography. »³³ Nous pourrions dire que la scène représente la mère puisque le lit et les rideaux presque fermés évoquent l'image de l'utérus et de la chambre noire. Ainsi que la maison dans la photo de Clifford, cette chambre à coucher pourrait représenter le corps de la mère.

Barthes commence son essai sur la photographie en nous montrant cette polaroid, mais il n'en parle pas. C'est une image sans texte. La photographie du Jardin d'Hiver par contre est un texte sans image. Barthes nous explique pourquoi cette image est absente :

Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéressait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure. (CC 115)

³³ Eduardo Cadava and Paola Cortés-Rocca, *Notes on Love and Photography*, p.126

Parce que Henriette n'est pas notre mère, nous ne pourrions pas éprouver le punctum. Il a alors choisi de la garder pour lui. Barthes en parle plus que des autres images, mais il ne la reproduit pas. Les deux images forment ainsi un pair. Dans l'introduction à *Photography Degree Zero*, Geoffrey Batchen explique le titre de l'essai, *La Chambre Claire*. Ce n'est pas seulement le contraire d'une chambre noire :

But chambre claire is also a technical term used by the French to refer to an optical instrument. [...] The instrument consists of a three-sided glass prism suspended before the eye of the draftsman, such that a subject and the piece of paper beneath the prism meld together onto the back of the draftsman's retina. Thus, the image produced by a camera lucida is seen only by the draftsman and by no one else, except in the form of a tracing.³⁴

Ceci est exactement ce que Barthes fait avec la photographie du Jardin d'Hiver. Il est le seul à pouvoir la voir. Nous, les lecteurs, nous avons seulement les traces de cette image : le texte qui la décrit, *Polaroïd, Alhambra (Grenade)* et le portrait de la mère ou de la femme de Nadar.

³⁴ Geoffrey Batchen: 'Palinode: an introduction to *Photography Degree Zero*,' p.10-11

2.3 Le cordon ombilical : une trace charnelle

L'image du cordon ombilical est significative. Barthes l'utilise à plusieurs reprises. Dans ce paragraphe nous examinerons l'usage de ce fil qui est évidemment lié au corps de la mère. Nous analyserons d'abord le lien entre le *punctum* – une trace charnelle –, le référent et le cordon ombilical. Ici nous reprendrons la théorie de Winnicott, comme nous l'avons vue dans le premier chapitre. Puis nous discuterons la photographie du Jardin d'Hiver. Elle est son Ariane, lui donnant le fil afin de sortir du labyrinthe des images.

2.3.1. Le *punctum*, le référent et l'ombilic

Tout au début du chapitre nous avons vu que Barthes distingue deux sortes de *punctum* : le détail et le temps. Le détail est cette petite chose :

qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). (CC 49)

Puisque ce détail nous perce par hasard et réveille quelque chose en nous, il fait penser à la madeleine de Proust. Le *punctum* que Barthes décrit ici est lié au corps, puisqu'il le *perce*, *point* et *meurtrit*. Il est charnel et corporel. Le deuxième *punctum*, le temps, est plutôt lié au référent. C'est cette réalisation de *ça-a-été*. A un tel moment dans le passé, ce corps qui est le référent a posé devant la camera. Ceci implique une confrontation avec la mort et notre propre mortalité. Le premier *punctum* a le même effet. C'est une trace charnelle, comme l'ombilic. Barthes lui-même utilise explicitement l'image du cordon ombilical : « Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. » (CC 126-127) Il existe donc un lien ombilical entre le référent et celui qui regarde la photo. En même temps, le lien qui existe entre le référent et la photographie est signifiant. Les deux sont collés l'un à l'autre, comme l'explique Barthes au début de l'essai :

On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre, comme le condamné à un cadavre dans certains supplices ; ou encore semblables à ces couples de poissons (les requins, je crois, au dire de Michelet) qui naviguent de conserve, comme unis par un coït éternel. (CC 17)

Nous pourrions dire que le lien entre le référent et la photographie est également comme un cordon ombilical. La photographie est une trace corporelle (*index*) du référent. Ceci implique la disparition du référent, sa mort inévitable. Il existe le même lien entre l'enfant et la mère – entre Barthes et sa mère, le corps qu'il désire – qu'entre la photographie et le référent. Nous aurons toujours la trace corporelle, l'ombilic, mais le corps de la mère disparaîtra un jour.

L'ombilic peut nous rappeler notre mère, notre naissance et notre mort inévitable. Nous pourrions dire que certains des punctums qui blessent Barthes, le font parce qu'ils lui rappellent sa mère morte. Nous avons vu que ceci est par exemple le cas avec la photo *Alhambra* de Clifford. Cette photo réveille en lui la Mère. Mavor constate également qu'il existe un lien entre le punctum et le souvenir de la mère :

*Barthes's punctum-pictures pull at the beauty and the horror of all that is metaphorically implied by the small scar that cuts into the smoothness of all our bellies, our navel: the irreducible mark of our birth and our guaranteed death. Our umbilical scar always pulls at the lost mother. That is why some photographs wound Barthes: he feels it like a stab in the abdomen..*³⁵

Punctum est donc corporel. Le moment que Barthes est percé ou pointé par un certain détail d'il pourrait associer à la mère, le souvenir de sa mère, son absence et son deuil sont réveillés. Ces détails lui tire le cordon ombilical (symbolique)

Les notions du cordon ombilic et le corps de la mère font référence au phénomène qu'a observé le psychanalyste Winnicott. Dans le premier chapitre nous avons vu que des enfants jouent avec un fil afin de faire face à la séparation de leur mère. Ils jouent avec l'absence et le retour du corps de la mère. Freud avait appelé ce jeu Fort/Da. Dans *La Chambre Claire* Barthes fait une chose pareille. Il semble avoir inventé une sorte de jeu ou de discours – l'analyse des photographies – afin de faire face à son deuil.

