

## Variations autour du sonnet en « H » de *Métaux* : le « jourd'hui manchot »

Wataru GOTO

### Introduction : la lisibilité des poèmes hétérogrammatiques

Georges Perec (1936-1982) a composé plusieurs poèmes hétérogrammatiques au cours de sa carrière : *La Clôture* (1976), *Alphabets : Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques* (1976) et *Métaux* (1985) avec le plasticien Paolo Boni<sup>(1)</sup>. Cette règle poétique est définie par la combinaison de lettres indiquées. Elle se trouve évidemment dans sept sonnets de *Métaux*, les plus compliqués des poèmes avec contrainte : chaque sonnet se compose de 14X14 lettres, qui sont une combinaison de douze lettres (ESARTINULODM), auxquelles s'ajoutent une lettre spécifique à chaque sonnet (b, c, f, h, p, g ou v) et un « joker<sup>(2)</sup> » inséré dans chaque vers. Ces contraintes ne sont pas de simples jeux verbaux.

On peut en trouver une définition très intéressante par Perec dans son entretien avec Bernard Noël en 1977 : les sonnets avec contraintes sont « une sorte d'accès direct à l'inconscient, beaucoup plus que toute écriture automatique, beaucoup plus que toute recherche qui partirait du signifié... le fait de produire des mots à travers ce crible, à travers ce tamis... ce qui passe,

(1) Cette œuvre en collaboration avec Boni était achevée à la fin des années soixante-dix. Mais la publication a eu lieu trois ans après la mort de Perec. Nous nous référerons dans cet article à l'édition limitée de *Métaux*, puisqu'il y a quelques différences dans les sonnets. Voir Paolo Boni et Georges Perec, *Métaux*, Paris, R.L.D., 1985.

(2) Les « jokers » sont « b, c, f, h, p, g, v, j, q, x, y ou z ». Concernant les lettres « joker », Perec peut les choisir à condition d'éviter la lettre spécifique du sonnet. Précisons les lettres « joker » dans les sonnets : il se sert de « c » quatre fois, g et p deux fois, h, j, q, x, y et z, sans f et v dans le sonnet « B » ; h quatre fois et p trois fois, b deux fois, g, q, x, y et z sans b et f dans le sonnet « C » ; b et p trois fois, c et h deux fois, g et v sans b, j, q, x, y et z dans sonnet « F » ; c et p quatre fois, b, f, j, q, x, y sans p, v et z dans sonnet « H » ; b, c, f et h trois fois, x et v sans j, g, q, y et z dans le sonnet « P » ; p quatre fois, b trois fois, c et x deux fois, f, h et y sans j, q, v et z dans le sonnet « G » ; b et g trois fois, c deux fois, f, h, j, p, q et y sans x et z dans sonnet « V ». Bernard Magné et Mireille Ribière ont déjà présenté la contrainte et la préparation de ce recueil dans *Cahiers Georges Perec* n° 5. Voir *Cahiers Georges Perec 5 Les Poèmes hétérogrammatiques*, Paris, Éditions Limon, 1992, p. 17-21. Renée Riese Hubert et Judd D. Hubert analysent les lettres « joker » dans « Georges Perec's and Paolo Boni's *Métaux* » dans *Pereckonings : Reading Georges Perec*, 2004, New Haven, Yale university press, 2004, p. 158-159.

« passe. » (*ECT*<sup>(3)</sup>, p. 282) L'écrivain résume ainsi la définition de Harry Mathews, un ami oulipien. Si les poèmes hétérogrammatiques sont pour l'écrivain une manière d'accéder à son inconscient par l'arbitraire de la contrainte, nous pouvons alors essayer d'interpréter ces poèmes qui semblent une juxtaposition illisible de mots sans règle grammaticale. En général, Perec encrypte sa vie et ses souvenirs dans sa création, comme Bernard Magné nomme cette tendance « æncrage<sup>(4)</sup> ». Une fois surgi l'inconscient, la création anagrammatique est consciente.

De fait, les trois sonnets supprimés de *Métaux* comportent des souvenirs du Vercors. Par exemple, dans le sonnet en « F », le premier sonnet des trois, la voix du passé résonne clairement : « Flot » évoque le largage d'armes aux résistants par parachute<sup>(5)</sup> et, à la fin, « drames hurlant défis / mou frein d'Alsthom », le transport des déportés : en considérant qu'Alsthom fabrique des produits pour le chemin de fer<sup>(6)</sup>, rappelons qu'il y avait eu une automotrice entre Saint-Nizier et Villard-de-Lans jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre 1938<sup>(7)</sup>. Même si le tram n'existait plus au

---

(3) J'utiliserai les abréviations suivantes pour désigner les œuvres de Perec : *HQD Un homme qui dort*, *D La Disparition*, *W W ou le souvenir d'enfance*, *JMS Je me souviens*, *VME La Vie mode d'emploi*, *PC Penser/Classer*, *IO L'Infra-ordinaire*, *LJL « Cher, très cher, admirable et charmant ami... »* : *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer 1956-1961*. Nous nous référons (sauf pour *IO*, *PC* et *LJL*) aux deux tomes de la Pléiade : *Œuvre* t. I, édition publiée sous la direction de Christelle Reggiani, avec, pour ce volume, la collaboration de Dominique Bertelli, Claude Burgelin, Florence de Chalonge, Maxime Decout et Yanick Séité, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017 ; *Œuvre* t. II, édition publiée sous la direction de Christelle Reggiani, avec, pour ce volume, la collaboration de Claude Burgelin, Maxime Decout, Maryline Heck et Jean-Luc Joly, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017. Pour le reste, à *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, repris, Éditions du Seuil, coll. Point, 2015 ; *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 1989 ; Georges Perec et Jacques Lederer, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami... »* : *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer 1956-1961*, Édition établie et présentée par Jacques Goursaud, Paris, Éditions Sillage, 2019.

(4) Voir Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999, p. 29-31 : « Tout æncrage possède trois traits spécifiques. D'abord, il se caractérise par sa récurrence : c'est un élément qui se répète, soit dans un même texte, soit d'un texte à l'autre. C'est même sa réapparition fréquente qui en permet, au départ, le repérage. [...] En suite tout æncrage doit pouvoir être relié à un fragment d'autobiographie qui en fournit, pour ainsi dire, le sens dérivé. En tant que signe, l'æncrage possède d'une part un *contenu dénoté* et explicite renvoyant à son contexte et à son contexte immédiat. [...] Enfin tout æncrage étant une forme-sens, il doit constituer la base d'un réglage textuel ou, si l'on préfère le vocabulaire oulipien, d'une contrainte formelle. [...] Cette capacité de l'æncrage à structurer les textes de Georges Perec est capitale pour au moins deux raisons. D'abord elle distingue l'æncrage de ce qu'on a pu appeler les "motifs" perecquiens, c'est-à-dire des éléments eux aussi récurrents et présents dans le récit autobiographique, mais fonctionnant au seul plan de la forme du contenu, sans jamais accéder au rang de principe organisateur pour la forme de l'expression. [...] Ensuite c'est cette capacité structurante de l'æncrage qui permet la transformation d'un événement biographique en principe d'écriture et donc aboutit, comme on la verra plus en détail, à un double résultat : une part une motivation de la contrainte – ce qui pose d'une manière un peu neuve les rapports de Georges Perec à l'OULIPO, d'autre part une revalorisation de l'histoire personnelle, dont les épisodes les plus douloureux acquièrent par leur reprise dans l'écriture une surprenante et très inattendue dimension euphorique ».

début des années quarante, Perec devait connaître cette ligne, puisqu'il pouvait en voir quelques traces : les bâtiments de l'ancienne station de tram à Lans-en-Vercors et à Villard-de-Lans restaient encore à cette époque<sup>(8)</sup>. « Mou frein d'Alstom » annonce donc l'écho du passé dans les deux autres sonnets inédits. Dans le sonnet en « P », par exemple, « (Lard) » évoque un épisode de *W*<sup>(9)</sup> ou la solution finale<sup>(10)</sup> et les « drachmes d'or » du sonnet en H évoquent les médailles d'or des armées américaines<sup>(11)</sup>. Ces exemples sont incompréhensibles, si on lit les poèmes littéralement sans contexte, mais en faisant des recherches historiques, on peut y lire

