



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La commémoration de la Shoah dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe*

Adina Faiman

Université de Tallinn, Estonie

Adina.faiman@gmail.com

Résumé

La commémoration, un acte en souvenir d'une personne ou d'un évènement, est avant tout la manifestation d'une mémoire collective. Les espaces commémoratifs, ou « les lieux de mémoire » selon la terminologie empruntée à Pierre Nora, se doivent de posséder cette capacité d'activer la mémoire, de faire penser aux évènements du passé ainsi que de susciter le souvenir des défunts. Cet article examine les similarités entre le roman de Georges Perec *W ou le souvenir d'enfance* et le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe* à Berlin conçu par Peter Eisenman dans la construction d'un tel espace. Sans aucun lien entre elles, ces deux œuvres retracent le parcours d'individus concrets ainsi que le destin des communautés victimes de la Shoah afin que cette dernière soit commémorée dans sa totalité. Elles mettent en relief l'absence des millions de victimes de la politique nazie et construisent un espace physique ou virtuel où la commémoration devient possible à travers un acte silencieux.

Mots-clés : commémoration, Shoah, art monumental, autobiographie

Holocaust commemoration in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance* and *Memorial to the Murdered Jews of Europe*

Abstract

Commemoration - an act in the memory of a person or an event - is foremost a manifestation of a collective memory. Commemorative spaces, or as Pierre Nora calls them "lieux de mémoire" are supposed to have the capacity to activate memory, make people think about events of the past and provoke the memory of the dead. This article examines the similarities between Georges Perec's novel *W ou le souvenir d'enfance* and Peter Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin in creating such spaces. Without having any connection between them, these two works represent the totality of the Holocaust by presenting the stories of concrete people as the journey of entire communities. They bring out the absence of the millions of victims of the Nazi regime and construct a physical or a virtual space for silent commemoration.

Keywords: commemoration, Holocaust, monumental art, autobiography

Jean Baudrillard avait parlé de la Shoah en ces mots : « L'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination, car c'est aussi celle de la mémoire, de l'histoire, du social, etc. Cet oubli-là est aussi essentiel que l'évènement, de toute façon introuvable pour nous, inaccessible dans sa vérité » (Baudrillard, 1981 : 77). Dans sa citation, Baudrillard ramène la mémoire de l'évènement au même plan que l'évènement lui-même. En effet, la catastrophe dont l'ampleur est sans précédent dans l'histoire de l'humanité a déjà eu lieu et par conséquent est irréversible, mais c'est notre responsabilité - celle des victimes survivantes, des générations d'après-guerre et de tous les autres - que de faire que son souvenir soit préservé. Sinon, nous prenons part, bien qu'involontairement, à cette catastrophe.

Dans ce mouvement de la remémoration, il est impossible de contester le rôle des artistes qui ont contribué au travers de leurs créations à la mémoire de la Shoah. Un nombre incalculable d'œuvres sont en rapport avec ce sujet : livres, films, œuvres d'art, et autres monuments consacrés au thème de la Shoah ne cessent d'apparaître même 70 ans après la libération des camps de concentration. Pourtant il reste à définir par quels moyens une création artistique rend vivant le souvenir de cet évènement et déclenche le processus de la commémoration. Une étude comparative de deux arts, la littérature et l'architecture ou de deux exemples concrets que sont *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman fournit quelques suggestions.

L'intérêt de traiter ces deux œuvres prises ensemble réside dans les similitudes qu'elles possèdent dans le traitement de leur sujet qui est l'Holocauste. Pourtant, il est à noter que leurs points de départ ont peu en commun. Premièrement, elles ne datent pas de la même époque, la distance par rapport à l'évènement représenté diffère selon les artistes. Georges Perec, juif français né en 1936, était enfant au cours de la Seconde Guerre mondiale. Bien que n'ayant pas expérimenté de manière directe l'horreur des camps d'extermination, il garde de la Seconde Guerre mondiale le traumatisme de la perte de ses parents (son père, soldat, est mort au début du conflit, et sa mère, coiffeuse, fut déportée à Auschwitz en 1943, d'où elle ne revint jamais). Le roman, qui contient à la fois un récit allégorique des camps d'extermination et un récit autobiographique évoquant des épisodes de l'enfance de l'auteur sur une période allant jusqu'à ses neuf ans, fut rédigé en 1975. Bien qu'également d'origine juive et né quatre ans plus tôt que Perec aux États-Unis, Peter Eisenman ne conserve quant à lui qu'un simple souvenir lointain et abstrait des événements dont l'Europe fut le théâtre au cours des années 1942 à 1945. Il est également à noter que son œuvre fut réalisée beaucoup plus tard - le mémorial a été inauguré en 2005.

