

## " Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer "

Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin

Christian Delage et Vincent Guigueno

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/290>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1997

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Christian Delage et Vincent Guigueno, « " Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer " », *Études photographiques* [En ligne], 3 | Novembre 1997, mis en ligne le 19 novembre 2002, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/290>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# " Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer "

Georges Perec, Robert Bober et la rue Vilin

Christian Delage et Vincent Guigueno

---

- 1 En 1992, dix ans après la mort de son ami Georges Perec, le cinéaste Robert Bober entreprend la réalisation d'un film intitulé *En remontant la rue Vilin*. Cette rue, dont seule une partie était désormais visible dans le nouveau jardin de Belleville, appartenait au paysage autobiographique de Georges Perec, qui l'avait lui-même arpentée une première fois, en 1946, avec sa tante, puis en 1961 ou en 1962, sans que ce retour réussisse à provoquer en lui un souvenir précis. Un jour de 1969, il s'était arrêté devant le numéro 24, où il savait qu'il avait vécu, en compagnie de ses parents, les six premières années de sa vie (fig. 1. Christine Lipinska, Georges Perec devant le n° 24 de la rue Vilin, 1971). Il resta cependant sur le seuil de la porte. La démarche qui l'avait ramené à ce point de départ ne s'était pas faite spontanément. Il avait fallu l'astreinte d'un travail d'écriture, fondé sur des procédures d'appropriation de la rue Vilin partagées entre le réel et le souvenir, et sur la révélation douloureuse de l'absence de son propre passé. Perec avait également voulu inscrire ses déambulations dans un cadre photographique, en faisant appel à des amis ou à des professionnels saisissant en sa compagnie, selon leur inspiration, les petits événements quotidiens d'une rue promise à la démolition.
- 2 Grâce à la complicité qui les a unis, Bober a pu inscrire ce double rapport photographique et littéraire aux lieux dans un film mêlant des images animées, des images fixes et des textes écrits. *En remontant la rue Vilin* est en effet conçu à partir des "archives" que Georges Perec avait lui-même constituées et montre un cinéaste aux prises avec une histoire fragmentée, nécessitant le rassemblement des pièces d'un puzzle conçu de manière inachevée. Analysant ce film aujourd'hui, nous sommes [p. 121] également confrontés à ces traces parvenues jusqu'à nous, et au désir de re-raconter cette histoire : en quoi les outils du photographe, du cinéaste et de l'écrivain, réunis dans un récit qui les mêle sans masquer leur hétérogénéité, peuvent-ils nous aider à comprendre la manière dont Perec a porté son expérience au langage et la reconfiguration opérée par Robert Bober ?

## Le seuil de l'Histoire

- 3 Dès 1976, en réalisant *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise* (qui allait provoquer la rencontre avec Georges Perec) Bober avait tenté la démarche de se filmer "retournant" dans un lieu où ses parents avaient habité, mais où il n'avait cependant jamais vécu. Puisqu'il ne pouvait pas avoir de souvenirs personnels autres que ceux transmis oralement ou sauvegardés par des traces, il avait rassemblé, avant de partir, une documentation semblable aux sources que convoque l'historien : des prospectus, des cartes postales, qui devaient lui permettre de reconnaître la rue où se trouvait la maison à Radom ; des photographies de Roman Vischniac ; des portraits de famille ; des livres, *W ou le souvenir d'enfance*, de Georges Perec ; une mémoire orale, celle de son père. Dans la chambre d'hôtel où il séjourne pendant le tournage, Bober filme ces éléments d'un souvenir construit, réécoute au magnétophone le témoignage de son père, tente d'embrasser d'un seul regard les photographies qu'il a accrochées sur le mur. Il cherche ainsi, de manière volontaire, à "défataliser" le retour vers un passé dont il sait bien la fragilité, voire la vacuité, en l'actualisant, en le réifiant dans le présent : " Ce lieu existait, il était intact, des gens y vivaient, à peu près dans les mêmes conditions que celles qu'avaient connues mon père et mes grands-parents. Comme je n'y avais jamais vécu, j'étais poussé par la curiosité, le souhait de me trouver un peu dans l'enfance de mon père, en croyant la connaître alors que je savais très bien que je ne la connaissais pas<sup>1</sup>. " Si Bober, à la différence de Perec, n'a pas connu de rupture personnelle dans la transmission entre générations, pour autant il avait le besoin, le désir de se projeter dans un temps passé antérieur à sa propre vie et contemporaine des premières années de la vie de son père.
- 4 Parmi tous ces documents dont l'unicité comme la mise en collection semblent former une preuve du réel, du fait survenu, la photographie occupe une place singulière. À la différence de l'objet-film, elle peut en effet fixer un moment du temps, un instant arrêté, en n'obligeant pas [p. 122] après coup à le prendre en compte dans une reconstruction, une médiation narrative. La tentation de composer une histoire globale peut néanmoins exister : ajoutés les uns aux autres, dans un certain type de cadrage et de succession, des clichés peuvent donner l'illusion de l'effectuation linéaire d'un événement. Cependant, la perception d'une séquence dans la continuité de son déploiement n'engage pas forcément une vérité interprétative. Dans la représentation offerte, il y a d'abord un transfert du passé vers le présent : " Quelque chose qui *était* présent et ne *l'est* plus est *maintenant* re présenté, expose Louis Marin à propos de l'"être de l'image". À la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici *présent* un donné, *ici* : image ? Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre de cet autre, à sa place<sup>2</sup>. " Dans le plein apparent d'une photographie se trouve ainsi énoncée une absence qui rend difficile son appropriation, même et surtout quand elle concerne la partie la plus privée de la vie d'un individu.
- 5 Pendant l'été 1970, Georges Perec, avançant dans son travail préparatoire à la mise en forme de *W ou le souvenir d'enfance*, se trouva plusieurs fois en difficulté et, en un réflexe presque instinctif, se replongea dans l'album de photographies familiales. Mais ce fut pour s'obliger à l'exercice de décrire une à une les sept photographies qu'il avait ainsi extraites : [p. 123]
- 6 " Par où commencer ? Presque en désespoir de cause, j'ai fini par trouver au milieu de mes dossiers un album de photos dont j'ai extrait les sept plus anciennes. Je les ai