- 
- (5) Voir *W*, p. 757 : « De l'école elle-même, je ne me souviens pratiquement pas, sinon qu'elle était le siège d'un commerce effréné portant sur les insignes américains (les plus connus étant une plaque ronde de métal jaune portant les initiales U S en relief et une sorte de médaille figurant deux fusils entrecroisés) et les foulards en soie de parachute. » Et Perec mentionne ce souvenir dans le 33 de *Je me souviens* : « Je me souviens des foulards en soie de parachute » (*JMS*, p. 804). Et Bianca Lamblin cousine de Perec aide des opérations des parachutes. Perec a probablement étendu ces opérations au Vercors par sa cousine. Voir Bianca Lamblin, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, Paris, Éditions Balland, 1993, p. 138-139 et p. 141.
- (6) Notons d'ailleurs que le nom imprimé de cette entreprise est inséré dans la graphi-sculpture de Paolo Boni.
- (7) Et le bus remplace l'ancien transport. Voir Philippe Guirimand et Patrice Bouillin, *Les Tramways de Grenoble 1858-1955*, Grenoble, Patrice Bouillin éditeur « Voies ferrées », 2015, p. 195 : « Pour le GVL [Grenoble - Villard-de-Lans], la section Saint-Nizier-Lans-Villard-de-Lans, soit 23 kilomètres, sera supprimée le 1<sup>er</sup> octobre 1938. Les autocars Huillier assureront la correspondance entre Saint-Nizier et Villard-de-Lans. »
- (8) Ils sont toujours là comme information tourisme à Lans-en-Vercors et comme gare routière à Villard-de-Lans.
- (9) La tente de Perec a fabriqué le savon en gras du bœuf : « Une autre fois, elle alla jusqu'à fabriquer du savon, avec un mélange de soude et de graisse de bœuf (et peut-être même des cendres) » (*W*, p. 716). Tandis que la tante fait de la graisse du bœuf le savon dans cette citation, le lard est le gras du porc dans le sonnet en « P ». Malgré la différence des animaux, le « lard » reflète le souvenir de Villard-de-Lans : à cause de la contrainte, la graisse de bœuf ne peut pas être utilisée dans le sonnet.
- (10) Ce lard signifierait une autre graisse qui se trouve dans *W*. À la fin du chapitre de la partie fictive, le narrateur arrive au fond de l'Île de *W* qui évoque le camp de concentration. Les derniers mots de ce chapitre renvoient à « des stocks de savons de mauvaise qualité... » (*W*, p. 777). Comme Claude Burgelin l'indique, la fabrication des savons comme produit par la graisse humaine est une rumeur. Mais *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais dont Jean Cayrol a rédigé la narration traite l'image du « savon » : « Avec les corps... mais on ne peut plus rien dire... avec les corps, on veut fabriquer du savon... ». Dix ans plus tard de la guerre, cette rumeur était considérée comme vérité<sup>10</sup>. Même si l'on ne sait pas si Perec croit cette rumeur, il connoterait certainement le savon juif dans le « lard ». Rappelons-nous un mot français ; « le marrane ». Ce mot renvoie au juif converti au christianisme et continuant sa religion originale. Selon *Trésor langue française informatisé*, l'origine étymologique de ce mot provient du mot espagnol ; « marrano » signifiant le porc. Il est donc possible que le savon humain en tant que « lard » se trouve à l'énumération des choses du Reich dans ce sonnet. Voir *O t. I.*, p. 1093 ; Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard suivi de De la mort à la vie*, Paris, Éditions mille et une nuits, 2010, p. 27. Joachim Neander détaille l'origine de la rumeur et la vérité d'utilisation du savon ; Joachim Neander, « Danzig Soap Case : Facts and Legends around «Professor Spanner» and the Danzig Anatomic Institute 1944-1945 », *German Studies Reviews* 29, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 63-86 ; <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4228065495;> consulté le 2/10/2019.

des traces du Vercors après la libération

Si chaque lettre et chaque mot cachent un sens à découvrir, sans doute pourrait-on lire les sonnets comme la Kabbale juive lit l'*Ancien Testament* ? De fait, dans « histoire du lipogramme » de *La Littérature potentielle* (1973), Perec présente trois procédés d'interprétation cabalistique : « *Gématrie* » qui « s'intéresse à la valeur numérique des lettres (aleph=1, beth=2, gimmel=3, etc.) et rapproche les mots de totaux identiques », « *Notarikon* » qui « considère chaque mot du Livre comme un signe » et « *Temurah* » pour lequel « le Livre est une anagramme qui recèle (je suppose quelque chose comme cent mille milliards de fois) le nom de Dieu<sup>(12)</sup> ». Comme Borgès dans *Éloge de la Cabbale*, qu'il résume aussi dans son article, Perec met en lumière le cryptage de lettres et de mots dans le Livre<sup>(13)</sup>. Et, selon Marcel Bénabou, même si Perec ne connaît pas bien la culture juive<sup>(14)</sup>, il s'y réfère souvent<sup>(15)</sup>.

De fait, dans son œuvre, Perec se sert de procédés de cryptage cabalistiques<sup>(16)</sup>. Celui de « *Gématrie* », par exemple, quand il crée des variations de onze, qui correspond à la date de

---

(11) Il s'agit de deux des insignes américains liés au souvenir de l'école du Vercors après la libération : « les plus connus étant une plaque ronde de métal jaune portant les initiales U S en relief et une sorte de médaille figurant deux fusils entre croisés » (*W*, p. 757). Ce souvenir est exceptionnel : « De l'école elle-même, je ne me souviens pratiquement pas, sinon qu'elle était le siège d'un commerce effréné portant sur les insignes américains » (*W*, p. 757). La figure entrecroisée de ces insignes ressemble à la lettre grecque *khi* et la couleur jaune du métal est magnifiée en or.

(12) Georges Perec, « histoire du lipogramme », dans Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 73-74.

(13) Voir *Ibid.*, p. 73 : « S'il est vrai qu'au commencement était le Verbe et que l'Œuvre du Dieu s'appelle l'Écriture, chaque mot, chaque lettre appartient à la nécessité : le Livre est un réseau infini à tout instant parcouru par le Sens; l'Esprit se confond avec la Lettre; le Secret (le Savoir, la Sagesse) est une lettre cachée, un mot tu : le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre. »

(14) Voir Marcel Bénabou, « Perec et la judéité », *Cahiers Georges Perec* n° 1, Paris, P.O.L., 1985, p. 18 : « Perec ne sait presque rien du judaïsme, ni comme religion ni comme culture; il ne connaît pas yiddish ni hébreu, et hormis de la guerre, il ne manifeste pas un intérêt particulier pour quelque période que ce soit de ce que l'on peut appeler l'"histoire juive", se contenant par exemple, lorsqu'il tente d'imaginer l'enfance de sa mère à Lubartow, d'une fantasmagorie toute littéraire, bâtie autour du souvenir de quelques lectures enfantines ».

(15) Voir *Ibid.*, p. 15-30. Malgré le titre de sa communication, Benabou ne mentionne que Zohar : « - la référence au Zohar et à la Cabbale dans *Histoire du lipogramme* » (*Ibid.*, p. 17).

(16) Yû Maeyama analyse déjà la relation entre la kabbale et *La Disparition*. Voir Yû Maeyama, « Les notes préparatoires à *La Disparition* de Georges Perec », dans *Le Cabinet d'amateur*, <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/MAEYAMA.pdf>, consulté le 14/7/2019, p. 14 : « Cette convergence est évidemment plus étroite dans *La Disparition*, qui intègre de nombreux artifices de "codage" dont la clef est la lettre laissée secrète. Perec superpose ainsi la cabbale, tentative de décryptage de la Bible considérée comme un texte codé, avec le lipogramme, écrit sur le modèle du chiffrage. Sur le tableau cryptographique, la lecture cabalistique rencontre l'écriture lipogrammatique. Cette problématique elle-même pourrait bien provenir d'une des scènes du roman, dans laquelle Anton Voyl commente le déchiffrement d'une inscription en Katoun, "un chantillon graffitial qu'utilisa la civilisation Maya". »

déportation de sa mère, dans *Quel petit vélo guidon chromé au fond de la cour ?*<sup>(17)</sup> ou dans *La Disparition*<sup>(18)</sup>. Ou encore celui de « Notarikon », comme le montre Montfrans dans son essai d'interprétation<sup>(19)</sup> des lettres V, X, W dans *W ou le souvenir d'enfance*<sup>(20)</sup> et dans *La Vie mode d'emploi* comme puzzle<sup>(21)</sup>. Pour prouver la lisibilité de la création hétérogrammatique et montrer les contraintes à la fois comme moyen d'accès à l'inconscient et cryptage des souvenirs surgis, nous analyserons ici un sonnet de *Métaux* : le sonnet en « H ».

### Sonnet en « H » : entre le souvenir des proches et l'Histoire Lieu et dates de la rédaction

Les variations structurelles de *Métaux* indiquent la possibilité herméneutique : les trois sonnets en « F », en « H » et en « P » recueillis dans la première version faite avec Paolo Boni à la fin des années 70 sont en effet supprimés dans *La Clôture et autres poèmes* (1980). Une des causes de leur suppression pourrait être liée au lieu et à la date de leur rédaction : Lans-en-Vercors les 24, 27 et 29 décembre 1976. En effet, c'est la ville où Perec habitait pendant les combats entre les nazis et la résistance en 1944. Ce toponyme (« Lans ») se trouve dans *W ou le souvenir d'enfance*<sup>(22)</sup> et au chapitre XXIII est inséré le souvenir d'un épisode de Noël désagréable. Perec enfant se réveille tout seul; il va à la galerie pour recevoir le cadeau de sa tante; il est déçu de ce cadeau. Et il se souvient surtout de son sentiment de solitude : « Plusieurs fois, comme en cette nuit de Noël, j'ai été seul » (*W*, p. 747), tout en se s'interrogeant : « Comment se fait-il que, pendant cette période, qui correspondait peut-être aux grandes vacances, et lors de la nuit de Noël, j'aie pu être le seul enfant dans un collège qui était alors pratiquement plein, non d'enfants maladifs, comme c'était sa vocation première, mais d'enfants réfugiés? » (*W*, p. 748) Le lieu et la date lui rappellent peut-être trop clairement des souvenirs pénibles.

