

Perec cinéphile

Christelle Reggiani, Sorbonne Université [✉](mailto:)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de
la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaike
Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Christelle Reggiani, « Perec cinéphile », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025,
p. 135-148. doi.org/10.5177/relief23698

Perec cinéphile

CHRISTELLE REGGIANI, Sorbonne Université

Résumé

Cinéphile passionné dans les années 1960 et 1970, comme nombre de jeunes gens de sa génération, Georges Perec a d'une certaine façon renoncé au cinéma en écrivant *Les Choses*, son premier roman publié, qui avait d'abord pris la forme d'un scénario de film de hold-up. Pourtant, la cinéphilie de Perec l'a fait écrire, en fournit des générateurs textuels à certains de ses écrits oulipiens. Cet article défendra cependant l'hypothèse que la continuité vivante de l'image cinématographique apparaît en fait aux antipodes de l'image dont l'écriture de Perec a véritablement besoin : celle, fixe et cadrée (c'est-à-dire aussi tronquée, voire mutilée), de la photographie.

Né en 1936 et mort prématurément en 1982, Georges Perec a été l'exact contemporain d'un certain âge d'or du cinéma, notamment hollywoodien¹. Si la peinture, et plus précisément l'artisanat du faussaire, est au cœur de l'un des premiers récits aboutis du jeune écrivain, *Le Condottiere* (1960) – refusé par les éditeurs auxquels Perec l'avait alors soumis, il a paru en 2012 aux Éditions du Seuil² –, l'écriture des *Choses* (1965), le premier roman publié de l'auteur, ne se sépare pas d'images en mouvement : Jérôme et Sylvie, ses personnages principaux, sont comme lui des cinéphiles passionnés, et l'intrigue du livre a d'abord été conçue comme un scénario de film avant que Perec n'envisage une adaptation cinématographique de son roman (restée invisible faute de financement)³.

À l'origine des *Choses*, lui-même à l'origine de l'œuvre, il y aurait donc le cinéma. C'est en tout cas Perec qui le dit :

L'origine des *Choses*... D'abord, *Les Choses* ne se sont pas toujours appelées *Les Choses*, le titre a été trouvé alors que le livre était complètement terminé. Et le premier titre, celui sur lequel j'ai travaillé quand je l'écrivais, c'était *La Grande Aventure*, qui n'a pas été retenu, d'abord parce que ce n'est pas un très beau titre, et ensuite parce que c'est un titre qui a été utilisé par beaucoup déjà. Mais *La Grande Aventure*, ça a deux sens : la « grande aventure », ça évoque l'idée des pionniers, des westerns, ce qu'on appelle les films d'aventures, la découverte ; et ça évoque aussi l'aventure, aller à l'aventure, c'est-à-dire le sens qu'il y a dans le film italien d'Antonioni, *L'Avventura*. C'est à la fois l'idée de quelque chose d'épique, une sorte d'épopée, et puis en même temps l'idée de quelque chose qui va dans tous les sens, qui ne sait pas à quoi se raccrocher.

-
1. Cet article reprend, en lui apportant retouches et modifications, le propos du premier chapitre d'un petit livre, *Perec et le cinéma*, publié en 2021 dans la collection « Le cinéma des poètes » des Nouvelles Éditions Place – et presque immédiatement devenu illisible (de même que le cinéma de Perec est largement invisible) en raison du dépôt de bilan de l'éditeur.
 2. Georges Perec, *Le Condottiere* [1960], préf. Claude Burgelin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
 3. Sur ce projet, voir l'appareil critique des *Choses* établi par Florence de Chalonge, dans Georges Perec, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 108-112.

Alors, l'idée de *La Grande Aventure* m'est venue dans un bar, sous forme d'une idée de scénario de cinéma [d'abord intitulé *La Bande magnétique*]. Le scénario de cinéma était le suivant : des jeunes gens de ma génération, c'est-à-dire qui avaient à ce moment-là entre vingt et vingt-cinq ans, et qui gagnaient leur vie en faisant de la psychosociologie appliquée, c'est-à-dire des études de marché, de marketing, comme les personnages des *Choses* – métier que je faisais à ce moment-là pour gagner ma vie –, décident de cambrioler la banque d'une petite ville en se servant de la technique des interviews non directives⁴.

Presque au terme de sa vie d'écrivain (et de sa vie tout court), Perec associe spontanément le premier titre de son premier roman à des films – noms de genres, titre d'œuvre – avant de rapporter la genèse des *Choses*, ou du moins son « idée », à celle d'un scénario. Mais si le cinéma se trouve ainsi à l'origine des *Choses*, dont la publication marque le début de l'œuvre, doit-on pour autant généraliser le propos en plaçant l'œuvre entière sous le signe du cinéma ?

Il est vrai que tout au long de cet itinéraire de création, le compagnonnage entre l'écriture et le cinéma fut insistant, sinon constant, au point que Perec fut l'auteur de quelques films, en tant qu'écrivain – signant des commentaires de documentaires, les dialogues de *Série noire* (1979) d'Alain Corneau et le texte de *Récits d'Ellis Island* (1979), réalisé par Robert Bober – mais aussi comme réalisateur, pour *Les Lieux d'une fugue* (1978), tourné pour la télévision, et *Un homme qui dort* (1974), co-réalisé avec Bernard Queysanne. Mais il est sûr aussi qu'à ce registre, la liste des projets inaboutis est beaucoup plus longue⁵ – sans qu'il s'agisse forcément d'échecs : idées demeurées telles, scénarios inachevés, collaborations rêvées... Est-ce à dire qu'il faille donner à la genèse des *Choses* une valeur tout opposée à celle que l'on vient d'envisager ? Si à l'abandon du film de hold-up tient « l'origine des *Choses* », pour reprendre les mots de Perec, ne serait-ce pas plutôt le renoncement au cinéma qui autorise alors l'œuvre littéraire en marquant l'entrée dans une écriture dont la maîtrise aboutira en effet à une première publication ? C'est poser en somme la question de la place du cinéma dans l'économie générale de cette écriture, qu'on l'envisage comme itinéraire ou comme poétique : excédant à l'évidence très largement le cadre d'un article, elle se trouvera ici très partiellement ressaisie au prisme de la cinéphilie de Perec.

