



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere – Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche
Corso di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne
XXXI CICLO*

In cotutela con / En cotutelle avec

UNIVERSITÉ PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE

*École Doctorale ED - 120 : Littérature française et comparée – Doctorat en Langue et civilisation françaises
Équipe THALIM : Unité mixte de recherche 7172*

À chacun sa cicatrice : écritures de l'identité chez Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano

Tesi di Dottorato in Letteratura francese (SSD L-LIN/03) di / Thèse de Doctorat en Littérature française de :

FRANCESCA DAINESE

Data di discussione / Date de soutenance : 6 décembre 2019

Coordinatori / Coordinateurs :

Prof. STEFAN RABANUS
Professore Ordinario (Università di Verona)

Prof. NATHALIE DAUVOIS
Professeur des Universités (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Direttori /Directeurs :

Prof. ROSANNA GORRIS CAMOS
Professore Ordinario (Università di Verona)

Prof. BRUNO BLANCKEMAN
Professeur des Universités (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Commissione / Jury:

Prof. ANNA BETTONI
Professore Ordinario (Università di Padova)

Prof. BRUNO BLANCKEMAN
Professeur des Universités (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Prof. CATHERINE DOUZOU
Professeur des Universités (Université de Tours)

Prof. ROSANNA GORRIS CAMOS
Professore Ordinario (Università di Verona)

À chacun sa cicatrice : écritures de l'identité chez Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano

Résumé

L'objectif de cette thèse est d'explorer le thème de l'identité chez trois auteurs français d'origine juive, dont l'activité littéraire s'étend des années 1960 à nos jours : Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano. La tragédie de l'Holocauste surgit dans leurs œuvres respectives sous la forme d'une interrogation tourmentée des origines. Les trois auteurs partagent en effet une même expérience de perte et de recherche au sein de l'Histoire, face à une transmission difficile de la mémoire du passé et à une réappropriation problématique du présent. Pourtant, ils abordent ces thèmes chacun d'une manière singulière, en raison d'un vécu historique différent : celui de héros de la Résistance pour Gary, d'« enfant caché » pour Perec et de « fils de collabo » pour Modiano.

Dans le sillage de Paul Ricœur, nous concevons l'identité comme un récit qui met continuellement en jeu les pierres angulaires du moi, se reconstruisant et se déconstruisant, sans jamais se définir de façon définitive. En ce sens, le « ressassement identitaire » des trois auteurs peut être lu dans la réécriture d'une série de motifs autobiographiques, d'origine traumatique, qui reviennent dans leurs œuvres respectives de manière obsessionnelle et perturbante. Dans la première partie de la thèse, en partant de Freud et des *Trauma Studies*, nous étudions le rapport entre identité et mémoire, en nous concentrant particulièrement sur le principe de la répétition en tant que résultat traumatisant de l'expérience autobiographique et historique des trois auteurs. Dans la deuxième partie, dans la continuité des études de Foucault sur la « fonction auteur », il s'agira de voir comment la recherche de l'identité personnelle se nourrit de la création d'une posture d'auteur et d'un nom d'auteur, en relation avec la création d'un *corpus* littéraire. Enfin, dans la troisième partie, nous analyserons la répétition comme l'instrument d'introjection de l'altérité, en considérant chaque auteur comme un intertexte des mots des autres. Le ressassement et la répétition peuvent-ils être des « formes-sens » (H. Meschonnic) de la recherche identitaire ? Oui, mais à une condition : qu'elles jouent sur les notes d'une variation esthétique essentielle.

Mots clés : Littérature française, identité, judéité, Romain Gary, Georges Perec, Patrick Modiano

To Each His Own Scar: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano's Writings on Identity

Abstract

This thesis aims to explore the theme of identity in the works of three French authors of Jewish origin, whose literary activity extends from the 1960s to the present day: Romain Gary, Georges Perec and Patrick Modiano. The three writers deal differently with the trauma of the Holocaust as a consequence of their different historical experiences: Gary was a hero of the Resistance, Perec survived the Holocaust as a Hidden Child and Modiano was the son of a Jewish collaborator. The theme of the Holocaust recurs in their works as a tormented and intimate interrogation to their origins. The three authors share the experience of being lost and researching into history. The difficult transmission of the memory of the past is accompanied by a problematic re-appropriation of the present. In this thesis, in accordance with Paul Ricœur, identity is conceived as a narrative that reconstructs and deconstructs the self, with no ultimate and clear definition of what it really is. Starting from Freud and the Trauma Studies, I study the relationship between identity and memory, focusing particularly on the principle of repetition as the traumatic result of the autobiographical and historical experiences of the three authors. In the second part of the thesis, following Foucault's studies on the "author-function", I analyze how the search for personal identity is combined with and nurtured by the creation of an authorial posture and role, in reference to literary corpus of the three authors. In the third part, repetition is analyzed as an instrument of introjection of otherness, therefore considering each writer as an intertext of pre-existing words by other authors. Can rewriting and repetition be "form-sense" (H. Meschonnic) of the search for identity? Yes, provided that they are performed as aesthetic variations on a leading autobiographical theme.

Keywords : French literature, Identity, Jewishness, Romain Gary, Georges Perec, Patrick Modiano.

On dit toujours qu'il faudrait remercier un professeur au moins deux fois. La première, car il a accepté d'investir son temps pour partager avec nous son savoir, la deuxième, car il a eu assez de confiance en nous pour penser que nous le comprendrions. Ainsi, tous mes remerciements vont aux deux directeurs qui m'ont accompagnée dans ce parcours de thèse et qui ont veillé, par leurs conseils, à son bon achèvement.

Je remercie notamment Madame Rosanna Gorris Camos de l'Université de Vérone d'avoir dirigé mon travail de recherche en montrant toujours une grande curiosité, un soutien indéfectible et une intelligence généreuse. Ses encouragements répétés et les opportunités de formation scientifique qu'elle m'a offertes ont été d'une importance fondamentale pour la poursuite de ce travail et pour mûrir en tant que chercheuse.

Je remercie également Monsieur Bruno Blanckeman de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle pour avoir accepté de codiriger mon travail de thèse. Il a généreusement voulu partager avec moi son temps et ses connaissances, montrant une attention et une rigueur jamais démenties au cours des années. Ses remarques avisées et subtiles ainsi que ses travaux ont nourri et affiné mes réflexions.

J'exprime ma gratitude à Madame Anna Bettoni de l'Université de Padoue, qui a accepté de faire partie de mon jury de thèse. Ses cours de littérature française ont beaucoup passionné la jeune étudiante en Lettres (italiennes) que j'étais, au point d'influencer significativement mon parcours.

Je remercie également Madame Catherine Douzou, de l'Université de Tours, qui m'a beaucoup inspirée avec ses travaux et qui a également accepté de lire et de juger ce travail.

Je tiens à remercier ensuite l'Université de Vérone et l'Université Paris 3 ; sans l'étroit partenariat entre ces deux institutions, ce travail n'aurait pas été le même. Ainsi, une pensée particulière va à Monsieur Arnaldo Soldani, ancien directeur de l'École doctorale en Scienze Umanistiche de l'Université de Vérone, qui a toujours encouragé la mobilité des doctorants et avec qui j'ai beaucoup appris, tant d'un point de vue scientifique que humain, quand j'étais représentante des doctorants en Langues.

Merci également aux collègues des équipes de recherche des deux Universités pour les échanges enrichissants, et en particulier à Elena Quaglia, avec laquelle j'ai eu l'honneur de co-diriger, sous la supervision de Madame Gorris Camos, le Séminaire *L'Alphabet de la Shoah* et avec qui j'ai partagé ce parcours de recherche et de déperdition dans le domaine de l'identité.

Je souhaite témoigner ma reconnaissance à tous les professeurs qui ont bien voulu partager avec moi leurs connaissances et notamment : Madame Clara Lévy, Monsieur

Maxime Decout, Monsieur Matthieu Rémy, Monsieur Philippe Zard, Madame Anny Dayan Rosenman et Madame Christelle Reggiani. Je remercie également l'Association Georges Perec de m'avoir accueillie généreusement en son sein en tant que jeune « perecquienne » et soutenue par de nombreux conseils bibliographiques tout au long de ma recherche. Leur présence est précieuse pour les jeunes chercheurs. Je remercie aussi Madame Sylvia Richardson de m'avoir permis de consulter des documents du Fonds Georges Perec.

Je remercie enfin tous les amis qui ont représenté pour moi une famille de substitution lors de mes séjours parisiens, Iris, Clément, Giulia, Yannan, Nora, Eduardo, Neil. Une pensée affectueuse va notamment à Iris, Léa et Clément qui ont posé leur regard attentif et bienveillant sur mon travail, à chaque fois que j'en avais besoin, me témoignant de la plus grande amitié. Je remercie en outre tous les amis qui, de près ou de loin, m'ont accompagnée de leur soutien et leurs conseils dans la réalisation de cette thèse : Giulia, Carlo, Gillan, Maddalena, Elena, Paolo, Luca, Francesca, Lucia, Giulia, Giorgia, Dora, Alberto et surtout Camilla, l'amie qui, malgré la distance, me soutient depuis toujours avec son affection chaleureuse et m'inspire par son brillant exemple de chercheuse.

Merci à mes petits étudiants qui pendant cette année m'ont appris beaucoup plus que ce que je leur ai appris et qui ont confirmé ma passion pour l'enseignement.

Mes pensées vont aussi à mes parents, Marisa et Luciano, à mon frère Luca, et à mes grands-parents Maria, Adriana, Maria et Silvio, qui m'ont toujours encouragée à poursuivre ce travail avec détermination. Leur exemple de courage, de générosité et d'abnégation remplit mes souvenirs d'enfance et guide mon présent.

Enfin, cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans l'immense soutien de Francesco, qui est à mes côtés depuis presque cinq ans et qui a supporté, avec une patience inépuisable, mes absences et mes fragilités. Dans les bons comme dans les mauvais moments, il m'a appris la chose la plus importante, ce qu'est l'Amour.

On dit que la thèse est un travail solitaire, mais je ne serais jamais arrivée à la conclusion si je n'avais pas bénéficié de vos soutiens. Je tenais à vous remercier tous ici chaleureusement.

*À Francesco
À ma famille
À mes grands-mères*

Table des matières

INTRODUCTION.....	15
<i>État des lieux.....</i>	<i>20</i>
<i>Prologue : des œuvres de mémoire</i>	<i>30</i>
<i>Présentation de la problématique et méthode d'analyse</i>	<i>43</i>
PREMIÈRE PARTIE. L'IDENTITÉ : UNE NOTION DE CRISE/UNE NOTION EN CRISE.....	55
CHAPITRE I. QU'EST-CE QUE L'IDENTITÉ ?	56
1. <i>De l'« identique » à l'« identitaire »</i>	<i>57</i>
2. <i>L'identité narrative.....</i>	<i>68</i>
3. <i>L'identité entre mémoire et oubli</i>	<i>72</i>
4. <i>L'identité, le trauma, la répétition</i>	<i>81</i>
5. <i>L'identité narrative face au traumatisme de l'Holocauste</i>	<i>86</i>
CHAPITRE II. ROMAIN GARY : RÉPÉTER, RECOMMENCER, REVIVRE.....	94
1. <i>Ressasser l'identité coupable.....</i>	<i>94</i>
2. <i>La bâtardise : du trauma au mythe</i>	<i>103</i>
3. <i>Si j'étais... un énoncé nouveau</i>	<i>114</i>
4. <i>Une étoile flamboyante : « Gengis Cohn, c'est moi » aussi.....</i>	<i>124</i>
CHAPITRE III. GEORGES PEREC : VARIATIONS AUTOBIOGRAPHIQUES.....	143
1. <i>Le ressassement des origines, la spécificité des ancrages.....</i>	<i>144</i>
2. <i>Ressasser/Réécrire... « Le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement »</i>	<i>153</i>
3. <i>Variation autour de la crypte.....</i>	<i>160</i>
4. <i>Une cicatrice entre le corps et le corpus</i>	<i>168</i>
CHAPITRE IV. PATRICK MODIANO : QUI SUIS-JE QUAND JE NE SUIS PAS EXACTEMENT MOI ?	182
1. <i>Ressasser l'angoisse « héréditaire »</i>	<i>182</i>
2. <i>Prise et déprise identitaire.....</i>	<i>191</i>
3. <i>Une identité en dépôt.....</i>	<i>198</i>
4. <i>Portraits en jeunes : des hologrammes de judéité</i>	<i>216</i>

DEUXIÈME PARTIE. ESQUISSES D'UN CORPUS D'AUTEUR.....	232
<i>CHAPITRE V. CONSTRUIRE LA « FONCTION-AUTEUR ».....</i>	<i>233</i>
1. <i>Le nom propre et la posture auctoriale</i>	<i>233</i>
2. <i>Romain Gary : tout nom est un pseudonyme</i>	<i>242</i>
3. <i>Patrick Modiano, le passeur des mondes : le nom qui tue, le nom qui sauve, le nom qui reste.....</i>	<i>256</i>
4. <i>Georges Perec, l'artisan : le nom comme « lieu de mémoire » (malléable)</i>	<i>273</i>
<i>CHAPITRE VI. RÉPÉTER EN TANT QUE VRAI TÉMOIN/FAUX TÉMOIN</i>	<i>285</i>
1. <i>Des auteurs « impliqués ».....</i>	<i>285</i>
2. <i>Ethos : des témoins paradoxaux.....</i>	<i>290</i>
3. <i>« Contourner » : des témoins grotesques</i>	<i>305</i>
4. <i>« Contourner » : des témoins mélancoliques.....</i>	<i>325</i>
5. <i>« Contourner » : vers un témoin nouveau</i>	<i>348</i>
TROISIÈME PARTIE. L'IDENTITÉ A L'ŒUVRE.....	352
<i>CHAPITRE VII. « CARA CARA ITALIA... » : LE GESTE INTERTEXTUEL ENTRE CHOIX D'ÉCRITURE ET PROLONGEMENTS D'EXISTENCE</i>	<i>353</i>
1. <i>Romain Gary et Luigi Pirandello : quand on est quelqu'un (d'autre).....</i>	<i>357</i>
2. <i>Svevo et Perec : histoire d'une confession mensongère.....</i>	<i>374</i>
3. <i>Patrick Modiano, Cesare Pavese et le « mal de vivre ».....</i>	<i>391</i>
CONCLUSIONS	407
BIBLIOGRAPHIE.....	423
INDEX DES NOMS.....	475

Abréviations employées

Romain Gary

Corpus primaire

ÉE : *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1956.

PA : *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960.

PS : *Pour Sganarelle, Frère Océan 1*, Paris, Gallimard, « Folio », 1965.

DGC : *La Danse de Gengis Cohn, Frère Océan 2*, Paris, Gallimard, 1967.

NSC : *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

Pseudo : *Pseudo*, Paris, Mercure de France, 1976 (écrit sous le nom d'Émile Ajar).

LCV : *Les Cerfs-Volants*, Paris, Gallimard, 1980.

VMÉA : *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.

Autres romans

Tulipe : *Tulipe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1970 [Calmann-Lévy, 1946].

GV : *Le Grand vestiaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1948.

RDC : *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1956].

TC : *La Tête coupable, Frère Océan... 3*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1968].

AGC : *Adieu Gary Cooper, La Comédie américaine 2*, Paris, Gallimard, « Folio », 1969.

CB : *Chien Blanc*, Paris, Gallimard, 1970.

TMR : *Les Trésors de la Mer Rouge*, Paris, Gallimard, 1971.

Europa : *Europa*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1972].

ENCH : *Les Enchanteurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973.

GC : *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1974 (écrit sous le nom d'Émile Ajar).

VDS : *La Vie devant soi*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1975 (écrit sous le nom d'Émile Ajar).

ARS : L'Angoisse du roi Salomon, Paris, Mercure de France, « Folio », 1979 (écrit sous le nom d'Émile Ajar).

VIN : Le Vin des morts, BRENOT, Philippe (éd.), Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014.

Georges Perec

Corpus primaire

L.G. : L.G. : une histoire des années soixante, Paris, Seuil, « Librairie du XX^e siècle », 1992.

D : La Disparition, roman, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1969, *OC I*, pp. 263-479.

BO : 124 rêves : La Boutique obscure : 124 rêves, Paris, Denoël ; Gonthier, « Cause commune », 1973.

W : W ou le Souvenir d'enfance, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1975, *OC I*, pp. 655-793.

VME : La Vie mode d'emploi : romans, Paris, Hachette ; POL, 1978, *OC II*, pp. 1-701.

EI : Ellis Island, Paris, Éditions du Sobier, 1980 avec Robert Bober, disponible en cassette Vision Seuil (VHS Secam), 1991, puis : Paris, POL, 1995, *OC II*, pp. 869-904.

JSN : Je suis né, Paris, Seuil, 1990.

*Roussel et Venise : Georges Perec, Henry Mathews, « Roussel et Venise, esquisse pour une géographie mélancolique » [1976], dans PEREC, Georges, *Cantatrix sopránica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, 1991, pp. 73-107.*

Autres romans

Choses : Les Choses : une histoire des années 60, Paris, Julliard, « Lettres nouvelles », 1965, *OC I*, pp. 1-112.

Quel petit vélo : Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles », 1966, *OC I*, pp. 113-165.

HD : Un Homme qui dort, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles », 1967, *OC I*, pp. 167-262.

EE : Espèces d'espaces, Paris, Éditions Galilée, « L'Espace critique », 1974, *OC I*, pp. 547-653.

JMS : Je me souviens (Les Choses communes Vol. 1), Paris, Hachette ; POL, 1978, *OC I*, pp. 795-898.

« 53 jours » : « 53 jours », texte établi par MATHEWS, Harry et ROUBAUD, Jacques, Paris, Gallimard, Folio, 1993 [1989].

Le Condottière : Le Condottière, avec préface de BURGELIN, Claude, Paris, Seuil, 2012.

L'Attentat : L'Attentat de Sarajevo, avec préface de BURGELIN, Claude, Paris, Seuil, 2016.

Patrick Modiano

Corpus primaire

LPE : La Place de l'Étoile, Paris, Gallimard, « Folio », 1968.

LF : Livret de famille, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.

RBO : Rue des boutiques obscures, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.

QP : Quartier perdu, Paris, Gallimard, « Folio », 1984.

DB : Dora Bruder, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1997].

AN : Accident nocturne, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

UP : Un pedigree, Paris, Gallimard, 2005.

Discours à l'Académie suédoise : Discours à l'Académie suédoise, Paris, Gallimard, 2015.

SD : Souvenirs dormants, Paris, Gallimard, 2017.

Autres romans

RN : La Ronde de nuit, Paris, Gallimard, « Folio », 1969.

BC : Les Boulevards de ceinture, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

VT : Villa triste, Paris, Gallimard, « Folio », 1975.

DSBG : De si braves garçons, Paris, Gallimard, « Folio », 1982.

DA : Dimanches d'août, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.

RP : Remise de peine, Paris, Seuil, 1988.

VE : Vestiaire de l'enfance, Paris, Gallimard, 1989.

VN : Voyage de nocces, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

FR : Fleurs de ruine, Paris, Seuil, 1991.

CP : Chien de printemps, Paris, Seuil, « Points », 1993.

PB : La Petite Bijou, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

DCJP : Dans le café de la jeunesse perdue, Paris, « Le Grand livre du mois », 2007.

HN : L'Herbe des nuits, Paris, Gallimard, « Folio », 2012.

NDDV : Nos débuts dans la vie : théâtre, Paris, Gallimard, 2017

Introduction

« [Autobiographie...] À considérer son étymologie, écrire la vie de soi, le mot s'applique mal. Quelle vie aurais-je bien pu écrire quand j'ignorais ce que j'avais vécu ? [...] Je ne dis pas la vérité, je la fais. »¹

« Le romancier qui veut "mentir vrai" jusqu'au bout, c'est-à-dire donner à la vérité profonde que lui semblent receler ses fantasmes, l'apparence exacte du monde où il vit avec ses contemporains, peut finir par passer pour un vrai menteur. »²

« Renato Zaga fuyait la vérité comme la peste. Il avait compris que le plus grand don qu'un artiste désireux de s'attirer les bonnes grâces du public pouvait faire à ce dernier c'était l'illusion, et non la vérité, car celle-ci a souvent de fort mauvaises façons, n'en fait qu'à sa tête et ne se soucie guère de plaire. »³

L'espace textuel est le lieu privilégié de la recherche identitaire et existentielle de Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano. Ces trois écrivains d'origine juive partagent un parcours d'égarement et de déperdition au sein de l'h/Histoire, suite aux événements douloureux de la Seconde Guerre mondiale. La cicatrice historique taraude, plus ou moins obliquement, leur œuvre littéraire et symbolise, d'une manière singulière pour chacun d'entre eux, la difficile réappropriation de la mémoire familiale et collective. Au contact du fil de l'écriture, les souvenirs personnels, défaillants, problématiques, ou fallacieux, se mêlent à l'imaginaire, incarnant une réalité autre, *visionnaire*, où l'on peut appréhender les événements historiques par leur complexité, couturer (ou *contourner*) les plaies intimes et ouvrir finalement une voie à la transmission.

« J'écris pour me parcourir »⁴ : Perec aimait cette phrase d'Henri Michaux, placée en ouverture d'*Espèces d'espaces*⁵. À ses débuts, l'orphelin de la Shoah ne peut que « bredouiller » quelques mots au sujet de la disparition de ses parents, dont il ne se souvient presque plus : comment raconter cette histoire qui semble empoisonnée par son

¹ Michel del Castillo, *L'Adieu au siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 16 et 21.

² Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, pp. 151-152.

³ *ENCH*, p. 10.

⁴ Henri Michaux : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie./En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive », *Passages, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, t. II, p. 345.

⁵ *EE, OC, II*, p. 559.

commencement ? L'écrivain cherche à renaître des cendres du passé et à retrouver, dans le tressage du vécu et du fictionnel, un juste rapport à lui-même et au monde qui l'entoure. La création littéraire est chargée de redécouvrir, d'abord, et de transformer, ensuite, un héritage problématique. Ce dernier devient ainsi le terrain d'exploration d'une identité nouvelle, qui ne cesse de se chercher, de se cacher, de se transformer continûment, entre ruse et réticence.

Lorsque Modiano, l'enfant « maudit », commence à écrire, c'est avec la tentative de comprendre l'histoire de son père, juif collaborateur, et de trouver une cohérence à sa propre identité, fragilisée par l'abandon des parents et par la perte, à un jeune âge, de son frère Rudy. Dans l'entreprise de reconstruction de soi, il collecte les morceaux du passé comme s'il s'agissait du passé d'un autre, sans arriver à les placer dans le bon ordre. Ainsi, Modiano recommence sans cesse un puzzle inachevé, puisque pour recomposer sa propre image, il manque toujours des « pièces » d'identité. De plus, celles qui restent ne s'emboîtent pas parfaitement les unes dans les autres, car elles sont faites d'une matière changeante, comme celle de la mémoire et des rêves. Si son propre portrait lui échappe sans cesse, les blancs de l'écriture coïncident donc, à la fois, avec ce qui ne peut être retrouvé et avec ce qui relance continûment la recherche identitaire.

Enfin, l'œuvre littéraire de Romain Gary, héros de la Résistance, est traversée par la mémoire de la guerre et de l'extermination, bien que l'écrivain refuse d'en parler ouvertement dans ses textes. Au contraire, il voit dans l'écriture un instrument de lutte contre la réalité : ce n'est que par les biais de la fiction qu'on peut vraiment saisir les aspects les plus complexes et contradictoires du passé. Dans son entreprise de compréhension de soi et du réel, Gary écrit plus pour « se dépasser » que pour « se parcourir », comme le montrent ses nombreuses pratiques de déguisement et de camouflage identitaire, en particulier la figure d'Émile Ajar. Si l'histoire de la Seconde Guerre mondiale émerge à l'arrière-plan de plusieurs de ses récits, l'écrivain ne cesse d'interroger la question des origines et de mettre en garde contre le risque des appartenances emprisonnantes.

Ainsi, le parcours de recherche et de déperdition existentielle des trois auteurs s'insère entre les plis et les replis de la difficile transmission, dans la période de l'après-guerre, de la mémoire juive et de la mémoire de la collaboration. Pour le résistant-survivant, il s'agit de faire œuvre de mémoire, sans la trahir. Pour Perec et Modiano, au contraire, l'écriture sert à appréhender les traces d'une perte dont ils n'arrivent pas à identifier les contours. Comment donner forme au vide et le réintégrer au sein du récit de soi ?

Le but de cette thèse est d'explorer la mise en scène de l'identité chez les trois écrivains, à partir des questions non résolues qui concernent leur judéité déficitaire et la tragédie historique qui a bouleversé leurs existences. Afin de voir comment ils s'approprient les éléments problématiques de leurs identités par de multiples voies et voix littéraires, nous avons analysé un vaste *corpus* de textes, autobiographiques et autofictionnels, qui couvrent l'intégralité de la période de leur production artistique, d'abord dans une perspective monographique, puis dans une perspective comparative.

Au cours de la première partie de notre thèse, nous avons abordé le concept d'identité sous différents points de vue et dans diverses perspectives (psychanalytique, anthropologique, ethnologique, narratologique...), afin de mettre en lumière la complexité de cette notion, qui demeure, encore de nos jours, problématique et insaisissable. Ensuite, dans le sillage des études de Paul Ricœur sur l'identité narrative, nous nous sommes concentrés sur le ressassement identitaire des trois auteurs, ou plutôt sur la réécriture d'une série de motifs autobiographiques, d'origine traumatique, qui reviennent dans les différents textes de manière obsessionnelle et perturbante. Face à l'horreur du génocide et aux événements dramatiques de la Seconde Guerre mondiale, Gary, Perec et Modiano cherchent un « mode de la narrativité » qui s'efforce de récupérer la mémoire personnelle, familiale et historique, pour en faire œuvre de transmission, surmontant à la fois l'« indicible » blanchotien et le réalisme larmoyant des récits de témoignage.

Considérant cet effort de recréation des formes de la représentation comme une sorte de *contournement* des plaies de l'intime, grâce à la littérature, nous avons donc choisi de prendre en compte tout ce qui, dans leurs textes, témoigne de l'obsession, du ressassement, mais aussi de l'inaboutissement et de la reformulation. En considérant l'œuvre littéraire de Gary, Perec et Modiano comme le terrain d'une recherche de soi continuellement relancée par l'écriture, nous avons examiné tout ce qui, de livre en livre, *répète* la question de l'identité, ou *répète* les éléments, partiels, que l'on possède à son sujet. L'idée est que « chaque retour sur le déjà-lu dévoile de nouvelles couches d'écriture, accroît la complexité, transforme la perception, invalide toute idée de clôture du texte, de fixité de ses significations »⁶. Ainsi, les questions obsédantes demeurent toujours sans réponse mais peuvent être « répétée[s] », ressassées et appréhendées différemment dans l'univers libre de la fiction. De même, le souvenir des morts revit dans des lignes d'encre que les trois écrivains

⁶ Guy Amsellem, *Romain Gary. Les Métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 10.

dessinent et redessinent continûment, à la recherche d'une image perdue qu'ils voudraient reconstituer, ou *restituer*.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons étudié comment la recherche de l'identité personnelle passe avant tout par la recherche d'une identité d'écrivain. La question devient alors de savoir comment le « je » se construit-il en tant qu'auteur ? À la suite des études de Foucault, nous avons analysé le processus de construction d'une identité et d'un *corpus* d'auteur. Comment s'approprier d'un nom et d'une posture d'écrivain sans y rester emprisonné ? L'écriture permet à tout auteur une libération émotionnelle et une expérience de création/recréation esthétique singulière lorsque ce dernier se met en scène, jouant du décalage entre l'identité bio-fictionnelle et la figure auctoriale. D'ailleurs, il y a d'autres facteurs qui interviennent à transformer le sens d'une œuvre littéraire et d'une identité auctoriale, surtout si l'on raisonne en termes de « fiabilité » et d'« implication ». Ainsi, nous avons analysé le principe de duplication de l'auteur en tant que *Autre-que-soi* à partir de la perspective mémorielle, à travers laquelle on répète pour faire œuvre de mémoire, aussi bien que de transmission. Dans le cas de Gary, Perec et Modiano, l'invention de soi répond à une logique de déplacement fictionnel par rapport aux événements douloureux du vécu et à la difficile appropriation d'une judéité problématique. Dans la fin des années soixante, parallèlement à la résurgence de la mémoire des camps, leurs figures auctoriales sont remises en question, notamment en vertu de leurs origines juives. Avec quel rôle, avec quelle légitimité et par quels moyens se chargent-ils de transmettre la mémoire de l'Occupation et des camps, dont ils ne peuvent ou ils ne savent pas témoigner ? Par quelles modalités discursives (et médiatiques) incarnent-ils le rôle et la posture des « témoins paradoxaux » ?

Enfin, dans la troisième partie de notre thèse, nous avons étudié la répétition comme instrument d'introjection de l'altérité, à partir de l'idée selon laquelle chaque auteur est un intertexte qui s'écrit par les mots des autres. Le travail des trois écrivains est conçu comme un *corps-texte* montrant une constellation de blessures, suturée par autant d'expédients littéraires. Ainsi, en considérant la littérature italienne comme un terrain d'exploration poétique aussi fascinant que dépaysant pour Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, nous avons cherché à tracer des correspondances inédites entre leur *corpus* littéraire et les œuvres de Luigi Pirandello, Italo Svevo et Cesare Pavese. Il s'agit de rapports d'influence très différents entre eux, au niveau stylistique, thématique et esthétique, les deux premiers étant construits sous le signe de la mystification et de la mauvaise foi, le troisième sur une affinité élective qui, en partant de la littérature, ouvre au domaine philosophique et artistique.

Dans les trois cas, ces rapports « d’infusion [...], d’osmose, d’imbibition »⁷ se révèlent être un nouveau mode d’appréhension de la réalité. Si l’emprunt intertextuel constitue une empreinte sur le *corpus* d’auteur, les « impressions »⁸ qu’il laisse sur la page ne sont pas seulement d’ordre littéraire, mais sont les résultantes d’une « interaction identitaire » dans le domaine libre de la création.

À partir de leur parole d’écrivain, les trois auteurs compensent un vide de filiation et d’origines pour trouver, dans la littérature, une forme d’appartenance plus intime et recherchée. Pourtant, la rencontre avec l’Autre ne fait qu’augmenter leur sentiment de dépossession et de dissolution d’identité. S’il est impossible de trouver chez autrui l’essence ultime de son propre être, on pourra se servir des mots de l’Autre pour apprendre quelque chose de nouveau sur soi et relancer encore une fois la recherche.

Finalement, pourrait-on faire de la répétition, déclinée⁹ comme thème (l’interrogation identitaire et mémorielle), comme mode de composition (le ressassement) et comme pratique intertextuelle (la réécriture des mots des autres écrivains), une « forme-sens »¹⁰ du questionnement identitaire ? En quoi cette figure, avant tout rhétorique, pourrait-elle rendre à une identité insaisissable sa propre voix singulière ?

⁷ Georges Perec, *À la recherche d’Italo Svevo*, « Les Nuits magnétiques », Les Nuits de France Culture, première diffusion le 26 avril 1979, disponible dans les archives de l’INA.

⁸ Nous choisissons d’utiliser ce mot (qui dérive du latin *impressio*) pour souligner à la fois le résultat tangible d’une influence littéraire, se révélant être une trace dans l’écriture, par exemple sous la forme d’un emprunt, mais aussi pour rendre explicite la rencontre-choc, littérairement le « corps à corps », qui se joue entre deux *corpus* auctoriaux qui entrent en contact.

⁹ Cf. pour cette approche Raphaëlle Guidée, « L’éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W.G. Sebald » dans Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, *La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, pp. 37-47.

¹⁰ Nous empruntons le concept à Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, vol. I. D’après le linguiste, la « forme-sens » coïncide avec la « forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l’homogénéité du dire et du vivre » (p. 176). L’analyse textuelle de Meschonnic surmonte le dualisme entre signifiant et signifié, aussi bien que celui entre langue et langage et individu et société.

État des lieux

Notre thèse s'inscrit dans le sillage des études récentes qui portent sur l'œuvre de Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano. Les trois auteurs, souvent analysés en parallèle dans de nombreux articles, ont été l'objet d'une étude comparatiste de Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu : topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*¹¹, publiée en 2004 et rééditée en 2014. Ce travail se propose de retracer la « topographie d'une mémoire absente » chez les trois écrivains, en concentrant l'analyse sur trois textes qui ont joué un rôle important dans l'histoire de la littérature française de l'après-guerre, caractérisée par une période de refoulement de la mémoire juive : *La Danse de Gengis Cohn* (1967) de Romain Gary, *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec et *La Place de l'étoile* (1968) de Patrick Modiano. Timo Obergöker s'interroge surtout sur le questionnement de l'identité juive chez Gary, Perec et Modiano, suite à la tragédie de l'Holocauste, en soulignant en quoi la recherche identitaire qui est la leur n'aboutit pas, sinon dans le non-lieu d'« une mémoire nomade [...] refus[ant] de s'installer ». Ainsi, son étude se différencie de celle de Myriam Ruzniewski-Dahan qui, en 1999, avait également consacré son œuvre *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit*¹² à l'analyse de certains textes d'Elie Wiesel, Anne Langfus, Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano. Considérant les cinq écrivains comme cinq prises de parole d'une sensibilité juive singulière, Ruzniewski-Dahan explorait la question de l'existence d'une « fiction du génocide », dans le sillage des études de Charlotte Wardi¹³.

D'ailleurs, au cours des vingt dernières années, la critique¹⁴ a porté une attention grandissante au thème juif dans l'œuvre littéraire de Gary, de Perec et de Modiano. Ainsi,

¹¹ Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu: topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014 [2004].

¹² Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹³ Charlotte Wardi en 1986 avait déjà consacré une étude aux rapports entre fiction et génocide. L'œuvre de Romain Gary y est analysée dans un chapitre monographique, cf. Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque : histoire et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

¹⁴ Nous allons rappeler ici les études critiques analysant, sous une perspective comparative, les ouvrages des trois écrivains (ou au moins de deux d'entre eux). Ce sont le plus souvent des articles de revue qui tracent des liens de correspondance entre les trois différentes poétiques. Ces articles étant nombreux, nous y ferons référence tout au cours du présent travail. Nous citons néanmoins le n° 176 de la *Revue d'histoire de la Shoah*, « La Shoah dans la littérature française », septembre-décembre 2002, sous la direction de Myriam Ruzniewski-Dahan et Georges Bensoussan, qui réunit des articles importants consacrés aux auteurs étudiés

l'interrogation de leur judéité historique s'est révélée un puissant vecteur d'unité entre les trois différentes esthétiques. Chez ces auteurs, le problème de la « construction » de la mémoire problématique de la Shoah, considérée surtout par rapport à la langue d'écriture et aux modalités discursives les plus appropriées pour l'exprimer, représente un questionnement commun et essentiel. La question du manque de transmission familiale des origines juives est également importante. D'une part, elle empêche une appartenance complète et non ambiguë au judaïsme, d'autre part, elle pose problème à leur assimilation au sein de la culture française. Sur ce thème, Clara Lévy a publié en 1998 un essai, *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*¹⁵, qui aborde la question des écritures de la judéité du point de vue de la sociologie de la littérature. La chercheuse étudie l'œuvre d'un certain nombre d'écrivains d'origine juive de langue française, comme Albert Memmi, Albert Cohen, Georges Perec, Romain Gary et Edmond Jabès, au sein du plus vaste champ de la littérature française. Au cours de son analyse, Clara Lévy convoque simultanément un critère chronologique, un critère d'appartenance au champ littéraire français, un critère ethnico-religieux, fondé sur l'autodéfinition des écrivains en tant que juifs, et un critère de visibilité, qui relève donc de la notoriété propre à chaque auteur étudié.

Annelise Schulte Nordholt dans *Perec, Modiano, Raczynow. La génération d'après et la mémoire de la shoah*¹⁶, réunit également dans ce même cadre les écritures des « enfants de survivants » et des « survivants-enfant » – trop jeunes pour se souvenir de la période des déportations, mais également obsédés par cette « mémoire empoisonnée ». Ainsi, l'œuvre de Perec, Modiano et Raczynow est interrogée à partir du brouillard qui s'instaure entre témoignage et fiction, constitutif de certains de leurs textes, et par la perspective cartographique du lieu mémoriel¹⁷. Plus récemment, Mireille Hilsum dans son essai *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*¹⁸ a étudié comment le second conflit mondial constitue un tournant et une fracture entre l'œuvre d'Aragon et Sartre, écrivains de la Grande Guerre, en rupture avec les pères, et celle de Georges Perec

dans notre thèse : « Sur Romain Gary » de Myriam Anissimov, « Perec et la judéité : une transmission paradoxale », de Claude Burgelin et « Patrick Modiano : prière d'insérer » de Myriam Ruzniewski-Dahan.

¹⁵ Clara Lévy, *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

¹⁶ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczynow. La génération d'après et la Mémoire de la shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

¹⁷ Son étude complète et poursuit l'un des plus importants ouvrages d'Anny Dayan-Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah : survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS éditions, 2007, consacré aux témoins-survivants, écrivains « de première génération » comme Robert Antelme, Primo Levi, Jorge Semprun, Anna Langfus, Elie Wiesel et Piotr Rawicz, analysés à la croisée de l'histoire, de la littérature et de la psychanalyse.

¹⁸ Mireille Hilsum, *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*, Paris, Kimé, 2012.

et Patrick Modiano, écrivain-héritiers, en quête de filiation et d'origines. La même année, en 2012, *Les mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*¹⁹ de Claude Burgelin explore également le thème de l'héritage paternel sous la perspective de la recherche identitaire, mais l'essai excède la seule question juive. Le critique démontre que, dans la tension qui se joue entre l'acceptation du patronyme et son refus – à la faveur d'un (ou plusieurs) nom(s) d'emprunt – l'identité personnelle de l'écrivain est profondément mise en jeu, sinon en danger, par la création de soi en tant qu'auteur. Ainsi, à la croisée des drames individuels, familiaux ou historiques, et des dynamiques socio-culturelles contemporaines propres aux auteurs étudiés, le nom se révèle être à la fois une interrogation des origines troublante et un outil de renaissance dans le présent de l'écriture. Dans cette étude, l'élément juif ressurgit, par sa puissance interrogative, dans les portraits du pseudo-Gary et dans les rapports qui lient le nom à la lettre hébraïque chez Perec.

Les enjeux qui se jouent entre judéité, identité et écriture ont par la suite été l'objet du travail de Maxime Decout, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*²⁰. Cette étude se propose de suivre la difficile trajectoire d'affirmation du fait juif au sein du plus vaste champ de la littérature française, de l'Affaire Dreyfus jusqu'à nos jours. Réfutant l'étiquette trompeuse de « littérature juive », le critique explore les différentes judéités des auteurs qui constituent son *corpus*²¹ en essayant de faire résonner la singularité de la recherche ontologique qui est la leur, aussi bien que la puissance esthétique et formelle qui caractérise leurs textes. Le travail de Maxime Decout, qui consacre également trois portraits monographiques, entre autres, à Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, s'inscrit dans la lignée des travaux de Susan Suleiman, *Crises of memory and the second World War*²² et résulte d'une réflexion au carrefour de l'histoire, de la philosophie et de la politique.

Tout récemment, en 2018, Philippe Zard a également exploré les liens qui s'entrelacent entre judéité et écriture dans *De Shylock à Cinoc : essai sur les judaïsmes apocryphes*²³, qui se conclut sur l'analyse de l'œuvre de Perec et Modiano. Philippe Zard

¹⁹ Claude Burgelin, *Les mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, 2012.

²⁰ Maxime Decout, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015.

²¹ Il est significatif de souligner que Maxime Decout, outre des auteurs juifs comme Albert Cohen ou Edmond Jabès, inclut dans sa recherche des écrivains qu'il appelle des « juifs de plume » ou des « juifs de cœur » en raison de leur philosémitisme, tels Marguerite Duras et Maurice Blanchot (dans l'après-guerre).

²² Susan Suleiman, *Crises of memory and the second World War*, London, Harvard University Press, 2006.

²³ Philippe Zard, *De Shylock à Cinoc : essai sur les judaïsmes apocryphes*, Paris, Garnier, 2018.

consacre son étude à la poursuite des « métamorphoses et anamorphoses de la question juive dans une Europe chrétienne et postchrétienne »²⁴. De Shakespeare à Joyce, d'Albert Cohen à Steiner, de Benjamin à Patrick Modiano, en passant par Kafka et Perec, le critique quitte la perspective anthropologique qui caractérise les deux premières parties de son étude pour aborder ensuite, dans la troisième partie, la question de la « réinscription subjective de la judéité dans l'écriture » chez Kafka, Benjamin, Perec et Modiano. Selon Zard, les « *Néo-marranes* » Modiano et Perec recomposent dans l'écriture leur judéité à l'image d'une présence spectrale et intermittente, dont le chercheur avait déjà parlé dans deux articles importants : « Fantômes de judaïsme, spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano »²⁵ et « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? »²⁶.

*

Ainsi, on s'aperçoit que les parallèles entre Gary, Perec et Modiano se jouent presque exclusivement sur le rapport qu'ils entretiennent avec leur judéité. En mettant de côté la question de l'identité juive, quelques études récentes²⁷ ont cherché à retracer des perspectives d'affinité dans la recherche esthétique et formelle de Patrick Modiano et Georges Perec, selon trois points de vue singuliers : celui de la liste, dont le sens est à repérer du côté de la mémoire absente (*Poétique et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*²⁸) ; celui de l'enquête sur les lieux, à la fois individuelle et collective (*Imaginaire et espaces urbains : Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*²⁹) et celui de la photographie (*Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*³⁰). Au contraire, les comparaisons que l'on a pu établir d'un point de vue esthétique

²⁴ *Ibid.*, Avant-propos.

²⁵ Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », *Pardès*, n° 45, 2009/1, pp. 123-135.

²⁶ Philippe Zard, « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? », *Perspectives. Revue de l'Université hébraïque de Jérusalem*, n° 12, 2005, pp. 103-131.

²⁷ Cf. Roland Brasseur, Denise Cima : « Les Boutiques obscures : Modiano et Perec », communication présentée au séminaire Perec le 29 mai 1999. Du même Brasseur, l'on rappelle l'œuvre *Je me souviens de Je me souviens*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1998, où l'on croise des références historiques et culturelles communes entre Perec et Modiano. Cf. également, sous une perspective moins scientifique, le dialogue imaginaire entre Perec et Modiano que Denis Cosnard a inventé pour le numéro spécial de la revue *Europe* consacrée à Georges Perec en janvier 2012, « Perec-Modiano, un dialogue imaginaire », dans Maxime Decout (dir.), « Georges Perec », *Europe*, n° 993/994, janvier/février, 2012.

²⁸ Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.

²⁹ Myoung-Sook Kim, *Imaginaire et espaces urbains : Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³⁰ Valeria Sperti, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005.

sont plus rares entre Patrick Modiano, Georges Perec et Romain Gary, ce dernier étant un écrivain de la génération précédente, né en 1914³¹. Quand Perec et Modiano atteignent le succès, dans les années 1970, c'est en effet avec Émile Ajar qu'ils se disputent le *podium* des jeunes talents de la littérature française, alors que Gary est considéré, déjà depuis quelques temps, comme un écrivain fini, asséché, inutilement prolifique et trop polémique. Bien que souvent invités dans des émissions télévisées cultes comme *Apostrophes*, il semble qu'ils ne se soient pourtant jamais connus personnellement³². François-Henri Désérable, dans son roman *Un certain M. Piekielny*³³, parle en effet de leur (non) rencontre.

D'ailleurs, si aucune trace de Gary et de Modiano n'apparaît dans les textes de Perec ni dans ses entretiens, au temps où Paul Pavlowitch incarne le personnage d'Ajar, Romain Gary, interviewé en 1978 par Jacques Chancel³⁴, fait l'éloge du jeune Modiano : « J'ai lu un livre où le talent éclate, que j'aime beaucoup, il s'appelle *Rue des Boutiques Obscures* ». L'œuvre le fascine tellement que peu après l'avoir lue, Gary adresse une lettre à Modiano, louant son « réalisme humain »³⁵. Ce roman ambigu, dont le protagoniste est amnésique, rappelle dans son titre le recueil des 124 rêves de Perec, *La Boutique obscure*, et a été couronné par le Goncourt en 1978 – six votes contre un en faveur de *La Vie mode d'emploi*. Ce dernier texte de Perec obtient pourtant le prix Médicis la même année et Gary en parle également en termes élogieux : « [Perec c'est] quelqu'un qui m'a ébloui par son talent »³⁶ même si, selon lui, l'architecture du livre est un peu trop complexe et l'auteur s'attarde sur des jeux de mots qui ennuient le lecteur. Aujourd'hui, on trouverait suspect que Gary se montre, devant Chancel, très attentif à la scène littéraire contemporaine, tout en évitant de

³¹ Gary a à peu près le même âge que le père de Modiano (Albert né en 1912) et que le père de Perec (Icek Judko, né en 1916, avec lequel il partage également l'origine juive orientale, l'arrivée en France à la fin des années vingt et l'engagement durant la Seconde Guerre mondiale).

³² Dans les nombreux entretiens de Georges Perec en 1978, à l'époque du Prix Goncourt attribué à *Rue des Boutiques Obscures*, l'œuvre de Modiano n'est jamais nommée ni commentée par Perec. Cf. Dominique Bertelli et Mireille Ribière (éd.), *Entretiens et Conférences*, Nantes, Joseph K, 2003. En 1978 pourtant, Modiano inaugure l'opuscule « Noël vu par sept écrivains français » dans le « *Nouvel Observateur* », 23 décembre 1978, avec le texte « 1 rue Lord Byron » et Perec le conclut avec le récit « Une rédaction ». Cf. sur le sujet, Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010, p. 276.

³³ Dans le roman de François-Henri Désérable, *Un certain M. Piekielny*, Paris, Gallimard, 2017, lorsque Gary évoque son plaisir à la lecture de l'œuvre de Modiano, et le baptise le « Saint-John Perse du roman », Modiano s'exprime à sa façon au sujet de Gary : « Oui, bien sûr, quand on le lit on est un peu comme, on ne sait pas très bien, et puis après, disons que, surtout quand ça nous rappelle, non, parce que les livres, enfin, c'est une sorte de, et alors c'est un peu comme si, enfin, tout cela est, comment dire, bizarre. »

³⁴ Romain Gary est interviewé par Jacques Chancel pendant la transmission Radioscope le 26 octobre 1978 sur France Inter : disponible en ligne, URL : <https://www.ina.fr/audio/PHD99230651/romain-gary-audio.html>, consulté le 30 juin 2019.

³⁵ Lettre de Romain Gary à Patrick Modiano, 31 août 1978, publiée dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 2012, p. 206.

³⁶ Romain Gary est interviewé par Jacques Chancel, Radioscope, 26 octobre 1978, entretien cité.

citer l'œuvre d'AJAR, considéré à l'époque comme étant une jeune promesse repérée par Gallimard. En effet, il ne mentionne pas l'auteur qui en 1975 a obtenu le Prix Goncourt avec *La Vie devant soi* et qui a sorti, en 1976, un roman extraordinaire comme *Pseudo*, déclarant au contraire qu'il est en train d'écrire son dernier livre, *L'Angoisse du Roi Salomon*. Ainsi, avec toute la malice qu'offre un regard rétrospectif, on pourrait aujourd'hui analyser ses mots, quand, au cours du même entretien, après avoir cité Modiano et Perec parmi ses ennemis de plume, il s'exclame : « Ça me fait plaisir de voir que je ne suis pas le seul, [...] mais il faut se méfier ! »

D'ailleurs, s'il est difficile de trouver des parallèles qui rapprochent, hors du discours mémoriel, l'œuvre de Romain Gary à celle des deux autres auteurs, selon Bruno Blanckeman, il faut se méfier également des comparaisons trop hâtives entre les poétiques de Modiano et Perec. Bien que ces deux écrivains, à partir de la rencontre avec Raymond Queneau³⁷, semblent en effet se fuir et se poursuivre l'un l'autre, dans l'article « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? »³⁸, le critique montre comment les liens entre Georges Perec et Patrick Modiano ne sont pas à chercher dans un jeu d'influences, plus ou moins dissimulées, ni dans un enjeu de filiation : leurs cheminements littéraires s'accomplissent en parallèle, chacun dans sa singularité.

*

Nous nous sommes ici limités à définir un cadre général aux principales contributions critiques qui portent une attention particulière à l'œuvre de Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, et qui renouvellent les perspectives de comparaison entre leurs esthétiques. De toute façon, au cours de ces dernières années, d'autres études monographiques importantes et plusieurs travaux de thèse ont contribué à enrichir le débat scientifique autour de ces trois auteurs. Nous ne rappelons ici que les plus récents et les plus significatifs pour notre recherche, afin de mettre en évidence l'envergure du *corpus* critique sur lequel nous travaillons.

Sur le long terme, parmi les trois auteurs, Georges Perec est celui qui a bénéficié le plus de la faveur de la critique. Depuis trois ans notamment, on a vu se multiplier les

³⁷ Figure importante et quasi-paternelle pour Modiano, qui se voit introduire par lui au sein de l'officine Gallimard, Raymond Queneau a également accueilli Perec à l'Oulipo, dont il est co-fondateur en 1960 avec François Le Lionnais.

³⁸ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? » dans Maryline Heck (dir.), *Filiations perecquiennes, Cahier Georges Perec n° 11*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, pp. 121-132.

recherches sur cet auteur. D'abord on compte, parmi les publications récentes qui concernent l'écrivain, la publication des *Œuvres complètes* dans la prestigieuse collection « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Christelle Reggiani, et de l'album relatif, conçu par Claude Burgelin. En 2017, un travail universitaire, issu d'une thèse de doctorat, ouvre des nouvelles perspectives dans le champ de la *World literature*, analysant l'œuvre de Perec en parallèle avec des auteurs non français : il s'agit de *Mémoires de l'oubli : William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*³⁹ de Raphaëlle Guidée. De plus, deux ouvrages novateurs, publiés la même année, opèrent une relecture de la production perecquienne selon un point de vue artistique : *The Afterlives of Georges Perec*⁴⁰ explore en effet l'influence de l'écrivain dans l'art, l'architecture, le design et les médias contemporains, alors que *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*⁴¹ vise à établir un parallèle entre les deux créateurs à partir de la pratique postmoderne de la copie (au sens large de pastiche, intertexte, variation). En outre, l'année 2016 voit la parution du volume collectif *Relire Perec*⁴², sous la direction de Christelle Reggiani. Il s'agit d'un ouvrage qui rassemble les actes du Colloque de Cerisy de l'année précédente, et qui compte de nombreux articles sur le thème de l'identité juive de Georges Perec étudié à la lumière de sa recherche formelle. Toujours en 2016, le *Cahier Georges Perec n° 12*⁴³, dirigé par Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani, a été consacré aux « Espèces d'espaces perecquiens ». Enfin, le *Cahier Georges Perec n° 13*⁴⁴, publié en 2019 sous la direction de Maxime Decout et Yû Maeyama a été consacré à *La Disparition*, en raison de l'anniversaire de sa publication, alors que le *Cahier Georges Perec n° 14*, qui aborde le thème des « Filiations perecquiennes étrangères » est aujourd'hui en cours de publication, sous la direction de Raoul Delemazure, Eléonore Hamaide-Jager, Jean-Luc Joly et Emmanuel Zwenger.

Mise en parallèle avec la ferveur scientifique qui accompagne la production de Perec, l'attention de la critique pour le travail de Romain Gary apparaît globalement modérée.

³⁹ Raphaëlle Guidée, *Mémoires de l'oubli : William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Garnier, 2017.

⁴⁰ Rowan Wilken, Justin Clemens, *The Afterlives of Georges Perec*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

⁴¹ Priya Wadhwa, *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*, Leiden, Boston, Brill-Rodopi, 2017.

⁴² Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec : actes du colloque de Cerisy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

⁴³ Danielle Constantin, Jean-Luc Joly et Christelle Reggiani (dir.), *Cahier Georges Perec n° 12, Espèces d'espaces perecquiens*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015.

⁴⁴ Raoul Delemazure, Eléonore Hamaide-Jager, Jean-Luc Joly, Emmanuel Zwenger (dir.), *Cahier Georges Perec n° 13, Filiations perecquiennes étrangères*, en cours de publication chez Le Castor Astral. Nous y avons collaboré avec l'article « Georges Perec et Italo Svevo : Histoire d'une confession mensongère ».

Pourtant, des colloques importants ont été consacrés à cet écrivain en 2014, comme celui organisé par Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon, « Romain Gary, une voix dans le siècle » (25-26-27 septembre 2014, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)⁴⁵ ou celui organisé par Yves Baudelle et Geneviève Roland du 19 au 21 février 2014 à Lille « Le siècle de Romain Gary », ou bien le Colloque « Passion ‘‘Romain Gary’’ », qui a eu lieu les 28 et 29 novembre 2014 auprès du CUM, Centre universitaire méditerranéen, de Nice⁴⁶.

De plus, la publication d'un numéro consacré à Romain Gary⁴⁷ par la revue *Europe*, un recueil d'entretiens (« Un soir avec Kennedy⁴⁸»), ainsi que le manuscrit inédit *Le Vin des morts*⁴⁹ (par Philippe Brenot), édité chez Gallimard, et l'entretien *Le Sens de ma vie*⁵⁰, jusqu'ici inconnus, ont vu le jour l'année de son centenaire. D'ailleurs, la figure de l'écrivain n'a de cesse de fasciner l'imaginaire des contemporains par l'exceptionnalité de sa biographie. Cette dernière en effet a récemment inspiré l'écriture de plusieurs récits et même d'un film biographique sur Romain Gary, tiré de la *Promesse de l'aube*⁵¹. Enfin, en 2019, de plus du recueil d'actes *Romain Gary, une voix dans le siècle*⁵², dirigé par Anne Simon, Alain Schaffner et Julien Roumette, ce dernier a publié un ouvrage monographique, intitulé *Romain Gary ou le deuil de la France libre*⁵³. En outre, une nouvelle édition de ses *Œuvres complètes* a été publiée dans la prestigieuse collection « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Mireille Sacotte⁵⁴, accompagnée d'un album *Romain Gary* conçu par Maxime Decout.

⁴⁵ Julien Roumette, Alain Schaffner Et Anne Simon, (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Actes du colloque des 25-26-27 septembre 2014, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, Honoré Champion, 2018.

⁴⁶ Les enregistrements du Colloque « Passion ‘‘Romain Gary’’ », 28 et 29 novembre 2014, CUM, Centre universitaire méditerranéen, de Nice sont disponibles en ligne en 7 parties, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bsOYBmEULj4>, consulté le 30 juin 2019.

⁴⁷ Maxime Decout (dir.), « Romain Gary », *Europe*, n° 1022-1023, Juin-Juillet 2014.

⁴⁸ Romain Gary, *Un soir avec Kennedy*, (1914-1980), Paris, L'Herne, 2014.

⁴⁹ Romain Gary, *Le Vin des morts*, présenté par Philippe Brenot, Paris, Gallimard, 2014.

⁵⁰ Romain Gary, *Le Sens de ma vie* (1914-1980), Paris, Gallimard, 2014.

⁵¹ Un film homonyme vient de paraître, tiré de son roman autobiographique, *La Promesse de l'aube*, réalisé par Eric Barbier, Paris, Pathé films, 2018. *Un certain M. Piekielny* de François-Henri Désérable (cit.) et le récit *Grand Mariage en douce*, Paris, Le Grand Livre du mois, 2016 d'Arianne Chemin, consacré à l'histoire de son mariage avec Jean Seberg, s'inspirent aussi de ce roman autobiographique. Laurent Seksik dans *Romain Gary s'en va-t-en guerre*, Paris, Flammarion, 2017, se concentre sur la période de l'enfance et sur l'absence du père.

⁵² Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon, (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, cit.

⁵³ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, Paris, Honoré Champion, 2018.

⁵⁴ Mireille Sacotte a déjà dirigé les volumes collectifs *Romain Gary : écrivain-diplomate*, Paris, ADPF publ., 2003 et *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002. De plus, elle a été l'auteur de l'édition Quarto Gallimard, *Légendes du Je, Romain Gary/Émile Ajar* en 2009.

Suite au Prix Nobel de la littérature 2014⁵⁵, on a salué les publications de nombreuses études concernant l'œuvre de Patrick Modiano. On rappelle par exemple le travail d'Akane Kawakami, *Patrick Modiano*⁵⁶, publié en 2015, et le numéro 1.038 de la revue *Europe*, consacré à Patrick Modiano⁵⁷, sous la direction de Maxime Decout. De plus, récemment ont été publiés les actes du Colloque *Patrick Modiano et l'archéologie du contemporain*⁵⁸, avec une préface de Bruno Blanckeman, auteur de *Lire Patrick Modiano*⁵⁹ et d'un ouvrage récemment publié (novembre 2019) par les Editions Passage(s), *Patrick Modiano ou l'écriture comme un nocturne*⁶⁰.

Avec *La part du féminin dans l'œuvre de Patrick Modiano : fonctions et attributs des personnages féminins modianiens*⁶¹, Klijn Grenaudier a été la première à consacrer un travail qui s'appuie sur l'intégralité du corpus modianesque et qui retrace l'importance de l'univers féminin chez Modiano, en stigmatisant la réticence, l'intermittence et le sentiment de fuite ontologique de ses personnages. Deux études pertinentes analysent également l'œuvre de Modiano, cette fois sous une perspective comparative, l'une en rapport avec la littérature de l'Après (*Errance identitaire, errance scripturale : Patrick Modiano, W. G. Sebald, Fred Wander et la littérature de l'après*⁶² d'Aurélié Julien), l'autre en rapport avec l'« extrême-contemporain » (*Le Clair-obscur « extrême contemporain » : Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Patrick Modiano et Pascal Quignard*⁶³ de Julia Hotler). Enfin, une thèse de doctorat soutenue en 2017 par Elena Quaglia, *L'identité juive en question : Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann*⁶⁴, sous la direction de Dominique Viart et de Rosanna Gorriss Camos, est actuellement en cours de publication. Ce travail

⁵⁵ Cf. Maryline Heck (dir.), « Patrick Modiano. Prix Nobel de littérature 2014 », *Le Magazine Littéraire*, n°490, octobre 2014 et Thierry Verret (dir.), *Après le prix Nobel, à la recherche de Patrick Modiano*, *Le Magazine Littéraire Hors-série N° 2*, Novembre 2014.

⁵⁶ Akane Kawakami, *A Self-Conscious Art : Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

⁵⁷ « Patrick Modiano », Maxime Decout (dir.), *Europe*, n° 1038, octobre 2015.

⁵⁸ *Patrick Modiano et l'archéologie du contemporain*, Ana Paula Coutinho, José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho (dir.), Actes du Colloque « Patrick Modiano, l'archéologie du quotidien », Université de Porto, 21 mars 2015, disponible en ligne, URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13984.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

⁵⁹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009.

⁶⁰ Bruno Blanckeman, *Patrick Modiano ou l'écriture comme un nocturne*, Caen, Passage(s), novembre 2019.

⁶¹ Klijn Grenaudier, *La Part du féminin dans l'œuvre de Patrick Modiano : fonctions et attributs des personnages féminins modianiens*, Paris, L'Harmattan, 2017.

⁶² Aurélié Julien, *Errance identitaire, errance scripturale : Patrick Modiano, W. G. Sebald, Fred Wander et la littérature de l'après*, sous la direction de Francine Maier-Schaeffer, Université de Rennes, 2016.

⁶³ Julia Hotler, *Clair-obscur « extrême contemporain » : Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Patrick Modiano et Pascal Quignard*, Leiden, Brill-Rodopi, 2017.

⁶⁴ Elena Quaglia, *L'Identité juive en question : Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann*, sous la direction de Dominique Viart et de Rosanna Gorriss Camos, Université de Vérone-Université Lille 3, Nanterre-Charles De Gaulle, 2017.

dévoile les croisements multiples qui relient la recherche esthétique de ces trois auteurs à la judéité, en démontrant comment l'écriture interroge et dissimule leur sens d'appartenance problématique, en jouant sur les stéréotypes identitaires.

La critique, on l'a vu, a jusqu'ici fait dialoguer les œuvres littéraires de Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano à partir du rapport difficile que les trois auteurs entretiennent avec leurs origines juives suite à la tragédie de la Shoah. Selon une perspective générationnelle, de nos jours plutôt débattue, on considère alors Romain Gary, né en 1914, comme un écrivain de la première génération – celle « des pères », en raison de son vécu de résistant et de « témoin-survivant » – alors que, dans un sens très large, on inscrit Georges Perec et Patrick Modiano au groupe des auteurs de la « génération d'Après »⁶⁶. Pourtant, on prend soin de distinguer ultérieurement le cas de Georges Perec, qui a vécu la guerre en tant qu'enfant caché, de celui de Patrick Modiano, né après les événements. Si le premier est un « témoin qui n'a rien vu », hanté par la culpabilité d'avoir survécu aux siens et par les vides d'une mémoire trouée, le deuxième, fils de collaborateur, incarne le paradigme des « enfants de survivants », obsédés, selon Marianne Hirsch, par la « postmémoire »⁶⁷.

⁶⁵ Cf. Dominique Viart, « Écrire au présent, l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 317-333. Nous emprunterons à Dominique Viart cette définition des œuvres de mémoire – « des récits de soi qui excèdent le plus souvent la mémoire singulière » (p. 331) – cherchant à construire un rapport entre l'œuvre littéraire et la situation spécifique dans laquelle elle s'insère (et renoue avec l'héritage culturel qu'elle met en doute).

⁶⁶ « Génération d'après » est le titre d'un film de Robert Bober (1971) sur les enfants cachés. Annelise Schulte Nordholt reprend cette expression pour lui donner un sens plus large qui regroupe les survivants-enfants et les enfants de survivants : « Cela me permettra, tout en attestant la différence entre leurs expériences respectives, de dégager l'expérience commune qui relie l'œuvre de Perec à celles de Modiano et de Raczymov – celle d'une mémoire absente – et leur proximité par rapport à une poétique de l'absence qui vient tout droit des recherches formelles des années 60-70 », Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., p. 15.

⁶⁷ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22 : « Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences. [...] Postmemory—often obsessive and relentless—need not to be absent or evacuated : it is as full as empty, certainly as constructed, as memory itself » p. 22. Tr. fr. : « La post-mémoire est une expérience propre à tous ceux qui grandissent dominés par des récits qui ont précédé leur naissance. Leurs histoires ne sont racontées que tardivement et seulement en raison d'une nécessité : celle de donner voix aux histoires de la génération précédente, façonnées par des événements traumatiques qui ne peuvent être ni compris ni recréés. J'ai développé cette notion en relation avec les enfants de survivants de l'Holocauste, mais je crois que cela pourrait utilement décrire d'autres cas de souvenirs de deuxième génération concernant des événements traumatisants et des expériences culturelles ou collectives. [...] La post-mémoire – souvent obsessionnelle et implacable – n'a pas besoin d'être évacuée : elle est aussi vide que nécessaire, certainement construite, en tant que mémoire elle-même », notre traduction. À partir de maintenant, tous les textes anglais sont traduits en français par moi-même, sauf indication différente.