Cela confirmerait cette remarque faite par Bernard Magné au constat que les poèmes hétérogrammatiques apparaissent à peu près à publication de l'autobiographie<sup>(23)</sup> : « l'écriture hétérogrammatique est une manière d'écriture autobiographique<sup>(24)</sup> ». Les trois sonnets suppri-

---

(17) Voir Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère : Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2010, p. 58-59.

(18) Pour connoter le manque de voyelle (« e »), Perec répète « cinq » et « six », qui désignent les voyelles (a, e, i, y, u, o) dans ce roman lipogramme.

(19) Voir Manet van Montfrans, *Georges Perec : La Contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 191-196.

(20) Des variations s'y trouvent comme la « Croix de Saint-André », le « T », la « croix gammée », « 44 » (SS) et l'étoile juive. Voir *W*, p. 714-715.

(21) Voir *VME*, p. 8-10.

(22) Voir *W*, p. 748.

més cacheraient donc des souvenirs du Vercors, à la différence des autres qui ont été rédigés à Paris ou dans le train Paris-Grenoble. Parmi ces trois poèmes, nous nous attacherons ici au sonnet en « H », qui contient le plus clairement des souvenirs du Vercors.

Citons tout d'abord ce sonnet :

« H »

Droit

Nuls mâchefers — lot humain d'un Mephisto  
lardant dol mûri — sphériques  
dont malheurs y liant d'hommes d'intox hurlant

Mais le jourd'hui manchot

les drachmes d'or  
un lit très chaud, loin

Morphines

Talmud

Trahison d'emplumé hors l'indu bât

Lans-en-Vercors, 27 décembre 1976

- 
- (23) Cette remarque est citée par l'article de Mireille Ribière : « La poésie en question dans *La Clôture et autres poèmes* de Georges Perec », dans *Le Cabinet d'amateur*, [https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/mribiere\\_3.pdf](https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/mribiere_3.pdf), consulté le 10 décembre 2020, p. 4 : « Les poèmes hétérogrammatiques apparaissent à peu près au moment où Perec termine *W* ou du moins la partie autobiographique de ce récit. Ce n'est pas simple coïncidence. On verra qu'à maints égards, et quoique cela puisse apparaître bizarre à certains, l'écriture hétérogrammatique est une manière d'écriture autobiographique. »
- (24) Bernard Magné, « Quelques considérations sur les poèmes hétérogrammatiques de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec* 5, Paris, Éditions Limon, 1992, p. 28. Et Mireille Ribière interprète bien que cette suppression fonctionne comme trois points suspensions qui se situe comme charnière entre la première partie et la deuxième : « La sélection résulte donc d'un processus d'évidement, qui correspond au séjour de Perec dans le Vercors chez son ami Harry Mathews, lequel rappelle inévitablement celui du jeune Perec à Villard-de-Lans durant l'occupation nazie. On se souvient que dans *W* ou le souvenir d'enfance le voyage en train solitaire de l'enfant et son arrivée dans le Vercors en 1942 sont passés sous silence l'ellipse correspond à un chapitre manquant entre le onzième et le douzième chapitre, marqué par trois points de suspension sur une page par ailleurs blanche, flanquée de part et d'autre par une autre page blanche. » Voir Mireille Ribière, « La poésie en question dans *La Clôture et autres poèmes* de Georges Perec », art.cit., consulté le 10 décembre 2020, p. 4

Renée Reise Hubert et Judd D. Hubert ont publié une étude intéressante de ce poème, concernant les termes légaux et les métaux, avec un développement sur la liberté humaine et le « Hell<sup>(25)</sup> » et aussi sur la graphi-sculpture. Mais, si Perec insère inconsciemment des souvenirs dans ce sonnet qui s'inspire de l'œuvre de Boni, une nouvelle voie d'interprétation s'ouvre à nous : concernant les lettres, en liaison avec un épisode de *W* : « L'Histoire avec sa grande hache » (*W*, p. 661), où, comme *W*, cette lettre a un sens crucial : la solution finale.

Outre la présence du caractère « h » dans chaque vers, des variations phonétiques et sémantiques de « H » caractérisent ce sonnet. Le mot « mâchefers » contient en effet phonétiquement le H (hache) et le verbe « mâcher » se rapproche sémantiquement du verbe « hacher », en désignant une destruction répétitive. Les lettres initiales M et H sont donc ainsi mises en équivalence. Or l'initiale « M » se retrouve fréquemment dans le sonnet : « mâchefers », « Mephisto<sup>(26)</sup> », « mûri » « malheurs », « Mais », « manchot » et « Morphines<sup>(27)</sup> » et tous les mots ont un sens négatif, soit en eux-mêmes, soit par leur contexte. Au niveau sémantique, « M », qui correspond à « H », implique ainsi la violence historique, et cela d'autant plus qu'elle est l'inverse graphique de « W ». Ainsi, dans ses lettres mêmes, ce sonnet fait allusion à *W*.

Parmi les mots commençant par « m », nous nous attacherons ici à l'adjectif « manchot », d'une importance particulière, puisqu'il apparaît dans l'œuvre de Perec avant sa participation à l'Oulipo<sup>(28)</sup>.

### Enfants « Manchots »

Citons un passage d'*Un homme qui dort* :

Les désastres n'existent pas, ils sont ailleurs. La plus petite catastrophe aurait peut-être suffi à te sauver : tu aurais tout perdu, tu aurais eu quelque chose à défendre, des mots à dire pour convaincre, pour émouvoir. Mais tu n'es même pas malade. Tes jours ni

---

(25) Voir Renée Riese Hubert and Judd D. Hubert, « Georges Perec's and Paolo Boni's *Métaux* », art. cit., p. 161-171.

(26) Ce nom du diable pourrait être l'anagramme de « temps » + « hio » (« hier »). « Hio » se lierait à « jourd'hui ».

(27) La sonorité de « Morphine » ressemble à celle de la « mort fine ». Cette sonorité indiquerait déjà la mort des proches que j'analyserai.

(28) L'état de « manchot » n'est pas souvent remarqué. Seul, Bernard Magné le donne comme un exemple d'« æncrage » du manque, mais sans approfondir. Bernard Magné, *Georges Perec. op. cit.*, p. 34-38.

tes nuits ne sont en danger. Tes yeux voient, ta main ne tremble pas, ton pouls est régulier, ton cœur bat. Si tu étais laid, ta laideur serait peut-être fascinante, mais tu n'es même pas laid, ni bossu, ni bègue, ni manchot, ni cul-de-jatte et pas même claudicant (*HQD*, p. 241).

Cet adjectif se situe parmi les adjectifs négatifs « laid », « bossu », « bègue » et « cul-de-jatte » ou « claudicant ». Cette énumération signifie l'état critique de « tu », qui rappelle celui de Perec à un moment de sa jeunesse<sup>(29)</sup>. L'état « manchot » renvoie donc à la dépression subie par Perec et, comme nous allons le montrer, implique un manque irréparable, en liaison avec l'enfance au Vercors.

Dans *W*, Perec décrit un bandage qu'on lui a mis dans deux scènes : lors de son départ gare de Lyon et après une chute de patin à glace au Vercors. La première scène contuient un faux souvenir : l'écharpe est placée au bras alors qu'il s'agissait d'un bandage pour une hernie :

Le départ

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon.

La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe.

Mais ma tante est à peu près formelle : je n'avais pas le bras en écharpe, il n'y avait aucune raison pour que j'aie le bras en écharpe. C'est en tant que « fils de tué », « orphelin de guerre », que la Croix-Rouge, tout à fait réglementairement, me convoyait.

Peut-être, par contre, avais-je une hernie et portais-je un bandage herniaire, un suspensor. (*W*, p. 699-700)

---

(29) Cette citation évoque une lettre de jeune Perec déprimé à un ami en 1959 : « *Dans la perspective marxiste, je suis un être improductif indésirable — dans ma propre perspective je suis un raté — [...] je suis laid — j'avais un certain charme*<sup>29</sup> ». Même si le terme de « manchot » n'y apparaît pas, cette lettre prouve la relation en miroir entre l'écrivain et « tu ». Voir David Bellos, *Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 170.

