

**Un *moi* multiple :
les descriptions de photographies dans *W ou le souvenir
d'enfance* de Georges Perec**

Thibault Ziegler

Sous la direction du Professeur Jean-Pierre van Elslande
Cours-séminaire de littérature française : Écrire à la première personne
Printemps 2020

0 – Introduction

Dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, les descriptions de photographies (photographies qui ne sont pas reproduites dans le livre) sont le lieu d'une exploration de la multiplicité du *moi*. Les différentes facettes du *moi*, les différentes instances qui le constituent entretiennent, entre elles, des relations variées : d'identité, de fusion, d'alternance, de tension, et laissent plus ou moins ouverte la possibilité d'un *nous*.

L'intérêt de s'interroger sur cette multiplicité dans le cadre du récit autobiographique de George Perec tient à plusieurs choses : en premier lieu, la quasi totale absence de souvenir d'enfance fait de la photographie l'un des principaux moyens de se tourner vers le passé ; en second lieu, une attention particulière est apportée aux descriptions de photographies qui comportent de nombreuses variations porteuses de sens pour l'identité du *moi*, à l'exemple des pronoms.

Pour saisir la spécificité des descriptions de photographies, il me faudra m'intéresser rapidement aux souvenirs dans *W ou le souvenir d'enfance*, en particulier quand ceux-ci revêtent la forme d'une image. Cela sera l'occasion de s'interroger sur les différents temps verbaux qu'on trouve dans les souvenirs de *W ou le souvenir d'enfance*.

Je pourrai ensuite me pencher sur les descriptions de photographies à proprement parler, et examiner les manières diverses dont elles engagent le *moi*. Je me propose d'examiner trois passages qui reflètent trois aspects de la multiplicité du *moi* :

– La première description de photographie, qui permettra de se questionner sur la position du *moi* regardant une photographie ayant trait à son passé et décrivant cette photographie.

– La deuxième description de photographie, qui montre Perec et sa mère et fait du *moi*, en tant qu'il se regarde, une entité susceptible de former, avec d'autres figures, un *nous*.

– La description d'une photographie dans la seconde partie de l'ouvrage qui, en se focalisant sur le *moi-passé* à travers une description de la photographie plus systématique, se distingue des autres ; la forme de la description semble, au contraire de la deuxième photographie, destinée à empêcher la formation d'un *nous*.

1 - les souvenirs

Le premier paragraphe du récit autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* met en évidence un fait trivial dont les conséquences surdéterminent la forme du récit de Perec, à savoir que le récit autobiographique se fait depuis le présent vers le passé :

Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la soeur de mon père et son mari m'adoptèrent.¹

1 Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard/Denoël, « L'imaginaire », 2018 [1975], p. 17

On perçoit, à travers les changements des temps verbaux, l'importance donnée au moment présent, centre de l'écriture autobiographique : des verbes conjugués à l'indicatif présent, puis au passé composé, et enfin au passé simple. Une rupture² se produit lors de l'adoption, marquée par le passé simple³, par la modification dans la manière de situer l'événement dans une chronologie qui n'est plus la chronologie subjective de Perec (indiquée par son âge), mais une chronologie objective et historique (« 1945 »), rupture encore marquée par le passage du pronom personnel « je », sujet de la phrase, au pronom tonique « moi » (« m' »), objet du verbe. Il apparaît dans cette introduction au moins⁴ trois *je* : celui qui parle (qui n'a pas de souvenir), celui qui a perdu ses parents, celui qui fut adopté.

Le récit autobiographique est rétrospectif⁵ et se fait nécessairement depuis le moment de l'écriture ; on ne peut parler que depuis le présent, et on ne peut parler du passé que dans la mesure où quelque chose de ce passé subsiste dans le présent (un document, un souvenir, une trace, etc.). Une vie ne se raconte pas d'elle-même, le récit doit être généré par autre chose que son contenu référentiel. C'est pourquoi Perec, très rapidement, indique les éléments, matériels ou immatériels, sur lesquels il va fonder son récit, en évoquant « le secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires » dont il va se saisir « pour étayer [s]es souvenirs improbables »⁶. Le recours à ces maigres appuis ne permet toutefois pas de retourner dans le passé, et bien souvent, ce sera des appuis eux-même, et de la relation que Perec entretient avec eux, dont il sera question⁷ ; l'écriture du passé sera ainsi d'abord une écriture du présent, comme la description d'un paysage qui passerait en premier lieu par la description du lieu d'où l'on regarde (un paysage étant par essence ce qu'on voit depuis un lieu déterminé). C'est en ce sens que le présent est dans *W ou le souvenir d'enfance* posé comme le véritable centre du récit autobiographique. Le présent est également important comme temps verbal ; c'est notamment le cas pour les descriptions de photographies (réalisées dans un présent dont la valeur est dite « de description »), mais c'est également le cas de certains souvenirs. On peut distinguer dans les souvenirs deux manières d'utiliser l'indicatif présent qui correspondent à deux formes de souvenirs : ceux qui représentent des histoires (se donnent sur un mode narratif) ; ceux qui représentent des images (se donnent sur un mode descriptif)⁸.

- 2 Qui donnera lieu à la séparation du livre en deux parties, comme le souligne Claude Burgelin dans son livre sur Georges Perec (Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988, p. 170)
- 3 Selon Sébastien Hubier, « Le passé simple souligne l'indifférence du narrateur à l'égard des événements de l'histoire. ». Celui-ci est « coupé du moment de l'énonciation [...] Au contraire, le passé composé articule le moment passé sur le présent de l'énonciation : il suggère qu'une époque est révolue, mais il suscite également l'effet d'un présent accompli. » (Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 21-22)
- 4 Deux paragraphes plus loin, on pourra déjà en voir un quatrième, quand Perec replace la première phrase entre guillemets, en l'attribuant à un *je* passé dont il se distancie, et en la commentant : « "Je n'ai pas de souvenir d'enfance" : je posais cette affirmation avec assurance, presque avec une sorte de défi. » (Perec, Georges, *op. cit.*, p. 17)
- 5 Philippe Lejeune donne de l'autobiographie la définition suivante : « Définition de l'autobiographie = *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* » (Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14)
- 6 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 26
- 7 Thomas Clerc cite à ce propos Claude Burgelin : « Perec traque moins les traces de son enfance que sa relation à ces traces. » (Claude Burgelin cité par Thomas Clerc dans *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Hatier, 2003, p. 59)
- 8 Sébastien Hubier distingue deux types d'écritures à la première personne : celles qui sont majoritairement fondées sur le « faire », soit sur un mode « narratif », par exemple l'autobiographie ; celles qui sont principalement fondées sur l'« être », repose davantage sur un mode « descriptif », par exemple l'autoportrait

Dans un souvenir présenté sur un mode essentiellement⁹ narratif, l'indicatif présent aura principalement une fonction modale. On peut l'observer dans un épisode de promenade relaté dans le chapitre XXIII. Celui-ci est situé dès la première phrase : « Un jeudi après-midi du printemps ou de l'été 1944, nous allâmes en promenade dans la forêt »¹⁰. Cette manière d'introduire le récit a son importance car la référence¹¹ apparaît comme fixée avec un haut degré de certitude (la date peut être différente, mais, aucun élément ne mettant en doute la fiabilité du récit, il semble incontestable que cela a eu lieu) ; cela est notamment le résultat de l'emploi du passé simple¹², utilisé pour décrire les actions successives d'un groupe d'enfant dont fait partie l'enfant Perec¹³. Ensuite, le narrateur, commençant de décrire la situation d'arrivée de la promenade, emploie l'imparfait¹⁴. Sont entrecroisés avec cette description à l'imparfait des énoncés comportant des verbes conjugués au présent et portant sur des états de croyances (ou de connaissance) de Perec au moment de l'écriture, énoncés qui remplissent donc une fonction modale¹⁵ (Philippe Lejeune dans son ouvrage sur Perec parle même d'« hypermodalisation »¹⁶) ; le narrateur nous donne à voir que le récit se fonde sur des souvenirs, – et non pas, par exemple, sur des documents écrits qui lui permettraient d'affirmer l'exactitude du récit qui nous est proposé (la correspondance exacte avec la réalité) –, que sa mémoire n'est pas infaillible (ce qu'il aurait pu taire). Cette modalisation produit un va-et-vient entre deux temps (celui de l'énonciation et celui de la diégèse), et entre deux *je*¹⁷ : le *je* qui dit « je crois » (le *je* présent qui énonce) n'est pas identique au *je* que désigne¹⁸ « je fus » (le *je* passé dont il est question) ; seul le second peut réellement être considéré comme une partie du *nous* de « nous arrivâmes ». Il y a différents *moi* et les différences de temps verbal sont des indications pour identifier le moi auquel nous avons affaire.

(Hubier, Sébastien, *op. cit.*, p. 30). Je ne vais pas essayer de placer l'écriture autobiographique de Perec dans l'une ou l'autre de ces cases. Toutefois, que ces deux « ensembles » puissent être distingués dans le cadre général des écritures à la première personne n'est sans doute pas étranger au fait que les souvenirs eux-mêmes puissent, à mon avis, être distingués en deux ensembles de même nature. On notera que dans le cas de Perec, l'usage des deux types d'écritures répond à la contrainte que lui impose l'important manque de souvenirs. Sébastien Hubier, pour appuyer sa distinction, en ajoute une seconde entre les « récits ou discours continus et fragmentaires » (Hubier, Sébastien, *op. cit.*, p. 31-33). Chez Perec, la continuité d'un récit autobiographique dont l'objet serait l'enfance est tout simplement impossible, bien qu'elle soit recherchée ; le discours fragmentaire est une conséquence de la donnée initiale de l'absence de souvenirs.

