

The Wayback Machine - <http://web.archive.org/web/20081111201646/http://www.cabinetperec.org/articles/debary/debary.html>

**Le Cabinet d'amateur**

# **Les dessins dans la genèse de *W ou le Souvenir d'enfance* par Cécile De Bary**

Pourquoi étudier le rôle génétique du dessin chez Perec ? Pour commencer de répondre, je citerai « Les gnocchis de l'automne ».

J'attendais, pour être, que les autres me désignent, m'identifient, me reconnaissent. Mais pourquoi par l'écriture ? J'ai longtemps voulu être peintre, pour les mêmes raisons je suppose, mais je suis devenu écrivain (1).

Or, dans le petit carnet noir (2), le 8 septembre 1970, ces deux pratiques s'opposent ; la peinture, comme ailleurs les réussites (3), est un dérivatif qui éloigne de l'écriture.

Aujourd'hui, j'ai surtout joué avec diverses couleurs : encres et huiles, gouaches et couteaux.

Il est 16 h., je peux p. ê. tenter de travailler : mon propos est clair (si l'on veut), ma gêne est feinte : mécanismes de l'écriture, artifices rhétoriques. (Etc. Cité dans les Cahiers Georges Perec n° 2, p. 163.)

Perec n'a jamais cessé de peindre, les oeuvres offertes l'an dernier par Suzanne Lipinska à l'association Georges Perec le montrent (4). Et il a également toujours beaucoup dessiné. Pendant l'adolescence, comme *W ou le Souvenir d'enfance* le rappelle, mais aussi à l'âge adulte. Dans ces carnets qui l'accompagnaient partout, dans lesquels il écrivait sans cesse comme plusieurs de ses amis l'ont rappelé à Bernard Queysanne dans une émission de télévision récente il dessinait aussi (5). Dans le carnet noir cité ci-dessus, par exemple, deux dessins abstraits occupent deux pleines pages, de part et d'autre desquelles se déroule la description de la « 4e photo ». Ce texte, d'une encre différente, est daté du 2 août 1970, date très probablement postérieure à celle des croquis : ils

interrompent le texte entre « sac, gants, bas et chaussures (à » et « lacets) noirs (6). »

On trouve également de nombreux dessins en marge des manuscrits perecquiens : est-ce à titre de dérivatif ? Plus généralement, écrire s'oppose-t-il à dessiner, ou procèdent-ils du même geste (7)?

Je partirai de *W ou le Souvenir d'enfance* (8), parce que le rôle du dessin y est à la fois très important et spécifique : l'écriture y est générée par des dessins anciens.

## I. Les dessins d'enfant mentionnés par *W ou le Souvenir d'enfance*

De fait Perec écrit :

A treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait « W » et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. [...]  
Je retrouvai plus tard quelques-uns des dessins que j'avais faits vers treize ans. Grâce à eux, je réinventai W et l'écrivis, le publiant au fur et à mesure, en feuilleton, dans *La Quinzaine littéraire*, entre septembre 1969 et août 1970.  
Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme - je veux tout autant dire par là « tracer les limites » que « donner un nom » - à ce lent déchiffrement. (P. 14.)

Les dessins de l'adolescent ont donc un rôle dans l'invention du texte de fiction de l'adulte. On a par ailleurs un parallèle entre l'histoire individuelle de Perec, qu'il tente de retrouver à travers des photographies notamment, et l'histoire racontée par W.

Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes [...].  
En dehors du titre brusquement restitué, je n'avais pratiquement aucun souvenir de W. Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes (p. 13-14).

Dernière remarque, c'est, d'après les dossiers manuscrits, le souvenir de certains dessins qui a déclenché le processus d'écriture. En effet, le feuillet cité par Philippe Lejeune p. 117 de *La Mémoire et l'Oblique*, feuillet daté de mai 1970, porte le plan suivant pour la partie « critique » ou « intertexte » :

Venise le Congrès J. Bloch-Michel parle de la  
Résistance  
Un premier souvenir : les dessins de navires démâtés  
la vie ss amarres : bouchon  
absence de repères [cf. Antelme]  
le Projet  
le souvenir revient  
Sa formulation ?  
Le feuilleton (ms 71,1,80,4 r°)

Je voudrais donc dans un premier temps m'intéresser aux dessins d'adolescent de Perec.

On trouve dans le dossier 71 du fonds privé manuscrit une chemise qui porte le titre « Dessins de Georges ». Mais certains de ces dessins sont ailleurs. Par exemple, le dessin qui a été publié par Perec dans *L'Arc* est classé dans le dossier 49 [\(9\)](#). Le dessin d'enfant décrit au chapitre LXVIII de *La Vie mode d'emploi* parmi les choses « trouvées dans les escaliers au fil des ans » a la cote 111,21,1 r° : il représente essentiellement des soldats ou des combattants. Enfin, l'ensemble conservé à la Bibliothèque royale de Suède, comporte d'après David Bellos des feuillets « décorés de dessins d'athlètes, de machines, et de figures diverses [\(10\)](#) ».

Dans la chemise de dessins du dossier 71, les supports sont très variés, pages de cahiers d'écolier, arrachées ou non (cahier 71,4,60 ; 71,4,3), feuilles blanches ou à carreaux (71,4,1 et 71,4,40 r°, par exemple), papier pelure (71,4,20 à 32 et 34 à 37), versos de feuilles déjà utilisées (notes de cours prises par Ela Bienenfeld : 71,4,60,9+ à 18+), etc. Le crayon de papier domine, même si le stylo à encre est assez représenté ; il y a quelques rares exemples d'emploi de crayons de couleur, ou même de stylo à bille (dans le cahier 71,4,60, en particulier le feuillet 52). Si on repère la signature de Bellec (ms 71,4,46 r° et 71,4,52 r°), la plupart des dessins sont de Perec. Mais plusieurs n'ont rien à voir avec l'univers de W, par exemple un croquis de brouette, croquis effectué dans un cours de dessin, et qui est noté par un professeur (71,4,47 r°). Certains, sûrement postérieurs, sont abstraits : il s'agit de compositions effectuées sur papier millimétré, avec des éléments Letraset étoiles, carrés, cercles, triangles, flèches, les mêmes éléments et le même support que la partition du *Souvenir d'un voyage à Thouars*, qui est reproduite dans les *Cahiers Georges Perec* n° 1 [\(11\)](#). On repère aussi quelques abstractions parmi les plus tardifs des dessins d'adolescent, j'y reviendrai. Cet ensemble est donc hétérogène, avec des dessins d'époques différentes. Certains sont d'ailleurs datés : on trouve « avant 1949 » comme « 1952 », ou même « 6/55 ». Le style varie également beaucoup. On note par exemple, pour certains dessins assez tardifs, de visages notamment, une influence du cubisme (ms 71,4,33 r° par exemple). Le feuillet 71,4,25 semble inspiré de Chagall. En 1952, Perec a réalisé plusieurs graphismes abstraits, et un travail d'abstraction optique (71,4,33 v°). Quelques dessins non-figuratifs utilisent la technique de la tâche d'encre (71,4,60,30+ et 31+). Une série de décembre 1951 représente des personnages d'un trait très fin, schématiquement, le visage caricaturé (71,4,41 v°). La caricature est d'ailleurs une des tendances de ces dessins, qui sont le plus souvent des croquis assez hâtifs ; ou le trait peut se faire hésitant, très repris (71,4,20 r° notamment). Enfin, de nombreuses figures ont été effectuées par frottement d'un crayon de papier sur une feuille elle-même posée sur différents supports (71,4,60,19+ à 42+). On en trouve un exemple p. 117 de *Georges Perec images* [\(12\)](#). Ces derniers dessins peuvent avoir un rapport avec l'univers de W, mais en général non ; les supports sont assez souvent des livres de Jules Verne.