examinées longuement, grossissant même quelques détails à l'aide d'un compte-fils, puis je suis allé regarder de l'athlétisme à la télévision<sup>3</sup>. "

- 7 Que ce soit dans le tourment d'une expérience intime ou dans le regard porté sur l'autre, il s'agit bien de définir une forme d'empathie qui évite l'artifice du pur jeu d'écriture comme la complaisance à l'égard de soi. Ce n'est pas un hasard si le livre de chevet de Robert Bober au moment du tournage de son film à Radom était *Louons maintenant les grands hommes*. En 1936, James Agee et Walker Evans avaient reçu du magazine américain *Fortune* la commande d'" un compte rendu photographique et verbal des conditions de vie faites, dans le milieu des métayers blancs, à une famille type représentative ". Toute la difficulté, dans cette aventure commune d'un écrivain et d'un photographe au moins pendant le mois qu'ils passèrent ensemble dans l'Alabama, vint du statut respectif de l'écriture et de la photographie dans ce qui allait finalement aboutir à un livre. Mus par des préoccupations sociales autant qu'esthétiques, les auteurs se heurtèrent de front au problème du réalisme en art. Dans l'introduction, Agee s'exprima de manière nette : " Par-dessus tout : pour l'amour de Dieu, ne pensez pas à ceci comme à de l'Art ", s'écria-t-il à l'intention des lecteurs<sup>4</sup>. La justesse de l'attention portée à ces métayers dans la mise en récit de leur existence tient dans le respect de ce que Agee qualifie ailleurs de " cérémonie de l'innocence<sup>5</sup> ". Si la réalité n'est pas représentable en tant que telle, sans l'aide d'une médiation, il faut la révéler, en se tenant cependant au plus près de la vérité des personnages ou des situations observés, tant dans le mot que dans l'image, et davantage encore dans le croisement des deux. Considéré séparément, l'acte photographique pourrait apparaître plus immédiatement en prise avec la réalité parce que faisant face à elle, en saisissant mécaniquement une empreinte matérielle, concrète. Ce serait oublier qu'il y a forcément découpe, cadrage, bref, un regard qui est posé<sup>6</sup>.
- 8 Pour Walker Evans et James Agee, comme pour Robert Bober et Georges Perec, la recherche d'une approche juste des sujets filmés ou écrits ne se résout pas tant dans un rapport de simple duplication avec le réel que dans la mémoire des récits déjà existants dont il convient de se souvenir, ou, en leur absence, dans la volonté d'"épuiser", par des [p. 124] descriptions objectives, le sens des lieux et des choses. Grâce à la lecture d'un article qui annonçait la réouverture au public d'Ellis Island, Bober se souvint d'une histoire que sa mère lui avait racontée à propos de son arrière-grand-père polonais : étant le plus âgé dans sa famille, il avait été choisi pour partir le premier aux États-Unis, muni des quelques économies que chacun avait mises de côté. Sur le bateau, il avait attrapé un trachome et avait été refoulé en arrivant à New York. Bober proposa à Georges Perec de tourner *Récits d'Ellis Island*, alors que ni l'un ni l'autre n'y étaient jamais allés. Ce qui intéressait Georges Perec dans le site d'Ellis, c'était l'idée d'un lieu clos, d'une île, et son pouvoir d'évocation de l'errance, de l'exil. De son côté, dès les premiers repérages, Bober allait choisir de filmer à plusieurs reprises, en les disposant au premier plan de l'image, des photographies de Lewis W. Hine : manière de dire qu'avant de tourner dans ce lieu, de le voir tel qu'il était en 1979, il avait acquis, à distance spatiale comme temporelle, une certaine familiarité avec les visages des hommes, des femmes et des enfants qui s'étaient présentés devant les autorités de contrôle de l'immigration pour entrer aux États-Unis au tournant du siècle. Cette forme de " connaissance " est davantage liée à l'aura de ces clichés, à leur force de vérité, qu'à leurs propriétés informatives brutes. Leur puissance esthétique permettant par exemple de prolonger les ombres projetées des personnages dans le cadre cinématographique produisait une impression de contemporanéité plus vive que le lieu lui-même. Le cinéaste, en les mettant en évidence dans le cadre, ne

masque pas leur statut de représentation, tout en valorisant, presque en un renvoi citatif, leur qualité de source historique. La revitalisation de cette mémoire qui lie une histoire passée et le temps présent du cinéaste n'est pas contradictoire avec la disponibilité de l'attention portée aujourd'hui à ce qui est proposé au regard. Bober filmera ainsi longuement Georges Perec dans une salle apparemment anonyme, devinant qu'il trouverait, à la vue de ces évier, ces chaises, ces planches à repasser et ces machines à coudre entreposés, matière à écriture et à réflexion<sup>7</sup>.