Deuxièmement, en ce qui concerne le motif de la création, pour Georges Perec il était entièrement subjectif et personnel. Il s'agissait en effet pour lui, au travers d'un travail d'écriture, de faire son deuil en se réconciliant avec la perte de ses parents, et en particulier avec celle de sa mère. Pour Eisenman, l'inspiration est en revanche tout autre. Ce dernier entreprit son œuvre en réponse à un appel à projet public en vue de la construction d'un mémorial de l'Holocauste à Berlin, un défi avant tout professionnel plutôt qu'un projet personnel.

En conséquence de ces considérations, la raison qui justifie de traiter ensemble ces deux créations artistiques ne peut découler du fait qu'elles soient toutes deux rattachées à une époque similaire. Elle ne peut pas d'avantage découler du fait que l'une sert de base textuelle à l'autre, ce qui est souvent le cas dans les études intersémiotiques. Le parallélisme entre ces deux œuvres réside dans l'hypothèse que bien que n'ayant aucun lien dans leur création, les auteurs emploient des stratégies similaires dans la construction de l'espace commémoratif.

La commémoration totale

Grace à leur structure manifestement double, *W ou le souvenir d'enfance* et le Mémorial des Juifs assassinés d'Europe suscitent une commémoration totale : celle des victimes particulières ainsi que celle de la Shoah au sens large. Ainsi, les auteurs mettent en relief que l'Histoire avec un grand H se compose de petites histoires individuelles et que les souffrances ainsi que les pertes individuelles ont elles aussi une valeur qui leur vaut d'être commémorées. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, qui contient à la fois un récit autobiographique (des chapitres pairs écrits en texte clair) et une allégorie concentrationnaire (chapitres impairs écrits en italique), Perec se rappelle aux souvenirs ses parents morts pendant la Seconde Guerre mondiale mais commémore également les autres victimes de la répression nazie. Le récit autobiographique où l'auteur retrace, bien qu'avec difficultés¹, l'histoire de sa famille, notamment de ses parents émigrés Juifs polonais du début du 20^{ème} siècle, devient le seul endroit où leur souvenir reste vivant pour toujours. Selon Marcel Bénabou, l'écriture est le lieu unique où peuvent enfin s'opérer les démarches que la vie avait rendues impossibles ou improbables (Bénabou, 1984 : 24). C'est ainsi que pour Perec l'écriture permet d'ériger un tombeau aux siens qui en étaient privés et en particulier à sa mère². Elie Wiesel, le survivant des camps de concentration, soutient la même idée : « Ainsi pour moi, l'acte d'écrire n'est souvent pas autre chose que le désir violent ou obscur de graver quelques mots sur une pierre tombale » (Wiesel, 1966 :53). La dédicace mystérieuse au début du livre « pour E³ » qui peut se lire « pour eux » renforce cette hypothèse.

D'un autre côté, le récit fictionnel de l'île mystérieuse *W* raconte d'une manière allégorique l'oppression des gens dans son ensemble. La société gouvernée par l'idéal Olympique qui peuple l'île révèle progressivement son visage autoritaire et même sadique. L'anéantissement total de l'individu par un système d'épreuves surhumaines, de privation nutritionnelle et de châtement physique avec des allusions subtiles aux symboles du nazisme (l'allusion au film propagandiste de Leni Riefenstahl « Dieux du Stade » consacré aux Jeux Olympiques en 1936, les stades comme lieux de réunions politiques, le fait que *W* est habitée uniquement par des hommes blancs d'origine germanique) fait penser à l'univers concentrationnaire et au régime nazi en général. C'est ainsi que sont commémorées collectivement toutes les victimes du régime nazi.