Pour parvenir à une description plus pertinente, partons de celles de Perec dans le texte autobiographique, au chapitre XIII et dans le dernier chapitre du livre.

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de W, entre, disons, ma onzième et ma quinzième année, je couvris des cahiers entiers : personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, avions et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées, leurs filins interrompus, leurs roues tournant dans le vide ; les ailes des avions se

détachaient du fuselage, les jambes des athlètes étaient séparées des troncs, les bras séparés des torsos, les mains n'assuraient aucune prise. Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères (chapitre XIII, p. 93).

Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux facies inhumains (chapitre XXXVII, p. 219).

Remarquons d'abord que dans l'ensemble des dessins, contrairement à ce que ces textes pourraient laisser penser, les sportifs ne dominent pas, même si les personnages sont très nombreux. On trouve à peu près la même proportion de soldats et de combattants, appartenant très souvent à l'univers de la Seconde guerre mondiale (pour les dessins effectués jusqu'en 1949 essentiellement) ; on note aussi quelques silhouettes napoléoniennes (71,4,56 r°), et des *Généraux en conférence* à col cassé et épaulettes galonnées (71,4,57 r°, dessins de 1952). On peut remarquer des cow-boys (feuillelet 71,4,8, par exemple), un héros avec cape et épée (71,4,28). Un feuillet rassemble des silhouettes féminines, assez « haute couture » (71,4,39) ; le feuillet suivant des chapeaux, des visages et une femme assise à un bar. Un personnage s'enfonce une épée dans le cur (71,4,60,27+), un autre (71,4,6 v°) arbore des favoris connotant le XIXe siècle. Dans les dessins d'adolescent les plus récents, on repère des musiciens, de jazz le plus souvent, mais aussi un orchestre classique, et un violon (par exemple 71,4,60,9+ et 10+, 71,4,60,17+, 71,4,60,64+, violon sur le ms 71,4,36). L'univers du cirque est également représenté, très rarement (feuillelet 71,4,60,29, par exemple). Quant aux sportifs, ce sont le plus souvent des boxeurs ; on a un exemple d'haltérophile (71,4,4 r°), un cycliste (71,4,60,34+ v°) ; et aussi des figures stylisées, les unes semblant patiner ou danser, les autres sauter, ou encore nager (71,4,60,11+ v°, 71,4,60,35+ v° et 36+ v°, 71,4,60,60 et 61 r°).

De plus, les personnages n'ont pas toujours l'air détachés du sol ni composés d'éléments dissociés, « disloqués », même s'ils peuvent l'être dans l'exemple montré par David Bellos. Certes, leur dessin est le plus souvent incomplet, comme dans l'exemple reproduit dans *L'Arc*, où l'on observe aussi la raideur ou la rigidité dont Percec parle au chapitre XXXVII. Cette raideur caractérise effectivement de nombreux personnages dessinés par Percec. Le visage des personnages peut être dessiné sommairement, comme dans ce dernier exemple, ou incomplètement, ou encore avec une expression grimaçante caricaturée (13). Ou encore, dans des dessins de 1955, une composition abstraite remplace le visage (feuillelet 71,4,17,1 r° par exemple). A l'inverse, des visages plus ou moins cubistes s'insèrent dans une composition abstraite (feuillelet 71,4,33 r° par exemple). Plusieurs dessins de 1950 ne représentent que des visages, qui semblent émerger d'une série de lignes de crayon très floues (notamment à partir du feuillet 71,4,29).

Dans un avant-texte, Percec évoque le modèle de [Luc Bradfer](#).

dessins : luc Bradfer  
muscles machoires  
agressivité  
surhommes (ms 71,1,1,3 r°)

Certains dessins peuvent relever de cette influence, par exemple ceux publiés dans *Une vie dans les mots* ou dans *L'Arc*. Mais tous ne montrent pas des héros à la mâchoire et aux muscles d'acier, dans des postures agressives. C'est essentiellement ceux de 1949 qui répondent aux caractéristiques désignées dans cet avant-texte, qu'ils représentent des boxeurs, des militaires ou des cow-boys : dans le feuillet 71,4,6 v°, déjà cité, le personnage à favoris est doté d'épaules impressionnantes, même s'il ne semble pas vouloir donner du poing. Dans les dessins de sportifs ultérieurs, les personnages peuvent avoir le même développement musculaire et maxillaire, mais les proportions du cycliste déjà cité, par exemple, son visage caricaturé, ne ressemblent en rien à ce modèle. On pourrait trouver une autre ressemblance avec la bande dessinée dans la réunion d'univers hétéroclites, ayant l'aventure pour point commun (pour Luc Bradefer, cela va des cow-boys aux pirates, en passant par l'anticipation ; pour Perec, il faudrait mettre à part les dessins tardifs de musiciens ou de clowns), réunion aussi d'objets variés les avions, machines et bateaux de Luc Bradefer, également décrits par Perec à la fin du chapitre XIII.

Or, dans la chemise du dossier 71, tous les types de dessins alors décrits ne sont pas représentés : un tout petit exemple de navire « dont les voilures ne [tiennent] pas aux mâts, ni les mâts à la coque » (à côté de boxeurs et de soldats, sur le feuillet 71,4,3,2 r°), pas de « machines de guerre » ni d' « engins de mort ». Si j'ai bien observé, pas de « tuyères déconnectées » ni de « filins interrompus ». De nombreux avions, dont les ailes se détachent dans un cas du fuselage [\(14\)](#). Des dessins d'automobiles (par exemple sur le feuillet n° 71,4,60,38 r°).