Un puzzle imparfait ?

- 9 Dans le texte qu'il a écrit pour ce film, Perec expose que " loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable<sup>8</sup> ". À ce moment-là, en 1979, il a interrompu depuis quatre ans les projets autobiographiques [p. 125] qu'il avait conçus et partiellement mis en oeuvre à la fin des années 1960<sup>9</sup>. C'est sur ces textes, imprimés ou manuscrits, que s'appuiera Bober en réalisant, en 1992, *En remontant la rue Vilin*. C'est pourquoi, sans analyser dans toute sa complexité la place occupée dans le travail de Georges Perec par l'écriture sur soi, il convient cependant d'en rappeler la dimension méthodique et les enjeux. Perec l'a souvent dit ou écrit : il ne veut pas oublier, tout en ayant conscience que ce qui pourra être ravivé ne fera que révéler davantage le vertige de l'oubli. C'est dans cette tension qu'il faut comprendre le projet des *Lieux*, préparatoire à la déambulation rétrospective dans la rue Vilin. Puisque, dès l'enfance, son histoire ne s'est pas déroulée sur un axe de continuité temporelle, il fallait trouver un procédé volontaire de déplacement dans le passé, où le geste d'écriture au présent " contrecarre le travail de l'oubli, empêche le passé de tomber dans le néant, construit, pour l'adulte, l'armature d'une mémoire future, cette armature qui manque à ses souvenirs d'enfance<sup>10</sup> ".
- 10 Dans un courrier qu'il adresse à son éditeur Maurice Nadeau, Perec dévoile ainsi le projet d'un " vaste ensemble autobiographique ", sans titre général. Au coeur du dispositif, il imagine un travail d'écriture sur les *Lieux*, méthodiquement planifié :
- 11 " J'ai choisi, à Paris, douze lieux, des rues, des places, des carrefours, liés à des souvenirs, à des événements ou à des moments importants de mon existence. Chaque mois, je décris deux de ces lieux ; une première fois, sur place (dans un café ou dans la rue même) je décris *ce que je vois* de la manière la plus neutre possible, j'énumère les magasins, quelques détails d'architecture, quelques micro-événements (une voiture de pompiers qui passe, une dame qui attache son chien avant d'entrer dans une charcuterie, un déménagement, des affiches, des gens, etc.) ; une deuxième fois, n'importe où (chez moi, au café, au bureau) je décris le lieu de mémoire, j'évoque les souvenirs qui lui sont liés, les gens que j'y ai connus, etc. Chaque texte (qui peut tenir en quelques lignes ou s'étendre sur cinq ou six pages ou même plus) est, une fois terminé, enfermé dans une enveloppe que je cache à la cire. Au bout d'un an, j'aurai décrit chacun de mes lieux deux fois, une fois sur le mode du souvenir, une fois sur place en description réelle. Je recommence ainsi pendant douze ans, en permutant mes couples de lieux selon une table (bi-carrés latins orthogonaux d'ordre 12) qui m'a été fournie par un mathématicien hindou travaillant aux États-Unis. [p. 126]
- 12 J'ai commencé en janvier 1969 ; j'aurai fini en décembre 1980 ! J'ouvrirai alors les 288 enveloppes cachetées, les relirai soigneusement, les recopierai, établirai les index nécessaires. Je n'ai pas une idée très claire du résultat final, mais je pense qu'on y verra tout à la fois le vieillissement des lieux, le vieillissement de mon écriture, le vieillissement de mes souvenirs : le temps retrouvé se confond avec le temps perdu ; le temps s'accroche

à ce projet ; en constitue la structure et la contrainte ; le livre n'est plus restitution d'un temps passé, mais mesure du temps qui s'écoule ; le temps de l'écriture, qui était jusqu'à présent un temps pour rien, un temps mort, que l'on feignait d'ignorer ou qu'on ne restituait qu'arbitrairement (*L'Emploi du temps*), qui restait toujours à côté du livre (même chez Proust), deviendra ici l'axe essentiel<sup>11</sup>. "