Le cordon ombilic est également un fil. De plus, l'aspect de répétition est un des symptômes d'un traumatisme. Le petit-fils de Freud jetait répétitivement la bobine, puis la retirait. Quand nous prenons une photo, nous pouvons reproduire cette image à l'infini : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une seule fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. » (CC 15) Nous pouvons alors reproduire le référent sur la photo, mais le corps qui a réellement existé ne reviendra pas. Barthes répète ce jeu en jouant avec des photographies. Les référents sont là et pas là. La mère

³⁵ Carol Mavor, *Reading Boyishly*, p.151

est aussi présente et absenté. Barthes parle à plusieurs reprises de la photographie du Jardin d'Hiver, mais ne nous la montre jamais.

2.3.2. La photographie du Jardin d'Hiver et Ariane

La photographie qui est au centre du texte est la photo du Jardin d'Hiver. Dans cette image, Barthes retrouve sa mère et l'essence de la photographie. A l'aide de cette photographie, il arrive à réparer le corps morcelé: « J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. » (CC 107) A ce point dans le texte, quand il trouve cette photographie, il est perdu dans le labyrinthe que forment toutes les autres images. Il a besoin d'un guide, de sa propre Ariane. Nous avons ici encore l'image du fil. Dans la mythologie grecque, c'est à l'aide du fil d'Ariane que Thésée arrive à sortir du labyrinthe. La photographie du Jardin d'Hiver est ce fil :

Je décidais alors de «sortir» toute la Photographie (sa «nature») de la seule photo qui existât assurément pour moi, et de la prendre en quelque sorte pour guide de ma dernière recherche. Toutes les photographies du monde formaient un Labyrinthe. Je savais qu'au centre de ce Labyrinthe, je ne trouverais rien d'autre que cette seule photo. [...] La Photo du Jardin d'Hiver était mon Ariane, non en ce qu'elle me ferait découvrir une chose secrète (monstre ou trésor), mais parce qu'elle me dirait de quoi était fait ce fil qui me tirait vers la Photographie. (CC 114)

Le fil qui le tire vers la photographie est le désir du corps de la mère. Nous avons vu que c'est ce corps, ce référent qu'il recherche. En analysant le texte, le lecteur découvre de quoi est fait ce fil : il est ombilic. Il est tiré vers certaines photographies parce qu'elles lui rappellent sa mère.

3. Le roman : *W ou le souvenir d'enfance* de Georges

Perec

Dans le deuxième chapitre, nous avons discuté les façons dont Barthes représente la mère dans son œuvre. Ainsi que pour Barthes, la représentation de la mère à partir des souvenirs pose problème pour George Perec. Dans son roman autobiographique, il va à la recherche de ses souvenirs d'enfance. Les souvenirs sont surtout absents, fragmentés, voire parfois inventés. En même temps, dans le récit *W*, Gaspard Winckler part à la recherche de son homonyme noyé. Ce récit est la fantaisie qui remplit le vide – cette absence des souvenirs – et est liée au lieu où sa mère est morte : Auschwitz, ou « la guerre, les camps. »³⁶ Dans le premier paragraphe nous examinerons les problèmes que rencontre Perec pendant sa recherche de souvenirs. Puis nous discuterons le rôle du corps dans la représentation de la mère. Nous verrons que nous pouvons localiser le traumatisme de Perec dans son corps par sa préférence pour la gauche, qu'il partage avec sa mère. Finalement nous montrerons que la psychanalyse s'applique à l'analyse des deux récits et que la fantaisie *W* est liée à la représentation de la mère.

3.1. À la recherche des souvenirs d'enfance

3.1.1 Absence et fragmentation des souvenirs

W ou le souvenir d'enfance est un roman brisé, fragmenté. Il consiste de deux parties, séparé par des points de suspension, et de deux récits alternants : l'autobiographie et la fantaisie *W*. Dans ce paragraphe, nous examinerons surtout la recherche des souvenirs dans la partie autobiographique. Cette partie est l'histoire de l'enfance de Perec, mais aussi l'histoire de sa mère. Ses parents moururent pendant la guerre, lorsque Perec était encore très jeune. Dès le début du récit, il est évident que la recherche sera difficile :

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent.
(Perec 17)

³⁶ Georges Perec. 1975 *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël [2007], p.17

Puisque Perec a été adopté par sa tante paternelle, il a plus de renseignements sur son père que sur sa mère. Cette assertion, « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance, » marque le récit. En rassemblant les souvenirs, Perec se contredit, ajoute des détails et les change, remarque qu'il s'est trompé ou qu'il existe plusieurs versions d'un seul souvenir. Mais malgré cette problématique, les souvenirs existent, ou sont créés à partir d'entre autres des photographies. Ce qu'il lui reste de ses parents sont quelques photos, sur lesquelles nous reviendrons au paragraphe suivant : « Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère. » (Perec 45). Il a un seul souvenir du père (dans lequel il lui donne une clé ou une pièce en or), ainsi qu'un seul souvenir de la mère (celui du jour où elle l'accompagne à la gare de Lyon).