Le carton 71 ne contient de fait qu'une partie des dessins d'enfant de Perec. Sans doute faudrait-il compléter la revue de cet ensemble avec les dessins conservés à Stockholm, ce qui ne m'a pas été possible pour le moment. Reste que Perec lui-même n'avait retrouvé que « quelques-uns des dessins [qu'il avait] faits vers treize ans. » (P. 14.) Ce qui a joué dans plusieurs cas, c'est aussi son souvenir, en particulier pour les bateaux « démâtés », peu présents dans les dossiers quand nous avons vu leur rôle déterminant. Dans un brouillon du chapitre XIII, d'ailleurs, alors qu'il ne détaille pas encore les dessins, il évoque déjà une image de navire, image ici mentale.

Les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles  
rien ne les relie entre eux  
ils sont comme cette écriture non liée, où les lettres sont contiguës  
à l'intérieur du mot qui fut la mienne jusqu'à l'âge de 16 ou 18  
ans, ou à ces dessins dissociés, disloqués

l'image qui domine est celle d'un navire demâté (ms 71,2,14)

Autre indice, Perec se souvenait d'éléments qui n'apparaissent ni au chapitre XIII de *W ou le Souvenir d'enfance*, ni dans les dessins que j'ai observés (ce qui n'interdit certes pas absolument qu'il les ait dessinés lors de son adolescence) : dans sa lettre à Maurice

Nadeau du 7 juillet 1969, il mentionne ainsi l'île de W, mais aux chapitres XIII et XXXVII, il n'évoque aucun dessin d'île ; dans le même ordre d'idées, il parle à Maurice Nadeau de « survêtements blancs porteurs d'un grand W noir [\(15\)](#) ».

En tout état de cause, dans le texte *Souvenir*, Perec distingue quelques traits d'un ensemble hétéroclite, traits qui se trouvent représentés dans les dessins qu'il a lui-même fait publier. Il insiste sur les dessins de sportifs, qui ne dominaient pas forcément sa production d'adolescent, et il retient une caractéristique générale : la dissociation ou la dislocation. Enfin, on peut deviner d'après les avant-textes le rôle joué par le souvenir des dessins ou du fantasme enfantin lui-même. Je vais maintenant tenter de voir comment ces éléments ont été repris dans l'écriture de la fiction *W*.

## II. Le rôle des dessins d'enfant dans l'élaboration de la fiction *W*

La fiction reprend essentiellement deux données : le navire dans la première partie, le sport dans la deuxième partie. Et on assiste dans la fiction à l'opération de « déchiffrement » annoncée par le chapitre II [\(16\)](#).

Certains éléments dessinés apparaissent dans les avant-textes pour ensuite disparaître : ce sont des éléments de moindre importance. D'après plusieurs brouillons mentionnés p. 99 de *La Mémoire et l'Oblique*, une machine devait régir l'île W. Ce thème aurait pu permettre déchiffrement de la fascination de l'enfant Perec pour les engins, « engins de mort » souvent [\(17\)](#). Des dessins d'enfant auraient également dû apparaître dans la fiction, ce qui aurait constitué une mise en abîme explicitant plus ou moins clairement l'origine de cette fiction. Je cite le feuillet 71,3,75 (reproduit p. 107 du livre de Philippe Lejeune) :

je reviens plus personne  
 la machine abandonnée marmonne  
 le sable recouvre les stades  
 les maisons se fendent  
 dans un tiroir de pupitre quelques dessins malhabiles  
 généalogie de W.  
 Sous les traits de W je le reconnus sans peine  
 -----  
 Je parvins à revenir en Fr  
 j'allais sonner chez  
 nulle trace...

L'errance du Sylvandre fait l'objet de trois des six chapitres de la première partie de la fiction. A partir de dessins de « navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque » (p. 93), Perec passe à l'idée du naufrage d'un « navire démâté ». On

assiste donc bien dans la fiction à une opération de « déchiffrement », d'autant que ce naufrage concerne une mère, dont le prénom ressemble à celui de la mère de Perec : comme l'a montré Delphine Godard, la noyade est une mort sans sépulture, comme celle de sa mère ; et l'abandon du petit sourd-muet peut correspondre à ce que Perec enfant a lui-même ressenti [\(18\)](#).

De surcroît, il détaille la narration du naufrage, utilisant des termes qu'il reprendra au chapitre XIII pour décrire les dessins [\(19\)](#), ainsi de *mât* (il est vrai que ce n'est pas très surprenant dès lors qu'un naufrage est raconté), mais aussi de *filin* : Hugh Barton a « la tête fracassée par la chute du grand mât », un « filin d'acier » décapite Felipe. Ce qui frappe surtout, c'est la mise en scène d'un imaginaire de la dissociation et de la dislocation, des corps en particulier, imaginaire qui est justement désigné par la description du chapitre XIII. Zeppo est « déchiqueté par les rochers » ; la tête de Felipe, « décapité », est dissociée de son corps. Rien ne rattache plus Angus Pilgrim au sol : il est « littéralement écrasé contre la paroi de la cabine ». Et c'est un élément épars, une malle « insuffisamment arrimée, [] arrachée de son logement », qui brise les reins de Cæcilia, Cæcilia dont « les mains n'assur[ent] aucune prise », puisqu'elle tente durant plusieurs heures, sans succès, « d'ouvrir la porte de sa cabine » [\(20\)](#).

On peut repérer bien d'autres figurations de cet imaginaire, à commencer par la géographie de l'île W : située « au milieu d'une poussière d'îles qui longe la pointe disloquée du continent sud-américain », sa « configuration générale affecte la forme d'un crâne de mouton dont la mâchoire inférieure aurait été passablement disloquée ». Je rappellerai pour mémoire le « visage en lame de couteau » d'Otto Apfelstahl (p. 28, ch. V), et surtout les chaussures de la fin du chapitre XXVI « dont les pointes sont aiguës et rendues particulièrement acérées et lacérantes. » (P. 169.) Cet imaginaire est donc non seulement réexploité, mais relié à l'agression, la blessure ou la torture [\(21\)](#), ou à la mort dans le cas du naufrage du Sylvandre. Ici encore, les caractéristiques du dessin sont réexploitées en vue d'un « déchiffrement ».

On observe le même phénomène pour l'univers sportif, puisque Perec le calque peu à peu sur l'univers concentrationnaire. On remarquera aussi que la fiction réinventée privilégie l'athlétisme, ce qui n'était pas le cas des dessins, peut-être parce que la fiction vise particulièrement l'idéologie des Jeux olympiques et de Pierre de Coubertin.