- 13 L'expérience des *Lieux* imposerait sa temporalité à l'écriture de trois autres livres : *L'Arbre*, un " développement non linéaire " contenant des éléments généalogiques, dont la collecte a commencé dès 1967 par une série d'entretiens avec Esther Bienenfeld, sa tante ; les *Lieux où j'ai dormi*, dont Perec prétend conserver des souvenirs assez précis pour en constituer le catalogue ; et enfin *W*, qui n'est alors qu'un projet romanesque, l'auteur précisant que les premières ébauches pastichent les récits de Jules Verne. Les écarts entre ce programme et la production littéraire de Georges Perec permettent à Philippe Lejeune d'établir une typologie de ces projets autobiographiques, entamés ou non, modifiés ou non, réalisés ou non<sup>12</sup>. Ainsi *W* est " entamé, modifié, réalisé ", tandis que les *Lieux* sont " entamés, non modifiés, non réalisés ". Ce matériau constitue la source principale de Robert Bober, qui se réapproprie un [p. 127] ensemble incomplet des *Lieux*, le fonds disponible aujourd'hui n'étant constitué que de 133 enveloppes, et non 288 comme le prévoyait le programme exposé en 1969<sup>13</sup>. D'emblée, il procède à un découpage, un tri, puisqu'il ne retient que les photographies ou les textes relatifs à l'un des douze lieux choisis par Georges Perec, la rue Vilin. La rigueur mathématique qui présidait aux retours aléatoires de Perec dans cette rue, l'étirement dans le temps du projet, l'effilochage qui précède son abandon, ont produit quelques-uns des effets de vieillissement escomptés : le style et le volume propres à chaque description, la diversité matérielle des supports de l'écriture (feuillet dactylographié, feuille volante à petits carreaux, papier millimétré) marquent la trame temporelle de la collecte des textes. Cette hétérogénéité traduit bien l'empreinte du temps sur l'écriture que Perec souhaitait faire apparaître dans ce travail spécifique. Notons que les quelque cinq cents photographies de la rue Vilin consultées et utilisées dans le documentaire ne proviennent pas toutes des enveloppes des *Lieux*. Le corpus d'images fixes n'est pas restreint aux seuls clichés pris sur les conseils ou à la demande de Georges Perec. Comment le récit filmique articule-t-il les textes et les images prises par plusieurs photographes, avant, pendant et après l'expérience des *Lieux* ?
- 14 Bober nous révèle sa méthode de travail dans une parenthèse " inspirée par l'acte qui consiste à essayer de juxtaposer des photographies ". Dans un premier travelling, de la droite vers la gauche, des mains sont filmées en train de superposer les clichés de la rue Vilin : à l'acte presque artisanal du réalisateur dans son atelier succède le résultat obtenu. Le commentaire indique qu'il s'agit de former " une image globale, un ensemble, comme dans un puzzle. Cet ensemble s'appelle rue Vilin ". L'assemblage des images fixes, dans une série ordonnée par la numérotation des immeubles, introduit l'idée d'un parcours, d'un récit fondé sur des éléments autonomes. En filmant ces photographies dans un mouvement, l'acte cinématographique renforce l'effet de réel, moins par la dynamique de son animation que par le gain d'intelligibilité ainsi offert au spectateur. Cependant " ici les choses se compliquent un peu ", concède Bober : l'emploi d'images fixes d'origines diverses ne permet pas de filer jusqu'au bout la métaphore du puzzle, empruntée aux premières pages de *La Vie mode d'emploi*. Il n'y a pas un ensemble "rue Vilin" façonné puis découpé par Georges Perec pour être ensuite patiemment reconstitué par un joueur. Même dans le cas d'un corpus de textes et de [p. 128] photographies dont la généalogie a été dévoilée par leur auteur, le "fabricant de puzzle" n'est pas celui qui a conçu les

pièces : c'est celui qui se les approprie. À l'instar du joueur et de son vis-à-vis le créateur du puzzle , le réalisateur n'est pas seul quand il réunit les textes et les images. En raccordant les photographies sur lesquelles les écrits de Georges Perec seront lus, Bober rend manifeste le lien entre le narrateur et un " passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces<sup>14</sup> " (fig. 3. Robert Bober assemblant des photographies, photogrammes extraits de *En remontant la rue Vilin*, et fig. 4. Photogrammes extraits de *En remontant la rue Vilin*).

- 15 La parenthèse se referme et un nouveau travelling démarre, de droite à gauche, sans les mains cette fois. Seule une partie du côté pair de la rue Vilin est filmée dans sa "continuité". La musique qui accompagne la " description du 27 février 1969, vers 16 heures<sup>15</sup> ", renforce la fluidité du mouvement de la caméra, qu'aucune contrariété dans le raccord des photographies ne semble pouvoir arrêter. Mais la longue séquence incidente qui a précédé ce plan place le spectateur dans une posture critique : sans boudier le plaisir de l'apparente facilité du montage photographique, il n'est pas dupe de la dimension presque "miraculeuse" de sa reconstruction. La description commence au numéro 16, " un magasin fermé qui aurait pu être une boucherie ", puis la caméra monte pour découvrir le [p. 129] nom de l'hôtel de Constantine. La voix du narrateur interrompt la lecture et précise que Perec oublie cette année-là le numéro 20. Comme auparavant, le travelling s'arrête sur le numéro 24 de la rue Vilin. La musique qui rythmait la remontée de la rue module alors dans une tonalité mineure, substituant à l'accordéon du Paris de René Clair la clarinette klezmer des airs traditionnels d'Europe centrale. Bober avait en effet demandé à Denis Cuniot de s'inspirer de ces deux foyers de culture et de mémoire pour composer une musique qui se rattache autant à sa propre histoire qu'à celle de la rue Vilin. Le parcours s'interrompt et le montage se poursuit par une succession de photographies qui montrent l'intérieur de la cour de la maison où vécut Perec.
- 16 Bober souligne que cette reconstruction est imparfaite puisqu'elle ne peut masquer l'hétérogénéité des sources consultées, des matériaux exhibés dans le récit. Le cinéaste ne renonce pourtant pas à la tentation du panoramique "parfait" sur une série continue de photographies : il l'effectue à la fin du film, quand il nous fait part de la découverte de neuf photographies de l'espace "rue Vilin", prises en 1955 avec le souci d'obtenir d'emblée le raccord le plus exact possible. Devant ce paysage dont l'angle d'amplitude dépasse les deux cents degrés, le commentaire s'affranchit des textes de Georges Perec. Alors que la caméra pivote dans un lent mouvement, de la gauche vers la droite cette fois, Bober essaye de suivre le parcours d'un petit garçon de trois ans qui comme, il l'imagine, Georges Perec aurait pu le faire revient de son école vers la rue Vilin, en donnant la main à sa mère : " J'aurais aimé me souvenir [p. 130] mais je ne peux que continuer à imaginer ce petit garçon qui court sur les pavés du passage Vilin. " Ce plan n'a pas le même statut que les deux premiers travellings, les "remontées" de séries photographiques hétérogènes. L'enchaînement lisse des clichés balayés par la caméra invite à la contemplation, à la rêverie. C'est pourtant dans les contraintes de raccord que le projet de Robert Bober nous semble le plus "historien", lorsque la continuité du récit ne masque pas la diversité des sources utilisées, et se présente comme une " déambulation chaotique <sup>16</sup> ", bien éloignée des effets spectaculaires des panoramas de la fin du siècle dernier<sup>17</sup>.
- 17 Revenons aux deux séries de photographies dans lesquelles Bober doit composer avec des documents hétérogènes. Nous avons remarqué que les deux travellings s'arrêtent sur l'image du numéro 24, devant la maison des parents de Georges Perec. Plus tard dans le film, Bober montre à nouveau cette photographie, en l'accolant à un cliché de Georges Perec rédigeant le "Vilin réel" du 11 janvier 1971<sup>18</sup>. C'est le mouvement panoramique de