De ces souvenirs flous, il reste la certitude d'un fantasme remontant à l'enfance de l'écrivain : « Cela [le bandage du bras] ne change rien au fantasme, mais permet d'en tracer une des origines. Quant à cet imaginaire bras en écharpe, on le verra, plus loin, faire une curieuse réapparition » (*W*, p. 700). De fait, dans la deuxième partie de l'autobiographie, Jojo, qui faisait du patin à la glace au bas des Bains, a été renversé par une luge et a eu le bras droit immobilisé pour favoriser la guérison de l'omoplate cassée. Ce souvenir est probablement lui aussi fictif.

L'écrivain corrige en effet son souvenir du bandage du bras quelques pages plus loin :

[...] en chemin, ma tante rencontre une dame de ses amies à laquelle je dis bonjour en lui tendant la main gauche [...] je suis tombé en arrière et me suis cassé l'omoplate; c'est un os que l'on ne peut plâtrer; pour qu'il puisse se ressouder on m'a attaché le bras droit derrière le dos avec tout un système de contention m'interdisant le moindre mouvement, et la manche droite de ma veste se balance dans le vide, comme si j'étais définitivement manchot. (*W*, p. 717)

Et il évoque le doute de ses proches dans le paragraphe suivant : « Ni ma tante ni ma cousine Ela n'ont pas gardé le souvenir de cette fracture qui, suscitant l'apitoiement général, était pour moi la source d'une ineffable félicité » (*W*, p. 717). En outre, peu après est évoqué le témoignage de son camarade, Louis Argoud-Puix, concernant un accident identique arrivé à un certain Philippe Gardes :

Il [Argoud-Puix] s'en souvenait pas davantage, mais cela le surprenait extrêmement car il gardait le souvenir précis d'un accident en tous points identiques dans ses causes (patin à glace, choc de la luge, chute en arrière, fracture de l'omoplate) comme dans ses effets (impossibilité de plâtrer, recours à une contention d'apparence mutilante) survenu à ce même Philippe à une date qu'il ne put d'ailleurs préciser. (*W*, p. 717)

Mais un mystère voile également Philippe Gardes<sup>(30)</sup> : « Lors de ma dernière année à Villard, j'allai à l'école communale avec Philippe. Louis Argoud-Puix m'affirma qu'il avait fait toute

---

(30) Il est présenté d'abord comme un camarade de Jojo : « la ferme des Gardes, où habitaient Marc, le frère de mon oncle David, sa femme Ada et leurs enfants Nicha et Paul. » (*W*, p. 713)

l'école avec lui, mais il ne se souvenait absolument pas de moi [Perec] » (*W*, p. 717). Le souvenir d'avoir été manchot semble donc bien fictif, dans les deux cas. Pourquoi le narrateur autobiographique le rappelle-t-il ? La réaction des proches et les sentiments de Jojo ne sont pas évoqués dans l'épisode de la gare de Lyon, mais le bonheur d'être plaint et entouré de sollicitude apparaît dans celui de la chute. Tandis que Jojo n'avait rien compris quand il est parti à Grenoble, il a vaguement compris ensuite que des choses terrifiantes s'étaient passées. Et, comme Anne Roche et Philippe Mesnard l'indiquent, ces récits ne sont pas simplement des faux souvenirs : ils présentent au lecteur « l'incapacité des informations et des indices à décrire ce dont le sujet éprouve le manque », « la fragilité de sa mémoire, et sa cause, une enfance ravagée par l'obligation vitale d'oublier qui il était<sup>(31)</sup> ».

Nous pouvons aussi remarquer le nom de Philippe Gardes. Les lettres initiales ressemblent à celles de Perec : PG et GP. Cette ressemblance évoque une hypothèse : le narrateur confondrait Georges Perec et Philippe Gardes, car Louis Argoud-Puix se souvient de Gardes avec lequel Jojo se souvient qu'il est allé à l'école. Perec désire intégrer l'expérience de Philippe dans sa propre mémoire en se souvenant du soin et de l'apitoiement des autres à l'égard de Philippe, qui ont dû provoquer en Jojo une sorte de désir inconscient d'identification à Philippe Gardes.

En effet, selon la théorie de la hiérarchie des besoins de Abraham Maslow, « les besoins des sécurités », « les besoins d'appartenance et d'amour » sont primordiaux<sup>(32)</sup>. Jojo ressent sans doute un besoin d'amour, puisqu'il quitta sa mère à Paris et qu'il habita le collège de Turenne, séparé ses proches : « le souvenir de cette fracture qui, suscitant l'apitoiement général, était pour moi la source d'une ineffable félicité. » (*W*, p. 717). Si le souvenir était vrai, les proches et les amis de Jojo l'auraient soigné. À cette époque-là, Jojo était en crise de manque d'amour et d'association avec les autres. À cause de cette situation, le petit orphelin du Vercors a créé une histoire fictive qui remplit les besoins indiqués métaphoriquement par l'état de

---

(31) Voir Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris, Éditions Stock, 2007, p. 320; Anne Roche, *Commente W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, p. 78.

(32) Voir Abraham Maslow, *Devenir le meilleur de soi-même*, traduit de l'anglais par Laurence Nicolaieff, Paris, Eyrolles, 2008, p. 63-64 : « Les besoins d'amour incluent le fait de donner et de recevoir de l'affection. S'ils ne sont pas satisfaits, l'individu ressent vivement l'absence d'ami, de conjointe ou d'enfants. Il a soif de relations avec les gens en général, autrement dit d'une place au sein de son groupe ou de sa famille, et il luttera de toutes ses forces pour atteindre ce but. [...] Nous disposons de peu d'informations scientifiques sur le besoin d'appartenance, alors que c'est un thème récurrent dans la récente littérature sociologique. [...] Nous sous-estimons encore l'importance fondamentale du voisinage, du territoire d'une personne, de son clan, de son propre "type", de sa classe, de sa bande, de ses collègues de travail les plus familiers. Et nous avons largement oublié nos profondes tendances animales à nous grouper, à nous attrouper, à nous agréger, à appartenir. »

« manchot »<sup>(33)</sup>. Ainsi, les accidents fictifs et l'état de manchot qui en résulte exprimeraient en le cachant le désir d'identification à un autre et le manque de l'affection de proches.

C'est dans ce sens que Perec commente d'une façon autopsychanalytique l'événement fictif de la fracture, en employant le terme très intéressant de « membre fantôme » :

Comme pour le bras en écharpe de la gare de Lyon, je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables qu'une immobilisation temporaire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd'hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme<sup>(34)</sup>. Plus simplement, ces thérapeutiques imaginaires, moins contraignantes que tutoriales, ces *points de suspension*, désignaient des douleurs nommables et venaient à point justifier des cajoleries dont les raisons réelles n'étaient données qu'à voix basse. (*W*, p. 717-718.)

Or, l'expression « membre fantôme » signifie garder la sensation d'une partie du corps pourtant disparue. Nous faisons donc l'hypothèse que le terme de « manchot » désigne un membre (familial) décédé et que l'image a une fonction d'identification freudienne à quelques personnes mortes.

### Soldats manchots

Certains soldats dans l'œuvre de Perec sont manchots. Par exemple, comme le remarque Roland Brasseur<sup>(35)</sup>, dans *Je me souviens*, le motif de la perte du bras se trouve trois fois, expli-

---

(33) Concernant le besoin d'appartenance, Perec le suggère à plusieurs reprises dans *W*, en particulier dans une histoire inventée : l'immigration en Palestine : « À la rentrée, j'inventai un assez curieux stratagème : j'annonçai à tous mes camarades que, dès l'année prochaine, j'allais aller en Palestine et je montrais le morceau de film comme s'il avait été la preuve que je ne mentais pas; cette opération n'était pas purement désintéressée; elle visait à me faire obtenir des portions des goûters que mes camarades mangeaient à quatre heures : une fois établi le fait que j'allais aller en Palestine, je promettais à tel ou tel de mes camarades de lui envoyer un kilo, ou dix kilos, ou cent kilos, ou une caisse, d'oranges, ce fruit magique dont nous n'avons qu'une connaissance livresque; s'il me donnait la moitié de son goûter, il recevrait dès l'année suivante toute une cargaison d'oranges et, comme garantie pour ce marché à terme, je lui céderais dès présent un petit bout de mon morceau de film. Un seul enfant se laissa convaincre : il me donna la moitié de son goûter et tout de suite après courut me dénoncer à la directrice. J'avais volé et j'avais menti. Je fus sévèrement puni, mais je ne me rappelle plus en quoi consista la punition ». (*W*, p. 747) Dans ce cas, le petit orphelin a tenté de retenir l'attention de ses amis par ce mensonge. Ce comportement indique aussi le besoin d'appartenance.