Les souvenirs ne forment alors pas un ensemble. Les fils ont été brisés. Comme Barthes, qui pendant la recherche de sa mère trouve d'abord des fragments, un corps morcelé, Perec trouve aussi des fragments. Finalement, les deux récits de Perec aboutissent à cette seule constatation : que la mère a disparu, qu'elle est morte à Auschwitz. Perec est conscient de cette fragmentation : « Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. » (Perec 97) Par conséquent, il y a de nombreux exemples de souvenirs inventés ou empruntés – quand l'événement est arrivé en réalité à quelqu'un d'autre, comme la fracture de l'omoplate (Perec 113). Il y a des détails incorrects, comme des noms : « Louis Argoud-Puix affirme que cette pension se nommait *Le Clos-Margot*, bien que dans mon vague et lointain souvenir, elle porte un nom d'oiseau (*Les Mésanges*, par exemple) » (Perec 121). De ses deux premiers souvenirs – un de l'arrière-boutique de sa grand-mère et ce seul souvenir de son père – il existe plusieurs versions, comme le note Perec lui-même :

Mes deux premiers souvenirs ne sont pas entièrement invraisemblables, même s'il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précisions que j'ai introduites dans les relations – parlées ou écrites – que j'en ai faites les ont profondément altérés, sinon complètement dénaturés. (Perec 26)

Dans cette partie, Perec n'essaie pas seulement de retrouver ces souvenirs d'enfance ; il les réécrit. Afin de les rassembler et de trouver une sorte de vérité, Perec réécrit, ajoute des détails et revoit les lieux de son enfance. Des exemples de cette réécriture sont toutes les notes – 26 en totale – qu'il a ajouté à un texte écrit il y a quinze ans. La première partie concerne son père, la deuxième sa mère (Perec 46-53). Mais quinze ans plus tard, il se rend compte qu'après tout, il ne pourra que répéter et réécrire ses souvenirs fragmentés sans fin (Perec 62).

3.1.2. La madeleine de Perec : les lieux

Dans le deuxième chapitre nous avons vu que Roland Barthes constate que les photographies ne sont pas des madeleines. Quoiqu'on s'y attende, les photos ne réveillent pas les souvenirs. Quand il regarde des photographies de sa mère, il se rend compte que les portraits ne correspondent pas à ses souvenirs. Il y a même un blocage des souvenirs. George Perec éprouve une chose pareille quand il regarde une photographie de son père. C'est la seule photo qu'il a de lui et elle le montre « en civil » :

Mon père fut militaire pendant très peu de temps. Pourtant, quand je pense à lui c'est toujours à un soldat que je pense. Il fut un peu coiffeur, il fut fondeur et mouleur, mais je ne parviens pour ainsi dire jamais à me l'imaginer comme un ouvrier. Je vis un jour une photo de lui où il était « en civil » et j'en fus très étonné ; je l'ai toujours connu soldat. (Perec 46)

La photo contredit alors l'image que Perec a créée de son père. Ce fragment est un exemple de la réécriture que nous avons signalée ci-dessus. À l'aide de la photo, Perec révisé son souvenir initial : son père en tant que soldat. Il y a d'abord le texte qu'il a écrit il y a quinze ans, dans lequel il décrit la photo et son faux souvenir. Plus tard il a écrit un texte qui sert à compléter le premier texte en ajoutant des notes. Il est ainsi question d'un « ressassement sans issue. » Nous pourrions conclure que dans *W*, les photos ont non plus le pouvoir de faire ressusciter les souvenirs.

Chez Perec, il semble que ce sont plutôt les lieux où il a habité, les espaces, qui prennent le rôle de la madeleine proustienne. À plusieurs reprises, Perec décrit les rues, les pensions et les écoles de son enfance dans la partie autobiographique. Il les a revus dans les années 1960 et 1970. Comme dans l'œuvre *Espèces d'espaces* (1974), Perec semble en effet vouloir examiner la possibilité des espaces d'évoquer des souvenirs dans *W*. Pourtant, les exemples du roman montrent que ceci pose problème. La plupart du temps, ces lieux ne sont pas comme il s'en souvenait et ils n'évoquent pas toujours des souvenirs. Ceci est le cas quand il revoit la rue Vilin en 1961 :

La rue n'évoqua en moi aucun souvenir précis, à peine la sensation d'une familiarité possible. Je ne parvins à identifier ni la maison où avait vécu les Szulewicz, ni celle où j'avais passé les six premières années de ma vie et que je croyais, à tort, se trouver au numéro 7. (Perec 72)