la caméra qui suture les deux photographies, conférant au rapprochement ainsi opéré le statut d'une hypothèse : pour Robert Bober, le projet littéraire de Georges Perec sur les lieux parisiens doit se comprendre comme une tentative d'approche indirecte de la rue Vilin, en la plaçant parmi d'autres rues ou places moins exposées à sa propre mémoire et au souvenir de son enfance.

"Désembrouiller le réel"

- 18 Le souci, commun à Robert Bober et à Georges Perec, de ne pas mettre en avant de manière complaisante l'intimité de leur biographie, explique cette attention portée aux autres, à ces immigrants anonymes d'Ellis Island, comme à toutes ces " espèces d'espaces " qui structurent le temps quotidien. Le travail opéré sur des lieux moins sensibles que la rue Vilin permet à Georges Perec de trouver des outils d'écriture qui ne soient pas détachés d'une pratique vécue, d'une volonté d'appropriation du monde. Il n'y a pas moins de difficulté à saisir l'"infra-ordinaire" qu'à penser ou à représenter l'"indicible", si l'on veut bien considérer que, dans les deux cas, il s'agit de se colleter par la littérature, la photographie, ou le film avec le rapport de l'individu à l'Histoire. Dans un beau texte sur Robert Antelme, écrit à l'orée de sa carrière d'écrivain, Perec se refuse à placer l'expérience concentrationnaire au-dessus ou au-delà de l'acte d'écriture : [p. 131]
- 19 " Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature à l'expérience, et le chemin qui va de l'une à l'autre, que ce soit la création littéraire ou que ce soit la lecture, établit cette relation entre le fragmentaire et le total, ce passage de l'anecdotique à l'historique, ce va-et-vient entre le général et le particulier, entre la sensibilité et la lucidité, qui forment la trame même de notre conscience<sup>19</sup>. "
- 20 Il assigne ainsi à la littérature une tâche que l'historien ne renierait pas : "désembrouiller le réel", aider à le comprendre même dans ce qu'il a d'aporétique. À l'époque 1962, Perec pressent combien l'exigence de vérité doit triompher de tout "devoir de mémoire" :
- 21 " On croit connaître les camps parce que l'on a vu, ou cru voir, les miradors, les barbelés, les chambres à gaz. Parce que l'on croit connaître le nombre de morts. Mais les statistiques ne parlent jamais. Mille morts, ou cent mille, nous ne faisons pas la différence. Les photos, les souvenirs, les stèles ne nous disent rien. Des panneaux touristiques, à Munich, invitent à visiter Dachau. Mais les baraques sont vides et propres, le gazon pousse<sup>20</sup>. "
- 22 Si la littérature, grâce au pouvoir des mots, permet de conquérir le monde, le cinéma ou la photographie le peuvent également<sup>21</sup>, mais butent sur la trop grande immédiateté de leur expression documentaire. Par l'écrit, la conquête est progressive, et relativement autonome. Avec l'image, l'impression de vérité constitue un puissant frein à la connaissance du réel, par la force de l'illusion mimétique. Les photos prises par Georges Perec lui-même comme, par exemple, pendant la traversée de l'Atlantique pour aller à New York tourner *Récits d'Ellis Island* montrent une volonté de fragmentation de l'espace, en le raréfiant de toute présence humaine, en évitant le cadrage trop convenu d'objets saisis dans leur entier<sup>22</sup>. Dans le film qu'il a réalisé avec Bernard Queysanne, *Un homme qui dort* (1974), c'est le travail sur le temps qui domine une narration très dépouillée. Perec emprunte autant au "Credo du créateur" de Paul Klee, refusant l'art analogique, qu'à son angoisse de voir la création coupée du monde des hommes. Le détour du travail littéraire, s'il permet de rétablir par la fiction un passé qui n'est plus, se comprend également dans la fuite d'une confrontation trop brutale avec le réel. La septième photo extraite par Georges Perec de son album photographique lors de la panne d'inspiration dans l'écriture de *W le montre*, en [p. 132] 1947, avec sa tante Esther, sur le balcon de l'appartement du