Les écrivains de la « génération 1.5 »⁶⁸, dont Perec serait l'un des représentants majeurs, et ceux de la « deuxième génération », à laquelle appartient Modiano, commencent à écrire autour des années 1970, époque de reviviscence de la mémoire de la Shoah qui coïncide avec un renouveau de la conscience juive française. Des faits historiques majeurs contribuent à ce réveil identitaire : d'abord, les événements d'Israël et le procès d'Eichmann en 1961, puis l'immigration des juifs sépharades suite à la décolonisation du Maghreb. Cependant, c'est surtout depuis la Guerre de Six Jours que la « question juive » s'impose à la sensibilité française de toute urgence. À ce moment critique de l'histoire d'Israël, la phrase de De Gaulle, à propos du « peuple d'élite, sûr de lui-même et dominateur »⁶⁹, génère un certain malaise chez les juifs français, déclenchant la dure réaction de Raymond Aron dans le livre *De Gaulle, Israël et les Juifs*⁷⁰. Il s'agit d'une étape historique importante dans le chemin d'appropriation du mot *juif*, que s'approprièrent également les mouvements contestataires de Mai 68 quand, dans une atmosphère générale d'affirmation identitaire, ressurgissent des formules comme : « Nous sommes tous des Juifs allemands »⁷¹ ou « CRS=SS ».

Ainsi, « quelle est la part de la culture dans la définition de ce nouveau régime mémoriel ? » – se demande Nelly Wolf dans l'introduction à *Amnésies françaises à l'époque gaullienne*⁷². D'après la sociologue de la littérature, dès la fin des années soixante, de nombreux ouvrages littéraires perpétuent aussi bien la mémoire de la Shoah que celle de l'Occupation, qui avaient été « oubliées » par l'histoire officielle⁷³. Parmi eux, *Un homme*

⁶⁸ Susan Suleiman distingue ultérieurement ces enfants qui sont trop jeunes pour avoir eu une compréhension totale de l'événement mais qui pourtant étaient présents : « [When I speak about the] generation that I call "1.5"[...]. I mean child survivors of the Holocaust, too young to have an adult understanding of what was happening to them and sometimes too young to have any memory of it at all, but old enough to have been there during the Nazi persecution of Jews ». Susan Suleiman, *Crises of Memory*, cit., p. 178 : « [Quand je parle de la] génération que j'appelle «1.5» [...]. Je parle des enfants survivants de l'Holocauste, trop jeunes pour comprendre ce qui leur arrivait et parfois trop jeunes pour s'en souvenir, mais assez âgés pour avoir été là pendant la persécution nazie des juifs ».

⁶⁹ Conférence de presse du général de Gaulle (27 novembre 1967), disponible en ligne, URL : <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaulle00139/conference-de-presse-du-27-novembre-1967.html>, consulté le 30 juin 2019.

⁷⁰ Raymond Aron, qui se définit comme un écrivain « juif “dégorisé” et passionnément français », se dit ex-gaulliste après l'épisode. Raymond Aron, *De Gaulle, Israël et les Juifs*, Paris, Plon, 1968.

⁷¹ Cf. la protestation d'Alain Finkielkraut, « Tous des Juifs allemands ? » dans *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil « Points », 1983 [1980], pp. 25-45. Cf. également : Maxime Decout « Nous sommes tous des Juifs allemands », l'universalisme juif en question », dans Djemaa Maazouzi et Nelly Wolf, avec la collaboration de Dominique Viart, « La France des solidarités (mai 1968-mai 1981) », *Revue des sciences humaines*, n° 320, 4/2015, Lille, Presses universitaires de Septentrion, pp. 129-140.

⁷² Nelly Wolf (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne, 1958-1981: littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Garnier, 2011, pp. 10 et 11. Cette œuvre collective se concentre sur l'action de « configuration » que les œuvres littéraires et cinématographiques jouent dans la construction mémorielle des événements historiques.

⁷³ Cf. Annette Wieviorka, « Les années noires », dans Jean-Jacques Becker, Annette Wieviorka (dir.), *Les Juifs de France de la Révolution française à nos jours*, Paris, Éditions Diana Levi, 1998, pp. 197-247.

qui dort (1967) et *La Place de l'étoile* (1968)⁷⁴ « entre[nt] en résonance avec l'histoire », en « batte[nt] le rappel et par là même en devançant légèrement le cours »⁷⁵. Sur le plan individuel aussi bien que collectif, l'atmosphère du début des années soixante-dix, caractérisée par le « retour du refoulé »⁷⁶, est bien décryptée par les mots de Krzysztof Pomian : d'après l'historien, les souvenirs d'« une époque révolue [fonctionnent en effet] comme un écran sur lequel les générations qui se suivent peuvent projeter, en les objectivant, leurs contradictions, leurs déchirements, leurs conflits »⁷⁷.

Dans *Un homme qui dort*, le thème juif demeure encore en latence – ce qui suffit à le différencier du premier roman de Modiano, *La Place de l'étoile* –, mais il résonne, symptomatiquement, à travers l'état de souffrance étouffée du protagoniste et ses déambulations, troublées par la présence obsédante d'humains à visages de rat. Par ailleurs, chez Perec, la grande et la petite histoire s'entrecroisent sans cesse et le questionnement intime sur la tragédie qui ébranle son noyau familial fonctionne, au fil de son œuvre, comme une « grille » de compréhension (au sens de *cum-prehendere*, prendre avec/prendre sur soi) d'autres événements bouleversants du présent, comme la Guerre d'Algérie, la dictature chilienne (1973-1990) et l'odyssée des migrants d'Ellis Island. Du point de vue intime, la judéité de Perec, nourrie et protégée à la fois par les contraintes oulipiennes, émerge peu à peu avec l'enquête génocidaire de *La Disparition* (1969), puis avec *W ou le souvenir d'enfance* (1975), quand l'écriture se charge finalement du souvenir de la mort des parents et permet l'affirmation de la vie de l'écrivain. Bien que le grand bâtiment de la *Vie Mode d'emploi* (1978) puisse être considéré comme une épitaphe construite en l'honneur de sa mère, voire comme un travail de deuil vis-à-vis de sa mère, morte en chemin vers Auschwitz, Perec ne s'approprie le mot juif que dans *Ellis Island* (1980), quand son questionnement erratique rencontre celui d'autres exilés de ce monde. Cette appropriation identitaire difficile, se dénouant de manière tourmentée et souterraine tout au long de l'œuvre littéraire perecquienne, ne s'accomplit pourtant que sous le signe de la « clôture, ou scission, ou coupure ». Le travail de mémoire de Perec, qui préside à sa recherche identitaire, tourne

⁷⁴ À cause de l'éclatement du conflit israélo-palestinien en 1967, Gallimard décide de retarder d'un an la publication de cet ouvrage à la matière caustique.

⁷⁵ Bruno Blanckeman, « L'Armée des ombres », dans Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, *L'Archéologie du contemporain*, cit.

⁷⁶ Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy : 1944-198...*, Paris, Seuil, 1987. Le jeune historien parla le premier de « retour du refoulé », en empruntant ce terme à la psychanalyse, lorsqu'il évoque les années 1971-1974.

⁷⁷ Krzysztof Pomian, « Les Avatars de l'identité historique », *Le Débat*, vol. 3, 1980, pp. 114-118. Cf. aussi Krzysztof Pomian, *Sur l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

finalement autour d'une mémoire impossible à combler, en tant qu'« absente »⁷⁸, mais dont l'écriture se charge pourtant de faire apparaître la disparition.

À la différence de Perec, le jeune Modiano entre dans le champ littéraire français en « provoqu[ant], à travers l'affolement carnavalesque de la mémoire juive, une hystérisation de la mémoire nationale »⁷⁹. Avec son roman inaugural, l'écrivain s'engage à renverser « tous les mythes juifs de la littérature et de la philosophie du XX^e siècle »⁸⁰, à partir de *Réflexions sur la question juive* de Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe, cible majeure pour le protagoniste Shlemilovitch. Dans la trilogie de l'Occupation qui occupe les années 1968-1972, la réalité sombre de Vichy émerge sous des tonalités expressionnistes, comme le produit mortifère de l'ambiguïté essentielle de l'humain. Un humain incarné avant tout par son père, à la fois juif et collaborateur, victime et bourreau, dont le passé louche obsède toute l'œuvre modianesque.

À partir de *Villa Triste* (1975), le questionnement de l'écrivain autour de la « judéité de l'Autre »⁸¹ et notamment de la judéité du père, se mène selon le choix d'une écriture minimale et rencontre l'interrogation plus générale des générations d'Après sur leur propre identité d'héritiers. Amnésique, comme le personnage de Guy Roland de *Rue des Boutiques Obscures*, Modiano est pourtant hanté par le spectre d'un passé douloureux qui lui inspire une vision de l'histoire désenchantée et dépourvue de référents stables, tant au niveau personnel que collectif. En ce sens, *Dora Bruder* (1997) marque un tournant dans sa production du fait que l'écrivain, au moment du procès Papon et suite à la publication du *Mémorial des enfants juifs déportés de France* de Serge Klarsfeld, s'approprie finalement sa propre histoire par le biais de celle de Dora et de son père, mort suite aux persécutions nazies. Après la mort d'Ingrid Teyrsen, *alter ego* fictionnel de la fille juive dans *Voyage des noces* (1990), l'écrivain se sert de la littérature pour retrouver Dora Bruder « en chair et en os », ou plutôt ce qu'il en reste : « [l]e blanc, ce bloc d'inconnu et de silence », qui pèse sur la mémoire de l'Occident au tournant du nouveau siècle. « Passeur » de spectres⁸², Modiano signe, par sa longévité et par l'étendue de sa carrière, le passage de l'époque du refoulement

⁷⁸ Cf. Henri Raczymow, *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, 1985, p. 181 : « Mes livres ne cherchent pas à combler cette mémoire absente [...] mais à la présenter justement, comme absente ».

⁷⁹ Nelly Wolf, « L'écriture blanche ou l'oubli » dans Nelly Wolf (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne*, cit., p. 141.

⁸⁰ « Patrick Modiano, un iconoclaste au pays des idolâtres » dans Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., pp. 246-255.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 161-168.

⁸² Cf. à ce sujet Bruno Blanckeman, « L'Armée des ombres », art. cit.

à celle de l'hypermnésie, pour revenir, dans ses deux dernières œuvres, à la période trouble de sa jeunesse.

D'après Henry Rousso, à la fin des années 1960, on sort de la phase du refoulement mémoriel pour entrer dans celle du « miroir brisé » (1971-1974), qui voit l'effondrement du « mythe résistancialiste », c'est-à-dire le mythe d'un pays qui se voulait entièrement uni dans la Résistance à l'occupant.

La figure de Romain Gary dans ce contexte incarne les paradoxes d'une époque au visage changeant. *Éducation européenne*, son premier roman, pourrait être qualifié de « résistancialiste », même s'il ne relève pourtant pas de son expérience autobiographique d'aviateur de la France Libre. Cet ouvrage s'insère bien dans le climat de l'après-guerre riche en contradictions, où la libération fonctionne comme souvenir-écran⁸³ et mythe unificateur, alors que la mémoire juive du génocide reste silencieuse⁸⁴. À cette période, les *Réflexions sur la question juive*⁸⁵ nient d'ailleurs toute dimension historique à la figure du juif, qui n'existe que par la dichotomie entre assimilation et antisémitisme. De plus, l'existentialisme sartrien semble soutenir à la fois l'engagement de l'intellectuel « en situation » et le dégageant mémoriel. Par la suite, les années 1950-1960 sont caractérisées par une autonomie du texte formaliste qui, en « mettant l'accent sur la forme plutôt que sur le contenu », refuse d'enquêter sur la dimension de l'intime et sur celle de l'Histoire au sens de récit classique, si l'on excepte un certain nombre d'œuvres ne se reconnaissant pas dans

⁸³ Henry Rousso, *Le Syndrome*, cit., p. 29.

⁸⁴ « La Libération représente [...] une étape intermédiaire entre l'Occupation et la Mémoire de l'événement. Elle contient en germe les principales caractéristiques du syndrome, qui se définissent sous forme d'ambivalences et de rivalités. [...] Au plan symbolique, la commémoration officielle se révèle comme un vecteur très incomplet du souvenir, lourd de silences. », *Ibid.*, p. 41. Au sein du champ littéraire, les témoins de l'immédiat après-guerre sont des détenus politiques, pour la plupart communistes, qui décrivent l'horreur du système concentrationnaire nazi sans faire allusion à l'extermination des juifs, tels David Rousset et Robert Antelme. Comme l'observe Elena Quaglia (thèse citée, p. 130), si « écrire un poème après Auschwitz est barbare », face à la réalité du génocide, les écrivains juifs ne peuvent que « balbutier », « ne trouvant pas les mots pour le dire et aussi pour se dire ». D'ailleurs, une publication récente de François Azouvi essaie de renverser « le mythe du grand silence » de l'après-Shoah qui trouvait son manifeste dans la phrase célèbre d'Adorno (*Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955], p. 23). D'après lui, les années 1950 sont caractérisées par une pénétration progressive du thème de la Shoah dans le champ littéraire européen qui voit, entre autres, la traduction du *Journal d'Anne Frank* et trois prix Goncourt attribués à des écrivains évoquant la déportation des juifs : en particulier, *Le Temps des morts* de Pierre Gascar (1953), *Les Eaux mêlées*, de Roger Ikor (1955) et *Les Racines du ciel* de Romain Gary (1956). François Azouvi, *Le Mythe du grand silence : Auschwitz, les Français, la mémoire*, éd. revue et augmentée, postface inédite, Paris, Gallimard, 2015.

⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 [1946], p. 72 : « la collectivité juive est la moins historique de toutes les sociétés car elle ne peut garder mémoire que d'un long martyr, c'est-à-dire d'une longue passivité. Qu'est-ce que donc qui conserve à la communauté juive un semblant d'unité ? [...] Ce n'est ni leur passé, ni leur religion, ni leur sol qui unissent les fils d'Israël. Mais s'ils ont un lien commun, s'ils méritent tous le nom de Juif, c'est-à-dire qu'ils vivent au sein d'une communauté qui les tient pour Juifs ».

ce paradigme⁸⁶. Dans ce contexte, l'œuvre de Gary représente quasiment un *unicum*, puisqu'elle s'écrit en parallèle des récits de témoignage des survivants, comme Robert Antelme, David Rousset, ou Elie Wiesel, mais s'en éloigne par typologie. Son écriture substitue aux douleurs du « *J'y étais* »⁸⁷ le « réenchantement du souvenir »⁸⁸ et l'humour grinçant – dernier tabou de la parole après-Auschwitz. D'ailleurs, Gary, ayant perdu toute sa famille à l'exception de sa mère dans les camps, n'a pas connu directement l'expérience de la déportation, dont il est finalement, comme Perec et Modiano, un témoin « par procuration »⁸⁹. Toutefois, à la différence de ces derniers, il n'utilise pas la fiction pour combler ou faire ressortir les trous d'une mémoire défaillante. Le parti pris de la « fiction authentique » ne se calque pas sur la vérité historique des événements : au contraire, Gary cherche « à reconstruire une nouvelle positivité à partir des cendres »⁹⁰, en s'opposant à la fois aux positions victimaires et au mythe de l'indicible. Paul Audi souligne d'ailleurs le caractère « précurseur » de *La Danse de Gengis Cohn* en raison du fait que ce roman halluciné anticipe la réminiscence psycho-sociale des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale dont parle Henry Rousso⁹¹. Le philosophe considère avec d'autres critiques que ce roman, écrit après un voyage dans le ghetto de Varsovie, pose la première pierre du funambulesque édifice Ajar, marquant le retour du refoulé garyen. Pourtant, au fil de l'œuvre du romancier, du *dibbuk* Cohn au psychique Gary-*Pseudo*, l'identité juive ne ressurgit pas comme une affirmation nette : sans être niée non plus, elle s'accompagne, par-dessous tout, d'un refus de toute appartenance meurtrière⁹². D'autre part, l'interrogation garyenne n'est juive qu'à moitié⁹³. La France libre de De Gaulle est pour Gary la seule communauté à laquelle il considère appartenir entièrement ; ce qui l'amène à prendre la défense du

⁸⁶ Nelly Wolf, *Une Littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

⁸⁷ Luba Jurgenson, « Les témoins du “Je n’y étais pas” » dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne*, Paris, Pétra, 2012, pp. 287-290.

⁸⁸ « Le Rire douloureux de la mémoire », dans Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., pp. 127-139.

⁸⁹ Froma Zeitlin, « The Vicarious Witness : Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature », *History and Memory*, vol. 10, n. 2, automne 1998, pp. 5-42.

⁹⁰ « Le rire douloureux de la mémoire », dans Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 139.

⁹¹ Cf. « Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn* », Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, cit., pp. 55-68.

⁹² Il semble que nous puissions expliquer le refus d'appartenance de Gary par les mots d'Amin Maalouf dans son texte *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998, p. 43 : « je parle d'identités “meurtrières” – cette appellation ne me paraît pas abusive dans la mesure où la conception que je dénonce, celle qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire, et les transforme bien souvent en tueurs, ou en partisans des tueurs ». On y reviendra.

⁹³ Cf. l'entretien « Le judaïsme n'est pas une question de sang », propos recueillis par Richard Liscia pour « L'Arche », 26 avril-25 mai 1970, et repris dans Paul Audi et Jean-François Hangouët, (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2005, pp. 193-197.

Général⁹⁴ même lorsque ce dernier incarne le refoulement des responsabilités françaises au sujet de Vichy, des camps d'extermination et de la guerre d'Algérie. Pourtant, au sein de la société française⁹⁵, la rhétorique grandiloquente de De Gaulle s'ébranle peu à peu. Si « la date de mai 68 constitue un emblème de contestation du régime »⁹⁶, la divulgation du film *Le Chagrin et la pitié* (1969) de Marcel Ophüls dénonce aussi bien le rôle du gouvernement de Vichy dans la tragédie historique que « les manifestations antisémites s'exprimant ici et là dans la population »⁹⁷. Ce film marque un tournant sur un chemin cinématographique plus vaste de réappropriation mémorielle du passé de l'Occupation et du génocide, à l'image d'autres œuvres qui, pour des raisons différentes et propres à chacune, bouleversent l'opinion publique, tels *Nuit et bouillard*⁹⁸ (1955) d'Alain Resnais, *Lacombe Lucien*⁹⁹ de Louis Malle (1974), *M. Klein*¹⁰⁰ (1976) de Joseph Losey, le téléfilm américain *Holocauste*¹⁰¹ (1978) de Marvin Chomsky. *Shoah*¹⁰² (1985) de Claude Lanzmann constitue un

⁹⁴ Romain Gary, *Lettre aux Juifs de France*, *Le Figaro Littéraire*, 9 mars 1970, pp. 8, 9, dans *L'Affaire homme*, Paul Audi et Jean-François Hangouët (dir.), traduction de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2005. Cf. également : Romain Gary, *Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle*, Paul Audi (éd.), Gallimard, Paris, 2000 [1997].

⁹⁵ Cf. par exemple Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, POL, 1985, pp. 41-42 : « Nous ne pardonnerons jamais. [...] De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire, cela de peur d'affaiblir son rôle à lui, De Gaulle, d'en diminuer la portée ».

⁹⁶ Nelly Wolf, « L'Écriture blanche ou l'oubli », art. cit., p. 142.

⁹⁷ Marcel Ophüls (réal.), André Harris (scénario), *Le Chagrin et la pitié, chronique d'une ville française sous l'Occupation*, Norddeutscher Rundfunk, Radio télévision suisse, 1969. Tourné en 1969, ce film se construit sur des images d'archive et se consacre quasi-entièrement à la mise en scène des témoins, alternant une image « objective » de l'événement et celle, « subjective », de ses acteurs. Cf. Henry Rousso, « Impitoyable chagrin », dans *Le Syndrome*, cit., pp. 121.

⁹⁸ Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, Argos films, 1955. Ce film de 32 minutes est réalisé en 1955 à partir d'un mélange d'images d'archives accompagné d'un texte de Jean Cayrol. Le titre rappelle à la fois les NN (Nacht und Nebel), les déportés du camp de Dachau et le décret éponyme du 7 décembre 1941. Tourné en pleine guerre froide, il ne fait pas la distinction entre camps de concentration et camps d'extermination.

⁹⁹ Louis Malle (réal.), Patrick Modiano (scénario), *Lacombe Lucien*, Fil à film, 1990 [1974]. Ce film a été d'une importance fondamentale dans les années soixante-dix dans l'affrontement du thème tabou de la collaboration de l'État français sous le régime de Vichy. Quand la polémique éclate, le réalisateur est accusé de révisionnisme.

¹⁰⁰ Joseph Losey, *M. Klein*, Avant-scène, 1976. Cf. Anny Dayan Rosenman, « M. Klein – La rafle du Vel d'Hiv », communication présentée au Colloque international « La Shoah – Théâtre et cinéma aux limites de la représentation ? » organisé du 8 au 10 décembre 2010 par l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense et l'INHA, disponible en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=52y0MOgjabk>, consulté le 30 juin 2019. Ce film, loin de la commémoration, se charge de la construction de la mémoire du Vel d'Hiv.

¹⁰¹ La première diffusion du téléfilm *Holocauste*, réalisé par Marvin Chomsky sur un scénario de Gerald Green, date du 16-19 avril 1978, pour la chaîne américaine NBC. Il a été transmis en France en 1979 sur Antenne 2. À l'époque, on compte de nombreuses polémiques au sujet de la banalisation de la tragédie de la Shoah et des erreurs historiques véhiculées par ce feuilleton.

¹⁰² Claude Lanzmann, *Shoah*, Hollywood boulevard diffusion, 1985. *Shoah* est un film documentaire tourné dans les années 1976-1981 ; il est construit à partir des entretiens de rescapés et issu de prises de vue faites sur les lieux du génocide. Lanzmann le premier introduit dans le langage courant le terme hébreu de « Shoah », « שואה » (« catastrophe ») pour nommer l'événement. Son travail (près de dix heures de tournage) rencontre le projet d'archivage du *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* de l'Université de Yale et celui

documentaire et une enquête d'exception tant par sa réalisation que par ses effets internationaux. Dans les neuf heures de tournage, le réalisateur, qui est né en 1925 et a participé à la Résistance, interroge les souvenirs des rescapés de camps au sujet de l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce film-fleuve est tourné en caméra directe, presque sans s'appuyer sur des documents d'archives. Ensuite, d'autres films comme *Schindler's list*¹⁰³ (1993) de Steven Spielberg et *La vita è bella*¹⁰⁴ (1997) de Roberto Benigni, parfois accusés de « trivialisent » la mémoire de l'Holocauste, ont rencontré un grand succès public.

D'ailleurs, au seuil de la phase obsessionnelle du syndrome (après 1974), les querelles mémorielles¹⁰⁵ sont ranimées à chaque nouvelle amnésie-amnistie de la politique française, à l'instar de la grâce accordée en 1971 par Georges Pompidou à Paul Touvier, au nom de la « réconciliation nationale ». Par la suite, coïncidant avec des nouvelles vagues d'antisémitisme, avec en arrière-plan une crise économique, le nouveau gouvernement dirigé par Jacques Chirac met en place une politique de « fermeture des frontières »¹⁰⁶ qui inquiète par sa répression rigoureuse. Ainsi, un texte comme *Emmanuel Berl : interrogatoire*¹⁰⁷ de Patrick Modiano, et *Lacombe Lucien*¹⁰⁸, dont l'écrivain signe le scénario, aident à comprendre les effets sur la situation présente d'un passé obsessionnel que les études historiographiques de l'époque, comme *La France de Vichy* de Robert Paxton¹⁰⁹, ne restituent qu'en partie.

du Yad Vashem. Cf. Annette Wieviorka, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1995, « Du témoignage », p. 161 et suiv. Cf. également Érik Marty, *Sur Shoah de Claude Lanzman*, Paris, Éditions Manucius, 2016.

¹⁰³ Steven Spielberg (réal.), Steven Zaillian (scénario), *Schindler's list*, Amblin Entertainment, 1993, tiré du roman *Schindler's Ark* de Thomas Keneally. Le film rencontre un immense succès tant au niveau de la critique que populaire.

¹⁰⁴ Roberto Benigni (réal. / scénario), Vincenzo Cerami (scénario), *La vita è bella*, Cecchi Gori Group, 1997. Le film a également remporté de nombreux prix et un grand succès auprès du public, bien qu'il soit avant tout une fable et non un film historique.

¹⁰⁵ Henry Rousso, *Le Syndrome*, cit., p. 257 : « sauf dans la dernière période, le 8 mai semble la plupart du temps en décalage : à chaque fois que le souvenir des années noires redevient d'actualité (à la fin des années 1940, en 1958-62, après 1974) le pouvoir enlève à cette commémoration son éclat. Au contraire la première période fériée (1953-1959) a correspondu pour l'essentiel à une phase d'accalmie ».

¹⁰⁶ Sylvain Laurens, « "1974" et la fermeture des frontières. Analyse critique d'une décision érigée en turning-point », *Politix*, vol. 82, no. 2, 2008, pp. 69-94. Cf. aussi *La politique d'immigration en France de 1974 à 1983*, journal télévisé du 29 juillet 1983, Antenne 2, disponible sur Ina.fr.

¹⁰⁷ Patrick Modiano et Emmanuel Berl, *Interrogatoire ; (suivi de) Il fait beau, allons au cimetière*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁰⁸ Louis Malle et Patrick Modiano, *Lacombe Lucien*, Paris, Gallimard, 1974, texte intégral du scénario et dossier critique édités par Olivier Rocheteau, Paris, Gallimard, « Folioplus Classiques », 2008.

¹⁰⁹ Robert Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944* traduction de Claude Bertrand, Seuil, 1973 [*Old Guard and New Order*, 1972].

En effet, dans le champ littéraire, une « écriture romanesque de la *vision* »¹¹⁰ s'oppose à un « discours politique de l'occultation tenu par les hommes d'État issus de la Résistance, selon lesquels Vichy ne serait pas l'État français, mais sa contrefaçon ». Parmi les nombreuses « fictions hallucinantes de la période de l'Occupation », l'œuvre de l'enfant maudit Patrick Modiano peut être considérée comme l'exemple le plus significatif, puisqu'elle restitue la réalité partielle, décomposée de Vichy, en peignant les événements sous les traits de leur incohérence inquiétante, sans hiérarchisation ni fausses dichotomies. D'ailleurs, l'identité française est réécrite aussi bien par l'œuvre de témoins « tardifs » comme Jorge Semprun et Charlotte Delbo¹¹¹ que par la voix d'« enfants de la collaboration », comme Pascal Jardin¹¹² ou Marie Chaix¹¹³, qui « réintègrent leurs parents dans la conscience collective »¹¹⁴.

La résurgence de la mémoire juive des années 1970¹¹⁵ a souvent été mise en relation avec la multiplication des expérimentations autocentrées, à caractère rétrospectif, qui marquent un tournant dans le « retour au sujet »¹¹⁶, et en particulier avec la notion d'« autofiction » proposée par Doubrovsky en 1977 à l'occasion de la publication du roman *Fils*¹¹⁷. Bien que le néologisme surgisse d'un défi théorique lancé par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*¹¹⁸, on a pu voir dans le statut hybride et indécidable du genre autofictionnel l'instrument de reconfiguration identitaire de plusieurs auteurs d'origine juive tels que Doubrovsky, enfant caché¹¹⁹ né en 1943 qui appartient, à l'instar de Perec, à la « génération 1.5 ». L'autofiction, de par son statut indécidable et de par le pouvoir de vision qu'elle véhicule, se prête à mettre en récit la « mémoire trouée » des « témoins paradoxaux »,

¹¹⁰ Bruno Blanckeman, « L'Armée des ombres », art. cit.

¹¹¹ Les années 70 s'ouvrent sur la réédition d'une pièce de théâtre consacrée à la mémoire de la Shoah : *Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo, Paris, Minuit, 1970 [Genève, Gothier, 1965].

¹¹² Pascal Jardin, *La Guerre à neuf ans*, Paris, Grasset, 1971.

¹¹³ Marie Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance : chronique d'une collaboration*, Paris, Seuil, 1974.

¹¹⁴ Henry Rouso, *Le Syndrome*, cit., p. 151.

¹¹⁵ Rappelons qu'à la fin des années 1970 Serge Klarsfeld publie la première édition du *Mémorial de la déportation des Juifs de France : listes alphabétiques par convois des Juifs déportés de France, historique des convois de déportation, statistiques de la déportation des Juifs de France...*, publié par l'Association pour le jugement des criminels nazis qui ont opéré en France, Paris, B. et S. Klarsfeld, 1978.

¹¹⁶ Cf. Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la collaboration de Franck Evrard, *La Littérature au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005 et Michèle Touret (dir.), avec les contributions de Francine Dugast-Porte, Bruno Blanckeman, Jean-Yves Debreuille et Christine Hamon-Siréjols, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II, Après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

¹¹⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 [1977].

¹¹⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].

¹¹⁹ Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., pp. 348, 349 : « serai le dernier survivant de la Seconde Guerre mondiale. Jamais faite. Ancien combattant imaginaire. Décoré à l'ordre de l'Etoile jaune. Ultime témoin. De ce que j'aurais jamais vu. Dépositaire du Secret d'Auschwitz. Où j'ai pas été. J'aurai quand-même porté la marque. Le signe. L'insigne. Pour toujours. Métier, pour vivre. Seconde Guerre, c'est ma vraie. Occupation ».

les écrivains de l'Après, qui construisent leur histoire sur une absence d'histoire, donc sur l'expérience du manque, de la faille, de l'impossible transmission¹²⁰. Pourtant, cette « autobiographie formaliste » qui prend son élan de la pratique psychanalytique tout aussi bien que de la critique philosophico-linguistique du sujet de la fin des années 1960, s'élabore finalement au sein des limites propres à tout récit de soi : la difficile reconstruction du passé et l'acquis impossible d'une quelconque « vérité » autobiographique. Ainsi, il est impossible de tracer un lien constitutif entre cette forme de récit de soi et la mémoire de l'Holocauste. Dans un contexte plus général de « crise des identités culturelles » qui suit la Seconde Guerre mondiale et qui caractérise plusieurs écritures contemporaines¹²¹, « l'identité juive » selon Régine Robin « vient [...] simplement poser et renforcer de façon exemplaire la problématique de l'écart, de la non-coïncidence, d'une traversée culturelle et historique des langues, des territoires, des noms propres, des polysémies et des évidements de l'identité, selon qu'elle est choisie ou assignée, banale ou dangereuse »¹²².

Pour Thomas Nolden, parmi d'autres facteurs, le réveil identitaire juif des années 1970 et son « retour » à l'écriture pourraient également être mis en parallèle avec le procès qui pèse, depuis Adorno, sur la fiction littéraire de l'Holocauste – relancé une fois de plus par la progressive disparition des derniers témoins¹²³.

En effet, « qui témoigne pour le témoin ? » : dans les années 1980, on développe une nouvelle réflexion autour de la mémoire de la Shoah parallèlement à une « période de réappropriation du littéraire, par où la “modernité” ne se donne plus comme discours d'avenir mais [comme] conscience critique d'un héritage historique et culturel »¹²⁴. Blanchot avec *L'écriture du désastre*¹²⁵ (1980) relit ses œuvres d'avant-guerre à la lumière du génocide et reconnaît la place de la fiction dans le témoignage. Comme lui, Marguerite Duras

¹²⁰ Elizabeth Molkou, *Identités juives et autofiction. De la Shoah à la post-modernité*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2010 et « L'identité en question : autofiction et judéité », dans « Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone », *Dalhousie French Studies*, vol. 70 (printemps 2005), pp. 83-97. Cf. aussi Elena Quaglia, « Les enjeux identitaires d'une écriture heuristique : Perec, Modiano, Wajsbrot et Weitzmann », *Comment se dire juif après la Shoah ?*, *Tsafon n° 70*, automne 2015-hiver 2016 et Elena Quaglia, « “Autojudéographie” : avatars de l'autofiction dans l'écriture d'une judéité post-génocidaire », *Carnets des doctorant-e-s du CSLF, Centre des sciences des littératures en langue française*, publié le 12 octobre 2017, disponible en ligne, URL : <https://csfdoc.hypotheses.org/24>, consulté le 30 juin 2019.

¹²¹ Lionel Ruffel, « Le Temps des spectres », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français aujourd'hui*, Paris, Prétexte, 2004, pp. 95-117.

¹²² Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, Montréal, XYZ, 2005, p. 29.

¹²³ Thomas Nolden, *In Lieu of Memory. Contemporary Jewish Writing in France*, Syracuse University Press, 2006.

¹²⁴ Dominique Viart, « Écrire au présent, l'esthétique contemporaine », art. cit., p. 317.

¹²⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

« fait de l'errance juive l'expression du dehors humain, et de son rapport au texte une image de l'écrivaine et de l'écriture »¹²⁶. Ainsi, dans *La Douleur*, l'écrivaine dit sa « judéité de cœur »¹²⁷ : « nous sommes de la race de ceux qui ont brûlé dans les crématoires et des gazés de Maidanek »¹²⁸. D'ailleurs, à partir des années 1980, la mémoire de Vichy hante des auteurs canonisés comme Duras, Modiano, Del Castillo, mais également les jeunes écrivains de la nouvelle génération, comme Lydie Salvayre et Pierre Assouline. Les « romans occupés »¹²⁹ dont ils sont les auteurs se chargent de la mémoire de l'Occupation et du génocide, en opposition aux tendances révisionnistes et négationnistes de l'histoire contemporaine, réveillées par le retour de l'extrême-droite française. Comme le relève Pierre Nora, dont le premier volume des *Lieux de mémoire*¹³⁰ est publié en 1984, c'est au risque, perçant et concret, de l'oubli – suite à la fin de la classe paysanne, généralement conservatrice, et à l'affaiblissement des « institutions-mémoire », comme l'État, l'Église, la Famille, l'École – que le « devoir de mémoire » devient dans les années 1980 un impératif institutionnalisé. Ainsi, la défection des grands récits selon Lyotard cède la place à des fictions interrogatives que Dominique Viart appelle « fictions critiques » : « *descriptions* plutôt que *discours*, *hypothèses*, plutôt que *thèses*, *enquêtes* plutôt qu'*illustrations* »¹³¹, se chargeant de l'héritage du passé.

Paul Celanle premier avait posé le défi de la transmission de la mémoire de la Shoah suite à la mort des derniers survivants : « personne ne témoigne pour le témoin »¹³², avait-il conclu dans *Aschenglorie*. Les nouvelles générations répondent pourtant à son appel en « thématiss[ant] le sentiment de déshérence dans lequel se trouve la société

¹²⁶ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 171.

¹²⁷ *Ibid.*, « Le juif de cœur », pp. 168-175.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Richard J. Golsan, « Vers une définition du “roman occupé” depuis 1990 », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Cf. aussi Marc Dambre (dir.), avec le concours de Christopher D. Lloyd et Richard J. Golsan, *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

¹³⁰ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

¹³¹ Dominique Viart, « Éthique de la restitution. Les fictions critiques dans la littérature contemporaine et l'Histoire », in *Mélanges offerts à Bernard Alluin*, Lille, Université de Lille 3, 2005, pp. 391-401, ici p. 392.

¹³² Cf. Paul Celan, « Personne / ne témoigne / pour le témoin », dans *Aschenglorie* « Gloire des cendres », traduction de Jean-Pierre Lefebvre, dans le recueil *Renverse du souffle*, Paris, Seuil, 2003, p. 78.

contemporaine »¹³³ et en opposant aux abus de mémoire¹³⁴ une « éthique de la restitution », dont le récit *Dora Bruder* (1997) peut se considérer comme le meilleur exemple. Modiano s'engage ici dans une enquête d'historien, mais son écriture, loin de se faire assertive, procède par le doute et par l'ignorance¹³⁵ : elle ne témoigne finalement que de la trace, sans jamais céder à la tentation de l'engagement mémoriel. D'ailleurs, autour des années 2000, on se confronte en même temps aux ouvrages des « petits-enfants de survivants »¹³⁶, comme Ivan Jablonka et Marianne Rubenstein, et à ceux d'« écrivains impliqués »¹³⁷, comme Yannick Haenel, Jonathan Littell ou Antoine Volodine. Si les premiers ont des raisons intimes et familiales pour se rapprocher de l'Histoire, et notamment de l'histoire du génocide¹³⁸, les seconds essaient de « trouver une juste forme qui soit aussi une forme juste »¹³⁹ pour hériter (et transmettre) la mémoire des traumatismes de la Seconde Guerre mondiale. L'entreprise de ces derniers, accomplie dans l'incertitude¹⁴⁰ et parfois même au risque de la « falsification »¹⁴¹, relève d'« une approche plus circonspecte, moins rassurante

¹³³ Dominique Viart, « Éthique de la restitution », art. cit. : « “tomber en déshérence” se dit d'un bien qui n'a pas d'héritier pour en recueillir la succession. Le terme pose ainsi la question d'une impossible transmission, par manque de continuité. Un ensemble se défait faute de conserver sa pertinence historique, son efficacité pratique, voire son utilité. La notion de déshérence touche ainsi à la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire – dont nul n'est ni se veut plus l'héritier, ou dont l'héritage lui-même est devenu irrecevable tant il ne livre que des pratiques et des connaissances obsolètes », pp. 394.

¹³⁴ Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, cf. aussi Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Seuil, 2000.

¹³⁵ Dominique Viart, « Éthique de la restitution », art. cit. p. 333 : « Les traits qui caractérisent [la littérature contemporaine] sont du côté du questionnement (par opposition au ton volontiers assertif de la modernité) et de la transitivité (contre le solipsisme où s'était enfermée la littérature des décennies précédentes). Cette transitivité est le plus souvent une transitivité critique : si le sujet revient c'est comme question, non comme affirmation tonique ; si le réel est objet de littérature c'est avec une conscience lucide des vicissitudes et des déformations de la représentation. Ainsi cette littérature est encore celle du soupçon, non pas celle qui le pose, mais celle qui le reçoit et travaille avec ».

¹³⁶ Aurélie Barjonet, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », dans Ivan Jablonka (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, PUF, 2014, pp. 219-235, p. 219 : « Au sein de cette troisième génération, il faut distinguer ce qu'on peut appeler une génération 2.5 sur le modèle de la génération 1.5 [...]. Ainsi, les écrivains de la génération 2.5 sont les enfants des enfants cachés ».

¹³⁷ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-81 : « si l'engagement subordonnait volontiers le traitement de la forme littéraire à la primauté de l'objet visé, l'implication se joue d'emblée en termes de modélisation esthétique : trouver la juste forme, désagencée/réagencée, pour désigner le bat qui blesse, en penser la question de fond, le principe politique et éthique mis en cause à travers des dysfonctionnements éprouvés. », ici p. 72.

¹³⁸ Les « petits-enfants de la Shoah » écrivent pour se souvenir, en renversant le paradigme du « je me souviens, donc j'écris », cf. Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 288. Parmi les « juifs de mémoire » qui s'approprient la « judéité de l'autre », Decout insère pourtant aussi des écrivains comme Yannick Haenel, p. 289.

¹³⁹ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué », art. cit.

¹⁴⁰ Bruno Blanckeman, « La Fin des certitudes, du soupçon aux points de suspension », dans *La Fin des certitudes*, Paris, *Le Magazine littéraire*, 2013, pp. 139-145.

¹⁴¹ On rappelle la polémique sur la place de la fiction-affabulation qui, d'André Schwartz-Bart à Jean François Steiner et Yannick Haenel, accompagne les romans sur la Seconde Guerre mondiale, cf. Dominique Viart :

du sens des événements, dans laquelle le vrai et le juste, la fin et les moyens, l'écheveau des circonstances et leur mise en discours didactique ne font pas nécessairement bon ménage »¹⁴². D'ailleurs, si les effets choquants de la Shoah et de la réalité sombre de l'Occupation se ressentent de manière manifeste à partir de la fin des années soixante et soixante-dix, d'autres événements, comme l'effondrement du Mur de Berlin et, plus récemment, l'attentat du 11 septembre 2001, ont empêché une vision progressiste de l'Histoire et contribué à la dérive des consciences contemporaines. La « crise des identités culturelles » qui suit la Seconde Guerre mondiale aboutit au désenchantement de l'individu post-moderne, caractérisé par une quête incessante de soi ; une quête ambivalente, où l'interrogation mémorielle et identitaire se vit à la fois comme une expérience mélancolique¹⁴³ et un « fardeau accablant »¹⁴⁴.

« Le Relais des témoins : une fiction nécessaire », dans Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, cit., pp.190-192.

¹⁴² Bruno Blanckeman, « La Fin des certitudes, du soupçon aux points de suspension », art. cit.

¹⁴³ Dominique Viart : « Si la littérature contemporaine apparaît globalement "mélancolique" c'est que le sujet "fin de siècle" est aux prises avec son histoire. Et seule l'interrogation de cette histoire lui permet de prendre la mesure de son désarroi » dans Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, cit., p. 334.

¹⁴⁴ Edmond Marc (Lipiansky), *Psychologie de l'identité : soi et le groupe*, Paris, Dunod, 2005, p. 1.

Présentation de la problématique et méthode d'analyse

Comme on l'a vu précédemment, la perspective générationnelle souvent adoptée dans l'étude comparée des œuvres de Gary, Perec et Modiano prend en compte à la fois la dimension autobiographique et mémorielle des trois écritures et permet d'expliquer certaines particularités thématiques et formelles qui leur sont propres, sous l'angle commun de la recherche des origines familiales, aussi bien que du devoir du témoignage, de la difficile transmission de la mémoire de la Shoah, de la distanciation problématique du passé et de sa recréation fictionnelle. Pourtant, cette démarche, certainement utile sur le plan méthodologique¹⁴⁵, présente selon nous deux limites. La première serait de faire du problème des origines l'axe principal et quasi-exclusif de leur questionnement identitaire, sans tenir compte du fait que l'écriture de soi répond avant tout à des exigences et à des urgences personnelles qui n'ont pas de périodisation¹⁴⁶. En deuxième lieu, elle encourt parfois le risque de sous-évaluer ou de surévaluer, en raison d'un certain « déterminisme générationnel » ou, plus généralement, d'une « illusion organiciste »¹⁴⁷, des aspects esthétiques caractéristiques des trois poétiques singulières, qui ne se laissent peut-être pas appréhender par une interprétation périodisante, ni par un point de vue thématique du discours mémoriel uniquement. Alexandre Prstojevic, dans *Des témoins aux héritiers, l'écriture de la Shoah et la culture européenne*, remet d'ailleurs en question l'usage de la périodisation par génération dans l'écriture de la mémoire de la Shoah, et préfère plutôt parler de trois tournants éthico-esthétiques de l'histoire littéraire européenne. Dans le passage de la « littérature comme représentation » à la « littérature comme expression »¹⁴⁸, la première période littéraire décrite par Prstojevic est celle de Primo Levi, Robert Antelme ou David Rousset ; la deuxième, celle des écrivains qui, nés pendant ou après la Seconde

¹⁴⁵ Bruno Blanckeman, « Une axiologie historique pour le vingtième siècle : repérage des pôles », dans *Le Temps des lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 73-80, ici p. 73 : « Le souci de périodisation conduit à décomposer une totalité donnée en un système d'unités signifiantes, et à distinguer des séquences dans un déroulement continu. [...] Une démarche exploratoire [...] teste un dispositif cognitif parmi d'autres et, si possible, compatible avec d'autres ».

¹⁴⁶ De même, Philippe Mesnard prend l'exemple du sentiment de « retentissement » qui se trouve à l'origine de l'écriture de certains ouvrages. Le critique considère qu'il s'agit d'« une mémoire sourde qui ne se laisse pas périodiser et peut couvrir longtemps, très longtemps, sans clair repérage générationnel », Philippe Mesnard, « Questions de méthodologie », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers*, cit., p. 64.

¹⁴⁷ Bruno Blanckeman, « Une axiologie historique pour le vingtième siècle », art. cit., p. 73.

¹⁴⁸ Alexandre Prstojevic, « La question de la périodisation », dans Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic (dir.), *Des témoins aux héritiers*, cit., p. 30.

Guerre mondiale, commencent à écrire autour des années 1960-70, comblant les trous d'une mémoire défaillante par des recherches formelles, à l'instar de Perec ou Modiano ; la troisième, celle des « héritiers » qui à partir des années 1980 repensent « la littérature comme quête de traces, le roman comme assemblage [et] la connaissance comme archéologie »¹⁴⁹, renouvelant radicalement le champ de la littérature contemporaine. Bien que, dans le maintien d'une certaine conformité aux périodisations canoniques, la proposition de Prstojevic ait le mérite de mettre l'accent sur la traduction artistique d'un fait historique comme la Shoah et de s'interroger sur les paramètres qui permettent de la penser de manière critique¹⁵⁰ : « il est question – dit-il – d'une évolution de la poétique au sein d'une littérature [jusqu'ici] définie par son sujet »¹⁵¹.

La réflexion de Prstojevic nous a guidés dans notre démarche méthodologique, même si notre recherche ne se concentre pas exclusivement sur le rapport problématique – déjà assez exploré – que les trois auteurs entretiennent avec leurs origines juives et la tragédie de la Shoah. En prenant compte d'un passé traumatique qui est certainement constitutif de leur être homme et écrivain, nous nous proposons d'étudier comment l'écriture se fait le lieu et l'instrument d'un questionnement identitaire plus vaste. Ainsi, c'est en nous interrogeant sur des aspects stylistiques et formels – prioritaires dans la recherche en littérature – que nous avons remarqué, dans les récits autobiographiques de Gary, Perec et Modiano, une tendance commune au ressassement et à la réécriture obsessionnelle du « je », que nous estimons utile d'étudier à propos du questionnement identitaire qui est le leur. Notre objectif n'est pas de renverser le discours critique dont nous venons de tracer les contours, mais de l'intégrer, par le biais d'une approche renouvelée qui, en partant de la dimension autobiographique et mémorielle, nous amène à celle de la création scripturaire.

Il nous semble que l'ensemble de l'œuvre littéraire des trois écrivains pourrait s'analyser comme le terrain d'un ressassement de soi continuellement relancé par l'écriture, et être étudié à travers le prisme de la *répétition*. Cette figure, considérée à la fois comme thème, comme mode de composition et comme pratique intertextuelle¹⁵², selon les

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵² Nous avons été inspiré dans notre approche par un article de Raphaëlle Guidée, « L'éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W.G. Sebald » dans Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran-Gervat, *La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture*, cit., pp. 37-47 : « Sans être à proprement parler des témoins de l'histoire, Sebald et Perec ont en commun d'articuler une situation historique – l'héritage de la Shoah – et un motif structurant – la répétition – décliné comme thème (la généalogie), comme mode de composition (la fréquence répétitive) et comme pratique intertextuelle (la

perspectives diachronique et inter-générique, pourrait nous accompagner dans les plis du traumatisme de l'Holocauste, pour s'ouvrir à une recherche à la fois existentielle et littéraire plus vaste.

*

Dans la première partie de notre thèse, nous chercherons à définir quelle est la *cicatrice* qui constitue une marque « corporelle » dans l'écriture autobiographique de Gary, Perec et Modiano – du point de vue thématique, stylistique et formel. Comment le récit de soi devient-il l'instrument, chez chacun des trois écrivains, d'un questionnement identitaire singulier ? À l'aide de Paul Ricœur et de sa théorie de l'identité narrative, nous essaierons d'encadrer trois situations autobiographiques, historiques et mémorielles très différentes l'une de l'autre, ayant des conséquences spécifiques sur l'écriture autobiographique de Gary, Perec et Modiano. En particulier, nous proposons d'examiner tout ce qui, de livre en livre, *répète* la question de l'identité, ou *répète* les éléments, partiels, que l'on possède à son sujet. Les mots de « répétition », de « ressassement », de « réécriture », de « reprise », d'« écho », de « variation », d'« obsession », d'« écart », nous aideront à décrire les moments d'une recherche de soi relevant finalement de l'inaboutissement et de la reformulation perpétuelle.

Si nous consacrons notre premier chapitre à l'introduction du concept d'identité, nous tenons à souligner, dès maintenant, la difficulté de notre entreprise, en raison du fait que cette notion mobilise plusieurs disciplines et couvre une multiplicité d'aspects de l'existence humaine. Ainsi, il nous semble opportun de prendre en compte dans notre démarche trois principes inter-reliés que le philosophe Edgar Morin utilise pour penser la complexité. Nous les résumons brièvement en ayant à l'esprit de les rendre opératoires tout au long de notre recherche. En suivant le principe « hologrammatique », nous nous proposons de décomposer certaines structures ou éléments singuliers du questionnement identitaire (approche analytique) en le faisant dialoguer avec un système d'interactions plus vaste (approche systémique). Ensuite, au lieu d'enregistrer des indices de convergence dans l'œuvre de Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, nous chercherons plutôt à en faire résonner les différences et à les interroger, sans les mélanger, ni les résoudre : en effet, la « dialogicité » seule permet la mise en parallèle des positions problématiques et

réécriture) », ici p. 38. L'analyse concentre son attention sur une répétition créatrice (« qui dit à la fois la continuité et la différence des temps ») en une répétition destructrice « qui figure l'éternel retour de la catastrophe », *ibidem*.

contradictoires qui sont au cœur de la complexité (deuxième principe). Finalement, tout en considérant l'identité comme le rapport qu'un individu entretient avec lui-même au cours de son existence – voire comme un processus qui est perpétuellement en cours de transformation – il nous semble judicieux de dépasser si possible la causalité linéaire, à la faveur du « principe de récursion » d'Edgard Morin¹⁵³. Selon ce principe, dans un système complexe, les produits et les effets sont en même temps causes et producteurs d'un même processus. Ainsi, nous essaierons de montrer comment l'identité est issue d'un mécanisme d'organisation récursive, voire d'un jeu déréglé d'interactions, d'influences et d'engendremens qu'il est difficile de qualifier et qui se dérobe à toute tentative d'arrondissement.

Ainsi, une première *pars construens* présentera la théorie de l'identité narrative de Paul Ricœur¹⁵⁴ et l'importance de la mise en intrigue du récit pour la construction de l'identité personnelle. Nous nous concentrerons en particulier sur la phase de *configuration narrative* théorisée par le philosophe. Si, d'après lui, la mise en intrigue seule peut permettre à l'individu de se construire à partir de nombreux événements vécus (et de dégager ainsi la « permanence » de son identité), quelle cohérence narrative résiste face à une Histoire dépourvue de sens, suite à l'horreur du génocide ? Doit-on parler d'une « dissolution narrative de l'identité personnelle »¹⁵⁵ ? D'après Johann Michel, philosophe et commentateur de la pensée de Ricœur, l'« errance narrative » qui découle de la Seconde Guerre mondiale est de surcroît un « mode de la *narrativité* », puisque « une narration empêchée ou refusée témoigne encore du fait que la mise en récit est le problème par excellence de la construction des identités individuelles et collectives. »¹⁵⁶ Par conséquent, nous consacrerons une deuxième partie du premier chapitre (*pars destruens*) à l'étude de la difficile mise en récit de l'identité suite aux traumatismes, et notamment au traumatisme de la Shoah, en nous appuyant sur deux textes fondateurs des *Trauma Studies* américains,

¹⁵³ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, 1990, pp. 98-100.

¹⁵⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil vol. I (1983), vol. II (1984), vol. III (1985). Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, cit.

¹⁵⁵ Johann Michel s'appuie sur la position du philosophe David Carr, élève de Ricœur, qui oppose en effet au modèle narratologique abordé dans *Temps et Récit*, une lecture ontologique de l'identité narrative. Ce dernier considère que « la mise en récit » soit un « un mode universel de la construction de soi », qu'il appelle *narrativité*, et qui pourrait rendre compte de l'« historicité de l'existence humaine ». Cf. Johann Michel, « *Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales* », *Revue européenne des sciences sociales*, XLI-125, 2003, pp. 125-142.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

*Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*¹⁵⁷ de Cathy Caruth, et *Writing History, Writing Trauma*¹⁵⁸ de Dominick LaCapra. En partant de la « compulsion à répétition » traumatique étudiée par Freud¹⁵⁹, notre recherche se poursuivra alors avec une approche psychanalytique.

À la suite de ce premier cadrage, non exhaustif, concernant les multiples facettes de l'identité, nous consacrons le chapitre II à Romain Gary, le chapitre III à Georges Perec, et le chapitre IV à Patrick Modiano, en considérant qu'une première partie monographique est utile et nécessaire pour présenter et distinguer chaque œuvre.

Charles Mauron, s'appuyant sur des analyses de poèmes de Mallarmé, Baudelaire, Nerval et Paul Valéry, avait déjà remarqué, en 1980, comment certains motifs autobiographiques d'origine traumatique constituent un « réseau des métaphores obsédantes » et « largement inconscientes », dont « la remarquable constance » contribue à la construction du « mythe propre à chaque écrivain »¹⁶⁰. Pourtant, refusant de limiter notre analyse à une approche psychocritique, nous ne concevons pas l'étude des structures répétitives repérées sous l'angle de leur correspondance avec la vie de l'écrivain : comme nous l'avons dit auparavant, ce n'est pas la détermination d'une vérité biographique quelconque qui suscite notre intérêt, mais le parcours, incertain et tortueux, d'un *contournement*¹⁶¹ de l'identité que l'expérience esthétique de la littérature¹⁶² permet au sujet-auteur. Ainsi, nous proposons d'analyser

¹⁵⁷ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

¹⁵⁸ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2014.

¹⁵⁹ Entre autres dans l'article Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 9, 2004, [1914], pp. 13-22.

¹⁶⁰ Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychanalyse*, Paris, José Corti, 1980, pp. 196, 197.

¹⁶¹ Le terme de *contournement* est souvent appliqué au concept d'identité pour se référer à la stratégie d'évitement d'un obstacle ou de refus d'une stigmatisation provenant d'autrui, cf. par exemple Isabel Taboada Leonetti, « Stratégies identitaires et minorités dans les sociétés pluriethniques », *International Review of Community Development*, n°21, 1989, pp. 95-107, ou Fabrice Gutnik « Autour des mots "stratégies identitaires", "dynamiques identitaires" », *Recherche et formation*, n° 41, 2002, pp. 119-130. Pourtant nous nous référons ici à l'étymologie du verbe contourner, qui revêt une signification plus complexe, utile pour saisir le concept d'identité personnelle. À notre sens, « contourner l'identité » serait, à la fois, donner une forme courbe et compliquée à un projet existentiel (en la créant, en la travaillant, en la dessinant, en la déformant, chacun à sa façon) et la détourner par artifice, en percevant, dans l'essence même des contours qu'on essaie de lui donner, des enfermements dangereux.

¹⁶² Bruno Blanckeman, au sujet de la crise des « référents collectifs » comme le « réel », l'« histoire », la « société » et les « identités », souligne le grand pouvoir d'une littérature qui s'éloigne des grands récits pour se redéfinir en tonalité mineure, par son pouvoir de mise en question : « C'est de sa capacité à douter d'elle-même sans pour autant réprimer son désir de narration, son énergie de fiction – douter de ses formes, des modèles des récits dont elle hérite, des mots courants, de la syntaxe commune, de la rhétorique d'usage faisant sa matière première – qu'une littérature tire son aptitude à douter des valeurs dont elle est issue ». Bruno Blanckeman « La Fin des certitudes, du soupçon aux points de suspension », art. cit., p. 144.

comment chez Gary, Perec et Modiano, l'identité se construit (et se déconstruit) dans et par la narration, à partir du traumatisme originaire, pour se conjuguer au présent, et aboutir, finalement, à la « construction de soi en tant qu'auteur ».

Nous pourrions également nous appuyer sur l'œuvre de Jacques Derrida, sur son étude déconstructionniste du langage, dans l'analyse du texte latent et manifeste, dans l'étude de la rhétorique involontaire sur laquelle repose l'écriture, le philosophe s'étant toujours confronté de près à la théorie et à la pratique psychanalytiques. Néanmoins, il ne s'agit pas tant de démontrer une autonomie radicale des textes analysés, mais plutôt de revenir sur le concept de spectre, que le philosophe introduit dans *Les Spectres de Marx*¹⁶³. Il est question d'un retour non pas de l'identique, mais d'une superposition déformée des événements et des époques, qui tient à la fois de la hantise et de la conjonction entre revenants du passé et du futur et qui ouvre finalement une voie à la transmission¹⁶⁴.

Ainsi, notre méthode rencontre celle de Pierre Bayard¹⁶⁵ qui, dans son œuvre *Peut-on appliquer la psychanalyse à la littérature ?*, essaie de démontrer que cette dernière dispose « d'une voie directe vers l'inconscient », non secondaire aux savoirs de la psychanalyse. En effet, alors que cette dernière méthode d'investigation des processus psychiques cherche à trouver dans la littérature des « cas » qui confirment certaines de ses théories, l'écrivain propose à son lecteur une réflexion spécifique, dont il est le seul dépositaire, et qui contribue richement à la compréhension des faits humains par l'interprétation¹⁶⁶ que l'œuvre elle-même en fait :

l'œuvre n'est pas pressée de produire un sens qu'elle n'est pas suspectée de détenir à tout prix. La réflexion qu'elle invite à constituer n'est pas uniformément dispersée en elle, elle naît d'une rencontre de fortune entre le lecteur et tel passage ou tel thème, vécu comme un coup de chance pour la pensée¹⁶⁷.

¹⁶³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail de deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993, p. 162 : « Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis. Intempestivité encore, et désajustement du contemporain ».

¹⁶⁴ Cf. Lionel Ruffel, « Le temps des spectres », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Le Roman français aujourd'hui*, art. cit.

¹⁶⁵ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la psychanalyse à la littérature ?*, Paris, Minuit, 2004, p. 43 : « Nous avons donc proposé d'appeler littérature appliquée ou littérature appliquée à la psychanalyse une démarche qui procéderait de manière inverse et tenterait de ne pas projeter sur les textes littéraires une théorie extérieure, mais au contraire, de produire de la théorie à partir de ces textes ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 147

Ainsi, sans vouloir soumettre l'œuvre de Gary, Perec et Modiano « à une détermination biographique », nous considérons leur écriture à travers ce pouvoir de réflexion, à travers cette « pensée virtuelle » qui permet au lecteur une connaissance emphatique du symptôme identitaire.

*

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous étudierons, dans le sillage de Foucault, la construction de l'identité auctoriale. Lorsque Gary, Perec et Modiano se recréent en filigrane dans leurs récits, ils ressassent les éléments de leur vécu par le biais du romanesque. Dans les entretiens, ils les répètent en variations, jouant avec l'« horizon d'attente » des lecteurs.

Il s'agira donc de distinguer entre une figure autobiographique/romanesque/autofictionnelle résultant des textes et celle de l'auteur se dégageant de sa propre mise en récit/mise en scène en tant que personnage. Est-il possible d'isoler ces deux figures ? De plus, peut-on considérer la posture auctoriale comme une forme de duplication de soi, devant être mise en relation avec le contexte littéraire et socio-culturel dans lequel les écrivains s'insèrent ? Pour répondre à ces questions, nous nous arrêterons particulièrement sur la question de l'enjeu du nom d'auteur et de la posture auctoriale.

En 1969, Roland Barthes constatait la « Mort de l'auteur »¹⁶⁸, formulant une thèse qui dix ans plus tard serait la base du déconstructionnisme : « L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »¹⁶⁹. D'après le critique, le langage aurait donc un « sujet » mais non pas une « personne »¹⁷⁰. De plus, Roland Barthes considère le « scriptor » moderne comme un sujet de l'énonciation qui naît avec son texte et qui n'est plus qu'un copiste-bricoleur mêlant des

¹⁶⁸ Roland Barthes, « La Mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, « Essais critiques IV », 1984, pp. 63-69. Ce texte a été publié une première fois dans le numéro 5 de la revue *Manteia* en 1968, puis dans les « Essais critiques IV » et dans *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁰ « L'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui dit *je* : le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser », *ibid.*, p. 66.

écritures (donc quelqu'un qui, comme le dirait Bakhtine, ne fait que jouer avec l'intertextualité)¹⁷¹.

Pourtant, dans *Le Plaisir du texte*, le critique revient sur ses propos, avouant que tout lecteur « désire l'auteur, [car il a] besoin de sa figure »¹⁷² pour s'approprier un ouvrage. Il formule ainsi l'hypothèse que le lecteur ne cherche pas à lire dans le texte une autobiographie sous trace, mais à avoir un dialogue avec un interlocuteur. Toutefois, quelle est la place réservée à la création, à l'invention, à la fiction sur laquelle se fonde la puissance visionnaire et heuristique de la littérature ? Un auteur peut bien se réclamer de plusieurs postures énonciatives. Dans quelle mesure le dialogue entre auteur et lecteur contribue-t-il à la réception d'un ouvrage et à sa prégnance symbolique ? La voix auctoriale ressortissant d'une manière ou d'une autre d'un texte devrait-elle coïncider, ou non, avec la voix et la posture publique d'un auteur ?

Michel Foucault, suite à la publication de son livre *Les Mots et les choses*, reprend le concept de la « mort de l'homme » pour rebondir, durant la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? »¹⁷³, sur celui de la « mort de l'auteur », proclamée un an auparavant par Barthes. D'après le critique, le nom d'auteur va de pair avec l'œuvre littéraire. La question serait plutôt de savoir comment la société fabrique un auteur : pourquoi et de quelle façon lie-t-on un nom à une œuvre ? Foucault introduit dans le débat la notion de « fonction-auteur »¹⁷⁴, qui met en doute l'évidence de l'*auctorialité* et permet le dépassement de ce concept. Selon lui, à chaque fois qu'on lit un texte, on devrait se demander : qui est l'auteur du livre ? À quelle date l'œuvre a-t-elle été écrite ? Dans quel projet d'écriture, dans quel contexte ? Les différentes réponses qu'on donne à ces questions définissent la valeur qu'on attribue à un livre. Tout ce qui demeure objet de mystère constitue, au contraire, un surplus de valeur qui stimule la curiosité du lecteur.

¹⁷¹ « Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais original : son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles », *ibid.*, p. 67.

¹⁷² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, cit., pp. 45-46.

¹⁷³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence prononcée au Collège de France en février 1969 devant la Société française de Philosophie ; il existe une autre version de ce texte, légèrement modifiée à l'occasion d'une conférence de 1970 dans l'Université de Buffalo, cf. *Dits et écrits*, sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, tome I, pp. 789-809.