La structure dualiste est également soulignée dans l'œuvre de Peter Eisenman. Le monument représente un champ de 2 711 stèles de béton disposées en maillage recouvrant 19 000 m² de terrain au centre de Berlin. Les stèles font 2,38 m de long et 0,95 m de large. Leur hauteur varie de 0 à 4,7 m en fonction de la topographie du terrain et de leur propre dimension. Se plaçant l'une après l'autre de manière stricte, les stèles constituent des corridors permettant de voir et de se déplacer d'un bout à l'autre du monument. En sous-sol se trouve le Centre d'Information ou *Ort* où se tient une exposition conçue par la conservatrice du mémorial, Mme Dagmar von Wilcken. À travers six salles thématiques, cette exposition retrace les thèmes de la persécution et de l'extermination des juifs d'Europe. Nous pouvons donc constater que le mémorial se divise horizontalement en deux espaces séparés : le monument au niveau de la rue et le Centre d'information en sous-sol.

Dans le Mémorial, le Centre d'information remplit la fonction de représenter le vécu individuel des Juifs déportés. Comme l'explique la conservatrice de l'exposition, cette fonction a pour vocation d'aller au-delà du simple anonymat (Emcke et Berg, 2005). L'absence d'anonymat est désirable afin que le visiteur n'ait pas la sensation d'évoluer loin des faits relatés, mais au contraire, qu'un certain lien de proximité s'opère entre lui et les victimes de la Shoah. Ruth Vogel-Klein remarque bien que l'idée de commémorer les déportés de manière individuelle est réalisée de différentes façons : à travers l'histoire de différentes familles tout d'abord en ayant recours à des photographies ainsi qu'à des lettres, par l'affichage ensuite de noms de déportés, ou encore par l'exposition des dernières lettres de déportés disparus (Vogel-Klein, 2008 : 108-109). Ainsi, les victimes ont obtenu un visage, une voix, une histoire, cessant ainsi d'être considérées comme de simples numéros au sein d'une statistique.

Au premier regard, les deux espaces et par conséquent les deux modes d'expression - individuelle et collective - semblent être strictement séparés l'un

de l'autre. Pourtant, le motif des stèles étant reproduit à plusieurs reprises dans l'architecture du Centre d'information ainsi que dans le design de l'exposition, hante cet espace. Ainsi, il devient clair qu'un espace se transforme en un autre : les stèles prennent leur source dans le Centre, les récits des victimes devenant leurs racines. En haut, ces stèles semblent se dresser sans fin en direction du ciel, un élan que seule est parvenu à interrompre une force à l'envergure globale ayant arrêté toute progression en un instant. Le monument peut ainsi être interprété comme un symbole du génocide juif qui a ôté l'existence à toute une partie d'un peuple. Tandis que les stèles ne contiennent aucune inscription et semblent être d'un identisme terne et anonyme, leur hauteur différenciée permet toutefois de distinguer chacune d'elle, leur conférant ainsi un caractère unique. Ainsi, les victimes sont commémorées à la fois individuellement et collectivement.

La représentation de l'absence

Au sujet de la représentation de la Shoah, le problème central est la représentation de l'absence. James E. Young souligne que la Shoah n'était pas seulement l'anéantissement de près de 6 millions de Juifs mais aussi le dépaysement d'une civilisation vieille de mille ans du cœur de l'Europe. Selon lui, toute conception de la Shoah qui le réduit à l'horreur de la destruction seule, ignore la perte prodigieuse et le vide laissé. La tragédie de la Shoah est non seulement que les gens sont morts dans des conditions si terribles, mais que tant étaient perdus d'une manière irremplaçable (Young, 2000 : 197-198). Les artistes traitant le thème de la Shoah doivent reconnaître le vide laissé derrière et non se concentrer sur la mémoire de la terreur et de la destruction seule. Ce qui a été perdu convient d'être rappelé ici autant que la façon dont il a été perdu. La question technique à laquelle les artistes vont faire face est celle de comment rendre présent, proposer au regard quelqu'un qui n'existe plus : dans le cas de Perec, les siens et dans le cas d'Eisenman, la population juive d'Europe et de l'Allemagne en particulier.