Pourtant, les souvenirs semblent avoir été organisés autour de ces espaces. Même s'il ne se souvient pas de telle pension ou de telle villa, il nous décrit d'autres souvenirs liés à ces

espaces. C'est par exemple le cas avec le home d'enfants où il a habité après avoir quitté le collège Turenne. Il ne se souvient « ni de son nom ni de son aspect et quand je suis revenu à Lans, c'est en vain que j'ai essayé de l'identifier, ou bien éprouvant nulle part un sentiment de familiarité, [...] » (Perec 173). Malgré ce fait, ce lieu lui incite à noter le seul souvenir qu'il garde de cette pension : sans savoir il enferme une petite fille dans une pièce (Perec 174). Dans son article, Guneratne cite Perec qui signale lui-même le lien entre les espaces dans son œuvre et la madeleine:

Rather than seeing memory as something which may evoke space, Perec suggests the capacity of space to evoke memory: 'l'espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne.' (Espèces, p.34) Whilst in Proust's writing Marcel's intense memory and sensation of the past is triggered by an object, the madeleine dipped in tea, Perec's morning tea is left to go cold at the end of his bed when he gets up too late (Espèces, p.32).³⁷

Perec n'utilise donc pas des photographies ou d'autres objets pour évoquer et organiser des souvenirs, mais des espaces, les lieux où il a habité pendant son enfance. Vu le statut des souvenirs dans ce roman, il est probable que ces lieux sont aussi des constructions. Perec les revoit bien des années plus tard et les décrit dans la partie autobiographique. La réécriture qu'il fait de ses souvenirs, il le fait aussi de ces lieux. Des années plus tard, il les construit à nouveau, ajoutant ou changeant des détails.

³⁷ Kristy Guneratne, 'Left behind: memory, laterality and clinamen in Perec's *W ou le souvenir d'enfance*.' *Romance Studies*, 24:1 (March 2006), p.30

3.2. Le corps s'en souvient

3.2.1. Une « gaucherie contrariée »

Dans la représentation de la mère dans *La chambre claire* de Barthes, le corps et le corporel jouent un rôle important. Ceci est également le cas chez Perec. À cause de sa mort prématurée, les souvenirs de la mère sont surtout absents. Pourtant, le corps de Perec se souvient de ce que sa mémoire ne peut plus se souvenir : la mère. Dans ce paragraphe, nous verrons qu'il est possible de localiser le traumatisme de Perec dans son corps, par sa préférence pour la gauche. Le texte est imprégné par des éléments binaires comme fait et fiction, droite et gauche, montrer et cacher, dire et taire. La paire droite-gauche est surtout pertinente ici, puisque la gauche peut être associée à la mère. Elle est représentée dans la préférence instinctive du corps pour la gauche. Il semble que le vide causé par l'absence des souvenirs a été rempli par cette préférence, qui lui rappelle la mère. Certains critiques interprètent cette gaucherie autrement, souvent localisant les souvenirs d'enfance absents ou empruntés dans un entre-deux : quelque part entre le récit *W* et l'autobiographie, entre fait et fiction. Schilling, par exemple, interprète la gaucherie contrariée comme un symptôme de son baptême, puisque Perec était en fait juif.³⁸ Dans son article, Kristy Guneratne propose par contre qu'il est possible de surpasser cet entre-deux et d'interpréter la gaucherie en relation des souvenirs et de la représentation de la mère. Son article analyse « *involuntary movements or states of the body, emphasizing how an instinctive relation to space may provide an alternative to the difficulties of conscious remembrance and representation.* »³⁹ Dans le paragraphe précédent nous avons vu que ce « *conscious remembrance* » est en effet problématique.

Dans la partie autobiographique il y a plusieurs exemples de ce que Perec appelle sa « gaucherie contrariée » (Perec 184). Il aurait été gaucher de naissance, mais à l'école on lui aurait imposé d'écrire de la main droite. Sa gaucherie est alors réprimée et frustrée. Elle se traduit entre autres par « une légère inclinaison de la tête vers la gauche, » une incapacité à distinguer la droite de la gauche et « d'une manière plus générale tous les énoncés impliquant à plus ou moins juste titre une latéralité et/ou une dichotomie » (Perec 185). Nous pourrions alors affirmer que les paires binaires jouent un rôle dans la vie de Perec, ainsi que dans le contenu et dans la forme de ce texte. Comme nous l'avons noté plus haut, la forme du roman

³⁸ Derek Schilling, "Belated Jewish Modernism in France: George Perec's Cult of Memory," *Modernism/Modernity*, 13:4 (2006), p.734

³⁹ Kristy Guneratne, 'Left behind: memory, laterality and clinamen in Perec's *W ou le souvenir d'enfance*,' p.30

est structurée à partir de paires binaires. Il y a une partie à gauche et une partie à droite des points de suspensions. Les deux parties consistent ensuite de deux récits alternants : l'autobiographie et la fantaisie.