Toutefois, l'univers fictif garde une certaine incohérence, ce qui interdit de le lire comme une allégorie « qui se résoudrait une fois identifiée » : de fait, Andrée Chauvin a montré dans sa *Leçon littéraire sur W* ou le Souvenir d'enfance de *Georges Perec* que dans le texte de fiction, « le référent historique n'est pas unique ni univoque », et que « l'univers fictionnel a son autonomie propre [\(22\)](#). » Marc Jové, de même, a pointé des contradictions dans la description de l'univers de W, par exemple dans les menus servis aux vainqueurs : on passe des « charcuteries les plus fines » (p. 121) à du « saindoux » (p. 188) [\(23\)](#).

Le déchiffrement est-il essentiellement personnel à l'auteur ? Peut-être, d'autant qu'au moment de sa publication dans *La Quinzaine littéraire*, les lecteurs du feuilleton ignorent jusqu'à l'existence des dessins ou du fantasme enfantin : Perec l'inscrit sans qu'un texte

extérieur vienne encore aider son analyse, si ce n'est la citation de David Rousset citée sans commentaire après le texte du futur chapitre XXXV. Ce caractère partiel du déchiffrement explique une part de la mauvaise conscience du lecteur. Comme l'a encore écrit Andrée Chauvin « le lecteur est responsable du sens » (p. 104), il devient ainsi complice du texte et de sa narration sadique.

Si sa lecture est problématique, l'écriture de la fiction, au moins, après avoir distingué quelques traits essentiels, est allée dans le sens d'un déchiffrement des dessins, mais aussi plus généralement de tout l'imaginaire dont ils procèdent. Et cet imaginaire a été très largement reconstitué, à partir de souvenirs d'enfance également : souvenirs de lectures notamment, et d'abord de Jules Verne (24), qui permettent de reconstruire une fiction également nourrie de Roussel (pour la première partie de la fiction). Souvenirs d'une culture sportive enfantine, culture qui sera évacuée du texte autobiographique de *W ou le Souvenir d'enfance* pour reparaître dans un autre livre, *Je me souviens*, comme l'a montré Jacques Lecarme (25). Les rouages de l'univers sportif ont également été reconstitués, à l'aide notamment du volume *Jeux et Sports* de l'encyclopédie de la Pléiade (établie par Roger Caillois) (26). Les manuscrits, avec leurs comptages et leurs schémas, portent la trace de ce travail de construction (27). Les thèmes narratifs sont parfois tirés de textes anthropologiques, de Margareth Mead, par exemple, ou de *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand. Dans sa thèse (p. 218-219), Delphine Godard a montré que la narration du naufrage du Sylvandre s'appuyait sur cette dernière lecture : Percec y a volontairement concentré des éléments angoissants auparavant repérés chez Durand (28).

Si la réinvention et la reconstruction de la fiction *W* permet d'approcher du déchiffrement d'un fantasme dont les dessins étaient dépositaires, Percec a abandonné la continuité narrative du récit d'aventures. Alors que le paratexte (celui du livre comme celui de La Quinzaine littéraire) annonce ce genre, la fiction ne semble finalement pas en relever. Philippe Lejeune a montré, dans *La Mémoire et l'Oblique* comment de telles attentes sont frustrées par la fiction. Or, avec un naufrage et une forteresse abritant une contre-société maléfique, Percec aurait très bien pu raconter une histoire à la Luc Bradefer. Ces éléments sont d'ailleurs ceux de [La Forteresse de la peur](#), une des histoires les plus connues de ce héros (29). Dans la « réinvention » de *W*, Percec « raconte » donc moins que quand il avait treize ans ; s'il déchiffre, le texte déçoit en même temps les attentes narratives du lecteur.

Ce processus de réinvention est bien une véritable reconstruction, qui s'appuie sur des souvenirs, sans chercher à leur être fidèle (30), mais aussi sur une documentation : les dessins seuls ne permettent pas de comprendre ce travail. Je retiendrai donc le passage du dessin au texte, reprenant la remarque de Philippe Lejeune.

l'idée que Percec a eue en 1969 de rédiger la fiction *W* sous la forme d'un feuilleton est la contamination de deux expériences différentes vécues dans l'enfance : la rédaction réelle d'un feuilleton policier pour le journal de classe [] et la composition, développée dans le cadre de la psychotérapie avec Françoise Dolto, d'une histoire intitulée *W*, qui, à la différence du feuilleton scolaire, n'a jamais été écrite (*La Mémoire et l'Oblique*, p. 113).

Les dessins d'enfant ne figurent pas dans le livre. Comme certaines photos décrites dans *W ou le Souvenir d'enfance*, l'auteur choisit



d'en publier un dans *L'Arc*, mais seulement un. Auparavant, un autre dessin avait déjà été reproduit dans *La Quinzaine littéraire* (voir note 8). Peut-être ces publications avaient-elles une fonction d'attestation, mais au double titre de source du texte fictif et de témoignage autobiographique.

En d'autres termes, je vais maintenant me demander comment les chapitres composés en romains prolongent, accompagnent et mettent en scène le travail de déchiffrement des dessins que la fiction opère sans l'achever.

### III. Le déchiffrement des dessins d'enfant permis par le texte de souvenirs

Ce qui frappe d'abord, c'est le lieu où sont mentionnés les dessins d'enfant : au chapitre II et au chapitre XIII, premiers chapitres de la première et de la deuxième partie du texte de souvenirs, au dernier chapitre du livre enfin. Par ailleurs, j'ai déjà dit que le chapitre II désigne l'importance des dessins dans la genèse de la fiction, tout en indiquant la relation entre l'« absence d'histoire » de Perec et l'invention d'« une histoire », ce qui est une invitation à lire les deux textes de *W ou le Souvenir d'enfance* en regard l'un de l'autre. En conclusion de ce chapitre, Perec écrit :

Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme je veux tout autant dire par là « tracer les limites » que « donner un nom » à ce lent déchiffrement. *W* ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.