La passion cinéphile

Dans les années 1960 et 1970, la cinéphilie de Georges Perec est d'abord celle d'une époque – où la rue Champollion, à deux pas de la Sorbonne, ne comptait pas moins de sept cinémas⁶ –

-
4. Georges Perec, conférence « À propos des *Choses* (bis) », Université de Melbourne, 5 octobre 1981 (transcription de Mireille Ribière et de Dominique Bertelli), dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 636-637.
 5. Voir Mireille Ribière, « Cinéma : les projets inaboutis de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 151-171.
 6. « Tu ne cherches plus personne dans les queues qui se forment toutes les deux heures devant les sept cinémas de la rue Champollion » (Georges Perec, *Un homme qui dort* [1967], dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 196). *Je me souviens* (1978) garde également la mémoire de salles de cinéma : « Je me souviens du cinéma *Les Agriculteurs*, et des fauteuils club du *Caméra*, et des sièges à deux places du *Panthéon* » (*Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 799).

et d'une génération – « cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence » (dans les termes des *Choses*) :

[...] ils l'avaient toujours connu, et non pas comme forme balbutiante, mais d'emblée avec ses chefs-d'œuvre, sa mythologie. Il leur semblait parfois qu'ils avaient grandi avec lui, et qu'ils le comprenaient mieux que personne avant eux n'avait su le comprendre⁷.

« Évidence », mais encore signe de reconnaissance et d'appartenance : lorsque Perec et quelques-uns de ses amis décident de créer une revue d'inspiration lukácsienne, c'est à un film – *La Ligne générale* (1929) de Sergueï Eisenstein – qu'ils empruntent son titre. Au-delà de l'hommage, le cinéma est alors – c'est l'« évidence » – une bannière, donnant son nom au projet collectif d'une refondation de l'esthétique marxiste.

De cet enthousiasme, qui eut un temps des allures presque compulsives – Paulette Perec (qui était alors son épouse) rapporte que pendant l'écriture de ce premier roman (soit d'août 1963 à mars 1965) Perec a vu plus de deux cents films⁸ –, témoignent en tout cas quelques textes, outre l'empreinte que l'amour du cinéma a laissée dans l'œuvre littéraire : entretiens où l'écrivain se remémore après-coup son expérience cinéphile passée, ou traces plus immédiates (ou du moins concomitantes) de celle-ci.

À propos du jazz (dans un entretien accordé en 1979 à *Jazz Magazine*), Perec évoque ainsi son goût du cinéma et son appétit de cinéphile :

J'allais jusqu'à cinq fois par jour au cinéma et pendant six-huit ans au moins une fois par jour en moyenne. Je voyais tous les films américains, les péplums, les westerns, dont j'étais fanatique [...]. Maintenant, je vais au cinéma à peu près une fois par mois, et encore quand on me traîne. J'ai cessé d'être bon public⁹.

La passion cinéphile implique des jugements de goût, un ordre des préférences qu'expriment, de façon souvent très lapidaire, les écrits intimes : ainsi des carnets partiellement publiés par Paulette Perec ou de la correspondance avec Jacques Lederer¹⁰. L'évocation des jeunes cinéphiles des *Choses* en offre un reflet, à peine réfracté par le prisme de la fiction :

Ils n'étaient ni trop sectaires, comme ces esprits obtus qui ne jurent que par un seul, Eisenstein, Buñuel, ou Antonioni, ou encore – il faut de tout pour faire un monde – Carné, Vidor, Aldrich ou Hitchcock, ni trop éclectiques, comme ces individus infantiles qui perdent tout sens critique et crient au génie pour peu qu'un ciel bleu soit bleu ciel, ou que le rouge léger de la robe de Cyd Charisse tranche sur le rouge

7. Perec, *Les Choses*, op. cit., p. 33.

8. Paulette Perec, « Les Choses en leur temps », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 41 ; la liste de ces films figure à la suite de cet article, sous le titre « Les films vus par Georges Perec pendant la composition des *Choses* (août 1963 - mars 1965) », p. 43-58.

9. « Georges Perec : "Je me souviens du jazz" », entretien avec Philippe Carles et Francis Marmande [1979], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 382.

10. « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* » *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997. Sur les références cinéphiles de cette correspondance, voir Bernard Magné, « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 15-36.

sombre du canapé de Robert Taylor. Ils ne manquaient pas de goût. Ils avaient une forte prévention contre le cinéma dit sérieux, qui leur faisait trouver plus belles encore les œuvres que ce qualificatif ne suffisait pas à rendre vaines (mais tout de même, disaient-ils, et ils avaient raison, *Marienbad*, quelle merde !), une sympathie presque exagérée pour les westerns, les thrillers, les comédies américaines, et pour ces aventures étonnantes, gonflées d'envolées lyriques, d'images somptueuses, de beautés fulgurantes et presque inexplicables, qu'étaient, par exemple – ils s'en souvenaient toujours – *Lola, la Croisée des destins*, *Les Ensorcelés*, *Écrit sur du vent*¹¹.

À propos de cette décennie 1970 pendant laquelle il dit avoir « décroché du cinéma¹² », Perec a cependant répondu à l'enquête publiée par *Les Nouvelles littéraires* dans son dernier numéro de 1979 et donné son « palmarès », ainsi composé :

Le Goût du saké – Ozu
 La Vengeance d'un acteur – Ichikawa
 Solaris – Tarkovski
 Allonsanfan – Les Taviani
 Cria cuervos – Saura
 Alice dans les villes – Wenders
 India song – Duras¹³

Cette liste de films aimés – à la manière des « J'aime, je n'aime pas » du *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁴, que Perec vient de reprendre dans le numéro que *L'Arc* lui a consacré en 1979¹⁵ – pourrait faire office de matrice critique, dont chaque élément constituerait l'amorce d'un article à venir – et en l'occurrence jamais écrit : bref ouvrage de critique potentielle mêlant textes fantomatiques et rêves de lectures – quelles critiques Perec aurait-il pu donner du *Goût du saké* ou d'*India Song* ? – puisque ces films des années 1970 n'ont pas suscité le désir d'écrire de l'homme qui avouait à Philippe Carles et Francis Marmande avoir « décroché du cinéma » aussi bien que du jazz¹⁶.