Le premier exemple de cette gaucherie est une photo du jeune Perec datant de 1940, dont il dit : « Je penche légèrement la tête vers la gauche » (Perec 77). Ensuite, il y a un souvenir dans lequel Perec et sa tante rencontrent une de ses amies, à laquelle il dit bonjour en lui tendant la main gauche (Perec 112). Ceci est d'abord expliqué par une fracture de l'omoplate, lui empêchant d'utiliser le bras droit. Pourtant, cette fracture aurait été celle d'un autre garçon, Philippe. Il n'y a donc pas d'explication pour le fait que Perec lui tende la main gauche. Un autre exemple qui montre bien la préférence instinctive du corps pour la gauche est l'incident de la descente en bobsleigh :

alors que l'équipe tout entière (nous devions être sept ou huit sur le bob : il était bosselé et plutôt rouillé, mais quand-même impressionnant par sa taille) se penchait à droite pour prendre son virage, je me penchai à gauche et nous nous retrouvâmes au fond du ravin [...]. Je ne sais si j'ai réellement vécu cet accident ou si, comme on l'a vu à d'autres occasions, je l'ai inventé ou emprunté, mais en tout cas, il est resté comme un de mes exemples favoris de ma « gaucherie contrariée. » (Perec 184)

Même si ce souvenir a été inventé, il montre que la latéralité se manifeste dans tous son corps, et non pas seulement dans la préférence pour la main ou le pied gauche ou droit.

Tous ces exemples montrent que le corps de Perec connaît une préférence instinctive – mais frustrée – pour la gauche. Le lien entre cette gaucherie et la mère devient explicite quand il décrit une photographie de sa mère et lui. Nous découvrons ici que cette préférence est quelque chose que Perec partage avec sa mère :

Je me tiens debout près d'elle, à sa gauche – à droite sur la photo –, et sa main gauche gantée de noir s'appuie sur mon épaule gauche. [...] Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche. La photo n'ayant pas été retouchée, comme c'est très certainement le cas pour la précédente, on voit qu'elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo). [...] J'ai de grandes oreilles, un petit sourire triste et la tête légèrement penchée vers la gauche (Perec 75).

La gaucherie est ici frustrée puisque sur la photo nous voyons l'inverse : tout est à droite. Nous avons vu que sur une autre photo, Perec avait également la tête penchée vers la gauche. Être près de sa mère, c'est partager cette préférence pour la gauche. Elle les relie. Ceci est

encore souligné quand Perec raconte qu'à cause d'un incident avec un bâton de ski – un garçon lui porte un coup au visage – il a une cicatrice au même endroit que le grain de beauté de sa mère : sur la lèvre supérieure, à gauche (Perec 145). Cette cicatrice est – comme l'ombilic chez Barthes – la trace corporelle du lien entre Perec et sa mère. Nous pourrions alors constater que Perec partage la préférence pour la gauche avec sa mère. Nous reviendrons au lien entre la mère, les souvenirs et la gaucherie ci-dessous, quand nous examinerons la notion de tomber dans le roman. Les exemples de la gaucherie que nous avons utilisés ici sont des souvenirs et des photographies, mais les deux n'ont en effet pas le même statut. Les photographies sont des objets qui ne changent pas, tandis que les souvenirs de Perec sont souvent des constructions, des souvenirs fragmentés et inventés. Il est possible que cette gaucherie est – partiellement – une construction de Perec, comme les souvenirs et les lieux de son enfance. Non seulement les souvenirs sont-ils imprécis ; le temps que Perec emploie pour décrire sa gaucherie est le conditionnel : « j'aurais été, en effet, gaucher de naissance ; à l'école on m'aurait imposé d'écrire de la main droite ; cela se serait traduit, non par un bégaiement (chose paraît-il fréquente) [...]. » (Perec 184)

Un autre incident associe la gauche à la culpabilité. Dans un home d'enfants, il enferme une petite fille dans une pièce (Perec 174-175). Il l'a fait sans le savoir. Quelque temps plus tard, les enfants se trouvent dans cette même salle et Perec est piqué par une abeille sur la cuisse gauche. Cette piqûre est pour lui la preuve qu'il avait en effet enfermé la petite fille. Il est coupable et c'est le Bon Dieu qui le punit. Guneratne affirme que cet incident associe la gauche à la culpabilité, mais nous pouvons aller plus loin en notant que cette culpabilité est ensuite également liée à la mère.⁴⁰ La gauche est associée aux souvenirs et à la représentation de la mère, comme nous venons de montrer. Il est possible que Perec se sent aussi coupable d'avoir inventé et imaginé à treize ans le récit *W*, une histoire qui évoque « la guerre, les camps, » le lieu où sa mère est morte et la mort de sa mère. Il est coupable d'avoir créé cette fantaisie d'un camp de concentration. En comparant *W* à une histoire de Kafka, *In the Penal Colony*, Joanno Spiro affirme que Perec a comme Kafka inventé un enfer et qu'il se sent coupable : « *W is Perec's confession that he is guilty of imagining his mother's death, guilty of creating Auschwitz in his mind.* »⁴¹

⁴⁰ ibidem, p.33

⁴¹ Joanna Spiro, 'The Testimony of Fantasy in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance*.' *The Yale Journal of Criticism*, 14:1 (2001), p.133

3.2.2. Tomber dans le vide

Le souvenir qui est peut-être le plus important est le seul souvenir de la mère, dans lequel elle l'accompagne à la gare de Lyon. Perec le raconte même trois fois. Il croyait avoir le bras en écharpe, mais sa tante affirme que ce n'était pas le cas. Il portait effectivement un bandage herniaire, un suspensoir. Sa mère lui avait acheté un illustré, « sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute » (Perec 80). Il suggère que ce souvenir – avec l'invention du bras en écharpe – représente la rupture de quelque chose :

Un triple trait parcourt ce souvenir : parachute, bras en écharpe, bandage herniaire : cela tient de la suspension, du soutien, presque de la prothèse. Pour être, besoin d'étais. Seize ans plus tard, en 1958, lorsque les hasards du service militaire ont fait de moi un éphémère parachutiste, je pus lire, dans la minute même du saut, un texte déchiffré de ce souvenir : je fus précipité dans le vide ; tous les fils furent rompus ; je tombai, seul et sans soutien (Perec 81).