- 9 Cette répartition en deux ensembles est schématique, mais les souvenirs tendront généralement vers l'une ou l'autre forme.
- 10 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 153.
- 11 Philippe Lejeune remarque que « Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels » (Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 36). Il associe ainsi au « pacte autobiographique », qui est « l'affirmation dans le texte de [l']identité » de l'auteur, du narrateur, et du personnage principal (p. 26), un « pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, [qui] est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier [...] La formule en serait non plus "Je soussigné", mais "je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité" » (*ibid.*, p. 36)
- 12 Anna Jaubert, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette-Université, coll. « Linguistique », 1990, p. 45-49 (cité par Hubier, Sébastien, *op. cit.*, p. 29-30) : « [L]'énonciation au passé simple élude toute information sur l'authenticité ou la fiction du récit, puisque les événements se racontent d'eux-mêmes »
- 13 « nous allâmes » (Perec, Georges, *op. cit.*, p. 153, l. 2) ; « Nous arrivâmes » (l. 5) ; « Nous leur donnâmes » (l. 7). Il sert aussi à décrire les pensées du jeune Perec : « je fus très fier » (l. 8).
- 14 « n'était pas » (*ibid.*, l. 9) ; « n'avait été » (l. 10) ; « étaient » (l. 12)
- 15 « Je me souviens » (*ibid.*, p. 153, l. 7) ; « Je crois » (l. 12) ; « je pense » (l. 13-14) ; « je sais aujourd'hui » (l. 19) ; « Je ne me rappelle pas » (l. 4)
- 16 Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 69
- 17 Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 24 : « [L]e *je* n'est pas toujours contemporain du moment de l'écriture. Il existe un autre type de première personne, qui n'est pas un véritable embrayeur, mais seulement une manière de désigner le personnage qu'était autrefois le narrateur du récit que nous lisons, et qu'il n'est plus tout à fait. »
- 18 Celui-ci n'est en effet que désigné par l'énoncé, il n'en est pas producteur.

En outre, ici, l'histoire (en l'occurrence un épisode de l'enfance de Perec) qui nous est raconté, est directement l'objet du récit ; le souvenir n'est que ce qui permet le récit (il est une ressource que le *je* peut exploiter), il n'est présent qu'en tant qu'il est nécessaire, mais il n'est pas explicitement abordé. Dans d'autres cas, le souvenir est pris comme objet d'un ou plusieurs énoncés ; il fera l'objet d'un discours plutôt qu'il ne sera le matériau d'un récit¹⁹ ; le souvenir sera pris pour lui-même et non pas pour la réalité passée à laquelle il renvoie. Si le souvenir est décrit, plutôt que n'est raconté son contenu, ce sera du *moi* présent dont il sera question en premier lieu, du *je* écrivant, celui qui se souvient, qui peut-être ferme les yeux et nous dit ce qu'il voit (qui peut-être invente un souvenir, ou se souvient mal), et seulement ensuite du *moi* passé, de l'événement à l'origine du souvenir (événement dont le souvenir est à la fois une trace et une représentation). Le temps verbal dominant sera alors le présent ; les différents *moi* ne se distingueront plus donc par le temps des verbes dont ils sont le sujet. Cette approche médiatisée du passé, ancrée dans le présent de l'énonciation, pour laquelle la chose représentée n'est que seconde, est aussi celle des descriptions de photographies ; mais contrairement aux photographies la forme donnée à ces souvenirs n'affirmera pas l'exactitude référentielle de ce qu'ils montrent. Les deux premiers souvenirs du livre²⁰ sont ainsi présentés comme « profondément altérés, sinon complètement dénaturés »²¹.

Un passage du chapitre X présente une série de souvenirs qui est l'occasion pour Perec de thématiser une différence de nature entre certains types de souvenirs :

L'école

J'ai trois souvenirs d'école [1].

Le premier *est* le plus flou : *c'est* dans la cave de l'école. Nous nous *bousculons*. On nous *fait* essayer des masques à gaz : les gros yeux de mica, le truc qui *pendouille* par devant, l'odeur écoeurante du caoutchouc.

Le second *est* plus tenace : je *dévale* en courant – ce *n'est* pas exactement en courant, à chaque enjambée, je *saute* une fois sur le pied qui *vient* de se poser ; *c'est* une façon de courir, à mi-chemin de la course proprement dite et du saut à cloche pied, très fréquente chez les enfants, mais je ne lui *connais* pas de dénomination particulière –, je *dévale* donc 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 !

Le troisième *est*, apparemment, le plus organisé. À l'école, on nous *donnait* des bons points. *C'étaient* des petits carrés de cartons jaunes ou rouges sur lesquels il y *avait écrit* : 1 point, *encadré* d'une guirlande. Quand on *avait eu* un certain nombre de bons points dans la semaine, on *avait droit* à une médaille. *J'avais* envie d'avoir une médaille et un jour je *l'obtins*. La maîtresse *l'agrafa* sur mon tablier. À la sortie, dans l'escalier, il y *eut* une bousculade qui *se répercuta* de marche en marche et d'enfant en enfant. *J'étais* au milieu de l'escalier et je *fis* tomber une petite fille. La maîtresse *crut* que je *l'avais fait* exprès ; elle *se précipita* sur moi et, sans écouter mes protestations, *m'arracha* ma médaille.²²

19 Je considère ici, à la suite de Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, que les descriptions dans une autobiographie ressortent du discours, tandis que les segments narratifs ressortent du récit. (Lecarme, Jacques & Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand-Colin, 1997, p. 26-27)

20 Le premier souvenir mêle indicatif présent et conditionnel ; le second est exclusivement rédigé au présent.

21 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 26

22 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 27-80 (Je souligne.) (Les nombres entre crochets correspondent à des appels de note dans le texte.)

Le premier souvenir, très bref, est rédigé exclusivement au présent. Il consiste en la description d'une scène à travers une exposition des actions qui la composent. Ces différentes actions (bousculer ; faire essayer) ne sont pas articulées sous la forme d'une progression temporelle. Quelque chose a lieu qui ne se déroule pas. La forme de la description marque cela, en s'achevant sur une énumération des éléments du masque. La progression générale de la description consiste en un mouvement de rapprochement et de précision : de l'impression générale du souvenir, on passe au cadre spatial de la cave, à ce qu'on y fait, pour arriver à la matérialité des masques.

Le second souvenir, presque exclusivement rédigé au présent, suppose une durée brève : quelques secondes à peine ; il n'y a pas non plus de véritable progression, et l'on peut imaginer le jeune Perec courir ainsi pendant longtemps sans que la description de la scène doive changer ; ses paroles, comme les gestes impliqués par la course, sont répétées, et pourraient l'être encore. La longue incise renforce le caractère figé du souvenir, et qu'y soit employé le présent de vérité générale (« c'est une façon de courir »), mêlé à celui de description, donne à l'ensemble un caractère atemporel²³.

Le troisième souvenir est construit de façon simple, en deux parties : une première partie qui consiste en une description d'un élément de la vie à l'école (les « bons points » et la médaille) ; une seconde partie (à partir d'« un jour je l'obtins »), rédigée essentiellement au passé simple, qui raconte un épisode que la première partie avait pour fonction de contextualiser. Alors que les deux premiers souvenirs ne semblaient aucunement receler de sens particulier pour le développement du jeune Perec, ce troisième souvenir, récit d'une injustice subie²⁴, aurait pu se révéler déterminant dans l'élaboration de sa personnalité²⁵.

Perec discerne, dans un quatrième paragraphe qui prend pour objets les trois souvenirs, deux façons dont les souvenirs se présentent à lui :

Je me *vois* dévalant la rue des Couronnes en courant de cette façon particulière qu'ont les enfants de courir, mais je *sens* encore physiquement cette poussée dans le dos, cette preuve flagrante de l'injustice, et la sensation cénesthésique de ce déséquilibre imposé par les autres, venu d'au-dessus de moi et retombant sur moi, reste si fortement inscrit dans mon corps que je me demande si ce souvenir ne masque pas en fait son exact contraire : non pas le souvenir d'une médaille arrachée, mais celui d'une étoile épinglée.²⁶

La distinction qu'il opère entre *voir* et *sentir* suggère de distinguer entre deux rapports entre *moi* présent et *moi* passé. La vision suppose l'extériorité vis-à-vis de la chose vue, donc l'extériorité vis-à-vis du *moi* passé ; elle disjoint les *moi* ; le *je* de l'écriture se voit comme s'il

23 Monia Ben Jalloul remarque un procédé analogue, mais fondé sur la multiplicité des temps verbaux, concernant le tout premier souvenir présenté par Perec : « le présent gnomique ou de vérité générale [...] ainsi que les participes présents et les infinitifs contribuent à dissimuler le temps historique dans une narration atemporelle. » (Ben Jalloul, Monia, « Une enfance suspendue et diffractée dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Postures*, « L'enfance à l'œuvre », n° 21, 2015, p. 9)

24 Que le lecteur peut rapprocher de l'épisode du peigne dans *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, qui prote également sur une injustice et est présenté comme capital dans la formation de l'identité de Rousseau (Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions. Tome 1*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1878, p. 21-24)

25 Je rappelle à cet égard la fin de la définition de Philippe Lejeune de l'autobiographie : « en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14)

26 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 79

voyait un autre que lui-même, et cet autre est *lui-même-dans-le-passé*. La sensation de la poussée, et celle de l'injustice en revanche, suppose soit que Perec puisse « encore » se projeter dans son souvenir, à la place où il était – où il aurait été – au moment de la « bousculade », soit que la sensation se soit perpétuée en lui ; ce que signale le verbe « sentir », c'est en tous les cas une persistance (donc une forme de permanence et de continuité), entre le *moi* passé et le *moi* présent²⁷ – quelque chose subsiste de ce *moi* passé dans le *moi présent* ; il s'agit de deux états d'un même *moi*, plutôt que de deux entités.