Ecrire le dessin, c'est donc d'abord le faire entrer dans un réseau signifiant, réseau ici compliqué par la structure du livre. Je vais tenter de préciser encore la portée de cette mise en mots de l'élément iconique. Une « suture » entre les chapitres II et III permet de reprendre cette problématique. Bernard Magné a repéré la reprise de « ce lent déchiffrement » (chapitre II) par « déchiffrer » au chapitre III (31). La suture est également établie par « dessin », répété au bas de la page 15. Avec le passage de fiction sur le blason d'Otto Apfelstahl est ré-explicitée la question du déchiffrement du ou des dessins.

un blason compliqué, parfaitement gravé, mais que mon ignorance en matière d'héraldique m'interdit d'identifier, ou même, plus simplement, de déchiffrer ; en fait, je ne parvins à reconnaître clairement que deux des cinq symboles qui le composaient : une tour crénelée, au centre, sur toute la hauteur du blason, et, au bas, à droite, un livre ouvert, aux pages vierges ; les trois autres, en dépit des efforts que je fis pour les comprendre, me demeurèrent obscurs ; il ne s'agissait pas pourtant de symboles abstraits, ce n'étaient pas des chevrons, par exemple, ni des bandes, ni des losanges, mais des figures en quelque sorte doubles, d'un dessin à la fois précis et ambigu, qui semblait pouvoir s'interpréter de plusieurs façons sans que l'on puisse jamais s'arrêter sur un choix satisfaisant : l'une aurait pu, à la rigueur, passer pour un serpent sinuant dont les écailles auraient été des lauriers, l'autre pour une main qui aurait été en même temps racine ; la troisième était aussi bien un nid qu'un brasier, ou une couronne d'épines, ou un buisson ardent, ou même un coeur transpercé. (P. 15-16)

Passage a priori surprenant, car en héraldique *déchiffrer un symbole* ce serait normalement, plus que reconnaître l'élément figuré, savoir lui attribuer un signifié second ; dans ce passage, le narrateur ne cherche pas à atteindre un tel signifié. Pour lui, *déchiffrer*, c'est bien seulement parvenir à *donner un nom* aux figures (brasier ou couronne, main ou racine), *tracer des limites à leur interprétation* : leur *mettre un terme*. Comme si mettre un terme suffisait à permettre le déchiffrement du dessin (32).

Or, dans un autre passage, autobiographique, ces deux opérations semblent également difficiles.

je dévale [...] la rue des Couronnes, tenant à bout de bras un dessin que j'ai fait à l'école (une peinture, même) et qui représente un ours brun sur fond ocre. Je suis ivre de joie. Je crie de toutes mes forces : « Les oursons ! Les oursons ! » (P. 75.)

Quel nom donner à ce que l'enfant tient à bout de bras : un dessin ? une peinture ? Et comment tracer les limites de ce qu'il représente : représente-t-il, sur fond ocre, un ours ? Ou le fond ocre fait-il partie de ce qui est représenté ? Enfin, l'enfant crie « Les oursons ! », et pas « L'ours ! », ce qui manifeste la différence entre langage, ici oral, et dessin (33).

Première conclusion, le dessin pose un problème de déchiffrement. On peut en voir la trace dans un dessin du fonds manuscrit privé ([ms 71,1,94,9 v°](#)), réalisé au moment de l'écriture du livre. A un dessin pour moi indéchiffrable répond une écriture illisible sauf pour deux mentions, qui font référence d'une part à l'épisode ci-dessus mentionné, d'autre part à la légende que Perec a tenté d'écrire un soir d'ivresse au dos de la photo de son père, et qu'il n'a pas réussi à tracer (début du ch. VIII) : « l'ours/ la tenacite de ce/ souvenir m'etonne » et « il y a quelque chos » (et ensuite le début de l'alphabet). De la même manière, dans le chapitre III du livre, la lettre d'Otto Apfelstahl, qui ne donne pas d' « amples explications » est écrite entre un blason indéchiffrable et « un paraphe à peu près illisible » : le texte de la lettre comme son dessin demeurent en partie énigmatique.

Or, le travail de déchiffrement des dessins, de leur rôle, n'est pas achevé par le texte de souvenirs. C'est du moins l'impression de Philippe Lejeune. Le dernier chapitre juxtapose un texte sur les dessins d'enfant et la citation un texte de David Rousset sur les camps d'extermination, mais il n'explicite rien.

Cette rapide indication in extremis ne fait que confirmer au lecteur ce qu'il avait déjà compris depuis un certain temps. Elle a une autre fonction, plus secrète : clore le récit en ayant l'air de révéler l'essentiel, alors qu'elle l'élude. L'essentiel, c'est de savoir quelle était la fonction des dessins et des récits de l'enfant, à treize ans ; quel était le sens de cette illumination qui, à Venise, en 1967, a fait remonter à la mémoire les dessins oubliés : quel était le sens projet de feuilleton et de sa progressive évolution vers l'horreur. Sur toutes ces questions, Perec avait, dans un premier temps, envisagé de s'expliquer [...]. Puis il a choisi le silence. ( *La Mémoire et l'Oblique*, p. 65.)

De fait, d'après le plan cité par Philippe Lejeune, page 128 de son livre (ms 71,1,1,7,5), les dessins devaient faire l'objet de plusieurs chapitres de la partie « Intertexte ». Avec la disparition de cette partie, la part de la description ou de l'analyse des dessins réduit. Dans le livre, leur mention ou leur analyse occupe tout au plus deux ou trois pages, elle est toujours globale. Cela fait contraste avec les photos, dont la description est très détaillée. De surcroît, certaines « clés », comme la passion de Perce adolescent pour le sport, à laquelle Jacques Lecarme s'est intéressé, ne sont pas données par le texte. Est-ce une manière de « mettre un terme » au travail de déchiffrement opéré par le livre ?

Je reprendrai cette question en revenant sur les passages où le texte de souvenirs analyse ces dessins. Et d'abord au chapitre XIII. Ils interviennent à titre de comparant : ils sont les symptômes d'une époque. Or, le réseau du livre permet de relier leurs caractéristiques et le naufrage du Sylvandre : l'absence de repères et la mort de la mère.

Donner un nom au dessin, cela permet ainsi de dépasser par des liens signifiants virtuels une « dislocation » désignée [\(34\)](#). On pourrait d'ailleurs poursuivre ce déchiffrement par d'autres liens. En partant du nom « tuyères », par exemple.

D'après le Petit Robert, la *tuyère* a d'abord pour sens « large tuyau d'admission ou de refoulement des gaz, dans une machine ; conduit conique qui amène le vent d'un soufflet dans un four, une forge, un haut fourneau ». Ce nom renvoie donc aux « murs des fours lacérés par les ongles des gazés » (p. 213), à la mort de la mère. Il est d'ailleurs employé dans *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* dans un passage nettement morbide. Il s'agit de l'ingestion des dragées de thanatine solucamphrée du Dr Mortibus.

Alors Pollak Henri, à moins que ça ne soit l'autre, dont le nom ne vous dirait rien (de toute façon, mieux vaut ne pas savoir qui ce fut) avait mis quatre dragées dans la tasse destinée à Karablum, et onze morceaux de sucre, avait vigoureusement remué avec une petite tuyère qu'il avait retirée à moitié rongée, avait porté la tasse aux lèvres de Karacalla, lequel l'avait bue d'un trait, puis lui avait tapoté dans le dos jusqu'à ce qu'il fasse son rot [\(35\)](#).