En revanche, le jeune auteur entré en littérature, selon l'usage du temps, par des comptes rendus (donnés à la *Nouvelle Revue française*, où Jean Duvignaud, son ancien professeur de philosophie, l'avait recommandé¹⁷), avait également rédigé, et publié, quelques

11. Perec, *Les Choses*, op. cit., p. 33-34. L'Année dernière à *Marienbad* d'Alain Resnais a reçu le Lion d'or de la Mostra de Venise en 1961.

12. « Georges Perec : "Je me souviens du jazz" », loc. cit.

13. Georges Perec, « Le palmarès des seventies » [1979-1980], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 457.

14. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 692.

15. Georges Perec, « J'aime, je n'aime pas », *L'Arc*, n° 76, 1979 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 951-952.

16. « D'ailleurs, j'ai décroché du cinéma de la même manière » (« Georges Perec : "Je me souviens du jazz" », loc. cit.).

17. Les références de ces recensions sont données dans la bibliographie ; on a pris le parti de leur ajouter deux comptes rendus de livres sur le cinéma : *Le Western. Sources, thèmes, mythologies, auteurs, acteurs, filmographie* sous la direction de Raymond Bellour (Paris, U.G.É., coll. « 10 / 18 », 1966), et *Cyd Charisse du ballet classique à la comédie musicale* de Jean-Claude Missiaen (Paris, Henri Veyrier, 1978). Les recensions de Perec s'intitulent « Évidence du western » (1966) et « Cyd Charisse m'était contée » (1978).

critiques de films¹⁸. Dans cet ensemble de textes souvent brefs – et manifestant comme il se doit « les trois qualités primordiales de tout cinéphile attitré : le subjectivisme, le terrorisme et l’érudition¹⁹ » –, on retiendra en particulier l’article collectif (co-signé avec Roger Kléman et Henri Peretz) « La perpétuelle reconquête », à propos d'*Hiroshima mon amour* (1959), film culte du groupe de *La Ligne générale*²⁰ et, à l’orée de la décennie 1970, la critique d’*Orange mécanique* (1971) donnée l’année suivante en guise d’éditorial à la revue *Cause commune*.

Au sujet d'*Hiroshima mon amour*, qui fit l’objet de nombreuses, et intenses, discussions au sein de l’équipe de *La Ligne générale*, l’article – qui revoit et corrige une première version due à Henri Peretz et sévèrement critiquée par Perec²¹ – relève de l’exercice d’admiration autant que de l’« explication²² ». À cette date, il ne peut évidemment commenter l’étrange prescience littéraire de Duras, dont le scénario, reliant la femme tondue de Nevers à la destruction de Hiroshima, semble rétrospectivement nourri des thèmes mémoriels qui s’imposeront à la toute fin du xx^e et plus encore au xxi^e siècle²³.

Hiroshima mon amour est une aventure. Une méditation épique, le parcours d’une conscience ; d’une sensibilité éparses à une lucidité cohérente, d’une réalité partielle et discontinue à une totalité reconquise au-delà du mythe. [...] Oui, il s’agit bien d’apprendre à changer le monde : *Hiroshima mon amour* est un film pré-révolutionnaire²⁴.

Quelque dix ans plus tard, la Seconde Guerre mondiale sera en revanche au premier plan de la critique du film de Stanley Kubrick – jusqu’au paradoxe, du reste revendiqué par une ouverture ainsi formulée : « Je n’ai pas envie de parler d’*Orange mécanique* comme on parle d’un film [...]. » À la suite de la *Critique de la vie quotidienne* (1947) de Henri Lefebvre, Perec entend en effet en « parler » plutôt comme d’« une histoire réelle, comme [de] notre histoire réelle, la seule » dans la mesure où elle révèle le camp (de concentration ou d’extermination) comme la « vérité » du capitalisme – et, prenant au sérieux la proximité des mots, fait de la campagne le « chemin » le plus court vers ce camp :

[...] les camps ne sont pas, n’ont jamais été une exception, une maladie, une tare, une honte, une monstruosité, mais la seule vérité, la seule réponse cohérente du capitalisme [...]. N’importe quel petit chemin de campagne peut déboucher sur un camp. N’importe quelle jolie clairière peut être un lieu de torture²⁵.

18. Certaines sont demeurées inédites, par exemple à propos du *Bonheur* (1965) d’Agnès Varda.

19. Georges Perec, « Évidence du western » [1966], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits, op. cit.*, p. 815.

20. Roger Kléman, Georges Perec et Henri Peretz, « La perpétuelle reconquête », *La Nouvelle Critique*, n° 116, 1960, repris dans Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1992, p. 141-164.

21. « *Hiroshima mon amour* » de Henri Peretz et le commentaire de Georges Perec sont reproduits dans le *Cahier de L’Herne* consacré à Perec (n° 116, 2016, p. 34-40).

22. Kléman, Perec et Peretz, « La perpétuelle reconquête », art. cit., p. 157.

23. Sur cette question, voir notamment Sébastien Ledoux, *Le Devoir de mémoire : une formule et son histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

24. Kléman, Perec et Peretz, « La perpétuelle reconquête », art. cit., p. 142, 164.

25. Georges Perec, « L’orange est proche » [1972], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits, op. cit.*, p. 893, 894, 895.