18, rue de l'Assomption. Le commentaire qu'il en fait précise la saison, décrit les vêtements, s'interroge sur la position d'une des mains de sa tante que l'on ne voit pas. " Plus tard, écrit-il dans *W*, je suis allé voir avec ma tante une exposition sur les camps de concentration. Elle se tenait du côté de La Motte-Picquet-Grenelle. " La même année, le ministère des Anciens Combattants établissait, le 19 août, un "Acte de disparition" ainsi libellé :

- 23 " Le ministre des Anciens Combattants et Victimes de guerre  
 24 Vu l'article 88 du Code civil ord. du 30 octobre 1945 ;  
 25 Vu le dossier de l'intéressé désigné ci-après : 52.645  
 26 Décide  
 27 **La disparition de PEREC née SZULEWICZ Cyrla,**  
 28 **née le 20 août 1913 à Varsovie (Pologne)**  
 29 **dans les conditions indiquées ci-après :**  
 30 Arrêtée le 17 janvier 1943 à Paris  
 31 Internée à Drancy  
 32 Déportée le 11 février 1943 en direction d'Auschwitz (Pologne)<sup>23</sup>. "  
 33 Trente ans plus tard, Percec découvre le *Mémorial de la déportation des juifs de France* établi par Serge Klarsfeld. Bober évoque ce moment dans l'une des séquences de son film *En remontant la rue Vilin*. Aucun écrit, aucun document n'est alors montré à l'image, autre que le *Mémorial* lui-même. Percec n'a laissé aucune trace de cette "lecture" : c'est Robert Bober qui lui a apporté un jour le *Mémorial* à son domicile. Devant cette "liste", Percec s'était alors reporté au nom de sa mère et le trouva inscrit dans le convoi n° 47 qui partit le 11 février 1943 de Drancy vers Auschwitz<sup>24</sup>. À la lettre "S", il vit aussi les noms de son grand-père maternel et de la soeur de sa mère. Il avait ensuite refermé le livre et l'avait classé, sans autre commentaire et vraisemblablement sans plus jamais le compulsé, à côté de ses Jules Verne de la collection Hetzel. Aaron et Fanny [p. 133] Szulewicz habitaient au numéro 1 de la rue Vilin. Le 5 novembre 1972, vers 14 heures, Percec, remontant la rue Vilin, nota simplement : " Le numéro 1 est toujours là. " 1947 et 1978 : l'"Acte de disparition" et le *Mémorial* de Klarsfeld. L'axe temporel pourrait être un peu allongé, en amont comme en aval : de 1946, premier retour rue Vilin, avec la tante Esther, à 1981, date de la dernière photographie prise rue Vilin, à quelques mois de la mort de Georges Percec.
- 34 En s'arrêtant sur cette ultime photographie du 24 de la rue Vilin, Bober nous fait découvrir ce que Percec n'avait pu voir. Il met en échec la trop grande évidence de la disparition d'un bâtiment condamné à l'érosion inéluctable des matériaux qui le composent. La trace des lettres peintes "Coiffure dames" n'était pas en train de s'effacer (fig. 7. Pierre Getzler, "Coiffure dames", rue Vilin, n° 24, 1969), mais bien de réapparaître sous la forme initiale de "Coiffure de dames" (fig. 8. Eduardo Sottocasa, "Coiffure de dames", rue Vilin, n° 24, 1981), comme le prouve un plan qui s'élargit à la vitre obstruée du café jouxtant le salon de coiffure. La présence du passé prend une tournure inattendue, celle d'un lieu qui se révèle dans sa lente agonie, une "écriture tenace" qui refuse de disparaître. Georges Percec a pu identifier la maison de son enfance parce que celle-ci était abandonnée, en attente [p. 134] de démolition. En arrivant devant, il n'avait pas cherché, comme il l'écrit dans *W ou le souvenir d'enfance*, " à entrer à l'intérieur des logements, aujourd'hui généralement occupés par des travailleurs immigrés portugais ou

africains, persuadé du reste que cela ne raviverait pas davantage mes souvenirs<sup>25</sup> ". En rétablissant la chronologie des photographies de la rue Vilin, Bober (qui, lui, étant entré dans la maison de ses parents à Radom, avait compris qu'il n'y verrait que peu de traces visibles de leur passé) répond alors implicitement au vœu formulé par Perec dans *Espèces d'espaces* :