« Tuyère » renforce donc la résonance des syntagmes « machines de guerre » et « engins de mort ».

Mais le début du chapitre XIII entre aussi en réseau avec le chapitre de souvenirs précédent : avec ce qui concerne le parachute, l'importance de la suspension, qui s'oppose à une absence de repères. Page 77, Perce décrit ainsi la chute qui précède l'ouverture du parachute : « je fus précipité dans le vide ; tous les fils furent rompus ; je tombai, seul et sans soutien ». Dans ce passage, rien ne rattache donc plus le parachutiste au sol, tous les fils, tous les filins sont rompus, il tombe sans soutien, comme un avion dont les ailes seraient détachées du fuselage.

Ce réseau est poursuivi tout au long du livre, avec quantité de remarques concernant les suspensions, les systèmes de fixation, les attaches. Le lecteur peut le repérer, mais c'est à lui d'en tirer une interprétation. En même temps qu'il repérera tel ou tel lien signifiant, de plus, il en laissera d'autres de côté. Donner un nom au dessin permet donc son déchiffrement, grâce au réseau signifiant du livre. Mais il appartient au lecteur de relier des textes, des chapitres que le livre juxtapose.

Dans les avant-textes, d'ailleurs, la relation entre le bateau démâté, les attaches, les accroches et le parachute était plus nettement marquée. A ce propos, je rappellerai le feuillet 71,1,80,1. *La Mémoire et l'Oblique* montre, page 115, les « résonances » entre l'histoire du parachute et le bateau *démâté* que ce feuillet établit. Le texte définitif oblige le lecteur à reconstruire ce réseau, qui est moins désigné, puisque les deux souvenirs sont à distance. De même, d'après le manuscrit 71,1,80,4 r° cité ci-dessus page 3, la formulation « absence de repères » vient de Robert Antelme (qui parlait à propos de son expérience des camps d'un « manque absolu de repères (36) »). La conscience d'une relation entre la mort de la mère, dans un camp, et le manque de repères a donc précédé l'écriture du livre. Mais l'auteur n'explicite pas cette relation : au lecteur de la repérer. Le livre tait autant qu'il dit.

La dernière mention des dessins d'enfant est plus brève. Elle se situe au début du dernier chapitre.

Pendant des années, j'ai dessiné des sportifs aux corps rigides, aux facies inhumains ; j'ai décrit avec minutie leurs incessants combats ; j'ai énuméré avec obstination leurs palmarès sans fin.

Pour analyser ce passage, il faudrait montrer comment il s'oppose par la typographie, par l'énonciation à la citation de *l'Univers concentrationnaire* qui clôt presque le livre, tout en l'annonçant, puisque « les corps rigides des sportifs » renvoient par métonymie à la mort, et puisque le nom facies a des connotations racistes. Le terme *inhumain* est également significatif : la citation de David Rousset, comme le chapitre de fiction précédent, évoquent bien un univers inhumain. Le choix des mots importe donc : le texte définitif est plus signifiant que celui de l'avant-texte cité *supra* (71,1,1,3 r°). Il entre mieux en réseau avec le texte de fiction qui précède, avec la citation de David Rousset. Mais d'un autre côté, la portée signifiante des mots rend difficile la représentation de ce qu'ils désignent par le lecteur. A quoi ressemble un « facies inhumain » ? Il est plus facile de se représenter un « surhomme », caractérisé par ses « muscles », ses « mâchoires », son « agressivité ». Dans le livre, de surcroît, il n'y a plus de référence à la bande dessinée : une fois encore, le dessin disparaît au profit du mot, mot qui est riche de multiples connotations, qu'il appartient au lecteur de dégager.

J'observerai encore que la minutie de l'enfant est la même que celle des Lois W, qui « décrivent minutieusement, complaisamment [] toutes les situations qui peuvent permettre à un Athlète d'accéder [...] à un poste responsable (37) ». Par cette reprise de deux mêmes termes, le texte suggère une explication de l'origine du fantasme enfantin. Mais encore une fois, le lecteur peut très bien ne pas

rapprocher les deux passages.

Enfin, je remarquerai que les deux opérations de description et d'énumération, opérations très perecquiennes, sont des opérations qui dissocient les éléments du dessin, qui les extraient des coordonnées de la page, les laissant « sans repère » (38). En général, dans le texte de *W ou le Souvenir d'enfance*, on trouve donc à propos des dessins cette tension entre dissociation, dislocation et réseau, entre réseau et délimitation aussi. En donnant un nom aux éléments du dessin, le texte en permet le déchiffrement, à travers son réseau, déchiffrement qui demeure virtuel, inabouti, incomplet.

Le dessin a donc précédé l'écriture du texte de *W ou le Souvenir d'enfance*, écriture qui n'en a sélectionné que quelques traits, opérant à partir de ceux-ci une opération de déchiffrement qui reste en partie virtuelle, d'où pour le lecteur un travail d'interprétation, de repérage de réseaux signifiants. Ce qui reste des dessins, ce sont donc des mots, des lettres, à relier les uns aux autres.

Mais le dessin a aussi accompagné le moment de l'écriture : les marges des manuscrits, des tapuscrits du dossier 71 sont le support de dessins. Entre deux feuillets écrits, ou au verso de l'un d'entre eux, on trouve même des dessins sur des pages entières. Je vais maintenant m'intéresser à ces dessins, qui se trouvent dans trois chemises de manuscrits : l'« ensemble concernant l'élaboration de la fiction W (feuilleton) en 1969-1970 », le « dossier jaune marqué « W » regroupant essentiellement ce qui concerne la première phase d'élaboration du livre à partir de l'échec du feuilleton », le « dossier dans une chemise rose, correspondant à la phase finale d'élaboration des chapitres de souvenirs d'enfance de la seconde partie ». (Je cite *La Mémoire et l'Oblique*, p. 92-93.)

#### IV. Les dessins réalisés en marge de l'écriture de *W ou le Souvenir d'enfance* (39)

On trouve de très nombreux dessins dans le dossier 71, en dehors même de la chemise de dessins d'enfant. Quel est leur rôle, s'ils en ont un ?

Premier rôle, le dessin peut aider à l'élaboration du texte : il permet de reconstruire le souvenir. Ainsi, sur le [folio 71,2,13](#), à côté d'un plan du chapitre XXXV, on trouve un dessin qui correspond aux pages 211-212 de *W ou le Souvenir d'enfance*.