Les qualificatifs apposés aux souvenirs sont révélateurs : le premier est « flou », comme une image et comme le *je* qui n'y est présent qu'en tant qu'il est incorporé dans des *nous* dont il ne se distingue à aucun moment ; le second est « tenace », ancré dans la mémoire, et le *je* y est très présent (sept occurrences) ; que le souvenir soit « tenace » indique qu'il se donne de lui-même, contrairement au troisième qui en étant « organisé » laisse supposer qu'il est le résultat d'un travail d'élaboration (conscient ou inconscient), et qu'il remplit une fonction pour la représentation du *moi* – le *je* n'y est alors pas simplement présent, il est peut-être aussi, et davantage que pour les autres, à son origine (il ne l'a pas simplement reçu ou enregistré, mais construit). C'est ce que présume Perec : ce souvenir – trop précis pour être vrai, trop vraisemblable pour être authentique – a été édifié pour en cacher un autre (« l'étoile épinglée ») qui entretient avec la question de l'identité une relation très claire : l'étoile marque une appartenance (donc une identité) religieuse ; l'étoile est un symbole de « l'Histoire avec sa grande Hache »²⁸ qui a modifié profondément le parcours, donc la vie, donc l'identité de Perec. Les différences de formes des souvenirs (« flou », « organisé ») correspondent à des différences dans la manière dont le *je* écrivain se représente son passé, à des différences dont le *moi* passé habite le souvenir.

À l'inverse de ce troisième souvenir, les descriptions de photographies dans *W ou le souvenir d'enfance* laissent à première vue transparaître peu de choses sur les émotions des différents *moi* et de leur intériorité. Le *moi* de l'écriture semble opter pour une « écriture blanche »²⁹ largement dépassionnée, et il ne reste, sur la surface de l'image, que peu de traces des sentiments éprouvés autrefois par le jeune Perec. Tout comme les souvenirs-images figés, les photographies – images gelées – sont décrites à l'indicatif présent, à l'instar de ces souvenirs elles semblent se présenter comme des soutiens bien minces pour le projet autobiographique ; mais ce qui les distingue, qui les oppose même à ces souvenirs-images flottants, c'est que ces photographies possèdent une très haute valeur de véracité, car elles sont, pour reprendre les mots de Roland Barthes dans son essai sur la photographie, « littéralement une émanation du

27 Ce qui rapproche encore ce souvenir de la scène du peigne chez Rousseau : « je sens en écrivant ceci que mon pouls s'élève encore » (Rousseau, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 23). Le modèle rousseauiste d'une autobiographie continue, qui débute même avant la naissance, est convoqué par Perec pour s'en distancier.

28 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 17

29 Je reprends ici l'expression de Roland Barthes. C'est dans des termes similaires que Claude Burgelin évoque l'écriture de Perec dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* : « Le ton se fait le plus souvent "blanc" ou "neutre" parce que c'est le ton même de l'"irrévocable". » (Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988, p. 146) Philippe Lejeune emploie également cette expression à propos de l'autobiographie de Perec (Lejeune, Philippe, *La Mémoire et l'Oblique*, *op. cit.*, p. 42-43).

réfèrent »³⁰ (donc du réel) : elles sont la trace de ce qu'elle représente. La photographie authentifiée³¹ : elle certifie que ce qu'elle montre et dont elle témoigne (les parents, l'enfance) a bien existé, a bien eu lieu par et dans le passé. Mais la photographie ne permet pas de retourner dans le passé, ni ne peut se substituer au souvenir (elle « ne remémore pas le passé » ni ne peut pas « restituer ce qui est aboli »³²) : il manque toujours à la photo quelque chose. La photo, dans un même temps, ajoute quelque chose à ce qu'elle montre (ne serait-ce qu'un cadre, un premier plan et un arrière-plan). La photographie n'est jamais la copie de ce qu'elle donne à voir ; en cela au moins, nous allons le voir, la description d'une photographie est fidèle à la photographie elle-même.

2 – les photos

2.1 – le père

Dans le chapitre fictionnel qui précède la première description de photo³³, le narrateur apprend que son nom et son prénom (son identité officielle) sont ceux d'un enfant disparu³⁴. L'équivalence qui s'était établie entre Perec (dans les chapitres autobiographiques) et le narrateur de la fiction – équivalence notamment établie sur le fait que chacun d'eux s'exprimait à la première personne – est ainsi bousculée ; Perec a désormais deux doubles dans la fiction : le narrateur et l'enfant qu'il recherche (qui correspond, on l'imagine, à l'enfance de Perec) ; le *moi* a été l'objet d'une scission. Cet enfant, « un garçon malingre et rachitique » est « sourd-muet »³⁵ (il est donc doublement muet : muet au niveau du récit, car il ne peut pas prendre la parole à la première personne, et muet au niveau de la diégèse, car il est atteint de mutisme). Sa mère et lui, par le passé, « embarquèrent » sur un bateau³⁶ dans l'espoir que l'enfant puisse « retrouver l'ouïe et la parole »³⁷. Du père il n'est fait aucune mention : il est absent du texte et le lecteur peut déduire qu'il correspond à cette absence une absence dans la diégèse. Le chapitre s'achève sur une catastrophe : « le bateau sombre »³⁸. Mais avant cela, Otto Apfestahl, le personnage avec qui le narrateur discute, indique à ce dernier avoir lu des « lettres » que la mère de l'enfant et diverses personnes ont écrites durant le voyage³⁹. Un recensement des photographies que Perec a de ses parents, au début du chapitre VIII, prolonge la dissymétrie entre père et mère : « Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère »⁴⁰. Ces photographies constituent, comme les lettres de la fiction, les

30 Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 126

31 Clerc, Thomas, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Hatier, 2003, p. 57 : « La photographie, pratique caractérisée par son rapport indicial à la réalité (c'est-à-dire de signe concret), manifeste par là même son authenticité. »

32 « La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que ce que je vois, a bien été. » (Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 129)

33 J'emploierai le plus souvent le terme « photo » (utilisé par Perec) pour désigner l'objet particulier ou l'image qu'il présente, et je réserverai « photographie » pour un sens plus général (la technique de reproduction).

34 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 39-40

35 *Ibid.*, p. 40

36 *Ibid.*, p. 42

37 *Ibid.*, p. 40

38 *Ibid.*, p. 43

39 *Idem*

40 *Ibid.*, p. 45

traces d'un passé marqué par une catastrophe dont personne ne peut témoigner directement ; ce support mémoriel a la caractéristique d'être un support uniquement visuel : un sens dont l'enfant de la fiction a encore l'usage. Perec regardant ces photos est dans une situation analogue à celle de l'enfant : il n'entend pas la voix de ses parents, il ne peut pas leur parler, mais il voit leur image. À la suite de ce dénombrement de photos, une longue incise, mise entre parenthèses, constitue un nouveau pas vers la description de la photo du père :

(au dos de la photo de mon père, j'ai essayé d'écrire, à la craie, un soir que j'étais ivre, sans doute en 1955 ou 1956 : « il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark. » Mais je n'ai même pas réussi à tracer la fin du quatrième mot.)⁴¹

La photo du père est abordée par son dos (qui n'est pas une image), à un temps qui n'est ni celui du présent de l'écriture, ni celui que la photographie a fixé, à travers le récit d'un geste de Perec lui-même qui apparaît au lecteur comme énigmatique. Au dos de la photographie, à la place des indications spatio-temporelles de la prise de la photographie, inscrite avec un matériau éphémère, l'esquisse d'une référence littéraire : la traduction d'un passage de Shakespeare, prononcée par l'un des personnages (Marcellus) après qu'Hamlet et le fantôme du roi soient sortis de scène. Malgré le caractère obscur de cette référence, le père, dont l'image ne nous a pas encore été décrite, dont la vue est encore un horizon, est déjà rapproché d'un spectre. Dans ce qui est dit au lecteur de cette photo, c'est d'abord de Perec lui-même dont il est question et non pas du père, déjà absent dans le chapitre de fiction précédent et dont l'absence est réaffirmée. La photo est avant tout ce sur quoi s'exerce l'agentivité de Perec (du *moi* antérieur). Elle n'est pas un appui pour une activité mémorielle (mentale), mais support d'une action émanant *moi* : le *moi* modifie la photo, il peut agir sur elle (en écrivant sur elle, mais aussi, peut-être, en la décrivant).

La description de la photo du père ouvre un passage imprimé en caractères gras. Il s'agit de « deux textes » écrits par Perec « plus de quinze ans » avant l'écriture de *W ou le souvenir d'enfance*⁴² ; le premier porte sur son père, le second sur sa mère. Les textes sont retranscrits « sans rien y changer », Perec « renvoyant en note les rectifications et les commentaires [qu'il] estime aujourd'hui devoir ajouter »⁴³. La dissociation entre les chapitres autobiographiques (en caractères romains) et les chapitres de fiction (en caractères italiques) est reproduite au sein du chapitre VIII, par le biais de cet écart typographique ; les notes n'étant pas imprimées en caractère gras, l'opposition entre le texte antérieur et son commentaire est plus forte (la distinction entre récit fictif et récit véridique se répercute sur ce chapitre, les informations données par le *je* antérieur se trouvant précisées, voire démenties par le *je* de l'écriture présente). Après avoir premièrement perçu la photo en tant qu'elle était partie d'un ensemble (relativement modeste : les six photos que Perec a de ses parents), puis l'avoir entrevue en tant qu'elle était l'objet d'une action physique effectuée par Perec dans le passé (action qui nous a été narrée), nous y sommes finalement confrontés, mais à travers le regard d'un autre Perec, chronologiquement plus proche du « soir d'ivresse » (objet d'une narration) que du *je* de

41 *Idem*

42 *Ibid.*, p. 45-46.

