

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, éditions Denoël, 1975.

Extrait 1, p. 13-14.

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 sœur de mon père et son mari m'adoptèrent.

Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ?

« Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.

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.

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 : la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu.

Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui jouait à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert.

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 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. W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique de 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.

Extrait 2

Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire. Les deux textes qui suivent datent de plus de quinze ans. Je les recopie sans rien y changer, renvoyant en note les rectifications et les commentaires que j'estime aujourd'hui devoir ajouter.

1.

**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<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.**

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 (11,5 x 11,5 cm) ce n'est pas une

Mon père fut militaire pendant très peu de temps. Pourtant quand je pense à lui c'est toujours à un soldat que je pense. Il fut un peu coiffeur, il fut fondeur et mouleur, mais je ne parviens pour ainsi dire jamais à me l'imaginer comme un ouvrier<sup>3</sup>. Je vis un jour une photo de lui où il était « en civil » et j'en fus très étonné ; je l'ai toujours connu soldat. Pendant longtemps sa photo, dans un cadre de cuir qui fut l'un des premiers cadeaux que je reçus après la guerre, fut au chevet de mon lit<sup>4</sup>

Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, éditions de Minuit, 2015.

**Extrait 1**, p. 12-13

Je suppose que, vous aussi, vous vous êtes posé ce genre de question : comment toute l'horreur de la situation (d'un côté les cadavres à peine extraits par le Sonderkommando de la chambre à gaz brûlant dans les fosses à l'air libre, de l'autre les femmes nues poussées vers la mort pour le prochain gazage de masse), comment toute l'urgence de la décision (s'organiser pour extraire de cela un témoignage visuel) et comment tout le danger inhérent à l'opération de prise de vue (comment, en effet, sous la menace mortelle d'être vu par les SS, sortir de sa poche un appareil photo et le porter contre son œil pour cadrer quelque chose d'un tel enfer ?) – comment, désormais, prendre la mesure que tout cela s'est déposé en images, à la surface de ces quatre photographies qui nous restent aujourd'hui, réunies sur une minuscule planche-contact ? Dépôt partiel, lacunaire, très pauvre donc. Mais dépôt bouleversant, inestimable. Dépôt visuel où l'ombre et la lumière, le noir et le blanc, le net et le flou témoignent directement de la situation dont ces images apparaissent comme les « survivantes ».

**Extrait 2**, p. 28-31

C'est ainsi que *Le Fils de Saul* finit par contester visuellement le réalisme même que sa mise en scène aura méticuleusement préparé. Comme on le voit déjà dans le premier plan du film, cela passe par la focale, donc par la profondeur de champ. Or, la question est phénoménologique avant même que d'avoir à s'affirmer en tant que champ esthétique : qui pourrait prétendre, à hauteur d'homme et à distance d'homme, regarder un camp d'extermination en plan large, un plan où tout serait net ? Seul le SS affecté au mirador pourrait prétendre à une telle profondeur de champ visuel, à une telle hauteur qui lui permet justement de ne rien regarder *humainement*. Je me souviens que c'est dans cette optique-là qu'était construite une immonde scène de *La Liste de Schindler* où l'officier SS, comme Cecil B. DeMille<sup>5</sup> sur son plateau de tournage, pouvait contempler le camp en vision panoramique depuis la hauteur de son nid d'amour, et tirer au fusil à lunette quelques prisonniers, histoire de s'amuser un peu. Mais à Birkenau c'est tout autre chose, et vous êtes parti de cette évidence que, dans un tel espace où l'horreur est obsidionale, le seul regard possible est un regard de courte distance et de courte durée : un regard contraint de traverser la mort en passant, puis de vite baisser les yeux vers le sol.

---

photo d'amateur : mon père, dans son uniforme quasi neuf, a posé devant un des photographes ambulants qui font les Conseils de révision, les casernes, les mariages et les classes en fin d'année scolaire.

<sup>3</sup> Mon père est venu en France en 1926, quelques mois avant ses parents David et Rose (Rozja). Il avait été auparavant mis en apprentissage chez un chapelier de Varsovie. Sa sœur aînée, Esther (qui depuis m'a adopté), était déjà à Paris depuis cinq ans et il a vécu chez elle, rue Lamartine, pendant quelque temps, apprenant paraît-il avec grande facilité, le français. Le mari d'Esther, David, travaillait dans une maison de perles fines et il n'est pas impossible qu'il ait proposé à mon père de travailler dans la bijouterie. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que Rose, femme d'une grande énergie, a ouvert un petit magasin d'alimentation et que mon père a été son commis : c'est lui qui allait, la nuit, chercher les marchandises aux Halles. Il est à peu près certain qu'il était aussi, et peut-être en même temps, ouvrier : plusieurs papiers le désignent comme « tourneur sur métaux », mais je ne sais pas si c'était en usine ou dans un petit atelier. Il a peut-être aussi travaillé dans une boulangerie de la rue Cadet dont l'arrière-boutique aurait donné sur la cour de l'immeuble dans lequel travaillait David. D'autres papiers font de lui un « mouleur », un « fondeur » et même un « coiffeur artisan » ; mais il est peu vraisemblable qu'il ait appris la coiffure ; ma mère s'occupait seule – ou peut-être avec sa sœur Fanny – du petit salon de coiffure qu'elle avait pris en gérance.