¹⁷⁴ Sylvie Ducas, « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 3009, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/aad/669>, consulté le 30 juin 2019. Cf. également Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, 2004.

La « fonction-auteur », étant liée au système juridique et institutionnel, délimite et articule l'univers du discours, tout en changeant selon les genres, les époques, et les formes de la civilisation. Loin d'être spontanée, elle relève d'une construction, plus ou moins ingénue du projet auctorial par rapport à la contingence littéraire de l'époque dans laquelle ce dernier s'inscrit. En s'appuyant sur Saint Jérôme, Foucault définit ainsi quatre critères pour analyser une œuvre littéraire qui sont toujours valides pour la critique moderne : un critère de valeur, un critère de cohérence, un critère d'unité stylistique, un critère d'unité de temps (le sujet par rapport à des événements spécifiques et historiques de sa biographie). D'après le philosophe, il s'agit finalement de trouver une sorte d'unité d'écriture parmi différents textes en se référant à des principes d'évolution, de maturation ou d'influence, ce qui se traduit, au niveau de la pensée, par une cohérence substantielle autour de certains motifs récurrents ou par des contradictions récurrentes, aussi bien présentes dans les textes que dans les hors-texte. Dans le chapitre V, nous chercherons ainsi à analyser la mise en scène auctoriale de Gary, Perec et Modiano à partir de deux points de vue distincts : celui qui rend compte du besoin personnel de se dire ou de se rechercher par le biais de l'écriture, et celui de se construire en termes de fiabilité auctoriale et de devenir l'instrument de cohésion et de médiation de leur propre œuvre. Comment ces trois auteurs se jouent-ils du décalage entre la figure bio-fictionnelle et la figure auctoriale ? De plus, comment cette interférence peut-elle transformer le sens de leur œuvre lorsqu'elle se charge de la mémoire problématique de la Shoah ? La question devient urgente au moment où l'on considère la posture de « témoins paradoxaux » de Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, dont nous parlerons dans le sixième chapitre.

*

La dernière partie de notre thèse est consacrée aux rapports que Gary, Perec et Modiano entretiennent avec le « geste intertextuel ». Notre but est d'étudier la construction de l'identité narrative du point de vue de l'interaction avec l'Autre. Comment se fait-il que, dans son propre texte, un auteur arrive à incarner la voix de l'Autre, à emprunter ses mots, à assimiler ses textes, jusqu'à usurper son identité et à la confondre avec la sienne ?¹⁷⁵

¹⁷⁵ Antoine Compagnon parle du passage d'un « énoncé répété » à une « énonciation répétante », Antoine Compagnon, *La Seconde main (ou le travail de la citation)*, Paris, Seuil, 1979, p. 56.

La notion d'intertextualité a été d'abord développée, du point de vue linguistique, par Julia Kristeva¹⁷⁶, qui considère que tout discours est le produit d'autres discours, exactement comme un livre renvoie, du moins en partie, au contexte culturel dans lequel il a été conçu. D'après Michael Riffaterre¹⁷⁷, qui concentre ses études sur l'intertextualité selon la perspective de la réception, l'intertextualité est la *conditio sine qua non* de la « littérarité » d'un texte. Pourtant, sa théorie ne rend pas compte de l'écart créatif opéré par les auteurs qui s'approprient des textes des autres, car la recevabilité d'une œuvre et l'intelligibilité de ses rapports intertextuels sont confiées uniquement au savoir du lecteur. Ainsi, Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, définit l'intertextualité plutôt comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »¹⁷⁸, conçue sous la forme de la citation, de l'allusion ou du plagiat. Dans notre thèse nous proposons de partir de cette perspective « relationnelle », pour analyser la question de l'intertextualité également selon un point de vue « transformationnel »¹⁷⁹, c'est-à-dire mettant en évidence la « transformation », voire l'appropriation singulière, que Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano opèrent au sujet des ouvrages qui les ont inspirés.

Le thème des emprunts intertextuels dans l'œuvre de Georges Perec a déjà été beaucoup exploré, entre autres par Raoul Delemazure, qui a récemment fait le point sur la question avec son ouvrage, *Georges Perec : une vie dans les mots des autres*¹⁸⁰. Au contraire, une étude systématique reste à faire concernant les allusions, plus ou moins manifestes, que Romain Gary fait dans son œuvre aux ouvrages d'auteurs exogènes aux champs littéraire russe, francophone ou anglophone, lesquels ont déjà été assez analysés par la critique¹⁸¹.

Concernant les rapports intertextuels entre ces trois auteurs, on a souvent voulu trouver des liens de filiation entre l'œuvre de Georges Perec et celle de Patrick Modiano, mais les deux auteurs, accomplissent deux parcours de recherche esthétique parallèles et

¹⁷⁶ « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité », Cf. Julia Kristeva, *Sēmeiōtiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146. Cf. également Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2001 et notamment pp. 7-30.

¹⁷⁷ Michael Riffaterre, *L'Intertexte inconnu*, dans « Littérature », 41, 1981, pp. 4-7, disponible en ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330, consulté le 30 juin 2019.

¹⁷⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

¹⁷⁹ Cf. Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

¹⁸⁰ Raul Delemazure, *Une vie dans les mots des autres*, Paris, Garnier, 2019.

¹⁸¹ Cf. David Bellos, « Momo et *Les Misérables* » dans Julien Roumette, Anne Simon et Alain Shaffner (dir.), *Romain Gary une voix dans le siècle*, Paris, Honoré de Champion, 2018, pp. 187-194.

singuliers¹⁸². Pour sa part, Romain Gary tout en louant le « réalisme humain »¹⁸³ de Modiano et l'« écriture monumentale » de Perec, ne semble avoir jamais tenté d'imiter leur style d'écriture, ni aucun de leurs motifs esthétiques.

Ainsi, nous avons cherché à trouver un angle d'approche original qui permet d'aborder l'œuvre des trois auteurs selon une perspective intertextuelle commune. La mise en parallèle de leurs ouvrages respectifs avec l'univers de la littérature italienne se présente utile à ce sujet, car cette dernière, trop proche pour constituer un « territoire inconnu », représente toutefois chez les trois, un « ailleurs véritable » dans lequel projeter leurs imaginaires. Ce n'est peut-être pas un hasard que Patrick Modiano insiste sur son ascendance italienne pour en faire le lieu d'origine de sa filiation problématique (« Cara Cara Italia... »¹⁸⁴). D'ailleurs, son engendrement artistique a eu lieu à Modigliana : la terre des ancêtres est ainsi la même que celle du peintre Amedeo Modigliani.

Gary, pour sa part, passe une période de sa jeunesse en Italie, dans la région des Cinq Terres, avant d'arriver à Nice avec sa mère. Ainsi, il est significatif de remarquer que dans *La Nuit sera calme*, à la question (auto-posée) sur la possibilité de trouver une possible terre d'adoption en Israël, il répond ironiquement : « J'aime beaucoup l'Italie, aussi. Je crois que l'Italie est le pays étranger que je préfère »¹⁸⁵.

Enfin, selon son ami peintre, Pierre Getzler¹⁸⁶, Perec aimait beaucoup la Sicile et y allait souvent en vacances. Dans *Ellis Island*, où le thème de l'origine est d'une importance centrale, l'écrivain rappelle maintes fois l'émigration des Italiens du Sud, partis des ports de Palerme, Naples et Trieste avec l'*Italian Line*¹⁸⁷. Ainsi, l'univers italien, aussi proche des trois écrivains que dépaysant, a-t-il représenté pour eux une source d'inspiration avec sa littérature ?

Le choix d'ouvrir quelques nouvelles pistes concernant les rapports de filiation entre l'œuvre de Gary, Perec et Modiano et des œuvres italiennes nous a été dicté non seulement par notre compétence linguistique et notre formation en littérature italienne, mais aussi par les déclarations autoriales des écrivains. Georges Perec et Patrick Modiano indiquent

¹⁸² Cf. à ce sujet Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit.

¹⁸³ Cf. l'entretien de Romain Gary par Jacques Chancel pendant la transmission Radioscope le 26 octobre 1978 sur France Inter : <https://www.ina.fr/audio/PHD99230651/romain-gary-audio.html>, cit.

¹⁸⁴ Lettre de Romain Gary à Patrick Modiano, le 31 août 1978, dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, « Cahiers de l'Herne », cit. p. 206.

¹⁸⁵ *LPE*, p. 141.

¹⁸⁶ *NSC*, p. 235.

¹⁸⁷ Conversation privée.

¹⁸⁸ *EI, OC II*, p. 882.

notamment, dans l'immensité de leur univers de lecture, Italo Svevo et Cesare Pavese parmi les auteurs qui les ont particulièrement inspirés dans leur démarche. Ainsi, nous explorerons l'influence de l'ouvrage, *La coscienza di Zeno*¹⁸⁸, sur l'œuvre de Georges Perec, à partir de la « mauvaise foi fondatrice de l'écriture » que l'écrivain de *W* déclare avoir apprise grâce à Italo Svevo. Ensuite, nous analyserons les aspects stylistiques, thématiques et esthétiques qui relient l'œuvre de Patrick Modiano à l'« autobiographie continuelle » que constitue *Il Mestiere di vivere*¹⁸⁹ de Cesare Pavese. Enfin, nous proposons de tisser des liens entre l'œuvre de Luigi Pirandello et Romain Gary, dans le sillage de la mystification identitaire et du thème du masque.

¹⁸⁸ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, [1923] dans l'édition de Mario Lavagetto, *Italo Svevo*, cit.

¹⁸⁹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere, Diario 1935-1950*, Marziano Guglielminetti et Laura Lay (éd.), cit.

Première partie. L'identité : une notion de crise/une notion en crise

Chapitre I. Qu'est-ce que l'identité ?

« – Étranger, tu seras, toujours, pour moi un étranger.
Ta place est chez toi et non ici.
– Ton pays est celui de ma langue. »¹⁹⁰

Définir ce qu'est l'« identité » représente un enjeu de taille, puisque ce mot renvoie d'abord au réel, à tout ce qui existe, ainsi que l'indique son étymologie latine « *idem* ». Claude Lévy-Strauss, à l'occasion d'un séminaire au Collège de France en 1979 envisage l'identité comme « une sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de référer pour expliquer un certain nombre des choses, mais sans qu'il n'ait jamais de référence réelle »¹⁹¹. Autrement dit, l'anthropologue considère l'identité comme une abstraction qui articule et structure notre rapport au monde et qui produit du sens.

S'il s'agit bien d'une construction purement théorique, l'on remarque pourtant, en ayant recours au *Petit Robert*, la multiplicité des significations que ce mot recouvre : on peut parler d'« identité » pour définir la similitude (ce qui est identique), l'unité (ce qui est un seul et même être), la permanence (ce qui demeure identique à soi-même), l'individuation (à partir de certains éléments caractérisant un être déterminé) et la ressemblance (par laquelle il est possible de trouver des propriétés communes parmi des êtres distincts). D'ailleurs, Alex Muchielli¹⁹², se penchant sur l'identité du point de vue de sciences humaines et sociales, affirme qu'« il existe quantité de définitions possibles de l'identité », en fonction des cadres de référence et des approches singulières à chaque discipline, mais qu'« aucune science ne peut définir l'« identité totale » », qui reste « virtuelle ». Nous renvoyons alors à l'étude de Gerard Izenberg, *Identity, The Necessity of a Modern Idea*¹⁹³, pour une analyse approfondie – d'un point de vue historique, ontologique, sociologique et psychologique – de ce concept complexe, fluide et polysémique. Dans le cadre de la présente thèse, nous avons

¹⁹⁰ Edmond Jabès, *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991, p. 51.

¹⁹¹ Claude Lévi-Strauss et Jean-Marie Benoist, « Conclusions », dans *L'Identité, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, professeur au Collège de France, 1974-1975, Claude Lévi-Strauss (dir.), Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1977, pp. 317-332, ici p. 332.

¹⁹² Alex Muchielli, *L'Identité*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1986, pp. 15,16.

¹⁹³ Gerald Izenberg, *Identity, The Necessity of a Modern Idea*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016, introduction. Cf. également Robinson Baudry, Jean Philippe Juchs, « Définir l'identité », *Hypothèses*, 2007/1,19, pp. 155-167 et Philip Gleason, « Identifying Identity : A Semantic History », *The Journal of American History*, vol. 69, n° 4, mars 1983, pp. 910-931.

fait le choix de problématiser la notion d'identité à partir de l'expression de « crise d'identité » dominant le discours occidental depuis la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, bien que notre démarche trouve matière principalement dans la littérature¹⁹⁴, nous estimons utile de rappeler ici, sans aucune prétention d'exhaustivité, quelques positions théoriques issues des sciences sociales et humaines qui constituent, de l'Après-guerre jusqu'à nos jours, des jalons critiques dans l'élaboration du concept d'identité et qui seront sollicitées tout au cours de notre travail.

1. De l'« identique » à l'« identitaire »

Du point de vue psychanalytique, Erik Erikson a été le premier à parler de « crise d'identité » pour définir les troubles des vétérans ressortis de la Seconde Guerre Mondiale¹⁹⁵, puis pour expliquer les problématiques des adolescents et des minorités d'origine étrangère¹⁹⁶. Erikson distingue sa conception intimiste de l'identité, dont le point fondamental est la continuité du sentiment d'être soi dans le temps (« the inner sameness and continuity »), de positions développées autour des années 1960 par les sociologues interactionnistes américains, qui, au contraire, considèrent l'individu comme un produit des interactions sociales.

Parmi eux, Erving Goffman en 1963 utilise le terme « Identity » au lieu de « The Self » dans son œuvre *Stigma*¹⁹⁷, pour distinguer l'« identité sociale virtuelle » – une identité

¹⁹⁴ Cf. Bruno Blanckeman, « Lettres ouvertes », dans Philippe Baudorre, Dominique Rabaté, Dominique Viart, *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 219- 229.

¹⁹⁵ Erik Erikson, *Childhood and Society*, New York, Norton, 1986 [1950], p. 42. Vincent Descombes, en citant Erikson dans « La Notion de crise d'identité », *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013, remarque en quoi la théorie d'Erikson ne décrit pas la « structure » de l'identité en tant que telle, mais se concentre au contraire sur l'identité en situation de « rupture », de « crise », de « trouble » (« Ils savaient qui ils étaient ; ils avaient une identité personnelle. Mais tout se passait comme si, subjectivement, leurs vies avaient perdu toute cohésion – et ne pourraient plus jamais en trouver une. Il y avait chez eux une perturbation centrale de ce que j'ai commencé à appeler l'identité de soi (*ego identity*). Ici il suffira de dire que ce sens de l'identité permet à quelqu'un d'éprouver son propre soi (*one's self*) comme quelque chose qui possède continuité et identité (*sameness*) et à agir en conséquence »).

¹⁹⁶ Erik Erikson, *Identity : Youth and Crisis*, New York, Norton, 1968, *Adolescence et crise*, traduit de l'américain par Joseph Nass et Claude Louis-Combet, Paris, Flammarion, 1972, p. 208 et p. 18. Erik Salomonsen (1902-1994) est le fils illégitime d'une femme d'origine danoise et juive. Bien qu'à trois ans il reçoive le nom de son beau-père, Theodor Homberger, il le change pour un nom d'emprunt, une fois obtenue la nationalité américaine, en 1939. Erik « Erik-son » signe ainsi son auto-engendrement, alors qu'il arrive à faire de son propre symptôme identitaire une théorie universelle. Psychanalyste de formation freudienne, il se rapproche ensuite de Ruth Benedict, Margareth Mead et Gregory Baetson, des anthropologues américains de l'école « Culture et personnalité ».

¹⁹⁷ Erving Goffman, *Stigmaté : les usages sociaux des handicaps* ; traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit, 1975 [1963], p. 12.

de façade, « attendue » par les autres –, de l'« identité réelle », qui suppose l'existence d'un Moi véritable, d'un noyau profond et authentique de la personne. D'après lui, le *iatus*, plus ou moins accentué, entre ces deux identités, peut compromettre gravement l'identité sociale du sujet¹⁹⁸, qui se voit condamné au repli sur soi, à la marginalité »¹⁹⁹.

La pensée d'Erikson et de Goffman s'éloignent surtout du rapport à la question de l'« identité ethnique »²⁰⁰, qui se pose impérativement dans l'après-guerre suite à la tragédie de l'Holocauste et à l'écroulement des grands référents nationaux, et qui se réveille à nouveau au cours des années 1960, en Amérique, avec l'affirmation de la minorité afro-américaine. Si le mérite des travaux d'Erickson est celui d'avoir donné à la psychanalyse une dimension sociale, culturelle et historique, la rapidité de leur diffusion s'explique par le fait que dans les années 1950, la question identitaire commence à primer, entre autres, dans la sphère politique. En effet, lorsqu'il parle, en 1968, de « crise d'identité » par rapport aux communautés déracinées, Erickson touche en son cœur la sensibilité contemporaine, déjà éveillée suite à la guerre et à l'Holocauste, mais aussi par la réalité de la colonisation, du racisme et du sexisme, dénoncés par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir vingt ans auparavant et par Romain Gary, entre autres, dans *Les Racines du ciel*, roman prix Goncourt 1956. Comme l'écrit Jean-Claude Kaufmann :

Dans la période qui suivit la Seconde Guerre Mondiale [...] les individus, qui étaient restés intégrés dans des emblèmes sociaux relativement stables lors de la première phase de la modernité, « organisée » [Wagner, 1996] et « institutionnelle » [Dubet, 2002], se trouvèrent alors livrés à eux-mêmes pour définir le sens de leur vie. D'où une angoisse nouvelle, et une quête d'appartenances, censées remplacer les cadres perdus. D'où un questionnement sur soi, particulièrement sensible dans les contextes de changements existentiels. De l'adolescent en crise aux communautés culturelles déracinées, la

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 32.

¹⁹⁹ Carmel Camilleri, Joseph Kastarsztein, Edmond Marc Lipiansky, Hanna Malewska-Peyre [et alii], *Stratégies identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, 1997 [1990], p. 17.

²⁰⁰ « L'ethnicité renvoie à un phénomène qui présente une double dimension : objective et subjective. C'est-à-dire à un ensemble de traits relativement objectifs ou du moins objectivables, partagés par une pluralité d'individus et les constituant en une collectivité particulière et relativement cohérente et, *en même temps*, la conscience commune, le sentiment partagé par un ensemble d'acteurs sociaux d'appartenance à cette collectivité, leur identification – plus ou moins – à cette collectivité », Denys Cuhe, « VI. Culture et identité », *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 97-114, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/la-notion-de-culture-dans-les-sciences-sociales--9782707158833-p-97.htm>, consulté le 30 juin 2019.

question identitaire se manifestait de façon multiple mais coordonnée et convergente, et n'allait pas tarder à occuper les devants de la scène²⁰¹.

D'après Kaufmann, les années 1950 constituent une période de « transition »²⁰², puisque « la paix combinée à l'essor économique cré[e] l'illusion d'un progrès continu » et les individus se réunissent dans une même configuration sociale anonyme, celle des consommateurs.

Au contraire, les années 1960 marquent un tournant et traduisent une modification considérable dans la manière d'aborder le thème identitaire. Selon Kaufmann²⁰³, tout individu semble épris à la fois par deux tendances opposées : d'une part, il profite des effets de « la libération psychique » et de l'« injonction à être soi », donc, libre, complet, auto-engendré, « maître de son existence » ; de l'autre, il se sent soumis à l'« insécurité identitaire », à l'« injonction à la réflexivité », voire au doute, au questionnement, à l'incertitude. Le roman prix Renaudot de Georges Perec, *Les Choses*, dénonce justement l'état de déperdition de la génération des jeunes des années 50-60, cherchant à remplir le vide de leur existence par le biais d'achats boulimiques. Selon Kaufman, les individus des années 1960-70 ne peuvent sortir de leurs contradictions identitaires qu'en revenant en arrière : « retrouver l'évidence du sens de la vie. La retrouver dans une direction opposée à la subjectivité censée être en marche : vers le passé [...]. Comme si l'identité était non à construire mais à trouver »²⁰⁴.

En France, la fin du gaullisme laisse place au vide et conduit dans les années 1970 à l'« affaiblissement de l'identité nationale républicaine classique et [à] l'avènement de ce qu'on pourrait appeler le régime des identités »²⁰⁵. Selon Pierre Nora, cette période est caractérisée par l'émancipation et par la prise de conscience de toutes les minorités – « sociales, sexuelles, religieuses, provinciales » – qui remettent en question une « Histoire homogénéisatrice » et « une dimension essentielle de la tradition nationale républicaine » : « le problème de l'« identité nationale – soutient Nora – ne se pose que dans un retour *des* identités de nouvelle génération *sur* l'identité de la France »²⁰⁶. Ainsi, la réinvention d'une identité française collective s'installe dans un contexte radicalement nouveau, celui de la

²⁰¹ Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 18-19.

²⁰² *Ibid.*, p. 43 et p. 156.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 43, 44.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 44

²⁰⁵ Pierre Nora, « Les Avatars de l'identité française », *Le Débat*, vol. 159, n° 2, 2010, pp. 4-20, ici p. 14.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 15.

montée des mouvements de revendication des minorités ethniques et de l'exaltation de la différence, « de l'affaiblissement du modèle de l'État-Nation, de l'extension de l'intégration politique supranationale et d'une certaine forme de mondialisation de l'économie »²⁰⁷. *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano donne voix à la résurgence de la mémoire juive en parallèle avec la reconnaissance des responsabilités vichyssoises. Ce n'est qu'une des étapes qui président à la reconstruction de la mémoire collective au sein du « grand livre de l'histoire nationale » française, à l'instar de la mémoire du féminisme et de la mémoire coloniale²⁰⁸. D'ailleurs, comme l'explique Denys Cuhe :

tout l'effort des minoritaires consiste non pas tant à se réapproprier une identité – une identité spécifique qui leur est le plus souvent concédée par le groupe dominant – qu'à se réapproprier les moyens de définir eux-mêmes, selon leurs propres critères, leurs identités. Il s'agit alors pour eux de transformer l'hétéro-identité, qui est le plus souvent une identité négative, en identité positive²⁰⁹.

La réappropriation du mot *juif* dans les années soixante-dix peut être ainsi interprétée comme une redéfinition d'une identité minoritaire problématique, mais également comme une identification collective à celle-ci, « d'autant plus fortement revendiquée que la solidarité de tous est nécessaire à la lutte pour la reconnaissance »²¹⁰. La diffusion de l'expression « Nous sommes tous des juifs allemands », et ses variantes « nous sommes tous des immigrés », « nous sommes tous des étrangers », « nous sommes tous des sans-papiers », traduit en 1968 l'émergence d'un mouvement d'identification collective aux minorités. Dans le cas de la mémoire juive, il s'agit d'un long parcours de reconnaissance qui aboutit au discours de Jacques Chirac au Vél' d'Hiv, le 16 juillet 1995, admettant les responsabilités de la France entière dans le génocide et non pas seulement celles de Vichy, comme l'avait fait jusque-là François Mitterrand.

Pourtant, comme le souligne Pierre Nora, « l'affirmation combative de ces identités mémorielles ne doit [...] pas masquer leur variété, les nuances de leurs strates, facettes, enracinements historiques, composantes sociales qui rendent la réalité de leur expression infiniment complexe et ambiguë »²¹¹. Selon l'historien, il est indispensable de « tenir compte

²⁰⁷ Denys Cuhe, art. cit.

²⁰⁸ Pierre Nora, « Les Avatars de l'identité française », art. cit., p. 16.

²⁰⁹ Denys Cuhe, art. cit.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Pierre Nora, « Les Avatars de l'identité française », art. cit., p. 17.

du caractère mouvant, mobile, évolutif, conflictuel et en perpétuelle transformation de ce champ de forces » et de fuir le risque de considérer toute identité comme acquise ou exclusive. En 1979, Jean-François Lyotard décrit, dans *La Condition postmoderne*²¹², les caractéristiques de l'époque contemporaine qui ouvre à l'incertitude et à la précarité, étant dépourvue des principes métaphysiques, idéologiques ou religieux (« les grands récits ») propres à l'ère moderne. Dans la postmodernité, un individu désenchanté vit sa propre crise identitaire de manière lucide, en étant incapable de trouver un sens à son existence face à l'écroulement de référents stables, à la vitesse du développement technologique et scientifique, à la dimension globale de l'économie et des marchés financiers, aux flux ininterrompus d'informations qui modifient rapidement sa réalité et fragilisent ses certitudes. L'individu se sent ainsi exposé au surgissement d'événements les plus divers qu'il est incapable de comprendre et de contrôler. Les récits de Modiano sont emblématiques à ce sujet. En effet, ils sont hantés par des figures de jeunes hommes et de jeunes filles perdues, sans passé et sans futur, qui flottent d'un récit à l'autre à la merci du hasard, sans trouver de réponse à leur recherche identitaire. Dans un tel contexte, l'identité devient une quête, sinon une véritable obsession.

Pourtant, comme l'écrit Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide*, cette situation d'instabilité décourage l'action individuelle :

plus aucune idéologie politique n'est capable d'enflammer les foules, la société post-moderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse²¹³.

Par conséquent, l'individu est porté vers le repli sur soi et la subjectivité devient le centre de la fabrication de son identité. L'héritage des mouvements identitaires des années soixante et soixante-dix ne disparaît pas pour autant. D'après Lipovetsky, en effet :

²¹² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minit, 1979. En Italie, Gianni Vattimo élabore la notion de « pensée faible » pour définir l'attitude philosophique qui a pris acte de la dissolution des certitudes et des valeurs absolues. Nihiliste, au lieu du déni total du passé, le philosophe parle pourtant d'une sorte de *pietas* envers les valeurs et les idéaux de la tradition. Gianni Vattimo et Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milan, 1983.

²¹³ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 12.

L'hyperindividualisme conduit moins à l'exacerbation de dépasser les autres qu'à l'élévation de l'intolérance vis-à-vis de toutes les formes de mépris individuel et d'humiliation sociale. Être soi-même et conquérir son individualité, ce n'est pas seulement choisir ses propres modèles de conduite, c'est aussi exiger dans la relation interhumaine l'idéal éthique de l'égalité des droits de la personne²¹⁴.

Ainsi, sur le fond de la guerre du Vietnam et de mai 1968 à Paris, *Chien blanc*, de Romain Gary, met en scène le repli sur soi de l'intellectuel qui ne voudrait pas se confondre avec la foule des manifestants, mais qui la fuit, montrant toute sa répulsion envers les « délires » collectifs. Pourtant, l'écrivain dénonce également tous les racismes et les hypocrisies qui rendent aveugles les gens de son époque. Enfin, se reconnaissant dans la figure du « minoritaire-né », Gary dévoile un profond humanisme et écrit un vibrant plaidoyer à la faveur des idéaux du drapeau tricolore.

Zygmunt Bauman refuse l'étiquette de postmodernité et préfère plutôt parler de « modernité liquide » pour l'époque actuelle, caractérisée par la « liquéfaction des cadres et des institutions sociales »²¹⁵. Le sociologue soutient ainsi que dans le contexte contemporain, si mouvant et fluide, « une identité cohérente, unifiée et stable serait un fardeau, une contrainte, une restriction de la liberté de choix. Elle empêcherait de laisser la porte ouverte aux nouvelles opportunités »²¹⁶ identitaires. D'ailleurs, il affirme également que, de nos jours, « l'homme sans qualité » de Robert Musil a trouvé son successeur dans l'« homme sans attaches »²¹⁷ : un individu nomade qui, ne sachant pas si ce mode de vie est « aussi désirable que redoutable »²¹⁸, se partage entre des « communautés-patères » de courte durée et à la faible appartenance²¹⁹, sans que son angoisse et son incertitude ne se dissipent²²⁰.

Par conséquent, selon Bauman, en parallèle avec l'affirmation d'une « liberté sans contraintes », se développe, chez certains sujets, une tendance opposée qui relève du caractère ambivalent de l'identité. Affirmant que cette dernière est, avant tout, « le produit

²¹⁴ Gilles Lipovetsky, *Le Crépuscule du devoir : l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992, p. 290.

²¹⁵ Le concept de « modernité liquide » est développé en opposition à celui de « modernité solide », caractérisant l'ère moderne, où l'Etat et l'Eglise étaient les références identitaires par excellence. Zygmunt Bauman et Benedetto Vecchi, traduit de l'anglais par Myriam Dennehy, *L'Identité*, Paris, Éditions de l'Herne, 2010, p. 72. Cf. Aussi, Zygmunt Bauman, *La modernità liquida*, traduit par Sergio Minucci, Bari-Roma, Laterza, 2011 [2000].

²¹⁶ Zygmunt Bauman et Benedetto Vecchi, *L'Identité*, cit., p. 75.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 46, 47.

d'une crise d'appartenance »²²¹, le sociologique explique pourquoi certains individus, déboussolés par une liberté excessive, chercheraient des abris sécurisants dans des formes stables de communautés²²², « creusant des tranchées profondes et infranchissables entre le “dedans” et le “dehors”, entre ce qui appartient à une localité territoriale ou catégorielle et ce qui ne lui appartient pas »²²³. Ainsi, suite au divorce entre l'État et la nation et à l'écroulement de leurs ambitions assimilatrices, « des groupes qui dérivent en quête d'ancrage »²²⁴ remettent en question « les conceptions dites “culturelles” de l'identité ». Dans ce contexte, l'auto-affirmation de l'individu, impliquant toujours une quête de reconnaissance, « commence par refléter une aspiration légitime » pour devenir soudain « un instrument de guerre »²²⁵. D'ailleurs, au niveau collectif, l'identité se prête volontiers aux lectures idéologiques, s'affirmant comme la déclaration d'existence d'un tout à protéger, face à la menace d'altération et de corruption que représente l'altérité, c'est-à-dire tout ce qui vient du *dehors*. En effet, si l'on considère l'identité du point de vue de l'« identitaire », voire de l'ensemble des identifications et des appartenances par lesquelles chaque individu se définit, on se confronte le plus souvent à un « paradigme oppositionnel » (majorité/minorité, nous/eux, noir/blanc, homme/femme...) qui nie la spécificité et la complexité, à la faveur d'une défense, souvent belliqueuse, d'une « totalité close »²²⁶. Ainsi, alors que Michel Foucault incite à surmonter la conception « catégoriale » de l'identité comme instrument de pouvoir et de contrôle des masses²²⁷, Francesco Remotti se dit « contre l'identité »²²⁸ comme paradigme de la pensée, tant au niveau individuel (où elle se fait l'instrument de la cristallisation narcissique du « je »), qu'au niveau collectif (où elle est finalement inséparable de l'idéologie).

²²¹ *Ibid.*, p. 32.

²²² *Ibid.*, p. 84.

²²³ *Ibid.*, p. 82.

²²⁴ *Ibid.*, p. 85.

²²⁵ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, cit., p. 46. « Ne disais-je pas tantôt que le mot “identité” était un “faux ami” ? Il commence par refléter une aspiration légitime, et soudain il devient un instrument de guerre. Le glissement d'un sens à l'autre est imperceptible, comme naturel, et nous nous y laissons tous prendre quelquefois. Nous dénonçons une injustice, nous défendons les droits d'une population qui souffre, et nous nous retrouvons le lendemain complices d'une tuerie. »

²²⁶ Cécile Voisset-Veysseyre, « L'injonction identitaire », Québec, *Trahir*, mars 2011 (2^e année), pp. 1-14, ici pp. 3,4, disponible en ligne, URL : <https://trahir.files.wordpress.com/2015/06/trahir-voisset-veysseyre-identite.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

²²⁷ Michel Foucault, « Une Pensée a-catégorique », dans « Theatrum philosophicum », *Critique*, 1970, n° 282, pp. 885-908, p. 900.

²²⁸ Francesco Remotti, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2012 et Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Dans *Ellis Island* (1980), Georges Perec désintègre ainsi le caractère définitoire et oppositionnel des étiquettes identitaires, pour souligner leur insignifiance : « je ne sais pas très précisément ce que c'est être juif/ce que ça me fait d'être juif/ c'est une évidence, si l'on veut, mais une évidence médiocre, qui ne me rattache à rien »²²⁹. Sa judéité, plus que le rattacher à sa famille d'origine, l'amène à chercher son je dans un carrefour identitaire, où chaque existence se fond et se confond avec celle des autres exilés.

Pour sa part, Denys Cuhe, se penchant sur le problème de la superposition des identités culturelles qui caractérise de nos jours le malaise des « déracinés », propose l'expression d'« identité syncrétique », et conçoit la construction de chaque individualité dans une dimension multidimensionnelle. D'ailleurs, il considère, en citant librement le sociologue Pierre-Jean Simon que :

l'ethnicité [...] apparaît comme une dimension essentielle de tout individu. Essentielle, mais non exclusive. L'identité individuelle est toujours pluridimensionnelle ; elle est constituée d'une série d'identités ou pour mieux dire, d'une pluralité de dimensions identitaires. L'ethnicité n'est que l'une de ces identités, de ces dimensions identitaires²³⁰.

Denys Cuhe, en soulignant comment toute conception univoque et monolithique de l'identité relève ainsi d'une erreur d'analyse, affirme en particulier que l'ethnicité :

implique certes une certaine permanence – il n'y aurait, sinon là-encore pas de problème du tout – mais aussi elle est sans cesse en mouvement, elle change, elle se fabrique, elle se construit, se déconstruit, se reconstruit constamment suivant les situations. Elle peut disparaître dans la honte de soi, l'identité négative, le rejet ; ou sans drame, au fil des générations, par assimilation consentie. Elle peut aussi se réinventer dans de nouvelles formes d'affirmation d'identité positive²³¹.

Cette définition mouvante de l'identité, qui tient compte de la dimension ethnoculturelle sans la considérer de manière exclusive, souligne une fois de plus la complexité et la précarité de

²²⁹ *EI, OC II*, p. 895.

²³⁰ Denys Cuhe « VI. Culture et identité », art. cit., consulté le 30 juin 2019. Cf. aussi : Marc Augé, *Chi è dunque l'altro ?*, tr. it. Annalisa d'Orsi, Milan, Raffaello Cortina editore, 2019.

²³¹ *Ibidem*.

toute construction identitaire. Pourtant, Amin Maalouf, dans *Les identités meurtrières*²³², met également en garde contre le paradigme multidimensionnel. L'écrivain, qui refuse de se définir « plutôt français » ou « plutôt libanais », qui ne se reconnaît qu'« à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles »²³³, décrit la difficulté de préserver une « identité plurielle » : « plus les appartenances [...] sont nombreuses – écrit-t-il – plus [l']identité s'avère spécifique »²³⁴ et il suffit qu'un seul aspect de la personnalité complexe de l'individu soit mis en doute pour qu'il y ait « crise d'identité » :

l'identité est faite de multiples appartenances ; mais il est indispensable d'insister tout autant sur le fait qu'elle est une, et que nous la vivons comme un tout. L'identité d'une personne n'est pas une juxtaposition d'appartenances autonomes, ce n'est pas un « patchwork », c'est un dessin sur une peau tendue ; qu'une seule appartenance soit touchée, et c'est toute la personne qui vibre²³⁵.

Autrement dit, l'identité, étant toujours en cours de décomposition et de recombinaison, pose un double défi. D'une part, l'individu cherche à se reconnaître en tant qu'être unique et identique à soi-même, de l'autre, il doit faire face simultanément à la complexité des attributs qui, selon les temps et les circonstances, le constituent de manière spécifique.

La Vie devant soi, dont le protagoniste, Momo, est une fusion des contradictions apparemment inconciliables, montre comment l'identité se construit comme un « enjeu de luttes ». Le malaise identitaire du jeune arabe, élevé par une mère juive, s'explique ainsi par la multiplicité des identifications souvent contrastées par laquelle, d'ailleurs, tout individu peine à se reconnaître lui-même dans une réinvention unitaire spécifique.

*

²³² Amin Maalouf, *op. cit.*, p. 43 : « Dès le commencement de ce livre je parle d'identités “meurtrières” – cette appellation ne me paraît pas abusive dans la mesure où la conception que je dénonce, celle qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire, et les transforme bien souvent en tueurs, ou en partisans des tueurs. »

²³³ *Ibid.* p. 9. « Depuis que j'ai quitté le Liban en 1976 pour m'installer en France, que de fois m'a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais « plutôt français » ou « plutôt libanais ». Je réponds invariablement : « L'un et l'autre ! » Non par quelque souci d'équilibre ou d'équité, mais parce qu'en répondant différemment, je mentirais. Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même ? ».

²³⁴ *Ibid.*, p. 27.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 36, 37.

Ainsi, nous avons tracé un aperçu, non exhaustif, de diverses théories, issues de champs disciplinaires très différents, afin de tenter de saisir les multiples facettes de l'identité, à la croisée de l'individuel et du collectif. Si les thèses jusqu'ici présentées s'accordent et s'opposent l'une l'autre, en raison de la complexité du sujet, l'on remarque pourtant un trait commun : d'Erikson aux travaux scientifiques les plus récents, l'identité n'est jamais décrite en tant que structure fixe et harmonique, mais toujours en « situation de crise ». Qu'on parle de la construction de l'identité personnelle en rapport à autrui, au monde ambiant, ou à soi-même, on décrit toujours le choc d'une rencontre avec l'altérité. Ainsi, notre proposition est de conclure sur une dimension politique de l'identité qui se joue entre l'identique et l'identitaire. Le protagoniste d'*Accident Nocturne* de Patrick Modiano est en fuite de toute sorte d'« appartenance emprisonnante », soit-elle culturelle, familiale ou sociale : « Pas d'études. Pas de parents. Pas de milieu social ». Comme d'autres jeunes adultes des livres de Modiano, sans valeurs ou idéaux à poursuivre, il n'a qu'un seul projet, celui de s'approprier son identité par le biais de l'écriture. Pourtant, dans un récit comme *Dora Bruder* il entreprend une démarche opposée, cherchant à ancrer le destin d'une jeune fille dans son contexte de provenance et de lui rendre ce que l'Histoire des totalitarismes lui a volé à jamais. En ce sens, on pourrait parler pour ce dernier récit, comme pour *Ellis Island* de Georges Perec et des *Cerfs-volants* de Romain Gary d'une « éthique de la restitution »²³⁶ qui implique les écrivains dans la reconstitution du tissu social, si fragmenté et fragilisé par le poids du passé et par le ressort des nouveaux nationalismes.

*

Nous nous sommes ici concentrés sur une dimension culturelle et sociale de l'identité. Nous nous proposons maintenant de compléter cet encadrement général en revenant sur le processus de construction de l'identité personnelle selon le point de vue intime et subjectif de la continuité dans le temps, dont nous avons parlé en mentionnant les réflexions d'Erikson. Dans le sillage du psychanalyste, Paul Ricœur considère que « certes, l'individu se sert pour édifier son image de lui-même des mêmes matériaux que les autres ont déjà utilisés pour lui bâtir une identification sociale et personnelle »²³⁷. Pourtant, ajoute-t-il, « il n'en reste pas moins une grande liberté quant au style de la construction ». La théorie de l'« identité narrative », en affirmant que l'unité du sujet dépend de sa possibilité (potentiellement infinie) de mise en récit, intègre dans les dynamiques de concordance et de discordances propres à la narration le choc que provoquent le changement et la rencontre

²³⁶ Dominique Viart, « Éthique de la restitution », art. cit.

²³⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit., pp. 127-128.

avec l'altérité. Les études ricœurïennes nous accompagnent ainsi dans notre passage des sciences humaines à la littérature. Présentant un point d'ancrage critique central dans notre travail, nous leur consacrons une partie spécifique.

2. L'identité narrative

Lorsque Paul Ricœur théorise les notions d'« identité-*idem* », d'« identité-*ipse* » et d'« identité narrative »²³⁸, il le fait en ayant à l'esprit les discontinuités et les changements qui s'insèrent dans le parcours existentiel de tout être soumis au temps qui passe. Cependant, son but tend également à tracer des structures de *continuité* de l'identité personnelle qui puissent rendre compte de la « permanence à soi-même » d'un individu, aussi bien dans sa sphère psychologique que dans un contexte social.

Ainsi, l'identité-*idem* renvoie aux « traits de caractère » par lesquels une personne (ou un groupe) est reconnaissable comme étant elle-même au cours de toute une vie, alors que l'identité-*ipse* incarne la « promesse » (donc une parole donnée à autrui) du « maintien de soi » face au défi du temps et du changement. Finalement, Ricœur formule le concept d'« identité narrative » en cherchant à mettre en évidence le fait que nous nous construisons nous-mêmes à chaque fois que nous parlons de nous. L'identité narrative ainsi conçue correspondrait à une tentative (plus ou moins réussie) de mise en récit cohérente des événements de notre existence.

Romain Gary, par exemple, n'a de cesse de se « reconstruire » par le biais de l'écriture. Le roman autobiographique *La Promesse de l'aube* semble parfait pour expliquer le concept ricœurien du « maintien de soi » devant les yeux d'autrui (la mère). À la suite de cet écrit, l'auteur choisit de se raconter sous la forme, inédite et originale, d'un auto-entretien, *La Nuit sera calme* : François Bondy, son intervieweur est en réalité son double. Ensuite, il poursuit son écriture sur lui-même en transposant son histoire dans le romanesque, par *La Vie devant soi*. Cela le mène à la narration de la scission de son identité chez Émile Ajar dans *Pseudo*. Finalement, il écrit un testament *post-mortem*, *Vie et mort d'Émile Ajar*, se percevant comme co-auteur d'une histoire encore à raconter. Ainsi, on voit comment, d'un récit à l'autre, une série des motifs autobiographiques se répètent en variation continue, mais aussi qu'à chaque nouvelle mise en scène de soi correspond une « reconstruction » identitaire nouvelle.

²³⁸ Cf. Philippe Cabestan, « Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative », *Le Philosophoire* 2015/1, n° 43, pp. 151-161.

Si Hannah Arendt soutient dans *La Condition de l'homme moderne*²³⁹ que l'identité du « qui ? » est une identité narrative, Ricœur affirme que répondre à la question « qui ? », c'est raconter une vie. S'appuyant sur la *Poétique* d'Aristote²⁴⁰, le philosophe reprend le concept de μῦθος, *mûthos* (« récit, fable »), à partir duquel s'élabore le *mythe*, voire une imitation (ultérieure, équivoque, fausse ou altérée) de la réalité. Déjà, dans le contexte de la Grèce ancienne, cette *mimesis*, plutôt qu'un décalque exact de la réalité, était sa réinvention créative, produisant un effet de *catharsis* sur le spectateur qui pouvait s'y reconnaître. Ainsi, Ricœur définit trois phases de la « mimesis »²⁴¹ : une phase de « préfiguration » narrative qui consiste en une précompréhension intuitive et déjà narrative que l'homme fait de son existence (« Mimesis 1 ») ; une phase de « configuration » narrative (ou *mûthos*), qui consiste dans la mise en intrigue poétique du stade précédent (« Mimesis 2 ») ; et finalement une phase de « refiguration » narrative qui est confiée au lecteur lorsqu'il reçoit l'œuvre et qu'il l'« habite » à l'image de sa propre vie (« Mimesis 3 »)²⁴². Il s'approprie également le principe qu'Aristote appelle *concordance*, consistant en un « agencement de faits » qui permet la compréhension cohérente de l'histoire racontée, et qui n'exclut pas « les renversements de fortune » (ou *discordances*). En effet, ces événements narratifs sont à la fois « source de discordance, en tant qu'ils surgi[ssent], et source de concordance, en ce qu'il f[ont] avancer l'histoire »²⁴³. Autrement dit, lorsque l'événement permet le dénouement de l'histoire dans une diagonale temporelle, la mise en ordre en garantit l'unité : au-delà de cette dialectique, il n'existerait que le chaos de simples éléments du vécu, irréductibles à toute synthèse.

Pourtant, ce qu'Aristote observe en matière de récit, Ricœur le transpose du côté des personnages, dont l'identité ne prend sens que par la même dynamique de concordance-discordance. Par conséquent, la mise en intrigue intervient dans la vie d'un personnage pour y intégrer l'« inopportun » et l'« intempestif ». Comme l'explique Ricœur, « la synthèse

²³⁹ Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago, 1958, introduction citée par Paul Ricœur, *Temps et récit III*, cit., p. 355.

²⁴⁰ Cf. « La Mise en intrigue, une lecture de la poétique d'Aristote » dans Paul Ricœur, *Temps et Récit I*, cit., pp. 55-83.

²⁴¹ Cf. « Temps et récit, la triple mimesis », *ibid.*, pp. 85-100.

²⁴² Le philosophe définit « transfert analogique » la soumission des personnages à la mise en intrigue propre du récit ; ensuite, la phase de « refiguration » ouvre pourtant à un avancement ultérieur, c'est-à-dire au « transfert » de l'identité du personnage à l'identité personnelle, le récit ayant un rôle d'intervention et de transformation de la vie de son lecteur.

²⁴³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 169.

concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égalent l'identité du personnage »²⁴⁴.

D'ailleurs, selon le philosophe, l'identité personnelle, en tant que permanence de soi-même au défi du temps et du changement, se constitue exactement par la même dynamique de concordance-discordance qui intervient dans le récit : il n'existe aucun principe unificateur de l'être humain, sinon la narration continue qu'il fait de soi. « *Qui suis-je ? Une narration* »²⁴⁵ : Johann Michel résume ainsi le noyau de la théorie ricœurienne.

En conclusion, selon Ricœur, l'homme interroge son identité personnelle par le biais de ce « vaste laboratoire » qu'est la littérature et ne trouve sens à sa propre vie qu'en appliquant à soi-même la technique de la mise en intrigue caractéristique du récit. Il s'agit finalement de donner une cohérence aux multiples expériences du vécu par le biais d'une « histoire racontée » qui médiatise la relation entre un temps objectif, chronologique, et un temps subjectif, celui du vécu : en fait, affirme Ricœur, « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et [...] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle »²⁴⁶.

Patrick Modiano interroge continuellement dans son œuvre ce « temps intérieur » qui se dévoile finalement comme un flou atemporel et qui constitue l'arrière-plan de presque tous ses romans. D'un récit à l'autre, les personnages nommés Jean, J., ou Patrick, cherchent à trouver un sens à leur vie, mais témoignent de la difficulté de raconter leur histoire, en étant dans l'impossibilité de rassembler de manière cohérente les événements de leur vécu. Leur identité fragmentée et fragilisée trouve un miroir dans les blancs du récit et dans les phrases elliptiques, ou interrogatives, qui interrompent la linéarité narrative. À la difficulté de la mise en récit correspond ainsi un malaise existentiel dû à l'impossibilité de « reconstruire », une fois pour toutes, une identité cohérente et intègre, voire heureuse.

Si la mise en récit peut se révéler à la fois une structure d'articulation de l'identité personnelle et un modèle épistémologique utile à sa compréhension, tout problème concernant le *Qui suis-je ?* n'est pas totalement résolu. Lorsque Ricœur élabore sa théorie de l'identité narrative, il s'appuie directement sur des récits d'histoire ou de fiction qui répondent à la logique de la mise en intrigue aristotélicienne ; une perspective qui, aux yeux de certains critiques, se révèle trop limitée pour atteindre à l'universalité. Loin d'être dupe de ces accusations, le philosophe de *Temps et récit I* montre comment le principe de la mise

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 175.

²⁴⁵ Cf. Johann Michel, « Narrativité, narration, narratologie », art. cit., p. 129.

²⁴⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, cit., p. 85.

en intrigue est déjà compromis, aussi bien chez Goethe, dans sa conception du « roman dit d'apprentissage », que dans le « roman dit du flux de conscience » de Virginia Woolf. En effet, il souligne comment l'attention portée à la dimension psychologique du personnage, relancée par les découvertes freudiennes sur l'inconscient et le subconscient, jette le soupçon sur les possibilités du langage et ouvre la voie au Nouveau Roman, qui refuse tantôt la notion d'intrigue tantôt celle de héros. Bien qu'il arrive à considérer l'éclatement des structures romanesques traditionnelles comme autant d'« innovations » du modèle aristotélicien, le problème se pose pourtant lors de la phase de refiguration, point central de sa théorie de l'identité narrative : comment le lecteur pourrait-il tisser la trame de sa personnalité individuelle à partir de l'informe qui domine le roman contemporain ?

À bien des égards, la mise en ordre qui préside à la formation de l'identité narrative peut rencontrer des difficultés d'abord au niveau de la configuration, par exemple dans le cas des trous de mémoire liés aux traumatismes, quand l'identité personnelle s'avère fragmentaire, fragilisée et finalement, « impossible à établir »²⁴⁷. En pareilles circonstances, on essaie de trouver un sens, par le biais du récit, à quelque chose qui n'a pas de sens, en tant qu'élément de discordance majeure dans la vie de l'individu. L'expérience concentrationnaire, par exemple, ne pourrait s'intégrer dans la vie du sujet que par la narration ; cependant, cette dernière se révèle souvent difficile, étant donné que ce qui constitue le traumatisme coïncide également avec « ce qui ne se laisse pas appréhender »²⁴⁸.

Quelle « cohérence » donner à une histoire dépourvue de sens ? Ricœur²⁴⁹ ne parvient pas à résoudre cette contradiction, sinon en théorisant une progressive « fin de l'art du raconter », à laquelle correspondrait, sur le plan social, une crise des valeurs et des « expériences à partager ». *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary (1967) et *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano (1968) sont emblématiques à ce sujet. Les deux auteurs, refusant l'interdit de la parole après Auschwitz, essaient d'exprimer, par des tonalités expressionnistes et hallucinatoires, l'histoire du génocide et de la compromission française avec l'Occupant. Ce faisant, ils contribuent à faire émerger une mémoire douloureuse et refoulée qui peinait à être mise en mots, tout en rendant explicite le traumatisme dans les lignes de failles de leur écriture.

²⁴⁷ Vincent Descombes, *Les Embarras de l'identité*, cit., p. 93.

²⁴⁸ Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit. La dérouté du sens », *Protée*, 34(2-3), 2006, pp. 113-125.

²⁴⁹ Orphelin de mère, Ricœur, perd son père dans la Première Guerre mondiale et sera fait prisonnier pendant la Seconde.

3. L'identité entre mémoire et oubli

Comme on l'a vu, « le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée »²⁵⁰. Toutefois, si « c'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage », c'est la mémoire qui permet à l'individu une attribution de sens et de continuité à son vécu. Ainsi, l'individu apparaît toujours aux prises avec une négociation problématique : d'une part, il est issu d'une fragmentation d'événements singuliers, sources de discordance tendant à la désagrégation de l'identité ; de l'autre, son désir de continuité et de sens se traduit dans la recherche d'une « totalité signifiante ». La narration de soi, ce récit à chaque fois renouvelé dans et par le présent, donne voix à ces deux tendances opposées et complémentaires. Halbwachs, dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, l'explique ainsi :

De chaque époque de notre vie, nous gardons quelques souvenirs, sans cesse reproduits, et à travers lesquels se perpétue, comme par l'effet d'une filiation continue, le sentiment de notre identité. Mais, précisément parce que ce sont des répétitions, parce qu'ils ont été engagés successivement dans des systèmes de notions très différents, aux diverses époques de notre vie, ils ont perdu leur forme et leur aspect d'autrefois²⁵¹.

Le sociologue semble ici faire référence à un « noyau mémoriel »²⁵² sur lequel se fonde la singularité de chaque identité, ressassé à chaque fois qu'un individu se raconte. Un exemple de cela est visible dans *W*, lorsque Georges Perec essaie d'analyser rétrospectivement ses souvenirs d'enfance avec le « ton froid et sec de l'ethnologue ». Durant son entreprise de remémoration, il se rend bientôt compte d'être victime d'un « ressassement sans issue », qui ne fait que rendre de plus en plus irréaliste l'histoire de la disparition de sa famille. Ainsi, il ne lui reste qu'à dénoncer ouvertement la non-fiabilité de son témoignage impossible.

²⁵⁰ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 177.

²⁵¹ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, F. Alcan, 1925, p. 121.

²⁵² Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 71. Le sociologue écrit, en suivant Bachelard : « un noyau mémoriel, qui est aussi un noyau de sens, constitué d'éléments du passé relativement stabilisés, c'est-à-dire conservés sans changement depuis leur perception originelle ».

Cependant, l'altération des éléments biographiques qui accompagne la rapsodie identitaire ne devrait pas poser la question d'une prétendue « vérité » du « souvenir originaire ».

Bien que la mémoire soit dépositaire d'une connaissance du passé qui se donne comme fidèle aux événements du vécu, l'objectivité de ses souvenirs n'est pas du tout assurée : s'agissant d'un système « tensionnel, essentiellement dynamique qui met en cause des intentions, des valeurs [...], donc des motivations, une affectivité »²⁵³, la mémoire opère, en effet, une sélection des éléments du passé afin d'établir une représentation cohérente du vécu. Ainsi, Joël Candau propose l'expression de « mémoire identitaire »²⁵⁴, en considérant qu'« il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité, au moins individuelle »²⁵⁵. Autrement dit, l'identité personnelle se construit par un principe récursif, selon lequel « nous façonnons la mémoire et elle nous façonne à son tour »²⁵⁶.

*

Les rapports entre mémoire et identité aussi bien que le problème du changement des êtres au fil du temps interrogent les philosophes dès les VI^e et V^e siècle av. J.-C. Par exemple, chez Héraclite, théoricien du mobilisme universel dont se réclament de nombreux philosophes modernes comme Nietzsche, Heidegger et Marx, le « devenir » est au centre de l'univers et suppose une destruction continue de l'identité de l'être avec lui-même. La théorie des Idées de Platon théorise ensuite l'existence d'un Être soumis au changement et au multiple²⁵⁷, mais unique dans son devenir, tel que le décrit Diotime dans *Le Banquet* :

En réalité, même dans le temps que chaque animal passe pour être vivant et identique à lui-même, dans le temps par exemple qu'il passe de l'enfance à la vieillesse, bien qu'on dise qu'il est le même, il n'a jamais en lui les mêmes choses ; mais sans cesse il se

²⁵³ Jean Guillaumin, *La Genèse du souvenir*, Paris, PUF, 1968, p. 16 cité par Joël Candau, *Mémoire et identité*, *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁴ Joël Candau, *Mémoire et identité*, *cit.*, p. 10.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 9 : « Si la mémoire est “généralisatrice”, dans le sens où elle participe à [la] construction [de l'identité], celle-ci, en retour, façonne des prédispositions qui vont conduire l'individu à “incorporer” certains aspects particuliers du passé, à faire des choix mémoriels ».

²⁵⁶ « We makes memory, memory makes us », Elizabeth Tonkin, *Narrating Our Past, The Social Construction of Oral History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 97-112, cité par Joël Candau, *op. cit.*, p. 6.

²⁵⁷ Cf. « La Prétendue fiction de l'identité », dans Stéphane Ferret, *L'Identité*, Paris, Flammarion 1998, p. 17.

renouvelle et se dépouille dans ses cheveux, dans sa chair, dans ses os, dans son sang, dans tout son corps, et non seulement dans son corps, mais aussi dans son âme : mœurs, caractère, opinions, passions, plaisirs, chagrins, craintes, jamais aucune de ces choses ne reste la même en chacun de nous ; mais les unes naissent, les autres meurent²⁵⁸.

Si les modifications corporelles trouvent une explication physiologique chez Platon, qu'en est-il de l'identité personnelle, alors que le même homme pourrait se dire une personne différente lorsqu'il change de « mœurs, caractère, opinions, passions, plaisirs, chagrins, craintes » ? Ce n'est qu'au XVII^e siècle que John Locke définit l'identité personnelle comme une « conscience de soi » douée de mémoire²⁵⁹, surpassant les conceptions spiritualistes (« le moi comme âme ») et organicistes (« le moi comme corps ») précédentes. Ainsi, il affirme que l'identité ne coïncide pas avec une substance permanente, mais avec « un travail d'unification », fait par la conscience, tout au cours de la vie du sujet. Toutefois, chez le philosophe empiriste, le travail d'unification de la conscience va de pair avec un processus contraire de dissipation, qui fragilise la mémoire des événements et, par conséquent, l'identité personnelle. Ainsi, quelques années après, David Hume²⁶⁰ propose d'intégrer au travail de la conscience, fondé sur les efforts mémoriels, le support de l'imagination. D'après lui, la « fiction identitaire » garantit l'intégrité de la conscience de soi dans le temps, puisqu'elle agit sur les événements du vécu, en activant des processus d'altération (ou d'élimination) de leurs caractéristiques constitutives. Si, finalement, l'étude de Hume fonctionne comme « une entreprise de soupçon » sur les possibilités effectives d'une conception unitaire du sujet, le penseur de *Soi-même comme un autre* lui emprunte le concept de « “permanence à soi-même”[...] relayée par la mémoire et par l'imagination »²⁶¹ afin d'élaborer sa théorie de l'identité narrative.

L'œuvre de Modiano est représentative des rapports entre dimensions mémorielle et imaginative. Le roman autofictionnel *Livret de famille* (1977), dont le titre le présente comme un document officiel, est en réalité un recueil de souvenirs lacuneux (« je me souviens ...») et d'interrogations identitaires (« j'ignore ...»), pour lesquelles l'écrivain

²⁵⁸ *Ibidem*, Ferret cite Platon, *Le Banquet*, 207, trad. Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1964, p. 69.

²⁵⁹ « Locke, l'identité precaria » dans Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, cit., pp. 54-58, notamment en référence au texte de Locke *An Essay Concerning Human Understanding*, II livre, chapitre XXVII, 1960 [1951]. Cf. également « l'identité personnelle » dans Stéphane Ferret, cit., pp. 30-33 et Robinson Baudry, Jean-Philippe Juchs, « Définir l'identité », art. cit.

²⁶⁰ « Hume : finzioni e attribuzioni di identità » dans Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, cit., pp. 58-65. Remotti fait référence à l'œuvre de David Hume, *A Treatise of Human Nature*, 1739, Livre I, partie VI, « Of Personal identity ».

²⁶¹ Johann Michel, « Narrativité, narration, narratologie », art. cit., p. 126.

cherche à trouver des réponses, dans une quête du passé ambiguë et défaillante. Pourtant, l'identité de l'auteur, diluée dans tous ses récits, tente toujours de se donner de nouvelles configurations par le biais de l'imagination. En effet, même un ouvrage comme *Un pedigree*, où l'écrivain opère un changement de registre narratif et refuse tout élan imaginaire pour emprunter le style sec de l'inventaire, se dévoile finalement comme une « fiction identitaire ». Dans le but de donner une cohérence et une permanence à son identité, Modiano est contraint à un travail de « soustraction » et de reconfiguration des éléments vécus, fragmentaires et problématiques, à l'aide de la connaissance visionnaire de la littérature, sur laquelle pèse, de la part du lecteur et de l'écrivain lui-même, une « emprise de soupçon ».

*

Comme nous l'avons déjà montré, chez Ricœur, la phase de « configuration » narrative consiste en une représentation du réel par le biais de la mise en intrigue poétique. Pourtant, la création littéraire travaille sur des « traces mnésiques », relevant du décalage entre la réalité des événements (tels qu'ils ont été vécus) et leur remémoration (le souvenir qu'on en garde). D'après le philosophe, le retour du passé peut se présenter au sujet en tant que réminiscence inattendue (appelée *mnème* – un souvenir éprouvé par affection²⁶², à l'exemple de la madeleine proustienne) ou par un exercice volontaire de la mémoire (l'*anamnèsis*, ou « travail de mémoire »). Ainsi, c'est en partant d'objets de mémoire (« de *quoi* y a-t-il souvenir ? »), que Ricœur cherche à définir le sujet de la remémoration (le *qui*), puisque « se souvenir de soi », c'est d'abord être capable de se souvenir, c'est « exercer une mémoire », en dehors de toute pratique réflexive²⁶³. Suivant Platon et Aristote, Ricœur considère que la mémoire, comme l'imagination, relève d'une chose absente, tout en se manifestant pourtant

²⁶² Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 32 : « C'est à celle-ci qu'Aristote réservait le terme *mnēmē*, désignant par *anamnèsis* ce que nous appellerons plus loin recherche ou rappel. Et il caractérisait la *mnēmē* comme *pathos*, comme affection : il arrive que nous nous souvenions, de ceci ou de cela, en telle et telle occasion ; nous éprouvons alors un souvenir. C'est donc par opposition à la recherche que l'évocation est une affection. En tant que telle, autrement dit abstraction faite de sa position polaire, l'évocation porte la charge de l'énigme qui a mis en mouvement les investigations de Platon et d'Aristote, à savoir la présence maintenant de l'absent antérieurement perçu, éprouvé, appris ».

²⁶³ *Ibid.*, p. 40 : « À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli, et que nous évoquerons longuement le moment venu, ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire ».

« sur le mode de la représentation ». Quelle différence existe-t-il alors entre la mémoire et la fiction ? Traditionnellement, à la première « est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé »²⁶⁴, alors qu'à la deuxième est réservée une place « au bas de l'échelle des modes de connaissance » puisque elle se dirige « vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique »²⁶⁵. Loin d'accepter ce « découpage » entre souvenir et imagination, Ricœur considère toutefois « que le retour du souvenir ne [puisse] se faire que sur le mode du devenir-image. » De Platon à Aristote, en passant par les études de Husserl, de Bergson, il arrive ainsi à définir, dans le chapitre « Le souvenir et l'image », le point critique de toute phénoménologie de la mémoire : « le souvenir est-il une sorte d'image, et, si oui, laquelle ? [...] comment expliquer leur enchevêtrement, voire leur confusion, non seulement au niveau du langage, mais au plan de l'expérience vive : ne parle-t-on pas de souvenir-image, voire du souvenir comme d'une image que l'on se fait du passé ? »²⁶⁶. Ricœur explique que l'image et le souvenir se rapprochent du fait qu'ils sont également en rapport avec le passé et le changement, mais là où la mémoire propose la vision d'un « réel antérieur », l'imagination est « la suspension de toute position de réalité et la vision d'un irréel ». D'ailleurs, cette distinction est mise en crise par l'*Imaginaire*²⁶⁷ de Sartre, puisque d'après le philosophe existentialiste, l'imagination ne se caractérise pas seulement par sa « fonction irréaliste » mais également par une « fonction ostensive », qui consiste à « mettre sous les yeux », à « faire voir » l'objet absent²⁶⁸. Ce dernier serait ainsi évoqué à maintes reprises, afin de se l'approprier : pourtant, son aspect, bien que fantomatique, n'est pas irréel : « L'acte d'imagination [...] est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession »²⁶⁹. Toutefois, Ricœur ne tarde pas à souligner l'aspect pathologique de cette forme d'imagination qui met en crise la fiabilité et l'ambition d'être fidèle à la réalité de la mémoire. En fait, le sujet fait recours, plus ou moins consciemment, à l'imagination afin de revenir dans le passé et de se l'approprier. Il propose alors une comparaison entre la

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 6, « Mémoire et imagination ». « L'antériorité constitu[e] la marque temporelle par excellence de la "chose souvenue" et du "souvenu" en tant que tel » confiant à la mémoire son « ambition véridique » alors que l'imagination, au contraire, est traitée avec suspicion.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 53.

²⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986 [1940].

²⁶⁸ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 66.

²⁶⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, cit., p. 239.

hantise de la mémoire collective contemporaine, au sujet du « passé qui ne passe pas », et la mémoire individuelle, qui est hantée par une hallucination de l'imagination :

Une phénoménologie de la mémoire ne peut ignorer ce qu'on vient d'appeler le piège de l'imaginaire, dans la mesure où cette mise en images, côtoyant la fonction hallucinatoire de l'imagination, constitue une sorte de faiblesse, de discrédit, de perte de fiabilité pour la mémoire. [...] La « résurrection » du passé tend à revêtir, elle aussi, des formes quasi hallucinatoires²⁷⁰.

La fiabilité de la mémoire, la « ressemblance fidèle » qui constituait sa « vérité », est donc remise en question et considérée valable seulement en tant que « recherche de vérité ».

C'est dans le moment de la reconnaissance, sur lequel s'achève l'effort du rappel, que cette requête de vérité se déclare elle-même. Nous sentons et savons alors que quelque chose s'est passé, que quelque chose a eu lieu, qui nous a impliqués comme agents, comme patients, comme témoins. Appelons fidélité cette requête de vérité. Nous parlerons désormais de la vérité-fidélité du souvenir pour dire cette requête, cette revendication, ce *claim*, qui constitue la dimension épistémique-véritative de l'*orthos logos* de la mémoire²⁷¹.

Dans *W*, Georges Perec, est conscient que les « variantes ou les pseudo-précisions » introduites dans son récit d'enfance ont été « profondément altérées, sinon complètement dénaturées »²⁷² de leur nature véritable. Pourtant, l'interrogation de ses « souvenirs improbables », n'a de cesse de se répéter, de se ressasser, répondant au besoin de l'identité de se fixer quelque part, de trouver une origine pour se donner un futur : « je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable [...], ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore »²⁷³.

La quête de vérité passe par l'exercice de la mémoire, par le rappel, par l'*anamnésis*, dont le préfixe *ana-* signifie justement « retour, reprise, recouvrement de ce qui a été vu

²⁷⁰ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 66.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *W*, *OC I*, p. 666. Cf. à ce sujet : Bruno Blanckeman, « La tentation du défaut (sur quelques récits d'enfance) », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Colloque de Cerisy-La Salle, 27 septembre-1^{er} octobre 2001, Actes publiés sous la direction de Anne Chevalier et Carole Dornier, Caen, Centre de recherche Textes, histoire, langages, Université de Caen Basse-Normandie, 2003, pp. 271-280.

²⁷³ *Ibidem*.

auparavant, éprouvé ou appris, donc signifie en quelque façon répétition »²⁷⁴. En fait, « le non-maintenant du passé », une fois imprimé, n'est plus récupérable par le sujet, sinon par la « re-présentation », par la re-construction, par la re-mémoration, par la re-production : c'est-à-dire que le souvenir de l'événement passé revient à chaque fois sous la forme d'une altération imaginative, plus ou moins consistante.

D'ailleurs, l'oubli, contre lequel la mémoire exerce son action, peut être provisoire ou provenir, au contraire, de l'effacement complet des traces. De cette ambiguïté, essentielle et incontrôlable, révèle, selon Ricœur, le caractère inquiétant de ce phénomène. Ainsi, le philosophe insiste sur le concept de « devoir de mémoire », qui s'impose à l'individu et qui consiste alors en un « devoir de ne pas oublier »²⁷⁵. Si les résurgences se manifestent en effet, on atteint l'une des figures de la « mémoire heureuse » ; au contraire, on parle de « mémoire malheureuse » lorsque l'expérience de l'oubli relève, par exemple, d'une « mémoire empêchée ». Dans ce cas, l'« irruption obsessionnelle » du souvenir « n'est plus simplement éprouvée (*pathos*) mais subie », de façon telle que « la “répétition” au sens freudien devient alors l'inverse de la remémoration »²⁷⁶.

*

Freud souligne l'importance des souvenirs d'enfance dans la formation du moi subjectif, bien qu'il précise qu'on devrait plutôt parler de « souvenirs *sur* l'enfance », puisqu'il s'agit toujours d'une construction narrative *a posteriori* et non de l'histoire telle qu'elle a été vécue : rien en fait n'émerge du passé sans être « trans-formé », donc sans prendre une forme nouvelle²⁷⁷. Alors, comme on l'a déjà vu, les souvenirs de notre vie sont reliés entre eux à partir de traces mnésiques qui les ont fondés, pour procéder, ensuite, à une

²⁷⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 33.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷⁷ Sigmund Freud, « Sur les souvenirs écrans » (1989) dans *Névrose, psychose et perversion*, avec introduction du Dr. Jean Laplanche ; traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, PUF, 1973, p. 113-132, ici p. 132 : « Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues, à des époques ultérieures d'évocation ; les souvenirs d'enfance n'ont pas émergé, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocation, mais c'est alors qu'ils ont été formés, et toute une série des motifs, dont la vérité historique est le dernier soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs. » ; Cf. aussi « Narrative memory, which is at the core of historical representation in paper or on film, transforms the past as a condition of retaining it », Michael Roth, *Memory, Trauma and History. Essays on Living With the Past*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 85, tr. fr. « La mémoire narrative, qui est au centre de toute représentation historique dans les livres ou dans les films, transforme le passé comme condition de sa conservation », notre traduction.

construction ininterrompue de notre histoire constituant l'identité de l'individu. Toutefois, Freud, dans l'article « Sur les souvenirs-écrans »²⁷⁸, interroge la permanence, dans la mémoire des adultes, de quelques souvenirs d'enfance à forte composante visuelle ou auditive, qui se distinguent par une révocation quasiment fixe et apparemment dépourvue d'historicité. Le psychanalyste explique ainsi ce phénomène : dans le cas d'un événement qui ne peut pas être restitué consciemment, par exemple à cause d'un traumatisme, le processus de remémoration des souvenirs d'enfance s'opère, chez l'adulte amnésique, « par déplacement », c'est-à-dire que dans la mémoire de ce dernier, certains souvenirs resurgissent par rapport d'analogie avec l'événement traumatique.

Le souvenir de la perte de son frère Rudy est évoqué par Modiano, à travers l'image sombre de l'accident. Par exemple, dans *Accident nocturne*, le narrateur, doté de traits autobiographiques, est renversé par une voiture et endormi à l'éther. Ensuite, dans le présent de la narration, s'y superpose le souvenir d'un premier accident survenu pendant l'enfance, qui aurait déterminé la mort de la chienne des frères Modiano. Ce souvenir rappelle à son tour, par déplacement, la disparition du petit frère Rudy, dont l'écrivain aurait eu la nouvelle par son père à la sortie de l'école, dans la voiture de ce dernier.

Freud identifie « deux forces psychiques [qui] prennent part à la production [des] souvenirs : l'une s'autorise de l'importance de l'expérience vécue pour vouloir se souvenir, tandis que l'autre – une résistance – se dresse contre cette mise en évidence²⁷⁹. » Selon le psychanalyste, le « compromis » entre ces deux forces opposées est un souvenir-écran²⁸⁰, donc une image de substitution, qui permet l'expérience de la mémoire et en trace en même temps les limites.

D'ailleurs, dans l'article « Sur les souvenirs-écrans », Freud démontre que, au niveau inconscient, le tri de la mémoire ne s'opère pas par un critère d'importance, mais selon un principe d'« acceptabilité », le but de tout individu étant la recherche de son propre plaisir, ou, du moins, l'évitement du déplaisir. Par exemple, toujours dans *W*, Georges Perec évoque une scène de vie familiale qui rappelle le tableau de Rembrandt, *Jésus et les docteurs*. Ce souvenir, affirme l'écrivain, « [n'est] pas vraiment invraisemblable », mais il a tout l'aspect

²⁷⁸ Sigmund Freud, « Sur les souvenirs écrans », cit.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 117.

²⁸⁰ Le mot « écran » rappelle à la fois la fonction de masque et de toile fond sur laquelle se réalise la scène du souvenir : « J'appellerais un tel souvenir un souvenir-écran. Sa valeur consiste en ce qu'il représente dans la mémoire des impressions et des pensées d'époques ultérieures dont le contenu est rattaché à son contenu propre par des relations symboliques et autres du même genre ». Pourtant, Freud affirme : « pour le données de notre mémoire il n'y a absolument aucune garantie. Mais je vous accorderai que cette scène [le souvenir-écran] est authentique » *ibid.*, p. 125.

d'une projection : Perec s'imagine enfant, entouré de la protection chaleureuse de ses parents et de la famille entière qui jouit lorsqu'il dessine sur un papier la première lettre (juive) de son nom. L'évènement traumatique de la perte des parents est donc sublimé par un souvenir heureux qui agit comme substitution de celui traumatique.

Ainsi, ce récit d'enfance considéré comme « pas invraisemblable » par son auteur, s'explique par l'impression de vérité d'un souvenir-écran, puisque c'est une forme de remémoration inconsciente qui prend vie quand l'« impression » symbolique de l'évènement vécu et l'imaginaire se conjuguent à notre insu. Ces falsifications inconscientes, qui ne manquent pas d'« authenticité », représentent une « stratégie » de communication qui met en rapport le sujet à son « propre texte psychique »²⁸¹.

²⁸¹ Joël Candau, *Mémoire et identité*, cit., pp. 64, 65.

4. L'identité, le trauma, la répétition

Le mot anglais « trauma »²⁸² vient du grec τραῦμα (blessure) et du verbe τινώσκω (percer) qui « désigne une blessure avec effraction ». Ainsi, selon l'étymologie, l'événement troublant vient de l'extérieur de l'individu et provoque une souffrance corporelle, physique. D'autre part, Freud dans « Au-delà du principe de plaisir »²⁸³, suite à l'analyse des soldats traumatisés de la Première Guerre mondiale, souffrant de « choc des tranchées », démontre que leurs troubles ont plutôt une origine interne, psychologique, et qu'ils se manifestent par la répétition névrotique de souvenirs choquants.

En effet, dans le cas de traumatismes dont on ne parvient pas à faire le deuil, les « souvenirs enterrés *sans sépulture légale* », au lieu de disparaître, sont conservés dans une *crypte* intérieure, « en attente de résurrection ». Comme l'expliquent Abraham et Torok :

C'est cet événement de réalité si douloureusement vécu, mais échappant, de par sa nature indicible, à tout travail de deuil, qui a imprimé à tout le psychisme une modification occulte. Occulte, oui, parce que il faudra masquer, dénier aussi bien l'effectivité de l'idylle que celle de la perte²⁸⁴.

Ainsi, dans les cas de réactions de défense, d'évitement, d'inhibition, d'oubli, il faut un deuxième événement qui déclenche l'essor du symptôme traumatique. De ce point de vue, le sujet en mal d'identité n'est amnésique qu'en partie, puisque les faits choquants du passé demeurent « en dépôt » dans sa conscience, bien que déguisés par une stratégie de survie inconsciente. Pour cette raison, l'effleurement des traces psychiques marquantes constitue

²⁸² En 1980, l'American Psychiatric Association définit le traumatisme comme la réponse à un événement en dehors de l'expérience humaine habituelle, « outside the range of the usual human experience ». Cf. *Diagnostic and Statistical Manual of Psychiatric Disorders*, Vol. 3 (DSM—III), publié par l'American Psychiatric Association, Washington D.C., 1980. Le traumatisme, d'abord considéré comme la résultante d'un événement extraordinaire laissant une empreinte douloureuse, au niveau psychique et/ou somatique, est devenu, suite aux études américaines en particulier (*Trauma Theory*) des années 1990, un véritable paradigme critique en littérature, en histoire, en philosophie... : « The increasing interest in trauma was a response to concerns about memory, politics, representation and ethics that became prominent at the turn of the twentieth century, and which have mainly focused on the extreme forms of violence and victimisation that came to light after World War II », « Trauma and Literary Representation, an introduction », dans Marita Nadal et Monica Calvo, *Trauma in contemporary literature, Narrative and representation*, New York, Routledge, 2014, p. 1. Tr. fr.: « L'intérêt croissant pour le traumatisme répondait à des préoccupations concernant la mémoire, la politique, la représentation et l'éthique ayant pris de l'importance au tournant du XX^e siècle et concernant surtout les formes extrêmes de violence et de victimisation de l'après-guerre », notre traduction.

²⁸³ Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

²⁸⁴ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de Nicholas Rand, Paris, Flammarion, 2001, p. 297.

une partie intégrante de son identité personnelle, qui se désigne ainsi par la « censure » et par la « résurgence ». Selon Freud, la répétition, en tant que forme de résistance, est la « traduction en actes » d'un souvenir traumatique. D'après lui, lorsque le malade répète, sous une forme ou une autre, ce qui a été refoulé, il le fait de manière complètement inconsciente:

l'analysé répète au lieu de se remémorer, il répète en étant soumis aux conditions de la résistance; nous sommes maintenant en droit de demander : mais, à vrai dire, que répète-t-il ou qu'agit-il? La réponse est qu'il répète tout ce qui, provenant des sources de son refoulé, s'est déjà imposé dans son être manifeste, ses inhibitions, ses attitudes ne servant à rien, ses traits de caractère pathologiques. Évidemment, il répète aussi pendant le traitement tous ses symptômes²⁸⁵.

Comme Freud l'explique dans l'article « Remémoration, répétition, perlaboration »²⁸⁶, la « compulsion à répétition » trahit l'oubli traumatique dont le sujet est victime. D'après lui, la répétition involontaire, chez l'analysé, est à la fois un symptôme de refoulement, une forme de défense, et une façon de se souvenir²⁸⁷. Le phénomène est pourtant complexe. D'abord, comme l'explique Cathy Caruth, un événement ne devient traumatique que dans l'après-coup : ainsi, il faut qu'il se répète au moins deux fois, pour qu'on puisse parler de « traumatisme ». Selon la chercheuse,

Tout d'abord, il y a l'implantation de quelque chose venant de l'extérieur. Mais cette expérience, ou sa mémoire, doit être réinvestie dans un second moment pour qu'elle devienne traumatisante. Ce n'est pas le premier acte qui est traumatisant, c'est la reviviscence interne de cette mémoire qui devient traumatique²⁸⁸.

²⁸⁵ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », art. cit., pp. 17, 18.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 16 : « L'analysé ne se remémore absolument rien de ce qui est oublié et refoulé, mais qu'il l'agit. Il ne le reproduit pas sous forme de souvenir mais sous forme d'acte, il le répète, naturellement sans savoir qu'il le répète ».

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 17 : « Il ne se libérera plus de cette contrainte de répétition. On comprend finalement que c'est là sa façon de se remémorer. »

²⁸⁸ « Trauma consists of two moments: the trauma, in order to be psychic trauma, doesn't occur in just one moment. First, there is the implantation of something coming from outside. And this experience, or the memory of it, must be reinvested in a second moment, and then it becomes traumatic. It is not the first act which is traumatic, it is the internal reviviscence of this memory that becomes traumatic », *An Interview with Jean Laplanche*, Cathy Caruth, Emory University, 2001, disponible en ligne, URL: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2caruth.txt>, consulté le 30 juin 2019.

L'exemple de *Rue des Boutiques Obscures* est emblématique à ce sujet. En effet, dans ce roman c'est seulement en allant à rebours dans le passé, à l'aide des documents et des gens qui l'ont connu jadis, que Guy Roland découvre son identité véritable et peut remonter à l'origine du traumatisme qui lui a fait perdre la mémoire. Juif originaire de Salonique qui répondait auparavant au nom de Jimmy Pedro Stern, il revit finalement le choc de l'abandon à la frontière suisse par le passeur Bob Bresson et prend lentement conscience de ce que lui est arrivé, grâce aux documents et aux témoignages des amis de l'époque.

Si le traumatisme fonctionne par rétroaction (la *nachträglich* de Freud)²⁸⁹, il faut pourtant souligner que l'événement primaire est insaisissable et qu'il constitue, dans la vie du sujet, un trou qui ne peut être rempli. En fait, comme on l'a vu, à chaque effleurement des traces mnésiques de l'expérience traumatisante, l'inconscient active des mécanismes de défense et le souvenir choquant change ainsi de contours, d'intensité et même de signification. La reviviscence de la mémoire traumatique désintègre donc la perception du temps du sujet, qui vit dans l'éternité d'un événement sans fin et sans commencement²⁹⁰. En effet, le traumatisé demeure « toujours en connexion inachevée avec un lieu autre et un temps autre », ne faisant que perlaborer son expérience. Prisonnier d'un « spectre du passé »²⁹¹, il est condamné à l'aliénation et au dépaysement, comme l'individu « en mal d'archive » de Derrida, hanté par un « désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour [...] au lieu le plus archaïque de commencement absolu »²⁹².

²⁸⁹ Greg Forster l'explique ainsi : « The trauma that causes neurotic symptoms becomes less a matter of punctual events intruding upon an unprepared psyche than an effect of the interplay between two moments, the second of which retrospectively determines the meaning of the first », Greg Forster, « Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form », *Narrative*, vol. 15, n° 3, Oct., 2007, Ohio State University Press, p. 264. Tr. fr. : « Le traumatisme provoquant des symptômes névrotiques est moins un événement ponctuel qui empêche sur une psyché non préparée que l'effet de l'interaction entre deux moments, dont le second détermine rétrospectivement le sens du premier », notre traduction.

²⁹⁰ Dominick LaCapra, « Trauma, Absence, Loss », *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 4, Summer, 1999, pp. 696-727, ici p. 699 : tr. fr. « Indeed, in post-traumatic situations in which one relives (or acts out) the past, distinctions tend to collapse, including the crucial distinction between then and now. » Tr. fr. : « En effet, dans les situations post-traumatiques dans lesquelles on revit (ou agit) le passé, les distinctions ont tendance à s'effondrer, y compris la distinction cruciale entre le passé et le présent », notre traduction. Dori Laub ajoute que cette absence de catégories caractéristique du traumatisme lui confère le caractère étrange et inquiétant de l'altérité : « This absence of categories that define it lends it a quality of "otherness" », Dori Laub, « Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening » dans Shoashana Felman et Dori Laub (dir.), *Testimony: Crises of Witness in Literature, Psychoanalysis and History*, New York ; London, Routledge, 1992, pp. 57-74, ici p. 69.

²⁹¹ Cf. Jacques Derrida, *Les Spectres de Marx*, cit., où les spectres sont la métaphore de l'amnésie de l'époque contemporaine.

²⁹² Jacques Derrida, *Le Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 142. « Être en mal d'archive [...] c'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. [...] C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque de commencement absolu. » D'ailleurs Derrida affirme que l'archive travaille toujours contre elle-même, puisque dans le même désir du retour au commencement (le mot « archive » dérive du grec ἀρχή qui signifie « lieu de commencement », « début »),

D'ailleurs, Freud dans *L'Homme Moïse et le monothéisme*²⁹³ montre comment la contrainte de répétition et la fixation à l'événement choquant jouent un rôle positif dans le processus de dépassement de ce dernier. En effet, le sujet cherche inconsciemment à désamorcer le souvenir choquant en le revivant dans une situation analogue qu'il pourrait contrôler.

C'est bien pour cela que selon Lacan la répétition est « une rencontre manquée avec le réel, qui n'a de cesse d'être (re)écrit »²⁹⁴. Le psychanalyste observe que répéter, réécrire, ressasser le réel est paradoxalement la seule façon d'y accéder. D'ailleurs, comme l'observe Erik Benoit, le verbe ressasser signifie faire passer de la matière par un « sas »²⁹⁵, afin de la filtrer. Par conséquent, « faire sas » du traumatisme serait tamiser ce dernier par la « textilité » du langage, en cherchant à approcher asymptotiquement l'« inatteignable indicible ».

C'est la spirale intérieure d'un moi qui ne pourra se ressaisir en son tréfonds, qui toujours se dérobe à lui-même comme autre que lui-même. C'est la spirale d'un langage qui, passant toujours par presque les mêmes points, ne parviendra pas à coïncider à son sujet, ni à son objet : parole toujours ailleurs que ce qu'elle désigne, et qui ne peut le désigner que comme irréductiblement ailleurs²⁹⁶.

Ainsi, il est significatif de remarquer que le narrateur de *Rue des Boutiques obscures*, tout en arrivant progressivement à reconstruire son identité originaire, c'est-à-dire celle qui précédait l'événement traumatisant, ne peut pourtant pas se réapproprier une vérité unifiée, car cette dernière apparaît comme une maîtrise précaire des apparences : comment savoir vraiment *qui* on est et s'assurer de *ce* qu'on est ? Son enquête n'a de cesse de tourner autour de ses irrésolus. Enfin, le roman se conclut sur un final suspendu, où l'image que le narrateur a de lui-même, comme de son histoire, reste fragmentaire et incomplète.

s'inscrit la pulsion de mort vers celui qui établit le principe du commencement, qui en psychanalyse coïncide avec le père.

²⁹³ « Remettre en œuvre le traumatisme [...] pour en remémorer l'expérience oubliée ou, mieux encore, pour la rendre réelle, pour en vivre à nouveau la répétition », Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986 [1938], p. 163.

²⁹⁴ Cf. Marita Nadal et Monica Calvo, cit., p. 5.

²⁹⁵ Éric Benoit, « Sas (la parole en exil) » dans Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités 15 », 2001, pp. 23-40 : Benoit rappelle que « sas » dérive du latin *seta*, *setacium* et utilise la métaphore du tissu filtrant des différentes matières pour expliquer comment le traumatisme se ressasse par le langage.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

Si l'événement choquant est impossible à raconter, par les limites même de la parole, l'un des facteurs principaux qui permet au sujet de sortir du traumatisme réside pourtant dans le récit qu'il en fait²⁹⁷. La résilience, en effet, dépend en grande partie de la capacité « d'organiser sa propre histoire », voire de la façon d'entrelacer le passé et le présent pour trouver un sens au drame vécu (même si elle se réalise à travers l'invention). Ainsi, comme on l'a vu, l'événement traumatique, entré dans la vie du sujet par effraction, ne peut être complètement surmonté ou effacé de la mémoire de ce dernier. Pourtant, la compulsion à répétition décharge progressivement le traumatisme de son pouvoir déstabilisant afin que ce dernier puisse, dans le long terme, être introjecté et intégré dans le récit de soi du traumatisé.

²⁹⁷ Isabel Fraie Murlanch explique que : « One of the main factors that makes it possible for resilience to develop is the way in which present and past intertwine in the narratives the wounded person builds up to the aggression she/he had suffered [...]. Resilience, in fact, depends largely on one's own ability "to organise one's own story". So that representation may turn out to be healing as well as traumatic. », Isabel Fraie Murlanch, « Seeing it twice, trauma and resilience in the narrative of Janette Turner Hospital », dans Marita Nadal et Monica Calvo (dir.), cit., p. 117, tr. fr. « L'un des principaux facteurs qui permettent à la résilience de se développer est la manière dont le présent et le passé s'entremêlent dans les récits que le blessé développe jusqu'à l'agression qu'il a subie [...]. La résilience dépend en fait largement de sa propre capacité à "organiser sa propre histoire". Donc, cette représentation peut être aussi bien guérissante que traumatisante. », notre traduction.

5. L'identité narrative face au traumatisme de l'Holocauste

D'après Ricœur, l'expérience meurtrière de la Seconde Guerre mondiale ne met pas seulement à rude épreuve les limites physiques de l'homme, mais constitue aussi une mise en cause radicale de l'expérience du langage « sous ses formes narratives et rhétoriques », jusqu'à compromettre « l'entreprise entière d'écriture de l'histoire »²⁹⁸. Ainsi, quand le philosophe analyse le phénomène de la « mémoire empêchée » qui suit le génocide, il le fait en considérant l'incidence de cet événement, défini comme « *epoch making* », « sur la conscience d'identité d'une communauté, [sur] son identité narrative, ainsi que [sur] celle de ses membres »²⁹⁹.

Dès l'immédiat après-guerre, la littérature s'interroge sur le statut des récits concernant la mémoire du génocide, qu'ils soient des témoignages³⁰⁰, des œuvres romanesques ou encore historiques. Pourtant, si la mise en forme narrative de l'expérience concentrationnaire est nécessaire pour permettre aux rescapés de revenir à la vie, aussi bien que pour intégrer la Shoah au sein de l'histoire collective, le terme de « récit », par sa littérarité, pose problème. Theodor W. Adorno, en 1949, affirme qu'« après Auschwitz, écrire un poème est barbare »³⁰¹, phrase qui, sans nier le devoir de mémoire, encore en 1984 stigmatise le problème de l'esthétisation de la forme littéraire, « faisant outrage à la souffrance en la réduisant impitoyablement à l'état d'un matériau mis à sa disposition »³⁰². Si trouver un sens à la tragédie, c'est d'abord trouver les mots pour la dire, puis la dire sans la trahir, l'idyllique d'avant la Catastrophe est devenu inacceptable, tout aussi bien qu'une écriture militante et didactique. Par conséquent, « le danger des mots »³⁰³, le risque qu'ils soient inadéquats ou illégitimes, projette une ombre d'abord sur les témoignages des survivants, puis sur les récits des écrivains qui, au fil du temps et des esthétiques,

²⁹⁸ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 329.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 98.

³⁰⁰ Annette Wieviorka, *Déportation et génocide*, cit., et Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998. Si, à partir de l'immédiat après-guerre, les témoignages des rescapés sont nombreux, ils n'atteignent pas à la reconnaissance du public en tant qu'œuvres littéraires, et ne sont pas pris en compte par les historiens, qui les considèrent comme étant des vérités particulières qui, même dramatiques, ne peuvent rendre compte d'un point de vue objectif sur l'expérience des camps. Le procès Eichmann de 1961 marque « l'avènement du témoin », en revalorisant la parole des survivants victimes des crimes nazis.

³⁰¹ Cette phrase a été prononcée en 1949 et publiée en 1951 dans *Critique de la culture et de la société*, puis dans *Prismes* en 1955, Theodor W. Adorno, *Prismes*, cit.

³⁰² Theodor W. Adorno, *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984, p. 135.

³⁰³ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cit.

s'interrogent consciemment sur les modalités d'expressions possibles, voire les plus appropriées et efficaces, dans leur quête de signifier l'Holocauste. David Rousset, survivant de Buchenwald, est l'un des premiers à écrire des œuvres à la croisée du témoignage et de la fiction. Suite à *L'Univers concentrationnaire*³⁰⁴, il écrit *Les jours de notre mort*³⁰⁵ et partage en avant-propos son avis avec les lecteurs : « La fabulation n'a pas de part dans ce travail. Les faits, les événements, les personnages sont tous authentiques. Il eut été puéril d'inventer alors que la réalité dépassait tant l'imaginaire ». Cependant, l'édition de 1988, souligne par le sous-titre « roman » l'intervention de l'auteur dans la composition du récit. De Mauthausen à Seuil, le déporté-résistant Jean Cayrol formule la première réflexion théorique sur la littérature de l'Après-guerre, en définissant « lazaréenne » la parole d'outre-tombe qui revient « de la mort à la vie » depuis l'expérience des camps.

*Lazare parmi nous*³⁰⁶ est contemporain à la traduction française du *Journal* d'Anne Frank³⁰⁷ mais il s'agit de la réédition d'un court texte, publié un an auparavant dans la revue *Esprit*, « D'un romanesque concentrationnaire »³⁰⁸. L'œuvre lazaréenne témoigne du passage du génocide « vers l'exil post-génocidaire, c'est-à-dire un présent hanté par la Catastrophe »³⁰⁹. En fait, tandis que le Lazare des Évangiles « atteste qu'il y a un au-delà de la tombe, ou outre-tombe[,] le Lazare déporté et survivant est revenu de la mort mais aussi avec la mort [.] D]ès lors il suggère que la tombe a outrepassé ses limites, que la mort s'est étendue sur la vie »³¹⁰. Dans les récits lazaréens, la quête de sens passe alors par la répétition de la « comédie inhumaine » de l'expérience concentrationnaire : des formules récurrentes et quasi-hypnotiques dénoncent les horreurs à l'arrière-plan d'un « temps lui-même déporté ». Toutefois, l'homme de Cayrol, porteur de l'expérience (in)transmissible et (dés)intégrable des camps, doit retrouver sa place dans le monde par l'entremise de la

³⁰⁴ David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.

³⁰⁵ David Rousset, *Les Jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947, p. 11.

³⁰⁶ Jean Cayrol, *Lazare parmi nous*, Paris, Seuil, 1950.

³⁰⁷ Anne Frank, *Journal d'Anne Frank*, cit.

³⁰⁸ Marie-Laure Basuyaux, « Les Années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques, L'idée de littérature dans les années 1950*, disponible en ligne, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document61.php>, consulté le 30 juin 2019. Quelques années plus tard, en 1956, le texte *Poèmes de la nuit et du brouillard* écrit par Cayrol pour accompagner le film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* présente le thème de la collaboration française par un commentaire sec et précis, impersonnel, qui lui vaut la censure.

³⁰⁹ Catherine Coquio, « Qu'est-ce que c'est qu'une littérature "lazaréenne" ? Jean Cayrol au présent », in Daniel Dobbels et Dominique Moncond'huy (dir.), *Les Camps et la littérature. Une littérature au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 291-307, ici p. 295-296.

³¹⁰ Jean François Louette, « De l'Art lazaréen », dans *Ecrire après Auschwitz, Mémoires croisées France-Allemagne*, Jean-Pierre Martin (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, collection « Passages », 2006, pp. 27-56, ici pp. 32-33.

création artistique. Ainsi, cette « littérature de l'empêchement », de l'« anonymat des voix », constitue, selon Barthes³¹¹, le fil rouge entre la phénoménologie existentialiste des romans engagés et la littérature objective (donc « neutre, dégagee des affects »³¹²) du Nouveau Roman, qu'il sera l'un des premiers à soutenir. Nous verrons plus loin comment Georges Perec, dans son commentaire sur *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, s'oppose à la fois à la littérature de l'engagement et au silence des Nouveaux Romanciers, confiant à la fiction le pouvoir d'exprimer l'inexprimable au sujet de l'expérience concentrationnaire.

Au contraire, un écrivain comme Elie Wiesel distingue son témoignage *La Nuit*³¹³ de ses autres romans, prenant parti contre la fiction. D'après lui, en réalité : « Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines. Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz »³¹⁴. Dans *Paroles d'étranger*, il découvre le sens de sa survie et la justification de chacun de ses actes dans son rôle de témoin : « je savais que je devais raconter. Ne pas transmettre une expérience, c'est la trahir, nous enseigne la tradition juive »³¹⁵. D'ailleurs, si « se taire est impossible »³¹⁶, le grand débat qui occupe les écrivains et les intellectuels d'après-guerre, autour de la transmission de l'héritage sombre de la Catastrophe (« Comment raconter ? »), est relancé par les ouvrages des écrivains qui ne l'ont pas vécue directement mais qui désirent également en perpétuer la mémoire. La polémique qui éclate autour du roman *Le Dernier des Justes*³¹⁷ d'André Schwarz-Bart, prix Goncourt 1959, concernant la fictionnalisation de l'expérience d'Auschwitz et une vision victimaire de l'histoire juive, contraint l'auteur à se retirer de la scène littéraire, malgré le succès atteint par son œuvre auprès du public.

D'ailleurs, la question de « la vérité de la littérature », en rapport à la mémoire des camps, constitue l'un des enjeux majeurs du XX^e siècle et contraint à repenser, voire à renouveler, les formes et le langage littéraires. Chez Blanchot, par exemple, l'expérience concentrationnaire dépossède le sujet de son pouvoir de dire « je », donc d'exister en tant que personne et individu : si l'« homme est l'indestructible qui ne peut être détruit »³¹⁸, au

³¹¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

³¹² Marie-Laure Basuyaux, art. cit.

³¹³ Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Seuil, 1958.

³¹⁴ Elie Wiesel, *Un Juif, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, pp. 190, 191.

³¹⁵ Elie Wiesel, *La Paroles d'étranger*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

³¹⁶ Cf. Elie Wiesel et Jorge Semprun, *Se taire est impossible*, Paris, Éd. Mille et Une Nuits, 1995.

³¹⁷ André Schwarz-Bart, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959. Cf. Francine Kaufmann, « Les Enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah », dans Myriam Ruzniewski-Dahan et Georges Bensoussan (dir.), *La Shoah dans la littérature française*, cit., pp. 68-96.

³¹⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF, 1969, p. 192 et p. 200 : « L'homme est l'indestructible, et cela signifie qu'il n'y a pas de limite à la destruction de l'homme ».

sens qu'il peut être « infiniment détruit », comment rassembler par le récit les morceaux qui constituent, depuis la Shoah, son identité narrative ? Anéanti, dépourvu de sa capacité de langage et de la liberté de ses actes, donc de son humanité, le « musulman » incarne le paradoxe d'une parole intransitive : « que le fait concentrationnaire, l'extermination des juifs et les camps de la mort [...] soient pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire, on *doit* le dire, sans cependant pouvoir rien dire d'autre »³¹⁹. En s'appropriant l'œuvre de Robert Antelme, Blanchot concentre son analyse sur l'inexprimable en tant qu'objet de l'expérience littéraire. Pourtant, « l'indicible », avant de fournir le socle d'une théorie esthétique, est d'abord une expérience limite du langage, comme les mots de Primo Levi le montrent bien : « Donc, pour la première fois, nous avons réalisé que notre langue manque de mots pour exprimer cette infraction, la démolition d'un homme »³²⁰. Le trauma de l'anéantissement et la difficulté de le raconter³²¹ se lisent ainsi dans l'avant-propos de *L'Espèce humaine* : « Durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. [...] Et cependant, c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions »³²². Cette image de l'asphyxie, qui se réalise dans la tentative de mise en récit de l'expérience concentrationnaire, revient aussi dans les mots de Semprun, survivant de Buchenwald, dans *L'Écriture ou la vie* :

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre³²³.

Comme le dit Bruno Blanckeman, chez Perec et Modiano il n'est pas d'indicible, mais d'« autrement dicible »³²⁴, car les deux écrivains essaient de contourner le traumatisme par une écriture du blanc et du vide. En effet, ces deux témoins « mélancoliques » ne

³¹⁹ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 156.

³²⁰ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947, réédition : *Se questo è un uomo*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, « Novecento », 2002, p. 24. « Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo » tr.fr. Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 34.

³²¹ Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit », art. cit.

³²² Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 [1947].

³²³ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 215.

³²⁴ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit.

s'interdisent pas l'usage de la fiction pour aller à la rencontre d'une appréhension visionnaire du choc différé qui a bouleversé leur existence. Chez Gary, au contraire, l'univers concentrationnaire est raconté par l'humour grinçant d'un comique juif d'Auschwitz, devenu *dibbuk* de son bourreau allemand Schatz. Cette figure de la tradition juive, fonctionnant comme point de contact entre les morts et les vivants, rend finalement transmissible, chez l'écrivain résistant, la mémoire de la Catastrophe.

En effet, la capacité de raconter l'expérience traumatisante marque la différence « entre une subjectivation et une *dés*subjectivation, entre l'homme et le non-homme, entre le rescapé et le musulman »³²⁵. En fait, bien que le trauma entrave, par défaut du langage, la mise en récit de l'horreur, la volonté de témoigner représente, au contraire, un acte transitif : le rescapé en racontant l'expérience vécue, cherche à sortir du traumatisme refondant une mémoire commune par l'inscription de l'individuel dans le collectif³²⁶. D'ailleurs, le récit se heurte à l'incommunicabilité de la souffrance, mais également à l'incompréhensibilité du message qu'il véhicule et l'indifférence qui l'accueille³²⁷.

Contre le parti négatif « de l'impossible et de l'ineffable », Philippe Mesnard³²⁸ propose quand-même de penser l'œuvre des écrivains-survivants comme Robert Antelme, Charlotte Delbo ou Primo Levi, « en termes de possible et de dicible ». Il distingue ainsi plusieurs « régimes d'écriture », caractérisés par un « mimétisme partiel » qui « répond à des exigences normatives et rationnelles, non à des questions d'indicibilité » : « [ces écrivains] ne prétendent pas restituer fidèlement la réalité concentrationnaire, mais entendent s'interroger sur la qualité des souvenirs de cette réalité ». De ce point de vue, les témoignages réfléchis, élaborés, de l'après-guerre se chargent de la transmission de l'héritage problématique des camps à partir de l'invention d'un langage nouveau, qui réhabilite la

³²⁵ Entretien, « Agamben le chercheur d'homme » par Jean Baptiste Marongiu, 1^{er} avril 1999, *Libération*, « Critique », disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/1999/04/01/agamben-le-chercheur-d-homme_270036, consulté le 30 juin 2019.

³²⁶ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cit., p. 15, 16 : « Si Auschwitz est devenu la métonymie du mal absolu, la mémoire de la Shoah est devenue, quant à elle, pour le meilleur ou pour le pire, le modèle de la construction de mémoire, le paradigme auquel on se réfère ici ou là, pour analyser hier ou tenter d'installer au cœur même d'un événement historique qui se déroule sous nos yeux [...] les bases du récit historique futur. »

³²⁷ « Qui c'è mia sorella e qualche amico non precisato, e molta altra gente. Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo. [...] Racconto [tutto nel dettaglio]. È un godimento intenso, fisico, inesprimibile, essere nella mia casa, fra persone amiche, e avere tante cose da raccontare : ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, sono del tutto indifferenti », Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit., pp. 62, 63, tr. fr. « Voici ma sœur, quelques amis que je ne distingue pas très bien et beaucoup d'autres personnes. Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais. [...] J'évoque [tout] en détail [...] c'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même complètement indifférents », Primo Levi, *Si c'est un homme*, cit., pp. 89, 90.

³²⁸ Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence*, n° 83, 2007, pp. 25-43, ici p. 25.

fonction « véridique » de la fiction. Selon Antelme, par exemple, la « disproportion » entre les possibilités de la parole et l'exceptionnalité³²⁹ de l'expérience vécue ne pourrait se combler que par l'imagination : « Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose »³³⁰. Jorge Semprun s'érige également en grand sustenteur de la mise en forme fictive de l'expérience des camps de la mort, afin qu'elle puisse être transmise et partagée : « Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! »³³¹. C'est justement dans un « désordre concentré » qu'il mêle alors fiction et autobiographie, en essayant d'« installer cette expérience dans la vie, de montrer en quoi la vie dépend de cette expérience, tente de la dépasser et s'y trouve toujours reconduite »³³².

Il y a des obstacles de toute sorte à l'écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter, l'énumération des souffrances et des horreurs. [...] D'un autre côté, je suis incapable, aujourd'hui, d'imaginer une structure romanesque à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m'engager dans cette voie. Il me faut donc un « je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable³³³.

La fiction intervient alors dans le récit pour vaincre l'interdit qui pèse sur la parole après Auschwitz. Cette « réalité qui dépasse l'imagination » résisterait autrement à toute volonté de représentation narrative, à la fois par l'incohérence des événements vécus et par la difficulté de la figuration. En parlant de « fictionnalisation de l'histoire », Ricœur prend parti pour l'usage de la fiction afin de transmettre l'héritage singulier que constitue la

³²⁹ Catherine Coquio, « L'extrême du génocide, l'expérience concentrationnaire. Productivité et apories de trois concepts », *Critique*, mai 1997 ; Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991 ; Giorgio Agamben, *Quello che resta di Auschwitz*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998 ; *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alfieri, Paris, Payot & Rivages, 1999.

³³⁰ Robert Antelme, cit., avant-propos.

³³¹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, cit., p. 165. Emanuela Cavicchi, « Jorge Semprún, la verità della letteratura », *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, *Publiforum*, n. 20, URL : http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=278, consulté le 30 juin 2019.

³³² Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la collaboration de Franck Evrard, *La Littérature au présent*, cit., p. 177.

³³³ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, cit., p. 217.

tragédie de l'Holocauste. Si représenter signifie « dépeindre » en « mettant sous les yeux », d'après le philosophe, la fiction détient le pouvoir de « susciter une illusion de présence, mais contrôlée par la distanciation critique ». De plus, il affirme :

Le fait nouveau est que l'illusion contrôlée n'est pas destinée à plaire, ni à distraire. [...] L'individuation par l'horrible, à laquelle nous sommes plus particulièrement attentifs, resterait aveugle en tant que sentiment, aussi élevé et profond soit-il, sans la quasi-intuitivité de la fiction. La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer. [Elle] se met au service de l'inoubliable. [...] Seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent *plus jamais*³³⁴.

Si la vérité du témoignage n'est plus remise en question depuis le procès Eichmann, dans les années 1960, ce sont surtout les écrivains de la génération d'après, les « enfants de survivants » et les « survivants-enfants », qui racontent l'expérience concentrationnaire, bien que ce soit sur le mode de l'absence, par des modalités obliques. Parmi ces « héritiers sans testament », l'enfant caché Georges Perec, en 1963, renverse la lecture blanchotienne de *L'Espèce humaine* et célèbre le triomphe de la littérature sur l'indicible. Son commentaire de l'œuvre d'Antelme est publié d'abord dans *Partisans*, puis dans *L.G. : une histoire des années soixante* et constitue l'élaboration théorique sur laquelle se fonde l'écriture de *W ou le souvenir d'enfance*, dédié au survivant de Dachau : « L'on ne sait pas très bien si c'est la littérature que l'on méprise, au nom des camps de concentration, ou les camps de concentration au nom de la littérature »³³⁵. À partir de cette considération, Perec essaie de trouver, par l'entremise d'Antelme, la jonction qui manquait entre Auschwitz et le langage et redécouvre la fonction cognitive de la littérature, grâce à la « grille de la fiction ». Finalement, *L'Espèce humaine* représente pour Perec un modèle de littérature qui « dévoile le monde » et dit ses vérités, même les plus sombres, sans avoir recours au dogme, ni au spectaculaire. *W ou le souvenir d'enfance* se compose ainsi de quelques souvenirs autobiographiques de survivant-enfant et de chapitres intégralement fictionnels qui l'aident à combler les blancs de sa mémoire défaillante. Comme l'écrit Claude Burgelin, il s'agit d'une mémoire « devenue chantier de recherche, lieu d'élaboration de problématiques

³³⁴ Paul Ricœur, *Temps et Récit III*, cit., p. 274.

³³⁵ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité en littérature », *L.G. : une histoire des années soixante*, Paris, Seuil, « Librairie du XX^e siècle », 1992, p. 88. Réédition de l'article de *Partisans* n°8, janvier-février 1963, pp. 121-134.

originales, moteur pour la création de formes neuves »³³⁶, aussi bien au niveau individuel que collectif.

*

L'usage de la fiction en matière de mémoire est commun chez Georges Perec, Romain Gary et Patrick Modiano, bien que leur écriture diffère l'une de l'autre. Dans le prochain chapitre, nous nous proposons de voir comment les mémoires de la déportation et du génocide, tout en étant concernées par le passé, se vivent et s'écrivent, chez les trois auteurs, comme un phénomène du présent. Nous chercherons en particulier à considérer que cette mémoire absente, ou problématique, hante le présent mais est également travaillée à son tour par le présent. Ainsi, notre objectif est de voir comment à travers leurs différents ouvrages les éléments du passé sont continuellement perlaborés par un « investissement créatif »³³⁷ qui mobilise la mémoire « au service de la quête, de la requête [et] de la revendication de l'identité »³³⁸.

³³⁶ Claude Burgelin, « Voyages en arrière-pays : Littérature et mémoire aujourd'hui », n° spécial, « États de mémoire », *L'Inactuel*, I, 1988, pp. 55-74, ici p. 56.

³³⁷ Nous empruntons cette expression à Marianne Hirsch qui parle d'« imaginative investment » pour expliquer sa définition de « post-mémoire » : Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, cit., p. 22.

³³⁸ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 98.

Chapitre II. Romain Gary : répéter, recommencer, revivre

« *Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence. Je lisais, au dos de mes bouquins : “... plusieurs vies bien remplies... aviateur, diplomate, écrivain...”*. Rien, zéro, des brindilles au vent, et le goût de l’absolu aux lèvres. Toutes mes vies officielles, en quelque sorte répertoriées, étaient doublées, triplées par bien d’autres, plus secrètes, mais le vieux coureur d’aventure que je suis n’a jamais trouvé d’assouvissement dans aucune. »³³⁹

« *Cette démarche ne s’effectue pas en ligne droite, mais par contorsions, sinuosités, spirales, enroulement et déroulement successifs, formant parfois des anneaux et de véritables nœuds.* »³⁴⁰

« *Aucun des critiques n’avait reconnu ma voix dans Gros câlin. Pas un dans La Vie devant soi. C’était pourtant, exactement la même sensibilité que dans Éducation européenne, Le Grand vestiaire, La Promesse de l’aube. Et souvent les mêmes phrases, les mêmes tournures, les mêmes humains.* »³⁴¹

1. Ressasser l’identité coupable³⁴²

En comparant la biographie de Myriam Anissimov sur Romain Gary³⁴³ avec celle de David Bellos sur Georges Perec³⁴⁴, on découvre que, pendant leur enfance, le jeune Kacew et Icek Judko, le père de l’écrivain de *W*, habitent à quelques heures de route l’un de l’autre : le premier résidant avec sa famille entre Wilno et Sweciany³⁴⁵, le deuxième déménageant de Lurbartów à Puławy, puis dans le ghetto de Lublin³⁴⁶. Avant de rejoindre la France à la fin des années 1920, Icek Judko, ou Izie, et Romain grandissent au sein d’un milieu juif polonais

³³⁹ VMÉA, p. 1410.

³⁴⁰ GC, p. 17.

³⁴¹ VMÉA, p. 1406.

³⁴² Cf. Alexis Nouss, « L’Identité coupable. L’œuvre de Romain Gary », dans Pierre Ouellet et alii (dir.), *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l’Université de Laval, 2002, pp. 21-34.

³⁴³ Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, 2006.

³⁴⁴ David Bellos, *Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.

³⁴⁵ Myriam Anissimov, cit., p. 40. Wilno se trouve en territoire polonais en 1914, mais change quinze fois de souveraineté entre 1914 et 1925, date à laquelle la ville est de nouveau intégrée à la Pologne. Romain et sa mère se déplacent à Sweciany suite à la mobilisation de Leïb-Ariel Kacew. Ensuite, ils ont probablement été déportés à Koursk, à cause des émeutes antisémites.

³⁴⁶ Depuis la révolte de la Pologne, en 1905, Lurbartów devient un territoire polonais et le père de Icek Judko, David Peretz, ayant collaboré avec les Russes comme fonctionnaire, est contraint de se déplacer avec sa famille à Puławy pour fuir les persécutions des compatriotes polonais ; ils y restent jusqu’à l’éclatement de la Première Guerre mondiale. Ensuite, ils sont à nouveau contraints de se déplacer vers la ville la plus proche de Lublin, qui demeure sous contrôle autrichien jusqu’à la proclamation de la République polonaise le 7 novembre 1918, cf. David Bellos, *Une vie dans les mots*, cit., p. 32.

où c'est la figure du père qui se révèle particulièrement attachée à la religion. David Peretz est un juif hassidique, que Bellos décrit comme « un homme pieux, fidèle serviteur du *Talmud* et de la *Torah* »³⁴⁷, alors que le père de Romain Gary fait partie du conseil d'administration de la synagogue de Wilno³⁴⁸, actuelle Vilnius, « la Jérusalem de la Lituanie ».

À propos de l'adolescence d'Icek Judko on ne connaît pas grand-chose, sinon ce que racontera Ester Bienenfeld, sa sœur, au jeune Perec en 1967, lorsque ce dernier décidera de reconstruire dans *L'Arbre*³⁴⁹ l'histoire de sa famille. Dans l'œuvre de Perec, l'empreinte du milieu d'appartenance juif transparait pourtant sous le signe du manque, puisqu'ayant perdu ses parents pendant le conflit, il sera élevé par ses oncles Bienenfeld, plutôt voués à favoriser l'assimilation du petit neveu en terre française, qu'à lui transmettre la religion et la tradition juives. Au contraire, les premières années polonaises de Romain Gary, pseudonyme de Roman Kacew, relèvent pour lui d'une importance capitale³⁵⁰, bien qu'il parle assez peu du milieu juif fréquenté pendant son adolescence, en donnant souvent des indications contrastées. Issu d'une famille juive du côté paternel (son grand-père ayant même changé son nom de famille « Cohn » pour « Katz », selon Anissimov), et du côté maternel, l'écrivain est né à Wilno le 8 mai 1914, mais il a probablement passé ses premières années de vie à Koursk, en Russie, en déportation avec sa mère. À la suite des opérations militaires de la Première Guerre mondiale, son père, Arieh-Leïb Kacew, est engagé au front. À son retour, il divorcera de Nina Kacew pour se remarier avec une femme plus jeune, de laquelle il aura deux enfants, Pavel et Valentina. D'après Myriam Anissimov, la seconde famille de Leïb Kacew sera entièrement exterminée, ainsi que sept membres de la famille maternelle³⁵¹ de Romain Gary.

Ce n'est qu'à la fin des hostilités que le jeune Gari de Kacew, nom de guerre du futur écrivain, couronné de la croix de Guerre, de la croix de la Libération et de la Légion

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 37.

³⁴⁹ Au sujet de *L'Arbre*, cf. Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L., 1991, pp. 20-22. Cf. également : Elizabeth Molkou et Régine Robin, « De l'Arbre à l'herbier. L'Histoire pulvérisée », dans Steen Bille Jørgensen et Carsten Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'histoire : actes du colloque international de l'Institut de littérature comparée*, Université de Copenhague, les 30 avril-1^{er} mai 1998, Copenhague, Museum Tusulanum press, *Études romanes*, n° 46, 2000, pp. 87-104.

³⁵⁰ Par rapport à d'autres biographes, comme Dominique Bona (*Romain Gary*, Paris, Mercure de France, 1987) et David Bellos (*Romain Gary, A Tall Story*, London, Harvill Secker, 2010), Myriam Anissimov souligne, pour Romain Gary, l'importance des premières années polonaises, quand il serait entré en contact avec la tradition et la culture juives d'appartenance.

³⁵¹ Myriam Anissimov, *op. cit.*, pp. 67-70.

d'honneur, découvre la mort de son père, aussi bien que celle de sa mère, survenue en 1941, à cause d'un cancer aux poumons. Ainsi, le 9 octobre 1945, il écrit à son ami François Bondy : « chez moi, tout le monde est mort, dans des conditions “couleur du temps”. Ma mère, en 41. Cancer. Mon père et toute ma famille en Pologne. Je ne sais pas comment. Mon oncle, à Nice, également. »³⁵²

À la différence de la mémoire trouée ou absente de Georges Perec, qui est né peu avant la guerre et qui est donc incapable de se souvenir de la disparition de ses parents, ou de Patrick Modiano, né juste-après d'un père juif collaborateur, Romain Gary a vingt-sept ans quand il rejoint les forces de la France Libre du Général De Gaulle. À la Libération, il est l'un des cinq compagnons qui reviennent de la guerre sur cinquante-deux soldats³⁵³ appartenant au groupe Lorraine et le seul membre de sa famille à avoir survécu à la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, sa mémoire « d'éléphant », parfois « trop pleine », parfois mystérieusement oublieuse, réticente ou détournée, se révèle, dans l'œuvre littéraire, une figure à géométrie variable, tissant des liens complexes avec le questionnement identitaire de l'auteur.

Si *Les Cerfs-volants* est un récit écrit en hommage aux compagnons, c'est le personnage du rescapé³⁵⁴ qui hante la mémoire romanesque du jeune Romain Gary, préoccupé par le mur d'indifférence et d'oubli construit sur les cendres d'Auschwitz, au lendemain de la guerre.

D'ailleurs, chez l'écrivain, « la culture, la littérature, les arts », tout en ayant des responsabilités directes dans la catastrophe, « ont le devoir de prendre en charge [...] l'expérience de violence collective radicale qui a visé l'humain dans l'homme »³⁵⁵. Ainsi, il refuse catégoriquement le parti pris blanchotien de l'indicible, tout aussi bien que celui du témoignage fidèle et référentiel. Selon Gary, l'écrivain ne peut « lutter contre l'horreur du réel »³⁵⁶ qu'en ayant recours au romanesque. Ainsi, il ne propose pas seulement une « transformation du réel en imaginaire », mais aussi une « transformation du réel par l'imaginaire »³⁵⁷.

³⁵² *Ibid.*, pp. 70,71. Elle tire cet extrait des Archives François Bondy.

³⁵³ Cf. le site du Groupe de bombardement « Lorraine » <https://www.ordredelaliberation.fr/fr/compagnons/les-unites-militaires/le-groupe-de-bombardement-lorraine>, consulté le 30 juin 2019.

³⁵⁴ Kerwin Spire, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) », *Diasporas*, n° 22, 2013, pp. 216-225.

³⁵⁵ Philippe Mesnard, « Écritures d'après Auschwitz », art. cit., p. 40.

³⁵⁶ Anny Dayan Rosenman, « Les Violons juifs de Romain Gary » dans Julien Roumette, Alain Schaffner, Anne Simon Julien (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, cit., p. 51.

³⁵⁷ Ralph Schoolcraft, *Romain Gary : the Man who Sold his Shadow*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

En ce sens, *Éducation européenne*, son premier roman, publié en anglais en 1944 sous le titre *The Forest of Anger*, peut être considéré comme une fiction à la fois réaliste et idéalisante : si Gary y reproduit fidèlement les environs de son enfance à Wilno, à l'arrière-plan de la bataille de Stalingrad de 1942-43, l'entrelacement romanesque, qui transmet la mémoire de la guerre et de l'extermination, est purement fictionnel. Au fil de la narration, le jeune Dobranski, *alter ego* (mourant) de l'auteur, confie à Janek le manuscrit qu'il a écrit pendant le maquis, afin que le jeune homme le poursuive et qu'il reste mémoire de leur expérience dans la forêt, à transmettre aux générations suivantes. Mais ce « livre-cache », où sont protégées les valeurs de jadis (« la liberté, la dignité, l'honneur d'être un homme »³⁵⁸), n'est pas seulement un testament du futur ; au contraire, il constitue une force « agissante », car il protège Janek de l'horreur des « bombes, des massacres, des otages fusillés »³⁵⁹, en devenant sa raison de vivre.

Une fois abandonné le lyrisme d'*Éducation européenne*, l'humour constitue pour Gary la première arme contre l'angoisse et le désespoir ressentis dans l'après-guerre. A partir de *Tulipe*, il fait référence à la tragédie génocidaire par une ironie grinçante³⁶⁰, ou par des éléments fictionnels qui assument une coloration allégorique³⁶¹. D'ailleurs, chez Gary, l'écriture ne cherche pas à partager une culpabilité objective, liée à la mémoire de la guerre et de la Shoah, mais à provoquer un sentiment de culpabilité subjective, qui contraint l'homme à s'interroger en tant que sujet, en tant qu'humain.

À jamais amoureux des juxtapositions, des paradoxes, des hypallages, dans *La Danse de Gengis Cohn*, l'écrivain revient sur le thème de l'extermination, suite à une visite du ghetto de Varsovie, en 1996. Il y raconte l'histoire de Gengis Cohn, un esprit juif devenu *dibbuk* de son bourreau allemand, Schatz. Entre ces deux caractères, incarnés dans un seul et même corps, les rôles s'inversent inmanquablement et la mise en accusation est réciproque : le premier a été victime d'un génocide, le second n'a fait que suivre légitimement les ordres reçus.³⁶²

³⁵⁸ *ÉE*, p. 76.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Par exemple, le protagoniste de ce récit observe laconiquement : « il y a neuf mois j'étais à Buchenwald. Maintenant j'ai des pantoufles », *Tulipe*, p. 18.

³⁶¹ Entre autres, l'extermination des éléphants dans *Les Racines du ciel*, suscite, par « déplacement », une réflexion critique et une prise en compte de la réalité du génocide des Juifs par le lecteur.

³⁶² Ce dernier personnage correspond parfaitement au portrait que Giorgio Agamben trace des bourreaux des camps de la mort dans son essai *Ce qui reste d'Auschwitz*, lorsqu'il décrit des hommes *normaux* qui opèrent le mal (« faute objective ») sans s'attribuer aucune responsabilité (« innocence subjective »), cf. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, cit., p. 124. Nous renvoyons à notre article « L'Homme est-il allemand ? Trouble identitaire et mal humain chez Romain Gary », Actes de la Journée d'études *Le Mal était partout*, X

Ainsi, artisan de l'ironie et du sarcasme, Gary met en scène un discours de type tragique, qui permet aux deux personnages d'exprimer leurs positions conflictuelles et incompatibles. On voit comment, par son argumentation, surgissent des questions fondamentales : « est-ce-que vraiment la victime et le bourreau sont condamnés à demeurer liés l'un à l'autre tant qu'il y aura des hommes ? ». ³⁶³ Est-ce que vraiment, tant qu'il y aura des hommes, ceux-ci se feront bourreaux et victimes l'un de l'autre ? Se servant d'un style à la fois cruel et jubilatoire, aussi dense d'amertume que de jouissance, Gary opère un complet renversement du manichéisme traditionnel et provoque, sinon l'indignation, une certaine malaise chez son lecteur. Lorsque les deux personnages se fondent l'un dans l'autre et confondent leurs argumentations, l'humour agit comme une force subversive : il déstabilise et remet en question une mémoire historique complexe, difficile à assumer, si ce n'est refoulée.

Ainsi, d'*Éducation européenne* aux *Cerfs-volants*, Gary exorcise la dette qu'il ressent au plus intime, tout en contribuant à faire ressortir, par l'humour, le poids collectif que représente l'héritage de la Seconde Guerre mondiale et de l'extermination. D'autre part, il s'agit, pour l'écrivain, d'« une blessure qui reste à vif », car elle « touche à l'image de l'homme et à l'image de l'Europe en laquelle il a tant cru » ³⁶⁴.

Jean Marie Catonné, dans l'article « L'Aviateur enterré » ³⁶⁵, a montré comment les textes de l'écrivain sont parsemés de références à son passé d'aviateur des FALF et au souvenir des bombardements. Malgré la confiance absolue et indéfectible que Gary a toujours manifestée envers la France Libre ³⁶⁶, la réécriture fictionnelle des événements de guerre est caractérisée par des tonalités sombres, aux allures traumatiques. Dans des récits

Journée de la Francophonie, Université de Vérone, 23 mars 2015, en cours de publication sous la direction de Rosanna Gorris Camos et Damiano De Pieri dans *Feuillages*, Collana del Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese dedicata alle letterature francofone, à paraître en 2019-2020.

³⁶³ DGC, p. 149.

³⁶⁴ Anny Dayan Rosenman, « Les Violons juifs de Romain Gary », art. cit., p. 53.

³⁶⁵ Jean Marie Catonné repère par exemple d'autres références aux bombardements des civils innocents dans *Les Couleurs du jour*, où un personnage affirme : « C'est vrai que vous avez bombardé la France ? / – C'est vrai. / – Pourquoi ? / – Pour ne pas tuer de Français. / – Vous n'avez jamais tué de Français ? / – Jamais. Pas même en rêve. » (p. 28) ; dans *Adieu Gary Cooper* l'un des déserteurs se plaint ainsi : « Le peuple vietnamien, je l'ai même pas vu, on bombardait à dix mille pieds ! » (p. 30). Cf. Jean Marie Catonné, « L'aviateur enterré ou la démythification de l'image de l'aviateur dans l'œuvre de Romain Gary », dans Julien Roumette (dir.), « Romain Gary et l'ombre de l'Histoire », Mirail, presses Universitaires du Mirail, *Littératures*, 56/2007. D'ailleurs, dans *La Tête coupable*, Cohn confesse également : « J'ai été atteint, il y a des années, par les mille kilos de bombes que j'ai lâchées sur un village vietnamien et que j'essaie d'éliminer de ma mémoire. Vingt femmes et enfants tués. Vous connaissez le plus noble cri de l'homme : les femmes et les enfants d'abord. Salut. » (p. 44). Enfin, dans *La Nuit sera calme*, François Bondy, meilleur ami de l'écrivain, interroge Gary à ce sujet : « j'ai lu un article où on te reprochait d'avoir tué des tas de gens au cours des bombardements aveugles en 1943-44 », ce dernier répond : « J'ai tué des tas de gens "au nom du peuple français" et en vertu des pouvoirs qui m'étaient conférés. », (p. 43).

³⁶⁶ Julien Roumette, *Romain Gary ou le deuil de la France libre*, cit.

comme *Les Couleurs du jour*, ou *Adieu Gary Cooper*, par exemple, l'écrivain manifeste, de manière détournée, un sentiment de culpabilité pour avoir bombardé des civils innocents. Cependant, dans *Pseudo*, l'auto-accusation d'avoir massacré des populations entières devient explicite, étant prononcée à voix haute par son neveu, Émile Ajar :

J'ai un oncle que j'appelle Tonton Macoute, parce que pendant la guerre, il était aviateur et il massacrait les populations civiles de très haut. Il faisait de temps en temps des cures de désintoxication [...]. Il venait se désintoxiquer des populations civiles qu'il avait massacrées³⁶⁷.

Je pensais aux villes allemandes que Tonton Macoute avait bombardées. Des milliers de civils bousillés. Or, dans les maisons qu'il faisait ainsi sauter, il y avait des canaris, des chiens, des chats. Des centaines de petits chats. Il avait dû tuer des milliers de petites bêtes innocentes³⁶⁸.

D'après Catonné, Gary ne regrette rien de son passé militaire dans le Groupe Lorraine, mais le monde des aviateurs et des bombardiers qu'il dépeint dans ses récits « n'est pas toujours pur »³⁶⁹. Des questions morales traversent d'ailleurs l'ensemble de la production garyenne, changeant de style et de personnages, en réécriture continuelle : finalement, quelle est la différence entre un héros de guerre et un criminel de guerre puisque l'un et l'autre se battent contre un autre homme ? Y a-t-il vraiment des causes dignes de ce sacrifice ? La France Libre mérite-t-elle autant de morts innocents ? Pourvu qu'il existe une « guerre juste », est-il possible de garder les mains propres ? Ces questions le travaillent, et d'ailleurs dans *La Promesse de l'aube*, Gary se dépeint en anti-héros, amenuisant les entreprises glorieuses dont il a fait preuve pendant la guerre, et consacre des pages assez sombres à la mort des compagnons, alors que « le ciel devient de plus en plus vide »³⁷⁰:

De cinquante aviateurs que nous étions là, trois seulement étaient encore vivants à la fin de la guerre. Au cours des durs mois qui suivirent, éparpillés dans le ciel anglais, le ciel français, le ciel russe, le ciel africain, ils abattirent entre eux plus de cent cinquante avions ennemis, avant de tomber à leur tour. Mouchotte, cinq victoires, Castelain, neuf

³⁶⁷ *Pseudo*, p. 1286.