(34) Je souligne.

citement ou par allusion : « 8 Je me souviens d'un Anglais manchot qui battait tout le monde au ping-pong à Château-d'Ex (*JMS*, p. 800) ; « 199 Je me souviens du scandale des "Ballets roses" dans lequel fut compromis le président de la Chambre, André Le Troquer (*JMS*, p. 830) ; « 364 Je me souviens que j'étais abonné à un Club du livre et que le premier livre que j'ai acheté chez eux était *Bourlinguer* de Cendrars<sup>(36)</sup>. » (*JMS*, p. 858) On ne sait pas comment l'Anglais a perdu son bras, mais les deux autres personnages ont perdu le leur pendant la Première Guerre mondiale.

Des militaires manchots apparaissent aussi dans *La Vie mode d'emploi*. Une mention de « Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage » du chapitre 67, « Cave, 2 » : « Histoire du squelette manchot, 67 » (*VME*, p. 646) se rapporte à cette description :

À un clou planté près de la porte de la cave pend lamentablement squelette. Dinteville se l'était acheté quand il était étudiant. Il était surnommé Horatio, en hommage à l'amiral Nelson, car il lui manquait le bras droit, d'un gilet en lambeaux, d'un caleçon rayé et d'un bicorne en papier. (*VME*, p. 375-376)

Le squelette a, comme Nelson, perdu le bras droit et il est suspendu dans une cave. Or la cave, souterraine, se situe dans le domaine de la mort et du passé<sup>(37)</sup>. En outre, si le nom d'Horatio est dit avoir été choisi « en hommage à l'amiral Nelson », dont c'était le prénom, on peut noter que c'est aussi celui de l'ami d'Hamlet.

Dans *La Vie mode d'emploi*, la liste des personnages privés d'un bras se développe encore : « 20 Le colonel manchot après l'attaque du Grand Quartier Général » (*VME*, p. 266) du chapitre LI et le recensement des événements de 1917 des « Repères chrono-

---

(35) Roland Brasseur, *Je me souviens encore mieux de Je me souviens*, Bègles, Le Castor Astral, 2003, p. 24-25, p. 147-148 et p. 252.

(36) Sauf dans le cas de l'Anglais David Howard, les bras amputés sont le bras droit. Cendrars est probablement un des héros de Perec. Remarquons cette phrase dans la lettre à Jacques Lederer du 22 mai 1958 : « Je songe soudain que tout voyage est inutile s'il n'est pas fait sous le signe de Stendhal (le plaisir) ou de Cendrars (l'aventure) — Le tourisme en vacances est un mythe. » (*LJL*, p. 262) Au début de cette lettre, le jeune homme admire « *Rome, Naples et Florence, Voyage dans le Midi et Promenades dans Rome* ». Stendhal est un héros pour Perec, comme on l'a déjà vu dans la première partie. La juxtaposition de deux noms suggère que Cendrars l'est aussi.

(37) Le chapitre LXXIV de *La Vie mode d'emploi*, « *Machinerie de l'ascenseur, 2* », se déroule avec les paysages du sous-sol parisien. Des os et des monstres s'y trouvent. En ce sens, le souterrain désigne le terrain des morts, comme le suggèrent les histoires qui s'y déroulent : l'utilisation des souterrains pendant la Seconde Guerre mondiale, catacombes et carrières. Voir *VME*, p. 411-415.

giques » : « 19 mai : Augustus B. Clifford et Bernard Lehameau perdent le bras droit dans le bombardement de leur Q. G » (*VME*, p. 631). Ces deux citations désignent deux soldats manchots dont une photo est décrite au chapitre XXXIII *Cave*, 1, là où des souvenirs de Perec sont conservés<sup>(38)</sup> :

ces deux-là [Bernard Lehameau et le colonel Augustus B. Clifford] devant le monument aux morts de Beyrouth<sup>(39)</sup> tous les deux avec leur manche droite flottante, et saluant du bras gauche les trois couleurs, la poitrine constellée de décorations, c'est Bernard Lehameau, un cousin de Marthe, la femme de François, avec son vieil ami le colonel Augustus B. Clifford, à qu'il servit d'interprète au Grand Quartier Général des Forces Alliées à Péronne, et qui, comme lui, perdit le bras droit lorsque ledit G. Q. G. fut bombardé par Baron Rouge le 19 mai 1917 (*VME*, p. 186-187).

Ces deux manchots seraient morts comme le père le 23 juin 1975 (le temps de la narration). Selon Bernard Magné, le nom de famille Lehameau, contient le nom d'Hamlet<sup>(40)</sup>. Ce personnage manchot est aussi évoqué dans la description de la photo du père, dans *W* :

au dos de la photo de mon père, j'ai essayé d'écrire, à la craie, un soir que j'étais ivre, sans

---

(38) Remarquons l'endroit où la photo est trouvée : la cave des Gratiolet. Or celle-ci est le réservoir des souvenirs de Perec, enfant ou jeune homme. Ainsi, « des skis d'hickory ayant depuis longtemps perdu toute leur élasticité » (*VME*, p. 185). Cette marque est apparue dans le souvenir de Villard-de-Lans : « C'est ainsi que je sais que les plus beaux skis sont en hickory, bois canadien dont j'ai toujours cru que c'était une des matières les plus rares du monde (mais la rareté du hickory était une des preuves de son existence, alors qu'il y avait des choses qui étaient tout simplement absentes et dont on se demandait comment elles pouvaient exister [...]) » (*W*, p. 735-736). Ou « [...] sur une couverture de *Paris Match*, Pierre Boulez, en frac, brandit sa baguette, lors de la première de *Wozzeck* à l'Opéra de Paris » (*VME*, p. 186). Cette citation évoque « *Wozzeck* ou la méthode de l'apocalypse » (*LG*, p. 165-181), essai de la Ligne générale, et *Paris-Match* évoque *Mythologie* de Roland Barthes qui a inspiré le jeune Perec.

(39) Ce monument accentue l'atmosphère de la mort. Comme le mentionne Jean-Luc Joly, il apparaît aussi dans la description de « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » et « still life / still leaf » : « Il y a beaucoup d'objets sur ma table de travail. [...] Le plus ancien est sans doute mon stylo; le plus récent est un petit cendrier rond que j'ai acheté la semaine dernière; il est en céramique blanche et son décor représente le monument aux martyrs de Beyrouth (de la guerre de 14, je suppose, pas encore de celle qui est en train d'éclater » (« Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », dans *PC*, p. 17); « un minuscule cendrier rond en céramique blanche dont le décor, à dominante verte, représente le monument aux Martyrs de Beyrouth [...] » (« still life / still leaf », dans *IO*, p. 109). Voir *O t. II*, p. 1067.

(40) Voir Bernard Magné, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1994, p. 35.

doute en 1955 ou 1956 « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark ». Mais je n'ai même pas réussi à tracer la fin du quatrième mot (*W*, p. 676).

Magné remarque ainsi qu'« un véritable réseau qui se met en place autour du père et de la mort du père<sup>(41)</sup> ». Évidemment, donc, le soldat et le manchot ont rapport au père de Perec<sup>(42)</sup>, même s'il n'était pas manchot.

Un autre mort au combat de La Grande Guerre apparaît dans *La Vie mode d'emploi* et confirme cela : « son mari [de Mme. Moreau], officier de réserve, mourut le 6 juin pendant la bataille de la Somme » (*VME*, p. 87). Comme Jean-Luc Joly l'indique, la date de la mort du père se situe dix jours après celle de cet officier<sup>(43)</sup> : le « 16 juin 1940 » (*W*, p. 685). La date du décès et le métier de ce mort pointent vers Icek Perec que Perec considère comme soldat : « je l'ai toujours connu soldat » (*W*, p. 677). L'ombre du père de Perec apparaît donc derrière les soldats manchots. Même si la date de la perte du bras est moins proche que celle de Moreau, le métier est commun : on peut trouver l'ombre du père dans trois soldats déjà morts, Bernard Lehameau, le colonel Augustus B. Clifford et le mari de Mme. Moreau.

Quand il était lycéen, l'écrivain était assurément hanté par l'image de son père soldat :

Plus tard, lorsque je commençais d'aller au lycée, elle me donnait chaque matin deux francs (je crois que c'était deux francs) pour mon autobus. Mais je mettais l'argent dans ma poche et j'allais au lycée à pied, ce qui me faisait arriver en retard, mais me permettait, trois fois la semaine, d'acheter un soldat (de terre, hélas) dans un petit magasin situé sur mon itinéraire. Un jour même, voyant en vitrine un soldat accroupi porteur d'un téléphone de campagne, je me souvins que mon père était dans les transmissions (*IO*) et ce soldat, acheté dès le lendemain, devint le centre habituel des opérations stratégiques ou tactiques que j'entreprenais avec ma petite armée. (*W*, p. 678)

---

(41) Bernard Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Les Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 142.

(42) Maryline Heck remarque que la cicatrice dans le visage renvoie au sens viril. Elle mentionne aussi la relation entre le soldat et la cicatrice dans *W* : « Le portrait du Condottiere renvoie, au sein du récit autobiographique, à celui du père, habillé en soldat sur la seule photographie que Perec possède de lui ». Voir Maryline Heck, *Georges Perec : Le Corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012, p. 153.