Nous pouvons supposer qu'il s'agit de la rupture du fils et de la mère. Après ce départ, il ne la reverra plus jamais. La chute et le fait de tomber dans le vide marquent ce souvenir. La possibilité et la peur de tomber sont aussi présentes dans d'autres souvenirs. À deux instants, Perec ne se souvient de rien d'autre que d'un escalier : l'escalier extérieur de la villa (Perec 108) et un souvenir très précis d'un escalier « extrêmement étroit et à la pente très raide » (Perec 122). De plus, il avait une bicyclette dont il craignait qu'on allait vouloir enlever les deux roues adjacentes qui l'assuraient sa stabilité (Perec 25).

Ces éléments sont liés à la préférence pour la gauche et, par conséquent, à la mère. Si la gauche implique un lien avec la mère, l'instabilité pendant la chute indique la rupture de ce lien. Le moment où l'on tombe, la gauche n'est plus une possibilité :

What is significant about the notion of falling in association with the bodily left, however, is that left instinct is already an imbalance. Falling down disrupts the bodily left as the body is momentarily unable to move on its own terms. The imbalance of falling, then, disrupts the imbalance of left-dominance and suggests a moment of rupture from the mother. [...] The moments of manifestation of leftness, in which the mother is remembered in spatial terms, then, are necessarily coupled with the loss of the bodily left.⁴²

Nous pouvons conclure que la mère est représentée par la préférence du corps entier pour la gauche. Les souvenirs sont absents, fragmentés ou inventés, mais le corps se souvient de la

⁴²Guneratne, p.37

mère. Les moments d'instabilité et de la peur de tomber impliquent son absence. Les souvenirs et la vraie histoire de sa mère ne se trouve pas dans l'entre-deux, mais à gauche. Ceci est encore souligné par les points de suspension à la page 89 des 222 pages, juste avant le début de la deuxième partie. Ils se trouvent donc évidemment à gauche. Ces trois points remplacent un chapitre de l'autobiographie et marquent la disparition de la mère ainsi que de Gaspard Winckler (le pronom 'je' disparaît). Quand nous mettons le (...) de la page 89 sur le « DEUXIEME PARTIE » de la page suivante, nous voyons par transparence le M, exactement entre les parenthèses. Ceci symbolise en même temps la présence et l'absence de la mère. Les points de suspension sont peut-être ses cendres. Malgré l'incertitude, le manque de souvenirs précis et des notions binaires comme absence et présence, ces points de suspension et la mère ne se situent pas dans un entre-deux, mais fondamentalement à gauche.

3.3. Remplir le vide : la fantaisie *W*

3.3.1. La psychanalyse : les détails et la répétition

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec affirme plusieurs fois que ses souvenirs sont absents. Nous avons vu ci-dessus qu'en absence des souvenirs, il y a le corps qui se souvient en effet de la mère. Dans ce paragraphe nous montrerons qu'il y a aussi autre chose qui remplit le vide : la fantaisie *W*. Il semble que – comme Barthes et la photographie – Perec a besoin d'un autre récit pour raconter l'histoire de la mort de ses parents. *W* représente par conséquent la mère, puisque ce récit prouve être la description du lieu où elle est morte : Auschwitz. Les deux récits parallèles demandent une lecture intertextuelle. Il est aussi possible d'y appliquer des méthodes de la psychanalyse, comme Perec le fait lui-même dans son texte. Perec, en tant qu'adolescent et adulte, était en thérapie psychanalytique. Il était même en thérapie quand il a écrit ce roman.⁴³ La forme de *W* – publié d'abord en feuilleton – ressemble à la structure de la thérapie : une série de séances.

Le début de l'histoire de Gaspard Winckler suggère que ce texte est aussi une entreprise psychanalytique. Il rencontre un docteur mystérieux qui lui demande de partir pour *W* et d'aller à la recherche d'un enfant qui a souffert d'un certain « traumatisme infantin » (Perec 40). Ce docteur a les traits d'un thérapeute : il dirige la conversation et observe bien (Perec 31). Il y a eu un naufrage, pendant lequel la mère est morte. *W* est un lieu éloigné, violent, atemporel, où la loi mène au génocide, « l'anéantissement systématique des hommes » (Perec 220). C'est cette loi qui a privé Perec de sa mère. *W* est peut-être ce monde dans lequel on descend pendant des séances de psychanalyse : l'inconscient. L'inconscient est une partie de nous, tout comme la lettre *W* est une partie de Gaspard Winckler ; la première lettre de son nom de famille.