La création du récit autobiographique de Perec est le produit de l'impossibilité pour l'auteur de faire son travail de deuil suite à la disparition de sa mère. Pour Perec, qui n'a pas vu la mort de sa mère, seulement sa disparition, le chagrin n'a pas pu se fixer et s'extérioriser, comme l'explique Claude Burgelin (1984 : 32). De la même façon qu'il est absent de sa mémoire, le souvenir de la mort de sa mère est également absent du livre de Perec. *W ou le souvenir d'enfance* est donc occulté par une ellipse. Mais c'est justement l'écriture et les traces qu'elle laisse qui font apparaître cette lacune - sans écriture elle resterait inaperçue.

Le moment où le petit Georges se sépare de sa mère et la voit pour la dernière fois est littéralement le moment central du livre qui le divise en deux parties - un « avant » et un « après ». Ce moment de rupture se matérialise visuellement par une page blanche entre les deux parties qui ne contient rien d'autre qu'un couple de parenthèses avec trois points de suspension. Catherine Dana plaide que *W ou le souvenir d'enfance* prend sa source et son élan dans la parenthèse qui sépare les deux parties du livre, à l'endroit auquel Perec se réfère dans la prière d'insérer comme « les points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture ». Dana propose de considérer l'ellipse du récit de la mort de la mère comme une véritable mise entre parenthèses d'une histoire qui n'est pas racontée, qui résiste à l'écriture autobiographique mais qui, par contre, se propose autrement à l'écriture (Dana, 1996 : 157-158). Cependant, il faut éviter de tenter de remplir ce passage qu'on qualifie de blanc, de vide, et de prendre ainsi le risque de l'effacer (Dana, 1996 : 125). Comme a dit Philippe Lejeune, « dès qu'on essaye de substituer à la parenthèse une formulation explicite, elle paraît dérisoire, et le manque réapparaît immédiatement dessous » (Lejeune, 1991 : 118). De plus, ces parenthèses ne sont pas exactement un blanc ou un vide, elles marquent la page blanche. Certes, elles emblématisent la disparition d'un texte qui aurait dû figurer à leur place. Mais, en elles-mêmes, elles ne sont pas exactement un blanc. Elles sont la reconnaissance d'une disparition à jamais, mais elles signalent également le moyen par lequel peut s'échafauder le souvenir de cette disparition. Elles symbolisent l'absence d'un texte mais aussi sa multiplication, provoquée par le manque (Dana, 1996 : 125-126).

Paradoxalement, le thème de l'absence ne se manifeste pas tant dans l'architecture du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* conçue par Peter Eisenman que dans son emplacement au centre de Berlin qui a été décidé par le gouvernement avant le choix du design. La question au cœur des débats sur la rationalité de la construction d'un mémorial national à Berlin était de savoir pourquoi construire un nouveau lieu de mémoire alors que les vestiges des camps de concentration sont toujours préservés. Il est vrai que les sites de destruction sont beaucoup plus proches de l'histoire, finalement ce sont les endroits mêmes où se réalisèrent les actes de la destruction qu'on vise à commémorer. Pourtant, comme le constate Andrew Benjamin, leur emplacement en dehors du milieu urbain empêche la reconnaissance de l'absence des Juifs de la société (Benjamin, 2003 : 59). L'idée du mémorial est donc d'implanter l'absence et le vide là où ils sont le moins attendus et par conséquent le plus remarquables. Il faut reconnaître que créer un espace mémoriel avec une superficie de 19 073 m² vide d'immeubles, commerces et lieux de récréation au cœur de Berlin dans le quartier le plus prestigieux où le coût de

la terre est le plus cher n'est pas une idée qui viendrait de soi. C'est ainsi que se manifeste un acte non pas seulement de préservation de la mémoire mais aussi de construction d'un lieu de mémoire.

Le silence partagé

Quoique généralement nous imaginions des mémoriaux sous la forme de monuments et de musées, il est intéressant que les premiers « mémoriaux » consacrés à la Shoah, comme le montre James E. Young, n'étaient pas du tout de la pierre, du verre ou de l'acier, mais du papier. Selon la tradition livresque de la culture juive, les premiers actes de la commémoration des victimes de la Shoah se manifestèrent dans la rédaction des livres du souvenir - *Yizker Bikher* (Young 1993 : 729). Ces livres commencèrent à apparaître à la fin des années 40, avant la création des lieux publics et des jours de commémoration. Ils racontent l'histoire de la communauté juive dans les différentes villes, des témoignages de ses habitants mais aussi la liste des noms des gens persécutés et anéantis par les nazis. D'après l'interprétation de James E. Young, les scribes des *shtetls*⁴ espéraient que la lecture des *Yizkor Bikher* transformerait le lieu de lecture en espace commémoratif. Les premiers lieux de mémoire créés par les survivants furent donc des espaces intérieurs, des cimetières imaginaires (Young 1993 : 729).