Le voyage jusqu'à Paris a duré très longtemps. Henri m'a appris à mesurer les kilomètres en repérant sur le bord extérieur de la voie de droite (quand on va vers Paris ; cela rend l'opération presque impossible quand on vient de Paris, car les signaux sont alors au ras du wagon d'où on les regarde) les panneaux à chiffres blancs sur fond bleu indiquant le nombre de kilomètres qui nous séparaient de Paris, les centaines de mètres étant indiquées par des piquets blancs, à l'exception du cinquième, qui était rouge. C'est une habitude que j'ai conservée et je ne crois pas avoir fait depuis de voyages en train, qu'ils durent une heure ou une demi-journée, sans m'amuser à voir défiler les cent mètres, les demi-kilomètres et les kilomètres à une vitesse aujourd'hui considérablement plus grande que lors de ce voyage de retour.

Le dessin a permis de respatialiser ce souvenir d'un retour qui coïncide avec l'observation de repères : sans doute fallait-il réfléchir pour retrouver à quelles conditions ces repères absolus étaient visibles par l'enfant, où ils étaient situés (et par rapport à quels autres repères), et quelles indications donnaient tel ou tel piquet, etc. Le dessin a permis cette réflexion (40).

Les essais graphiques reproduits p. 218 de *La Mémoire et l'Oblique* ont une fonction un peu semblable : l'approche de la lettre hébraïque. Philippe Lejeune écrit, p. 223 : « Quand on regarde ces treize tracés (tous légèrement différents) on voit bien qu'il [Perec] cherche à cerner une figure qui est au fond de sa mémoire ou de son imagination. Il tâtonne autour d'une forme idéale. » (Ms 71,1,1,2,r°.)

Mais le dessin est souvent un tracé abstrait, plus ou moins ornemental. Mireille Ribière parle à propos du *Cahier des charges de La Vie* mode d'emploi de « griffonnages (41) ». Il s'agit le plus souvent d'abstractions géométriques, parfois optiques. On observera d'après les brouillons de *W ou le Souvenir d'enfance* que ces griffonnages n'apparaissent pas toujours au hasard : les marges sont particulièrement investies par le dessin. On aurait alors une opposition entre l'écriture qui « suscite des blancs, des espaces » (Espèces d'espaces, p. 19) et le dessin qui tend à remplir ces blancs. Le dessin est aussi ce qui permet de rétablir le rectangle du texte, comme le montre bien l'exemple du feuillet n° 71,1,23 r° : en haut à droite, une figure triangulaire vient compléter le rectangle tronqué formé par le texte. Les accolades, les signes en marge destinés par exemple à repérer un passage, pour une raison ou une autre, sont souvent le point de départ de dessins ; ils s'ornent en tout cas facilement. On peut voir une série de petits dessins significatifs d'un goût perecquien pour [les accolades \(ts 71,3,4\)](#). Parallèlement, dans les marges du tapuscrit du feuilleton, Perec peut s'appuyer sur des traits tracés au départ pour compter les signes, et effectuer un dessin au crayon de papier ([ts 71,1,23 v°](#)).

Le dessin commence aussi souvent par un cadre qui entoure un chiffre ou des mots, dessin qui prolifère ensuite plus ou moins, parfois en plusieurs étapes, comme peuvent l'indiquer des changements de stylos. Le [tapuscrit 71,1,32 r°](#) en fournit un exemple. On pourrait rapporter cette constante dans les dessins des manuscrits de G. Perec à son goût pour les cadres, mentionné dans *W ou le Souvenir d'enfance*, page 50.

Dans le cas du feuillet 71,1,94,8 v° moins compact, dont les *bribes* « flottent » sur l'espace de la page comme si elles n'avaient pas de points d'ancrage, disloquées, tels des morceaux détachés d'une écriture d'un *naufagé* (42), la place des ajouts est matérialisée par le dessin de croix : d'après ce que j'ai observé, c'est le seul exemple de tels dessins dans ce dossier manuscrit. Le dessin reste simple, il ne se développe pas sur l'espace de la page.

Dans tous les cas précédents, d'ailleurs, le dessin orne, entoure l'écriture, rétablit sa disposition habituelle : son rôle est second. Je

m'arrêterai quand même sur une exception : des dessins qui semblent se développer à part du texte. Il s'agit d'une page de carnet (71,3,72), qui comprend en haut à gauche l'esquisse d'un plan (« 4] 5) Les Naufrages 6]On raconte [7] Le départ [8] Dans l'Eau ») et plusieurs petits dessins, notamment des dessins qui se logent dans les carreaux de la feuille, carreaux qui les déterminent manifestement plus que le texte, assez éloigné d'eux. Le feuillet 71,1,32, de même, porte sur son verso un seul volume impossible, relevant de la tradition des illusions d'optique.

On peut avoir des graphies de lettres. Ainsi, dans le feuillet 71,3,60 des graphies de W sont accompagnées d'un dessin qui désigne très clairement les camps : un homme vêtu d'un pyjama rayé. Il n'y a guère d'autres dessins figuratifs.

Dans un manuscrit de la seconde partie des Souvenirs, on a par exemple un petit dessin d'un ustensile lié à l'univers du ski (71,2,1), ustensile que je n'ai pas retrouvé dans le texte. Il s'agit sans doute d'un souvenir connexe, mais on ne peut pas savoir si Perec envisageait de l'écrire (auquel cas le dessin a pu servir d'aide-mémoire, le nom manquant peut-être).

On trouve un buste en marge du [feuillet 71,1,4](#). Le feuillet 71,3,99 représente plusieurs personnages dessinés au crayon de papier et au feutre noir, figures qui n'ont pas de lien apparent direct avec l'univers de W, dessins schématiques qui sont peut-être générés par l'écriture du texte : « il faut voir ces caricatures de sportifs 1900 s'élançant coude au corps » (Le verbe voir incitant à montrer, et donc à dessiner.) Ces dessins de personnages n'ont-ils pas de fonction précise par rapport à l'écriture du texte final, si ce n'est d'être l'échappatoire d'un certain imaginaire ; ou de représenter une difficulté à dire pour le feuillet 71,1,4 (puisque sur cette image, la bouche est remplacée par des lignes ondulées parallèles, barrées de quelques lignes verticales qui font penser à un marais ou à des sables mouvants). On a d'ailleurs sur ces deux feuillets dessinés le manuscrit de passages où le référent concentrationnaire est manifeste. Sur le feuillet 71,1,4 :

reversibilité l'officiel quel que soit son rang est tt puissant  
dev pour les Athlètes  
[Je passe plusieurs lignes.]  
Celui qui penetrerait ds la Fort y trouverait un succession  
de chambres vides grises, hautes, froides les traces d'ongle sur les murs  
et ds des soutes interminables des amas de dentiers, de lunettes  
des monceaux de cheveux, des stocks de mauvais savon

L'autre feuillet correspond à l'écriture du chapitre XXXVI (à l'exception du dernier paragraphe, dont l'écriture a plutôt été mise au point sur le feuillet cité ci-dessus). Pour ce qui est du style de ces dessins figuratifs, on remarquera dans ce dernier cas l'utilisation de hachures pour les ombres du dessin, utilisation que l'on rencontre dans les autres manuscrits de Perec, par exemple *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. Ces hachures peuvent faire ressembler le dessin figuratif aux gravures qui autrefois

illustraient souvent les livres.