L'assimilation sera d'ailleurs réaffirmée par la composition d'*Espèces d'espaces* (1974), dont les espaces emboîtés, de la page à l'univers en passant par la ville et la campagne, aboutissent via une citation de David Rousset à Auschwitz – la lettre au « chef des entreprises agricoles du camp de concentration d'Auschwitz²⁶ » reproduite dans la section « L'inhabitabile » explicitant la relation.

Perec a beau s'en dire « décroché », c'est bien le cinéma – ou plus exactement l'écriture du cinéma – qui conduit alors, sans détour, au plus intime d'une œuvre hantée par la disparition de la mère de l'auteur, déportée en direction d'Auschwitz le 11 février 1943²⁷.

Une cinéphilie littéraire ?

On comprend déjà que la cinéphilie passionnée de Georges Perec n'est pas restée « lettre morte ». Il est vrai qu'au tout début de l'œuvre, le film de hold-up d'abord envisagé avec Michel Martens a laissé des traces très modestes dans le texte des *Choses* : une page à la fin de la première partie du roman – comme une frange d'écume cinématographique après que le mouvement vers l'image s'est retiré ?

Un jour, même, ils rêverent de voler. Ils s'imaginèrent longuement, vêtus de noir, une minuscule lampe électrique à la main, une pince, un diamant de vitrier dans leur poche, pénétrant, la nuit tombée, dans un immeuble, gagnant les caves, forçant la serrure primaire d'un monte-chargé, atteignant les cuisines. Ce serait l'appartement d'un diplomate en mission, d'un financier véreux aux goûts néanmoins parfaits, d'un grand dilettante, d'un amateur éclairé. Ils en connaîtraient les moindres recoins. [...] Leurs gestes seraient précis et décidés, comme s'ils les avaient maintes fois répétés. Ils se déplaceraient sans hâte, sûrs d'eux, efficaces, imperturbables, flegmatiques, Arsène Lupin des temps modernes. Pas un muscle de leur visage ne tressaillirait. Une à une, les vitrines seraient fracturées ; une à une, les toiles décrochées du mur, déclouées de leurs cadres.

En bas les attendrait leur voiture. Ils auraient fait le plein la veille. Leurs passeports seraient en règle. Depuis longtemps, ils se seraient préparés à partir. Leurs malles les attendraient à Bruxelles. Ils prendraient la route de Belgique, passeraient la frontière sans encombre. Puis, petit à petit, sans précipitation, au Luxembourg, à Anvers, à Amsterdam, à Londres, aux États-Unis, en Amérique du Sud, ils revendraient leur butin. Ils feraient le tour du monde. Ils erreraient longtemps, au gré de leur plaisir. Ils se fixeraient enfin dans un pays au climat agréable. Ils achèteraient quelque part, aux bords des lacs italiens, à Dubrovnik, aux Baléares, à Cefalu, une grande maison de pierres blanches, perdue au milieu d'un parc.

Ils n'en firent rien, bien sûr. Ils n'achetèrent même pas un billet de la Loterie nationale. Tout au plus mirent-ils dans leurs parties de poker [...] un acharnement qui, à certains instants, pouvait paraître suspect²⁸.

26. Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 644.

27. « Elle [ma mère] tenta plus tard, me raconta-t-on, de passer la Loire. Le passeur qu'elle alla trouver, et dont sa belle-sœur, déjà en zone libre, lui avait communiqué l'adresse, se trouva être absent. Elle n'insista pas davantage et retourna à Paris. On lui conseilla de déménager, de se cacher. Elle n'en fit rien. Elle pensait que son titre de veuve de guerre lui éviterait tout ennui. Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz. Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris » (Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance* [1975], dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 681-682).

28. Perec, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 57-58.

Infime au point de passer inaperçue, la modification du comportement des personnages paraît exprimer, dans cette intermittence (« à certains instants »), l'extinction de l'inspiration cinématographique – du « rêve » du hold-up, qui est un rêve de cinéma –, l'invention de la fiction se conformant alors à la genèse du livre.

Le roman garde pourtant la mémoire de la passion du cinéma, dans une très belle définition de la cinéphilie comme quête du « film parfait » « port[é] en [soi] » et dessinant au fond la forme d'une vie idéale – un rêve que le récit, à la manière de Flaubert, énonce obliquement, à propos de déceptions qui en défont ironiquement l'attraction : « Ce n'était pas le film dont ils avaient rêvé. Ce n'était pas ce film total que chacun parmi eux portait en lui, ce film parfait qu'ils n'auraient su épouser. Ce film qu'ils auraient voulu faire. Ou, plus secrètement sans doute, qu'ils auraient voulu vivre²⁹ ». Outre ce type de mention – dont il serait fastidieux de relever les occurrences dans l'ensemble de l'œuvre – la cinéphilie de Perec l'a « fait écrire », en fournissant des générateurs à certaines de ses créations oulipiennes.

Il peut s'agir d'engendrements locaux, ainsi du rôle joué par une photographie de *L'Argent* (1928) de Marcel L'Herbier dans la genèse du chapitre LXV de *La Vie mode d'emploi* ; l'exemple est de Perec lui-même, qui le propose à Franck Venaille dans l'entretien qu'il lui a accordé :

Je ne sais pas comment intervient le présent. Un jour, on m'offre une photographie d'un film de Marcel L'Herbier, eh bien, le lendemain, je m'en suis servi pour un des chapitres de *La Vie mode d'emploi* et son présent est devenu la source d'une histoire, de quelque chose qui est arrivé avant³⁰.

La photo est ainsi décrite dans un entretien de 1981 :

C'était la photo d'une femme très, très belle [l'actrice Brigitte Helm] avec une robe à traîne qui descendait sur un escalier ; ça avait l'air d'être très grand mais en réalité ce n'était pas si grand que ça ; il y avait un très beau bouquet de tubéreuses à côté d'elle et c'est cette photo qui a déclenché..., qui a été un des points de départ de l'organisation³¹.