43 *Ibid.*, p. 46.

l'écriture (narrateur) :

Sur la photo, le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas [1]. Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. On devine, entre les godillots nets de poussière – c'est dimanche – et le bas de la capote, les bandes molletières interminables.

Le père sourit. C'est un simple soldat. Il est en permission à Paris, c'est la fin de l'hiver, au bois de Vincennes [2].⁴⁴

Cette description représente pour le lecteur une rupture avec l'écriture que Perec avait préconisée jusqu'ici : elle est plus affirmative, ses propos adoptent une portée générale. La nature des notes⁴⁵ renforcent la sensation d'une dissemblance entre les deux instances que constituent les deux *je* écrivant. Sur un choix en particulier, les deux *je* diffèrent : lors de la description de la photo par le *je* antérieur, le pronom *je* n'est pas présent dans le texte (ni sous forme de pronom personnel, ni sous la forme du pronom possessif « mon ») ; le *je* a comme soustrait le « moi » du pronom « mon » pour lui préférer le pronom impersonnel. La photo pourrait ainsi tout à fait représenter quelqu'un avec qui Perec n'a aucun lien. Cette attitude change (logiquement, mais de façon radicale, et non sans effet sur le lecteur) à la suite de la description, lorsqu'il est question de la relation de Perec à son père et non plus de la représentation de ce dernier : « *Mon* père fut militaire pendant très peu de temps. Pourtant quand *je* pense à lui c'est toujours à un soldat que *je* pense »⁴⁶. Dans les deux premiers paragraphes suivants, il n'y a aucune phrase sans « je »⁴⁷. Le contraste est net avec la description de la photo, de laquelle le *je* antérieur avait choisi de s'exclure ; cette attitude d'exclusion ou d'extériorité n'est pas celle du *je* de l'écriture présente, qui, dès la première note, manifeste la distance qu'il prend vis-à-vis du *je* de l'écriture antérieure :

1. Non, précisément, la capote de mon père ne descend pas très bas. Elle arrive aux genoux ; de plus, les pans sont relevés à mi-cuisse. On ne peut donc pas dire que l'on “devine” les bandes-molletières : on les voit entièrement et l'on découvre une grande partie du pantalon.⁴⁸

Le premier mot (« Non ») manifeste à lui seul la distance qu'opère le *je* de l'écriture contemporaine avec le *je* antérieur, en rompant avec la première description ; le second mot (« précisément ») spécifie la nature de cette distance : il s'agit d'être plus fidèle à la réalité, de décrire objectivement et de façon plus précise. Sur la base de cette prise de distance, « le père » peut redevenir « mon père », le *je* du présent de l'écriture reconsidérant⁴⁹ sa manière de se positionner vis-à-vis de son père.

Alors que la première correction porte sur un élément factuel (la longueur de « la capote »), la seconde correction (« On ne peut donc pas dire que l'on “devine” »), porte

44 *Idem* (Les nombres entre crochets droits correspondent aux appels de notes dans le texte.)

45 Philippe Lejeune distingue quatre fonctions remplies par les notes, et classe les deux notes qui concernent la photo du père dans la catégorie « rectification de détails inexacts ». (Lejeune, Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 77)

46 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 46.

47 « je vis un jour une photo » (Perec, Georges, *op. cit.*, p. 46, l. 21-22) ; « j'en fus très étonné » (l. 22-23) ; « je reçus » l. 25) ; « j'ai sur mon père » (l. 27) ; « je sais » (l. 29) ; etc.

48 *Ibid.*, p. 53

49 Il s'agit simplement d'un retour à la forme qui était en usage dans le texte avant cette description. La description de la photo apparaît alors comme une pause avec cette manière de faire référence au père.

davantage sur les mots que le *moi* antérieur a choisis pour décrire l'habillement de son père et amène le *je* contemporain à reformuler la description. « On devine » devient « on voit » ; l'adjectif « interminable » disparaît, tout comme disparaît l'incise « – c'est dimanche – » : en optant pour un lexique et un style plus banal, la description a perdu en suggestivité (et en rythme) ; mais elle colle plus près de son objet (elle est plus fidèle). En rejetant certains aspects de l'ancienne description (sources d'inexactitudes), Perec donne à voir les principes qu'il se donne pour l'écriture de descriptions à venir.

Les commentaires introduits en seconde note portent moins sur la description du père que sur les informations contextuelles et référentielles proposées par le *je* antérieur :

2. Dimanche, permission, bois de Vincennes : rien ne permet de l'affirmer. La troisième photo que j'ai de ma mère – l'une de celles où je suis avec elle – a été prise au bois de Vincennes. Celle-ci, je dirais plutôt aujourd'hui qu'elle a été prise à l'endroit même où mon père était cantonné ; à en juger par son seul format (15,5 x 11,5 cm) ce n'est pas une photo d'amateur : mon père, dans son uniforme quasi neuf, a posé devant des photographes ambulants qui font les Conseils de révision, les casernes, les mariages et les classes en fin d'année scolaire.

Le *je* contemporain s'appuie, pour contester les indications données par le *je* antérieur (qui semblent être le résultat d'une induction), sur les caractéristiques matérielles de la photo, extérieures à ce que la photo représente et d'un pouvoir évocateur faible. Les conjectures formulées par le *je* antérieur s'effacent devant la rigueur des observations techniques. Une information disparaît (la saison) ; une autre est contredite (le lieu) ; un verbe conjugué au conditionnel et servant à modaliser l'affirmation faite par le *je* présent est ajouté (« je dirais »). Le *je* contemporain empêche ainsi l'émergence de narrations possibles à partir de la photo en réduisant les occasions qui auraient pu être l'origine de cette dernière. On peut faire l'hypothèse que le *je* présent de l'écriture nous révèle, ou nous donne les moyens de saisir les désirs du *je* antérieur lorsque celui-ci décrit la photographie : si cette photo avait été prise en permission, il aurait été possible que la mère – qui, nous dit-on, apparaît sur une autre photo prise au bois de Vincennes – en ait été l'auteure ; selon que derrière l'objectif il s'agit de la mère ou d'un photographe professionnel, la nature du sourire change de façon évidente (comme change la nature de l'instant). Par ailleurs, s'il s'agissait d'une photo prise en permission, Perec aurait pu être présent ; la photo aurait alors pu être la trace d'un moment réellement vécu et la description de cette photo être la reconstruction d'un souvenir perdu.

2.2 – la mère

Deux descriptions de photos montrent Perec auprès de sa mère. Elles sont présentées à la suite l'une de l'autre, au sein du chapitre X, dans un passage intitulé « Deux photos », qui en constitue le second sous-chapitre.

La description de la première photo, sur laquelle je vais me pencher, est introduite d'une façon analogue à celle de la photo du père, en invitant le lecteur à lire une inscription :

La première [photo] a été faite par Photofeder, 47, boulevard de Belleville, Paris,

11°. Je pense qu'elle date de 1938.⁵⁰

Alors que le lieu de la photo du père était inventé par le *je* antérieur, celui de cette photo semble attesté puisque son indication est la transcription d'une adresse (lisible, peut-être, au dos de la photo). Ces informations contextuelles de la prise de photographie sont prélevées et retranscrites le plus simplement possible, contrairement à la photographie du père qui tendait vers une forme de narration (« c'est la fin de l'hiver, au bois de Vincennes »). Perec indique qu'il lui manque une information et qu'il propose, sans en être sûr, une datation (« je pense que »). Il y a là deux ensembles d'informations clairement séparés (ne serait-ce que par la syntaxe), deux modes sous lesquelles elles nous sont présentées : un ensemble d'informations objectives (l'adresse) et un ensemble d'informations subjectives (*x* pense que *p*). L'attitude de Perec diffère du début de la description de la photo du père qui présentait un caractère péremptoire (« le père a l'attitude du père »). Ici, le *je* qui décrit cette photo assume sa condition : il connaît certaines informations et en ignore d'autres. Ce changement d'attitude s'explique notamment par la présence de Perec dans l'image :

Elle nous montre ma mère et moi, en gros plan. La mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Je suis dans les bras de ma mère. Nos tempes se touchent.⁵¹

Dans la photo du père, il n'y avait aucun « je ». Le présent de description dominait et le seul énoncé qui ne portait pas sur la photo elle-même (« on devine ») ne pouvait être confondu avec le reste de la description, tant il était évident qu'il portait sur le(s) sujet(s) regardant et non sur ce qui était regardé. Le *je*, ici, semble au contraire omniprésent et se présente sous des formes multiples.