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 1371.

³⁶⁹ Jean Marie Catonné, « L'aviateur enterré », art. cit.

³⁷⁰ *PA*, p. 528.

victoires, Marquis, douze victoires, Léon, dix victoires, Poznanski, cinq victoires, Daligot... A quoi bon murmurer ces noms qui ne disent plus rien à personne ? À quoi bon aussi, puisqu'ils ne m'ont jamais vraiment quitté. Tout ce qui reste en moi de vivant leur appartient³⁷¹.

Gary considère, avec Primo Levi³⁷², que les héros de la guerre et les « vrais » témoins de l'extermination sont ceux qui sont morts ; non pas les rescapés qui, comme lui, « ont été tués mais [...] se sont arrangés pour vivre »³⁷³. Finalement, s'il n'a pas pu mourir à la place des autres, il est forcé de vivre pour les autres et par les autres. À la Libération, la Légion d'honneur, que De Gaulle a lui-même attachée à sa poitrine³⁷⁴, témoigne pour toujours de son héroïsme en tant qu'aviateur. Le ruban vert et noir devient le symbole d'affiliation et de fidélité sempiternelles à La France Libre, la seule communauté à laquelle Gary considère avoir appartenu à part entière³⁷⁵. Toutefois, la guerre laisse derrière elle un héritage de mort et de solitude : se sentant coupable d'avoir survécu à la plupart de ses compagnons, Gary refusera pour toujours d'écrire un ouvrage documentaire pour célébrer leur sacrifice, préférant les commémorer obliquement dans ses récits, et notamment à travers l'épisode de Chambon-sur-Lignon dans *Les Cerfs-volants*, son testament spirituel.

Ainsi, peut-on parler, pour Gary, de « honte du rescapé », ou, dans *Pseudo* plus particulièrement, de « syndrome du survivant » ? Si la littérature fait partie de ces refuges où l'humanité se cache lorsqu'elle risque de s'autodétruire, Gary se réfugie dans ses livres comme dans autant de « trous juifs »³⁷⁶ où il est encore possible d'espérer des jours meilleurs.

Selon Bayard, l'écrivain est atteint d'une « mémoire pathologique »³⁷⁷ comme Ludo, le protagoniste des *Cerfs-volants*. Dans ce récit, le jeune résistant est frappé par des « excès de mémoire » qui l'empêchent de faire le travail de deuil des disparus. Toutefois, le psychanalyste distingue une « mémoire quantitative, qui lui permet d'emmagasiner un

³⁷¹ *Ibid.*, p. 492.

³⁷² Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1987.

³⁷³ *Pseudo*, p. 1313, cf. la réflexion de Giorgio Agamben sur « Le Musulman », dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, cit.

³⁷⁴ *PA*, p. 532.

³⁷⁵ *NSC*, p. 109 et p. 232.

³⁷⁶ Anny Dayan Rosenman a consacré plusieurs articles à la question, nous y renvoyons : « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoiles : la judéité paradoxale de Romain Gary », dans *Les Temps Modernes*, n° 568, novembre 1993 ; « Les Cachettes de Romain Gary », dans *Tourments d'écrivains. Passion de lecteurs*, sous la direction de Maurice Corcos, *Confrontations psychiatriques*, n° 48, dernier trimestre 2008.

³⁷⁷ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 10.

nombre considérable d'informations de toute sorte »³⁷⁸ et une « mémoire qualitative », traumatique, « se caractérisant par une sensibilité exacerbée à certains personnages ou événements du passé ». En plus de se rappeler des détails historiques précédant sa naissance même, le protagoniste des *Cerfs-volants* ne fait que revivre et répéter les événements choquants de son vécu, liés à la perte des êtres chers, superposant et confondant leur présence avec leur absence.

Ainsi, à l'instar de Ludo, Gary, l'écrivain à la mémoire d'éléphant, semble s'être « mis à la place du survivant et du témoin, de celui qui a charge de laisser advenir en soi des paroles disparues »³⁷⁹ : toutefois, s'il se fait « porte-parole » ou « porte-mémoire »³⁸⁰ des morts, il est moins quelqu'un qui parle à la place de l'autre que quelqu'un qui est « parlé » par l'autre. Les habitants du moi qu'il loge en lui font partie d'une « mémoire transindividuelle »³⁸¹ qui l'envahit, bien qu'elle vienne du dehors, qu'elle l'excède tout en le submergeant.

De cette mémoire fait partie également le génocide d'un peuple entier, duquel Gary se sent plus proche que jamais. Pendant la guerre, ses beaux-frères Valentina et Pavel, et leur mère, Frida, ont été brûlés vifs dans le camp de Klooga, peu avant l'arrivée de l'Armée Rouge³⁸² ; son père a été fusillé lors de la liquidation du ghetto de Ponary le 24 septembre 1943³⁸³, dans une opération qu'on définira ensuite ainsi : « Shoah par balles ». Une sorte de pudeur enveloppe ainsi la tragédie familiale de Gary qui, dans ses textes, n'en parle que rarement, si ce n'est par des allusions subtiles, le plus souvent détournées par l'humour, ou bien se tait énigmatiquement. Aucune référence n'est faite, par exemple, à la disparition de ses grands-parents, avec lesquels il aurait vécu pendant l'enfance et qui lui auraient transmis la langue *yiddish*, voire la culture juive d'appartenance. Concernant l'extermination de la famille maternelle, Anissimov n'a découvert que quelques pages « maintes fois écrites et réécrites »³⁸⁴, qui auraient dû faire partie de *Pseudo*, mais qui n'ont pas été conservées dans la version définitive, comme par exemple : « Je ne m'occupe pas de partager, docteur. Je ne cherche pas à faire une affaire. Je ne suis pas âpre au gain : les sept membres de ma famille

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 10-11.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁸⁰ *Ibidem.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 12. Pierre Bayard parle notamment d'une « conception transindividuelle de la mémoire ».

³⁸² Cf. Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 78. L'épisode du chapitre XI de *La Promesse de l'aube*, qui a pour protagoniste une jeune fille qui s'appelle Valentine, serait dédié à sa demi-sœur.

³⁸³ *Ibidem.*

³⁸⁴ Manuscrit de *Pseudo*, d'abord intitulé *Pseudo Pseudo*, IMEC. Feuilletés épars n° 13, cité par Myriam Anissimov, *ibid.* pp. 67 et 956. Concernant le destin des manuscrits de Romain Gary cf. *infra*, bibliographie.

maternelle qui ont fait l'affaire des nazis n'ont déduit aucun pourcentage en allant au four crématoire : pas un n'a été épargné. J'irai gratuitement »³⁸⁵. Également, il ne reste que peu de traces de la disparition de la famille paternelle et surtout de la figure de Leïb Kacew, qui fait sens, dans l'œuvre garyenne, par son absence équivoque.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

2. La bâtardise : du trauma au mythe

Selon Dayan Rosenman, on pourrait entrevoir le profil d'Ariel Leïb Kacew derrière le docteur Twardowski d'*Éducation européenne*, père soucieux et héros polonais, qui avant de se sacrifier pour commettre un attentat contre les Allemands, aide son fils à construire une cachette, où il pourrait se réfugier pendant la guerre. Si Janek parvient à se sauver seulement en prononçant le nom de son père³⁸⁶ (dans maintes situations, se déclarer « le fils du docteur Twardowki » fonctionne comme un « Sésame, ouvre-toi » !), dans la cachette, symboliquement, il pourra retrouver la protection du géniteur et devenir père à son tour.

Luc Martin, le protagoniste du *Grand vestiaire*, est le fils d'un père français, instituteur et résistant, qui a été tué en héros. Son fils, resté orphelin, est adopté par Vanderputte, un ex-résistant qui a dénoncé les siens et qui l'initie au monde des voleurs. Entouré de personnages louches et interlopes, l'ex-enfant de la nation ne cesse de se demander quel est le sens de la mort de son père : « il n'était pas mort pour Vanderputte, ni pour ce monde incompréhensible qui m'entourait [...] je refusais de me résigner et d'admettre qu'il était parti sans rien dire, en emportant la clef du monde et en me laissant seul dans le pétrin »³⁸⁷. Au fil de la narration, Luc Martin découvre que c'est la fraternité, c'est-à-dire l'amour extraordinaire et inconditionné de l'homme envers l'autre homme (même le plus indigne de ce nom), que c'est cette valeur que son père a défendue jusqu'à la mort. Cependant, son fils est incapable de garder foi en cet amour idéal : il essaie, mais il lui est finalement impossible de pardonner Vanderputte. Pendant la période de l'épuration qui suit l'immédiat après-guerre, il décide finalement d'exécuter ce collaborateur impuni et impénitent et signe consciemment sa propre reddition, se découvrant un homme faillible, mais également un homme en harmonie avec

³⁸⁶ À partir de l'édition d'*Éducation Européenne* de 1956 on évoque aussi le nom tutélaire de « Nadeja ». Janek pense d'abord que ce héros de la Résistance est son père, mais il découvre enfin qu'il s'agit d'une image mythique, inventée par les partisans pour se donner du courage. Ce chef mythique aux grands idéaux est une personnification de la nation et une allégorie du Général De Gaulle. L'imaginaire romanesque contribue ainsi à forger une notion presque métaphysique de la Résistance : « Presque tous nos chefs étaient tombés au combat ou avaient été arrêtés par les Allemands. Pour nous redonner du courage et pour désorienter l'ennemi, nous avons inventé le partisan Nadeja [...] c'était un mythe que nous inventions ainsi, comme on chante dans la nuit pour se donner du courage », *ÉE*, p. 263. Cf. à ce sujet Ralph Schoolcraft, « Une éducation européenne : de Roman Kacew à Romain Gary », dans *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/1759>, consulté le 30 juin 2019. Cf. également le dossier critique qui analyse l'édition de 1956 de *Éducation Européenne* : « Romain Gary - Émile Ajar, *Éducation européenne* et *La Vie devant soi* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 32, déc. 2001.

³⁸⁷ *GV*, p. 84.

les autres hommes. D'ailleurs, lorsque Luc exécute le vieil antisémite, il ne se sent pas un paladin de la justice : au contraire, cet épisode ne peut qu'atténuer, momentanément, un sentiment de « culpabilité accueillante »³⁸⁸, qui fait de son père, encore une fois, le seul vrai héros.

De ce point de vue, Leïb Kacew, le père mort après avoir abandonné son fils, n'a pas droit de résidence dans la fiction garyenne, sinon frappé selon la « loi du contrappasso »³⁸⁹, c'est-à-dire, frappé par un sort proportionné à sa conduite dans la vie. Ainsi, dans maints récits, où la figure de la mère disparaît de la narration, celle du père est héroïsée, c'est-à-dire remplacée par celle d'un géniteur valeureux, aimant et soucieux de son fils, qui se charge de la transmission de son savoir sur le monde, à partir du mystère des origines.

Dans *Les Enchanteurs* par exemple, Fosco Zaga, orphelin de mère, grandit avec un père magicien qui s'occupe patiemment de son fils et de son éducation, tout en lui donnant des ancêtres et une tradition illustre à laquelle appartenir. Ainsi, il lui apprend tous les secrets du métier et lui confie le testament de Renato Zaga, grand-père de Fosco et initiateur d'une longue tradition d'illusionnistes : « Plaire, séduire, donner à croire, à espérer, émouvoir sans troubler, élever les âmes et les esprits, en un mot, enchanter, telle est la vocation de notre vieille tribu, mon petit... »³⁹⁰.

Dans ces récits, Gary transforme en trésor cet héritage d'enchanteur qu'il s'invente de toutes pièces : « de toutes [s]es enfances, celle qui [lui] a prêté sa voix avec le plus d'amitié »³⁹¹, est sûrement celle qui le voit comme le fils illégitime de la vedette du cinéma muet, Ivan Mosjoukine.

Dans *La Promesse de l'aube*, son roman autobiographique de 1960, l'écrivain alimente le mythe d'une relation adultérine entre sa mère, Nina Kacew, comédienne au théâtre russe de Moscou³⁹² et l'acteur russe aux yeux cristallins qui, dans les années 1930, se serait souvent

³⁸⁸ Gary fait référence à la « culpabilité accueillante » de la « patrouille perdue » déjà ciblée dans *Tulipe*, métaphore filée de l'humanité, qui, dans *Le Grand vestiaire*, cache son indifférence au génocide derrière l'épuration de l'après-guerre.

³⁸⁹ « Contrappasso » dérive du latin médiéval « contrapassum », [« contra », contre + « patior », souffrir]. Le principe consiste à infliger à l'auteur d'un tort, une peine correspondante à sa culpabilité, bien que souvent opposée à sa conduite en vie, cf. la voix « Contrappasso » dans l'Encyclopédie Treccani :

<http://www.treccani.it/vocabolario/contrappasso1/>, consulté le 30 juin 2019. La loi du « contrappasso » règle l'ordre de l'enfer dans *La Divine Comédie*, cf. par exemple Jean Lacroix, « Le discours de la mort violente dans l'Enfer de Dante » dans *La Violence dans le monde médiéval* du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, pp. 293-316.

³⁹⁰ *ENCH*, p. 12.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

³⁹² « Ivan Mosjoukine, le grand acteur du cinéma muet, qui avait connu ma mère à l'époque de ses débuts artistiques, avait cependant toujours été assez évasif à ce sujet. », *PA*, p. 290.

rendu à la Pension Mermont, où vivaient et travaillaient la mère et le fils³⁹³. Comment expliquer ainsi cette substitution illustre, sinon comme une forme de *damnatio memoriae*³⁹⁴ du vrai père abandonneur ?

En citant Claude Burgelin, Dayan Rosenman observe que Gary, à la différence d'autres écrivains, ne cherche pas à « “retracer, par le fil de l'écriture, une transmission défaillante et meurtrie”, [mais à] recouvrir ses traces, sans cependant totalement les oblitérer, [à] entrer et [à] sortir dans cette filiation, en toute liberté »³⁹⁵. En effet, chez Gary, on ne peut pas parler d'une recherche « archéo-généalogique »³⁹⁶ des origines, ni d'un reniement complet de la figure paternelle. D'abord, dans le chapitre XIV de *La Promesse de l'aube*, une certaine forme de reconnaissance en paternité, quoique assez singulière, est superposée au rapport de refus, de négation, de la figure paternelle³⁹⁷.

Mon père avait quitté ma mère peu après ma naissance. [...] Il y avait là quelque chose de gênant, d'un peu douloureux même, et j'eus vite fait de comprendre qu'il valait mieux éviter d'en parler. [...] Il n'est vraiment entré dans ma vie qu'après sa mort et d'une façon que je n'oublierai jamais. Je savais bien qu'il était mort pendant la guerre dans une chambre à gaz, exécuté comme Juif, avec sa femme et ses deux enfants, alors âgés, je crois, de quelque quinze et seize ans. Mais ce fut seulement en 1956 que j'appris un détail particulièrement révoltant sur sa fin tragique. [...] mon père n'était pas arrivé jusqu'à la chambre à gaz [:] il était tombé raide mort de peur, avant d'entrer. [...] L'homme qui est mort ainsi était pour moi un étranger, mais ce jour-là, il devint mon père, à tout jamais³⁹⁸.

³⁹³ « Je devais revoir Ivan Mosjoukine souvent, sur la Côte d'Azur, à la “Grande Bleue”, où je venais boire un café avec lui », *PA*, p. 314.

³⁹⁴ En droit romain, « l'expression “damnatio (ou abolitio) memoriae”[...] désigne brièvement la variété de mesures employées au détriment de la mémoire d'un individu : de l'élimination de ses images (statues, frises, pièces de monnaie, etc.) à l'érosion de son nom dans les inscriptions, jusqu'à l'annulation de ses actes, la destruction de sa maison et l'interdiction pour les membres de sa famille de le pleurer et de perpétuer son *praenomen* ou *cognomen* », cf. Edoardo Bianchi, « Il senato e la “damnatio memoriae” da Caligola a Domiziano », disponible en ligne :

https://www.academia.edu/21992103/Il_senato_e_la_damnatio_memoriae_da_Caligola_a_Domiziano consulté le 30 juin 2019, notre traduction.

³⁹⁵ Anny Dayan Rosenman, « Romain Gary. Au nom du père », dans *Transmissions et filiations. Revue de Sciences Humaines*, n° 301, sous la direction de Carine Trévisan et Chrystel Pinçonat, 2011, p. 55.

³⁹⁶ Cf. sur le concept l'introduction de Béatrice Han, *L'Ontologie manquée de Michel Foucault : entre l'historique et le transcendantal*, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 1998.

³⁹⁷ Ce rejet de la figure paternelle chez Gary peut être mis en parallèle avec le cas d'Eugène Ionesco, qui choisit d'écrire en français, langue de la mère, plutôt qu'en roumain, langue d'un père qu'il déteste et méprise. Cf. par exemple, Anca Mitroi, « Ionesco et le français: langue maternelle ou choix culturel », *Lingua Romana*, Vol. 3, Issue 2, 2004, disponible en ligne, URL : <http://linguaromana.byu.edu/2016/06/03/ionesco-et-le-francais-langue-maternelle-ou-choix-culturel/>, consulté le 30 juin 2019.

³⁹⁸ *PA*, p. 336.

Après des années de reniement, à l'occasion de l'obtention de son premier prix Goncourt, Gary raconte sa réconciliation avec un père « mort de peur » sur le chemin de la chambre à gaz. Si, jusque-là, la mort du géniteur l'avait laissé indifférent comme Meursault, le héros de *L'Étranger*³⁹⁹, Gary arrive finalement à faire le deuil de son père, suite à la réception d'une lettre qui lui révélait sa fin tragique et peu héroïque : c'est alors en reconnaissant la souffrance paternelle qu'il accepte sa filiation.

D'ailleurs, s'il est vrai que Leïb Kacew aurait été fusillé sous les balles des Einsatzgruppen, pourquoi lui donner, dans la fiction, une mort si peu héroïque ? Gary voudrait-il encore se venger⁴⁰⁰ d'un père qui l'avait abandonné enfant avec sa mère adorée ? Ou, à l'inverse, essaierait-il de le sauver virtuellement de la chambre à gaz, de le préserver d'une histoire génocidaire⁴⁰¹ ? Quoi qu'il en soit, ce portrait fugace du père en anti-héros semble une façon de se réapproprier sa figure, d'accepter une paternité déficitaire par le biais d'un sentiment à la fois d'impuissance et d'empathie par rapport à son sort malheureux. Finalement, le conflit tragique avec le père semble laisser la place à une sorte de réconciliation posthume, lorsque Gary arrive à le rallier du côté des faibles et des victimes. À la paternité imposée, en tant qu'« organique », se substitue alors une paternité « choisie »⁴⁰².

³⁹⁹ Dans *L'Étranger*, c'est la mort de la mère qui laisse Meursault indifférent. Symboliquement, dans *La Promesse de l'aube*, Gary vient de rencontrer Albert Camus dans les couloirs de Gallimard, peu après avoir reçu la lettre-choc.

⁴⁰⁰ Dans l'œuvre de Gary, les rapports conflictuels entre pères et fils sont assez nombreux. Dans *Éducation européenne*, notamment, le partisan tuberculeux Tadek Chmura demande à être enterré sans tombe afin que le père collaborateur, qu'il a refusé de fréquenter en vie, ne le retrouve même pas après sa mort ; à l'inverse, le fils nazi d'Augustus Schröder, le fabricant de jouets, blâme son père pour le culte des valeurs humanistes qu'il partage avec « le facteur timbré », Ambrose Fleury des *Cerfs-volants*. Enfin, le vieux Krylenko méprise son fils et le bat, bien que ce dernier soit devenu un grand général russe. Ainsi, Gary interroge latéralement le contre-sens d'une éducation européenne se dissipant dans la forêt comme un héritage « sans testament », car la nouvelle génération ne se reconnaît pas dans les valeurs des pères, bonnes ou mauvaises soient-elles. D'ailleurs, c'est le même questionnement que Gary se pose dans *Europe*, quand l'Ambassadeur de France en Italie, Danthès, n'arrive pas à comprendre les luttes politiques et éthiques de son fils « communiste ». Dans *Les Enchanteurs*, la rivalité qui s'établit entre le père et le fils Zaga est une rivalité amoureuse, qui s'achève sur la conquête d'une même femme, Teresina. Dans *La Vie devant soi*, enfin, il y a refus complet de la quête archéo-généalogique de la part du protagoniste, car Momo, quand il rencontre son père Yossef Kadir, n'éprouve aucun remords à le voir partir, et choisit de rester avec Madame Rosa, sa mère adoptive.

⁴⁰¹ On pourrait remarquer comment, dans *La Danse de Gengis Cohn*, Gary inverse avec humour le « schéma narratif » de la mort de son père, présentée dans *La Promesse de l'aube* : si ce dernier est mort de peur avant d'entrer dans la chambre à gaz, Gengis Cohn meurt de rire sous les balles des Einsatzgruppen (comme Leïb Kacew).

⁴⁰² Anny Dayan Rosenman, « Romain Gary, les liens de l'identité et de l'histoire », dans Victorija Skrupskelyt et de Michael Rinn (dir.), « Romain Gary, un homme d'Europe d'Est en Ouest », *Les Cahiers de l'Université de Kaunas*, Lituanie, 2009, p. 80.

Pourtant, dans *La Nuit sera calme*, livre d'entretien fictif publié en 1974, Gary ne fait qu'une brève référence au géniteur : « Avant ma naissance ma mère avait épousé un Juif Russe du nom de Léonid [Leïb] Kacew, qui a divorcé quelque temps après ma naissance »⁴⁰³. Dans ce texte de 1974, écrit au moment où Gary publie à la fois sous son nom de plume, sous celui d'Émile Ajar, et sous celui de Shatan Bogat, il se sert d'un ami d'enfance, François Bondy, pour donner au récit de sa vie une valeur « plus documentaire »⁴⁰⁴ par rapport à *La Promesse de l'aube*. Si, comme Lecarme et Lecarme-Tabone l'observent, « [l'] entretien constitue traditionnellement l'un des cadres privilégiés dans lequel s'effectue la construction d'une image de soi »⁴⁰⁵, Gary s'y prête avec dévouement, répondant aux questions qu'un faux François Bondy lui pose sur sa vie et sa famille ou refusant tour à tour.

Dans cet ouvrage, le langage familier, parfois grossier, augmente l'impression d'authenticité, alors que des situations d'énonciation se répètent de manière circulaire et rebondissent sur des noyaux problématiques de l'existence de Gary, les confirmant, ou en perpétuant l'ambiguïté. Ainsi, Bondy dit de Nina Kacew : « je l'ai bien connue [...] elle était telle que tu l'as décrite »⁴⁰⁶, tandis que Gary confirme que Léonid n'était qu'un père de « couverture », pour cacher l'identité de son vrai père, Ivan Mosjoukine (« À aucun moment, ma mère ne m'avait dit que Mosjoukine était mon père, et pourtant je voyais cet homme très souvent chez nous à l'hôtel »⁴⁰⁷).

Sigmund Freud en 1909⁴⁰⁸ avait déjà expliqué comment un enfant s'invente une famille de substitution pour combler un vide individuel ou historique, ou bien pour compenser les apories d'un réel insatisfaisant. D'après le psychanalyste, l'enfant explore son identité par le biais d'une reconstruction fictionnelle qui remède aux défaillances dans ses origines, les métamorphosant, les sublimant, les substituant avec des figures parentales plus glorieuses. C'est exactement ce que fait Gary lorsqu'il efface son vrai père, lui préférant un

⁴⁰³ NSC, p. 226.

⁴⁰⁴ *La Nuit sera calme* se présente comme un récit « peu fiable » à partir de son titre, tiré du *Journal du séducteur* de Søren Kierkegaard, où ce dernier se joue de ses pseudonymes, cf. Ruth Diver, *Enfants russes, écrivains français, Nathalie Sarraute et Romain Gary*, Paris, Honoré de Champion, 2013, p. 271. De plus, *La Nuit sera calme*, loin de constituer une apaisante mise en ordre du vécu, met en évidence les événements de discordance de la vie de Gary et montre l'écrivain dans un état d'inassouvissement identitaire perpétuel : « ‘La nuit sera calme.’ [...] Il répétait toujours très content, derrière sa petite moustache : ‘La nuit sera calme.’ Et puis, il n'est pas revenu, lui non plus... [...] c'était un type qui rêvait de tranquillité... ça m'arrive, évidemment ça m'arrive. », NSC, p. 322.

⁴⁰⁵ Jacques Lecarme et Eliane Lecarme Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2004 [1997], p. 61.

⁴⁰⁶ NSC, p. 16.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁰⁸ Le texte de Freud, paru en 1909 a été réédité sous le titre *Le Roman familial des névrosés et autres textes*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Petite bibliothèque Payot, septembre 2014.

père vedette de cinéma qui aurait connu sa mère dans sa jeunesse, quand elle était actrice au théâtre de Moscou. En réalité, Nina n'a jamais fait la carrière de comédienne que son fils lui attribue. Suite à leur arrivée à Nice, en 1928, après deux ans passés à Varsovie, où elle avait été modiste-couturière, Nina s'improvise bijoutière, puis devient le gérant de la Pension Mermont, étant contrainte de gagner sa vie après le divorce avec son mari.

Marthe Robert⁴⁰⁹, qui historicise les études freudiennes sur le roman familial à la lumière d'une histoire du roman, étudie l'affabulation romanesque à partir de deux figures-clés : celle de l'« enfant trouvé », abandonné ou orphelin, replié sur soi et fuyant le monde qui l'entoure, et celle du « bâtard », qui tue symboliquement le père pour s'approprier sa place et aller à la conquête de nouveaux univers⁴¹⁰. Gary pourrait être inscrit dans cette deuxième catégorie, alors qu'il exclut le père de son œuvre littéraire pour « rendre justice à sa mère, [...] donner un sens à son sacrifice et [...] revenir un jour à la maison, après avoir disputé victorieusement la possession du monde à la puissance et à la cruauté »⁴¹¹. La relation fusionnelle qu'il établit avec la mère sous-tend d'ailleurs l'oubli des origines et la création d'un nouveau monde, « heureux, juste, digne d'elle »⁴¹², forcément fictionnel. D'ailleurs, depuis l'engendrement, provoqué par un plein d'amour (« aimer c'est inventer », ne cesse de répéter Gary), ce que l'écrivain reçoit en héritage de sa mère est précisément le pouvoir créateur du langage. Comme Pierre Bayard l'observe, Nina Kacew, dans *La Promesse de l'aube*, est responsable de l'auto-engendrement de l'écrivain, par le biais d'une « relation de fusion dont le langage est le premier principe »⁴¹³. La langue française, qu'elle parle avec un fort accent russe⁴¹⁴, est la langue choisie pour le λόγος protéiforme et génératif du « tu seras »⁴¹⁵. Ce futur qui résonne comme un impératif absolu, aussi prédictif que performatif substitue, à la mémoire identitaire du fils, la reconnaissance et la création d'un avenir glorieux : elle contraint le jeune fils à croire que tout *doit-être* possible, même devenir

⁴⁰⁹ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2013.

⁴¹⁰ Ce thème a été beaucoup exploré, entre autres, par André Gide dans *Les Faux Monnayeurs*, cf. par exemple, Michel Lacroix, « L'Aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs* », *Littérature*, 2011/2, n°162 pp. 36-47, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-2-page-36.htm>, consulté le 30 juin 2019.

⁴¹¹ *PA*, p. 269.

⁴¹² *Ibid.*, p. 273.

⁴¹³ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 25.

⁴¹⁴ *PA*, p. 291 : « Elle connaissait notre langue remarquablement – avec un fort accent russe, il est vrai, dont je garde la trace dans ma voix jusqu'à ce jour ». Il est significatif de remarquer que Gary décrit le français comme « notre langue », alors qu'il garde un lien fort avec la mère à travers l'accent russe. Pourtant, cet accent des origines est un élément moins problématique que chez Perec. Face à la recherche des racines comme un repère identitaire, Gary montre un désir d'autoengendrement et de transcendance des origines, à partir des origines mêmes. Cf. sur le sujet Claude Burgelin, *Les mal nommés*, cit.

⁴¹⁵ Cf. Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., pp. 26-29.

écrivain, aviateur et ambassadeur de France. Et si Kacew était pour de vrai le nom de famille paternelle de Romain Gary, Nina choisit pour lui le nom de « Roman »⁴¹⁶, qui, dans les langues de l'Europe centrale, aussi bien qu'en français, prophétise (et impose) au jeune Kacew une vie sous le signe de la narration, de l'affabulation, du romanesque.

L'écrivain à la mémoire prodigieuse, fuit ainsi des origines et du nom du père⁴¹⁷, pour incarner une créature du futur, « en devenir continuel ». D'ailleurs, respecter les commandements de Nina signifie, à la fois, la récompenser de ses souffrances, faisant d'elle une héroïne de roman, aussi bien que se soumettre au « devoir d'imagination »⁴¹⁸. Ainsi, Gary refuse finalement de dire, dans ce texte, qui était vraiment sa mère, en lui donnant les traits excessifs et caricaturés de la mère juive, parfois même en superposant sa figure à celle, héroïque, du Général de Gaulle. Comme Mireille Sacotte l'observe⁴¹⁹, si la dernière partie du livre la voit moins présente que les deux précédentes, Gary s'invente un escamotage littéraire pour qu'elle reste vivante et protagoniste du récit jusqu'à la fin : engagé sur le front, il affirme avoir survécu à la guerre seulement grâce aux lettres pleines d'espoir qu'il recevait de la part de sa mère (alors que, dans la réalité, elle était morte trois ans auparavant, en n'ayant jamais écrit à son fils).

Ainsi, une vérité mythique, trouvant son sens et sa cohérence dans la fiction, transforme ou altère les données brutes du réel, au détriment de la vérité historique ou de l'exactitude des faits biographiques. Toutefois, le regard garyen se montre par son « objectivité subjective »⁴²⁰. Le besoin de cohérence du récit s'oppose à une vie réelle qui manque de sens : « Je croyais fermement qu'on pouvait, en littérature comme dans la vie, plier le monde à son inspiration et lui restituer sa vocation véritable, qui est celle d'un ouvrage bien fait et bien pensé »⁴²¹.

⁴¹⁶ L'on rappelle que l'expression « The given name » en anglais traduit les vœux et les désirs que les parents confient au choix du prénom.

⁴¹⁷ PA, p. 281 : « Aucun nom, aussi beau et retentissant fut-il, ne me paraissait à la hauteur de ce que j'aurais voulu accomplir pour elle – Alexandre Natal, Armand de La Torre, Terral, Vasco de La Fernaye... Cela continuait ainsi pendant des pages et des pages. Lorsque Nina et Roman cherchent à attribuer à ce dernier un nom de plume, ils cherchent, selon Bayard à trouver « un nom propre commun à la mère et à l'enfant », sans passer par le père, ce qu'implique se passer du nom du père. Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 29. En effet, Nina et son fils cherchent à se donner un futur, plus qu'une origine commune et on voit là peut-être la plus grande différence avec la recherche perecquienne autour du nom du père et d'une origine trouée, et avec un Modiano qui reste enfermé dans la permanence d'un Jean, J., Patrick, Patoche et autant d'innombrables versions du même.

⁴¹⁸ Julien Roumette, « Le Devoir d'imagination, avant-propos », « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., p. 5.

⁴¹⁹ Mireille Sacotte, postface à *La Promesse de l'aube*, PA, pp. 541-547.

⁴²⁰ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1998 [1971], p. 58.

⁴²¹ PA, p. 511.

Ainsi, pourrait-on ajouter comme sous-titre de *La Promesse de l'aube*, « Autobiographie de ma mère »⁴²², en pastichant le titre provocateur de Pierre Pachet ? L'ouvrage de 1960 constitue un défi aux limites du genre autobiographique, aussi bien qu'aux limites ontologiques du sujet-Gary. Si comme Ricœur nous le rappelle, toute identité est constituée d'une identité-*ipse* et d'une identité-*idem*, Nina Kacew représente pour son fils « l'altérité à un degré si intime que l'un [...] ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'un [...] passe plutôt dans l'autre »⁴²³. La mère créatrice, responsable de l'engendrement primaire, alimente et constitue, d'une certaine manière, l'identité-*ipse* de Gary. En même temps, lorsqu'elle est loin, ou après son décès même, elle incarne une sorte de « témoin intérieur » pour le fils, un « témoin intérieur » qui lui demande le maintien de la « promesse » ricœurienne : c'est-à-dire, non seulement d'être tel qu'il est, mais de devenir tel qu'elle le voit et veut qu'il soit. Ainsi, l'on remarque comment leur lien identitaire est indissoluble, et incarne parfaitement les enjeux de *Soi-même comme un autre*. Gary lui-même le décrit en ces termes :

Quant à moi je n'attachais nulle importance à ce que je pouvais être ou ne pas être d'une manière provisoire et transitoire, puisque je me savais promis à des sommets vertigineux, d'où j'allais faire pleuvoir sur ma mère mes lauriers, en guise de réparation. Car j'ai toujours su que je n'avais pas d'autre mission ; que je n'existais, en quelque sorte, que par procuration [...] Aux heures les plus dures de la guerre, j'ai toujours fait face au danger avec un sentiment d'invincibilité. Rien ne pouvait m'arriver, puisque j'étais son *happy end*. Dans ce système de poids et mesures que l'homme cherche désespérément à imposer à l'univers, je me suis toujours vu comme sa victoire⁴²⁴.

En ce sens, mère et fils se condensent⁴²⁵ dans un tout. Si bien que, dans la traduction de *La Promesse de l'aube* en langue anglaise, le « j'étais né » d'*Éducation européenne* devient

⁴²² Pierre Pachet écrit en 1987 le livre *Autobiographie de mon père* qui, d'une certaine manière, prend son élan dans les mêmes prémisses garyennes : « La parole de mon père mort demandait à parler par moi, comme elle n'avait jamais parlé, au-delà de nos deux forces réunies », Pierre Pachet, Paris, Le Livre de poche, [1987] 2006, p. 10. Pierre Pachet parcourt le périple de son père juif d'Odessa, immigré en France en 1913, et cherche à reconstruire sa jeunesse, à partir de l'héritage spirituel que ce dernier lui a confié, le considérant de grande importance pour son devenir d'homme et d'écrivain. Pourtant, si Pachet cherche à restituer, par la fiction, le rapport que son père avait avec le réel, Gary tente plutôt de reproduire les liens que sa mère entretenait avec l'irréel, avec l'affabulation, avec le romanesque, c'est-à-dire surtout avec son chef d'œuvre artistique : son fils, qui est le vrai protagoniste du livre qu'elle a écrit « par plume interposée ».

⁴²³ C'est la définition que Ricœur donne de l'« identité-*ipse* » dans *Soi-même comme un autre*, cit., p. 14.

⁴²⁴ PA, p. 293.

⁴²⁵ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 69

« Enfin, nous étions nés »⁴²⁶. Ainsi, Pierre Bayard, en étudiant le rapport qui s'entretient entre la mère et le fils, parle d'« une nouvelle forme de sujet autobiographique », à la croisée du roman et de l'autobiographie, basée sur l'indivision d'un seul « je »⁴²⁷. D'après le psychanalyste, Nina, en tant qu'« habitant du moi » de Romain Gary, « ne se cantonne [...] pas nécessairement à [son] statut de souvenir », mais se mue parfois en un « passager plus ou moins clandestin, aux comportements parfois intempestifs »⁴²⁸. Pour cette raison, il la compare à une sorte de *dibbuk*, qui hante la psyché de son fils, comme c'est le cas dans cet extrait :

Je crois vraiment que c'était la voix de ma mère qui s'était ainsi emparée de la mienne, [...] je crois même que ma voix changea et qu'un fort accent russe se fit clairement entendre alors que ma mère évoquait « la patrie immortelle »⁴²⁹.

Gary raconte comment Nina prend place dans son corps et dans sa conscience, alors qu'il lui arrive d'évoquer l'héritage culturel et héroïque de la France mythique. D'ailleurs, l'amour pour « la patrie immortelle », étant à la base de leur union fusionnelle, se remodèle en parallèle à la réécriture de leur propre rapport de filiation. En lisant *La Promesse de l'aube* comme un « roman de francisation », Anissimov compare Nina Kacew à Marianne, la protagoniste du tableau de Delacroix⁴³⁰. Pourtant, il nous faut observer que si Gary se veut le fils mythique de la République et du Général De Gaulle⁴³¹, il n'a de cesse de témoigner sa sympathie aux marginaux de ce monde, dénonçant finalement son propre destin d'inassimilé et d'apatride⁴³². Ainsi, *La Vie devant soi* pourrait être lu comme une réécriture

⁴²⁶ Cf. l'analyse de Ruth Diver pour d'autres parallèles entre la version française et la version américaine de *La Promesse de l'aube*, Ruth Diver, *op. cit.* p. 236.

⁴²⁷ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 19, Bayard affirme que Romain est « dicté » par sa mère, qui le fait écrivain, en lui donnant la possibilité, ou plutôt le devoir de l'engendrer à son tour.

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 11,12.

⁴²⁹ *PA*, p. 470.

⁴³⁰ Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 43.

⁴³¹ « Si je me suis rallié à De Gaulle, c'est parce qu'il était pour moi l'image du père héroïque que je n'ai jamais eu. On l'a écrit, je sais. Seulement ça ne tient pas debout. [...] Parce que enfin, pourquoi aurais-je attendu l'âge de vingt-sept ans pour me choisir un père et pourquoi aurais-je choisi de Gaulle et non pas Staline qui était très papa-à-la-mode ? Je n'ai jamais choisi de Gaulle. De Gaulle s'est choisi lui-même », *NSC*, p. 17.

⁴³² Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary conquiert son identité de Français par la littérature, en inventant une œuvre qui « sublime » la langue et « les Lettres françaises ». Pourtant, son assimilation « par la bibliothèque » ne va pas sans poser problème. Dans le chapitre V, nous verrons ainsi la désillusion de l'écrivain de *Pour Sganarelle*, face à une littérature « traditionnelle », rigidement « hexagonale » qui le tolère difficilement ou l'exclut sur la base du critère ethnique.

« desidéalisée »⁴³³ de la France mythique célébrée dans *La Promesse de l'aube*. Anny Dayan Rosenman voit, dans les traits déformés par la vieillesse de Madame Rosa, une « attaque contre le corps » de Nina Kacew et, dans le style d'AJar, une « attaque contre la langue française, langue choisie, rêvée et offerte par la mère à son fils »⁴³⁴. En effet, la France que Gary et sa mère découvrent dans les années trente, n'a rien à voir avec le mythe fabuleux de l'enfance⁴³⁵ de l'écrivain. Ainsi, Gary, dans *La Vie devant soi*, opère le renversement d'un mythe identitaire fondateur. C'est la réalité de Belleville, voire un contexte d'émargination, qui abrite l'histoire d'un jeune garçon musulman⁴³⁶ et de la mère juive qui l'adopte⁴³⁷. Cette femme rusée et vouée au sacrifice, aussi désespérée qu'affabulatrice, élève toute seule un enfant qui à son tour prend soin d'elle jusqu'à sa mort. Par le biais de cette figure maternelle, qui s'appelle symboliquement Rosa, comme le personnage joué par « Nina Borisovskaia » dans le *Nauffrage de l'espoir*⁴³⁸, Momo peut expier le sentiment de culpabilité de Gary, fils absent lors de la mort de sa mère.

D'ailleurs, l'on peut entrevoir dans le personnage de Malwina von Leiden d'*Europa* d'autres aspects qui appartiennent à la figure maternelle de Gary, et notamment son côté « dévorant », manipulant. Selon Dayan Rosenman, ce dernier texte et *La Vie devant soi* peuvent être lus comme autant de « réécritures de *La Promesse de l'aube* en ce qu'ils réécrivent la relation fondamentale entre mère et fils dans toute sa force et son ambivalence, se faisant à la fois répétition et variation de la même histoire. À l'instar de Madame Rosa, Malwina Von Leiden partage avec Nina plusieurs traits caractéristiques : du visage ridé aux

⁴³³ Anny Dayan Rosenman, « Nina, Mina, Malwina, Rosa, les femmes et les mères chez Romain Gary », dans Maxime Decout (dir.), « Romain Gary », *Europe*, n° 1022-1023, Juin-Juillet 2014, p. 113. Cf. aussi l'analyse d'Eliane Lecarme-Tabone « Prométhée et le vautour ou de *La Promesse de l'aube* à *La Vie devant soi* » dans le dossier « Romain Gary - Émile Ajar, *Éducation européenne* et *La Vie devant soi* », cit.

⁴³⁴ Anny Dayan Rosenman, « Nina, Mina, Malwina, Rosa », art. cit., p. 113.

⁴³⁵ « Jusqu'à ce jour, il m'arrive d'atteindre la France, ce pays intéressant, dont j'ai tellement entendu parler que je n'ai pas connu et que je ne connaîtrai jamais – car la France que ma mère évoquait dans ses descriptions lyriques et inspirées depuis ma plus tendre enfance avait fini par devenir pour moi un mythe fabuleux, entièrement à l'abri de la réalité, une sorte de chef d'œuvre poétique, qu'aucune expérience humaine ne pouvait atteindre ni révéler », *PA*, pp. 290 et 291.

⁴³⁶ Dans *La Nuit sera calme*, Gary établit le parallèle entre sa condition d'immigré d'avant-guerre et le statut des Maghrébins dans les années 1970, qu'il reprend dans la fiction, en mettant sur le même plan les Arabes, les Noirs, les Nord-Africains et les Juifs : « Il y avait de tout chez lui, des juifs, bien sûr, comme partout, des Nord-Africains pour ne pas dire des Arabes, des Noirs et toutes sortes de maladies », *VDS*, p. 1138.

⁴³⁷ Le père de Momo est devenu psychique après avoir tué sa mère par jalousie. Ainsi, Momo reste chez Madame Rosa jusqu'au jour où le proxénète, sorti de prison, veut revoir son fils. Pourtant, Madame Rosa lui fait croire qu'elle l'a élevé comme un juif, ce qui le fait mourir de chagrin.

⁴³⁸ *PA*, p. 290.

cheveux tout blancs⁴³⁹, du goût du merveilleux aux « nerfs surmenés »⁴⁴⁰. De plus, les deux femmes sont porteuses d'une forme d'amour toxique, aux traits délirants et obsessionnels : rusées et volubiles, elles prennent souvent une attitude d'auto-défense et d'auto-apitoiement face aux adversités de la vie, qu'elles transfèrent à leurs fils respectifs, Roman et Erika. Ainsi, selon Anny Dayan Rosenman, « ce que Romain Kacew, paralysé par la dette envers sa mère, ne peut dire à propos de Nina, il a pu l'écrire, par déplacement, à propos de Malwina »⁴⁴¹. Erika et Roman sont les proies d'un contrôle maternel despotique, en étant les dépositaires à la fois de prophéties glorieuses et de requêtes souveraines, qu'ils essaient de servir. Pourtant, ils luttent contre un sens de l'humiliation et de la constriction intime⁴⁴² qui les amène à avoir même des idées suicidaires.

Enfin, les réécritures continuelles de la figure maternelle⁴⁴³ ne font que confirmer que la séparation d'avec la mère est impossible, parce qu'elle coïnciderait avec une séparation de soi. Ainsi, elle se fait seulement au sens de l'étymologie latine *se parere* : faire naître, produire du nouveau dans le monde du mythe, de l'illusion⁴⁴⁴. Autrement dit, la mère exerce une « fonction médiatrice » « entre les pôles de la *mêmeté* et de l'*ipséité* », elle n'est qu'une « variation imaginative » à travers laquelle se réécrit l'identité narrative de Romain Gary.

D'ailleurs, comme Ricœur l'observe :

Ces variations, le récit ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche. En ce sens, la littérature s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative. Le bénéfice de ces expériences de pensée est de rendre manifeste la différence entre les deux significations de la permanence dans le temps, en faisant varier le rapport de l'une à l'autre⁴⁴⁵.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 291, « vieille, puisqu'il faut bien dire le mot, mais n'ayant rien appris, rien remarqué, elle continua à évoquer, avec le même sourire confiant, ce pays merveilleux qu'elle avait apporté avec elle dans son baluchon ».

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁴¹ Anny Dayan Rosenman, « Nina, Mina, Malwina, Rosa », art. cit., p. 110.

⁴⁴² *PA*, p. 293.

⁴⁴³ Concernant les réécritures continuelles de la figure maternelle, on pourrait tisser un parallèle avec l'œuvre de Michel Del Castillo. Cf. par exemple à ce sujet : Michèle Gazier, « Michel Del Castillo, L'écriture, c'est la vie », S.E.R., *Études*, 2001/1, Tome 394, pp. 93-101, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-1-page-93.htm>, consulté le 30 juin 2019.

⁴⁴⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit., pp. 13,14 : « *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'*ipséité* du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au "comme", nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre ».

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 176.

3. Si j'étais... un énoncé nouveau

La Promesse de l'aube, texte publié en 1960 et présenté par l'auteur comme son autobiographie, est en réalité une mise en tension du genre autobiographique, ou bien une autofiction⁴⁴⁶ avant la lettre. Loin de se vouloir uniquement le témoignage narcissique d'une vie, ce texte ne représente pas non plus une synthèse du moi qui peine sous l'effort d'ordonner rétrospectivement ses souvenirs⁴⁴⁷. Dans la préface de l'édition polonaise de *La Promesse de l'aube* (1963), Gary réaffirme l'authenticité de son récit : « tout ce que je raconte est vrai à l'exception des dialogues, car je ne possède pas une mémoire extraordinaire »⁴⁴⁸. D'ailleurs, lorsque l'écrivain cherche à donner unité, sens et cohérence à l'histoire de sa vie, il présente une narration rétrospective des événements du passé, sans pourtant se soumettre au passé réel. Ainsi, son à rebours ne s'alimente pas, comme c'est le cas chez Modiano, du questionnement sur les souvenirs, des doutes sur leur résurgence, du caractère fragmentaire de la mémoire, de la difficulté de ressaisir la complexité d'une époque révolue. Le pacte autobiographique qu'il entretient avec son lecteur appelle à une dimension de confidentialité qui n'a pas comme référent la réalité en tant que telle⁴⁴⁹, mais « une approche de l'intime par imaginaire interposé »⁴⁵⁰.

Ainsi, il décrit les étapes les plus importantes de sa vie, de la période de l'enfance, à la découverte de sa vocation d'écrivain⁴⁵¹, à l'expérience de la Résistance, en jouant sur l'alternance entre le jeune Romain et l'homme de quarante-cinq ans⁴⁵² qui raconte et commente rétrospectivement son histoire. Si l'enfant et l'adulte jouent constamment dans

⁴⁴⁶ Cf. entre autres Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991. Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

⁴⁴⁷ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit.

⁴⁴⁸ « À l'attention des lecteurs polonais de *La Promesse de l'aube* » (1963), dans Romain Gary, « Cahier de l'Herne », cit., p. 281.

⁴⁴⁹ Dominique Bona, première biographe de Gary, a cru aux déclarations garyennes, considérant que « sur son passé, il n'a pas menti. Il n'a rien inventé », Dominique Bona, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵⁰ Bruno Blanckeman, « Figures intimes/postures extimes », dans Aline Mura-Brunel, Franc Schuerewegen (dir.), « L'Intime, l'Extime », *C.R.I.N. : Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises*, Vol. 41, Brill, Rodopi, 2016, pp. 45-51, ici p. 46.

⁴⁵¹ PA, p. 272, « Ce fut à treize ans, je crois, que j'eus pour la première fois le pressentiment de ma vocation ».

⁴⁵² En 1959, Romain Gary est Consul Général de France à Los Angeles, poste qu'il occupe jusqu'en 1961. Quand il divorce de Lesley Blanch, il demande une mise en disponibilité de la carrière diplomatique et déménage à Paris avec Jean Seberg. Au chapitre VI, Romain Gary écrit par exemple : « Il vaut peut-être mieux dire tout de suite, pour la clarté de ce récit, que je suis aujourd'hui Consul Général de France, compagnon de la Libération, officier de la Légion d'honneur et que si je ne suis devenu ni Ibsen, ni D'Annunzio, ce n'est pas faute d'avoir essayé », *Ibid.*, p. 296.

un rapport de proximité, Gary se sert de l'humour⁴⁵³ et de la réticence pour tenir ses distances avec le réel et le « détronner » de sa toute-puissance. L'atmosphère de rêve et de nostalgie est donc le plus souvent renversée à la faveur d'un réalisme grotesque⁴⁵⁴, savamment utilisé pour donner au récit intime de l'anti-héros une valeur partageable.

Déjà l'humour était pour moi ce qu'il devait demeurer toute ma vie : une aide nécessaire, la plus sûre de toutes. Plus tard, [...] les incondtionnels du sérieux n'ont jamais cessé de me demander : « pourquoi racontez-vous toujours des histoires contre vous-même, Romain Gary ? » Mais il ne s'agit pas seulement de moi. Il s'agit de notre *je* à tous. De notre petit Royaume du Je, si comique, avec sa salle du trône et son enceinte fortifiée⁴⁵⁵.

Malgré son refuge dans l'humour et son recours à la « fiction authentique », Gary se sert de plusieurs dates historiques pour raconter les événements les plus importants de sa vie, en partageant son texte en trois parties bien définies, qui vont de l'enfance à Varsovie, à son arrivée à Nice, en 1928, pour se conclure avec la période de la guerre (après le 13 juin 1940). Le récit des faits est ponctuel⁴⁵⁶ et la mise en scène du soi, par rapport au passé, s'articule selon les trois temps canoniques de l'autobiographie : « déjà alors », « encore aujourd'hui » et « jamais plus »⁴⁵⁷. Ainsi, le début⁴⁵⁸ et la fin⁴⁵⁹ de *La Promesse de l'aube* soulignent aussi bien la distanciation que la nostalgie d'une époque à jamais révolue. D'ailleurs, ces deux parties, caractérisées par un style testamentaire, enchâssent un récit à la temporalité linéaire, dans lequel la publication d'*Éducation européenne*, en 1945, marque un tournant significatif⁴⁶⁰.

Pourtant, comme Gary l'explique, *La Promesse de l'aube* :

⁴⁵³ « L'humour, cette façon habile et entièrement satisfaisante de désamorcer le réel au moment même où il va vous tomber dessus. L'humour a été pour moi, tout au long du chemin, un fraternel compagnonnage ; je lui dois mes seuls instants véritables de triomphe sur l'adversité », *Ibid.*, p. 374.

⁴⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, [1965], tr. fr par André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 368.

⁴⁵⁵ *PA*, p. 391.

⁴⁵⁶ Les questions irrésolues ou mal digérées n'ont pas droit à l'oubli ; au contraire, elles trouvent dans le récit leurs réponses et leurs revendications, comme la question de la naturalisation, dont Gary parle à maintes reprises.

⁴⁵⁷ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, cit., pp. 49-52.

⁴⁵⁸ « C'est fini », *PA*, p. 267.

⁴⁵⁹ « J'ai vécu », *Ibid.*, p. 540.

⁴⁶⁰ « J'étais né », *Ibid.*, p. 528.

est [un livre] d'inspiration autobiographique, mais ce n'est pas une autobiographie. Mon métier d'orfèvre, mon souci de l'art s'est à chaque instant glissé entre l'événement et son expression littéraire, entre la réalité et l'œuvre qui s'en réclamait. Sous la plume, sous le pinceau, sous le burin, toute vérité se réduit seulement à une vérité artistique⁴⁶¹.

Face à la discordance des événements du vécu et aux injustices de la réalité, Gary se sert de l'Art pour lutter contre le destin, en transformant les « formes du monde que l'homme subit [...] dans celui qu'il gouverne »⁴⁶². Toutefois, lorsqu'il parle d'une « vérité artistique », il fait plutôt allusion à une multiplicité de vérités artistiques, car ce « je », à fuir ou à dissoudre, est paradoxalement omniprésent. Peut-on considérer ainsi que Gary fait de son œuvre une « autobiographie permanente »⁴⁶³ ou du moins « diffuse » ? De plus, dans des ouvrages autobiographiques comme *La Promesse de l'aube*, *La Nuit sera calme*, *Chien Blanc*, *Les Trésors de la mer Rouge*, *Vie et mort d'Émile Ajar*, l'écrivain prête son « je » aux narrateurs adolescents du *Grand Vestiaire*, des *Enchanteurs* et des *Cerfs-volants*. *La Danse de Gengis Cohn*, d'ailleurs, a pour protagoniste un *dibbuk* juif qui dit « je », mais dont on parle à la troisième personne quand « Romain » apparaît sur scène. De même, *Clair de femme* et *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, deux romans contemporains de la phase Ajar, sont écrits à la première personne.

On voit alors comment, depuis l'engendrement primaire, opéré par Nina Kacew, Gary s'engendre lui-même, avec le monde qui l'entoure, dans toute la liberté consentie par la fiction « authentique » : « Tu t'appelais, te nommais, te baptisais et te rebaptisais sans cesse », observe Nancy Huston, dans son dialogue fictif avec l'auteur, dans *Tombeau de Romain Gary*⁴⁶⁴.

Du reste, cet écrivain πολύτροπος (*polútropos*)⁴⁶⁵ voit dans chaque nouvelle saisie d'un pseudonyme un espoir de recommencement⁴⁶⁶. Si ce n'est que avec les noms de Gary

⁴⁶¹ Extrait d'un entretien disponible en ligne sur le site Gallimard, URL :

<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/La-promesse-de-l-aube>, consulté le 30 juin 2019.

⁴⁶² « L'art naît précisément de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier des spectacles ; de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne », André Malraux, *Écrits sur l'art*, t. I, *Les Voix du silence* (1951), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 539.

⁴⁶³ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, cit., p. 26 et pp. 165-198.

⁴⁶⁴ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Québec, Actes Sud, 1995, p. 19.

⁴⁶⁵ Le premier verset de l'*Odyssée* immortalise son héros sous la forme de « *polútropos* », un adjectif notoirement ambigu qui peut signifier à la fois « très polyvalent » et « forcé à de nombreux détournements », c'est-à-dire « jeté par le destin ».

⁴⁶⁶ Claude Burgelin, *Les mal nommés*, cit.

(« brûle ! ») et d'AJar (« braise »), il signe sa vie à feu et à cendres, avec François Bondy⁴⁶⁷, Shatan Bogat⁴⁶⁸, Françoise Lovat, René Deville, Fosco Sinibaldi⁴⁶⁹, il s'agit d'autres *alter ego*, plus ou moins fuyants, de Romain Gary qui en 1975 est présent en librairie sous sept identités différentes.

Pourtant, pour expliquer le côté sombre de cette absorption jouissive de l'altérité, on pourrait rappeler ce que Jean-Michel Maulpoix affirme à propos d'Henri Michaux, écrivain qui représentait une grande source d'inspiration pour Gary : « il écrit, mais toujours partagé. N'arrive pas à trouver un pseudonyme qui l'englobe, lui, ses tendances et ses virtualités »⁴⁷⁰. En effet, chez Gary, la multiplication pseudonymique interroge le caractère fictif de l'identité, sa prétention à se voir unique, cohérente et figée une fois pour toutes, identique aux regards des uns et des autres⁴⁷¹, comme à son propre regard. Dans *Les Trésors de la mer Rouge* l'on suit clairement le périple de dépouillement et d'assomption de l'altérité qui amène Gary à sa « transhumance ». Au cours de son voyage du Djibouti au Yémen, revêtu d'une « jupe *fouta* », dérobé de ses papiers d'identité, l'écrivain se sent soulagé dans une nouvelle condition de vagabond⁴⁷² yéménite et en proie à « une sorte d'euphorie d'évasion » : il éprouve la joie immense d'avoir sorti de son Je, d'avoir vécu véritablement, bien que pour très peu de temps, une autre vie que la sienne.

⁴⁶⁷ Grand ami de Romain Gary, journaliste et auteur suisse, François Bondy est le protagoniste qui accompagne Romain Gary lors du faux entretien autobiographique que constitue *La Nuit sera calme*.

⁴⁶⁸ *Les Têtes de Stéphanie* a été écrit sous le pseudonyme de Shatan Bogat (« Satan le riche », en russe) à partir de 1970. Il s'agit d'un roman d'espionnage, dont la scène se tourne dans un pays du golfe Persique que Gary avait visité pour le reportage de *France Soir* (publié en 1971 sous le titre *Les Trésors de la mer Rouge*). Shatan Bogat, citoyen américain de 39 ans, qui dirigeait une compagnie de pêche et de transports maritimes depuis les Indes, était censé être également un journaliste, ayant reçu le prix Dakkan, pour un « Seven years in fire », sur le trafic d'armes. Dans l'édition anglaise, Shatan Bogat devient René Deville. Françoise Lovat est son traducteur fictif. Dans ce roman, il reprend la matière de *Chien Blanc*, écrit l'année précédente, et évoque le jeu de séduction entre Jean Seberg et Hakim Abdullah Jamal. Cf. *Lectures de Romain Gary*, François Aubel (dir.), *Lectures de Romain Gary* ; préface de Gérard L'Héritier, coédition : Paris, Gallimard, « Éd. des Équateurs » et Musée des lettres et manuscrits, « Le Magazine littéraire », 2010, pp. 205-210.

⁴⁶⁹ Le pseudonyme choisi pour sa satire de l'ONU est Fosco Sinibaldi, le prénom renvoie à l'italien « fosco », donc « obscur », et au nom du patriote italien Garibaldi, cf. Ralph Schoolcraft, *The Man Who sold his Shadow*, cit., p. 89.

⁴⁷⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Michaux : Passager clandestin*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 23.

⁴⁷¹ « Quelqu'un nous assemble et nous défait, nous esquisse, nous efface et nous donne un tout autre visage », affirme Danthès dans *Europe*, p. 15.

⁴⁷² Julien Roumette voit dans le vagabond l'image moderne du *picaro* : « c'est le désir de vivre qui les pousse à prendre la route, vivre autre chose, d'autres vies, vivre pleinement. Et aussi vivre libre. [...] L'aventurier ne cherche plus à réussir mais à se confronter avec son double [...]. Il fuit la société et son malaise puritain, son hypocrisie, pour trouver dans la route une libération [...]. D'où une quête de l'intensité dans l'instant : [un appel] au bonheur de vivre contre tout ce qui brime l'homme », Julien Roumette (dir.), « Picaros et paumés : voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l'œuvre de Gary », *La Revue des lettres modernes*, série Romain Gary, 2, Paris, Lettres modernes Minard/Classiques Garnier, 2014, cit, p. 15.

Jamais encore je n'avais éprouvé à ce point le sentiment de n'être personne, c'est-à-dire d'être enfin quelqu'un. L'habitude de n'être que soi-même finit par nous priver totalement du reste du monde, de tous les autres ; « je », c'est la fin des possibilités... je me mets à exister enfin hors de moi, dans un monde si entièrement dépourvu de ce caractère familier qui vous rend à vous-même, vous renvoie à vos petit foyer d'infection... j'avais réussi ma transhumance⁴⁷³.

Pourtant, dans d'autres récits, l'expérience de déguisement et de métamorphose s'accompagne d'un sens d'inassouvissement perpétuel qui fragilise ses personnages, à jamais menacés de dissolution. Cousin, le protagoniste de *Gros-Câlin*, par exemple, est un « homme sans personne dedans », un être paradoxal, atteint d'irréalité, sinon d'inexistence : « Moi aussi j'aurais voulu être quelqu'un d'autre, j'aurais voulu être moi-même. [...] Pourtant, tout ce que j'avais voulu dire, c'est que moi aussi j'aurais voulu être »⁴⁷⁴. De même, Danthès, le protagoniste de *Europa*, est un personnage vide, soumis « à l'imagination souvent hostile et malveillante des autres [qui l'] inventent à leur guise et [l'] interprètent »⁴⁷⁵ ; enfin, Morel le héros des *Racines du ciel*, n'a pas de consistance véritable dans le récit, il n'existe que dans et par la parole d'autrui. Ainsi, c'est une tension entre deux pôles opposés, et difficiles à maîtriser, qui meut le carrousel des identités garyennes et qui alimente sa « joyeuse angoisse d'être »⁴⁷⁶ : d'une part, la tentative de se réfugier dans l'altérité pour sortir du Royaume du Je, de l'autre l'incomplétude qui ne peut être résorbée, un manque en soi qui provoque le vacillement identitaire⁴⁷⁷.

Si les « variations imaginatives »⁴⁷⁸ qui intéressent l'identité renvoient à l'instabilité, à la discontinuité de l'être, à sa variabilité, on pourrait voir dans *La Promesse de l'aube* une superposition de la « *mêmeté* » et de l'« *ipséité* » du personnage autobiographique, qui se révèle finalement « identifiable »⁴⁷⁹, bien que dans la réinvention partielle de ses traits. Au

⁴⁷³ *TMR*, p. 789. Nous renvoyons à notre article : « Romain Gary à la découverte de la mer Rouge : la recherche du trésor comme métaphore existentielle », dans *Un trésor de textes*, Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, SUSLLF, Università di Padova, 26-28 septembre 2018, en cours de publication sous la direction de Anna Bettoni et Marika Piva, Florence, Olschki.

⁴⁷⁴ *GC*, pp. 99, 100.

⁴⁷⁵ *Europe*, p. 15.

⁴⁷⁶ *PS*, p. 117.

⁴⁷⁷ Selon Paul Ricœur, il existe un « spectre des significations », « depuis un pôle extrême où [l']identité-ipse] recouvre l'identité du même, jusqu'à l'autre pôle extrême où elle s'en dissocie entièrement », *Soi-même comme un autre*, cit., p. 195.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, pp. 177, 178. Comme Ricœur l'explique, en analysant le cas de *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, « la perte d'identité du personnage » amène à une « perte de configuration du récit » : ainsi, le « choc en retour du personnage sur l'intrigue » en détermine le manque de clôture.

contraire, dans *Pseudo*, la prédominance de l'identité-*ipse* sur l'identité-*idem* rend « l'ancrage du nom propre » tout à fait « dérisoire », faisant éclater les plans du vraisemblable. Dans cet ouvrage, la désagrégation de la forme, du contenu, de la structure, reflète la désagrégation du sujet protagoniste. Apparemment écrit par Émile Ajar, pseudonyme de Paul Pavlowitch, neveu de Gary, ce texte est, en réalité, l'œuvre de déperdition identitaire de ce dernier, qui y apparaît sous le nom de Tonton Macoute. Le narrateur est un homme psychique, dépossédé de lui-même et soigné dans une clinique danoise, qui écrit son livre pour se délivrer de la rancune qu'il éprouve envers son oncle, l'écrivain à succès Romain Gary. Jouant sur l'« inter-auctorialité »⁴⁸⁰, Gary reprend l'artifice de la schizophrénie déjà utilisé dans *La Danse de Gengis Cohn* et *Europe*, faisant éclater les normes du genre autobiographique. Il ne s'agit pas d'un roman traditionnel, ni d'une confession, mais d'un « roman de l'angoisse, de la panique d'un être jeune face à la vie devant lui », un roman que Gary déclare avoir écrit « depuis l'âge de vingt ans, l'abandonnant et le recommençant sans cesse »⁴⁸¹.