(43) Voir « Notes », dans *O t. II*, p. 1055-1056. Et la date de la perte bras de Bernard Lehameau et le colonel Augustus B. Clifford dans *La Vie mode d'emploi*, le 19 mai 1917, est après un mois et avant trois jours de mort de Icek. La date impliquerait le père de Perec.

La liaison la plus directe entre le manchot et le père se trouve dans un manuscrit inédit de *Lieux*, n° 15, 22 août 1969 :

Ma mère m'accompagne à la gare de Lyon alors que je dois rejoindre ma tante à Villard par un convoi de la Croix-Rouge (j'ai cru que l'on m'avait mis le bras dans le plâtre pour faire croire que j'étais blessé, mais en fait je crois que j'avais le « droit » d'être expatrié étant « fils de tué »)<sup>(44)</sup>.

La relation du bras droit et du père est indiquée dans la dernière phrase, par le terme « droit » entre guillemets. Le « fils de tué » renvoie à Hamlet. Et le « tué » est le père. Le manque de père et de bras droit se combinent donc dans cette citation. Ainsi, le motif du manchot apparaît donc bien au lieu du manque de souvenir, comme Bernard Magné l'a indiqué<sup>(45)</sup>, mais cette absence de souvenir est aussi une protection contre l'horreur du passé. Le motif, comme nous le montrerons plus loin, est donc ambivalent (perte/protection), ambivalence indiquée par l'intermédiaire de la mère.

Cette envie de substitution au père<sup>(46)</sup> renvoie à une sorte de double, mais qui n'est pas l'alter ego de l'écrivain. Selon Edgar Morin, les morts accompagnent les vivants dans plusieurs cultures. Un mort y est alors considéré comme vivant, mais sous la forme d'un double qui serait comme un « *ego alter* » du disparu :

Le double est donc un alter ego, et plus précisément un *ego alter*, que le vivant ressent en lui, à la fois extérieur et intime, tout le long de son existence. Et du coup ce n'est pas une copie, une image du vivant qui, à l'origine, survit à la mort, mais sa réalité propre d'*ego alter*. L'ego alter, c'est bien le « Je » qui « est un autre » de Rimbaud<sup>(47)</sup>.

Le sociologue y parle du double du mort. Considérant sa participation entre 1957 et 1960 à l'*Argument* dont un des fondateurs est Morin<sup>(48)</sup>, on pense évidemment que le jeune homme

---

(44) Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p. 79. *Lieux* sera publié en 2022. Pour le moment, on ne peut que consulter cet ouvrage inachevé dans l'étude génétique de Lejeune.

(45) Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 34-38.

(46) Perec tenta aussi de s'identifier au père par le nom propre, Yorick.

(47) Voir Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essai », 1970, p. 153. La première édition est publiée en 1951.

connaît cette idée. Ainsi, l'image du manchot et du soldat est l'alter ego du père. Et, avec la mémoire fictive de l'état « manchot », Perec devient le double de son père. Ces personnages manchots qui représentent le père fonctionnent donc en même temps comme « *ego alter* » de l'écrivain dans le roman.

## Main et toucher

Au départ de la gare de Lyon, quand Perec crée la fracture fictive du bras tenu en écharpe, le bandage indique l'état « manchot ». À cet égard, un autre « *membre fantôme* » serait aussi représenté : la mère de l'écrivain, comme main et toucher des protecteurs disparus.

La main est d'ailleurs le sujet important sur Perec pour présenter « Un poème » créé sans contrainte. Comme Christelle Reggiani l'indique<sup>(49)</sup>, l'écrivain « encode la subjectivité » dans ce poème.

### UN POÈME

*Est-ce que j'essayais d'entourer ton poignet  
avec mes doigts ?*

*Aujourd'hui la pluie strie l'asphalte  
Je n'ai pas d'autres paysages dans ma tête  
Je ne peux pas penser  
Aux tiens, à ceux que tu as traversés dans le noir et  
dans la nuit  
Ni à la petite automobile rouge  
dans laquelle j'éclatais de rire*

*L'ordre immuable des jours trace un chemin strict  
c'est aussi simple qu'une prune au fond d'un compotier  
ou que la progression du lierre le long de mon mur.*

---

(48) Voir Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, op. cit., p. 18; David Bellos, *Georges Perec une vie dans les mots*, op. cit., p. 183-184.

(49) Voir Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère : Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*, op. cit., p. 183.

*Mes doigts ne sont plus ce bracelet trop court*  
*Mais je garde l'empreinte ronde de ton poignet*  
*Au creux de mes mains ambidextres*  
*Sur le drap noir de ma table. (O t. II, p. 800)*

L'encerclement avec ses doigts du poignet de sa mère perdue est le thème de ce poème : une fixation de ce poignet par les doigts comme par un bandage, en quelque sorte. Il s'agit de la main et d'un geste de la main.

La dernière strophe d'« Un poème » a une liaison avec le souvenir fictif de la gare de Lyon dans *W* : la forme ronde faite en touchant le drap noir se rapprochant du « bras en écharpe<sup>(50)</sup> ». Par ailleurs, le toucher par la main signifie souvent la mère. Dans le quatrième rêve de *La Boutique obscure*, « *L'illusion* », en décembre 1968, une femme (« elle ») qui dort à côté de Perec, le réveille par « la pression de sa main » : « Mais la pression de sa main contre ma main me semble / trop forte / Je me réveille<sup>(51)</sup> ». Il sent alors un « bonheur feu » et enlace cette femme. L'écrivain n'indique pas qui est « elle » : « *Z*<sup>(52)</sup> » ou la mère mais, que ce soit « *Z* » ou la mère, la main est un indice d'affection, la sonorité de « ma main » évoque évidemment *maman*<sup>(53)</sup>, et le geste d'enlacer rappelle les doigts entourant le poignet de la mère dans « Un poème ».

Présentons un autre exemple d'encercler des choses par mains dans l'épisode du Noël au collège de Vercors, dans *W* :

J'appuyai contre la balustrade (elle était presque aussi haute que moi : en 1970, lorsque je suis allé revoir le collègue, j'ai voulu refaire le même geste et j'ai été stupéfait de voir que la balustrade m'arrivait seulement à mi-corps...). Je crois que la scène tout entière s'est fixée, s'est figée dans mon esprit : image pétrifiée, immuable, dont je garde le souvenir physique, jusqu'à la sensation de mes mains agrippant les barreaux, jusqu'à l'impression du métal froid contre mon front quand il se posa sur la barre d'appui de la balustrade. (*W*. p. 743)

---

(50) Selon Jacques-Denis Bertharion, le noir renvoie au deuil des parents Voir Jacques-Denis Bertharion, « Quelle petite voiture rouge au fond de la mémoire? », dans *Le Cabinet d'amateur* n° 7-8, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 129.

(51) Cette œuvre sur les rêves n'a pas de pagination. Voir George Perec, *La Boutique obscure*, Paris, Éditions Denoël, 1973.

(52) « *Z* » est Suzanne Lipinska, l'hôtesse de Moulin d'Andé, qui a fréquenté Perec jusqu'à la fin du 1968.

(53) Ailleurs, la main évoque aussi *l'amant désignant par « Z »*.

Cette citation correspond bien à « Un poème ». L'action de serrer quelque chose de ses doigts y est aussi répétée, malgré l'écart du temps. Et la croissance du corps y est aussi mentionnée : « Mes doigts ne sont plus ce bracelet trop court » dans « Un poème » : « j'ai été stupéfait de voir que la balustrade m'arrivait seulement à mi-corps... » dans *W*. Comme Maryline Heck le remarque, ce mouvement répété par l'adulte dans *W* « permet d'éprouver l'ancrage de la sensation, de vérifier par la répétition du geste le "souvenir physique"<sup>(54)</sup> » : « La mémoire corporelle apparaît ici comme la preuve de l'authenticité du souvenir<sup>(55)</sup>. »

Dans *W*, le toucher de la balustrade garantit la réalité de l'« image pétrifiée, immuable, dont je garde le souvenir physique ». La balustrade est ainsi un objet substitutif qui, par l'« impression du métal froid », désigne la mort de la mère, et qui, en même temps, est une protection contre une chute mortelle. Ainsi, ce motif présente l'ambivalence perte/protection. Dans « Un poème », l'impossibilité de toucher la mère est davantage soulignée que dans *W*, car il n'y a apparemment pas d'objet substitutif, mais le geste de l'écrivain (« je garde l'empreinte ronde de ton poignet / Au creux de mes mains ambidextres / Sur le drap noir de ma table ») confirme que, malgré le vide et l'impossibilité, il se rappelle bien le poignet de la mère, la préservant d'une totale disparition. La mémoire corporelle présente le souvenir sans erreur. Elle souligne aussi l'absence du corps de la mère à cause de l'impossibilité de le toucher. Le toucher du poignet renvoie donc, en même temps, à la présence et à l'absence de la mère.