Michel Maillard, dans son ouvrage sur *L'autobiographie et la biographie*, établit une distinction entre « deux types d'énoncés bien distincts, selon l'emploi que l'écrivain fait des temps verbaux : l'énoncé ancré dans la situation d'énonciation et l'énoncé coupé de cette situation. »⁵² Michel Maillard considère que « l'énoncé ancré dans la situation d'énonciation » concerne les « commentaires » ou les interventions de l'écrivain, car alors l'énoncé « se rapporte à une réalité présente »⁵³. Pour les descriptions, et les descriptions de photos en particulier, cette distinction fondée sur les temps verbaux semble peu commode. L'énoncé « je suis dans les bras de ma mère » n'est pas « coupé de la situation d'énonciation » en raison d'une différence temporelle, mais en raison d'une différence de mode d'existence : l'énoncé porte sur une image. La différence des temps verbaux qui permettait, dans les souvenirs narrés au passé et modulés au présent, d'identifier immédiatement à quel *je* on avait affaire, qui les spécifiait syntaxiquement, cette différence tombe avec les descriptions de photos⁵⁴ ; les

⁵⁰ Perec, Georges, *op. cit.*, p. 73

⁵¹ *Idem*

⁵² Il poursuit : « Lorsqu'un écrivain fait le récit d'une vie, il instaure un système qui est coupé de la situation d'énonciation puisque les événements qu'il raconte concernent le passé. Mais s'il ajoute des commentaires ou intervient directement dans ce récit, il instaure un autre système qui est alors ancré dans la situation d'énonciation puisqu'elle se rapporte à une réalité présente. » (Maillard, Michel, *L'autobiographie et la biographie.*, Paris, Nathan, 2002, p. 49)

⁵³ *Idem*

⁵⁴ Cette difficulté posée à la pensée et au langage par la photographie est par ailleurs thématifiée par Roland

différents *je* se trouvent rapprochés, la frontière qui les sépare étant moins nette (elle se trouve perméabilisée) ; le *moi* qui regarde (et qui parle) se confond en partie avec le *moi* qui est l'objet du regard (et du discours). Ici, Perec, pour distinguer les deux *je* (représenté ; réel), contextualise le deuxième « je » par la phrase qui le précède, il place ce « je » dans l'image en faisant référence au photographe ; ainsi, c'est seulement en regard du contexte de la phrase que nous pouvons différencier les deux *je* ; mais cette distinction n'est pas même absolue : le *je* impliqué par la formule « ma mère » n'étant pas uniquement le *je* passé.

« Nos tempes se touchent » : cet énoncé, qui est l'aboutissement⁵⁵ de la première partie de la description⁵⁶, exprime un sentiment d'intimité double : par le contact (les tempes « se touchent ») et par la formulation qui unit les deux individus dans un *nous* (« nos tempes »). Perec choisit de présenter cette information de manière à inclure le *je* de l'écriture ; il aurait pu tenir ce *je* à l'écart et écrire « la mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Leurs tempes se touchent. » Une telle formulation aurait produit un effet absolument différent en plaçant le *moi* écrivant en situation d'extériorité vis-à-vis de la situation décrite ; Perec fait le choix inverse, qui consiste à formuler cet énoncé comme s'il se trouvait effectivement et présentement dans cette situation.

J'ai dit plus haut que le « je » était contextualisé par la phrase précédente ; on peut également, il me semble, faire l'hypothèse inverse : l'emploi de la première personne constitue ici une rupture avec ce qui précède, Perec faisant comme advenir⁵⁷ la situation qu'il décrit, la recréant à partir de la photographie : dans ce souvenir recréé, qui n'est plus une photo, tout ce qui faisait référence aux conditions de production de la photo disparaît ; les énoncés « je suis dans les bras de ma mère » et « nos tempes se touchent » ne se distinguent aucunement des énoncés qu'on trouve souvenirs-images que j'ai abordés plus haut (on peut imaginer Perec replonger mentalement dans le passé et vivre cet instant recréé à partir de la photo). L'emploi du pronom personnel de la première personne a modifié la nature de la description, en déplaçant l'objet de l'énoncé de la photo vers la réalité que cette photo représentait ; ces énoncés semblent rompre avec la logique de la description d'image. Le *je* n'y est alors plus condamné à être uniquement un objet de la description, il peut y devenir un sujet.

Cette interprétation me semble corroborée par le choix des verbes : « montrer » et « donner l'impression » portent sur une représentation (factuelle pour le premier, mentale pour le second) ; « être » et « se toucher » en revanche n'impliquent aucune forme de représentation et décrivent une situation physique de façon directe. Ce changement opère un

Barthes dans une légende, célèbre, placée au-dessous de la photographie d'un condamné à mort qu'on s'apprête à exécuter : « Il est mort et il va mourir. » (Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 149)

55 Aboutissement marqué entre autres choses par le passage d'un « nous » qui se voit développé (« ma mère et moi »), présent dans la phrase, mais en tant que complément d'objet, à un « nous » absent de la phrase mais implicite par le syntagme « nos tempes », sujet de la phrase ; marqué encore par la simplification progressive de la phrase (la virgule tombe ; la phrase subordonnée disparaît ; la quantité de mots est réduite), ou par l'effet de rapprochement visuelle.

56 Si l'on sépare la description en trois parties, la deuxième étant la description de la mère et la troisième celle de l'enfant Perec.

57 Michel Maillard dit à propos de l'écriture autobiographique qu'« [é]crire le passé peut permettre de le revivre à distance en épurant des moments ou des instants qui deviennent mythiques ». (Maillard, Michel, *op. cit.*, p. 21) On pourrait dire, dans le cas des descriptions de photographies, que la description des images du passé (non leur simple regard) peut permettre de revivre ce passé, ou de le recréer.

déplacement : de l'observation d'une photographie on passe à la description d'un instant (et non pas une représentation⁵⁸ de cet instant) ; la nature du *je* doit donc être différente ; il s'agit désormais d'un *je* en partie fictif⁵⁹, mais objet d'une situation concrète, reconstruite mentalement⁶⁰.

La suite de la description de la photo, à la suite directe de ce passage, peut être divisée en deux parties, la première partie porte sur la mère de Perec, et la seconde sur Perec lui-même :

Ma mère a des cheveux sombres gonflés par-devant et retombant en boucles sur sa nuque. Elle porte un corsage imprimé à motifs floraux, peut-être fermé par un clip. Ses yeux sont plus sombres que les miens et d'une forme légèrement plus allongée. Ses sourcils sont très fins et bien dessinés. Le visage est ovale, les joues bien marquées. Ma mère sourit en découvrant ses dents, sourire un peu niais, mais qui répond sans doute à la demande du photographe.

J'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante). Je porte une veste (ou une brassière, ou un manteau) de couleur claire, fermée jusqu'au cou, avec un petit col surpiqué. J'ai de grandes oreilles, des joues rebondies, un petit menton, un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables.⁶¹

La description de la mère débute par une description de sa coiffure. Cela correspond au modèle utilisé par Perec dans plusieurs photographies, mais c'est ici significatif : après avoir évoqué le *nous* constitué de sa mère et lui, il entreprend un nouveau mouvement descriptif, autour de sa mère et choisit comme point de départ, comme centre pour cette description, les « cheveux » de sa mère. Que cette coiffure soit présentée comme le foyer de la description signale le sentiment de Perec à son égard, témoigne d'une attention particulière à l'égard de cet élément ; le regard commence par se poser à l'endroit qu'il considère comme le plus important pour lui et regarde la photo à partir de celui-ci⁶² ; le lecteur est ainsi renseigné sur la manière dont le *moi* regarde ces photographies, sur ce qui retient son attention. La forme que prend cette description contribue à exprimer l'affection du Perec écrivant face à la photographie : la phrase est plus complexe, plus richement élaborée que les phrases précédentes, elle semble mimer la forme généreuse de la coiffure elle-même, et elle la valorise⁶³. Le *je* de l'écriture est

58 La description d'une photographie est une représentation de représentation ; cet énoncé est une représentation de quelque chose qui n'est pas une représentation.

59 Le regard porté sur une photo d'enfance ne fait pas resurgir le souvenir, elle produit un pseudo-souvenir. C'est ce que remarque Roland Barthes dans un passage sur les photos d'enfance : « Un jour, des amis parlèrent de leurs souvenirs d'enfance ; ils en avaient ; mais moi, qui venais de regarder mes photos passées, je n'en avais plus. » (Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 142-143)

60 C'est ce que souligne Siriki Ouattara : « Il ne serait pas faux[...] de soutenir que, en plus de faciliter et de permettre le souvenir, l'œil ou précisément l'acte de regarder la photographie chez Perec permet surtout un travail de l'imagination. La photo doit être prise comme le ferment de l'imagination créatrice ici. » (« Photographie et représentation de soi dans W ou le Souvenir d'enfance de Georges Perec », dans *Voix plurielles*, Vol. 11, n° 1, 2014, p. 141)

61 George Perec, *op. cit.*, p. 73-74

62 Roland Barthes, dans son essai sur la photographie, propose de nommer « *punctum* » l'élément dans une photo qui frappe le sujet qui regarde la photo (de façon subjective : le *punctum* est propre au regard d'un certain individu) ; le *punctum* c'est « ce qui me pointe » directement (Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 48-49) ; Sandrine Galand reformule cela ainsi : il « est propre à l'affect » (Galand, Sandrine, « Pour un renouveau de la photographie en littérature », *Postures*, « Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque », n° 13, 2011, p. 53). Ce « *punctum* » a le potentiel de modifier le regard de l'ensemble de la photographie : « Si fulgurant qu'il soit, le *punctum* a, plus ou moins virtuellement, une force d'expansion. Cette force est souvent métonymique. » (Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 72)

63 Yvonne Goga souligne que ce regard n'est pas neutre : « le regard sur la mère embellit la figure chérie [...] le portrait idéalisé de la mère introduit "en biais" une gamme de sentiment filiaux, amour, tendresse,

ainsi présent en tant qu'il travaille cette écriture pour faire ressortir la splendeur de la coiffure – travail qui témoigne de son attachement à sa mère. Le *je* est également présent plus loin, lorsqu'il compare les yeux de sa mère aux siens : loin de servir uniquement à marquer une différence, cette comparaison juxtapose l'image de Perec à celle de sa mère et ainsi de les rapprocher, en même temps qu'elle les unit dans une phrase. La description de la mère comporte également une appréciation explicite (les « sourcils [...] bien dessinés ») ; ce qui en revanche pourrait apparaître comme une imperfection, le « sourire un peu niais », est relativisé et imputé au photographe (et au caractère artificiel de toute photographie) plutôt qu'à la mère ; ce qui est présenté comme un défaut et pourrait faire l'objet d'une dévaluation est modéré, au contraire de la chevelure que la description tendait plutôt à magnifier ; ce sourire, Perec ne s'y attarde d'ailleurs pas puisqu'il se sert de la mention du photographe pour clore la description sur la mère, et amorcer celle du jeune Perec.