Dans le premier chapitre, nous avons vu que les psychanalystes se concentrent sur les détails en analysant les rêves (et les traitent comme des textes). De plus, un symptôme très commun d'un traumatisme est la répétition. Dans ce roman, il y a des détails qui renforcent le lien entre les deux récits. Dans l'autobiographie, Perec raconte que le nom de la famille est Peretz, et que c'est ainsi qu'on désigne des bretzels (Perec 56). Dans *W*, Gaspard reçoit des bretzels du barman (Perec 30). Un autre détail est la fausse raison que Gaspard donne à son patron. Il lui dit que sa mère est morte et qu'il faut aller l'enterrer en Bavière (Perec 23). Perec et Gaspard ont évidemment des choses en commun. Les deux sont à la recherche de l'enfance ou d'un enfant. Ils sont témoin et non acteur de leur histoire. Winckler fonctionne

⁴³ Spiro, p.134

alors comme un double de Perec, ainsi que le récit *W* qui fonctionne comme un double, une ombre, de l'enfance de Perec. Cette enfance est marquée par la disparition de la mère : celle de Perec, Cyrla ou Cécile, qui a évidemment Caecilia Winckler comme double.

En même temps, Perec se concentre également sur les détails – il les ajoute, les contredit et les analyse – pendant sa recherche aux souvenirs. Dans le premier paragraphe, nous avons montré que cette approche psychanalytique pose problème. L'analyse déraille parfois, par exemple dans le chapitre VIII quand il ajoute des notes à un texte sur ses parents. Après avoir ajouté 26 notes, il constate ceci :

Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents ; je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire. Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble toujours que je ne pourrais que les répéter : quelle que soit la précision des détails vrais ou faux que je pourrais y ajouter, [...] il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue. (Perec 62)

Outre la problématique de la psychanalyse, cette citation montre que Perec souffre d'un symptôme commun aux traumatismes : la répétition. Même en analysant et en ajoutant des détails, il ne peut que répéter les souvenirs et ce seul constat autour duquel tourne les deux récits : que ses parents sont morts dans « la guerre, les camps. » Comme les adolescents de *W* qui arrivent à réaliser que leur cauchemar est la vie réelle de laquelle on ne peut pas fuir, Perec parvient à comprendre ce que son fantasme olympique représente :

In the account of the adolescent's gradual emergence from his childhood ignorance into a knowledge of what life on W is really like we may see a parallel to the story of Perec's own understanding of his fantasy. Of how his parents died, he had only "une connaissance confuse, presque entièrement imaginaire" (186). But he has come into a perpetual confrontation with the knowledge that his fantasy describes reality: concentration camps really existed, and for those imprisoned and murdered in them, it was the only reality.⁴⁴

Dans la partie autobiographique, la mère est surtout représentée par la préférence instinctive du corps pour la gauche. Dans la partie *W*, elle est d'abord représentée par son double, Caecilia Winckler. Une lecture psychanalytique montre que la fantaisie de Perec est le résultat du traumatisme de la mort de la mère. Ce récit la représente parce qu'il décrit le lieu où elle est morte : un camp de concentration.

⁴⁴ *ibidem*, p.130

3.3.2. « Pour E »

La première page du roman demande une interprétation. Le dévouement dit « Pour E. » La voyelle e représente probablement ‘eux’, les parents (ou ‘elle,’ mais on la prononce comme ‘eux’). Il y a deux autres œuvres qui jouent avec cette même voyelle. *La Disparition* (1969) est un roman sans un seul ‘e,’ tandis que *Les Revenentes* (1972) n’emploie que le ‘e.’ Jouer avec cette voyelle dans les textes est alors jouer avec la présence et la disparition de ses parents, et donc de la mère. Nous pouvons faire le lien entre le jeu de Perec et le jeu Fort-Da qu’observaient Freud et Winnicott. Perec « joue » à cache-cache avec ses souvenirs, son histoire, et ses parents, comme le fait Barthes avec le corps de sa mère et le référent d’une photo. Barthes nous décrit la photographie du Jardin d’Hiver, mais il ne nous la montre pas. Ce que l’enfant fait avec une bobine afin de surmonter l’absence de la mère, Perec le fait avec la voyelle ‘e.’ Elle est là et pas là :

It becomes manifest as one reads through the book, which discusses the circumstances of his parents’ deaths: the book is dedicated ‘pour eux,’ thus the vowel that had disappeared in La Disparition and the same vowel that appears ubiquitously in Les Revenentes refers to his parents. A Freudian reading of La Disparition and Les Revenentes cannot fail to notice the coincidence between these two books and the game Freud called ‘Fort-Da,’ [...] Perec has notoriously complicated the rules of the game, but the result of its being played may be interpreted similarly: as a means of overcoming the trauma of the absence of his parents.⁴⁵

La répétition – le fait que la voyelle joue un rôle dans trois textes – indique qu’il s’agit en effet d’un traumatisme. Dans un autre lipogramme, *What A Man !* (1980), Perec n’emploie que le ‘a.’ Ce texte fait aussi référence à la guerre et les camps de concentration.⁴⁶ Le souvenir de ses parents est inscrit dans son œuvre par ces voyelles. Nous pourrions dire que toute l’œuvre littéraire de Perec est ainsi marquée par des textes concernant la mort de ses parents.