Les « livres du souvenir » constituaient donc les premiers lieux de mémoire collectifs. Dans son approche de *Wou le souvenir d'enfance* Catherine Dana souligne également l'aspect de la « sociabilité » du roman. Premièrement, parce que même si pour Percec l'écriture est un acte de la commémoration privée, sa vocation est d'être publique (Dana, 1996 : 161). En effet, non seulement à chaque lecture du roman la commémoration se réactive en rendant ainsi la mémoire des parents de Percec toujours vive, mais aussi la commémoration devient une expérience partagée par la communauté des lecteurs. Il s'agit donc d'un acte collectif même s'il est virtuel. Deuxièmement, s'appuyant sur le travail du sociologue Gérard Namer, Dana considère la commémoration comme une sociabilité. Elle interprète justement les points de suspension « (...) » comme le lieu de la sociabilité du roman parce que c'est là que les lecteurs, en butant, s'arrêtant et cherchant, participent le plus au jeu du livre (Dana, 1996 :161). Dans cet espace, l'attention du lecteur qui cherche à comprendre, à savoir, à résoudre l'énigme est le plus activée. Les lecteurs sont ainsi entraînés dans le travail mémoriel de Percec.

Étant d'accord avec l'interprétation de Catherine Dana, nous pouvons ajouter encore une explication selon laquelle les points de suspension se manifestent comme un lieu de performance. Jan Tschichold écrit que devant les points de suspension

la voix s'arrête, reste en suspens et plane (Tschichold, 1994 : 160). En d'autres termes, les points de suspension représentent le silence. Quoique le silence marque l'absence de parole, il n'est pas vide de sens. « Silence is not merely the absence of meaning, but also has a performative quality. Likewise, silence is not the equivalent of forgetting, any more than speech denotes remembering. Rather, silence is a particular form of remembrance »⁵ explique Siobhan Kattago (2015: 191). En effet, le silence est un élément du rituel commémoratif : la tradition de la minute de silence est pratiquée souvent comme un hommage. Jay Winter montre dans son approche que la minute de silence oblige les gens à suspendre leurs activités quotidiennes et à se concentrer sur la mémoire des gens qui ont péri en effectuant ainsi une « médiation sur l'absence » (Winter, 2006 : 142-143). C'est ainsi que les points de suspension entre parenthèses sur une page blanche dans le livre de Perec provoquent un moment de silence, de pause et appellent à accomplir un rituel commémoratif.

La vocation des mémoriaux, qui se situent dans l'espace public, est, en revanche, d'être des lieux de la commémoration collective. Jay Winter exprime l'idée qu'en fait les espaces publics consacrés à la commémoration comme les champs de bataille, les anciens camps de concentration, les cimetières, les musées d'histoire sont des endroits sacrés qui remplacent aujourd'hui l'église. C'est ainsi que le sacré n'a pas disparu mais est seulement reconfiguré et déplacé dans les lieux de mémoire (Winter, 2012). Néanmoins, *le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* crée un espace convenable pour la commémoration privée c'est-à-dire un espace où la personne peut s'isoler du monde environnant et se concentrer sur la méditation de passé. En effet, l'aspect labyrinthique du monument et sa taille permettent aux visiteurs de se dissimuler dans l'espace. Ainsi chacun peut trouver un endroit qu'il préfère afin de rester seul. Les corridors étroits produisent l'effet qu'une seule personne peut s'y trouver à la fois. Deuxièmement, du fait que les stèles augmentent au fur et à mesure que l'on s'approche du centre, les immeubles qui entourent le mémorial disparaissent de sorte que finalement l'on se trouve entouré seulement par les stèles qui encloisonnent cet espace. Troisièmement, au fur et à mesure que l'on avance, les bruits en provenance de l'extérieur de la ville deviennent de plus en plus éloignés, de sorte que l'on n'est bientôt plus entouré que par le bruit de ses propres pas. L'espace devient tout d'un coup silencieux, ce qui est selon Siobhan Kattago propre à la commémoration et aux mémoriaux (Kattago, 2015 : 191), afin de susciter la réflexion sur les sujets existentiels comme la mort et la perte. La description de Mark Godfrey peut nous informer sur la façon dont un visiteur vit l'expérience d'un tel espace :