La valeur sentimentale de la coiffure, déjà mise en évidence dans la description de la mère, apparaît de façon encore plus prégnante dans cette description du jeune Perec. Le « cran sur le front » est « très joli » (le *je* de l'écriture s'exprime à travers le jugement évaluatif) et une parenthèse fait intervenir un *moi* présent qui, abandonnant un instant la prétention d'objectivité⁶⁴, décrit un souvenir qu'il aurait aimé avoir, qui donc imagine ce souvenir. Il n'est plus alors en train de décrire la photo, il la quitte en se plongeant dans la vie qu'évoque cette photo. L'instant dont parle la parenthèse est conjecturé à partir de la photo ; le *je* décrivant produit une représentation hypothétique (fictive, même si vraie) du *moi* enfant : le *moi* se projette, à travers l'image (et comme en la traversant) dans un passé qu'il produit⁶⁵. Que la parenthèse évoque un regret montre en outre que « la trace photographique [...] ne sauve rien »⁶⁶ du passé dont elle est issue : le regard de la photographie, loin de combler les désirs du sujet qui la regarde (aucun souvenir n'a ressurgi dans la mémoire de Perec), fait ressentir au narrateur plus clairement encore la perte de ses souvenirs. Le *je* présent n'ayant pas retrouvé de *je* passé, il en a édi fié un⁶⁷.

2.3 – l'enfant

Une description de photo dans la seconde partie du livre se distingue très nettement, par sa forme, des deux exemples de photo que j'ai déjà abordés. Elle prend place dans un passage

admiration, etc., que Perec se défend d'exprimer directement » (« La description de la photographie, « moyen détourné » pour écrire une autobiographie éclatée », *Studii si cercetari filologice : seria limbi romanice*, Vol. 4, 2010, p. 96, je souligne). La description est influencée par la relation que Perec entretient avec sa mère, et qui préexiste à la description.

64 Ici, selon Chiara Nannicini, « le narrateur franchit la distance scientifique qu'il a établie » (Nannicini, Chiara, « Perec et le renouveau de l'ekphrasis », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, Bernard Magné (dir.), octobre 2004, p. 4)

65 On peut ainsi nuancer les propos de Thomas Clerc lorsque celui-ci affirme au sujet des photos dans *W* ou le souvenir d'enfance que « la description qu'il [Perec] fait [de la photo], sciemment, n'ajoute rien à la photo » (Clerc, Thomas, *op. cit.*, p. 85)

66 Zenetti, Marie-Jeanne, « Spectres photographiques : quand la photographie hante la littérature », *Conserveries mémorielles*, n°18, « Revenances et hantises », Frédéric-Antoine Raymond et Vincent Auzas (dir.), 2016

67 Christelle Reggiani : « Le recours à l'ekphrasis apparaît en somme comme la tentative incertaine de reconstruire, sinon de retrouver, par l'écriture, des souvenirs : d'où le caractère retors et déceptif de la description photographique » (Reggiani, Christelle, « Perec: une poétique de la photographie », *Littérature*, Armand Colin, n° 129, « Matières du roman », mars 2003, p. 82)

composé de trois textes que leurs premières phrases respectives conduisent à considérer comme relevant d'une série :

Une fois, les Allemands vinrent au collège.⁶⁸

Une autre fois, ma tante Esther vint me voir.⁶⁹

Une autre fois, il me semble qu'avec plein d'autres enfants, nous étions en train de faire les foins, quand quelqu'un vint en courant m'avertir que ma tante était là.⁷⁰

Les trois textes sont introduits de façon quasi anaphorique, produisant ainsi un effet de continuité ; l'usage du verbe « aller » conjugué au passé simple et à la troisième personne (du pluriel, pour le premier texte, du singulier pour les deuxième et troisième) a pour effet d'assimiler les tantes aux « Allemand »s. À la suite du troisième texte et en tant que commentaire de celui-ci apparaît la raison de cette juxtaposition :

je garde avec une netteté absolue le souvenir, non de la scène entière, mais du sentiment d'incrédulité, d'hostilité, de méfiance que je ressentis alors : il reste, aujourd'hui encore, assez difficilement exprimable, comme s'il était le dévoilement d'une « vérité » élémentaire (désormais, il ne viendra à toi que des étrangères ; tu les chercheras et tu les repoussera sans cesse ; elles ne t'appartiendront pas, tu ne leur appartiendras pas, car tu ne sauras que les tenir à part...) dont je ne crois pas avoir fini de suivre les méandres.⁷¹

Que le *je* de l'écriture estime n'avoir pas rompu avec ce sentiment, qu'il estime qu'il persiste de celui-ci quelque chose, explique la réunion des trois textes ; ils ne sont pas présentés ensemble uniquement parce qu'ils correspondent à une même époque, mais parce que le narrateur désire les mettre en lien. Ce parallélisme a pour le lecteur un caractère excessif car « les Allemands » (dans le contexte de l'Occupation) représentent un degré maximal d'altérité et d'hostilité ; ils ne font pas que « venir », ils occupent l'espace dans lequel ils se rendent : cette mise en relation fait du *moi* quelque chose comme un territoire qui peut être colonisé (et qui donc perd une forme de souveraineté), par exemple par les tantes qui viennent lui rendre visite.

Le premier souvenir établit une continuité avec le chapitre fictionnel qui le précède. Les chapitres de la deuxième partie du livre étant radicalement différents de ceux de la première partie, il me semble important de s'y attarder brièvement. Alors que la première partie du récit fictif se présentait comme un récit et était le fait d'un narrateur autodiégétique (qui apparaissait comme un double de Perec, l'un et l'autre étant à la recherche, notamment, d'éclaircissement sur leur identité), la seconde prend la forme d'une description, réalisée au présent par un narrateur hétérodiégétique⁷² de l'organisation de la société sur l'île W (ses lois, ses institutions, etc.), société entièrement fondée sur le sport et qui va se révéler, au fil des

68 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 139

69 *Idem*

70 *Ibid.*, p. 141

71 *Ibid.*, p. 141-142

72 Zdrada-Cok, Magdalena. « L'indicible dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Romanica Silesiana*, n° 1, 2006, p. 45

pages, de plus en plus inhumaine. Le chapitre XX, qui précède la photo qui va nous occuper, s'attarde sur le système des noms attribués aux athlètes de l'île W. Les noms y ont fonction de titres et n'y sont donc pas liés au système de parenté ; ils ne reflètent aucun lien de filiation entre les membres de la société : « L'abandon des noms propres appartenait à la logique W : bientôt l'identité des Athlètes se confondait avec l'énoncé de leurs performances »⁷³. Puisque tous les individus n'ont pas nécessairement obtenu de titre lors d'un championnat, certains n'ont tout simplement « pas de nom », comme les « novices », ou ont à la place des « sobriquet [...] choisis par les Athlètes eux-mêmes », et faisant par exemple « allusion [...] à des particularités physiques (le Fluet, le Nez-Cassé, le Bec-de-Lièvre, le Rouquin, le Frisé) »⁷⁴. La fin du chapitre XX et le début du chapitre XXI sont liés de façon assez évidente :

Ceux qui ont trois noms [...] ont droits à un entraîneur particulier que l'on appelle l'Oberschrittmacher, c'est-à-dire l'Entraîneur général, sans doute parce que le premier à avoir occupé ce poste était allemand ; ceux qui ont quatre noms ont droit à un survêtement neuf, etc.

XXI

Une fois, les Allemands vinrent au collège.⁷⁵

La présence des mots « allemand » et « Allemands » à un intervalle aussi bref produit un fort effet de cohésion entre les deux chapitres ; la transition entre les deux est par ailleurs peu brusque, le chapitre XX s'achevant sur un « etc. » qui laisse le propos en suspens. Différents éléments du chapitre XX, et de l'île W en général vont ainsi, en s'y prolongeant, contaminer le début du chapitre XXI. On peut en remarquer deux, que j'ai essayé de mettre en évidence dans le résumé du chapitre XX et qui ont un fort rapport avec la question de l'identité, à savoir :

- Les « particularités physiques », qui occupent Perec à plusieurs reprises dans le récit autobiographique⁷⁶, et qui sont particulièrement importantes pour les descriptions de photographies : Perec souligne systématiquement l'aspect de ses oreilles, et cette répétition peut donner l'impression au lecteur que si Perec s'acharne ainsi à souligner que ses oreilles sont « grandes » et « décollées »⁷⁷, c'est qu'il a à ce propos un complexe, ou qu'il considère qu'elles le définissent (par exemple parce qu'à l'école cela aurait donné lieu à un surnom quelconque de la part de ses camarades). Pour le lecteur, qui ne voit pas la photographie et n'est donc pas sous l'effet du sentiment de familiarité que produit la vision d'un visage connu, cette répétition est aussi une marque de reconnaissance – à défaut de pouvoir identifier directement Perec, le lecteur sait de

⁷³ Perec, Georges, *op. cit.*, p. 134

⁷⁴ *Idem*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 138-139

⁷⁶ À l'exemple d'une cicatrice : « pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif » (*ibid.*, p. 145).