⁴⁵ Steven Jaron, ‘Autobiography and the Holocaust: An Examination of the Liminal Generation in France,’ *French Studies*, 56:2 (April 1 2002), p.214-215

⁴⁶ *ibidem*, p.215

Conclusion

Dans ce mémoire de bachelor nous avons examiné la représentation de la mère dans *La chambre claire* de Roland Barthes et *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec. Pour les deux auteurs, la représentation à partir des souvenirs pose problème. Barthes éprouve un blocage des souvenirs quand il regarde des photographies de sa mère. Chez Perec, les souvenirs sont absents, fragmentés ou inventés. La question centrale à laquelle nous avons essayé de répondre était : S'il est question d'un blocage de la mémoire, de quelles autres façons les auteurs représentent-ils la mère dans leur œuvre ?

Notre hypothèse a été que par conséquent, la mère est représentée d'autres façons. Dans le premier chapitre nous avons discuté certaines techniques pour retrouver et représenter des souvenirs, qui ont été des fils conducteurs dans notre analyse : la madeleine proustienne, la psychanalyse avec Freud et Winnicott et le rôle des photographies. Dans le deuxième chapitre nous avons pu constater que dans le texte de Barthes, il s'agit surtout d'un parallèle entre la mère et la photographie. Il est question d'une double recherche : celle de l'essence de la photographie et celle de l'essence la mère. Elle est représentée indirectement dans trois photographies et par l'image du cordon ombilical que Barthes emploie dans son essai. Ensuite nous avons analysé comment la mère est représentée dans *W* de Perec. Il semble que le vide – l'absence des souvenirs – a été rempli par la fantaisie *W* et par une préférence du corps entier pour la gauche, qu'il partage avec sa mère. Nous pourrions dire que la mère est représentée par cette gaucherie. Il semble également que les photographies ne fonctionnent pas comme des madeleines proustiennes chez Perec. Il utilise d'ailleurs des lieux de son enfance afin d'évoquer des souvenirs.

Nous pouvons donc conclure que dans leurs textes, ces deux auteurs ont trouvé plusieurs façons de retrouver et de représenter leur mère. Dans ce travail nous avons aussi essayé de montrer que ces façons sont liées par des éléments et des méthodes récurrents : la madeleine proustienne, la psychanalyse, le Fort/Da jeu de Freud et de Winnicott et les photographies qui bloquent les souvenirs.

Dans ce mémoire nous avons analysé des textes de deux auteurs français : Barthes et Perec. Nous avons également fait référence aux autres auteurs français qui ont essayé de représenter leur mère dans un texte littéraire : Proust, Albert Cohen et Charles Juliet. Il serait intéressant de voir si ce phénomène est en effet strictement français ou s'il serait possible d'en trouver des exemples dans la littérature mondiale.

Bibliographie

- Peter Barry. 1995 *Beginning Theory*. Manchester and New York: Manchester University Press. [2002]
- Roland Barthes. 1980 *La chambre claire*. Paris: Gallimard Seuil [2010]
- Geoffrey Batchen (ed.). 2009 *Photography Degree Zero: reflections on Roland Barthes's 'Camera Lucida.'* Cambridge: The MIT Press
- Andrew Brown. 1992 *Roland Barthes: The figures of writing*. Oxford: Clarendon Press
- Douwe Draaisma. 2010 *Vergeetboek*. Groningen: Historische Uitgeverij
- Sigmund Freud, *Chapter VI. The Dream-Work*. <http://www.bartleby.com/285/> (Consulté le 28-04-2011)
- Kristy Guneratne, 'Left behind: memory, laterality and clinamen in Pécoc's *W ou le souvenir d'enfance*.' *Romance Studies*, 24:1 (March 2006), p.30-39
- Steven Jaron, 'Autobiography and the Holocaust: An Examination of the Liminal Generation in France,' *French Studies*, 56:2 (April 1 2002), p.207-219
- Christie MacDonald. 1991 *The Proustian Fabric: Associations of Memory*. Lincoln : University of Nebraska Press
- Carol Mavor. 2007 *Reading Boyishly: Roland Barthes, J.M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust, and D.W. Winnicott*. Durham et Londres: Duke University Press
- Christopher Miller, "'Questions qui relèvent d'une métaphysique "bête", ou simple': a critique of *La Chambre claire*." *The Oxford Art Journal*, 7:2 (1985) p.34-40
- Georges Pécoc. 1975 *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël [2007]
- Marcel Proust. 1913 *Du côté de chez Swann*. Paris: Le Livre de Poche [2008]
- Derek Schilling, "Belated Jewish Modernism in France: George Pécoc's Cult of Memory," *Modernism/Modernity*, 13:4 (2006), p.729-745
- Joanna Spiro, 'The Testimony of Fantasy in Georges Pécoc's *W ou le souvenir d'enfance*,' *The Yale Journal of Criticism*, 14 :1 (2001), p.115-154
- Image : Nadar, « Mère ou femme de l'artiste » (© Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.), dans : Roland Barthes. 1980 *La Chambre Claire*. Paris: Gallimard Seuil [2010], p. 108