- 35 " J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources (...).
- 36 De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est pas donné, il faut que j'en fasse la conquête.
- 37 Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés<sup>26</sup>. "
- 38 Si l'écriture marque et désigne l'espace, les photographies, ces "coupes immobiles" qui arrêtent le temps, auraient pu de leur côté répondre aux attentes de Georges Perec s'il avait persisté dans une approche duale, littéraire et photographique, des *Lieux*. C'est dans la reconstruction forcément imparfaite, hétérogène, d'un espace aujourd'hui détruit que Bober complète le dispositif de son ami mort, se le réapproprie en y apportant des clichés, des plans, un commentaire qui lui appartient. *En remontant la rue Vilin* n'est donc ni un film avec Perec, ni un film sur Perec. Comment qualifier la relation qui s'installe entre le cinéaste, le spectateur, et Georges Perec, à la fois présent et absent dans le film ?
- 39 Le dispositif narratif imaginé par Robert Bober inscrit le travail de l'enquêteur dans la trame du film. Il s'agit moins d'user des artifices d'une procédure rhétorique, multipliant les effets d'attente et de suspense, que de donner à voir le paradigme indiciaire dans lequel s'inscrit l'ensemble [p. 136] du travail<sup>27</sup>. En ne masquant pas la gémellité de l'enquête et de l'écriture cinématographique, intimement liées par le travail de montage, Bober s'empare avec tact des traces du passé, sans les sacraliser ni les dissimuler dans le récit qu'il construit. Le film assume ainsi conjointement la liberté de la reconstruction entreprise et la reconnaissance de la dette contractée envers Georges Perec. Il nous semble qu'*En remontant la rue Vilin*, les rapports qu'entretient le film avec le passé dont il veut rendre compte expriment bien ce que Paul Ricoeur appelle la représentance de ce qui, un jour, fut et n'est plus : il y a bien une *lieu-tenance*<sup>28</sup> du passé "réel" rue Vilin. Elle ne gît pas dans la qualité particulièrement mémorielle du lieu, ou dans sa puissance esthétique ou narrative, mais dans la convergence qu'il permet d'opérer entre la mémoire personnelle de Georges Perec et le monde du lecteur (ou du spectateur). C'est en préparant le film que le réalisateur a découvert une photographie montrant Georges Perec dans la salle de classe de l'école communale de la rue des Couronnes : cette trace n'était pas enfouie, elle n'est pas davantage exhibée par Robert Bober. Elle témoigne, comme la réapparition de l'enseigne du salon de coiffure de la mère de Georges Perec, ou le parcours imaginé du petit écolier de la rue Vilin, de la tension vive qui se crée ainsi entre les morts et celui qui entend les représenter dans un travail d'écriture, historique ou filmique.

image Christian Delage est historien, maître de conférences à l'École polytechnique et à l'université de Paris-VIII, chercheur associé au CNRS (Institut d'histoire du temps présent). En 1997, il a

coordonné le numéro 16 de la revue *Vertigo* ("Le cinéma face à l'Histoire") et co-dirigé, avec Pierre-Jean Benghozi, *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995. Regards croisés franco-américains* (Paris, L'Harmattan, 1997).

- 40 Vincent Guigueno est historien, ingénieur de l'École polytechnique et des ponts et chaussées, chercheur au laboratoire Techniques, Territoires et Sociétés (ENPC). Il a conduit, avec Christian Delage, l'entretien avec Robert Bober paru dans *Vertigo* (n° 16, 1997), "L'Histoire avec sa grande Hache". Son dernier article, à paraître dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, porte sur la situation des élèves juifs à l'École polytechnique entre 1940 et 1944. [p. 137]
- 41 Les auteurs tiennent à remercier chaleureusement Robert Bober pour son aide précieuse, ainsi que Hans Hartje et Jacques Neefs, l'association Georges Perec, Christine Lipinska et Eduardo Sottocasa. [p. 138]

## NOTES

1. "L'Histoire avec sa grande Hache", entretien avec Robert Bober par Christian Delage et Vincent Guigueno, "Le cinéma face à l'Histoire", *Vertigo*, n°16, 1997, p. 73.
2. Louis Marin, "L'ordre philosophique", *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 11.
3. " La 1e photo est une photo d'identité de ma mère (...) peut-être prise avant son mariage... La 2nde photo (...) nous montre, en gros plan, ma mère et moi... La troisième photo (...). Ma mère est assise ; je me tiens debout près d'elle... La 4e photo : Parc Montsouris 191 [*le reste tronqué, NDLR*] peut-être de ma mère ?... 5e photo (...). Je pilote une voiture rouge... 6e photo (...). Au fond les Alpes, des champs, un grand chalet. Au 1er plan, Esther tient dans ses bras un cabri blanc (...). Je suis près d'elle... 7e photo : au balcon de la rue de l'Assomption. Au dos, 1947. J'ai 11 ans. C'est l'été... ", archives du Fonds Georges Perec, citées par Philippe Lejeune, "La genèse de *W* ou le souvenir d'enfance", *Textuel*, (*Cahiers Georges Perec*, n°2), n°21, 1988, p. 159.
4. James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes. Alabama : trois familles de métayers en 1936* (trad. de l'américain par J. Quéval), Paris, Plon, coll. Terre humaine, 1993, p. 32 (1e éd., New York, 1941).
5. C'est ainsi que J. Agee définit le travail de la photographe Helen Levitt dans le New York des années quarante. Cf. Helen Levitt, *A Way of Seeing. With an Essay by James Agee*, Durham and London, Duke University Press, 1989.
6. Pour Gilles Mora, le livre d'Agee et d'Evans affirme que l'écriture et la photographie " relèvent toutes deux d'un ordre de complexité différent, requis par le réel auquel elles renvoient : contention et lisibilité rigoureuses du cadrage chez Evans, profusion et circulations diverses de l'écriture agéenne ", "Walker Evans/James Agee : du couple à trois. Littérature, photographie et réel dans *Louons maintenant les grands hommes*", *Les Cahiers de la photographie*, n°2, 1981, p. 43-44.
7. " C'est ce que l'on voit aujourd'hui et l'on sait seulement que ce n'était pas ainsi au début du

siècle

mais c'est cela qui nous est donné à voir  
et c'est seulement cela que nous pouvons  
montrer ",

G. Perec, R. Bober, *Récits d'Ellis Island*.

*Histoires d'errance et d'espoir*, Paris, POL, 1994, p. 44-45.