Si, à travers sa mère, Gary n'a vécu sa jeunesse que par procuration, dans *Pour Sganarelle*, texte de réflexion théorique sur la littérature de 1965, il fait des tentatives d'émancipation pour s'auto-engendrer en tant que « romancier total ». Ce projet, pleinement accompli seulement dans *Pseudo*, ne prévoit pas seulement que le romancier *situe*⁴⁸² son « je » auprès de ses personnages, selon un procédé classique de personnification. Au contraire, il est stimulé à se *dé-situer*, à se défaire de toute identité unique, à la faveur d'une multiplicité libératrice qui, seule, rend possible la réalisation du « roman total ». Ainsi, on voit s'esquiver, chez Gary, une emprise de dissolution du « je », qui œuvre après œuvre « essaie les identités et s'essaie dans les identités plus qu'il n'est une identité »⁴⁸³. Autrement dit, Gary n'interroge pas son identité narrative aux fins d'une recherche « archéogénéalogique »⁴⁸⁴, mais expérimente sa possibilité de projection future, épris d'un désir de « transhumance » continue. Ainsi David Bellos se demande :

⁴⁸⁰ Michel Murat, « D'un auteur l'autre », dans *Signé Ajar*, Actes de la première Journée d'études *Romain Gary* organisée en Sorbonne, le 6 mars 2004, par le Centre de littératures françaises du XX^e siècle (Université Paris IV) et l'Association Les Mille Gary, avec le concours de l'Université Paris III, textes réunis par Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004, p. 25.

⁴⁸¹ *VMÉA*, p. 1407.

⁴⁸² Maxime Decout, « L'Existentialisme dissident de Romain Gary », dans « Romain Gary », *Europa*, cit., p. 62.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ Cf. Béatrice Han, *L'Ontologie manquée de Michel Foucault : entre l'historique et le transcendantal*, cit., introduction.

Did he wonder who he really was? Not really: he wondered more who he was going to be *next*. Gary's migrations thus strike a provocative contrast with the more customary and certainly more fashionable explorations of anguished rootlessness in mid-century European literature. Romain Gary actually found it more stressful to stay the same than to be different⁴⁸⁵.

Dans *Pour Sganarelle*, Gary écrit en effet : « Le romancier porte en lui son identité historique comme une inacceptable limitation, une claustrophobie de l'imagination, de la conscience »⁴⁸⁶. Au désir de dépassement du réalisme s'ajoute alors celui de transgresser tous les ordres et les limites, parmi lesquels la sortie de soi constitue le défi primaire.

Comme l'observe Francesca Lorandini :

[Gary] choisit de vivre un déracinement total afin de mettre en doute la validité même d'une identité stable, miroir d'un sujet défini. Dans cette perspective, il répond de façon originale aux exigences exprimées dans certaines réflexions philosophiques des années 1960 à la recherche de nouveaux paramètres pour définir la subjectivité – qu'il s'agisse du Sujet à nier, et puis à reformuler, dont parlait Michel Foucault, ou encore du sujet larvaire, constamment *in fieri*, de Gilles Deleuze. Si le Nouveau Roman et *Tel Quel* avaient voulu s'insérer dans le sillage ouvert par la philosophie pour exprimer un clivage inhérent au sujet, Gary pratique une véritable fuite identitaire qui dépasse le caractère autoréférentiel des expériences néo-avant-gardistes⁴⁸⁷.

La vie est « une œuvre artistique en élaboration⁴⁸⁸ », le romancier de *Pour Sganarelle* « aspire par tous ses pores à sortir du Royaume du Je, par tous ses pores, c'est-à-dire par tous ses personnages »⁴⁸⁹. D'ailleurs, dans maints récits, Gary se sert de la métaphore de la peau

⁴⁸⁵ David Bellos, « How Many Identities Makes One? The Curious Case of Romain Gary », *Multilingual Matters*, 4. 1-2, 2004, pp. 19-27.

⁴⁸⁶ Selon Maxime Decout, Gary s'en prend ici à Sartre, pour qui tout ce qui dépasse la réalité concrète de l'être en « situation » est considéré comme une fuite de la réalité. Au contraire, pour Gary, l'œuvre d'art, n'ayant pas la capacité de changer le monde, a pourtant le pouvoir, en tant que partie d'un héritage culturel collectif, de travailler les consciences et les mentalités. De plus, l'indépendance de la contingence historique à la faveur d'une réélaboration imaginaire, rend toute œuvre « intemporelle » et donc insoumise à la succession des différentes époques et des événements spécifiques. Cf. Maxime Decout, « L'Existentialisme dissident de Romain Gary », dans *Romain Gary, Europa*, cit.

⁴⁸⁷ Francesca Lorandini, « “On est toujours piégé dans un je”. Le choix autobiographique de Gary-Ajar », *Tangence*, n° 97, 2011, pp. 25-44, ici p. 31.

⁴⁸⁸ *PA*, 472.

⁴⁸⁹ *PS*, p. 149.

pour expliquer comment son absorption de l'altérité ne consiste pas dans une « comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien [dans] une implication : soi-même en tant que... autre »⁴⁹⁰. Le « peau à peau » avec l'Autre est considéré comme la source de toute construction identitaire, par le fait qu'il s'agit d'une rencontre aussi intime que conflictuelle⁴⁹¹ : « un homme qui est “bien dans sa peau” est ou bien un inconscient ou bien un salaud – dit-il. Personne n'est dans sa peau sans être dans la peau des autres et cela devrait tout de même poser quelques problèmes, non ? »⁴⁹². Ainsi, comme le piton de *Gros-câlin*, Gary change sa peau en continu, mu par un élan d'empathie et de fraternité envers l'Autre : pourtant, lorsqu'il commence à ressentir un sentiment d'« appartenance », il mue : il remplace sa peau par une autre, nouvellement formée, et ainsi de suite, « car il n'y a rien de plus effrayant que la compréhension »⁴⁹³.

Finalement, *Pseudo*, pourrait être considéré comme l'apogée d'un processus de dépersonnalisation qui amène le romancier, insatisfait des milliers d'identités qu'il a pu assumer en tant que personnage, à se réinventer en tant qu'auteur. Régine Robin, dans son analyse d'*Europa*, roman de 1973 qui précède le début de l'expérience littéraire et existentielle d'AJAR, remarque que le narrateur de ce récit aurait pu incarner « la version classique de la toute-puissance de la voix narrative qui manipule ses créatures [...] s'il n'était pris lui-même dans un processus d'effacement dû à la création de l'auteur »⁴⁹⁴. Selon la chercheuse, ce dernier serait incapable de « savoir qui il est vraiment dans ses jeux pseudonymiques complexes, dans ses dédoublements et le besoin de s'inventer »⁴⁹⁵.

Pseudo, roman de l'extrême maîtrise, écrit deux ans après *Europa*, se présente comme un ouvrage totalement déréglé, qu'Astrid Poier-Bernhard définit comme une « autobiographie simultanée avec une dimension autobiographique »⁴⁹⁶. Le livre ouvre, d'abord, sur cette phrase : « Il n'y a pas de commencement. J'ai été engendré, chacun à son tour et depuis, c'est l'appartenance »⁴⁹⁷. Quelques lignes après, le narrateur psychique avoue

⁴⁹⁰ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 14.

⁴⁹¹ « L'éléphantiasis de la peau, vous connaissez ? C'est lorsque votre peau fait mal chez les autres », *CB*, p. 24.

⁴⁹² *NSC*, p. 231.

⁴⁹³ « Je ne comprenais tellement rien à rien que je commençais même à me sentir désangoissé et rassuré car il n'y a rien de plus effrayant que la compréhension », *Pseudo*, p. 1325.

⁴⁹⁴ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture*, cit., p. 90.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

⁴⁹⁶ Astrid Poier-Bernhard, « La Conception de pseudo ou l'ubiquité garyenne », dans *Romain Gary et la pluralité des mondes*, cit.

⁴⁹⁷ « *Pseudo* est un livre qu'on peut lire de trois façons différentes selon qu'on croit à Émile Ajar, à Paul Pavlowitch, ou à Gary, caché derrière Pavlowitch-Ajar », cf. Ralph Schoolcraft, *The Man Who...*, cit., pp. 130-140.

avoir « tout essayé pour se fuir » : « j'ai des problèmes avec ma peau, parce que ce n'est pas la mienne : je l'ai reçue en héritage »⁴⁹⁸.

On ne découvrira qu'après la mort de Romain Gary que ce dernier, rebaptisé Tonton Macoute dans *Pseudo*, s'était servi de la colère de son neveu, Émile Ajar, pour se libérer d'un rôle attribué de l'extérieur, d'une image que, depuis longtemps, la critique lui avait collé sur le dos, celle d'un écrivain en fin de course, répétitif et conservateur. D'ailleurs, déjà dans la préface de la deuxième édition des *Têtes de Stéphanie*, écrit sous le nom de Shatan Bogat, Gary écrivait : « j'ai choisi un pseudonyme [...] parce que j'éprouve parfois le besoin de changer d'identité, de me séparer un peu de moi-même »⁴⁹⁹. D'une certaine manière, il anticipait le texte-testament, *Vie et mort d'Émile Ajar*, découvert après son suicide, où l'auteur commente ainsi sa plus grande mystification, le cas inouï d'un personnage qui prend vie au détriment de son auteur : « *C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même par moi-même* »⁵⁰⁰. Demiurge dans l'univers libre de la fiction, Gary tombe lorsqu'il pêche d'ὄβρις : « se séparer de soi-même » dans la fiction cause, somme toute, des effets collatéraux et imprévus dans la réalité, là où la création d'un autre soi-même par soi-même ne peut pas se passer sans conséquences.

Le cas Ajar signe un tournant tragique et définitif, chez Gary, puisque, après avoir consacré sa vie au « devoir d'imagination », cette capacité se révèle une sorte de φαρμακός, à la fois un remède indispensable et un poison. D'une part, rêver provoque des « effets de réel » qui aident à vivre, de l'autre, un excès de vocation, comme la création véritable du personnage d'Ajar, devient fatale, puisqu'elle porte, au contraire, à un surplus de réalité. Si le roman représentait une libération de la fatalité, « une création d'histoires contre l'Histoire », Ajar *entre* dans l'Histoire, *fait* l'Histoire, *assume* (bien que sous la forme du refoulé) l'Histoire. Ce qui enferme Gary dans une gageure sans issue.

Finalement, Romain Gary perd la lutte titanique contre soi-même : alors que la créature se révolte contre son auteur, elle s'approprie sa célébrité mais surtout le renversement de son langage, de ses pensées, de tout son être. Incapable à ce point de dominer jusqu'au bout la situation *oxymorique* dont il est la cause, il la fuit, pour une dernière fois, c'est-à-dire aux dépens de sa vie : « je ne vois pas comme [un] personnage pourrait mourir, si ce n'est comme

⁴⁹⁸ *Pseudo*, p. 1411.

⁴⁹⁹ Romain Gary, *Les Têtes de Stéphanie*, préface.

⁵⁰⁰ *VMÉA*, p. 1412, italique de l'auteur.

un individu, ce qui est épisodique, au sens qui assure des épisodes sans fin »⁵⁰¹. Ajar, moi non plus. Lorsqu'il tâche de se mesurer avec la réalité, le « romancier total » meurt « pour un excès de vocation »⁵⁰² fictionnelle.

Tout art aspire à finir, ce qui est la raison même de sa naissance. Il est un reproche constant, un témoin de l'imperfection de l'être, il scelle notre caractère prématuré, irréalisé. Dès que l'œuvre est accomplie, plus elle est réaliste et plus elle devient irréaliste, elle témoigne son propre échec, elle se fait parodique et dérisoire. Elle souligne l'absence en nous d'une Puissance, d'une liberté authentique⁵⁰³.

Au moment où Romain Gary disparaît derrière son double véritable, la fiction « réaliste » devient effectivement « irréaliste » et, en raison même de son ontologie imparfaite, elle se rapproche de sa désintégration. Alors que « tout le monde semble préférer le mensonge intelligible à l'incompréhensible vérité »⁵⁰⁴, se réapproprier son « je » implique pour Gary une forme d'autodestruction. *Pseudo* se termine sur ces mots : « j'avais oublié Ajar. Je savais que je n'en aurais plus besoin, que je n'écrirais plus jamais un autre livre, parce que je ne souffrais plus d'être moi-même »⁵⁰⁵. Loin d'être réconcilié avec son je, Gary se suicide, en assumant peut-être l'échec de l'engendrement, de la *pratique* des identités multiples. D'ailleurs, la métaphore du caméléon, racontée à De Gaulle dans *La Nuit sera calme*, anticipait la dissolution identitaire provoquée par une absorption excessive de l'altérité dans un seul corps : « Il y avait une fois un caméléon, on l'a mis sur du vert et il est devenu vert, on l'a mis sur du chocolat et il est devenu chocolat et puis on l'a mis sur un plaid écossais et le caméléon a éclaté »⁵⁰⁶.

Si « en 1945 une de [s]es vies a pris fin et une autre a commencé, une autre et une autre encore »⁵⁰⁷, Gary répète, altère et réinvente la mise en scène de sa « transhumance » jusqu'à la fin de ses jours. Son autobiographie, d'ailleurs, se reconstruit continuellement, par rassemblement et opposition, « à partir de l'œuvre qu'elle doit expliquer »⁵⁰⁸.

⁵⁰¹ *PS*, p. 170.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Jørn Boisen, La conception du temps chez Romain Gary, *Revue Romane*, Bind 29, 1994, disponible en ligne, URL : https://www.academia.edu/841456/La_conception_du_temps_chez_Romain_Gary, consulté le 30 juin 2019.

⁵⁰⁵ *Pseudo*, p. 171.

⁵⁰⁶ *NSC*, p. 234 et *PA*, p. 374.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁰⁸ Philippe Lejeune, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, n° 27, 1980, pp. 31-40, ici p. 39.

4. Une étoile flamboyante : « Gengis Cohn, c'est moi » aussi

Les recherches récentes de Myriam Anissimov datent la venue au monde de Roman Kacew le 8 mai 1914, dans la ville de Wilno. Pourtant, elle démasque une série d'affirmations équivoques ou manifestement trompeuses⁵⁰⁹ concernant l'écrivain, faites tantôt à l'occasion d'entretiens publics, tantôt dans le cadre de démarches administratives et militaires : si la date de naissance change selon le choix du calendrier (le 21 mai, d'après le calendrier grégorien et le 25 Iyar, pour le calendrier juif)⁵¹⁰, Nice, Moscou et Wilno⁵¹¹ jouent la primauté de cette nativité d'exception⁵¹². En effet, Roman Kacew aime se définir tour à tour en tant que russe, polonais, lituanien, français, sinon « un peu cosaque et tartare, mâtiné de juif »⁵¹³, changeant de nationalité au gré des circonstances et des interlocuteurs.

D'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, l'écriture garyenne ne cherche pas à reconstruire les traces de sa filiation – sur laquelle pèse une sorte de silence retentissant – mais à les dissimuler, pour mieux les découvrir, au sens même de les réinventer. Ainsi, dans ses récits autobiographiques, des références sombres à l'antisémitisme subi pendant l'enfance mettent en relief l'élément juif, le connotant d'un certain malheur, mais bénéficiant également d'une forme d'ajustement compensatoire dans et par le romanesque. Par exemple, dans *La Promesse de l'aube*, Gary incarne pour la première fois le rôle d'ange-vengeur de sa mère Nina, lorsqu'elle est traitée de « sale juive » par les voisins de la Wielka Pohulanka⁵¹⁴. L'épisode représente pour le jeune Roman l'un des moments les plus honteux et les plus humiliants de sa vie, tout en constituant le fondement du rachat personnel (et

⁵⁰⁹ Myriam Anissimov, *op. cit.*, annexe I, « Le Nom du père. Une stratégie de survie », pp. 915-920.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹¹ Wilno, entre les années 1914-1925, change quatorze fois de souveraineté. Cf. Jean-Marie Catonné, « Russe ou polonais? » dans *Romain Gary, de Wilno à la Rue du Bac, biographie*, Solin, Actes du Sud, 2010, pp. 14-17.

⁵¹² En grand affabulateur, Gary n'a de cesse de réinventer et de réécrire les circonstances de sa naissance, à notre sens plus par goût du romanesque que par « stratégie de survie ». En citant un entretien de l'écrivain avec Patrice Dalbo, Nancy Huston met en évidence, par exemple, les parallèles que Gary établit entre sa naissance et celle de Jésus Christ, pour construire sa légende messianique : « D'après ce qu'on m'a dit, nous allions de Moscou à Paris pour que ma mère accouche... et je suis né dans une petite clinique à côté du théâtre polonais de Wilno, parce que ma mère se sentait, dit-elle, mal, elle a dû s'arrêter à Wilno, mais je me demande si ce n'était pas tout simplement pour s'excuser auprès de moi de ne pas m'avoir fait naître en France », Entretien radiophonique avec Patrice Dalbo, *La Vie entre les lignes*, France Culture, 1973, cité par Nancy Huston, « Romain Gary, A Foreign Body in French Literature », « Creativity and Exile : European/American Perspectives II », *Poetics Today*, vol. 17, n° 4, 1996, pp. 547-568, ici p. 548.

⁵¹³ *PS*, p. 39.

⁵¹⁴ Gary réside de ses six à douze ans au numéro 16 de la Wielka Pohulanka avec sa mère, Nina ou Mina, et son père Arieh-Leïb Kacew, négociant en fourrures, revenu du front en 1921.

surtout maternel) qui guidera ses pas. Grand écrivain, ambassadeur de France, héros de la Libération : la légende est écrite depuis « la promesse » maternelle du « tu seras... ! », mais seul le cœur pur d'un certain Monsieur Piekielny⁵¹⁵ la croira possible ; pour cette loyauté, Gary se souviendra de lui devant la reine d'Angleterre, immortalisant la figure du juif inconnu exterminé dans un camp.

D'ailleurs, d'après Anissimov, la volonté délibérée de dissimuler ses origines juives répond d'abord à une « stratégie de survie » que Gary met en œuvre au temps de son incorporation militaire en France. Dans ce pays, au cours des années 1930, le manque de travail et la mise en danger de la sécurité nationale étaient imputés à une vague d'immigration massive et souvent clandestine, provenant en grande partie de l'Europe de l'Est⁵¹⁶. En 1935, la même année de sa naturalisation, Gary habite à Paris et commence à écrire des nouvelles⁵¹⁷ pour *Gringoire*⁵¹⁸, sous le nom de Roman Kacew. Cependant, il abandonne peu après le journal d'extrême-droite, car une nouvelle vague d'antisémitisme, activée par l'Action française, déferle sur Paris : dans la presse spécialisée on ne se compte plus les titres comme « À bas les juifs, à bas les youpins ! »⁵¹⁹. Outre Louis-Ferdinand Céline, Drieu La Rochelle, et Lucien Rebatet, d'autres écrivains comme Paul Morand, Jean Anouilh, Georges Simenon, André Gide et Jean Giraudoux ne restent pas étrangers à un certain « antisémitisme de plume »⁵²⁰. De même, dans la Faculté de droit que Gary fréquente avant l'obtention de sa licence militaire, la Ligue des Jeunesses Patriotes organise des manifestations « contre l'invasion des métèques », qui entraînent l'expulsion de nombreux professeurs⁵²¹.

Enfin, il ne pouvait qu'être difficile, pour un immigré juif de l'Europe de l'Est, d'entrer dans l'armée française : en 1938, seul parmi trois cents soldats, il se verra refuser le titre de sergent, à cause de sa naturalisation trop récente. C'est ainsi que selon Leslie

⁵¹⁵ Cf. François-Henri Désérable, *Un certain Monsieur Piekielny*, cit. Cf. PA., pp. 300-302.

⁵¹⁶ Myriam Anissimov, *op. cit.*, pp. 84-86.

⁵¹⁷ *L'Orage* apparaît sur *Gringoire* le 15 février 1935 et *Une petite femme* le 24 mai 1935, cf. Romain Gary, *L'Orage*, avant-propos d'Éric Neuhoff, Paris, L'Herne, « Le Livre de poche », 2005.

⁵¹⁸ Cf. le chapitre que Susan Suleiman consacre à cette revue dans *La Question Némirovsky : vie, mort et héritage d'une écrivaine juive dans la France du XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2017.

⁵¹⁹ Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 150.

⁵²⁰ Pierre-André Taguieff (dir.), *L'Antisémitisme de plume : 1940-1944, études et documents*, Paris, Berg international, « Pensée politique et sciences sociales », 1999. Cf. aussi Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 147 ; Catherine Douzou et Paul Renard, *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle : questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2002.

⁵²¹ « Gengis Cohn c'est moi, entretien avec Claudine Jardin », *Le Figaro*, 4 juillet 1967, p. 8, dans Romain Gary, « Cahier de l'Herne », 2005, cit., p. 37. Dans cet entretien, l'écrivain revient sur ses deux années passées à Varsovie : « je connaissais la ségrégation. Déjà de mon temps, à l'université, il y avait des bancs spéciaux sur lesquels s'asseyaient les Juifs, j'allais m'asseoir sur ces bancs-là et, pour ça je me suis fait casser la figure. »

Blanch, un jeune Gary de vingt-cinq ans, ayant fait une demande de naturalisation pour l'obtention de la nationalité française, reproche à sa mère le fait d'avoir déclaré, dans les documents officiels, quelque chose qu'il aurait mieux valu taire :

Juif ! Elle l'a écrit noir sur blanc ! Religion : juive. Est-ce qu'elle ne savait pas ce qu'elle faisait ? Est-ce qu'elle ne savait pas ce que ses chers Français éprouvaient à l'égard des Juifs ? Il aurait été tout à fait simple de mettre : orthodoxe. À présent, ça me colle à la peau, c'est sur tous mes papiers, plus moyens de m'en débarrasser⁵²².

Bien que, selon Anissimov, depuis la séparation de l'État et de l'Église il n'existe pas de mention de religion sur les documents officiels⁵²³, Gary exprime, par le biais de la fiction, la difficulté de réussir, en tant que juif, dans le contexte nationaliste et antisémite de l'entre-deux-guerres. Et d'ailleurs, c'est bien pour se venger de ceux qui le traitent de « youpin » qu'il pense à s'engager dans l'armée française, dans la légion étrangère, tout comme le personnage de Fédor Achkeliani de Joseph Kessler. Ce n'est que dans les Forces Aériennes Françaises Libres (FAFL), guidées par le Général De Gaulle, que Gary pourra combattre pour son pays d'adoption, tout en défendant celui d'origine⁵²⁴.

Pourtant, si ses origines juives constituent un héritage lourd à porter, aussi bien dans la Pologne antisémite de l'enfance, que dans la France des années 1930, la réalité de la ségrégation et de l'antisémitisme n'influencent qu'obliquement le premier roman de l'auteur. En 1933, Romain Gary commence l'écriture du *Vin des morts*, manuscrit qu'il remanie jusqu'en 1937 et dont il tirera des extraits pour l'écriture d'*Éducation Européenne*, *La Danse de Gengis Cohn*, *Gros-câlin*, *La Vie devant soi* et *Pseudo*⁵²⁵. Il s'agit d'une narration d'une noirceur sans espoir, voyant dans un monde parallèle et souterrain les mêmes

⁵²² Lesley Blanch, *Romain : un regard particulier* ; trad. de l'anglais par Jean Lambert, Arles, Actes Sud, 1998, p. 49. Cf. sur le recensement des Juifs : René Poznanski, « Le fichage des juifs de France pendant la Seconde Guerre mondiale et l'affaire du fichier des juifs » dans *La Gazette des archives, Transparence et secret. L'accès aux archives contemporaines*, n°177-178, 1997, pp. 250-270, disponible en ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1997_num_177_1_3475, consulté le 30 juin 2019.

⁵²³ Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 148. Le personnage de La Marne, qui apparaît dans *Les Clowns lyriques* sous un pseudonyme, est également un juif traité de youpin par ses camarades qui arrive finalement à se faire naturaliser français.

⁵²⁴ Le groupe de la Croix de Lorraine devient ainsi pour l'écrivain une communauté de choix et non du destin, une famille de substitution, la seule à laquelle il se dira toujours fidèle, cf. *NSC*, pp. 232 : « c'est la seule communauté humaine physique à laquelle j'ai appartenu à part entière », affirme-t-il dans *La Nuit sera calme*, en 1974.

⁵²⁵ Philippe Brenot, préface à l'édition du *Vin des morts*, Paris, Gallimard 2014. Cf. aussi Philippe Brenot, « La Place du *Vin des morts* dans la vie et l'œuvre de Romain Gary », dans Julien Roumette, Alain Schaffner, Anne Simon Julien (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, cit.

caricatures louches et vicieuses qui habitent, à l'époque, le monde d'en haut. Le héros, Tulipe, rôdant ivre dans les catacombes, se retrouve à faire une sorte de danse macabre auprès des squelettes malheureux, des bonnes-sœurs et des moines dépravés, des « putes au grand cœur », des flics et des soldats allemands, jusqu'à son réveil en sursaut, et qu'il comprenne que ce délire d'outre-tombe n'était qu'un cauchemar. Roman « endiablé », aussi drolatique qu'angoissant, impubliable selon tous les éditeurs auxquels il a été soumis à la lecture⁵²⁶, *Le Vin des morts* s'inspire d'un conte des *Nouvelles histoires extraordinaires*⁵²⁷ d'Edgar Poe et imite le style de *Voyage au bout de la nuit* (1932) et de *Mort à crédit* (1936)⁵²⁸. Reprenant le rythme oralisant et le langage mâtiné d'argot de Céline notamment, Gary travaille à la création d'une écriture expressionniste et allégorique, préfigurant la « libération émotionnelle » de la production d'Ajax. Il se sert ainsi d'une narration au présent de l'indicatif, riche en points d'exclamation, autant que de points de suspension, pour aborder des thèmes iconoclastes et scatologiques, détournant par l'humour la charge d'angoisse dont ils sont porteurs. Si Céline se targue d'un langage « franc », c'est-à-dire franco-français, aussi bien contre les écrivains juifs que « les écrivains bourgeois » comme Claudel, Gary s'en sert pour renverser, par le regard d'outre-tombe de Tulipe, le caractère illogique et « superficiel »⁵²⁹ du dénigrement antisémite de l'époque. Ainsi, certains motifs, comme la référence à la sensualité, à la chair, au sang, à l'argent, à la puanteur, et un certain jargon raciste traversent la narration, renvoyant directement aux stéréotypes antisémites qui accusent les juifs, entre autres, de corrompre la jeunesse :

Elle ruisselait, toute celle belle jeunesse, elle allait devant, sous les yeux de Tulipe, bien pimpante, allègre, le jus de la terre, la semence du globe, le grain qui ne meurt⁵³⁰ ! avec son sang boueux, infecté, souillé, depuis des siècles par tout ce qui s'est jamais fait de mieux comme microbe, comme pourriture, comme infection ! [...] avec sa solide décharge, sa belle cargaison de chromosomes détraqués, complètement mabouls,

⁵²⁶ Robert Denoël, tout en étant l'éditeur de Céline, refuse de publier *Le Vin des morts* sous le conseil de la psychanalyste Marie Bonaparte, qui le considère comme l'ouvrage d'un fou. « C'était assez clair. J'étais atteint de complexe de castration, de complexe fécal, de tendance nécrophilique, et je ne sais combien d'autres petits travers, à l'exception du complexe d'Œdipe, je me demande bien pourquoi », *PA*, p. 404.

⁵²⁷ Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires ; Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction par Charles Baudelaire, Paris, Éd. courtes et longues, 2011.

⁵²⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952 ; Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, avant-propos par Henri Mondor, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

⁵²⁹ Nous employons cet adjectif en nous référant à ce qui n'est qu'apparent ou non essentiel, mais aussi pour faire référence au monde d'en haut.

⁵³⁰ Gary semble ici pasticher André Gide et son autobiographie, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1972.

pourris jusqu'à l'os [...] Que bien il tient ! Que jamais il ne lâche ! Le grain qui lève partout ! [...] dans la boue ! dans la perte ! dans la guerre ! dans la famine ! dans le feu ! dans le sang ! dans la haine ! dans la mort !⁵³¹

De plus, la figure du Baron, qui deviendra célèbre chez Gary, dans *Le Vin des morts* emprunte le nom de « Baron Von Hohenlinden », rappelant la bataille de 1800 durant laquelle Napoléon avait vaincu l'Autriche. Ce personnage, qui rappelle également le baron d'origine juive et polonaise de la *Comédie humaine*, mélange l'allemand et le français et se déclare amoureux de la France, même s'il est là pour la détruire⁵³². Ailleurs, un squelette juif est tabassé par un flic qui le fait devenir patriotique, c'est-à-dire bleu, blanc, rouge⁵³³. Enfin, entouré de « rats » qui « piaulent », Tulipe hurle « mort aux boches », avant de montrer un certain malaise face à un squelette poussiéreux : ce dernier, d'ailleurs, lui raconte une « histoire juive »⁵³⁴ aux teintes macabres peu après avoir perdu son nez.

À partir des stéréotypes antisémites, Gary semble ici jeter les bases de la conception irrévérente et caustique de l'enjeu identitaire qui caractérisera ensuite toute son œuvre littéraire : il se sert ainsi de la « machine mythologique »⁵³⁵ franco-allemande de l'époque, en fondant sa construction idéologique sur la rationalisation des préjugés anti-juifs, pour mieux les détourner, les inverser, les réinventer, en exploitant ainsi autrement leur force mythopoiétique. Dans *Le Vin des morts*, les stéréotypes juifs ne sont pas seulement présents, mais assument une valeur performative, hallucinatoire et, finalement, démystifiante. Du reste, faire de la littérature un lieu d'interrogation et de métamorphose, plus que de refuge identitaire ou d'auto-victimisation, constituera l'un des tournants majeurs de toute sa production successive. La production Ajar substituera au langage « franc » une « langue franque », au sens d'un jargon mêlant langues arabe et romane, hybride par définition, et

⁵³¹ VIN, p. 94.

⁵³² *Ibid.*, pp. 67-70.

⁵³³ *Ibid.*, pp. 99, 100 : « C'était un macchabée. Une paire de menottes joignait ses mains aux doigts bouffis. Un de ses yeux était tout rouge, l'autre tout bleu, son nez saignait abondamment et comme le reste de son visage était très pâle, cela faisait de sa figure quelque chose d'étonnamment tricolore. Effondré sur une pierre, il grelotait et pleurait en s'essuyant les yeux du bout de son suaire. Penché sur lui, se tenait un immense flic en bras de chemise, matraque à la main. – Tu avoues ? Grondait-il sourdement. Tu avoues ? [...] Tu devrais plutôt avouer tout d'suite, comme ça je te passerai plus à tabac, j'ferai un bon petit procès-verbal et tu seras tranquille, jusqu'au jugement dernier [...] tiens alors ! Gronda le flic. Et ça ! Et ça ! J'ai fait avouer des plus innocents que toi ».

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁵³⁵ Furio Jesi, *Materiali mitologici, Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Turin, Einaudi, 2001 et cf. Andrea Rondini, « Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico », *Ticontr. Teoria Testo Traduzione*, n° 4, octobre 2015. Rappelons qu'Irène Némirovsky, comme Gary, écrit sur la revue *Gringoire* dans les années 1930. Son roman, *Le Vin de solitude*, publié en 1935, aurait pu inspirer Romain Gary dans le choix du titre « *Le Vin des morts* ».

finalement résistant à la contrainte de la « francisation ». D'ailleurs, à maintes reprises, dans *Pour Sganarelle*, Gary défend l'auteur de *Bagatelles pour un massacre* face aux accusations d'antisémitisme qu'on dirige contre lui dans l'après-guerre : pour le « romancier total » le grotesque n'a pas de couleur véritable, tout en suscitant une prise en compte « émotionnelle » de la matière narrée de la part du lecteur. Ce qui prime alors, pour un écrivain, c'est la poursuite d'une « vérité artistique », dont le langage utilisé est la partie prenante, plutôt que le portrait mimétique de la réalité en tant que telle. Ainsi, écrit-il :

Le chef d'œuvre artistique ne peut être jugé dans aucune dimension de la réalité, mais uniquement dans celle de la vérité romanesque, un univers en soi où les « erreurs » et la pensée « défectueuse » de l'auteur peuvent jouer un rôle artistique aussi fécond que la Vérité, et qu'il n'existe pas de chef d'œuvre coupable⁵³⁶.

Si l'œuvre de Céline se distingue par sa valeur euristique, remportant un point de vue exclusif sur l'époque dont elle est issue, Gary dans *Pour Sganarelle* s'en prend plutôt à Franz Kafka⁵³⁷. Cet écrivain serait coupable, à ses yeux, d'avoir piégé ses personnages dans une judéité inexprimée et inexprimable qui les « mutile » et les empêche, finalement, de se dire de façon « totale ». Selon Gary, la judéité silencieuse et fautive de Kafka coïnciderait avec une sorte de joug qui se révèle dans ses romans par des atmosphères inquiétantes, teintées d'un déterminisme aussi latent que limitant.

Au contraire, Gary brouille les pistes et refuse tout enfermement identitaire : un et multiple, il joue avec les stéréotypes et les clichés, faisant de l'appartenance, ou plutôt de la *non* appartenance⁵³⁸, une question centrale de toute son œuvre. Tel Momo de *La Vie devant soi*, qui déclame des prières juives tout en étant Musulman, ou la belle Mademoiselle Dreyfus de *Gros-Câlin*, « une Noire de la Guyane française comme son nom l'indique⁵³⁹ »,

⁵³⁶ *PS*, p. 308.

⁵³⁷ *Ibid.*, pp. 32, 33.

⁵³⁸ Cf. Maxime Decout, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, cit., pp. 134, 135 ; cf. aussi le débat entre Myriam Anissimov et Maxime Decout dans *Vies réelles, vies rêvées d'un écrivain caméléon. L'impossible judéité de Romain Gary*, Les livres des mondes juifs, 7-8 février 2015, huitième édition, Maison du Barreau, disponible en ligne, URL : http://www.akadem.org/sommaire/colloques/livres-des-mondes-juifs-et-diasporas-en-dialogue-2015/l-impossible-judeite-de-romain-gary-05-03-2015-68057_4575.php, consulté le 30 juin 2019. Cf. également, Paul Audi et Jean-Pierre Martin, « Gary, entre appartenance et identité », dans Julien Roumette (dir.), « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., pp. 109-127.

⁵³⁹ *GC*, p. 15.

Gary peut bien se réclamer « cosaque et tartare, mâtiné de juif »⁵⁴⁰ : car l'écriture « négocie les appartenances » et se donne comme un « nouveau foyer identitaire »⁵⁴¹. Du reste, la fusion des antithèses dénonce, chez l'écrivain, la prétention captieuse à une identité humaine cohérente et intègre. Comme le personnage du picaro l'explique, plus que d'identité, pour Gary il vaut mieux parler de *tentatives* d'identité ou de *pratiques* d'identités. Cependant, s'il mue continuellement, en vue d'interroger le sens (ou le non-sens) de s'approprier son « je », ou du moins un « je », de façon permanente, pourquoi son écriture n'arrive-t-elle pas à s'affranchir, une fois pour toutes, de l'élément juif, au lieu d'en être à jamais hantée ?

D'après les déclarations garyennes, son attachement au judaïsme, aussi primordial que hétérodoxe, s'écrit d'abord en parallèle à la relation fusionnelle entretenue avec sa mère : « D'abord il est incontestable – dit-il – que par ma mère, j'ai la sensibilité juive. Cela se sent dans mes livres et en les relisant, je le retrouve moi-même »⁵⁴². Si dans *La Promesse de l'aube*, l'écrivain dépeint Nina Kacew selon le *topos* de la « mère courage » juive⁵⁴³, cette femme fait volontiers preuve d'un certain opportunisme religieux, sinon d'un penchant pour la superstition : « ma mère était Juive. Mais ça n'avait pas d'importance. Il fallait bien s'exprimer. Dans quel langage c'était dit importe peu »⁵⁴⁴. Loin d'incarner la représentante vertueuse d'une éthique juive probe et modérée, Nina Kacew transmet à son fils une attitude désinvolte envers la religion et surtout contraire à l'auto-victimisation.

D'ailleurs, dans de nombreux entretiens, l'écrivain répète que son attachement au judaïsme, outre son amour envers sa mère, est dû à sa fidélité envers l'humour juif, voire à la culture *yiddish* de sa première enfance.

Je serais un raciste si je disais que je suis lié aux juifs par les liens de race et de sang. Ce n'est pas ce que je sens. Je suis lié à eux d'une manière beaucoup plus définitive par le sens même de mon œuvre ; l'humour de mes livres est un humour typiquement juif, celui-là même qui a inspiré les frères Marx, Chaplin et d'autres ; un homme en partie slave aussi, mais ici je ne parle pas d'Israël, je parle de la culture *yiddish*⁵⁴⁵.

⁵⁴⁰ *PS*, p. 39.

⁵⁴¹ Ruth Diver, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴² « Le Judaïsme n'est pas une question de sang, entretien avec Richard Liscia », entretien cité dans *Romain Gary*, « Cahier de L'Herne », cit., p. 197.

⁵⁴³ Cf. Jean-Pierre Kamieniak, *Freud, l'humour juif et les mères*, Paris, Auvas éditeurs-Imago, 2017.

⁵⁴⁴ *PA*, p. 452 ; et encore : « Mais je croyais qu'on était plus ou moins juif », *PA*, p. 409 : Gary raconte comment, avant son départ pour Paris, sa mère l'amène même à l'église orthodoxe, pour être sûre de ne rien laisser au hasard.

⁵⁴⁵ « Le Judaïsme n'est pas une question de sang, entretien avec Richard Liscia », entretien cité dans *Romain Gary*, « Cahier de L'Herne », cit.

L'humour, écrit ailleurs Gary, est « une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive »⁵⁴⁶ et la seule façon qu'il a à sa disposition pour « désamorcer le réel au moment même où il [lui] va tomber dessus »⁵⁴⁷. Ainsi, Gary se sert continuellement dans son œuvre d'une série de procédés – comme la pratique du renversement (des rôles, des clichés, des valeurs), ou bien la juxtaposition d'images opposées et complémentaires, voire la dramatisation/dédramatisation stylistique et rhétorique – cherchant à provoquer la connivence, l'interrogation critique, ou bien une sorte de malaise de la part du lecteur. L'« humour des extrêmes »⁵⁴⁸ interdit toute prise de conscience larmoyante de la réalité, car il est à la fois un refuge et une mise à distance critique du réel. Gary s'en sert surtout pour ébranler les fibres d'un langage soi-disant logique, qui s'impose par son pouvoir définitoire. Ainsi, le but principal de l'humour juif, pour l'écrivain, est celui de jouer avec les mots et les possibilités, d'expérimenter, de sortir de soi et de ses propres contradictions pour se retrouver chez les autres et se réinventer à travers les autres.

Selon le philosophe Paul Audi, Gary a été *créé* comme juif, sans qu'il y eût une vraie appropriation, exégétique et éthique, de la Loi. L'assignation collective au judaïsme, dont les signes extérieurs seraient la circoncision et la filiation matrilineaire, coïnciderait pour lui avec un endettement plus ou moins conscient, qu'il n'arriverait pas à fuir sans ressentir aussitôt une culpabilité⁵⁴⁹. De ce point de vue, poursuit Audi, Gary ne vit pas son identité juive, mais la subit, car il lui est impossible de la « refuser », sinon en faisant preuve de mauvaise foi, ou encore en combattant aveuglément les invincibles « chaînes de l'alliance ». En effet, les déclarations de Gary, souvent contradictoires et ambiguës, semblent trahir ce mouvement ressasant d'acceptation et de récusation à partir d'instances différentes et opposées, que l'humour des extrêmes permet également de maintenir ensemble.

Si l'on s'attache au « critère de l'autodéfinition »⁵⁵⁰, il est assez difficile de tracer un cadre cohérent autour des positions garyennes au sujet de sa judéité : « Qu'est-ce que c'est

⁵⁴⁶ PA, p. 374.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ Judith Kaufmann, « Romain – Gary – Gengis – Cohn, un terroriste de l'humour », *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », cit. pp. 230-237, ici p. 236.

⁵⁴⁹ Cf. à ce sujet, Paul Audi, *Je me suis toujours été un autre : le paradis de Romain Gary*, Paris, C. Bourgois, 2007, p. 72.

⁵⁵⁰ Cf. Clara Lévy, *Écritures de l'identité*, cit. Pour étudier les rapports complexes qui s'entrelacent entre littérature et judéité, l'auteur analyse un corpus de soixante écrivains juifs pour un total de trois cents ouvrages en prenant en considération trois critères fondamentaux : l'appartenance au champ littéraire français ; la publication des œuvres entre les années 1945 et 1980 et, surtout, un critère d'autodéfinition, qui permet de

pour toi être juif ? » lui demande, par exemple, un faux François Bondy dans l'entretien autobiographique *La Nuit sera calme* : « Une façon de me faire chier »⁵⁵¹. Ensuite, il se réclame d'une origine mixte, ayant pour parents paternels des « pogromeurs » et pour parents maternels des « pogromés »⁵⁵². Ailleurs, il ne désavoue pas pourtant son appartenance à la religion juive : « personne ne peut me dénier le droit de me considérer comme juif étant donné que quelle que soit ma religion (je suis catholique de naissance), selon la loi judaïque, si votre mère est juive vous êtes juif, personne n'a rien à vous dire »⁵⁵³.

Finalement, ce discours ininterrompu, à la fois ressassant et surabondant, sur sa propre appartenance juive, loin d'atteindre à une quelconque résolution définitive, est plutôt l'espace d'une rencontre dérangeante avec soi-même, qui se réécrit continuellement.

D'ailleurs, pour le jeune « venu d'ailleurs »⁵⁵⁴, l'appropriation de l'héritage juif se révèle encore plus problématique dans l'Après-guerre. Lorsqu'il fait face au deuil de toute sa famille et à la réalité de l'extermination, Gary entame une carrière fulgurante dans la diplomatie, remplaçant, dans le contexte de l'épuration, des personnalités soupçonnées de collaboration. Pourtant, il est contraint de garder son nom de guerre afin de pouvoir rester au Quai d'Orsay, où il était mal vu en tant que gaulliste et en tant que juif par les agents actifs sous l'Occupation⁵⁵⁵. Et d'ailleurs, en 1945, lors de sa demande en mariage de l'écrivaine Leslie Blanch, l'écrivain lui avoue, aussi amèrement que cruellement : « “il y a une chose que je dois vous dire”, [...] la mine sombre. [...] “je crois qu'il faut que vous le sachiez, je suis juif ! », dit-il. [...] et tout à coup, il eut un air amusé, “Vous allez donc être ma femme goy” ».

Face à ce clair-obscur intime, accentué par le climat de refoulement et d'ambiguïté de l'après-guerre, Anissimov tache Gary d'une sorte de haine de soi juive⁵⁵⁶, qui ferait de

surmonter les considérations gênantes liées à une appartenance génétique (et purement matrilinéaire), à la faveur d'une appartenance plus ou moins intensément revendiquée.

⁵⁵¹ NSC, p. 235.

⁵⁵² CB, p. 683 : « par-dessus le marché, mes ancêtres tartares paternels étaient des pogromeurs, et mes ancêtres juifs maternels étaient des pogromés. J'ai un problème ».

⁵⁵³ « Le Judaïsme n'est pas une question de sang, entretien avec Richard Liscia », entretien cité dans *Romain Gary*, « Cahier de L'Herne », cit.

⁵⁵⁴ Cf. *Venus d'ailleurs. Écrire l'exil en français*, Actes de la V^e journée de la Francophonie de Vérone, sous la direction de Rosanna Gorris Camos, Laura Colombo, Paola Perazzolo et notamment Rosanna Gorris Camos, « La Neige et le lotus ou l'écriture de l'exil », *Venus d'ailleurs. Écrire l'exil en français, PubliFarum*, n. 17, 2012, URL : http://www.publiforum.farum.it/ezine_pdf.php?id=229. Cf. également : Rosanna Gorris Camos, « “Venus d'ailleurs”. Agota Kristof et les autres », dans Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, Graphis, 2002, pp. 198-228.

⁵⁵⁵ Pour les références au « système du cadre complémentaire » cf. Myriam Anissimov, *op. cit.*, pp. 275-277.

⁵⁵⁶ Théodore Lessing, *La Haine de soi : le refus d'être juif*; traduction et présentation de Maurice Ruben Hayoun ; postface inédite de Maurice Ruben Hayoun, Paris, Pocket, 2010.

lui un « juif de négation »⁵⁵⁷. Bien au contraire, il nous semble que l'écrivain brouille continuellement les pistes sur ses origines juives, parfois même pour mieux les revendiquer. Provocateur et iconoclaste, Gary met à nu, et en spectacle, une identité qui cherche à se trouver en se mettant en contradiction avec elle-même. Par exemple, lorsque sa demande d'inscription à l'annuaire des personnalités juives célèbres dans le monde est refusée (car il « ne possède pas les caractéristiques qu'il faut pour être considéré comme juif »⁵⁵⁸), Gary se réclame vigoureusement de sa judéité, tout en affirmant que « les Allemands [dans leurs critères de sélection] avaient des vues plus larges » que le *Who's who jewery*⁵⁵⁹. Dans *La Nuit sera calme*, il semble reconnaître l'intégrité de ses origines lorsqu'il dit : « Demi-juif, je ne sais pas ce que ça veut dire. Demi-juif c'est demi-parapluie. C'est aussi une notion à l'usage des racistes maniaques d'Israël »⁵⁶⁰. Mais il revient sur la question dans *Pseudo*, en inversant les mêmes argumentations : « tout ce que je leur avais dit, à Paris, [...] c'est que j'étais seulement demi-juif. [...] Ce n'est pas vrai que mon père s'appelait Lévi. Mon père n'était pas juif [...] je leur ai gueulé : “Pas Lévi, Pas Lévi !” et ils ont dû transcrire Pahlevi. Mais c'est Pavlowitch et d'ailleurs je ne m'appelle pas comme ça non plus »⁵⁶¹. Ainsi l'on voit comment Gary reconstruit continuellement son identité, par les biais de contre-discours opposés et souvent complémentaires.

Dans *Le judaïsme n'est pas une question de sang* il soutient être attaché aux Juifs surtout par le parcours historique d'errance et de souffrance de ce peuple, allégorie de l'homme en tant que créature fragile, soumise au hasard du destin, aussi bien qu'aux pulsions homicides caractéristiques de sa propre nature :

Les juifs ont représenté pour moi pendant une très grande période de ma vie [...] le cas extrême de l'homme. La phrase n'est pas de moi, elle est de Kœstler. En effet, les juifs sont dans une situation extrême à tous les points de vue et l'ont été dans l'histoire à cause des persécutions. Et dans cette mesure je ne peux que leur être attaché puisque toute mon œuvre est la recherche de l'humain fondamental, de l'humain essentiel⁵⁶².

⁵⁵⁷ Jean-Claude Milner, « Le Juif de négation », *Les Temps Modernes*, 2006/1, n° 635-636, pp. 12-21, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2006-1-page-12.htm>, consulté le 30 juin 2019.

⁵⁵⁸ *NSC*, p. 236.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 235.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *Pseudo*, p. 1327.

⁵⁶² « Le judaïsme n'est pas une question de sang », entretien cité, p. 197.

Il est vrai que dès le début, dans les textes garyens, c'est du côté des victimes que l'auteur cherche cet « humain fondamental », qui n'a pas vraiment de pays ou de religion spécifique ; dans *Tulipe* comme, des années plus tard, dans *Chien Blanc*⁵⁶³, il le repère tant chez les Juifs que chez les Noirs, et, plus généralement, chez tous les marginaux et les faibles de ce monde, auxquels il se compare en tant que « minoritaire-né »⁵⁶⁴.

Cependant, Paul Audi nous invite à n'être pas dupes à l'égard des déclarations universalistes de l'auteur, en tenant compte du bouleversement que lui aurait causé sa visite à Varsovie en 1966 : selon le critique, la perte de « connaissance dans les rues du ghetto » trahirait de la part de Gary une prise de « conscience, en toute sidération, de sa judéité ». Au retour de ce voyage, il écrit durant quelque mois *La Danse de Gengis Cohn*, un roman qui, lors de sa publication en 1967, ébranle l'horizon littéraire⁵⁶⁵, traitant le thème tabou de la Shoah avec un humour juif des plus percutants. Cette même année, alors que le renouveau allemand⁵⁶⁶ jette les bases du négationnisme, Perec publie *Un homme qui dort* (où le thème juif, pourtant présent et obsessionnel, reste en latence) et Modiano écrit *La Place de l'étoile*, dont la publication à la matière caustique est retardée à cause de l'éclatement de la guerre des Six Jours. C'est à ce moment critique de l'histoire d'Israël que la phrase de De Gaulle à propos du « peuple d'élite, sûr de lui-même et dominateur »⁵⁶⁷, génère un certain malaise chez les Israélites français⁵⁶⁸ et déclenche la dure réaction de Raymond Aron dans le livre *De Gaulle, Israël et les Juifs*⁵⁶⁹. Il s'agit d'une étape historique importante dans le chemin d'appropriation du mot juif, coïncidant avec une nouvelle vague de migration de juifs nord-africains en France. L'époque du « retour du refoulé »⁵⁷⁰, voit d'ailleurs la résurgence de cette mémoire juive qui, après la seconde guerre mondiale, demeurait en latence chez les

⁵⁶³ Dans *Chien Blanc*, Gary brouille encore une fois les pistes : à un journaliste qui lui demande s'il est circoncis, il répond : « Je n'osais pas dire non, je ne voulais pas renier ma mère. » (p. 684) ; mais Anissimov qui a repéré son acte de naissance, a également découvert et décrit tous les détails cérémoniels de sa circoncision, cf. Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁶⁴ NSC, p. 234.

⁵⁶⁵ Très mal accueilli en France, ce livre remportera au contraire un vif succès en Amérique.

⁵⁶⁶ Saül Friedlander, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982. Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction*, cit. Pour plus de détails sur le sujet, nous renvoyons au cadrage historique que nous avons tracé dans le prologue : cf., *supra*, « Des œuvres de mémoire ».

⁵⁶⁷ Conférence de presse du général de Gaulle du 27 novembre 1967, cit.

⁵⁶⁸ Denis Charbit, *Les Intellectuels français et Israël*, Éditions de l'Éclat, « Bibliothèque des fondations », 2009 disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/les-intellectuels-francais-et-israel--9782841622016.htm>, consulté le 30 juin 2019.

⁵⁶⁹ Raymond Aron, qui se définit comme un écrivain « juif “déjudaisé” et passionnément français », se dit ex-gaulliste après l'épisode. Raymond Aron, *De Gaulle, Israël et les Juifs*, cit.

⁵⁷⁰ Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction*, cit., pp. 25-53.

Israélites français assimilés⁵⁷¹. Si *La Danse de Gengis Cohn* anticipe et contribue à déclencher à la fois, donc, un phénomène psycho-social ayant des résultantes traumatiques pour des générations entières⁵⁷², la *Lettre aux Juifs de France*⁵⁷³, publiée autour des années 1970, ne représenterait que la tentative, illusoire, de croire encore en une union des inconciliables, c'est-à-dire, entre l'universalisme juif et l'universalisme français⁵⁷⁴. Dans ce texte, Gary tente de défendre pour une énième fois De Gaulle et sa France rêvée, tout en soulignant que l'antisémitisme est désormais devenu « une question de luxe », le racisme ayant trouvé d'autres boucs émissaires.

Pourtant, selon Audi, seulement la création du personnage d'Ajar, permettra à Gary de trouver une voix véritable et alternative à celle, gaulliste, qui l'avait toujours caractérisé, pour exprimer sa propre judéité⁵⁷⁵. À l'instar du philosophe, plusieurs critiques voient aujourd'hui dans la signature d'Ajar la reconnaissance tardive de Gary de ses origines juives, récusées auparavant, et pourtant revendiquées à partir de l'évocation de l'image du Golem immortel qui apparaît à la fin des *Enchanteurs*. Cette créature faite « d'encre et de papier », appartenant à la tradition juive, incarne dans le roman l'espoir de renaissance d'un « rêveur épris de perfection ». L'« homme nouveau », que ce dernier se propose de créer, est censé devenir à son tour démiurge d'un « monde nouveau », mais se révèle finalement un monstre qui « s'empare de son maître » – ce qui n'est pas sans rappeler le dédoublement d'Ajar et sa schizophrénie linguistique.

À bien des égards, s'il est sûr qu'un écart existe entre les deux signatures de l'auteur, dans les premiers romans garyens, d'*Éducation Européenne* aux *Racines du ciel*, le thème juif est pourtant déjà présent⁵⁷⁶, aussi bien que certaines structures stylistiques et

⁵⁷¹ Une publication récente de François Azouvi essaie de renverser « le mythe du grand silence » de l'après-Shoah qui trouvait son manifeste dans la phrase célèbre d'Adorno : « écrire un poème après Auschwitz est barbare » (*Prismes. Critique de la culture et société*, cit.) Le chercheur, au contraire, retrace la présence obsédante de la mémoire de la Catastrophe dans plusieurs œuvres littéraires européennes déjà à partir de l'immédiat après-Shoah. François Azouvi, *Le Mythe du grand silence : Auschwitz, les Français, la mémoire*, cit.

⁵⁷² Charlotte Wardi, « Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn* », *Le Génocide dans la fiction romanesque*, cit., pp. 55-68.

⁵⁷³ Dans ce texte, Gary décrit la France comme une « fromagerie accueillant toute sorte de spécialités », sans discrimination aucune, prétendant que l'antisémitisme n'est plus à l'aune. Romain Gary, *Lettre aux Juifs de France*, dans *L'Affaire homme*, cit.

⁵⁷⁴ Contre l'auto-victimisation des juifs, dans *La Vie devant soi*, il parvient à écrire sur des tons aussi irrévérents que provocants : « Moi les Juifs je les emmerde, c'est des gens comme tout le monde » tout en s'identifiant à Momo – un jeune homme élevé par une mère juive (d'adoption), mais dans la religion musulmane, *VDS*, p. 1235.

⁵⁷⁵ Paul Audi, *Je me suis toujours été un autre*, cit., p. 284.

⁵⁷⁶ Jusqu'en 1956, les romans garyens se déroulent tous dans les années 1940-1950 et ont pour protagonistes différentes figures de rescapés : Tulipe, le personnage qui donne le nom au roman éponyme est un rescapé de

formelles considérées caractéristiques de l'écriture d'AJar⁵⁷⁷. De plus, comme David Bellos l'explique,

The rediscovery of specifically *Yiddish* and Jewish roots is not something that can be ascribed exclusively to Gary's experience in Warsaw in 1966, however real and disturbing his visit to the Ghetto Uprising memorial may have been. He had cultivated them with pleasure and amusement throughout his long stays in New York (1952-54) and Los Angeles (1956-1960)⁵⁷⁸.

Selon nous, les rapports entre judéité et écriture du « Je » s'entrelacent chez Gary selon des intensités variables dans les différents romans, la réécriture des origines se faisant en parallèle avec le ressassement intime d'une identité indéterminable, qui n'a de cesse de s'interroger au présent, à partir d'un état de « juif déficitaire »⁵⁷⁹ et non en tant que « juif déficitaire ». Parmi les deux signatures nous voyons surtout une différence de style⁵⁸⁰, qui rapproche AJar du Kacew du *Vin des morts*, mais également du Gary de *La Danse de Gengis Cohn*. Au niveau thématique, l'article de Kerwin Spire, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) » met bien en évidence que le thème juif et son héritage malheureux est également l'objet de la première production garyenne et non pas une exclusivité d'AJar. Dans *Éducation Européenne* même, Gary fait plusieurs

Buchenwald qui, une fois arrivé à Harlem, cherche à prôner la fraternité entre les hommes, en dehors de toute race ou religion, même si ceux-ci se révèlent « une patrouille perdue ». Le personnage principal du *Grand Vestiaire*, Théo Vanderputte, est un ancien résistant, puis délateur pour la Gestapo, qui vivra sans remord dans la maison d'un homme qu'il a envoyé à Auschwitz. *Les Couleurs du jour*, paru en 1952, sera repris en 1979 sous le titre *Les Clowns lyriques* : l'action se déroule en Provence, Jacques Ranier est un ancien combattant de la France libre. Cf. Julien Roumette, « Les premiers récits de Romain Gary : la fiction au risque du discours moral », URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1321.php>, consulté le 30 juin 2019. Pour une description approfondie des motifs juifs récurrents au sein de l'œuvre garyenne, cf. Kerwin Spire, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) », art. cit.

⁵⁷⁷ Cf. *VMÉA*, p. 1406 et p. 1412, Gary lui-même semble d'accord avec cette hypothèse : « en vérité, je ne crois pas qu'un "dédoublé" soit possible. Trop profondes sont les racines des œuvres, et leurs ramifications, lorsqu'elles paraissent variées, très différentes les unes des autres, ne sauraient résister à un véritable examen et à ce qu'on appelait autrefois l'"analyse des textes" ».

⁵⁷⁸ David Bellos, « In the Worst Possible Taste Romain Gary's Dance of Gengis Cohn », dans Joseph Sherman, Ritchie Robertson (éd.), *The Yiddish Presence in European Literature*, Oxford, Legenda, 2005, pp. 13-21.

⁵⁷⁹ Alain Finkielkraut, philosophe d'origine juive, qui s'oppose aux conceptions universalistes en terme d'identité, se réclame « Juif, oui, mais Juif déficitaire » : « J'ai divorcé d'avec mon double, non pas pour cesser d'être juif, mais pour que cette identité ne fasse plus de moi le rentier de la souffrance, ou le dépositaire attiré de la justice absolue. Juif, oui, mais Juif déficitaire. », Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 44. De même, Gary semble revendiquer une position en marge du judaïsme, qu'il ne peut refuser complètement, mais qu'il ne vit pas non plus comme une limitation. Il se crée lui-même à partir d'une judéité déficitaire, au sens qu'il la remplit de plusieurs significations exogènes, sans se limiter à interroger son état de manque.

⁵⁸⁰ Cf. l'analyse textuelle de Dominique Labbé, « Romain Gary et Emile AJar », 2008, disponible en ligne, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00279663>, consulté le 30 juin 2019.

références au judaïsme de l'enfance⁵⁸¹ : entre autres, il cite souvent des prières juives, tout en parlant de Sweciany et de la Forêt de Wilejka, où il a vécu adolescent et pendant le divorce de ses parents. C'est ici qu'il dépeint un groupe de partisans dans un maquis, parmi lesquels il décrit des personnages juifs comme Yankel Cukier, un « *chasyd pieux* » qui « tous les soirs [...] se jetait sur la tête le *talès* de soie blanche et noire, se frappait la poitrine, pleurait », devant le silence respectueux des autres. Bien que la reconstruction du cadre juif-polonais soit souvent imparfaite ou erronée⁵⁸², cela n'enlève rien à l'« authenticité » de l'effort mémoriel de Gary. Ses souvenirs d'enfance sont peut-être même sublimés du fait qu'il essaie de reconstituer, dans une sorte de « fablier »⁵⁸³, les échos des origines au moment où il risque de mourir sous les bombardements. De plus, si Gary ne fait jamais référence à sa propre judéité, son identification au personnage principal, Janek, un jeune homme juif contraint de se cacher, est suggérée par les considérations de ce dernier sur une éducation européenne faite par la guerre : un apprentissage du meurtre des hommes contre les hommes et de la destruction de la nature au nom de la culture⁵⁸⁴. Anny Dayan Rosenman, tout en supportant l'hypothèse d'Audi qui verrait dans Ajar une prise de conscience définitive de sa propre judéité par l'écriture, observe néanmoins que Romain Gary dans ses romans « ne se réfère jamais à une expérience personnelle de la judéité. Il fait parler et parfois même “il parle” des personnages juifs, mais sans jamais assumer un “je” qui les représente »⁵⁸⁵.

Au contraire, dans *La Danse de Gengis Cohn* et *Pseudo*, il nous semble que Gary, tout « en parlant de ses personnages juifs », *assume*, un *je* qui les représente. La judéité dont il fait preuve, pourtant, n'est pas religieuse mais « historique », mémorielle. Dans la conclusion du roman de 1967 notamment, Romain est un personnage à part entière que Florian, allégorie de la mort, dépeint comme un écrivain malheureux en quête d'amour de

⁵⁸¹ Pour d'autres exemples, cf. Joseph Sungolowsky, « La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary. De l'ambiguïté à la transparence symbolique », *Études littéraires*, vol. 26, n° 1, été 1993.

⁵⁸² Par exemple, les groupes des partisans sont décrits comme des formations mixtes, alors que Anissimov souligne la grande méfiance que les partisans polonais et lituaniens témoignaient à l'égard des juifs, ces derniers étant le plus souvent désarmés et tués dans la forêt. Cette incohérence historique ne sera pas corrigée dans la réédition d'*Éducation européenne* de 1956, qui connaît pourtant des changements sensibles par rapport à la première version. Cf. Ralph Schoolcraft, « Une éducation européenne : de Roman Kacew à Romain Gary », cit., pp. 139-146. Anny Dayan Rosenman, pour sa part, remarque que le *yiddish* est une langue « autre » pour Gary qui commet « certaines fautes d'accord ou d'erreurs », qui « loin d'invalider la démarche, [...] tradui[sent] le désir de donner vie aux victimes en citant leur langue », cf. Anny Dayan Rosenman, « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoile », cit., p. 44, note 21.

⁵⁸³ Cf. Catherine Douzou, « Récit et récits dans *Éducation européenne* », *Roman 20-50*, cit., pp. 51-61. Ne sachant pas s'il survivrait aux bombardements, Gary avait originellement organisé sa matière narrative sous la forme d'un recueil de nouvelles.

⁵⁸⁴ En réalité, on pourrait voir dans Dobranski et Janek deux visages de Gary : le premier personnage incite à la confiance en l'homme et à la résistance continue, à l'aide de l'art et de la culture, alors que le second prête sa voix au désespoir de l'humaniste et à la critique amère envers la civilisation, suite à la tragédie des camps.

⁵⁸⁵ Anny Dayan Rosenman, « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoile », art. cit., p. 33.

l'humanité (Lily). Si l'on considère que le nom de l'auteur apparaît à la lisière de l'œuvre, aussi bien que dans le corps du texte, on voit Gary relier le choc reçu pendant sa visite au ghetto de Varsovie à la trame romanesque et s'assumer la responsabilité de cette dernière, provoquée par son propre subconscient, atteint de névrose traumatique. Pourrait-on considérer que l'on assiste ici à une autofiction avant la lettre ? Romain, l'« écrivain », apparaît sous son nom, mais c'est sa femme et les Polonais accourus suite à son évanouissement, qui révèlent son appartenance au judaïsme :

- *Please, Romain, for Christ's sake, don't say things like that...*
- Il a murmuré quelque chose...
- *Kurwa mać !*
- *Romain, please !*
- Nous ne savions pas que votre mari parlait la langue de Mickiewicz...
- Il a fait ses humanités ici, dans le ghetto...
- Ah ! nous ne savions pas qu'il était juif...
- Lui non plus⁵⁸⁶.