Un autre exemple du toucher lié aux motifs de la disparition et de la préservation apparaît dans *La Vie mode d'emploi* quand le créateur de puzzles Bartlebooth est devenu aveugle :

Il y avait dix-huit ans que Bartlebooth prenait dans ses mains les petites pièces des puzzles et le toucher jouait pour lui un rôle presque aussi grand que la vision. Il se rendit compte avec une sorte d'ivresse qu'il pourrait continuer son travail : ce serait comme si, désormais, il devait s'astreindre à reconstituer des aquarelles incolores. (*VME*, p. 449-450)

Dans cette citation, le toucher prend la même valeur que le regard. Merleau-Ponty mentionne les aveugles, qui touchent les choses avec leur bâton, à propos de la thèse de Descartes : « Le modèle cartésien de la vision, c'est le toucher<sup>(56)</sup>. » Cette formule cartésienne s'applique au cas de Bartlebooth. Le toucher de la main et le regard sont également liés, dans le roman, dans les

---

(54) Maryline Heck, *Georges Perec : le corps à la lettre, op. cit.*, p. 160.

(55) *Ibid.*

descriptions que fait Perec des photos de sa mère. Dans celle de la première photo : « Je suis dans les bras de ma mère » (*W*, p. 695), ce geste renvoie évidemment à l'affection de la mère, comme dans la deuxième photographie : « sa main gauche gantée de noir s'appuie sur mon épaule gauche » (*W*, p. 695). Ce toucher regardé fortifie la sûreté de l'existence de la mère protectrice et disparue. La deuxième photo, avec la main gauche gantée de noir touchant l'enfant, est même, comme l'indique justement Dominique Bertelli, une sorte de tombeau de la mère<sup>(57)</sup>. Concernant la description de la mère, le toucher représente donc la présence et l'absence. Ainsi, l'état manchot et le bras droit se rapportent au manque de père tandis que le toucher et la main gauche renvoient au manque de mère.

La deuxième photo, le souvenir fictif d'un bras en écharpe et « Un poème » s'associent encore, car dans les trois cas, le bras, l'épaule ou la main de l'enfant ou de l'adulte sont touchés par un tissu lié à la mère : gant, bandage ou drap : le toucher de la mère est compensé par celui des tissus. Cela évoque une théorie de Winnicott, « l'objet transitionnel<sup>(58)</sup> » :

Les modèles établis lors de la petite enfance peuvent persister ultérieurement. C'est ainsi que l'objet moelleux primitif continue d'être absolument indispensable au moment de l'endormissement, ou de solitude, ou quand menace un sentiment de dépression. Toutefois, quand l'enfant se porte bien, la gamme de ses intérêts s'élargit et se maintient même si l'angoisse dépressive est proche. Le besoin d'un objet spécifique ou d'un modèle de comportement établi lors des premiers stades peut réapparaître, quand l'enfant est menacé d'une déprivation<sup>(59)</sup>.

---

(56) Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, préface de Claude Lefort, Gallimard, coll. essai folio, 1985, p. 37. Le visible et le tangible se développent dans *Le Visible et l'invisible*. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, coll. « Tel », 1979.

(57) Voir Dominique Bertelli, « Les Tombeaux de Cyrla », dans *Le Vif du sujet : Texte lecture interprétation*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, sous la direction Andrée Chauvin-Vileno, Claude Condé, François Migeot, 2004, p. 195-209.

(58) Monika Loewy consacre deux chapitres à *W* de Perec dans un livre sur le membre fantôme, *Phantom Limbs and Body Integrity Identity Disorder*. Elle présente la relation entre le membre fantôme et la guérison avec l'objet transitionnel. Le point différent entre ses articles et notre article, c'est que l'objet de l'interprétation de Loewy avec la théorie de l'objet transitionnel inclut le père, alors que je sépare la mère et le père et me focalise sur la transition même plutôt que sur la guérison mentale. Voir Monika Loewy, *Phantom Limbs and Body Integrity Identity Disorder*, London, Routledge, 2019, p. 236-238.

(59) D. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 33.

Comme Linus dans *Peanuts* de Charly Brown, l'enfant a cette tendance : l'attachement à un objet à la place de la mère. Même si la traduction française du livre de Winnicott n'avait pas encore été publiée à cette époque-là, Jean-Bertrand Pontalis, l'analyste de Percec de 1971 à 1975, et Jean Laplanche avaient déjà présenté cette notion dans *Le Vocabulaire de la psychanalyse* en 1967<sup>(60)</sup>. Si l'attachement et le toucher du tissu a une fonction de substitution, le bandage de l'écharpe renvoie donc à la présence et l'absence de la mère.

### Les anneaux dans *La Vie mode d'emploi*

La forme circulaire du tissu ou du geste lié à lui est aussi importante. L'encerclement a en effet un sens spécial pour Percec :

Le premier souvenir aurait pour cadre l'arrière-boutique de ma grand-mère. J'ai trois ans. Je suis assis au centre de la pièce, au milieu des journaux yiddish éparpillés. Le cercle de la famille m'entoure complètement : cette sensation d'encerclement ne s'accompagne pour moi d'aucun sentiment d'écrasement ou de menace; au contraire, elle est protection chaleureuse, amour : toute la famille, la totalité, l'intégralité de la famille est là, réunie autour de l'enfant qui vient de naître (n'ai-je pourtant pas dit il y a un instant que j'avais trois ans?), comme un rempart infranchissable<sup>(61)</sup> (*W*, p. 666-667).

Les mots concernant le cercle apparaissent trois fois dans cette citation racontant le premier souvenir de Percec, dans *W* : « cercle de la famille », « entoure », « sensation d'encerclement ». Ces mots se lient à des mots positifs : « complètement », « aucun sentiment d'écrasement ou de menace », « protection chaleureuse, amour ». Le cercle lié au bras, à la main ou aux doigts dans les évocations de la mère connote donc la protection.

Ainsi dans le chapitre VIII, « *Winckler, I* » de *La Vie mode d'emploi*. Après le travail com-

---

(60) Voir Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de la France, 1967, p. 295-296. Citons la définition initiale de l'article : « *Terme introduit par D. W. Winnicott pour désigner un objet matériel qui a une valeur élective pour le nourrisson et le jeune enfant, notamment au moment de l'endormissement (par exemple, un coin de couverture, une serviette qu'il suçote). Le recours à des objets de ce type est, selon l'auteur, un phénomène normal qui permet à l'enfant d'effectuer la transition entre la première relation orale à la mère et la "véritable relation d'objet".* » Et cet analyste de Percec créa des collections de psychanalyse chez Gallimard, « Connaissance de l'inconscient » auquel *Jeu et réalité* de Winnicott se trouve. Voir *Dictionnaire Freud*, sous la direction de Sarah Contou Terquem, Paris, Éditions Robert Laffont, 2015, p. 744.

(61) Je souligne.

mandé par Bartlebooth, Gaspard Winckler fabrique quelques produits. Comme deuxième travail, il crée des bagues : « “C’est seulement pour moi, dit-il un jour à Valène, qu’ils sont diaboliques. Bartlebooth lui-même n’y trouverait pas à redire.” Ce fut la seule fois que Valène entendit Winckler prononcer le nom de l’Anglais. » (*VME*, p. 40) La première phrase est à priori très mystérieuse. Mais une autre mention des anneaux montre que ces objets encryptent une trace de la mère. Winckler dit un jour au peintre que les anneaux sont aussi une sorte de puzzle, et « parmi les plus difficiles qui soient : les Turcs les appellent des “anneaux du Diable” ». Il explique alors concrètement ce que sont ces anneaux :

ils sont faits de sept, onze ou dix-sept cercles d’or ou d’argent enchaînés les uns aux autres, et donc l’imbrication complexe aboutit à une torsade fermée, compacte, et d’une régularité parfaite : dans les cafés d’Ankara, les marchands accostent les étrangers en leur montrant la bague fermée, puis en en libérant d’un geste les anneaux enchaînés ; le plus souvent c’est un modèle simplifié avec seulement cinq cercles qu’ils entrelacent en quelques gestes impalpables, puis qu’ils ouvrent à nouveau, laissant alors le touriste peiner vainement pendant quelques longues minutes, jusqu’à ce qu’un comparse, qui est le plus souvent un des serveurs du café, consente à reconstituer la bague en quelques tours de main négligents, ou révèle avec complaisance le turc, quelque chose comme une fois par en dessus, une fois par en dessous, renverser le tout quand il ne reste plus qu’un anneau de libre<sup>(62)</sup>. (*VME*, p. 39-40)

Les numéros des cerclessont une connotation autobiographique : « sept », « onze », « dix-sept ». « sept » est certes un chiffre polysémique, mais il est 3+4 qui évoque évidemment 1943, l’année où la mère de l’écrivain fut déportée. Et le « onze » évoque aussi la date de la déportation : le 11 février. Quant au « dix-sept », ce numéro ne renvoie pas apparemment à la mère. Mais *La Clôture*<sup>(63)</sup>, œuvre réalisée avec Christine Lipinska, se compose de 17 photos et 17 poèmes qui décrivent la rue Vilin où Perec naquit et où il habita petit enfant<sup>(64)</sup>. Même si le 17

---

(62) Je souligne.