Mais le cinéma offre aussi sa matière à l'une de ces plaquettes poétiques que Georges Perec offrait chaque année, depuis 1970, à ses amis en guise de vœux : l'avant-dernière, en 1981, s'intitule *Dictionnaire des cinéastes* et rassemble des « traductions » homophoniques de trente-deux titres de films, précédées des micro-récits chargés d'en assurer (autant que faire se peut) la vraisemblance, classés selon l'ordre alphabétique des noms de leurs réalisateurs. Ce curieux dictionnaire s'ouvre sur une notice « MICHELANGELO ANTONIONI » ainsi rédigée : « Les quatre dimanches qui précéderont Noël seront très meurtriers³² », « L'Avent tuera » transposant ici *L'Avventura*.

29. *Ibid.*, p. 35.

30. Georges Perec, « Le travail de la mémoire », entretien avec Franck Venaille [1979], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 398-399.

31. « Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska » [1981], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 564. Les fleurs de la photo sont en fait des arums.

32. Georges Perec, *Dictionnaire des cinéastes* [1981], dans *Vœux*, éd. Eric Beaumatin et Marcel Bénabou, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1989, p. 133.

Comme le fait remarquer Bernard Magné, ce recueil de variations homophoniques met le cinéma en pièces puisqu'il ne retient des noms de cinéastes et de films aimés que leurs signifiants :

ces trente-deux films ne représentent plus une mémoire individuelle ou collective, une source d'émotion et de bonheur ; ils se réduisent à un matériau brut, à de pures séquences de phonèmes, susceptibles, tout au plus, de fournir matière à devinettes. *Hiroshima mon amour*, ce n'est plus « un film pré-révolutionnaire » capable « d'apprendre à changer le monde³³ » ; c'est « Ire au chyme, ah, Mona mûre », autrement dit : « Mona, tu n'es plus de première jeunesse, et certaine phase de ta digestion te met très en colère³⁴ ! »³⁵.

De même, *Le Mécano de la Générale* de Buster Keaton se trouve ainsi traduit : « Le mec Kane, au-delà de la gêne, est râle » – et glosé : « C'est peu de dire que Mr. Kane est incommodé, explique Orson Welles à ses producteurs ; il est beaucoup plus qu'incommodé, car en fait, il agonise. »³⁶ Quant à *Citizen Kane*, il est lui aussi présent dans le « dictionnaire » de Perec, sous la forme suivante : « Si t'es zen, qu'haine », ainsi commentée : « Ne crois pas que le bouddhisme zen soit une école de bonté : c'est tout le contraire³⁷. »

Or, figurent parmi ces noms ceux d'amis, Bernard Queysanne (avec qui Perec a réalisé *Un homme qui dort* en 1974), Jean-Paul Rappeneau, Gérard Zingg, et celui aussi de Catherine Binet, la dernière compagne de Perec, dont il est précisément en train de produire le film, *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*³⁸. Ce titre est ainsi traduit : « L'ai-je, Eudes, l'acompte à ces deux lignes "An de Grâce"³⁹ ? », et son opacité rémunérée (pour parler comme Mallarmé) de la manière suivante :

Alors qu'il s'apprêtait à signer un édit, Henri IV s'aperçut que sa plume crachait. On lui en apporta une autre, qu'il essaya sur un vélin vierge en traçant rapidement et par deux fois les mots : « An de Grâce ». Conservé par un clairvoyant secrétaire, ce vélin devint un rarissime autographe.

Ayant appris qu'il était à vendre, je proposai à son propriétaire de lui donner, à titre de premier versement, un manuscrit du troubadour Eudes d'Angerville. L'accord fut conclu et nous convînmes d'un rendez-vous. Mais au moment de m'y rendre, je me demandai si j'avais bien pris ledit ms⁴⁰.

Bernard Magné voyait dans « ce *Dictionnaire* délibérément dérisoire » « une sorte d'adieu à un passé désormais révolu⁴¹ », celui du cinéphile, mais on pourrait aussi bien lire ce répertoire éminemment subjectif – où le principe alphabétique place le nom de Catherine Binet entre ceux de Bernardo Bertolucci et de Richard Brooks, où Bernard Queysanne suit Otto Preminger

33. Perec, « La perpétuelle reconquête », art. cit., p. 164.

34. Perec, *Dictionnaire des cinéastes*, op. cit., p. 146, 142.

35. Magné, « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », art. cit., p. 28.

36. Perec, *Dictionnaire des cinéastes*, op. cit., p. 145, 139.

37. *Ibid.* 146, 144.

38. Projeté dans plusieurs festivals en 1981, *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz* ne sortira en salles qu'en 1982, après la mort de Georges Perec.

39. Perec, *Dictionnaire des cinéastes*, op. cit., p. 145.

40. *Ibid.*, p. 134.

41. Magné, « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », art. cit., p. 28.

et Gérard Zingg (pour clore la liste) Orson Welles –, comme un hommage délicatement rendu à quelques cinéastes qui sont aussi des personnes aimées, dictionnaire sentimental bien accordé au rituel des vœux dont il participe et profondément ancré dans le présent d'un écrivain devenu producteur par amour. L'observation vaut d'ailleurs plus largement : l'engagement de Perec dans le cinéma – comme scénariste, réalisateur ou producteur – passe le plus souvent par des collaborations prolongeant les liens affectifs qui les ont rendues possibles.

« La voir comme je vous vois » ou la leçon de Michel Strogoff

On empruntera, pour terminer, un chemin déjà beaucoup fréquenté par la critique, en rappelant l'épigraphie choisie par Perec pour *La Vie mode d'emploi* : « Regarde de tous tes yeux, regarde ». Elle est tirée du *Michel Strogoff* de Jules Verne, l'un des auteurs que *Wou le Souvenir d'enfance* fait explicitement figurer dans le panthéon personnel composé, au chapitre XXXI, des écrivains « sans cesse rel[u]s » : « [...] Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau »⁴².