La référence au nom de l'auteur nous semble particulièrement significative dans le cas de cette fable philosophique, puisque Gary entouré de Lily, Florian et Gengis Cohn, semble ici se mesurer aux trois grands motifs d'interrogation de son existence : il questionne son amour pour l'humanité (Lily) aussi bien qu'il exorcise le déterminisme et la peur de la mort (Florian), il affronte enfin, par l'escamotage du *dibbuk*, Gengis Cohn, « une mémoire du passé jusque-là indicible, celle du Juif déporté dont le souvenir est obsessionnel [...] sans jamais s'enliser dans le ressassement, la rumination et la fixation identitaire »⁵⁸⁷. Tout particulièrement en évoquant ce fantôme de la tradition juive, qui hante le corps et l'esprit d'un autre (le commandant allemand Schatz, aussi bien que l'écrivain Romain) et l'empêche d'oublier, Gary défoule l'héritage obsessionnel qui le relie à la tragédie de la Shoah. Il en impute pourtant la responsabilité à une humanité aussi insouciant qu'homicide, naturellement encline à des retombées meurtrières cycliques⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ DGC, p. 272.

⁵⁸⁷ Maxime Decout, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, cit., pp. 134, 135.

⁵⁸⁸ Selon Jean-Marie Catonné, Gary met ici en garde aussi contre la formation du nouvel État d'Israël qui, comme les autres nations, se montrerait prêt au pire pour défendre ses frontières, comme le montre l'épisode de la guerre des Six Jours. Jean-Marie Catonné, *Romain Gary, de Wilno à la Rue du Bac*, cit., p. 39. Sur les positions de Gary à propos d'Israël, cf. l'entretien : « Le Judaïsme n'est pas une question de sang », entretien cité.

De plus, il est important de remarquer que ce n'est pas Gary lui-même qui s'approprie ici son *Je-juif*, qui se déclare « en tant que juif », mais ce sont sa femme américaine et les gens qui l'entourent qui l'identifient ainsi et qui expliquent son évanouissement *parce que* « il a peut-être perdu quelqu'un, dans le ghetto de Varsovie ». Se pourrait-il qu'on en revienne à la célèbre résolution sartrienne selon laquelle on n'est juif que dans le regard de l'autre⁵⁸⁹ ? Au contraire, il s'agit ici de revendiquer le lourd héritage de la Catastrophe comme pluriel : Gary semble stigmatiser que dans les camps ne sont pas morts que des juifs, c'est l'Homme qui y est mort et la question urgente devient désormais comment (se) survivre alors qu'il n'existe plus d'humanité. Selon le goût pour la provocation si chère à Gary, ne serait-il pas gênant de lui demander s'il se sentirait plus coupable d'avoir survécu aux juifs plutôt qu'à toute autre victime de l'extermination ? À bien des égards la réponse de Gary est assez claire :

- Il a peut-être perdu quelqu'un, dans le ghetto de Varsovie...
- Madame, est-ce que votre mari est... Est-ce qu'il est...
- Je l'avais supplié de ne pas revenir ici...
- Il a perdu quelqu'un, dans le ghetto ?
- Oui.
- Qui ça ?
- Tout le monde⁵⁹⁰.

Ainsi, il nous semble que cet épisode, tout en affirmant la dette profonde et intime éprouvée par Gary à l'égard de la mémoire de la Shoah, dénonce également, et une fois de plus, qu'il ne s'agit *pas seulement* de l'endettement d'un juif envers ses origines juives, mais surtout de l'endettement d'un homme par rapport à ses origines *humaines*.

Enfin, il serait hasardeux de considérer l'aventure de l'imaginaire, qui constitue le cas Ajar, uniquement comme le résultat d'une appropriation ultérieure de l'identité juive de la part de Gary. Roger Grenier⁵⁹¹ souligne le besoin essentiel de renaître en tant qu'auteur, alors que la critique avait arrêté de lire ses romans, et c'est ainsi que le dédoublement de Gary en Ajar trouve sa raison d'être. De plus, il semble que la revendication d'Ajar en auteur

⁵⁸⁹ Jean-Paul Sartre, *Réflexion sur la question juive*, cit.

⁵⁹⁰ *DGC*, p. 272.

⁵⁹¹ Roger Grenier, « Le Citoyen de la rue du Bac », dans Julien Roumette, « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., p. 26.

juif dans *Pseudo* ne soit pas tellement plus fiable que celle de Gary dans *La Danse de Gengis Cohn*, les deux étant également caractérisées par un « humour des extrêmes »⁵⁹² qui joue délibérément sur l'ambiguïté.

Dans *Pseudo*, le roman de 1976 où Gary brouille les pistes sur le cas Émile Ajar, le thème juif, qui ne constitue pas le centre de l'intrigue, est également un objet de questionnement identitaire de ce dernier et directement relié à la question de l'appartenance et de la culpabilité :

J'avais deux personnages qui luttait en moi : celui que je n'étais pas et celui que je ne voulais pas être. Mais ma culpabilité continuait à s'imposer à moi par son évidence [...]. Je me suis mis à inventer chaque jour des personnages que je n'étais pas, pour parvenir à encore moins de moi-même⁵⁹³.

Ici également, le dédoublement permet à Gary de donner voix à sa révolte contre l'alliance, non pas avec le but de la refuser *in toto*, mais plutôt de la récuser en tant qu'identité unique, prédéterminée et imposée. Ainsi, c'est dans l'« extraterritorialité » de la clinique psychiatrique du Docteur Christianssen que le pseudo-Gary et son sens de la culpabilité trouvent refuge, alors qu'il imagine être poursuivi par la police chilienne, portant « le même nom [que] [s]a mère, DINA » (ou plutôt Nina/Mina ?)⁵⁹⁴.

Dès le début du roman, il est question d'une fiche de dossier médical où Ajar est décrit comme juif⁵⁹⁵, ce que le patient n'accepte pas tout à fait. L'épisode rappelle celui, déjà cité, de *La Promesse de l'aube*, où Gary accuse sa mère d'avoir dénoncé sa judéité dans les documents officiels. D'ailleurs, quand le Docteur Christianssen essaie de calmer les délires d'Ajar, en assurant au patient que les juifs ne sont plus objets de discrimination, le protagoniste lui révèle son auto-diagnostic : « Docteur c'est infâme. Je connais maintenant la raison de tous mes efforts pour fuir mon identité, la cause de tous mes angoisses et pipis

⁵⁹² Cf. Judith Kaufmann, « La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », « Le mythe littéraire et l'histoire », *Études Littéraires*, vol. 17, numéro 1, avril 1984 et l'article déjà cité, « Romain – Gary – Gengis – Cohn, un terroriste de l'humour ».

⁵⁹³ *Pseudo*, p. 1361.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, pp. 1338-1339, « Je commence [...] à me demander si nous n'élaborons pas nos systèmes d'atrocités pour devenir maîtres de l'horreur. Nous libérer de la peur. Créer des états de terreur policière inouïe, qui serait entièrement en main de l'homme. On aura ainsi le soulagement d'en connaître la loi, le prétexte, le rituel, le règlement des abjections et des persécutions, le code de déshumanisation et de soumission, les emplacements bien définis, dans la chair et dans l'esprit, du faire mal, afin d'échapper à ce qui nous vise sans répit et sans aveu par son inconnu et son imminence, toujours plus proche et submergé, afin que cela arrive, qu'il y ait accomplissement, célébration même, certitude ».

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 1281.

de peur, de ma culpabilité et de mon refus d'hérédité. *Je suis juif*, docteur, d'où la haine de soi-même et racisme à son propre égard »⁵⁹⁶.

Ainsi, l'humour délirant et caustique que Gary utilise dans cette scène permet de renverser tous les clichés et les stéréotypes par lesquels le sens commun identifie (et emprisonne) un sujet derrière son appartenance religieuse. Une attitude dangereuse, dont les résultantes se trouvent dans les cendres d'Auschwitz. Une fois de plus, il ne s'agit pas pour Gary de renier son appartenance au judaïsme, qui coïncide d'une certaine façon avec sa venue au monde, mais de revendiquer, au moins dans la fiction, la liberté de ne s'approprier aucune identité : « C'était bien moi cette absence de moi-même. J'existais enfin, comme tout un chacun »⁵⁹⁷.

Puisque, chez Gary, « c'est dans son être empirique *seulement* que l'homme est susceptible de *venir au monde* »⁵⁹⁸ de façon authentique, il semble que c'est seulement dans la « fiction *empirique* » que cette liberté, forclosée par la nature humaine⁵⁹⁹, aussi bien que par l'alliance originelle, pourrait s'exercer. Ainsi, dans le domaine de la fiction, qu'il s'agisse de *La Promesse de l'aube*, de *La Danse de Gengis Cohn* ou de *Pseudo*, Gary met en scène, d'une part, un personnage d'écrivain juif en train de défendre un lien essentiel avec la tragédie de la Shoah. De l'autre, il proclame à haute voix son insoumission à tout déterminisme imposé par voie héréditaire, aussi bien par les documents officiels, par les dossiers médicaux que par une *doxa* plaquée et simpliste.

D'ailleurs, si Paul Audi affirme que *Pseudo* est le livre de la renaissance juive de Romain Gary, en partant du fait qu'il parle de lui-même au pluriel en écrivant : « Nous, les Juifs »⁶⁰⁰, on pourrait bien opposer à cette affirmation le reproche adressé par Gary dans *Chien Blanc* à trois juifs d'Europe de l'Est, naturalisés américains, qui aiment se réclamer d'un passé qui ne les concerne pas : « quand vous dites “nous *autres* esclavagistes américains”, ça vous fait jouir, parce que ça vous donne l'impression d'être des Américains à part entière ». Ainsi, comment ne pas voir dans son « Nous, les Juifs » l'énième provocation à une appartenance communautaire jamais vraiment réclamée ?

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 1328.

⁵⁹⁷ *Pseudo*, p. 1362.

⁵⁹⁸ Paul Audi, *Je me suis toujours été un autre*, cit., p. 78.

⁵⁹⁹ « Il n'y a pas de liberté [...]. Biologiquement, on n'est tous des opprimés. La nature, cette nature que l'on défend tant, exige de nous la soumission », *Au-delà de cette limite*, cit., p. 72, cf. Audi, *Je me suis toujours été un autre*, cit., p. 79.

⁶⁰⁰ Cf. Paul Audi et Jean-Pierre Martin, « Gary, Entre appartenance et identité », dans Julien Roumette, « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., p. 122.

À bien des égards, la fiction permet à Romain Gary d'exprimer et d'affirmer ce qui le relie, profondément, au judaïsme : « une relation avant toute décision, un lien qui précède, voire excède tout acte de volonté, tout choix, toute adhésion »⁶⁰¹. Dans l'espace littéraire, il arrive à faire et défaire ce « nœud » originel⁶⁰², par le biais d'une négociation qu'il relance continuellement, et qui le torture à jamais, entre appartenance à sa propre histoire et liberté de création. Comme l'écrit Jean-Marie Catonné :

L'identité n'est pas une simple affaire de gènes ou d'éducation mais de conscience de soi. De *vouloir-être* [...]. Gary *est* ce qu'il dit d'être, qu'il veut être, même s'il invente n'en déplaise aux archives et au droit du sang et du sol, quand il se reconnaît dans cette origine mélangée, antinomique, sans égard pour son homogénéité raciale⁶⁰³.

Ainsi, alors que Gary affirme « Gengis Cohn, c'est moi »⁶⁰⁴, et s'identifie à la figure du *dibbuk*, ce qui lui pose problème n'est pas tant d'être juif, mais plutôt le fait d'être enfermé en soi : il s'agit finalement d'un problème d'*ipséité*, sans véritable solution. En conclusion, Romain Gary semble faire de la fiction un « univers difficile »⁶⁰⁵ où la réalité de sa judéité entre par effraction et interroge l'idée même d'identité. Que serait-il sans qu'un récit d'histoire et de fiction le forme et lui révèle ce qu'il est ? Dans l'espace de la création romanesque, aucun obstacle à ce qu'il soit *aussi*, et très intimement, juif.

⁶⁰¹ Paul Audi, *Je me suis toujours été un autre*, cit., pp. 72, 73 : le mot appartenance en *yiddish* se prononce « *chaiakhout* », formé à partir de « *chaiekh* » qui signifie « relation, rapport ».

⁶⁰² *Pseudo*, p. 1278 : « Fait toujours des nœuds inextricables lorsqu'il essaye de délayer ses souliers, qu'il déchire ou coupe ensuite rageusement pour se libérer. Transfert sur les lacets de ses nœuds psychologiques qu'il ne fait que multiplier lorsqu'il cherche à les dénouer ».

⁶⁰³ Jean-Marie Catonné, *Romain Gary, de Wilno à la Rue du Bac*, cit., p. 33.

⁶⁰⁴ Entretien paru dans *Le Figaro*, le 4 juillet 1967, et cité par Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 399.

⁶⁰⁵ L'expression est de Jean-Claude Milner. Le philosophe théorise une « éthique » qui fait la « promotion » du signifiant juif (pourtant au sens ni théologique ni ethnologique) en tant qu'obstacle « soustra[yant] à toute pensée du rassemblement, pour faire entendre l'affirmation des sujets à la première personne ». L'« univers difficile » serait alors le contraire d'une « version de l'universel, en son fond chrétienne, du progressisme occidental ». Cf. Jacques-David Ebguy, « Jean-Claude Milner, ou *L'Impossible héritier* », *Labyrinthe*, 32, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/4001>, consulté le 30 juin 2019.

Chapitre III. Georges Perec : variations autobiographiques

« Je m'efforce de réaliser un projet d'écriture dans lequel je ne réécrirai jamais deux fois le même livre, ou plutôt, dans lequel, réécrivant chaque fois le même livre, je l'éclairerai chaque fois d'une lumière nouvelle. »⁶⁰⁶

L'activité d'écrivain de Georges Perec, commencée en 1956, se développe, selon l'explication que lui-même en fait à Maurice Nadeau en 1967, autour de quatre champs : sociologique, ludique, romanesque et autobiographique, même si Perec avoue que « presque aucun de [s]es livres n'échappe tout à fait à un certain marquage autobiographique »⁶⁰⁷. Enfant caché, Georges Perec a perdu ses parents au cours de la Seconde Guerre mondiale : son père, Icek Judko Perec, engagé dans la Légion étrangère, est « mort pour la France » en 1940 ; sa mère, Cécile Schulevitz, a été internée au Camp de Drancy, puis déportée, le 11 février 1943, en direction d'Auschwitz, mais son corps n'a jamais été retrouvé⁶⁰⁸. Georges l'a vue pour la dernière fois à la Gare du Lyon, d'où elle l'a fait partir sur un convoi de la Croix Rouge pour Villard-de-Lans⁶⁰⁹. Ensuite, il est adopté par sa famille paternelle, les Bienenfeld, et il grandit en Suisse, puis à Paris, dans une situation d'apparente normalité, élevé en dehors du judaïsme et des souvenirs douloureux du passé. Cependant, malgré la diversité de ses formes, toute l'œuvre de l'orphelin renvoie à la reconstruction de sa mémoire absente et à l'exorcisation du traumatisme de l'enfance qui pèse sur son devenir d'homme et d'écrivain.

« Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même temps que mon projet d'écrire »⁶¹⁰, affirme Perec dans *W*, bien qu'aucun de ses livres ne constitue une autobiographie au sens classique. D'après Claude Burgelin « ses textes vont proposer une démultiplication foisonnante du “je”, qui pourtant n'est ni une dispersion ni une métamorphose (“je” n'est pas un autre). Les miroirs qu'il explore sont des miroirs brisés,

⁶⁰⁶ « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, n°76, « Georges Perec », 3^e trimestre 1979, repris dans *Entretiens et Conférences (E/C)*, cit., t. II, p. 92.

⁶⁰⁷ « Ces quatre pôles définissent les quatre horizons de mon travail – le monde qui m'entoure, ma propre histoire, le langage, la fiction – », Georges Perec, *Penser/classer, Notes sur ce que je cherche*, Paris, Seuil, 2003, p. 11.

⁶⁰⁸ David Bellos, *Une vie dans les mots*, cit., pp. 59-82.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, pp. 77,78 et pp. 84-101. Perec aurait pris le convoi de la Croix Rouge entre l'année 1941 et l'année 1942.

⁶¹⁰ *W, OCI*, p. 676.

offrant des réfractions obliques qui permettent à toutes ces virtualités d'exister »⁶¹¹. Autrement dit, le portrait de l'auteur s'esquisse par accumulation, par soustraction, par déformation des bribes autobiographiques, à l'arrière-plan d'une Histoire⁶¹² qui devient racontable seulement par le biais d'une écriture oblique et détournée. Si le ressassement identitaire est commun chez les trois auteurs étudiés dans cette thèse, la particularité du parcours perecquien se lit d'abord dans la diversité des expérimentations formelles qui permettent la « réussite autobiographique ».

1. Le ressassement des origines, la spécificité des ænrages

Dans *Je suis né*, un récit posthume qui remonte aux années soixante-dix, Perec témoigne de la difficulté de raconter ce qui ne peut pas vraiment être raconté, une enfance volée par l'Histoire ; une mémoire blanche, hantée par le plein de ses trous ; un sentiment de culpabilité et d'impuissance à la fois. Alors que la contrainte des *Lieux*⁶¹³ lui impose de « dévider, encore une fois l'écheveau, jusqu'au bout, [et de s'] enfermer [...] pendant 12 ans [...] dans le monde clos de [s]es souvenirs, ressassés jusqu'à la satiété, ou l'écœurement », Perec hésite devant l'ampleur de la tâche⁶¹⁴ :

7.IX. 70

Carros

Je suis né le 7.3.36. Combien de dizaines, de centaines de fois ai-je écrit cette phrase ? Je n'en sais rien. Je sais que j'ai commencé assez tôt, bien avant que le projet d'une autobiographie se forme. J'en ai fait la matière d'un mauvais roman intitulé *J'avance masqué*, et d'un récit tout aussi nul (qui n'était d'ailleurs que le précédent mal remanié) intitulé *Gradus ad Parnassum*⁶¹⁵.

⁶¹¹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1990, p. 20.

⁶¹² Cf. Claude Burgelin, « Le Sujet et l'histoire. Quelques remarques sur la littérature française actuelle », *Cahiers de la Villa Gillet*, n° 6, mars 1998, pp. 125-136.

⁶¹³ Pour le projet des *Lieux*, nous renvoyons à l'étude de Philippe Lejeune, « *Lieux* » dans *La Mémoire et l'oblique*, cit., pp. 141-209 et à la deuxième partie de l'essai d'Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow, La Génération d'après et la mémoire de la Shoah*, cit.

⁶¹⁴ « Petit carnet noir », *W, OC I*, pp. 779-793, ici p. 784. *Je suis né* est un texte publié pour la première fois en 1988, dans le *Cahier Georges Perec*, n° 2, *Textuel 34/44*, n°21, Université de Paris VII-Jussieu, pp. 161-163.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 781.

« Je suis né le 7.3.36 » : ce « beau début, qui appelle des précisions, beaucoup de précisions, toute une histoire »⁶¹⁶, se réécrit (en variation) cinq fois de suite dans le même texte, sans que l'écrivain puisse continuer une narration qui semble empêchée, ou bien empoisonnée par son commencement. La difficulté de la mise en récit paralyse, ou du moins déroute, la construction de l'identité personnelle, alors que la configuration narrative n'arrive pas à établir une continuité du vécu face aux événements tragiques qui la désagrègent. À la nécessité rétroactive, évoquée par Perec, de trouver un sens à l'histoire de sa vie (« C'est [...] ce que je fais depuis 34 ans et demi aujourd'hui »⁶¹⁷), s'oppose l'effort torturant et acrobatique d'y intégrer l'« inopportun » et l'« intempestif », voire les dégâts d'une Histoire à la fois « vitale et mortelle »⁶¹⁸. Comment raconter ce qui ne se laisse pas appréhender ?⁶¹⁹ Comment attribuer un sens et une continuité à son propre vécu, alors que la mémoire, « mère du moi », se révèle une « mauvaise mère, incapable d'assurer sa fonction protectrice et rassurante »⁶²⁰? Condamnée au ressassement et à l'errance⁶²¹, elle se cherche dans l'invention des formes et des signifiants, selon les exigences d'un sentiment d'identité, « met[ant] en cause des intentions, des valeurs [...], donc des motivations, une affectivité »⁶²² :

Je suis né le 25 décembre 0000. Mon père était, dit-on, ouvrier charpentier. Peu de temps après ma naissance les gentils ne le furent pas et l'on dut se réfugier en Égypte. C'est ainsi que j'appris que j'étais juif et c'est dans ces conditions dramatiques qu'il faut voir l'origine de ma ferme décision de ne pas le rester⁶²³.

Dans cette petite parabole, constituant la variation la plus ironique des cinq différents incipit de *Je suis né*, l'écrivain essaie de tracer un parallèle entre lui et le divin – duquel ses origines juives et leur héritage douloureux le rapprocheraient obliquement – afin d'ennoblir son

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 782.

⁶¹⁷ *Ibidem.*

⁶¹⁸ *W, OC I*, p. 672.

⁶¹⁹ « Petit carnet noir », *W, OC I*, p. 783 : « Ou bien il y a une suite, ou bien il n'y en a pas... ou bien il y a une suite racontable, ou bien il n'y en a pas ».

⁶²⁰ Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Belval, Circé, 1996, p. 73.

⁶²¹ Cf. Maxime Decout, « Les Écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », dans Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, disponible en ligne, URL : <https://books.openedition.org/pupo/2099#bodyftn22>, consulté le 30 juin 2019.

⁶²² Jean Guillaumin, *La Genèse du souvenir*, cit., p. 16.

⁶²³ « Petit carnet noir », *W, OC I*, p. 782.

statut d'orphelin et lui substituer celui d'écrivain (inengendré). Si Marthe Robert inscrit volontiers cette personnification christique dans la mythologie de l'« enfant trouvé »⁶²⁴, la substitution de la date de naissance effective de Georges Perec avec le 25 décembre 0000 révèle également d'un jeu mathématique suggérant que Dieu et l'écrivain seraient nés le même jour⁶²⁵ ; alors que l'année 0000 (au lieu de « zéro », ou « 0 », ou « Ø »), pourrait avoir une signification palindromique, soulignant l'éternité de l'événement traumatique, se répétant sans fin et sans commencement. Comment donc continuer son récit, si sa propre naissance coïncide paradoxalement avec la fin de l'h/Histoire, avec l'Anéantissement ? Si Perec semble ici se confronter à son « point-zéro », il essaie également de renaître de ses cendres.

En effet, dans *Je suis né*, la tentative à la fois douteuse, jouissive et désespérée de recommencer sans cesse sa propre histoire, tout en déclarant la « quasi-impossibilité » de la continuer, se lit en même temps comme symptomatique du refoulement traumatique et comme une façon de se souvenir⁶²⁶. Alors, si le « texte psychique »⁶²⁷ perecquien cherche à se construire à partir d'un entrelacement manqué entre le passé et le présent, il ne lui reste qu'à inventer les contours de cette mémoire vide qui ressasse les dates significatives de l'histoire familiale⁶²⁸.

Dans *W ou le souvenir d'enfance* il s'agit pour Perec de retracer ce qu'il sait sur ses origines, interrogées à partir de souvenirs d'enfance, de « suppositions raisonnés » et de « procédés de projection⁶²⁹ ». Faute de mémoire, aussi bien que de transmission, il n'arrive pourtant à « dress[er] » qu'« une fiche signalétique » de ses parents⁶³⁰. Selon la documentation repérée par l'écrivain, sa mère aurait été raflée le 23 janvier 1943 et déportée

⁶²⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, cit.

⁶²⁵ Par exemple, Mirelle Ribière souligne comment dans *W* la référence au 7 mars est l'un des « renseignements biographiques [...] qui affectent rétrospectivement le statut fictionnel d'énoncés comme “Je suis né le 25 juin 19...” », allusifs à la fois de la naissance de l'écrivain et de la mort de son père, *Cahier Georges Perec n°2*, cit., p. 26.

⁶²⁶ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », art. cit.

⁶²⁷ Joël Candau, *Mémoire et identité*, cit., pp. 64, 65.

⁶²⁸ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition, perlaboration », art. cit., pp. 17, 18.

⁶²⁹ Claire de Ribaupierre, *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, préf. de Claude Burgelin, Bruxelles, Part de l'œil, 2001, p. 87. Laurent Demanze, dans son essai, *Encres Orphelines*, note comment, face « à des pères absents ou des mères endeuillées, victimes sacrifiées par l'Histoire, il ne s'agit plus pour les héritiers orphelins de la guerre de s'émanciper symboliquement ni d'ébranler les figures de la loi mais de combler les lacunes des origines et de mettre en récit des êtres fantomatiques », Laurent Demanze, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, J. Corti, 2008, cit., préface.

⁶³⁰ « C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret déclara Cyrla Perec officiellement décédée le 11 février 1943, à Drancy (France). Un décret ultérieur du 17 novembre précisa que « si elle avait été de nationalité française » elle aurait eu droit à la mention “mort pour la France” », *W, O C I*, p. 688.

le 11 février 1943⁶³¹, de Drancy à Auschwitz, dans le convoi 47 (le même que celui de la mère de Dora Bruder, qui s'appelait également Cécile). Personne ne sait pourtant dans quelles circonstances elle perdit la vie, puisqu'il ne reste aucune trace de cet événement. En fait, bien qu'il s'agisse d'une mort réelle, c'est une mort *fictive* qui est mentionnée et datée dans les documents officiels : mis à l'épreuve de l'écriture, ces derniers dévoilent toutes leurs contradictions, à l'instar des souvenirs fallacieux de Perec. Cette disparition sans tombe « qu'aucun n'avait vu[e], n'avait su, n'avait pu, n'avait voulu voir »⁶³² laisse un vide infranchissable, de telle sorte que la trace, aussi bien avalée par les actes civils que par les silences familiaux, se fait cicatrice, tant sur le corps de Perec que dans ses textes⁶³³. Loin d'être montrée de façon manifeste, elle est plutôt camouflée par des indices obliques qui tendent à la raréfaction du référent. À travers la répétition obsessionnelle des numéros⁶³⁴ 11 et 43 transparait alors la mission d'inscrire, définitivement, dans la littérature, une mort qui sur terre n'avait pas trouvé sa place.

D'ailleurs, en faisant des dates significatives de l'histoire familiale des *ancrages* narratifs, Perec arrive à « revaloriser » cette dernière, à faire d'elle une matière narrative à part entière. En effet, « la capacité structurante de l'*ancrage* [...] permet [...] – selon Bernard Magné – la transformation d'un événement biographique en principe d'écriture »⁶³⁵, aidant à « donner sens et unité à une histoire individuelle ». À la différence des biographèmes de Roland Barthes, qui constituent la matière d'un biographe « amical et désinvolte », les *ancrages* sont des « mécanismes textuels » (*encrages*) qui compensent l'absence douloureuse de « repères historiques » (*ancrages*)⁶³⁶. Ainsi, selon Magné, le 16 juin 1940, date du décès du père de Perec, ne devient pas un *ancrage*, puisqu'une simple croix de bois

⁶³¹ Le convoi est probablement arrivé à destination autour du 16 février.

⁶³² *La Disparition*, OC I, p. 278.

⁶³³ Nous reviendrons sur l'image de la cicatrice, si présente dans l'imaginaire de Perec, à la fois comme blessure physique ; comme marque de l'héritage et comme élément de « poésie structurelle et stylistique », cf. *infra*, ch. III.4.

⁶³⁴ Il existe cependant un autre « lieu rhétorique », dont on parle moins, lié à la date de naissance de Georges Perec lui-même : la date du 7.3.1936 est en effet codée par l'écrivain par la répétition des numéros 73 et 37 (numéros premiers et palindromes ; 73 est aussi le résultat de 36+1+36.) Cf. « Notes pour le stage Oulipo de Villeneuve-lès-Avignon, 13-18 juillet 1981 », *Action poétique*, n° 85, p. 79, cité par Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Nathan, « 128 », 1999, p. 69. Comme l'observe Bernard Magné, on peut repérer de nombreux exemples de ces références obliques dans les textes perecquiens, si l'on pense au personnage de « 53 jours » qui a 46 ans en 1964, alors que Perec en avait 37 en 1973 ; aux 73-1 noms de Kara... dans *Quel petit vélo...* ; à la structure à double contrainte du chapitre 73 de *La Vie mode d'emploi*, aussi bien qu'aux tableaux 37 et 37 bis d'*Un cabinet d'amateur*. Finalement, avec les 37 chapitres de *W*, on aura cité les occurrences les plus connues. Pour une liste exhaustive voir Bernard Magné, « 128 », *op. cit.*, pp. 69-70.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶³⁶ *Ibidem*.

dans le cimetière permet à l'écrivain de faire le travail de deuil⁶³⁷ : « Cette très forte disparité entre la production textuelle des deux dates est au demeurant tout à fait logique : puisque la mort du père possède son propre *ancrage* référentiel, il n'y a pas une nécessité aussi forte de lui fabriquer un *encrage* textuel »⁶³⁸. Si le 16 est pourtant encrypté, par exemple, dans les 16 chapitres d'*Un homme qui dort* (non numérotés) ou dans les 16 séquences d'*Alphabets*, cette référence oblique est en effet moins évidente que celle omniprésente au numéro 11, souvent accompagné par le 43.

Étant encryptés dans toute l'œuvre perecquienne, les *ancre*s donnent vie à une « pratique » qui, selon Christelle Reggiani, permet « la condition de possibilité formelle [d'une] élaboration autobiographique singulière »⁶³⁹. En effet, Perec se sert des nombres comme les symbolistes se servaient des couleurs : ainsi, il peut associer une image concrète à son abstraction, voire à sa sublimation littéraire. D'ailleurs, le *symbolon*, selon l'étymologie grecque du mot, était composé par les deux morceaux d'un objet, dont deux personnes conservaient chacune une moitié, pour signifier leur lien indissoluble. Il devient alors, outre un signe de reconnaissance, un mot de passe, qui sert à remettre en contact deux univers séparés, mais ayant la même origine. De même, Perec crée une réalité autobiographique « autre » (visible mais aussi visionnaire), échappant aux défaillances de la parole et de sa mise en récit problématique, pour signifier la perte (invisible) de l'objet aimé – la mère, de laquelle il a été séparé, mais à laquelle il est indissolublement lié –.

Son autobiographie relève donc de l'« alliance entre la lettre et le nombre », un phénomène qui est d'ailleurs déjà attesté dans un ouvrage pré-oulipien comme *Quel petit vélo*, où la répétition du nombre onze, dans des contextes éloignés de sa signification originale, exorcise dans le texte l'obsession de la mort de la mère. Pourtant, ce sera « le recours aux contraintes littéraires (et numériques) autorisées par l'Oulipo qui permettra à l'écrivain de systématiser de telles procédures de cryptage, et de fonder [...] la logique réticulaire qui reconduit, *au bout du compte*, l'écriture perecquienne à l'antique poétique du tombeau »⁶⁴⁰. Ainsi, les numéros qui composent la date de la mort de la mère (11.2.43) aussi bien que celle de la mort du père (16.7.1940) et celle de la naissance du petit Georges

⁶³⁷ Manet van Montfrans, *Georges Perec: la contrainte du réel*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 114-116.

⁶³⁸ Bernard Magné, « 128 », *op. cit.*, p. 58.

⁶³⁹ Christelle Reggiani, « Perec avant l'Oulipo », dans Maxime Decout (dir.), « Georges Perec », *Europe*, cit., p. 30.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

(7.3.1936) se répètent d'un récit à l'autre, « *æncrant* » le souvenir de la mort des parents à l'affirmation de la vie de l'écrivain⁶⁴¹.

En empruntant à Philippe Lejeune la notion d'« espace autobiographique », Magné définit les *æncrages* littéraires comme des « lieux rhétoriques »⁶⁴². Il s'agit d'ailleurs d'une expression que Perec lui-même utilise, en parlant des *Choses* et d'*Un homme qui dort*, pour expliquer comment, dans chacun de ces deux textes, il se proposait d'épuiser un sujet donné (à la fois « la fascination des objets » et l'« indifférence ») : « J'essaie, si vous voulez, de dire tout ce que l'on peut dire sur le thème d'où je suis parti. C'est ce que les rhétoriciens appelaient les lieux rhétoriques »⁶⁴³.

Considérer l'*æncrage* comme un « lieu rhétorique » signifierait ainsi, d'une part, répéter un concept jusqu'à l'épuisement ; de l'autre, répéter l'anéantissement même, par le biais d'un noyau mémoriel signifiant que l'on ne veut, ou l'on ne peut, pas le développer ultérieurement. À notre sens, les *æncrages*, alternant avec les blancs tracés sur la page, deviennent les notes le plus aiguës d'une litanie laïque qui refuse la dévotion aussi bien que la soumission à la mort : ils sont « marque indélébile »⁶⁴⁴ de ce qui fut vivant et qui doit rester vivant, dans et par l'écriture.

Afin, peut-être, de souligner « l'homogénéité du dire et du vivre »⁶⁴⁵ qui transparaît des *æncrages* perecquiens, Bernard Magné emprunte à Henri Meschonnic la notion de « forme-sens »⁶⁴⁶. En effet, selon ce dernier, l'« écriture » est « un vivre-dire impliquant par le je de l'écriture l'effet de l'écriture sur le je »⁶⁴⁷, ce qui signifie que le style, inséparable de la signification, est avant tout la « construction-inscription d'un inconscient »⁶⁴⁸ dans le texte. On voit bien d'ailleurs comment chez Perec le langage correspond au « jeu d'un sujet dans son histoire, et dans l'historicité des conditions de production de sa parole »⁶⁴⁹, devenant voie de communication avec d'autres inconscients. En effet, sa recherche

⁶⁴¹ « Leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie », *W*, *OC I*, p. 689.

⁶⁴² Bernard Magné, « 128 », *op. cit.*, p. 28.

⁶⁴³ Georges Perec « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » (1967), *E/C*, cit., t. I, p. 86.

⁶⁴⁴ *W*, *OC I*, p. 689.

⁶⁴⁵ Henri Meschonnic, *Pour la poésie I*, cit. : une forme sens est « la forme du langage dans un texte (des petites aux grandes unités), spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre », p. 176.

⁶⁴⁶ Selon Magné, « toute *æncrage* étant une forme-sens, il doit constituer la base d'un réglage textuel [...], d'une contrainte », Bernard Magné, « 128 », *op. cit.*, p. 30.

⁶⁴⁷ Henri Meschonnic, *Pour la poésie I*, cit., p. 176.

⁶⁴⁸ Henri Meschonnic, *Pour la poésie III*, Paris, Gallimard, NRF, 1973, p. 11.

⁶⁴⁹ Jean-Claude Carpanin Marimoutou et Daniel Baggioni, *Formes-sens, identités*, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de la Réunion, URA. 1041 du CNRS, 1989, avant-propos consulté dans l'édition électronique.

esthétique sur la forme et sur le son répond aux besoins d'une identité qui découpe le monde et le reconstruit à sa façon, rendant apparents certains éléments ou événements significatifs et en cachant d'autres. Le microsystème de références qui traverse ses récits ne prend alors son sens qu'à travers la reconnaissance et l'appropriation du lecteur, appelé à trouver de la cohérence dans des données éparses, qui seraient autrement disparates.

Ainsi les *ancrages* deviennent des mots révélateurs de ce qu'ils cachent, tout en étant les « cordonnées à partir desquelles les axes de [la] vie peuvent trouver du sens ». Se manifestant sous la forme de « mention »⁶⁵⁰, c'est-à-dire à des niveaux interdiscursif et intertextuel, ils jouent le rôle d'une mémoire en faillite, difficilement scriptible dans le récit, à l'image des onze récurrences du numéro 11 dans la *Vie mode d'emploi*, à partir de l'adresse 11 rue Simon-Crubellier où se situe le bâtiment au centre du récit, qui renvoient aux processus de « résistance » et de « déplacement » par lesquels s'écrit la mémoire de la mère⁶⁵¹. La liste des *ancrages* perecquiens pourrait être bien longue : dans *Un homme qui dort*, on découvre la même référence, entre autres, dans la description des « trois-quatre paires de chaussettes » abandonnées dans le bassin, ou dans le renvoi à la page 112 (11/2/1943) du livre de Raymond Aron. De même, dans la partie fictionnelle de *W*, Gaspard Winckler commence son histoire en la liant indissolublement à celle de Cécile (Cyrla) Perec : « je suis né le 25 juillet... vers quatre heures à R. petit hameau de trois feux. [...] tout mon héritage tient en quelques effets, un peu de linge, trois ou quatre pièces de vaisselle⁶⁵² », alors que Otto Apfelstahl lui raconte des trois ou quatre heures qui suivirent le naufrage de 1943⁶⁵³. Comme on le voit, il s'agit d'une série de renvois tout à fait détournés et difficiles à repérer pour un lecteur non averti, qui ne font sens que dans la série.

Bernard Magné distingue également les *ancrages* « fonction »⁶⁵⁴ qui ont une valeur formelle et/ou structurante au niveau textuel, à l'instar du numéro 11 qui « règle soit des macrostructures globales, soit des microstructures locales »⁶⁵⁵. Ainsi, parmi les microstructures locales, on pourrait citer les 11 mots qui constituent le titre de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* alors que l'exemple le plus célèbre des

⁶⁵⁰ Bernard Magné, « 128 », *op. cit.*, pp. 59-61.

⁶⁵¹ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit., p. 44.

⁶⁵² *W*, *OCI*, p. 660.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 690.

⁶⁵⁴ Bernard Magné, « 128 », *op. cit.*, pp. 61-65. Pour plus de détails nous renvoyons notamment au chapitre « Une arithmétique fantasmagorique ».

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

macrostructures globales est représenté par les 11 chapitres qui constituent la première partie de *W* et qui précèdent la césure « [...] » au milieu du texte.

En tant que « fonctions », les *æncrages*, comme d'autres contraintes perecquiennes, répondent à la volonté de Perec de contrôler le hasard, l'écrivain se faisant l'artisan-créateur d'un « aléatoire déterminé »⁶⁵⁶. Pourtant, au jeu combinatoire qui caractérise, par exemple, un texte comme *La Vie mode d'emploi*, s'accompagne toujours chez Perec une prédilection pour la transgression de la règle, appelée à réaliser « l'opposition entre la vie et le mode d'emploi, entre la règle du jeu que l'on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement [le] travail de mise en ordre »⁶⁵⁷. A bien des égards, cette dérégulation programmée, que Perec emprunte au *clinamen* lucrétien⁶⁵⁸, répond à une logique double : d'une part, elle se nourrit de l'autonomie créatrice de l'écrivain⁶⁵⁹ ; de l'autre elle constituerait une fuite de la perfection, pour faire du récit une matière vivante (tout ce qui est *perfectus* est mort, selon l'étymologie latine même).

Ainsi, les différentes manières d'agencer les *æncrages* et, plus généralement, les contraintes formelles dans les différents textes forment l'un des artifices qui confère au questionnement identitaire perecquien sa spécificité littéraire. Si les cryptages ont souvent été interprétés comme une sorte de décodage pour initiés, quel est le sens ultime qui transcende la résultante énigmatique, parfois même jubilatoire de ces leurres machiavéliques ? Alors que Perec propose une littérarité autre, montrant en acte l'inscription de son identité et de sa mémoire défaillantes dans le langage, les *æncrages* familiaux semblent constituer les pilotis biographiques dont il a besoin pour *continuer* son histoire, voire pour lui donner une suite, sinon un nouveau départ.

En ce sens, ce réseau de renvois, dont la récurrence du numéro 11 n'est qu'un exemple, constitue une sorte de décor intime pour la mise en scène du ressassement identitaire qui attache, indissolublement, Perec à l'écriture (et non seulement à l'écriture autobiographique *stricto sensu*). De ce point de vue, l'*æncrage* peut être considéré comme le « lieu

⁶⁵⁶ Perec, comme Queneau, recherchait « l'aléatoire déterminé » Cf. Jean-Luc Joly, Notice, *VME, OC II*, p. 1010.

⁶⁵⁷ « Le travail de mémoire », in *E/C* t. II, cit., pp. 52 e 53.

⁶⁵⁸ « Quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anti-contrainte dedans. Il faut – et c'est important – détruire le système des contraintes. Il ne faut pas qu'il soit si rigide, il faut qu'il y ait du jeu, comme on dit, que ça grince un peu : il ne faut pas que ça soit complètement cohérent, il faut un *clinamen* [...] », « Georges Perec, Entretien avec Ewa Pawlikowska », dans *E/C* t. II, cit., p. 202.

⁶⁵⁹ D'après Perec, « pour qu'on puisse fonctionner dedans [un système de contraintes] avec liberté, il faut volontairement une petite erreur », « La Maison des romans », *E/C* t. I, cit., pp. 240-241.

rhétorique » de l'absence, puisqu'il permet de dire la souffrance extrême de l'anéantissement (qui constitue un *tout* obsédant) en répétant le *rien* qui la constitue.

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 : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance rempli de souvenirs intacts... des tels lieux n'existent pas.⁶⁶⁰

D'ailleurs, dans « Villin-souvenir », Perec écrivait en effet : « ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lieu est rhétorique »⁶⁶¹. En ayant déclaré son refus de l'indicible en 1962 déjà, Perec transforme sa biographie en autobiographie par le biais de la structuration formelle⁶⁶². Non pas comme un démiurge, mais comme un artisan de la langue⁶⁶³, Perec joue alors de ses astuces et trompe son lecteur en construisant et en détruisant ses récits (tout aussi bien que son « Je »), à partir des « lieux rhétoriques » de l'absence, des « formes-sens » qui restent « stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés » dans ses textes. Enfin, le système des *ancrages* numériques trouve tout son sens dans les renvois *intra*-textuels que Perec insère dans ses différents textes. Ils y apparaissent ainsi comme des symboles du caché, de l'ailleurs, de l'invisible, qui encryptent le sens « sacré » du souvenir et alimentent parallèlement une mythobiographie de la perte. C'est un système complexe de correspondances et d'allusions indirectes qui conserve la trace de la disparition, sans pourtant en faire un dogme imprononçable. Perec arrive finalement à faire revivre « autrement » son histoire, stimulant l'imaginaire du lecteur par le biais des références « logiques », qui renvoient d'ailleurs, paradoxalement, à une réalité complètement illogique, donc incompréhensible : celle de la séparation et de l'anéantissement.

⁶⁶⁰ *Espèces d'espaces*, EE, OC I, p. 645.

⁶⁶¹ « Villin-souvenir », texte inédit présenté par Philippe Lejeune, *Genesis*, n°1, 1992, p. 127-151, disponible en ligne, URL: www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1992_num_1_1_878, consulté le 30 juin 2019.

⁶⁶² Bernard Magné, n° 128, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶³ *Georges Perec, artisan de la langue*, textes réunis et présentés par Véronique Montémont et Christelle Reggiani, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012.

2. Ressasser/Réécrire... « Le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement »

Si la contrainte, avec ses lois structurantes⁶⁶⁴, répond, comme on l'a vu, au « besoin d'étai »⁶⁶⁵ de Perec, dans *W*, l'écrivain cherche son soutien dans le passé (était) : ainsi, le « grenier de l'enfance », troué en son centre en tant qu'il est dépourvu de « souvenirs intacts », devient le point de départ fondateur de la quête identitaire.

L'enfance est le sol sur lequel j'ai grandi, elle m'a appartenu, quelle que soit ma ténacité à dire qu'elle ne m'appartient plus. J'ai longtemps cherché à détourner ou à masquer ces évidences, m'enfermant dans le statut inoffensif de l'orphelin, de l'inengendré, du fils de personne. Mais l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens⁶⁶⁶.

Comme l'allitération du « s » en ouverture et en clôture de ce morceau semble vouloir l'indiquer, l'enfance est le « sol » où trouver le « sens », où le verbe appartenir ne se conjugue plus seulement au passé, mais au présent : fragile, douloureuse et jalonnée de questions, elle fait office de point de départ d'un cheminement plus long, de toute une histoire. D'après Ricœur, se souvenir de soi, c'est d'abord être capable de se souvenir, se découvrant, dans la remémoration, comme un sujet acteur⁶⁶⁷ ; pourtant, lorsque Perec se confronte au « réel antérieur », l'interrogation de ses souvenirs et de sa capacité de remémoration fait faillite : n'arrivant pas à se « con-figurer » dans l'H/histoire par la mise en intrigue poétique, il a du mal à saisir et à redéfinir sa propre identité. Ainsi, dans *W*,

⁶⁶⁴ Dans « Les Gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant » (« Autoportrait »), *Cause commune*, n°1, mai 1972, pp. 19-20, Perec affirme « L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité. Ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient un carcan ? Il faudra bien un jour que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité », *JSN*, p. 73.

⁶⁶⁵ Perec écrit : « pour être, besoin d'étai », *W, OCI*, p. 700.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 666.

⁶⁶⁷ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 40 : « À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli, et que nous évoquerons longuement le moment venu, ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire ».

l'écrivain découvre et perlabore surtout son manque de repères, si bien que sa recherche n'atteint aucun « jalon »⁶⁶⁸ définitif, mais tout se fait « détour, matière à rêvasser »⁶⁶⁹. Aux phrases dubitatives qui expriment la méfiance de Perec envers sa propre mémoire, s'oppose pourtant un travail d'« exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails »⁶⁷⁰ : l'anamnèse, qui lutte contre l'oubli d'« un souvenir unique, profondément occulté, profondément enfoui et d'une certaine manière nié »⁶⁷¹. Ainsi, selon Philippe Lejeune, la résistance du traumatisme et son déplacement hors du contexte original – modalités défensives de l'inconscient, selon Freud – atteignent chez Perec le statut de « méthode de travail »⁶⁷² : d'une certaine manière, « l'oblique, l'indirect, la dévie », la ruse – permettant de contourner, de dire autrement l'indicible de la perte⁶⁷³ – représentent une tentative de recomposer, par le « devenir-image »⁶⁷⁴, ce que la « minutie de la décomposition »⁶⁷⁵ n'a pas réussi à restituer.

Dans le cas du souvenir de l'abandon-sauvetage du petit Georges à la Gare de Lyon, ce qui revient dans l'écriture est la partie émergée d'un travail de deuil qui peine à s'accomplir, étant issu de deux forces opposées, l'une qui voudrait se souvenir de l'événement, l'autre qui résiste contre cette mise au jour. Ainsi, Perec réécrit plusieurs fois le point de non-retour que représente la séparation d'avec Cécile, devenue l'un des « épisodes » les plus marquants de sa vie et de son écriture. Alors que l'incipit de *W* débute par le « ton froid et serein de l'ethnologue »⁶⁷⁶, qui refuse d'embellir les événements en s'appuyant sur les documents et les photographies, dans l'épisode du départ, Perec reconstruit, interprète, brouille, dissimule et dissout finalement un souvenir enfoui, devenu matière narrative à part entière : « l'acte de construction n'en finit plus, toujours rattrapé, miné, rongé par ce manque qu'il prétend à la fois peindre et combler »⁶⁷⁷.

Ainsi, Philippe Lejeune analyse six versions différentes du souvenir du départ de la Gare de Lyon, épisode dont l'importance est repérable grâce à sa position centrale dans *W*,

⁶⁶⁸ Georges Perec, « Les Lieux d'une ruse » (*LDR*), *Cause Commune*, n° 1, 1977, pp. 77-88, republié dans *Penser/classer*, cit., pp. 59-73.

⁶⁶⁹ *Ibid.* p. 60.

⁶⁷⁰ « Le travail de mémoire », propos recueillis par Franck Venaille, dans *E/C* t. II, p. 49.

⁶⁷¹ *Ibid.* pp. 60-61.

⁶⁷² Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit., p. 44.

⁶⁷³ Bruno Blanckeman, dans « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit., p. 127, utilise l'expression d'« autrement dicible ».

⁶⁷⁴ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 7.

⁶⁷⁵ « Le travail de mémoire », entretien cité, p. 49 ; cf. dans *W, OC I*, p. 689 : « l'indicible n'est pas tapis dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée ».

⁶⁷⁶ *W, OC*, p. 660.

⁶⁷⁷ Philippe Lejeune, *La Mémoire et oblique*, cit., p. 44.

en conclusion des souvenirs d'enfance et au centre de l'histoire. La première version de ce souvenir date de 1959⁶⁷⁸. Perec fait référence au Charlot que sa mère lui aurait acheté pour le voyage et au mouchoir blanc qu'elle aurait agité en le saluant sur le quai. Les deux détails étant également faux⁶⁷⁹, ils relèvent d'une reconstruction *a posteriori*⁶⁸⁰, visant à développer un souvenir complètement effacé : c'est-à-dire la dernière image de la mère, dont Perec ne fait jamais mention.

En 1969, le n°15 de *Lieux* détaille encore plus la description fautive de l'illustré et ajoute que l'enfant aurait eu un bras dans le plâtre pour faciliter sa prise en charge par le convoi⁶⁸¹ ; dans la troisième et la quatrième variation, caractérisant deux avant-textes, l'un de 1970⁶⁸² et l'autre non daté⁶⁸³, il reste la référence au Charlot parachutiste, à laquelle s'ajoute la mention d'une clé en or que lui aurait donnée son père. Finalement, dans *W ou le souvenir d'enfance* le même épisode apparaît dans trois lieux différents du texte :

De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans : bien que je n'aie rien de cassé, je porte le bras en écharpe. Ma mère m'achète un Charlot intitulé Charlot parachutiste : sur la couverture illustrée, les suspentes du parachute ne sont rien d'autre que les bretelles du pantalon de Charlot⁶⁸⁴.

⁶⁷⁸ « Un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. Je l'aperçus il me semble, agitant un mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix Rouge », écrit en 1959, cet extrait entrera ensuite dans *W* (cf. *W, OC I*, p. 681).

⁶⁷⁹ Philippe Lejeune démontre que le *Charlot Détective* n'est publié qu'après la guerre, étant dessiné par l'auteur du *Dictateur*, Charlie Chaplin. Pour ce qui est du détail du mouchoir blanc, il s'agit d'une référence larmoyante empruntée à l'imaginaire romanesque et cinématographique.

⁶⁸⁰ Cf. Philippe Lejeune, *La Mémoire et oblique*, cit., pp. 79-87.

⁶⁸¹ *Lieux* n°15, 22 août 1969, cité par Philippe Lejeune, *ibid.* p. 79 : « Ma mère m'accompagne à la gare de Lyon alors que je dois rejoindre ma tante à Villard par un convoi de la Croix Rouge (j'ai cru que l'on m'avait mis le bras dans le plâtre pour faire croire que j'étais blessé, mais en fait je crois que j'avais le « droit » d'être expatrié étant « fils de tué »). Ma mère m'achète un Charlot : Charlot aviateur ou Charlot parachutiste ; en tout cas la couverture le représente en train de descendre en parachute ».

⁶⁸² « Souvenirs catalogables :

- lecture d'un journal yiddish (3 ans ?) (réinventé)

- la clé

- Charlot parachutiste [...] », extrait cité par Lejeune, *La Mémoire et oblique*, op. cit., p. 80, daté 5 mars 1970.

⁶⁸³ « Je n'ai de mes parents que deux souvenirs improbables : mon père m'aurait, un jour, donné une clé en or ; ma mère en m'accompagnant à la gare de Lyon en 1942 m'aurait acheté un Charlot : Charlot parachutiste (sur la couverture en couleurs, les suspentes du parachute ne sont autres que les bretelles du pantalon de C.). Tout ce que je sais d'autre (et ce sont fort peu de choses) vient de rares photographies ou de ce que ma tante, la sœur de mon père a pu me dire : (rajouté après :) bandage herniaire ? Opéré à Grenoble (par Mondor ?) », extrait non daté, cité par Lejeune, *La Mémoire et oblique*, *ibidem*.

⁶⁸⁴ *W, OC*, p. 676.

Un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. Je l'aperçus, il me semble, agitant un mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge⁶⁸⁵.

Le départ.

Ma mère m'accompagna à la gare de Lyon. J'avais six ans. Elle me confia à un convoi de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble, en zone libre. Elle m'acheta un illustré, un Charlot, sur la couverture duquel on voyait Charlot, sa canne, son chapeau, ses chaussures, sa petite moustache, sauter en parachute. Le parachute est accroché à Charlot par les bretelles de son pantalon. La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe. Mais ma tante est à peu près formelle : je n'avais pas le bras en écharpe, il n'y avait aucune raison pour que j'aie le bras en écharpe. C'est en tant que « fils de tué », « orphelin de guerre » que la Croix-Rouge, tout à fait réglementairement, me convoyait⁶⁸⁶.

Ce processus de ressassement n'a rien à voir avec l'exigence de synthèse heureuse habituellement confiée à l'écriture autobiographique. Au contraire, c'est dans la dissémination répétitive d'un certain nombre d'indices et dans les variations imaginatives les caractérisant qu'on lit le noyau traumatique du souvenir.

Étant donné qu'aucun document ne certifie avec exactitude les circonstances de la mort de Cécile, l'épisode du départ vers Villard-de-Lans représente pour l'orphelin le moment concret de la perte. La réécriture obsessionnelle de ces instants tragiques, que le petit Georges n'a vécu comme tels que rétrospectivement, ne raconte rien d'autre que le deuil impossible d'un fils ayant perdu sa mère sans s'en rendre compte. Le manque de souvenirs s'exprime alors par la honte et par un sentiment de culpabilité, puisque, à cinq ans et demi, la mémoire devrait être déjà porteuse de traces : l'amnésie et son contraire – l'hypermnésie⁶⁸⁷ de l'écrivain Perec – relèveraient donc du gommage traumatique. Le miroitement du regard de l'enfant sur celui de l'adulte, donne l'impression que ce dernier flotte depuis toujours sur le ruisseau d'un oubli traumatique. Quoique le temps passe et malgré la recherche documentaire et le support des témoignages, Perec n'a rien à ajouter par

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 681.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 699.

⁶⁸⁷ Jean Bertrand Pontalis, « Pierre G » dans *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986.

rapport à ce premier souvenir d'enfance, rien ne lui restitue l'image impossible des parents. C'est ainsi sur l'affabulation, la mystification, l'altération de celui-ci qu'il construit encore toute son identité dans le présent de la narration. La répétition, en ce sens, se montre comme un processus à la fois psychanalytique et esthétique, car elle permet l'élaboration d'un oubli initial à travers des processus en *-ana*⁶⁸⁸ : à partir de l'*anamnèse* volontaire du souvenir, l'écrivain demande à revivre « à nouveau » ce premier souvenir d'enfance en y passant « à travers » : l'anaphore sert ainsi à marquer le temps de l'*analyse*, alors que l'*analogie* cherche à stimuler l'élan visionnaire de l'*anamorphose* littéraire.

D'ailleurs, si ce souvenir se répète de façon obsessionnelle, en s'éloignant parfois beaucoup de la « vérité » des faits, existe-t-il une vérité historique de ce qui s'est passé en ce jour à la gare de Lyon ? Par la répétition de cet épisode en variation continue, Perec montre comment la remémoration des événements du vécu est toujours inatteignable, étant issue d'une fabrication successive, qui relève du regard rétrospectif qu'on porte sur le passé dans et à travers le présent.

De plus, en analysant ce même système de variations contrôlées qui reconstruisent le moment de la perte, on pourrait voir également une dénonciation, de la part de l'écrivain, de l'action « destructrice »⁶⁸⁹ du ressassement mémoriel. D'après Raphaëlle Guidée, chez Perec, la répétition obsessionnelle d'un souvenir, au lieu de le développer, « met en évidence la pauvreté des certitudes », dont le manque est compensé et, d'une certaine manière, accentué par la création même d'une confession délibérément mensongère.

Il s'agit, du reste, de l'aspect pathologique, dénoncé par Ricœur, de toute opération de mise en images du passé : alors qu'on essaie de revenir en arrière afin de s'approprier, à l'aide de l'imagination, un certain événement du vécu, on met en crise la fiabilité et l'ambition d'être fidèle à la réalité de la mémoire, restant pris dans une forme quasi hallucinatoire de « résurrection »⁶⁹⁰ du passé. D'ailleurs, dans le souvenir-écran de la gare de Lyon, une série de modalisateurs et de connecteurs logiques exprimant le doute remettent en cause l'authenticité du souvenir : l'aveu se révèle finalement dépourvu de toute vérité, sinon celle de la disparition du souvenir même. Dans l'extrait qui suit, c'est ainsi Perec lui-

⁶⁸⁸ Cf. *supra*, « L'identité entre mémoire et oubli », ch. I.3.

⁶⁸⁹ Raphaëlle Guidée, « L'éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec », dans Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, *La Littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, cit.

⁶⁹⁰ « Une phénoménologie de la mémoire ne peut ignorer ce qu'on vient d'appeler le piège de l'imaginaire, dans la mesure où cette mise en images, côtoyant la fonction hallucinatoire de l'imagination, constitue une sorte de faiblesse, de discrédit, de perte de fiabilité pour la mémoire. [...] La "résurrection" du passé tend à revêtir, elle aussi, des formes quasi hallucinatoires », Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., p. 66.

même qui dénonce ouvertement la non-fiabilité de son témoignage impossible, condamné à un « ressassement sans issue »⁶⁹¹.

Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble toujours que je ne pourrais que les répéter : quelle que soit la précision des détails vrais ou faux que je pourrais y ajouter, l'ironie, l'émotion, la sécheresse ou la passion dont je pourrais les enrober, les fantasmes auxquels je pourrais donner libre cours, les fabulations que je pourrais développer, quels que soient, aussi, les progrès que j'ai pu faire depuis quinze ans dans l'exercice de l'écriture, il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue⁶⁹².

Si l'effleurement des traces mnésiques de l'enfance constitue une partie intégrante de l'identité personnelle de Perec, l'écriture témoigne des mouvements de censure et de résurgence par lesquels elles apparaissent et disparaissent sans cesse dans sa mémoire empêchée. Alors que Perec fait d'un trou l'origine même de son nom, le souvenir de l'abandon change continuellement de contours, d'intensité et de signification. D'ailleurs, puisque les faits traumatisants demeurent en dépôt dans sa conscience, déguisés par une stratégie de survie plus ou moins inconsciente, l'événement originel est insaisissable et constitue un vide qui ne peut pas être comblé. Ainsi, les scènes fantasmatiques qui se répètent sans cesse, dans « cette rencontre manquée avec le réel »⁶⁹³, n'atteignent jamais à l'authenticité du souvenir originel : elles sont issues d'une (re)construction fautive, qui tourne à vide, impliquant une variation continue du matériau autobiographique traumatisant.

Finalement, en commentant cet aspect de l'écriture perecquienne, Annelise Shulte Nordholt trace un parallèle avec la pensée de Deleuze :

La répétition perecquienne, où rien ne se répète, sauf le vide et l'absence, me semble proche de Deleuze. Pour reprendre les termes de *Différence et répétition* : « la répétition est symbolique dans son essence », non réelle, elle ne répète rien de réel, « il n'y a pas de premier terme qui soit répété », pas d'événement originel qui puisse être isolé, vu

⁶⁹¹ Par exemple, dans le chapitre XXV de *La Vie mode d'emploi* le thème de l'abandon à la gare du Lyon est ressassé de nouveau, ce qui montre, obliquement, la « résistance » de ce souvenir. Déplacé dans un contexte autre, avec un scénario inversé, l'épisode se lit comme l'abandon de la mère de la part du juif Appenzell, qui part en expédition ethnographique pour Sumatra, alors qu'elle le recherche restant à Paris, avant d'être assassinée en 1944, près de Vassieux-en-Vercors.

⁶⁹² W, *OC I*, p. 688.

⁶⁹³ Cf. Marita Nadal et Monica Calvo, *Trauma in contemporary literature*, cit., p. 5.

séparément du mouvement même de la répétition, qui le constitue. Si un « ancien présent » est en jeu, il agit sur le présent actuel, [...] non dans sa réalité objective, irrécupérable, mais « dans la forme où il a été vécu ou imaginé »⁶⁹⁴.

Si l'encodage du matériau autobiographique fait sens en tant que répétition, cette dernière s'opère toujours, chez Perec, dans la différence ; une différence qui s'explique par le fait qu'à l'origine du traumatisme, il y a l'absence, le vide et non pas un souvenir immuable, à ramener à la surface de la conscience dans sa nature essentielle. La quête autobiographique de Perec se structure donc à partir de la recherche de l'origine, mais puisque au lieu des parents et surtout au lieu de la mère ne demeure qu'un vide, c'est autour d'un trou que le sujet se constitue⁶⁹⁵.

Ainsi, Claude Burgelin, revenant dans *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre* sur le livre de Maria Torok et Nicholas Abraham, *L'Écorce et le noyau*⁶⁹⁶, affirme que tout développement du souvenir répond à une logique de mystification orchestrée par Perec avec malice : selon le chercheur, « dans la crypte » – ce lieu où demeurent « les souvenirs enterrés sans sépulture légale » –, « il n'y a rien à voir parce qu'il n'y a rien, sinon un blanc, un effacement ». Ce que Perec chercherait à cacher, ce serait finalement « qu'il n'y [a] rien en ce lieu du secret désigné »⁶⁹⁷.

⁶⁹⁴ Annelise Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow*, cit., p. 76.

⁶⁹⁵ Concernant l'histoire du nom de Perec, racontée par l'écrivain lui-même dans *W*, Cf. David Bellos, *Une vie dans les mots*, cit., pp. 24-28 et le chapitre consacré à Georges Perec par Claude Burgelin dans *Les mal nommés*, cit.

⁶⁹⁶ Maria Torok et Nicholas Abraham, *L'Écorce et le noyau*, cit.

⁶⁹⁷ Claude Burgelin, *Les Parties du dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 169.

3. Variation autour de la crypte

Dans « Roussel et Venise. Esquisse pour une géographie mélancolique »⁶⁹⁸ Perec et Henry Mathews, se donnent pour but d'enquêter autour d'un épisode inconnu (car totalement inventé) de la biographie de Raymond Roussel, se déroulant à Venise – une ville que l'écrivain n'avait jamais visitée, mais qu'il aurait choisie comme « crypte » pour enfouir son « objet unique »⁶⁹⁹, Ascanio, le compagnon mort prématurément.