So, quite suddenly I moved from a position where I could see all around me, to a position where I was enclosed by the memorial and unable to have anything approximating to the viewpoint of the TV cameras just mentioned. With the rapid immersion, it seemed as if time had suddenly slowed down. On the periphery, I encountered the memorial distracted by the fast temporality of city. There had been cars driving around, the sound of distant sirens, the Potsdamer Platz skyscrapers beyond. But with these few steps into the pillars, it seemed that I began to walk more slowly, and surrounded by the stelae, the hustle of the city made way for the slow time of remembrance⁶ (2007: 239-240).

Godfrey évoque le sentiment du ralentissement du temps. En effet, le temps est un facteur important dans le fonctionnement des lieux de mémoire. Selon Pierre Nora, le but des lieux de mémoire est d'arrêter le temps afin de bloquer le travail de l'oubli, établir l'état des choses, immortaliser la mort et matérialiser l'immatériel (Nora, 1989 : 19). Pour Eisenman, qui évite tout symbolisme évident, la perception du temps joue un rôle important dans la construction d'un espace mémoriel. Par son « paysage d'expérience », il crée un temps dual : un ressenti dans le présent et un souvenir d'une expérience passée (Eisenman, 2005). L'espace est censé par conséquent créer chez le visiteur un pont entre le présent et le passé. C'est ainsi que le Mémorial crée une ambiance solennelle où la personne étant dans un espace public en présence d'autres gens peut plonger dans son intériorité et déclencher la commémoration à la fois collective et individuelle.

Conclusion

En mettant côte à côte *W ou le souvenir d'enfance* et *Le Mémorial des Juifs assassinés d'Europe*, il devient clair que la fonction commémorative n'est pas réservée seulement à l'art monumental mais peut servir également aux autres créations artistiques à condition qu'elles fassent références aux gens disparus et évoquent un souvenir des événements historiques. Pourtant, les œuvres de Perec et d'Eisenman préservent non seulement la mémoire de la Shoah au travers de leurs représentations mais déclenchent aussi sa remémoration. Par leurs compositions complexes qui produisent différents niveaux de signification, *W ou le souvenir d'enfance* ainsi que *Le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* suggèrent à leurs publics de faire le travail de mémoire de manière indépendante en esquissant différentes trajectoires possibles. Afin d'illustrer cette idée, nous pouvons citer Gerard Namer : « La mémoire n'est pas la mémoire d'un texte (le passé en soi) mais la mémoire d'un travail sur le texte, la lecture » (1987 : 73-80). Même si le Mémorial ne contient pas de texte, cette citation peut toujours être applicable dans le sens que le Mémorial ne déclenche pas la mémoire par son aspect visuel mais seulement quand il est

appréhendé à partir de son intérieur. La stratégie de souligner le vide en traçant ses contours fait que l'absence des gens commémorés sera toujours remarquée et reconnue. Ainsi leur mémoire est rendue pour toujours vivante. La construction de l'espace partagé qui provoque une méditation fait appel à un rituel et réactive la mémoire collective. D'une telle manière les œuvres établissent un espace commémoratif, un « lieu de mémoire ».