Dans le roman de Verne, cette phrase donne son titre au chapitre V de la deuxième partie ; le passage est très connu, mais il vaut la peine de le parcourir à nouveau :

« Regarde de tous tes yeux, regarde ! » avait dit Féofar-Khan, en tendant sa main menaçante vers Michel Strogoff. [...] Michel Strogoff avait ordre de regarder. Il regarda. [...]

Ce n'était pas de mort, mais de cécité, qu'allait être frappé Michel Strogoff. Perte de la vue, plus terrible peut-être que la perte de la vie ! Le malheureux était condamné à être aveuglé. [...]

Puis, le sentiment d'une vengeance à accomplir quand même envahit tout son être. Il se retourna vers Ivan Ogareff.

« Ivan, dit-il d'une voix menaçante, Ivan le traître, la dernière menace de mes yeux sera pour toi ! » Ivan Ogareff haussa les épaules.

Mais Michel Strogoff se trompait. Ce n'était pas en regardant Ivan Ogareff que ses yeux allaient pour jamais s'éteindre.

Marfa Strogoff venait de se dresser devant lui.

« Ma mère ! s'écria-t-il. Oui ! oui ! à toi mon suprême regard, et non à ce misérable ! Reste là, devant moi ! Que jevoie encore ta figure bien-aimée ! Que mes yeux se ferment en te regardant !... » [...]

L'exécuteur parut. Cette fois, il tenait son sabre nu à la main, et ce sabre, chauffé à blanc, il venait de le retirer du réchaud où brûlaient les charbons parfumés.

Michel Strogoff allait être aveuglé suivant la coutume tartare, avec une lame ardente, passée devant ses yeux !

Michel Strogoff ne chercha pas à résister. Plus rien n'existant à ses yeux que sa mère, qu'il dévorait alors du regard ! Toute sa vie était dans cette dernière vision !

Marfa Strogoff, l'œil démesurément ouvert, les bras tendus vers lui, le regardait !...

La lame incandescente passa devant les yeux de Michel Strogoff.

Un cri de désespoir retentit. La vieille Marfa tomba inanimée sur le sol !

Michel Strogoff était aveugle⁴³.

42. Perec, *Wou le Souvenir d'enfance*, op. cit., p. 764.

43. Jules Verne, *Michel Strogoff* [1876], dans *Voyages extraordinaires : Michel Strogoff et autres romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 513, 514, 519-520.

L'intensité romanesque est ici à son comble, mais l'anticipation douloureuse de la torture, de la cécité et de la disparition visuelle de la mère qui en serait le cœur souffrant fera couler les larmes de Michel, tel un écran liquide protégeant ses yeux – le dernier chapitre du roman en apporte la révélation rétrospective au lecteur :

Michel Strogoff n'était pas, n'avait jamais été aveugle. Un phénomène purement humain, à la fois moral et physique, avait neutralisé l'action de la lame incandescente que l'exécution de Féofar avait fait passer devant ses yeux.

On se rappelle qu'au moment du supplice, Marfa Strogoff était là, tendant les mains vers son fils. Michel Strogoff la regardait comme un fils peut regarder sa mère, quand c'est pour la dernière fois. Remontant à flots de son cœur à ses yeux, des larmes, que sa fierté essayait en vain de retenir, s'étaient amassées sous ses paupières et, en se volatilisant sur la cornée, lui avaient sauvé la vue. La couche de vapeur formée par ses larmes, s'interposant entre le sabre ardent et ses prunelles, avait suffi à annihiler l'action de la chaleur⁴⁴.

Le risque de perdre la mère de vue fait pleurer – des larmes qui sauvent la vue, et la présence au monde qui en résulte.

Est-ce à dire qu'ainsi placé au seuil du grand roman de 1978, l'ordre de Féofar-Khan prendrait le sens d'un « mode d'emploi » de la vie – ou du moins de l'œuvre ? La contemplation ne se donnerait alors d'objets qu'à risquer de les perdre, ce risque ayant ici la valeur d'une condition de possibilité – comme si le consentement à la perte permettait seul l'exercice du regard.

S'agissant de l'œuvre, une telle proposition rejoint le thème théorique de l'impossibilité de l'écriture, doublement tissée de néant en ce que l'absence à soi du sujet y absente le réel. Après tout, Perec fut le contemporain de Beckett et de Blanchot, et les habitants de l'immeuble du 11 de la rue Simon-Crubellier ont beau échapper au rituel social du journal télévisé (alors même qu'il est « presque huit heures du soir⁴⁵ » dans le monde de la fiction), *La Vie mode d'emploi* se situe dans l'air théorique de son temps.

Quant à la vie (de l'auteur) et à ses répercussions sur l'écriture et la lecture de son œuvre, il est difficile de ne pas relier cette épigraphe à la deuxième, qui ouvre le préambule sur l'art du puzzle. Il s'agit cette fois d'un aphorisme emprunté aux écrits pédagogiques de Paul Klee : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre⁴⁶ ». Le propos du peintre vaut en principe de façon générale, mais le lecteur de Perec pourrait bien en restreindre la portée à une œuvre particulière, *W ou le Souvenir d'enfance*, et aux chemins qu'elle ménage dès 1975 – et qui tous conduisent à Auschwitz où Cyrla Perec fut assassinée. C'est faire de Perec le destinataire aussi bien que le locuteur de l'injonction à « regarder » adressée au lecteur, et lui accorder finalement la place de Michel Strogoff plutôt que celle de Féofar-Khan.

L'idée que la présence-absence de sa mère morte à Auschwitz donne forme à l'œuvre entier de Perec, à son monde artistique de même qu'à sa vie d'homme (quoique celle-ci nous

44. *Ibid.*, p. 633-634.

45. Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 560.

46. *Ibid.*, p. 7.

échappe bien entendu, en fait comme en droit), n'est certes pas neuve, tant s'en faut : depuis les années 1980 les travaux pionniers de Bernard Magné⁴⁷ ont précisément montré que Georges Perec avait écrit pour donner un tombeau de mots au corps de Cyrla Perec, disparu sans laisser de traces. Cette lecture est peu à peu devenue une évidence critique.