Ces deux feuillets conduisent donc à reprendre la question de l'opposition possible entre gestes d'écriture et de dessin, au moins à cause de la pénibilité de ce qui s'y écrit : elle peut faire penser que le croquis de figures humaines y est un dérivatif.

Sur le feuillet [71,1,94,7 v°](#) on voit un exemple où le blocage de l'écriture, ici générée par une contrainte oulipienne, semble conduire au dessin. Une série de mots comprenant chacun une suite continue de lettres dans l'ordre alphabétique s'arrête avec la suite QRS, et c'est à ce niveau que sont tracées des accolades de taille de plus en plus réduite, puis un triangle qui comble comme dans d'autres cas le vide d'un rectangle. Un autre exemple probable de ce phénomène apparaît sur le feuillet 71,3,57, avec ce qui semble une tentative pour commencer la phrase : « Le voyageur égaré, le naufragé volontaire ou malheureux, l'explorateur hardi que la fatalité, l'esprit d'aventure ou la poursuite d'une quelconque chimère auraient jetés au milieu de cette poussière d'îles qui longe la pointe disloquée du continent sud-américain, n'auraient qu'une chance misérable d'aborder à W. » (P. 89.) Tentative qui s'interrompt très vite pour se résoudre en un schéma.

Il est en tout cas difficile d'établir une règle absolue et générale : le dessin sert parfois manifestement l'écriture, même si c'est rare. Dans les autres cas, il surgit sans doute en particulier à des moments de blocage. Il orne parfois la page écrite. Enfin, figuratif, il est souvent l'expression d'un imaginaire, sans pour autant servir apparemment de médiation pour l'émergence du texte [\(43\)](#).

Il me faut alors aborder un dernier cas, celui des illustrations, réalisées à une exception près sur des pages entières. Illustrations de couverture d'abord. Sur la réédition récente des *Cahiers Georges Perec* n° 2, le dessin de couverture n'est autre qu'un projet de couverture pour le livre, réalisé par Georges Perec. On trouve aussi sur le feuillet 71,2,4 des maquettes de la couverture de l'édition originale, qui porte la photo du n° 24 de la rue Vilin.

Sur le feuillet 71,3,86, un dessin composé d'éléments Letraset et de traits de différents feutres représente des éléments architecturaux, qu'on peut avoir du mal à rattacher à l'univers de W, si ce n'est par la proximité du feuillet 71,3,87, qui évoque les villages de l'île. Dans le *Georges Perec Images* est reproduit un décalque de la terre de Feu surmonté d'un W (p. 117). A l'exception des projets de couverture, je ne crois pas que Perec destinait ces illustrations à la publication. Leur réalisation était parallèle à l'écriture, les dessins disparaissant au moment de la mise au point, frappe puis édition du texte [\(44\)](#).

Dans certains cas, on hésite : s'agit-il d'une pure illustration, ou d'un dessin ayant aidé à l'élaboration du texte ? Peut-être les dessins de l'île W qui ont été tracés après une première version tapuscrite de la description de l'île ont-ils aidé Perec à préciser cette description, mais il est difficile de dire en quoi [\(45\)](#). Peut-être interviennent-ils à titre de substituts des dessins d'enfant, puisqu'il n'y a



pas à ma connaissance de dessin ancien de l'île. En tout état de cause, Vincent Bouchot a bien fait remarquer que la description de l'île du chapitre XII a une forte portée évocatoire, par ses connotations, mais qu'elle ne conduit guère à se figurer concrètement l'île (46) : non seulement le dessin disparaît dans le livre, mais la fonction figurative de l'écriture, qui pourrait permettre au lecteur de se représenter l'île, est mise à mal. Il n'y a plus d'image de l'île à côté du texte, et plus guère grâce à lui.

De même, peut-être [le dessin du blason d'Apfelstahl \(71,3,15 v°\)](#) a-t-il permis de détailler ses éléments : on a dans une première version (ts 71,3,16, qui fait face au dessin) « je ne parvins à reconnaître qu'une tour crénelée et qu'un livre ouvert », corrigé sur le tapuscrit en « deux ou trois des nombres, l'une paraissant une tour crénelée, l'autre un livre ouvert, un 3e pouvant à la rigueur passer pour un serpent », ce qui correspond à peu près au dessin, avant une nouveau développement du texte qu'on observe dans la version publiée (que j'ai citée page 15). Ici encore, dans la version publiée, le texte perd d'efficacité figurative : à quoi peut ressembler « une main qui aurait été en même temps racine » ? et une figure « qui était aussi bien un nid qu'un brasier, ou une couronne d'épines, ou un buisson ardent, ou même un coeur transpercé » ?

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

## Conclusion

Dans deux passages célèbres des souvenirs de *W ou le Souvenir d'enfance*, on repère l'utilisation du verbe dérivé de dessin.

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes (ch. VIII, p. 59).  
point de départ [...] d'une géométrie fantasmagique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X (Etc.) (47)

On passe donc, avec le livre, du dessin d'une histoire au dessin de mots ou de lettres. Et par rapport à « l'absence de repères » symbolisée par les dessins figuratifs, le dessin de la lettre permet la constitution « d'une géométrie fantasmagique » ayant un « point

de départ » (p. 106, ch. XV) [\(48\)](#) ; quand la « dislocation » caractérise les dessins d'enfant, le dessin du mot permet l'insertion dans un réseau signifiant.

De plus, l'écriture, discontinue, pose des limites, les trace : elle *laisse apparaître des blancs*, ce qui est contraire au mouvement du dessin, qui les comble. La lettre permet l'entrée dans un réseau signifiant mais n'a pas de signifié propre. L'écriture pose donc les limites d'un déchiffrement tout en étant une trace de celui-ci [\(49\)](#). Dans les deux passages ci-dessus, comme au chapitre II (passage cité), on remarque de fait la co-occurrence de *dessiner* et *tracer*. L'écriture est dans *W ou le Souvenir d'enfance* une enquête : elle permet à la fois de « tracer [...] des origines » (p. 78) et de laisser une trace [\(50\)](#) : « 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 leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture » (p. 59).