(63) Concernant la construction de cette collaboration, Mireille Ribière fait hypothèse que, quand même la composition de cette œuvre soit en 1975, la date de la prise des photos soit en 1971. Voir Mireille Ribière, « La photographie dans *la Clôture* », *Le Cabinet d’amateur*, n° 7-8, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 112 : « Les photos auraient plutôt été prises autour de 1971, bien avant les textes vraisemblablement composés en 1975 ».

(64) Et si dix-sept poèmes et dix-sept photos ne sont pas pris pour les pairs, 17 +17 est 34 : l’inversion de 43.

ne connote pas directement la mère, ce chiffre renvoie ainsi à la mère de façon détournée. Ces trois chiffres sont une sorte d'« æncrage ». En considérant que Winckler est double de l'écrivain, on peut donc penser que les anneaux, diaboliques « seulement » pour lui-même, sont aussi des objets transitionnels compensant et représentant l'absence de la mère de Perec.

Cependant le « cercle » ne renvoie pas seulement à la mère, mais également aux autres, ce qui est l'un des sens du terme (« cercle d'amis »)<sup>(65)</sup> : le cercle et l'enchaînement des anneaux évoquent aussi la famille de l'écrivain. L'origine turque des anneaux, indiquée dans notre passage de *La Vie mode d'emploi* : « les cafés d'Ankara », était aussi évoquée dans *La Disparition*, puisque la ville turque est le lieu natal de « Barbe<sup>(66)</sup> ». Et le nombre de cercles des bagues couramment vendues en Turquie, « cinq », connotait dans ce roman le manque d'une voyelle. En considérant ces « æncrages » concernant la mère et ces motifs provenus de *La Disparition*, on peut considérer que le motif du cercle ne connote pas seulement la mère, mais aussi « E » (*W*, p. 657) (« eux » perdus comme des proches de l'écrivain).

En fait, la série de manipulation des cercles dans les cafés d'Ankara de *La Vie mode d'emploi* pourrait retracer la première partie autobiographique de *W*. Les anneaux « enchaînés » sont « libérés » par les marchands devant les touristes, qui tentent ensuite, en vain, de refermer la bague ouverte. Alors, un comparse, souvent le serveur, la reconstitue ou leur explique comment entrelacer les premiers anneaux et « renverser le tout quand il ne reste plus qu'un anneau de libre ». Les gestes des marchands n'évoquent-ils pas l'Histoire, puisqu'ils dissolvent les cercles comme la solution finale a rompu les liaisons familiales. Les touristes pourraient être ce Perec<sup>(67)</sup> qui tente vainement, d'abord, de recomposer le groupe familial perdu par des procédés d'écriture, comme la description de photos de ses parents accompagnée de témoignages et d'informations officielles : « 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 » (*W*, p. 688).

---

(65) Voir *Le Trésor de la langue française informatisé*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?43;s=183841740;r=2;nat=;sol=0;>, consulté en 02/03/2020 : « II. [L'image ou l'idée dominante est celle d'une surface ou d'un espace délimité par une ligne circulaire] [...] B.Groupe de personnes que des points communs rassemblent. *Un cercle d'amis* ».

(66) Voir *D*, p. 429 : « Ton Papa, mon papa (nous ignorons son nom, ou plutôt sa prononciation) naquit à Ankara ».

(67) Ce qui fait recomposition jamais finie est aussi le lecteur dans la création de Perec : dans le sonnet en « H » comme nous faisons, et dans *W*, surtout dans *La Vie mode d'emploi* où Perec écrit avec plusieurs sortes de contraintes. Toute les choses sont apparemment normales ou illisibles, Mais, avec la lecture, le lecteur trouve les choses cachées et décrypte l'illisible.

Mais le comparse pourrait lui aussi correspondre à Perec, l'écrivain qui entrelace les fragments dispersés dans *La Vie mode d'emploi* en 1978. Même s'il ne le fait pas négligemment comme le serveur, il tente soigneusement de reconstituer l'histoire des disparus et la mémoire de lui-même, en renonçant à toute reconstitution définitive. Il connaît le trou qui subsiste et, à la différence de Winckler, il n'a pas de pierre pour le combler et refermer définitivement les anneaux<sup>(68)</sup> :

[...] je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire (*W*, p. 689).

Mais Perec est aussi ce dernier anneau de la bague, qui reste libre quand les autres anneaux sont refermés, à la dernière étape de la reconstitution : Perec orphelin survivant hors du domaine des morts où ses parents sont réunis, pour lesquels il écrit :

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. (*W*, p. 689)

La ressemblance entre le passage des anneaux de *La Vie mode d'emploi* et la fin de la première partie autobiographique de *W* provient de cette écriture pour « les ombres ». Présentant beaucoup d'exemples d'ombre comme double, Otto Rank déclare que, anthropologiquement, l'âme du mort est une variation de l'ombre et qu'elle est une représentation du double comme « alter ego » : « Tous les folkloristes sont unanimes à constater que les peuples primitifs considèrent l'ombre comme un équivalent de l'âme humaine<sup>(69)</sup> ». L'écriture de Perec fonctionne aussi comme le « Ka » égyptien qui est l'âme et, en même temps, l'ombre<sup>(70)</sup>. Par l'écriture,

---

(68) « L'admirable, dans les bagues de Winckler, était que les anneaux une fois entrelacés, ménageaient, sans rien perdre de leur stricte régularité, un minuscule espace circulaire dans lequel venait s'enchâsser la pierre semi-précieuse qui, une fois sertie, serrée de deux minuscules coups de pince, fermait pour toujours les anneaux. » (*VME*, p. 40).

(69) Otto Rank, *Le Double* dans *Don Juan et Le Double*, traduit de l'allemand par le Dr S. Lautman, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 73.

(70) Voir *Ibid.*, p. 77.

l'écrivain rappelle ainsi les « âmes » de ses parents, leurs doubles, sous la forme d'ombre.

À partir du bandage du bras manquant comme objet transitionnel de la mère, le geste même d'encercler quelque chose et le mot même de « cercle » se rapportent ainsi à la famille. L'objet transitionnel de Winnicott renvoie à une « zone *intermédiaire*<sup>(71)</sup> » entre le monde intérieur et la réalité, permettant le développement de l'enfant, celui de Perec se situe aussi dans un entre-deux : celui de l'écriture et du réel avec pour but irréalizable la résurrection du père et la mère par l'écrivain. En ce sens, identification et objet transitionnel coexistent dans le « manchot » du sonnet « H » de *Métaux*.

### Conclusion

Finissons ce détour long, mais nécessaire et retournons au sonnet « H » : l'horreur du passé n'est plus, reste le présent, « le jourd'hui manchot », amputé de la préposition qui le situe dans le temps, perte nécessaire à la survie. Comme on l'a vu, « manchot » est un adjectif polysémique dans l'œuvre de Perec. Mais on peut penser que ce vers se rapporte au souvenir des jours marqués par les fractures fictives dans *W*, à la gare de Lyon et à Villard-de-Lans. Le manchot avec son « bras en écharpe » désigne les parents disparus, le père soldat à qui s'identifier et la mère aimante dont l'amour soutient comme le cercle de l'écharpe ou du bandage herniaire. Ces expressions rappellent un passage de *W*, qui réunit ces mêmes souvenirs sous un « triple trait » (*W*, p. 700) constitué de trois expressions contenant la lettre H :

Un triple trait parcourt ce souvenir [de la gare de Lyon] : parachute, bras en écharpe, bandage herniaire : cela tient de la suspension, du soutien, presque de la prothèse. Pour être, besoin d'étaï. 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 tombai, seul et sans soutien. Le parachute s'ouvrit. La corolle se déploya, fragile et sûr suspens avant la chute maîtrisée (*W*, p. 700).

Et la « parachute » (la « suspension ») provient du souvenir de la gare de Lyon et la l'expérience du parachutiste parlée le 10 janvier 1959 à l'occasion d'une réunion de *Arguments* :

---

(71) *Dictionnaire Freud*, sous la direction de Sarah Contou Terquem, Paris, Éditions Robert Laffont, 2015, p. 1033.

Variations autour du sonnet en « H » de *Métaux* : le « jourd'hui manchot »

« Le saut au parachute » : elle indique Perec (et la mère). À l'écharpe, au bandage, s'ajoutent le parachute et l'expérience vécue par Perec jeune soldat d'une suspension salutaire maîtrisant sa chute. Ainsi se recompose, dans ce passage comme dans le sonnet en H, la Trinité familiale (Perec, son père et sa mère), les parents étant comme les reflets de Perec dans un miroir triptyque.