Ce sont les conséquences de cette écriture du deuil sur certaines des images (mouvantes) avec lesquelles elle choisit d'entrer en relation que l'on a examinées dans les pages précédentes. C'est que le cinéma a en effet accompagné l'itinéraire d'écrivain de Georges Perec du début à la fin – telle une ombre portée, ou peut-être un négatif photographique, selon que la littérature en procède ou y laisse place : du premier roman publié, *Les Choses*, dont la genèse trouve son origine dans un projet de scénario (l'idée d'un film de hold-up) à la production des *Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz* (1981), le film de sa compagne Catherine Binet et l'un des derniers projets artistiques de Perec.

Les images en mouvement bordent ainsi la trajectoire d'un écrivain qui fut également un cinéphile passionné. Et pourtant, leur continuité vivante semble en fait aux antipodes de l'image dont l'écriture de Perec a véritablement besoin : l'écran, centrifuge, s'oppose au cadre – celui, par exemple, de la photographie dont la découpe, en tant que telle en prise sur l'absence et le manque, convient exactement à l'œuvre et à la vie même de Georges Perec⁴⁸.

Dans son commentaire du deuxième épisode du téléfilm documentaire *La Vie filmée des Français* (1975), Perec risque cette définition du cinéma :

Sur la caméra

C'est une petite boîte noire. On met la pellicule à l'intérieur. On remonte le ressort, comme si c'était un réveille-matin. Au lieu de prendre une photographie, on va en prendre plusieurs à la suite, assez vite pour donner l'illusion du mouvement, de la vie. C'est ça le cinéma. C'est aussi simple que ça⁴⁹.

« "Au lieu de" prendre une photographie, on va en prendre plusieurs à la suite » : l'expression est trompeuse, tant pour Perec le cinéma ne saurait justement occuper le lieu de la photographie. Or, ce documentaire, en déployant le mensonge hallucinatoire d'un passé familial qui n'a pas eu lieu, ne propose au fond rien d'autre qu'une version animée du souvenir imaginaire évoqué à la fin du chapitre XIII de *W ou le Souvenir d'enfance* :

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poules avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti

47. Son *Georges Perec*, publié en 1999 dans la collection « 128 » de Nathan, en offre une synthèse.

48. Sur cette question, voir Christelle Reggiani, *Perec et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, coll. « Le cinéma des poètes », 2021 ; ainsi que « Le cinéma invisible de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 63-72.

49. Georges Perec, « La Vie filmée » [1975], transcription de Cécile De Bary, *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 75. Sur ce téléfilm, voir Cécile De Bary, « Une mémoire fabuleuse : de l'Histoire à l'histoire », dans Steen Bille Jørgensen et Carsten Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'Histoire*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2000, p. 9-20.

mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe⁵⁰.

Face à ce trompe-l'œil en mouvement⁵¹, on aurait alors un autre documentaire, *Récits d'Ellis Island* (1979), moins aporétique dans la mesure où il se contente, en toute modestie, d'inviter à l'arpentage d'un « non-lieu » ruiné dont la déréliction matérielle s'accorde à l'exil qu'il accueillit – et encore le diaporama du très court métrage *Inauguration* (1981)⁵², dont le rythme est celui de la photographie plus que du cinéma puisque ses images fixes ne défilent justement pas « assez vite pour donner l'illusion du mouvement, de la vie »...

À la manière du jeu de la bobine décrit par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), l'amour et la déprise du cinéma se répondent ainsi en un dialogue qui reconduit au « tourniquet » entre iconophilie et iconoclastie dont Claude Burgelin a montré toute l'importance dans la poétique de Perec⁵³. Dans *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, le livre qu'il a consacré aux rapports entre l'œuvre de Perec et la psychanalyse, Burgelin met d'ailleurs en relation l'aveuglement raté de Michel Strogoff et les dernières pages de *Perdre de vue*, que J.-B. Pontalis – qui analysa Perec pendant quatre ans, de 1971 à 1975 – publie en 1988 ; l'auteur y évoque en effet, sous le masque (transparent) d'un certain « Paul », le dénouement de la cure de Perec :

« La voir comme je vous vois. » Paul s'entend dire cela, et me le dire à moi qu'il ne voit pas et qui l'écoute mais qui, en l'écoutant et sans bien m'en rendre compte, n'accueille de ses mots, de ses récits, que leur creux. Pendant des mois, des années peut-être, il a cherché des indices de sa mère effacée. Effacée dans le réel, sans mémorial, sans la moindre trace, et en lui effacée car aucune image ne vient à son secours. [...]

« La voir » – et ne pas l'avoir –, « comme je vous vois » dans votre présence absente. Ce jour-là je sus que Paul avait trouvé sa mère invisible [...]. L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Quand la perte est *dans la vue*, elle cesse d'être un deuil sans fin⁵⁴.

50. Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, op. cit., p. 709.

51. Rappelons que Perec a donné une préface à *L'Œil ébloui*, le livre de photographies de trompe-l'œil architecturaux de Cuchi White (Paris, Chêne, 1981).

52. *Récits d'Ellis Island* et *Inauguration* sont des films – respectivement consacrés à l'îlot de la baie de New York où fut installé, entre 1892 et 1924, le centre d'accueil du Bureau fédéral de l'immigration et aux travaux de transformation de l'ancienne gare d'Orsay en musée – réalisés par Robert Bober et dont Georges Perec a écrit les commentaires. *Récits d'Ellis Island* a été prolongé par un livre presque homonyme co-signé par Perec et Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* (Paris, P.O.L-INA, 1994 ; une première édition avait été publiée en 1980 par les Éditions du Sorbier, également en collaboration avec l'INA).

53. Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996, p. 153 : « Si la destruction des images fut la Béatrice de Perec, il ne faudrait point tant voir là l'emprise d'une rage négatrice que bien au contraire cela même qu'il lui faut sans cesse conquérir. Il ne montrerait ces accumulations d'images, de faux-semblants et de collages destinés à tromper les yeux que pour enfin s'en débarrasser. »

54. Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 296, 298. Cet explicit est commenté dans les p. 131-132 du livre de Claude Burgelin. Rappelons que Perec a précisément décrit cette scénographie dans « Les Lieux d'une ruse » (1977), le texte qu'il a consacré à son analyse avec Pontalis (*Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 63-68). Ce titre fait évidemment écho à celui des « Lieux d'une fugue », la nouvelle de

Revoir la mère est impossible puisqu'elle est aussi invisible que l'analyste assis derrière le divan. Ou plus exactement : la vision est possible, mais à condition de demeurer fantasme, sans verser dans l'hallucination d'une coprésence réelle. À condition donc d'entendre ce qu'on pourrait appeler la leçon de Michel Strogoff, pour substituer enfin à l'écran de la projection cinématographique celui des larmes – écran éphémère, fait d'une substance insaisissable (liquide puis gazeux lorsqu'il se vaporise) mais à travers lequel la mère peut être entraperçue, et la vue sauvée. En d'autres termes, plus brefs : c'est parce que le deuil ne sépare pas la vision de la perte que le monde reste visible.

Or, ce deuil qui a rendu Perec voyant a eu le sens aussi d'un éloignement des images, et singulièrement du cinéma : les photos de famille décrites dans *W ou le Souvenir d'enfance* sont absentes du livre, et l'œuvre de l'écrivain procède pour une part, qui n'est pas négligeable, du congé donné aux images mouvantes du cinéma alors même que prend fin le deuxième âge d'or hollywoodien. Ce sont quelques formes, diverses, de ce renoncement – qui en tant que tel suppose bien entendu un attachement premier – qu'on a voulu ici interroger.

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BURGELIN Claude, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996.
- DE BARY Cécile, « Une mémoire fabuleuse : de l'Histoire à l'histoire », dans Steen Bille Jørgensen et Carsten Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'Histoire*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2000, p. 9-20.
- DE BARY Cécile (dir.), « Le Cinématographe », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, 2007.
- LEDOUX Sébastien, *Le Devoir de mémoire : une formule et son histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2021.
- MAGNÉ Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999.
- « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 15-36.
- PEREC Georges, *Le Condottiere* [1960], Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xxie siècle », 2012.
- « La perpétuelle reconquête » (en collaboration avec Roger Kléman et Henri Peretz), *La Nouvelle Critique. Revue du marxisme militant*, n° 116, 1960, p. 77-87 ; repris dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xxie siècle », 1992, p. 141-164.
- « Évidence du western », *La Quinzaine littéraire*, n° 8, 1966, p. 26-27 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 812-816.
- « Trois sur un sofa, de Jerry Lewis », *Arts Loisirs*, n° 57, 1966, p. 20 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 828-829.
- « Les Rapaces, de Eric von Stroheim », *Arts Loisirs*, n° 57, 1966, p. 20 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 829-830.
- « L'Invasion des morts-vivants, de John Gilling », *Arts Loisirs*, n° 57, 1966, p. 20 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 831.

1965 adaptée en 1978 à la télévision (reprise dans Georges Perec, *Je suis né*, éd. Eric Beaumatin, Marcel Bénabou et Philippe Lejeune, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xxie siècle », 1990, p. 15-31). Sur « Les Lieux d'une ruse », voir Christelle Reggiani, « La place de l'analyse : sur "Les Lieux d'une ruse" de Georges Perec », dans Anna Jaubert et Anne-Marie Paillet (dir.), *Le Sel de la langue. Hommage à Michèle Aquien*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015, p. 161-172.

- « L'orange est proche » [sur *Orange mécanique* de Stanley Kubrick], *Cause commune*, n° 3, 1972, p. 1-2 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 893-896.
- « La Vie filmée » [1975], transcription de Cécile De Bary, *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 73-82.
- « Les Lieux d'une fugue » [1975], dans *Je suis né*, éd. Eric Beaumatin, Marcel Bénabou et Philippe Lejeune, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1990, p. 15-31.
- « Les Lieux d'une ruse » [1977], dans *Penser / Classer*, éd. Eric Beaumatin, Marcel Bénabou, Maurice Olender et Ewa Pawlikowska, Paris, Hachette, 1985, p. 59-72.
- « Des comédies au rabais », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2647, 1978, p. 11 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 937-939.
- « Cyd Charisse m'était contée », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2666, 1978, p. 32 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 942-944.
- « Cinéma : le palmarès des seventies », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2717, 1979, p. 52 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 456-457
- « Préface », dans Cuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1981, n.p.
- « Cher, très cher, admirable et charmant ami... » *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997 [rééd. Sillage, 2019].
- « Hiroshima mon amour » de Henri Peretz suivi du commentaire de Georges Perec, dans *Cahiers de L'Herne*, n° 116, « Georges Perec », dir. Claude Burgelin, Marilyne Heck et Christelle Reggiani, 2016, p. 34-40.
- *Œuvres*, 2 t., éd. Christelle Reggiani et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019.

PEREC Georges et BOBER Robert, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* [1980], Paris, P.O.L / INA, 1994.

PEREC Paulette, « Les Choses en leur temps », suivi de « Les films vus par Georges Perec pendant la composition des Choses (août 1963-mars 1965) », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 39-58.

PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

REGGIANI Christelle, « Le cinéma invisible de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 63-72.

- « La place de l'analyse : sur "Les Lieux d'une ruse" de Georges Perec », dans Anna Jaubert et Anne-Marie Paillet (dir.), *Le Sel de la langue. Hommage à Michèle Aquien*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015, p. 161-172.

— *Perec et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, coll. « Le cinéma des poètes », 2021.

RIBIÈRE Mireille, « Cinéma : les projets inaboutis de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 151-171.

VERNE Jules, *Michel Strogoff* [1876], dans *Voyages extraordinaires : Michel Strogoff et autres romans*, éd. Jean-Luc Steinmetz et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.