<sup>4</sup> C'est à cause de ce cadeau, je pense, que j'ai toujours cru que les cadres étaient des objets précieux. Aujourd'hui encore, je m'arrête devant les marchands d'article de photo pour les regarder et je m'étonne chaque fois d'en trouver à cinq ou dix francs dans les Prisunic.

<sup>5</sup> Réalisateur et producteur américain, 1881-1959.

L'image qui *sort du noir*<sup>6</sup> se caractérise donc par ses propres limites tactiles : là où elle survient nettement, l'épaisseur – la profondeur de champ – est infime. La zone de netteté est comme une lame : elle est une coupe dans l'espace visible, mais son intervalle d'efficacité, son lieu de coupe, est extrêmement mince. L'horreur est *tranchante*, en effet. Mais elle est également indistincte tout autour, comme ces cris que l'on entend et comme ces corps – éperdus de terreur ou déjà morts – que l'on voit dans le flou. Indistincte est également la sensation d'urgence permanente, l'obligation de toujours courir vers quelque chose d'autre. Images floues, comme les images de 1944 – qu'elles n'essaient pourtant jamais d'imiter –, parce qu'images jamais « sur pied », images toujours en mouvement, ne se reposant jamais plus de quelques secondes sur ce qu'il y a à voir : parce que c'est interdit, ou parce qu'un obstacle s'interpose, ou parce qu'un nouveau danger impose de s'esquiver.

L'image *sort du noir* : et c'est alors une *image-panique*. L'indistinction n'est pas une marque d'inattention, un défaut d'observation, voire un simple refus de regarder les choses en face : c'est un véhicule visuel de la peur. Les mouvements de caméra, dans *Le Fils de Saul*, semblent conçus pour *suivre la peur* dans sa course, excluant du coup toute esthétique du tableau, du plan fixe. Avec ce film nous n'aurons donc pas à notre disposition un « tableau de la situation » à Auschwitz-Birkenau en 1944. Le film se contente – mais c'est considérable – d'accompagner le travail, la peur et la folle décision d'un seul personnage. Or, la peur distord les distances, en sorte que souvent les rapports du net et du flou sembleront atteindre, comme une maladie de la perception, les rapports du proche et du lointain. Par exemple, deux personnages vus de loin (mais nets) deviendront flous lorsque le dos de Saul entre dans le champ, et sembleront s'éloigner bien que la caméra s'approche physiquement d'eux. [...] Ainsi va l'image-panique à peine sortie du noir.

### Extrait 3, p. 32-33

*Le Fils de Saul* raconte l'histoire d'un homme qui veut, en quelque sorte, sauver un enfant – mais c'est un enfant mort. [...] Sortir du noir, ce serait alors pour Saul tenter d'extraire, coûte que coûte, l'enfant mort à sa mise en pièces anatomiques, lui épargner l'antre atroce du four crématoire et la dispersion anonyme des cendres dans la Vistule. *Sortir du noir*, ce serait ici résister à l'inexistence du mort : d'où l'exigence, *pour que le mort existe*, d'un rituel, d'une prière convenable, d'un rabbin et, surtout, d'une digne inhumation. Sortir l'enfant du noir : tel est le paradoxe, puisque tout cela sera tenté pour lui donner une terre où reposer. [...]

*Sortir du noir* devient alors, pour le personnage de Saul, l'acte d'une décision folle pour un membre du Sonderkommando : ne plus être seulement contraint à traîner d'innombrables cadavres, mais assumer la volonté de *porter un seul mort*. Porter un enfant mort sur ses épaules en cherchant par tous les moyens un lieu possible pour son inhumation. Ici prend son départ l'allégorie de Saul – et le statut narratif singulier de son improbable fiction. Saul apparaît alors comme un *personnage* au sens des contes les plus anciens. Impossible de ne pas penser aussi à ceux de Kafka ou de Krasznahorkai. Le récit est d'autant plus puissant (dans ce qu'il nous dit d'un obstiné désir d'humanité) qu'il est invraisemblable (chercher un mort parmi des milliers que détruisent à la chaîne les fours crématoires, porter un mort sur ses épaules quand tout le monde s'écroule et meurt autour de soi).

---

<sup>6</sup> Cf Adorno et « l'idéal du noir », qui est la possible réponse des arts visuels aux « trous noirs » d'Auschwitz : « Pour subsister au milieu des aspects les plus extrêmes et les plus sombres de la réalité, les œuvres d'art qui ne veulent pas se vendre pour servir de consolation doivent se faire semblables à eux. Aujourd'hui, art radical signifie art sombre, noir comme la couleur fondamentale. Nombreuses sont les productions contemporaines qui ne tiennent pas compte de ce fait et prennent un plaisir puéril aux couleurs. L'idéal du noir est, du point de vue du contenu, l'une des plus profondes tendances de l'abstraction. [...] Dans l'appauvrissement des moyens qu'entraîne l'idéal du noir, voire toute objectivité, s'appauvrit également ce qui a été écrit, peint ou composé ; les avant-gardes d'aujourd'hui poussent cet appauvrissement au bord du silence. », T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, 1989, p. 62, cité par Didi-Huberman in *Sortir du noir*, éditions de Minuit, p. 14-15.