⁷⁷ Perec, Geroges, *op. cit.*, p. 139 et *passim*.

cette façon que c'est bien de lui qu'il s'agit. Cette particularité physique témoigne de ce qui dans le *moi* est permanent, ce qui est pérenne dans les différentes images qui nous en sont offertes. L'usage de la première personne est ainsi justifié pour parler de l'enfant qui est décrit dans les différentes photos, car il nous est donné le moyen de le savoir, sur ce point, toujours identique.

- La relation de parenté, qui s'affiche dans certaines sociétés (dont la société française du XXème siècle) à travers le nom dit « de famille », mais qui ici est écartée comme non pertinente pour la définition de l'identité d'un individu, et ne participe pas à établir le nom de l'individu. Dans le chapitre (autobiographique) XV, la question de la parenté avait déjà été abordée, et nous y apprenions que celui que Perec appelle son « cousin » ne l'est en réalité pas du tout, de la même façon que sa « tante Berthe » n'est pas sa tante⁷⁸. Les mots qui évoquent la filiation, les relations de parenté, qui devraient attester de relations familiales objectives, sont présentées comme inexacts, voire trompeurs.

La description de la photo commence par l'arrière-plan, un décor « de montagne ». La description des êtres présents dans ce décor est ensuite organisée méthodiquement, selon un plan qui ôte toute dimension organique et intuitive au regard porté sur la photo :

Sept individus – quatre appartenant à diverses espèces animales, trois à l'espèce humaine – apparaissent au premier plan. Ce sont, de droite à gauche (sur la photo) : *a*) une chèvre [...]; *b*) ma tante [...] elle tient dans ses bras *c*) un chevreau [...]; *d*) moi-même [...]. Assez nettement à gauche et en arrière du groupe formé par ma tante, le chevreau et moi-même se trouvent *e*) une poule blanche à demi masquée par *f*) une paysanne [...] à côté d'elle, *g*) un cheval. Tout en bas de la photo, à droite, on entrevoit un sac en faux ou mauvais cuir, à grandes anses, qui est peut-être celui de ma tante.⁷⁹

À la lecture de cette introduction, le lecteur est d'abord frappé de l'absence de distinction hiérarchique entre humains et animaux, les « individus » étant d'abord dénombrés (ce qui laisse au lecteur, pendant un temps très bref, penser qu'il s'agit d'individus humains), puis classé en espèces animales avant de l'être en espèce « humaine », à l'inverse de ce qui pourrait à nouveau être attendu. La discontinuité entre les humains et les autres animaux est affaiblie, les animaux se trouvant humanisés⁸⁰ et les humains déshumanisés. Perec semble accorder une importance moindre à sa tante, ou du moins témoigner d'une relative indifférence à son égard⁸¹. On peut comparer l'effet produit sur la relation entre le *moi* et ce qu'il entoure avec la

⁷⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 139-141.

⁸⁰ Il est davantage question de l'intériorité des animaux que de celle des humains : le chevreau « ne semble pas autrement enchanté » d'être dans les bras de la tante ; la chèvre, quant à elle, « ne semble pas s'apercevoir qu'on est en train de la photographier ». Perec montre qu'il essaie d'accéder l'intentionnalité des animaux, qu'il interprète des signes, mais ne fait pas de même avec sa tante, dont il se contente de signaler le sourire « un peu mélancolique » (*ibid.*, p. 140).

⁸¹ Cela rejoint ce que Perec dit au début de la seconde partie du récit autobiographique : « les gens n'avaient pas de visage. Une fois, c'était une tante, et la fois d'après c'était une autre tante. Ou bien une grand-mère [...] On attendait que le hasard fasse revenir la tante ou, sinon cette tante-là, l'autre tante, en fin de compte, on se fichait pas mal de savoir laquelle des deux tantes c'était et même on se fichait qu'il y ait des tantes ou qu'il n'y en ait pas. [...] on ne voyait pas très bien à quoi ça servait, ni pourquoi c'était des gens plus importants que les autres » (*ibid.*, p. 98-99).

seconde photo du passage intitulé « Deux photos ». La description de cette seconde photo de Perec et sa mère débute par l'exposition de la position spatiale des deux individus, Perec et sa mère, dans l'espace de la photo ; il est également fait mention d'un manteau, que Perec suppose être celui de son père (alors présent dans l'image de façon indicielle⁸²), avant que le narrateur ne s'attarde à décrire l'apparence de la mère de Perec, et puis celle de Perec. C'est seulement à la fin de ces descriptions que Perec indique qu'un autre individu se trouve dans l'image : « À l'arrière-plan, il y a des arbres qui ont déjà perdu pas mal de leurs feuilles et une petite fille qui porte un manteau clair avec un tout petit col de fourrure. »⁸³ Perec ne signale la présence de la « petite fille » qu'à la toute fin, comme pour éviter qu'elle se trouve incorporée au groupe (la famille) formé par Perec et sa mère (et le père représenté par le manteau), Perec préserve ainsi l'intégrité du groupe (de la famille) ; dans la description, le *moi* n'est lié qu'à certains des individus que montre la photo. La photo du chapitre XXI, au contraire, commence par l'arrière-plan (avant de s'attarder aux individus), qu'elle décrit avec précision (jusqu'à chercher le terme pour décrire le toit d'une habitation⁸⁴) ; les individus sont dénombrés sans que soient établis entre eux des liens ou des caractéristiques communes, ils ne forment pas un collectif. Le « nous » formé par la tante et Perec, (« on nous prit en photo ») ne semble pas vraiment uni et n'est pas préservé de l'intrusion d'éléments étrangers, au contraire : le second « nous » du texte (« la personne en train de nous photographier ») est composé au minimum de Perec, du chevreau et de la tante ; de même que lorsque le mot « groupe » apparaît, il inclut « le chevreau » qui se trouve, dans la phrase, entre Perec et sa tante et agit comme une séparation – la description de la photo écarte l'idée d'une famille, plutôt qu'elle ne cherche à l'évoquer. L'indifférence relative à la tante Esther semble en fait une indifférence générale⁸⁵ (un désintérêt) pour la photo. C'est ainsi que la description est effectuée « de la gauche vers la droite », à l'opposé de la description de la photo de la mère où le *je* regardant la photo portait son regard sur des éléments significatifs et leur donnait de la valeur (le mouvement de la description indiquait une implication émotionnelle du sujet regardant). Ici, le regard balaie l'image de façon conventionnelle (comme s'il lisait un texte) : le *je* qui décrit la photo se présente comme absolument désengagé.

Perec adopte un dispositif quasi scientifique qui se présente comme une liste, de façon à disjoindre fortement les « sept individus », à les dissocier⁸⁶. Ils sont des individus avant que de former un collectif⁸⁷, c'est pourquoi ils sont avant toute chose dénombrés et leurs descriptions séparées de petits *a*), *b*), *c*), etc. Le caractère implacable de cette forme de description est

82 Yonne Goga remarque à cet égard : « L'idée de bonheur possible dans la famille est suggérée par un détail descriptif, relatif à un manteau présent dans un coin de la photo » (Goga, Yvonne, *op. cit.*, p. 98).

83 Perec, Georges, *op. cit.*, p. 76

84 *Ibid.*, p. 139 : « (“combe en patte d'oie”, selon divers dictionnaires) ».

85 Il n'y a aucun élément qui semble relever du « *punctum* » dont parle Roland Barthes (Barthes Roland, *op. cit.*, p. 48 et *passim*). La description embrasse l'ensemble de la photo.

86 Caractéristique de la seconde partie de l'autobiographie, comme le souligne Claude Burgelin : « l'orphelin ne se reconnaît et ne s'exprime que dans des images de dislocations » (Burgelin, Claude, *op. cit.*, p. 161).

87 Au contraire d'une photographie évoquée au chapitre XV, dans laquelle le groupe précède les individus qui le composent : « groupés sur l'escalier, un jour d'été, apparaissent quelques adolescents parmi lesquels on peut reconnaître ma cousine Ela et mon cousin Paul. » (Perec, Georges, *op. cit.*, p. 108-109.) Un souvenir qui se présente à Perec sous forme « d'image » quelques paragraphes après la photo à la montagne contraste également sur ce même point : « je garde l'image bucolique d'une foule d'enfants accroupis sur toute l'étendue d'une colline. » (*ibid.*, p. 142)

également le fait d'un rapprochement avec le souvenir précédent, dans lequel il est question de « registres » sur lesquels se seraient penchés « les Allemands »⁸⁸ : présenter des individus sous forme de liste implique de les réduire à des caractéristiques prédéterminées et permet de les rendre plus maniables en les objectivant.