Bibliographie

- Baudrillard, J. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Bénabou, M. 1984. « Perce et la judéité » in *Cahiers Georges Perce 1 : Colloques de Cerisy* sous la direction de Bernard Magné. P.O.L., Paris.
- Benjamin, A. 2003. «Now still absent: Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe» in : *Architectural Theory Review*, 8 :1, p. 57-62.
- Burgelin, C. 1984. Perce et la cruauté. In : *Cahiers Georges Perce 1 : Colloques de Cerisy* sous la direction de Bernard Magné. Paris: P.O.L.
- Dana, C. 1996. Écrire de mémoire, écrire pour mémoire : *Remémoration et commémoration de la shoah dans La Peste d'Albert Camus et W ou le souvenir d'enfance de Georges Perce*. La thèse doctorale. L'université de Yale, département du français. New Haven.
- Eisenman, P. 2005. SPIEGEL Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman: How Long Does One Feel Guilty? Spiegel Online [en ligne], 09.05.2005, Disponible à l'adresse : <http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>. [consulté le 06.05.2016].
- Emcke, C; Berg, S. 2005. Remembering the Holocaust: Extracting Meaning from Concrete Blocks. Spiegel [en ligne], 02.05.2005, Disponible à l'adresse : <http://www.spiegel.de/international/spiegel/remembering-the-holocaust-extracting-meaning-from-concrete-blocks-a-354837.html>. [consulté le 25.03.2016].
- Godfrey, M. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. Yale University Press, New Haven & London.
- Kattago, S. 2015. *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*. Ashgate ; Furnham, Burlington.
- Lejeune, P. 1991. *La mémoire et l'oblique*. Paris : P.O.L
- Nora, P. 1989. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire» in *Representations*, N° 26, Special Issue: Memory and Counter-memory, p. 7-24.
- Namer, G. 1987. *Mémoire et société*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Perce, G. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, réédition Gallimard.
- Tschichold, J. 1994. *Livre et typographie*. Paris : Allia.
- Vogel-Klein, R. 2008. « Le Mémorial pour les Juifs assassinés d'Europe. Enjeux et controverses » in *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels* sous la direction de Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, Christina Marinas. Éditions de l'École Polytechnique, 2008.
- Wiesel, E. 1966. *Chants des morts*. Paris : Le Seuil.
- Winter, Jay M. 2006. *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. Yale University Press; New Haven, London.
- Winter, Jay M. 2012. «The Memory Boom and Human Rights», le discours tenu à l'occasion de l'évènement organisé par Serpentine Gallery Memory Marathon, 12-14 octobre [video], <https://vimeo.com/61087233>.
- Young, James E. 1993. « Écrire le monument : site, mémoire, critique » in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. N° 3, p. 729-743.

Young, James E. 2000. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in the Contemporary Art and Architecture*. Yale University Press, New Haven and London.

Notes

1. L'enjeu principal de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* c'est que Perec n'a pas vraiment beaucoup de souvenirs de son enfance ni de ces parents : « De mon père, je n'ai d'autre souvenir que celui de cette clé ou pièce qu'il m'aurait donnée un soir en revenant de son travail. De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans » (Perec 1975 : 45). Ce manque de souvenir rend l'écriture d'une autobiographie extrêmement problématique.

2. L'auteur constate avec amertume dans le chapitre VIII l'inexistence du tombeau de sa mère, qui, selon le décret officiel, est morte à Drancy en 1943.

3. La dédicace fait référence à ses œuvres précédentes : *La Disparition* (Paris, 1969) qui est un lipogramme qui ne comporte aucun « e » et *Les Revenentes* (Paris, 1972) où « e » est la seule voyelle utilisée. C'est ainsi que la lettre « e » obtient une valeur symbolique dans l'œuvre.

4. Du Yiddish **ל טעטש** - est une petite ville, un grand village, ou un quartier juif en Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale.

5. « Le silence est non seulement l'absence de sens, mais il a aussi une qualité performative. De même, le silence n'est pas l'équivalent de l'oubli, pas plus que la parole dénote le souvenir. Plutôt, le silence est une forme particulière de la mémoire. » (Notre trad)

6. « Donc, je me suis déplacé brusquement d'une position où je pouvais voir tout autour de moi, à une position où j'étais enfermé par le mémorial et incapable d'avoir quelque chose rapprochant au point de vue des caméras de télévision que je viens de mentionner. Avec l'immersion rapide, il semblait comme si le temps avait soudainement ralenti. Sur la périphérie, je rencontrais le mémorial distrait par la temporalité rapide de la ville. Il y avait été des voitures autour, le bruit des sirènes lointaines, le Gratte-ciel de Potsdamer Platz au-delà. Mais avec quelques pas dans les piliers, il semblait que je commençais à marcher plus lentement, et entouré par les stèles, l'agitation de la ville fit une place pour le temps lent du souvenir. » (Notre trad).