8. *Ibid.* p. 56.

9. Cette problématique est longuement développée par P. Lejeune dans *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, POL, 1991, et Anne Roche dans "L'auto (bio)graphie", *Cahiers Georges Perec*, n°1, Paris, POL, 1984, p. 65-80.

10. P. Lejeune, *op. cit.*, p. 149-150.

11. "Lettre à Maurice Nadeau" (7 juillet 1969), *Je suis né*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Librairie du XXe siècle, p. 58-60.

12. P. Lejeune, *op. cit.*, p.18.

13. L'ensemble des documents relatifs à la rue Vilin ont été publiés par P. Lejeune dans la revue *Genesis*, n°1, 1992, p. 127-151.

14. Paul Ricoeur, *Temps et Récit (III)*, Paris, Seuil, 1985, p. 183.

15. G. Perec, *L'Infra-Ordinaire*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XXe siècle, 1989, p. 18-19.

16. Selon l'expression de R. Bober, "L'Histoire avec sa grande Hache", entretien avec C. Delage et V. Guigueno, *op. cit.*, p. 76.

17. Voir l'analyse proposée par Vanessa R. Schwartz, "Le goût du public pour la réalité. Le spectateur de cinéma avant la lettre", P.-J. Benghozi et C. Delage (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997. À propos du panorama présenté lors de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, sur l'esplanade des Invalides, V. R. Schwartz cite le *Courrier des expositions*, qui en rend compte comme s'il s'agissait d'un arrêt sur image, d'un instant " saisi en passant en voiture, à cheval, en groupe, avec une vérité d'accent dont une photographie instantanée pourrait seule donner l'idée, et encore! N'a-t-il pas en plus le charme de la couleur, l'expression des gestes et des physionomies, l'esprit parisien tout entier répandu sur cette foule brillante et animée, tellement vivante qu'on a parfaitement l'illusion de son mouvement et de sa réalité ? "

18. Perec distingue le "Vilin réel" et le "Vilin souvenir", comme il l'explique en 1976, dans le prospectus de souscription de son recueil *La Clôture*, comprenant les photographies faites par Christine Lipinska, rue Vilin : " À plusieurs reprises, je suis revenu rue Vilin pour tenter de décrire à la fois les souvenirs qui me rattachent à cette rue (la maison de mes grands-parents au n°1, la maison de mes parents et le magasin de coiffure de ma mère au n°24) et les vestiges chaque fois plus effacés de ce qui fut une rue. "

19. G. Perec, "Robert Antelme ou la vérité de la littérature", *Partisans*, n°7, novembre-décembre 1962, repris dans *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, coll. Librairie du XXe siècle, p. 89.

20. *Ibid.*, p. 92.

21. Perec fréquenta très tôt les salles obscures, comme il le rapporte lui-même : " Nous étions cinéphiles : c'était notre péché mignon, nous y succombions chaque soir, ou presque. Nous aimions les films, les images, pour peu qu'elles soient belles, qu'elles nous entraînent et nous emmènent, nous ravissent, nous amusent ", *La Grande Aventure*, manuscrit, Fonds Georges Perec, cité par Hans Hartje et Jacques Neefs, *Georges Perec Image s*, Paris, Seuil, 1993, p. 58.

22. " Photos de brume, d'espace vacant, rapportent Hans Hartje et Jacques Neefs, où l'on ne voit souvent qu'une étrave, un sillage, un angle du bateau, une trace fixée ", *Ibid.*, p. 15.

23. *Ibid.*, document reproduit p. 41.

24. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Paris,

Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1993, p. 69

(1e éd., Paris, Denoël, 1975, p. 57-58), Perec écrit : " Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). Un décret ultérieur, du 17 novembre 1959, précisa que, "si elle avait été de nationalité française", elle aurait eu droit à la mention *Mort pour la France*. "

25. *Ibid.*, p. 69.

26. "L'espace (suite et fin)", *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122-123.

27. Dans *Mythes, Emblèmes, Traces*, Paris, Flammarion, 1989 (1e éd. italienne, 1986), Carlo Ginzburg discute les origines et les limites de ce paradigme, dont il défend *in fine* la "rigueur élastique", face au dilemme qu'il pose aux sciences sociales : " ou assumer un statut scientifique faible pour arriver à des résultats marquants, ou assumer un statut scientifique fort pour arriver à des résultats négligeables " (p. 139-180).

28. " Il ne s'agit pas d'une correspondance du genre de la copie ou de la projection, mais d'une fonction de lieutenance, dont la langue allemande rend bien compte en distinguant *Vertretung* de *Vorstellung*. La *Vorstellung* est la relation par laquelle un représentant tient lieu de celui qu'il représente en son absence. C'est le cas de la trace. En tant qu'elle est laissée par le passé, elle exerce à son égard une fonction vicairie. Elle vaut pour lui ; elle exerce à son égard une fonction de représentation-lieutenance. Cette fonction caractérise la référence indirecte propre à une connaissance par traces et distingue de tout autre le mode référentiel de l'histoire par rapport au passé ", Paul Ricoeur, "Philosophies critiques de l'histoire : Recherche, explication, écriture", G. Floistad (dir.), *Philosophical Problems Today*, vol. 1, Kluwer Academic Publishers, 1994, p. 196.