Il ressort de cette structure générale la position particulière de Perec, qui se trouve placé au milieu de la description (trois individus avant, trois après), mais qui n'en est pas le centre (ni un point de départ). Alors que *b*) (la tante) et *c*) (le chevreau) sont liés syntaxiquement de façon à atténuer la rupture opérée par le système de notation, que *e*) et *f*) le sont également, la description du jeune Perec a des frontières plus nettes : elle commence après un point-virgule et se termine sur un point. Bien contrairement à la photo de Perec et sa mère, qui multipliait dans les premières lignes les phrases incluant à la fois Perec et sa mère (qui multipliait les manières de dire que Perec et sa mère étaient ensemble), l'enfant Perec semble ici imperméable à toute association. Le contraste avec les photos de lui et sa mère est rendu évident par la séparation typographique entre les mots « mère » et « moi » : « la chèvre qui est sans doute sa mère ; moi-même » ; il y a quelque chose des photos de familles précédentes qui subsiste ici comme en transparence⁸⁹ ; l'enfant Perec est d'autant plus isolé, d'autant plus orphelin qu'il est proche de cette « mère » qui n'est pas la sienne⁹⁰. C'est la forme générale de la description qui produit cet effet d'isolement, davantage que la description particulière de Perec :

d) moi-même ; de la main gauche, je tiens l'une des jambes du chevreau ; de la main droite, je tiens, comme si je voulais en présenter l'intérieur à la personne qui est [*sic*] train de nous photographier, un grand chapeau blanc, en paille ou en toile, qui appartient vraisemblablement à ma tante ; je porte des culottes courtes de drap sombre, une chemise à carreaux type "cow-boy", à manches courtes (sans doute l'une de celles dont j'aurai l'occasion de reparler), et un chandail sans manches. Mes chaussettes me tombent sur les pieds ; j'ai le ventre un peu ballonné. Mes cheveux sont coupés très court, mais des mèches irrégulières me tombent sur le front. Mes oreilles sont grandes et largement décollées ; je penche légèrement la tête en avant et, avec un air un peu buté, je regarde l'objectif par en dessous.⁹¹

La description des cheveux de Perec est à l'extrême opposé de l'exemple qu'on a pu voir précédemment. Derrière le « très joli cran », on discernait la mère qui portait attention et tendresse à son fils ; les cheveux ici sont « très courts », sans doute le résultat d'une coupe facile à réaliser ; de plus, des « mèches irrégulières [lui] tombent sur le front ». Ces descriptions peuvent paraître objectives, mais la forme de ce dernier énoncé est semblable à

88 *Ibid.*, p.139

89 Ce qui correspond à ce que Chiara Nannicini dit de la fonction générale de la description de cette photo : « grâce à une description pointilleuse, le narrateur évite de mener un discours plus profond, qui comporterait sans aucun doute une mise en question problématique de son identité, de son passé, de ses sentiments, que l'*ekphrasis* n'exige pas forcément. » (Nannicini, Chiara, *op. cit.*, p. 6). Si on la replace dans la série, on peut également considérer que la description de cette photo montre ce que dira le texte suivant du rapport qu'entretient Perec avec ses tantes. Cette attitude descriptive n'empêche en effet de suggérer ce qui n'est pas explicitement dit (de montrer plutôt que de dire), comme le souligne Yvonne Goga : « La description des photos va, comme toujours dans le cas de la description perecquienne, dans deux sens : elle est une présentation objective et détaillée des choses et en même temps elle laisse deviner des intentions que Perec ne veut pas exprimer directement. » (Goga, Yvonne, *op. cit.*, p. 93)

90 La mère de Perec, comme le souligne Philippe Lejeune, quasi absente dans la seconde partie du récit (Lejeune, Philippe, *La Mémoire et l'oblique*, *op. cit.*, p. 63-64).

91 Perec, George, *op. cit.*, p. 140.

une phrase lue par le lecteur deux lignes plus haut : « [s]es chaussettes [lui] tombent sur les pieds » ; une comparaison s'établit par cette répétition (*x* tombe sur *y*) entre les pieds et le visage, entre les cheveux et les chaussettes, comparaison qui dévalue encore plus fortement la coiffure du jeune Perec, et qui incombe au Perec décrivant la photo. On peut apercevoir une différence entre les descriptions de Perec dans les photos décrites dans la première partie et celles décrites dans la seconde : « j'ai de grandes oreilles » (dans les descriptions des deux photos de Perec et sa mère) devient « mes oreilles sont immenses et largement décollées »⁹² et « mes oreilles sont grandes et largement décollées »⁹³. Dans la seconde partie du livre est attribuée aux oreilles la fonction sujet des phrases qui portent sur elles. Le *je* est placé à distance, et cette particularité physique acquiert un sens plus grand, semble remplir une fonction définiteur, à l'instar des « particularités physiques » donnant lieu, dans la fiction, aux « sobriquets ». Les énoncés sur cheveux subissent une évolution similaire mais plus progressive : « j'ai des cheveux blonds avec un très joli cran sur le front »⁹⁴ devient « j'ai les cheveux coupés très court »⁹⁵ puis « mes cheveux sont coupés très courts, mais des mèches irrégulières me tombent sur le front »⁹⁶. Les deux coiffures comportent un élément sur « le front », mais elles sont l'inverse l'une de l'autre. Dans les deux cas, la conjugaison active devient passive en même temps que le *moi* semble s'extraire de la phrase (le pronom personnel devenant possessif), en même temps que le *moi* se détache du passé qu'il décrit. Ces éléments ne sont pas anodins : les « grandes oreilles » peuvent être signe distinctif et donc marqueur d'identité ; le lecteur de l'édition originale aura, lui, saisi l'importance des cheveux, puisqu'il aura vu, sur la couverture du livre, une photo présentant une « porte en bois condamnée au-dessus de laquelle l'inscription COIFFURE DAMES était encore à peu près lisible »⁹⁷ : cette porte condamnée est celle du salon des parents de Perec, dans laquelle, peut-être avait été élaborée la coiffure de l'enfant.

3 – conclusion

Les descriptions de photographies dans *W ou le souvenir d'enfance* ne sont pas des simples arrêts, de simples pauses qui viendraient rompre la continuité du récit autobiographique, elles sont génératrices d'une temporalité particulière qui permet au *moi* qui s'exprime d'expérimenter de nouvelles façons de parler du passé et de lui donner sens en l'articulant avec le présent. Elles ne sont pas non plus de simples appuis documentaires pour se raconter : le *moi* peut s'y dire, y projeter ses désirs ou ses frustrations ; les descriptions de photographies sont ainsi un espace que le *moi* peut investir par l'écriture pour aborder sa vie et son identité.

Le regard que le *moi* écrivant porte sur lui-même étant différent du mode introspectif propre au souvenir (puisque la photographie objective le *moi* passé), les descriptions de photographies amène le *moi* à se positionner vis-à-vis de sa propre image (en se prenant

92 *Ibid.*, p. 111.

93 *Ibid.*, p. 140.

94 *Ibid.*, p. 74.

95 *Ibid.*, p. 111.

96 *Ibid.*, p. 140.

97 *Ibid.*, p. 72.

comme un autre) et à se questionner sur l'usage du pronom *je*.

En fin, bien que présentées comme des fragments, les descriptions de photographies sont mobilisées dans contextes parfois très complexes ; elles participent ainsi de façon diverses à l'économie générale du projet autobiographique de Perec : lieu de thématization d'une évolution du regard porté sur le père, lieu d'expression de l'affection portée à la mère, ou encore d'expression d'un sentiment de révolte vis-à-vis de sa condition d'orphelin.

bibliographie primaire

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard/Denoël, « L'imaginaire », 2018 [1975]

bibliographie secondaire

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980

BEN JALLOUL, Monia, « Une enfance suspendue et diffractée dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Postures*, « L'enfance à l'œuvre », n° 21, 2015. En ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/ben-jalloul-21>

BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988

CLERC, Thomas, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Hatier, 2003

GALAND, Sandrine « Pour un renouveau de la photographie en littérature », *Postures*, Dossier « Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque », n° 13, 2011, p. 51-60. En ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/galand-13>

GOGA, Yvonne, « La description de la photographie, “moyen détourné” pour écrire une autobiographie éclatée », *Studii si cercetari filologice : seria limbi romanice*. Vol. 4, 2010, p. 91-103. En ligne : <https://manualzilla.com/doc/6488807>

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003

JAUBERT, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette-Université, coll. « Linguistique », 1990

LECARME, Jacques & LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand-Colin, 1997

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991

MAILLARD, Michel, *L'autobiographie et la biographie*, Paris, Nathan, 2002

NANNICINI, Chiara, « Perec et le renouveau de l'ekphrasis », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, Bernard Magné (dir.), octobre 2004. En ligne : https://www.academia.edu/39086352/PEREC_ET_LE_RENOUVEAU_DE_LEKPHRASIS_par_Chiera_Nannicini

OUATTARA, Siriki, « Photographie et représentation de soi dans *W ou le Souvenir d'enfance* de Georges Perec », dans *Voix plurielles*, Vol. 11 n° 1, 2014, p. 138-150. En ligne : <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/924/886>

REGGIANI, Christelle, « Perec: une poétique de la photographie », *Littérature*, Armand Colin, mars 2003, n° 129, « Matières du roman », 2003, p. 77- 106. En ligne : <http://www.jstor.com/stable/41704904>

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions. Tome 1*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1878. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6536482b>

ZDRADA-COK, Magdalena. « L'indicible dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Romanica Silesiana*, n° 1, 2006, p. 43-49. En ligne : https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5429/1/Zdrada_Cok_Lindicible_dans_W_ou_le_souvenir.pdf

ZENETTI, Marie-Jeanne, « Spectres photographiques : quand la photographie hante la littérature », *Conserveries mémorielles*, n°18, « Revenances et hantises », Frédéric-Antoine Raymond et Vincent Auzas (dir.), 2016. En ligne : <https://journals.openedition.org/cm/2281?lang=fr>