Ainsi, au croisement d'un article de psychanalyse⁷⁰⁰ et d'un essai littéraire, Perec et Mathews interrogent, par suggestion du premier⁷⁰¹, la notion de trauma, pastichant⁷⁰² l'article de Maria Torok et Nicolas Abraham, « Deuil ou mélancolie, Introjecter-incorporer », paru en 1972 dans la *Nouvelle revue de psychanalyse*. En fait, les deux oulipiens décryptent les symptômes du refus du deuil, inscrits dans l'œuvre de Roussel, en se servant des notions clés de la psychanalyse, comme la fixation de l'événement choquant dans la mémoire du traumatisé, la théorie du fantôme transgénérationnel, la maladie du deuil impossible et l'ensevelissement de l'objet perdu dans une crypte. Pourtant, lorsqu'ils relient au traumatisme la prédilection de Roussel pour la dimension formelle de l'écriture, sa recherche d'un langage dédramatisé, épuré de pathos aussi bien que de métaphores, son travail de mots-croisiste fondé sur la dislocation du sens, jusqu'au refus de l'autobiographie classique, à la faveur de la description cartographique du monde et des choses⁷⁰³, le lecteur averti a l'impression de lire un commentaire, aussi détournée que lucide, de procédés de création perecquiens.

Tout d'abord, ce sont surtout certaines caractéristiques de l'« écriture blanche »⁷⁰⁴ de *W* qui trouvent une résonance particulière dans le rejet du deuil roussélien, en renvoyant

⁶⁹⁸ Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise, esquisse pour une géographie mélancolique* [1976], dans Georges Perec, *Cantatrix sopránica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, 1991.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁰⁰ À l'exception des notions psychanalytiques empruntées aux élèves de Freud, toute référence scientifique est faussée ou bien reprise des ouvrages de Perec, Mathews et Thomas Mann.

⁷⁰¹ « L'article comprend aussi, à l'instigation de Perec, un résumé assez fidèle d'une véritable étude psychanalytique, « introjecter-incorporer. Deuil ou Mélancolie », David Bellos, *Une vie dans les mots*, cit., p. 629.

⁷⁰² O. Pferdli serait l'auteur fictif de l'essai de Maria Torok et Nicolas Abraham, sorti en 1972 dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n°6.

⁷⁰³ Cf. Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, cit. : « pourrait-on décrire l'incorporation comme un fantasme [le fantasme d'écriture p. 107], qui ira le plus loin possible pour transformer le monde plutôt que de permettre la moindre modification du sujet », p. 86.

⁷⁰⁴ Cf. « Une écriture "blanche" » de Maryline Heck dans *Le Corps à la lettre*, Paris, J. Corti, 2012, pp. 149-194. Cf. également Maryline Heck, « *W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec : le blanc, le neutre ou

obliquement à la crypte de Cécile. En effet, par le biais de l'exploration du « système topologique secret »⁷⁰⁵ de Roussel, Perec semble réussir à donner un nom aux difficultés d'« autocréation de soi » ressenties au temps de l'élaboration de *W*, achevée une année auparavant⁷⁰⁶, et conçu en parallèle de la psychanalyse avec Pontalis, qui y joue un rôle déterminant. Ainsi, un système d'échos⁷⁰⁷ relie ces deux textes, à partir de la référence commune à Venise, qui représente à la fois le lieu du pèlerinage mélancolique de Roussel et la ville où Gaspard Winckler se souvient de l'histoire de l'île concentrationnaire *W* (V+V)⁷⁰⁸. On remarque alors la perméabilité et la réversibilité de la phrase suivante, qui identifie la Venise de Roussel comme le lieu du retour aux sources, c'est-à-dire le non-lieu par excellence⁷⁰⁹ : « Venise deviendra voyage, Voyage deviendra Venise, V voudra dire à la fois Venise et Voyage ». Et comme tout vrai voyage, ce ne fut pas un départ, mais un retour : il vint chez lui, il trouva son lieu, ce ne fut pas un exil, mais un retour aux sources, une retrouvaille »⁷¹⁰. Tantôt dans l'article de 1976, tantôt dans *W*, Venise est donc décrite comme le lieu de l'imprononçable, aussi bien que comme le lieu des voyages « extraordinaires » puisque, par sa nature labyrinthique, elle incite à l'errance et au dépaysement⁷¹¹. Par conséquent, le « pouvoir de vision » dont Roussel bénéficie pendant ce détour exceptionnel dans la ville italienne est supérieur à celui des voyages « apparents »,

comment écrire l'absence », dans Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux, *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2014, pp. 383-394.

⁷⁰⁵ Cf. Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, cit., 87.

⁷⁰⁶ Peu après il écrira *Les Lieux d'une ruse*, le texte que Perec consacre à son rapport avec la psychanalyse.

⁷⁰⁷ Ce système d'échos permet d'établir aussi un parallèle – une véritable voie de communication déplacée – entre le voyage fictionnel du *Sylvandre*, qui encrypte le nom de Cécile et d'André, naufragé ne laissant qu'un survivant (Gaspard Winckler, l'enfant Perec), et le voyage du chapitre 11 (onze) d'*Impressions d'Afrique* de Roussel, où il s'agit également d'un nourrisson qui survit à sa mère, morte dans un naufrage.

⁷⁰⁸ « Il y a... ans, à Venise, dans une gargote de la Giudecca » *W*, *OC I*, p. 659.

⁷⁰⁹ Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, cit.

⁷¹⁰ Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, cit., p. 89.

⁷¹¹ Si l'île italienne, par ses « dérives d'itinéraires et ces alternances [...] d'obscurité et de lumières » constitue « un espace onirique » où Roussel « put tirer le mappemonde de son œuvre », elle représente aussi l'espace de « projection des promenades terrestres » de Perec, qui en 1967 assiste au congrès « Mass-Média et création imaginaire », organisé par son ancien professeur de Philosophie, Jean Duvignaud et y revient en 1975 pour l'adaptation cinématographique d'*Un homme qui dort*, avec Catherine Binet, sa deuxième compagne. D'autre part, selon Manet van Montfrans, Venise, « Venus venue de la mère » est à la fois la nécropole de la mort de la mère de Perec et son dépassement, comme le poème de 1981 pourrait suggérer : « Adieu à Venise/ Adieu à Venise / Suis sans vie à Venise / Ni eau vive / Ni danse suave / Ne suis déesse indienne / Ni naïade au sein nu / N'ai envie / Ni de sa veine avide / Ni de ses visées insensées / Adieu / Venise vide de sens / Adieu/Venise devenue ennui / Vienne une vie neuve & sauvée » (Ce poème a été écrit en Brisbane, en septembre 1981. Publié pour la première fois dans *Action poétique*, n° 88 (1982), après la mort de l'auteur, il a été republié dans Georges Perec, *Beaux Presents, Belles Absentes*, Paris, Seuil, 1994). Cf. Manet van Montfrans, « Perec, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », dans *Marcel Proust Aujourd'hui*, 7, Leiden, Brill, pp. 139-157, disponible en ligne, URL : <https://brill.com/view/title/30251>, consulté le 30 juin 2019.

« physiques », puisque – commentent Perec-Mathews – « chez quelqu'un pour qui l'illusion est la substance même de la vérité, ce qui apparaît dans un miroir a infiniment plus de réalité que les objets prétendument réels qui ont donné lieu à la réflexion »⁷¹².

Comment ne pas relier cette phrase à la célèbre invitation perecquienne à « regarder de tous [s]es yeux »⁷¹³ dans le miroir inversé de la fiction ? Dans le roman de Jules Verne, d'où cette phrase est tirée, Michel Strogoff se voit passer une lame brûlante sur les yeux, mais échappe à l'aveuglement fatal en percevant le visage de sa mère dans la foule, qui le fait pleurer. Parallèlement, dans *W*, c'est le souvenir inapaisable de la mère qui donne à l'orphelin le moyen de se sauver d'une mémoire d'aveugle, destinée à rester occultée : les mots qu'elle lui prête, comme les larmes de Strogoff, permettent la survie. C'est ainsi que, dans *W*, une mémoire fictionnelle⁷¹⁴ intervient pour « contourner » « un souvenir unique [...] profondément occulté, profondément enfoui et d'une certaine manière nié »⁷¹⁵, en se substituant au vide du passé sans pour autant le combler.

D'ailleurs si Perec cherche à « faire le tour [de l'événement tragique] pour le situer »⁷¹⁶ dans l'écriture, il refuse, comme Roussel, de s'associer lui-même à la perte, puisque se libérer de l'objet perdu le porterait à la mort⁷¹⁷. A bien des égards, Maria Torok et Nicolas Abraham soutiennent que « refuser le deuil et ses conséquences [...] c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant, on serait autre »⁷¹⁸. Chez Perec, ce serait alors le devenir Autre, voire le fait de se découvrir « différent des siens »⁷¹⁹, qui ferait peur à mourir ? Question irrésolue qui parcourt l'œuvre à partir du *Condottière*, jusqu'à *Ellis Island* : dans *W*, malgré l'apparente duplication-disjonction entre l'orphelin Perec et Gaspard Winckler, soulignée par l'orchestration de « deux textes, deux narrateurs, deux récits et deux histoires différentes »⁷²⁰, on ne lit finalement qu'un seul et même récit⁷²¹.

⁷¹² Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, p. 92.

⁷¹³ La phrase « Regarde de tous tes yeux, regarde », tirée de *Michel Strogoff* de Jules Verne, se lit en exergue de la *VME, OC II*.

⁷¹⁴ Dans « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », Perec incitait à « trahi[r] la réalité, afin de l'exprimer d'une manière plus efficace, afin de nous interdire de la trouver insupportable », *L.G.*, cit., p. 94.

⁷¹⁵ « Le Travail de mémoire », entretien cité, pp. 60-61.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ Cf. Maurice Corcos, *Georges Perec et la mélancolie*, Paris, Albin Michel, 2005 et notamment pp. 24 et 28.

⁷¹⁸ Maria Torok et Nicolas Abraham, *Deuil et mélancolie* dans *L'Écorce et le noyau*, cit., p. 261.

⁷¹⁹ *EI, OC II*, p. 896.

⁷²⁰ Vincent Colonna, « W, un livre blanc », *Cahier Georges Perec n°2*, cit., p. 15.

⁷²¹ « Que viens-je faire d'autre dans cette histoire que d'y avoir un homonyme noyé ? Pour l'instant rien. », *W, OC I*, p. 690.

L'autobiographie mélancolique d'un « sujet absent »⁷²² qui, refusant de devenir autre, s'interdit d'être soi :

tout se passe [...] comme si le sujet Perec était, si l'on caricature un peu, un sujet sans langue. Chez lui, pas de langue spectaculairement travaillée, pas de marque stylistique impartageable [...]. Tout se passe comme si ce sujet s'éclipsait dans la diversité des formes et la relative neutralité de la langue. [...] Ce n'est pas que ce sujet ne soit pas identifiable, ni que cette œuvre manque d'originalité. Bien au contraire. Mais cette identité et cette originalité résident [...] dans le refus de s'affirmer comme marque unique et propre⁷²³.

Si *W* représente le texte dans lequel Perec inscrit le souvenir de la mort des parents et l'affirmation de sa vie d'écrivain⁷²⁴, cette dernière se raconte par le biais du paradoxe d'une première personne « impersonnelle »⁷²⁵, dont les souvenirs sont ressassés au milieu des blancs, témoignant laconiquement de « l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture ».

D'ailleurs, selon Perec et Mathews, l'œuvre de Roussel « provoque [également] cette sensation fameuse d'immobilité, d'immuabilité qui vient de ce que tout ce qui pourrait avoir lieu a déjà eu lieu, a déjà été mis en place, et qui s'accompagne d'une impression d'indifférence analogue à cet état d'engourdissement que l'on ressent à la mort d'un être cheri avant que cette mort ait été acceptée »⁷²⁶. Toutefois, le système de signification perecquienne est plus « innocent » qu'« impassible », car sa neutralité, « au milieu des cris et des jugements »⁷²⁷, se révèle d'autant plus puissante qu'elle échappe au pathétique. En lisant entre les lignes d'une écriture jouant sans cesse de « petit-riens », de « blancs » et de souvenirs-écrans, il en ressort en fait la partie émergée du deuil impossible et de la

⁷²² Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 216.

⁷²³ Claude Burgelin, *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991, pp. 144-145 cité par Maryline Heck, *Le Corps à la lettre*, cit., p. 119.

⁷²⁴ « J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie », *W, OC I*, p. 689.

⁷²⁵ Perec au début de *W* emprunte « le ton froid et sec de l'ethnologue », *W, OC I*, p. 660.

⁷²⁶ Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, cit., p. 86.

⁷²⁷ « La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente », *Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 [1953], p. 60.

mélancolie⁷²⁸. Dans *W*, la tonalité neutre de l'« écriture de la trace » dévoile l'histoire tragique de ceux qui ne laissent pas de trace – une Histoire autre, issue du « rien » qu'elle découvre et recouvre sans cesse ; seulement le mot « scandale »⁷²⁹, rapporté à l'anéantissement des parents, y détonne violemment. Du reste, lorsque Perec écrit « je sais que ce que je dis est blanc, est neutre »⁷³⁰, son affirmation de blancheur, en tant que contournement du vide, est dense de significations : elle renvoie symboliquement à la perte des couleurs de l'enfance, à la neige des camps, à l'effacement des souvenirs, à l'étouffement des émotions, à l'oubli coupable de l'orphelin.

Ainsi *W* répondrait à deux instances opposées et complémentaires : d'une part, la poétique de la trace assure ce que Dominique Viart a défini comme une « éthique de la restitution »⁷³¹ – l'écriture vivifiant le souvenir des parents, face à la mort du souvenir ; de l'autre, les « reconstitutions fantomatiques », aussi bien que les blancs, servent à garder la crypte intacte, à la protéger tout en la mettant « à distance, pour éviter ses effets dilacérants »⁷³².

Finalement, par l'intermédiaire de Roussel, l'œuvre de Perec apparaît dans son ensemble comme une œuvre-cénotaphe, un tombeau (*kenos*) du vide (*taphos*), élevé à la mémoire de la mère, objet perdu, dont la disparition serait aussi inavouable qu'inacceptable. « Le prestidigitateur qui [sait] si bien s'illusionner soi-même »⁷³³, n'arrive pas à « épuiser les combinaisons » d'un puzzle à jamais recommencé, c'est-à-dire, à trouver l'image qu'il cherche, l'image de la mère⁷³⁴, qui est avant tout mère du moi.

⁷²⁸ D'autre part, selon Claude Burgelin, la célèbre phrase perecquienne : « je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien » est le « contraire exact d'un manifeste nihiliste », puisque chez Perec écrire équivaut à : « inscrire une trace, marquer un lien et trouver la seule façon de manifester [...] qu'il est vivant et à quel prix », Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., pp. 91, 92. Dans *Espèces d'espaces*, « écrire » c'est « essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes », *EE, OCI*, p. 646.

⁷²⁹ « Je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire », *W, OCI*, p. 689.

⁷³⁰ « Je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe de l'anéantissement une fois pour toutes », *ibidem*.

⁷³¹ Cf. Dominique Viart, « Éthique de la restitution », art. cit.

⁷³² Maurice Corcos, cit., p. 41.

⁷³³ Georges Perec, *Les Lieux d'une ruse*, cit., p. 68.

⁷³⁴ Selon Claude Burgelin, « le souvenir de sa mère existe dans la métonymie : un lieu, un moment, un objet chargé de signes », si bien que son souvenir se ressasse dans l'écriture au-delà des genres et des sujets traités cf. Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 87. De ce point de vue, même les signes « (...) », qui divisent les deux parties de *W*, symbolisent la même chose : « la censure, l'omission, l'implicite, l'indicible, le secret » ou pour le dire autrement, « les points de suspensions sur lesquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance », *ibid.*, pp. 77, 78.

Pourtant, on a également l'impression que Perec ne voudrait pas retrouver la dernière pièce du puzzle. Au contraire, cette dernière a été éternellement enfouie dans l'œuvre littéraire, car la retrouver apporterait la mort de l'écriture, et donc de l'écrivain.

Ainsi, il ferait l'expérience de l'altérité par le biais d'un « voyage extraordinaire » et visionnaire parmi des identités potentielles et alternatives, plutôt que par l'entreprise d'un véritable chemin d'acceptation du deuil. Enfin, il devient lui-même le « faux journaliste, effaceur de traces, équarisseur de souvenirs, laveur de mémoire »⁷³⁵ dépeint dans le compte rendu de *Kléber Chrome*. Ce processus de démultiplication de soi, qui soutient la mystification et qui déstructure progressivement l'identité du sujet, est d'ailleurs analysé par Perec lui-même, lorsqu'il interroge l'attitude de Roussel de ne pas faire de ses personnages des « *dramatis personae* »⁷³⁶ (donc des personnages ayant des « rôles »), en les considérant plutôt comme des « rouleaux », « au sens étymologique du terme, des rouleaux de papiers sur lesquels étaient écrits les textes des acteurs »⁷³⁷.

Ainsi, les différents ouvrages de l'écrivain pré-oulipien fonctionneraient toujours comme une réplique d'un texte unique et original, permettant à l'auteur de prendre « à tour de rôle » tous les rôles possibles⁷³⁸. Subtile allusion, par l'intermédiaire de Roussel, à l'ouvrage que Perec est en train d'écrire en parallèle de l'article de 1976, *La Vie mode d'emploi* : un livre total, ayant enfoui en soi une case vide – le « lieu disloqué [du] désir » où le silence a le dernier mot – déguisé derrière un atelier d'exploration jouissive de l'altérité, permettant à son auteur une expérience de renaissance continuelle. D'ailleurs, Roussel refuse également de faire le deuil de la mort d'Ascanio, dont le souvenir est enfoui « dans l'incision d'un livre précieux, comme une blessure qui ne se refermera jamais », « une œuvre impossible, un livre total [...] : un livre, une pièce, en trompe-l'œil »⁷³⁹.

Ainsi, l'essai *Roussel et Venise*, se laissant interpréter, en première lecture, comme une anamorphose des troubles identitaires de Perec, n'est pas réductible à la seule interprétation psychanalytique. Si l'analyse du système topographique secret de Roussel, qui retrace si bien les procédés créatifs de Perec, se montre apparemment comme une lecture lucide et fiable, elle se conclut sur un avis au lecteur d'autant plus suspect qu'il décourage d'avoir tout

⁷³⁵ Cf. le compte-rendu écrit par Perec pour la *Quinzaine littéraire*, concernant le roman d'Alain Guérin, *Kléber Chrome*. Cet extrait est lisible dans Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit., pp. 32-33.

⁷³⁶ Selon Perec en effet, l'écrivain pré-oulipien « imagina pour sa pièce une machinerie solitaire aboutissant à une représentation au cours de laquelle il réciterait en les mimant toutes les rôles, [...] se les distribuant d'un livre » à l'autre, Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, cit., pp. 103-104.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 101.

compris. D'ailleurs, l'attention pour les aspects esthétiques et formels de cet essai incite à l'inscrire dans une lignée formaliste à la fois radicale et ludique. En fait, dans *Roussel et Venise*, Perec se livre à une psychanalyse différée de ses propres troubles intimes, mais ses mots, nourris et d'une certaine façon autorisés par le jargon analytique, jouent d'une sonorité exceptionnelle, par rapport au retentissement de l'écriture blanche de *W* : « je » est si parlant qu'il « sonne faux, mais d'une certaine façon, sonne juste de résonner faux, tant il dit la contradiction qui l'enclot »⁷⁴⁰. Ses paroles sont enfin retenues, puisque déplacées, adressées à un destinataire autre, Perec répondant toujours aux impulsions paradoxales d'un désir double : « rester caché, être découvert ».

Ainsi, en concluent Perec et Mathews :

il n'y a pas de mystère Roussel, son œuvre ne constitue pas une énigme à résoudre ; c'est notre lecture seule, notre soif d'explications, notre goût pour les tenants et les aboutissants, qui suscite autour d'elle cette impression d'un secret à forcer. Mais s'il y a un secret, il n'est certainement pas là où nous allons le chercher⁷⁴¹.

Ainsi, après avoir proposé une lecture psychanalytique de son travail d'écriture, Perec met tout de suite en garde les lecteurs et les critiques qui ont « suivi les chemins qui [leur] ont été ménagés dans l'œuvre »⁷⁴² : de ce mouvement de contournement de sa propre histoire, entrepris par le biais de l'œuvre de Roussel, il ne reste rien de plus qu'un « voyage extraordinaire ». Alors qu'il se penche sur les jeux rousséliens sur l'identité, assumant obliquement le rôle d'un analyste, Perec semble vouloir détrôner ce dernier de sa position omnisciente, dénonçant toute explication trop hâtive de ses propres procédés d'écriture : dire que l'analyste n'a pas tout compris, c'est finalement le rendre inoffensif et garder, une fois de plus, la crypte intacte ; mais également revendiquer la faculté créatrice et libre de l'écrivain. D'ailleurs, dans *Les Lieux d'une ruse*, Perec raconte comment ses séances

⁷⁴⁰ Claude Burgelin « Pour l'Autofiction », dans *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 12.

⁷⁴¹ Une note explicative rebondit : « D'ici quelques années, la totalité du corpus roussélien aura été mis sur fiches et traité selon des méthodes d'analyse statistique d'autocorrélation et de corrélation croisée qui permettront de repérer systématiquement l'ensemble des variations significatives affectant le vocabulaire, la syntaxe, la métrique et même la sémantique (fréquence de bi-mots, associations obligées). [...] Les résultats d'une telle analyse apporteront sans doute des confirmations éclairantes sur ce que l'on sait déjà. Il est douteux qu'ils permettent d'apprendre quoi que ce soit sur ce que Roussel lui-même n'a pas voulu laisser entrevoir [...] » Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, cit., pp. 106, 107.

⁷⁴² « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre », *VME, OC II, préambule*, p. 7. La phrase a été empruntée à Paul Klee.

analytiques étaient l'occasion d'une mentalisation effrénée, où « tout voulait dire quelque chose, tout s'enchaînait, tout était clair, tout se laissait décortiquer à loisir, grande valse des signifiants déroulant leur angoisses aimables »⁷⁴³. Comment ne pas voir alors dans l'article *Roussel et Venise* « un chemin trop bien balisé [d]es labyrinthes » perecquiens, l'énième résultat d'une « écriture-carapace », d'une « ivresse verbeuse » qui protège au lieu de dévoiler ?⁷⁴⁴

Si le *cryptophore* ne peut survivre qu'en repoussant le temps de la souffrance et en construisant une crypte bien scellée, Perec avoue : « de ce lieu souterrain, je n'ai rien à dire. Je sais qu'il eut lieu et que, désormais, la trace est inscrite en moi et dans les textes que j'écris »⁷⁴⁵. Mais la crypte est loin d'être ouverte : comme l'observent Torok et Abraham, alors que le « gardien du cimetière [...] consent à y introduire les curieux, les dommageables, les détectives, ce sera pour leur ménager de fausses pistes et des tombeaux factices »⁷⁴⁶.

⁷⁴³ *LDR*, p. 67.

⁷⁴⁴ « Par cette « morosité amère », l'écrivain détournait l'attention de ce qu'il n'arrivait pas à affronter : « le frêle écho de son histoire », ses « émotion[s] », sa « peur », son « désir », son « corps » : « ma voix ne rencontrait que son vide », *Ibidem*.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁴⁶ Cité par Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 161.

4. Une cicatrice entre le corps et le corpus

D'après Anny Dayan Rosenman, Georges Perec fait partie d'une « génération qui née pendant ou au lendemain de la guerre, est restée piégée dans ses décombres, légataire d'une histoire irreprésentable et d'un récit impossible ou empêché »⁷⁴⁷ : ainsi, la chercheuse considère que « de manière paradoxale, l'identité juive [de Georges Perec] prend ses racines dans un désastre, une destruction irrémédiable, *un trou* auquel [il] réfère son nom »⁷⁴⁸ et, d'une certaine manière, toute son œuvre.

Si l'époque de *La Ligne générale* correspond pour Perec à une « longue période d' "occultation" de l'enfance et de "refus du passé" », étant caractérisée par un « degré zéro de judéité »⁷⁴⁹, dans l'entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, Perec affirme avoir commencé à se sentir juif lorsqu'il a entrepris le projet de *L'Arbre*⁷⁵⁰, commencé en 1967 et retravaillé pendant 15 ans, consacré à la reconstruction de sa généalogie paternelle. L'avant-texte de cet ouvrage inachevé, emprunté à Alfred de Vigny, fournit la clé d'interprétation majeure de nombreux brouillons aujourd'hui conservés au Fonds Georges Perec : « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi »⁷⁵¹.

Ce rêve d'autoengendrement, se substituant au vide originare ressenti par l'orphelin, tourmente d'ailleurs les textes de jeunesse⁷⁵² de Perec, s'accompagnant d'un questionnement, plus ou moins oblique, sur la filiation meurtrière et le manque de

⁷⁴⁷ Anny Dayan Rosenman, « De la figure du père aux figures de l'histoire », dans *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne Yvonne Julien, Paris, Hermann, 2010, p. 28.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ Marcel Benabou, « Perec et la judéité », Colloque de Cerisy, *Cahier Georges Perec 1*, 1984, p. 17.

⁷⁵⁰ « Entretien Perec/ Jean-Marie Le Sidaner » (1979), entretien cité.

⁷⁵¹ Cf. Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, Paris, Éd. Kimé, 2003, pour une description approfondie du projet de *L'Arbre* et notamment pp. 147-17 ; ici p. 147.

⁷⁵² Georges Perec commence à écrire des romans exactement en 1956, lorsqu'il a à peu près 20 ans. Ses œuvres de jeunesse – on en compte au moins cinq : *Les Errants* (1953), *Les Barques* (1954), *L'Attentat de Sarajevo* (1957), *J'avance masqué* (1960), *Le Condottière* (1960) – seront perdues à l'occasion d'un déménagement, en 1966. Toutefois, David Bellos, son biographe et traducteur américain, a retrouvé le manuscrit de *Le Condottière*, qui date de 1960 et a été publié en 2012 (Georges Perec, *Le Condottière*, avec préface de Claude Burgelin, Paris, Seuil, 2012) ainsi que le tapuscrit original de 1957 de *L'Attentat de Sarajevo*, publié en 2016 (Georges Perec, *L'Attentat de Sarajevo*, avec préface de Claude Burgelin, Paris, Seuil, 2016). Comme Burgelin l'observe, les premiers écrits de l'auteur, que l'on croyait perdus à jamais, représentent une découverte heureuse puisqu'ils contiennent « nucléairement », « [l]es grands textes à venir » de Georges Perec. Cf. Claude Burgelin, préface de *Le Condottière*, cit., pp. 7, 8. Nous renvoyons à notre article « Georges Perec et la J(e)udéité, premiers écrits », dans *Contourner le vide, écriture et judéité(s) après la Shoah*, Actes de la Journée d'études « Judéités sans judaïsme après la Catastrophe », qui s'est déroulée à Vérone le 2 février 2017. L'ouvrage est en cours de publication chez l'éditeur La Giuntina, Florence sous la direction de Francesca Dainese et Elena Quaglia. Cf. aussi : Matthieu Rémy, « Perec premiers récits », dans Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani (dir.), *Georges Perec*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2016, pp. 51-58.

transmission⁷⁵³ qui caractérisent son histoire personnelle. En effet, Maxime Decout, dans *Écrire la judéité : enquête sur un malaise dans la littérature française*, décrit Georges Perec⁷⁵⁴ comme un enfant caché à la « mémoire greffée », hanté d'une part par « l'impossibilité de témoignage », de l'autre par « la perte de tout héritage, lié à la disparition d'une partie de la famille qui aurait pu assurer cette transmission »⁷⁵⁵. Au cours de son essai, le chercheur montre comment cette « double coupure » travaille toute l'œuvre de l'écrivain, qui « n'a pas vécu les souffrances des siens [mais] cherche à se [...] réapproprier une judéité de troisième personne »⁷⁵⁶, par le biais de l'écriture.

Ainsi, tantôt dans *Le Condottière*, tantôt dans *L'Attentat de Sarajevo* – premiers écrits de l'auteur –, il s'agit pour Perec de « se représenter, [de] se démultiplier à travers des êtres de conflit » qui lui permettent d'« inextricablement unir dans la même image bourreau et victime »⁷⁵⁷, un thème qualifié ensuite d'« automaïeutique »⁷⁵⁸. D'ailleurs, en 1958, lors de l'élaboration de *La Nuit* (devenu ensuite *Gaspard, Gaspard pas mort* et finalement *Le Condottière*), Perec affirme qu'il s'agit d'un « livre de la défiliabilité »⁷⁵⁹, voire de l'« achèvement définitif des spectres du passé »⁷⁶⁰, bien que le jeune écrivain n'y insère aucune allusion explicite à son vécu d'enfant caché, ni à ses origines juives. Pourtant, le héros de ce roman est Gaspard Winckler, un enfant de Belleville qui, comme Perec, partira pour un séjour en Suisse⁷⁶¹, où l'avaient envoyé ses parents au début de la seconde Guerre mondiale. D'ici là, il sera initié au métier de faussaire, voire de « répétiteur », de « quelqu'un

⁷⁵³ Perec arrive à en parler ouvertement seulement dans *Ellis Island* : « je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent./ je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent/ avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait/ qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture./ leur espoir, ne m'a pas été transmis./ Je n'ai pas le sentiment d'avoir oublié./ mais celui de n'avoir jamais pu apprendre », *EI, OC II*, p. 896.

⁷⁵⁴ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 160.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 161.

⁷⁵⁶ Maxime Decout, « Georges Perec : la judéité de l'autre », *Roman 20-50*, n° 49, 2010, pp. 123-134, ici p. 125.

⁷⁵⁷ Burgelin écrit cela à propos des sportifs de W : « Il lui a fallu inextricablement unir dans la même image bourreau et victime, dessiner des visages de lutteur dans lesquels il se reconnaissait et ne se reconnaissait pas (ne trouvait pas un visage où se reconnaître), se représenter, se démultiplier à travers des êtres de conflit qui cherchent pourtant des épreuves glorifiantes, [il lui a fallu] associer dans une même mêlée un image héroïque, une rigidité aux consonances mortifères et la lutte contre son chagrin », Claude Burgelin, *Georges Perec*, cit., p. 170.

⁷⁵⁸ Le thème du bourreau et de la victime est défini par Perec « automaïeutique » dans la lettre à Lederer du 7 juin 1958, dans « *Cher, très cher, admirable et charmant ami* » : correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (éd.), 1956-1961, Paris, Flammarion, 1997, cit. p. 277.

⁷⁵⁹ Ce terme est intéressant, car il renvoie, dans une perspective autobiographique à l'auto-engendrement de l'écrivain et, dans une perspective esthétique, à un discours littéraire qui s'auto-construit de manière maïeutique, c'est-à-dire en dialoguant avec soi-même et avec un ensemble des références littéraires intériorisées au point de devenir une famille de substitution.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, « J'ai tant souffert d'être le fils que ma première œuvre ne peut être que la destruction totale de tout ce qui m'engendra ». Dès janvier 1958 au décembre 1959 Perec se trouve parmi les parachutistes.

⁷⁶¹ *Ibid.*, pp. 120, 121. Gaspard commence son apprentissage chez Jérôme à 17 ans, au temps de la narration il ne voit sa famille depuis 14 ans.

qui ne vit qu'avec les morts », protégé et pris au piège en même temps, d'un « atelier-prison »⁷⁶², où il essaie de reproduire un faux Antonello de Messine.

Si le nom de Gaspard Winckler nous conduit directement au cœur de *W* et de la *Vie mode d'emploi*, dans le récit de 1958⁷⁶³, Perec établit une sorte de processus de duplication entre lui-même et *Le Condottiere* d'Antonello de Messine, à partir d'une cicatrice qui les unit⁷⁶⁴ et qui deviendra un motif sans cesse répété dans les textes successifs de l'auteur, se chargeant à chaque fois d'une valeur allégorique et perturbante⁷⁶⁵.

En particulier, Anny Dayan Rosenman, instaurant un parallèle entre l'image du *Condottiere* d'Antonello de Messine et celle d'André, le père soldat de Perec⁷⁶⁶, considère que le symbole de la cicatrice fonctionne dans l'œuvre de ce dernier comme une marque de transmission de la judéité, à l'instar de la circoncision⁷⁶⁷. En analysant les pages de *W* consacrées à la description lacunaire des parents, la chercheuse voit en effet, dans le portrait du père, le « représent[ant d'une] identité vivante [...], liée à la lettre, à la Loi »⁷⁶⁸. Plusieurs indices l'amènent à cette considération : d'abord, la recherche étymologique faite par Perec autour du nom du père, une sorte de *nomen loquens* pour l'écrivain qui découvre un « trou » à l'origine de soi-même⁷⁶⁹ ; en deuxième lieu, le désir de Perec d'écrire un arbre généalogique uniquement du côté paternel (*Esther est ses frères*), oubliant complètement le côté maternel ; en troisième lieu, les épisodes célèbres de la lettre hébraïque et de la consigne de la clé en or, où le père joue le rôle principal.

⁷⁶² Georges Perec, *Le Condottiere*, cit., pp. 103, 104 : « Faussaire, ce n'est pas un métier. Un engrenage plutôt. On est pris dedans. On est noyé. [...] On est chaque fois quelqu'un d'autre. On répète. A l'infini ; sans espoir d'être un jour quelque chose qu'un parfait répétiteur ». En une antithèse seulement apparente, il avoue son désir le plus vrai : « j'avais besoin d'être moi », p. 130.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 245.

⁷⁶⁴ Pour Perec il s'agit d'une cicatrice issue d'une blessure reçue lors d'un accident de ski, au temps de Villard de Lans.

⁷⁶⁵ Nelly Wolf, « Georges Perec : la cicatrice ou le visage de l'exil », *Cahiers d'histoire et de littératures romanes*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2008, pp. 105-112. Voir à ce sujet aussi « Retour de l'accent », dans Claude Burgelin, *Les mal nommés*, cit., pp. 299-303. Burgelin relie la question de la cicatrice à celle de l'accent du nom de Perec/Perrec/Pérec et à la mauvaise écriture du mot « condottiere » dans le premier roman. Cf. également Jean Duvignaud, *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993.

⁷⁶⁶ Cf. Par exemple dans la *VME* les deux figures se rapprochent obliquement par la référence au numéro 16 et à l'attentat meurtrier qui les unit : « On recherche un tailleur nommé Anton au numéro 16 bis de l'avenue de Messine, qui était d'ailleurs un numéro fictif, aussi fictif que le numéro de téléphone dont on comprit un peu plus tard qu'il correspondait simplement à l'heure de l'attentat », *VME, OC II*, chapitre XLIII, p. 222.

⁷⁶⁷ Anny Dayan Rosenman, « Sauver le père », dans Jacques André et Catherine Chabert, *L'Oubli du père*, Paris, PUF, 2004, pp. 147-173, ici p. 169 ; cf. aussi Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, cit., p. 188 : « en hébreu, le même mot (mila) signifie : coupure, circoncision, la coupure des coupures et mot ». Rappelons que « Mila » est également le prénom de la protagoniste de *L'Attentat de Sarajevo*, l'objet du désir de Perec.

⁷⁶⁸ Anny Dayan Rosenman, « Sauver le père », art. cit., ici p. 172.

⁷⁶⁹ *W, OC I*, pp. 684.

Si ces éléments, parsemés dans le texte autobiographique de *W*, témoignent incontestablement d'un questionnement tortueux, de la part de Perec, sur ses origines juives, il faut également souligner que la figure du père est inscrite sous le signe du faux et de l'à peu près. Il s'agit en effet d'un portrait sublimé, à la manière d'un souvenir-écran : le soldat de la Légion Étrangère mort pour la France est dépeint surtout comme celui qui a enregistré à l'état civil son fils, au nom de Georges Perec, un nom tout à fait français, facilement perçu comme breton⁷⁷⁰. De plus, ce père qui « était un brave à trois poils », mais doué d'« une tête de poète », ne s'appelle pas, pour Perec, Icek Judko⁷⁷¹ (qui signifie « juif », donc victime), mais André, un nom français, dont l'étymologie grecque renvoie à la virilité (« *andrós* »). Enfin, « il existe comme un glissement vers la figure maternelle des éléments de judéité » du père⁷⁷², qui ferait de cette figure tutélaire et pourtant absente, plus qu'une incarnation de la Loi, le réceptacle des sentiments ambigus que Perec ressent envers sa propre judéité, à la fois désirée et repoussée, finalement suspendue dans un entre-deux douloureux et indécidable.

En effet, comme l'observe Maxime Decout, si l'on peut parler de judéité chez Perec, il s'agit toujours d'une « judéité de l'Autre »⁷⁷³. L'aspect paradoxal de cette « réappropriation en troisième personne », issue du manque de transmission originaire et de l'impossibilité de témoigner, réside dans le fait que la judéité, tout en étant « exogène » et « inappropriable », fait sens et obsède l'écrivain par son absence. Ainsi, lorsque ce conflit intérieur trouve sa voix dans et par l'écriture, Perec se fait « bricoleur », au sens lévi-straussien du terme : il emprunte ses propres concepts d'un héritage déficitaire et perturbé – l'héritage juif – pour les sémantiser différemment. Il en résulte, selon Decout, « un discours codé sur l'identité déconstruite et à construire »⁷⁷⁴, qui contourne, interroge et ancre finalement la judéité de l'écrivain à travers celle des Autres : c'est-à-dire, non seulement celle de ses parents (comme dans *W*), mais aussi celle de ses personnages fictionnels, par lesquels Perec peut, à l'aide d'associations, superpositions et morcellements empiriques, reconstruire obliquement sa cartographie intime. Ainsi, la cicatrice, « désignant toutes les coupures et toutes les ruptures, tous les déchirements et tous les arrachements que

⁷⁷⁰ « Je suis né le samedi 7 mars 1936, vers neuf heures du soir, dans une maternité sise 19, rue de l'Atlas, 19^e arrondissement. C'est mon père, je crois, qui alla me déclarer à la mairie. Il me donna un unique prénom – Georges – et déclara que j'étais français. », *W, OCI*, p. 671.

⁷⁷¹ *W, OCI*, p. 683.

⁷⁷² Cf. Anny Dayan Rosenman, « Écriture et Shoah : raconter cette histoire-là, déchiffrer la lettre » dans S. B. Jørgensen et C. Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'histoire*, cit., pp. 169-182.

⁷⁷³ Maxime Decout, « Georges Perec : la judéité de l'autre », art. cit.

⁷⁷⁴ Maxime Decout, « Les Judéités bricolées de Georges Perec », dans *Europe*, cit., pp. 183-194, ici p. 183.

l'écriture de Perec thématise à travers des scénarios d'instabilité et d'errance »⁷⁷⁵, fonctionne comme un fil textile qui suture une œuvre éclatée et qui se doit de recoudre. Perec d'ailleurs, fait de sa cicatrice personnelle ce qui relie – entreprise glorieuse s'il en est – le corps et le *corpus* de l'auteur, c'est-à-dire, les deux lèvres de la plaie originaire : d'une part une mémoire familiale, aussi bien qu'historique, douloureuse et empêchée ; de l'autre le présent à remplir, à inventer, à corriger, ou bien à fausser par le biais de l'écriture, chargée de reconstituer obliquement les fils « brisés [...] qui [le] rattachent à [s]on enfance »⁷⁷⁶.

De ce point de vue, loin de se faire appréhender par son intertexte juif, *La Vie mode d'emploi* est un chantier ouvert aux expérimentations les plus audacieuses de l'« identité bricolée »⁷⁷⁷ de Georges Perec : le « romans » est habité par des milliers de personnages « ayant un faux nom ou une personnalité d'emprunt, menant un double jeu social, familiers du masque et du travestissement, experts en métamorphose en tout genre »⁷⁷⁸. Comme Burgelin l'observe, l'immeuble-havre du 11, rue Simon Crubellier fonctionne comme un enracinement pour les flottements identitaires et les errances de ses habitants, bien qu'un vide dans les fondations du bâtiment mine sa structure en profondeur, à l'image du manque originaire⁷⁷⁹. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la concierge de cet immeuble, très chère à l'auteur, s'appelle Celia Crispi, nom évocateur de celui d'une autre femme, qui a donné naissance à un enfant en 1936⁷⁸⁰. Si le fantôme de Cécile Perec habite cet endroit, alors qu'on a parlé du roman de 1978 comme d'un tombeau en honneur de la mère, les références autobiographiques y apparaissent par le biais des processus de « condensation » et de « déplacement » typiques des souvenirs-écrans. Puisqu'on a vu que ces deux modes de fonctionnement essentiels de l'inconscient se donnent, chez Perec, comme une « méthode de travail », pourrait-on considérer les nombreuses figures de collectionneurs et d'artisans-artistes présentes dans ce roman comme l'« autoportrait non tant de l'auteur que de sa structure psychique »⁷⁸¹ ?

⁷⁷⁵ Nelly Wolf, « La Cicatrice ou le visage de l'exil », art. cit., p. 122.

⁷⁷⁶ W, *OC I*, p. 665.

⁷⁷⁷ Maxime Decout, « Les Judéités bricolées de Georges Perec », art. cit.

⁷⁷⁸ Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 45.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁸⁰ Cf. « Ce qui stimule ma racontouze », *En marge de la Vie mode d'emploi, VME, OC II*, p. 688 (et dans *E/C*, t. II, pp. 162-178). Cf. également : Claude Burgelin, *Georges Perec*, cit., p. 193.

⁷⁸¹ Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 50. Cf. aussi Philippe Lejeune « Le déplacement qui est à la base du souvenir écran est inconscient, ici il s'agit d'une méthode de travail », *La Mémoire et l'oblique*, cit., p. 44.

Selon Claude Burgelin,

En dépit de quelques variantes, nos fantasmes se ressemblent furieusement. Nous sommes plus doués pour l'anamorphose que pour la métamorphose. Nos rêves, certes toujours différents, reprennent quand même des scénarios passablement proches. Notre structure psychique et sa voie royale d'expression sont infiniment joueuses, mobiles dans le registre des associations et sempiternellement monomanes et ressassantes dans leurs obsessions. Plaisante variation et monotone redite⁷⁸².

« Art de la perspective secrète », « emblème de l'architecture et du trompe l'œil »⁷⁸³, l'anamorphose perecquienne répond à une logique projective qui met en scène les obsessions auctoriales selon différents degrés de « différenciation » et d'« identité » avec les personnages. En effet, si la superposition poreuse des caractères et des histoires est ce qui caractérise *La Vie mode d'emploi*, Burgelin souligne la manière dont Perec se sert de la « réversibilité constante des polarités et des rôles – notamment ceux de bourreaux et victimes »⁷⁸⁴ pour interroger le « statut de l'Autre », tout en restant « dans une économie du même »⁷⁸⁵ : ainsi, étant donné que « l'hétéro-portrait sert à fabriquer de l'autoportrait »⁷⁸⁶, Cinoc, le désormais célèbre bourreau et conservateur des mots au prénom instable, ne serait qu'un autre visage de Perec, tout aussi bien que l'artisan vengeur Winckler, ou Valène, le peintre du vide.

D'ailleurs, c'est le plus souvent par un mélange d'indices que se recompose sans cesse le cadre autobiographique : Maxime Decout, se plongeant dans l'analyse de six chapitres de *La Vie mode d'emploi*, met en relief un système d'échos multiples dans lesquels résonne « l'encodage des judéités caractéristique de toute l'œuvre de Perec »⁷⁸⁷. Le critique utilise le mot « judéités » au pluriel, soulignant par-là que l'activité du bricoleur ne s'interdit pas de sonder la plurivocité de l'appartenance par le plaisir du pastiche et de l'inversion fictionnels. Dans *La Vie mode d'emploi*, par exemple, la malédiction de la cicatrice frappe, entre autres, le personnage d'Elizabeth de Beaumont, une jeune femme ayant noyé dans son bain le fils de Sven Ericson, dont elle s'occupait. Incarnant l'image de « la mère fautive », porteuse

⁷⁸² Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 50.

⁷⁸³ Ces deux définitions sont empruntées de la voix Wiki « Anamorphose », URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Anamorphose>, consulté le 30 juin 2019.

⁷⁸⁴ Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 46.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁸⁷ Maxime Decout, « Les Judéités bricolées de Georges Perec », art. cit., p. 193.

d'une judéité paradoxale, à la fois vitale et mortelle⁷⁸⁸, elle est fille d'une cantatrice, comme Caecilia Winckler et Cécile Shulewitz. De plus, la cicatrice qu'elle porte sous la paupière droite, la rapprochant du fils abandonné, Gaspard Winckler, voire de l'enfant Perec, symbolise encore une fois « la recherche de filiation [qui] condamn[e] à l'errance et, alors qu'elle ouvre sur la suspension du lien avec l'origine, entraîn[e] un paradoxal renouement avec elle »⁷⁸⁹. Dans *La Vie mode d'emploi*, le lien avec le passé se fait ainsi par le biais d'une multiplication foisonnante d'histoires et de vies qui se prêtent, comme un terrain vierge, à la projection et à l'interrogation des obsessions intimes de l'auteur. La judéité de Perec y émerge, encore une fois, comme une judéité de l'Autre, un « ailleurs absolu », qui se doit pourtant d'être interrogé par personnage interposé, afin de retrouver dans l'écriture ce qu'il est « impossible de raconter sans [le] contourner »⁷⁹⁰.

Ainsi, il nous semble utile de penser la judéité sous l'angle du ressassement, surtout pour interroger l'ambiguïté par laquelle elle s'exprime, à travers les différents personnages et dans les divers textes, à l'image d'un discours inachevé, qui avance et rétrocede tortueusement, démultipliant sans cesse les questions identitaires, au lieu de les résoudre. À la différence du roman pluriel de 1978, *Un homme qui dort* voit Perec mettre en scène son anamorphose par le biais d'une perspective restreinte, le récit retraçant l'expérience d'enfermement d'une identité-carapace, prisonnière d'un état d'indifférence finalement inatteignable. Si ce livre est écrit par Perec comme un antidote aux *Choses*⁷⁹¹ (le texte qui l'avait rendu célèbre en 1965, consacré à l'exploit de la société de consommation), le roman de 1967 refuse le romanesque, faisant de l'aboulie le seul désir, bien que totalisant, du protagoniste. Ce jeune homme, qui se tutoie tout au long du récit, au rythme d'un récitatif obsessionnel, porte d'ailleurs, comme Elizabeth de Beaumont, « la trace – infamante ou glorieuse – qui sait ? d'une cicatrice »⁷⁹², « la marque presque oubliée, presque effacée, d'une blessure ancienne »⁷⁹³, le rapprochant du « portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessous de la lèvre supérieure,

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 190 ; Maxime Decout fait référence au chapitre XXXI de la *VME*.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁹⁰ « Ce qui stimule ma racontuze », entretien cité, p. 684.

⁷⁹¹ Si *Un homme qui dort* relève du refus latente envers le questionnement des origines (que l'auteur n'abordera directement que dans *W*, suite à la psychanalyse avec Jean-Bertrand Pontalis), la mesure de ce blocage intime et inavouable s'affiche, symptomatiquement, au cours d'un entretien en janvier 1966, où Perec, à la question « êtes-vous touché par quoi que ce soit qui concerne les Juifs [...] ? », répond ainsi : « Franchement, non. Écoutez, j'ai été secoué par la guerre, je m'en suis sorti, et c'est au détriment d'une certaine sensibilité juive », *L'Arche*, n° 107, janvier 1966, repris par Nelly Wolf dans « La Cicatrice ou le visage de l'exil », art. cit., p. 121.

⁷⁹² *HD, OC I*, p. 204.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 193.

à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi »⁷⁹⁴. La trace de la cicatrice dans le visage de l'*Homme qui dort* est si « déterminante » qu'en 1973, l'écrivain choisit Jacques Spiesser pour interpréter le protagoniste du film homonyme, en raison du fait que ce dernier portait la même marque que lui, au-dessous de la lèvre supérieure gauche⁷⁹⁵.

D'ailleurs, ce signe distinctif, à la fois caché et découvert, renvoie dans le récit à la recherche d'une vérité : « Quels secrets cherches-tu dans ton miroir fêlé ? Quelle vérité dans ton visage ? Cette face ronde, un peu gonflée, presque bouffie déjà. Ces sourcils qui se rejoignent, cette minuscule cicatrice au-dessus de la lèvre [...] »⁷⁹⁶. Toujours tourmenté par le regard de l'Autre qui le détermine (à la fois celui des siens, celui de l'antisémite, celui de l'analyste...) Perec essaie pourtant, dans ce texte, d'affronter son propre regard : « Tu peux baisser les yeux devant un homme ou devant un chat, parce que l'homme et le chat te regardent, et que leur regard est une arme [...] mais enfin, rien n'est plus discourtois que de baisser les yeux [...] devant ton reflet dans le miroir »⁷⁹⁷.

En effet, derrière l'indifférence du protagoniste, élevée au rang de mal métaphysique, on lit le cri étouffé de l'orphelin, essayant de s'endormir pour se détacher à jamais de ce qu'il est, ou plutôt de ce qu'il se sent être : à la fois la victime et le coupable de la mort des siens.

Comme on l'a vu dans le prologue, dans le tournant historique de la fin des années 1960, *Un homme qui dort* (1967), *La Place de l'étoile* (1968) et *La Danse de Gengis Cohn* (1969) contribuent à déclencher en France la phase de « retour du refoulé ». Pourtant, la diversité de ces ouvrages montre à quel point la mémoire douloureuse de la Seconde Guerre mondiale, trempée des drames intimes, est « devenue chantier de recherche, lieu d'élaboration de problématiques originales, moteur pour la création de formes neuves »⁷⁹⁸ et singulières⁷⁹⁹. Si les tonalités expressionnistes que véhiculent le discours du juif antisémite Shlemilovitch ou l'ironie grotesque du *dibbuk* garyen ne trouvent pas de parallèle dans le

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 215. Dans la *VME*, ce portrait réapparaît dans la chambre du neurasthénique Grégoire Simpson (au nom évocateur de Gregor Samsa de *La Métamorphose* de Kafka) où triomphe le tableau d'un « homme au visage à la fois énergétique et gras avec une toute petite cicatrice au-dessous de la lèvre supérieure » *VME, OC II*, p. 279.

⁷⁹⁵ *W, OC I*, pp. 737, 738.

⁷⁹⁶ *HD, OC I*, p. 236.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁷⁹⁸ Claude Burgelin, « Voyages en arrière-pays », art. cit., p. 56.

⁷⁹⁹ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit., p. 127. « L'insupportable en termes éthiques, l'insoutenable en termes personnels n'appellent pas plus le choix métaphysique de l'ineffable que celui, esthétique, de l'innommable – et Adorno, Blanchot, Beckett n'y peuvent rien changer. Tant qu'à subir les ondes de choc de l'événement, autant jouer de la langue et de la fiction comme d'un boomerang, qui renvoie en arrière du temps vécu la violence éprouvée à même l'existence ».

périple intime d'*Un homme qui dort*, elles se reflètent pourtant dans *La Disparition*, le fameux lipogramme en E que Perec écrit en 1969⁸⁰⁰.

Se construisant sur l'absence de la voyelle la plus commune de la langue française, voire de la lettre dont la suppression revient à l'anéantissement d'*Elle/Eux* –, le roman, privé de sa composante féminine, devient une « colonie pénitentiaire » à la manière de Kafka. L'enquête policière, qui dans sa première version tourne autour de la disparition du spécialiste de la « pathovocalisation » Anton Voyol, encode en soi la mort de la mère de Perec, chaque lettre du récit étant l'issue d'un corps à corps avec l'anéantissement programmé des camps nazi, dont la contrainte lipogrammatique serait la métaphore filée. En effet, ce qui était incompréhensible ou innommable pour les écrivains de l'après-Auschwitz, comme Adorno ou Blanchot, se dit dans ce texte par la torture du langage par le langage. Néologismes exaspérés, imbrications sémantiques, leurre grammaticaux et syntactiques mettent en procès une culture dégénérée au point de devenir concentrationnaire⁸⁰¹. Mais dans *La Disparition*, la mutilation verbale, à l'instar d'une cicatrice, symbolise aussi la marque d'une filiation meurtrière, cette dernière se renouvelant⁸⁰², en termes intertextuels et intratextuels, dans un ouvrage comme *Les Revenantes*, le monovocalisme en E de 1972. En effet, les deux textes, renouant avec la Kabale et sa « dimension mutilatrice », aussi bien qu'avec le refoulé, représentent à la fois la « répression » du E et sa « célébration » jubilatoire.

D'autre part, concernant ce retour obsessionnel du même matériel traumatique, bien que dans la variation des formes et des tonalités, Nelly Wolf se demande : « écrire une deuxième fois ou écrire dans l'autre sens, écrire par-dessus ou à rebours, n'est-ce pas, dans un geste d'enfouissement ou d'effacement, annuler le premier manuscrit, celui qui gardait la trace de ce qui, une fois, avait eu lieu ? »⁸⁰³. À notre sens, il s'agit moins de la fuite ou de

⁸⁰⁰ Avant *La Disparition*, le lipogramme de 1969 construit sur l'absence de la lettre « E » (à la fois la voyelle la plus fréquente de la langue française et l'initiale d'*Elle, Eux*, auxquels l'ouvrage est dédié), aucune allusion explicite n'était faite de la part de l'écrivain à son vécu d'enfant caché, ni à ses origines juives. Pourtant, selon Maxime Decout, ce texte signe le début d'un travail kabbalistique sur la langue française, à partir du fait que cette lettre correspond à la translittération d'« Emeth », le mot hébreu signifiant « vérité », inscrit sur la front du Golem. D'autres références à la Kabbale peuvent se lire, en outre, dans le chapitre IV de *W* (l'épisode de la lettre *gimel*), dans le chapitre XV (concernant le signes W et X) et dans la figure du Golem dans *Ellis Island*. Cf. Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 238.

⁸⁰¹ S'éloignant de la thèse selon laquelle ce serait l'ignorance à conduire à la barbarie, Perec, à l'instar de Gary et de Modiano, impute à la dépravation de la bibliothèque le génocide de tout un peuple, voire de la mort de la civilisation européenne.

⁸⁰² Au lieu de s'abjurer complètement par la logique sanguinaire du clan, décrite dans le chapitre XXIV de *La Disparition*.

⁸⁰³ Nelly Wolf, « La Cicatrice », art. cit., p. 125.

l'effacement d'un récit originaire que du ressassement continu du même traumatisme, dans une recherche esthétique en évolution autour d'une « parole absente à l'écriture »⁸⁰⁴. Comme déjà mentionné dans le premier chapitre, « faire sas » du traumatisme serait tamiser ce dernier par la « textilité » du langage, en cherchant à approcher asymptotiquement l'« inatteignable indicible », c'est-à-dire ce qui échappe sans cesse, à la fois au niveau du langage et de la compréhension. La cicatrice pourrait-elle ainsi représenter, métaphoriquement, cet « ailleurs » autour duquel le sujet tourne sans jamais coïncider avec lui-même ? Faire de la cicatrice à la fois le symbole d'une blessure physique, d'un marque de l'héritage déficitaire et d'une mutilation « poétique », agissant à niveau thématique, structurel et stylistique, ne serait-elle une autre façon de « dire autrement », de contourner le traumatisme tout en le rendant à la fois caché et manifeste ? Si finalement, dans les œuvres perecquiennes, « le judaïsme brille par son absence »⁸⁰⁵, l'identité juive se réécrit toujours comme une « non-identité » ou plutôt une « identité en creux ».

Au cours de son analyse du rêve 124 de *La Boutique obscure*, Maxime Decout considère la cicatrice comme la marque d'une « judéité tue dans *Le Condottiere*, dans *Un homme qui dort* et dans *W*, où elle se révèle »⁸⁰⁶. Dans ce rêve, Perec raconte la dénonciation aux SS du père et du fils, en tant que juifs, par un marchand de tissu qui leur devait de l'argent : « le patron [...] me relève la tête et me désigne en montrant la petite cicatrice que j'ai sous le menton »⁸⁰⁷. De symbole viril et distinctif d'une identité, la cicatrice en viendrait ici à représenter une marque extérieure et impersonnelle, devenue définition réductrice et « preuve flagrante de l'injustice »⁸⁰⁸ – comme l'était la médaille arrachée au petit Georges aux temps de l'école, « imposé[e] par les autres, venu[e] d'au-dessous de moi et retombant sur moi [...], si fortement inscrit[e] dans mon corps » à l'instar d'une « étoile épinglée »⁸⁰⁹.

Toutefois, ce « rêve trop rêvé » s'il en est, semble encourager l'analyse en la parodiant par avance : Perec y dénonce ouvertement la vacuité cruelle d'une assignation identitaire imposée par l'Autre face à un héritage qui demeure lacunaire, sinon quasi totalement absent. D'ailleurs, ce thème revient également dans *Ellis Island*, le récit de la réappropriation mémorielle, où la judéité est décrite comme « une certitude inquiète, derrière

⁸⁰⁴ *W*, *OCI*, p. 689.

⁸⁰⁵ Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », art. cit.

⁸⁰⁶ Maxime Decout, « Topographie de l'inconscient juif dans *La Boutique obscure* », *Le Cabinet d'amateur*, juin, 2013, p. 9.

⁸⁰⁷ Georges Perec, *BO : 124 rêves*, rêve 124, août 1972, « La Dénonciation ».

⁸⁰⁸ *W*, *OCI*, p. 699.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

laquelle se profile une autre certitude, abstraite, lourde, insupportable : celle d'avoir été désigné comme juif, et parce que juif victime, et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil »⁸¹⁰. Si, dans le sillage de Sartre, le juif n'existe pas, sinon dans le regard de l'autre, Perec refuse de revendiquer sa judéité comme un « acte de baptême »⁸¹¹. En questionnant « le fait d'être juif » ou « ce que c'est qu'être juif » ou « ce que ça me fait que d'être juif », l'écrivain souligne la distance de cette « évidence médiocre », qui ne le « rattache à rien », n'étant pas « un signe d'appartenance », ni un lien à « une croyance, à une religion, à une pratique, à un folklore, à une langue »⁸¹².

En 1979, l'écrivain définit d'ailleurs sa judéité comme « la marque d'une absence, d'un manque (la disparition de [s]es parents pendant la guerre) et non pas d'une identité »⁸¹³. La « clôture, ou scission ou coupure » de cet ailleurs familial et historique prévient toute appartenance religieuse ou spirituelle au judaïsme : « ce serait plutôt un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude »⁸¹⁴.

ce qui pour moi se trouve ici
ce ne sont en rien des repères, des racines, ou des
traces,
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la
limite du dicible,
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission,
ou coupure, et qui est pour moi très intimement et très confusément
lié au fait même d'être juif.

Se détachant de l'élaboration fictionnelle pour revenir à la trace, au document humain, *Ellis Island* est le « récit d'errance et d'espoir » où l'écrivain Perec, se réapproprie ses origines juives par personne (et non plus par personnage) interposée. Tout en soulignant, par l'allitération du *r*, le « rien » que les « repères », les « racines » et les « traces » constituent pour lui, l'auteur se reconnaît « à la fois lui et identique à l'autre⁸¹⁵ » – un autre à jamais exilé dans l'« Ile des larmes », avec lequel il partage une « autobiographie probable », signée

⁸¹⁰ *EI, OC II*, pp. 895, 896.

⁸¹¹ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit.

⁸¹² *EI, OC II*, p. 895.

⁸¹³ « Entretien Perec/Jean marie Le Sidaner » [1979], entretien cité.

⁸¹⁴ *EI, OC II*, p. 895.

⁸¹⁵ « Quelque part, je suis étranger par rapport à quelques chose de moi-même ;/ Quelque part, je suis « différent », mais non pas/ différent des autres, différent des « miens » *EI, OC II*, pp. 896.

par l'absence de repères et un acte de naissance au conditionnel : au « Je suis né » de 1970 se substitue en effet le « j'aurais pu naître » du déraciné de l'Histoire, « qui ne d[oit] la vie qu'au hasard et à l'exil ». S'il lui est interdit de ressembler aux siens (« je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, [...], leur histoire, leur culture, leur espoir ne m'a pas été transmis »⁸¹⁶), Perec retrouve sa place dans l'histoire, se reconnaissant lui-même à travers les Autres et parmi les Autres.

Ce n'est peut-être pas un hasard que, dans *Ellis Island*, la « clôture », « ce carcan élu ressort »⁸¹⁷, prend la place de la « cicatrice ». Si Wolf reliait cette dernière au mouvement de gauche à droite du palindrome, aussi bien qu'à celui du voyage d'Est en Ouest de l'exilé, le mot « clôture », qui a la même racine – dérivant du verbe latin *cingere* (ceindre, entourer, mais aussi protéger) –, pourrait s'expliquer par un glissement chez Perec vers le récit transpersonnel⁸¹⁸. Essayant « d'appréhender l'être en l'autre, démett[ant] toute position d'individualité accomplie », Perec semble « diss[oudre] l'identité » dans une dimension élargie horizontalement ; alors que la cicatrice, par sa nature palindromique, représentait un mouvement vertical entre le passé et le présent : « palin-drome », revenir en arrière, comme l'étymologie grecque l'indique, c'est une autre manière de dire le ressassement du passé⁸¹⁹.

D'ailleurs, ce lien entre les deux mots pourrait se lire également dans *La Clôture et d'autres poèmes*, où un palindrome, situé au centre exact du livre, renvoie à l'image de l'ouroboros, le serpent qui se mord la queue, c'est-à-dire au symbole du « désir fou d'inverser le temps (et singulièrement, le cours de l'Histoire) »⁸²⁰. Le deuxième vers de la deuxième partie, après les trois points de suspension qui rappellent la ponctuation du deuil de W, dit ainsi : « Le brut repentir, cet écrit né Perec. L'arc lu pèse trop, lis à vice-versa ». Pourtant, ce recueil, « délibérément placé sous le signe du manque »⁸²¹, est « uni par un

⁸¹⁶ *Ibidem*.

⁸¹⁷ « Prise d'écriture » [1980] : « la clôture : entre la contrainte étroite/(cette restriction à la lettre, cet élan taciturne, /ce carcan élu ressort, ce coute-que-coute) », *Beaux présents, belles absentes*, Éric Beaumartin, Marcel Bénabou et Bernard Magné (éd.), Paris, Seuil, 1994, p. 76, cité par Christelle Reggiani dans *La Clôture, OC II*, Notice, p. 1193.

⁸¹⁸ Dans « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels », *Elseneur*, n° 17, 2001, pp.73-81, Bruno Blanckeman donne cette définition des récits transpersonnels : « [ce sont des récits qui] tentent d'appréhender l'être en l'autre, démettent toute position d'individualité accomplie, dissolvent l'identité dans des liens de généalogie familiale ou littéraire partiellement oubliés, donc partiellement réinventés ». Cf. également sur le sujet : Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel » (1992), dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, *Cahiers du RITM*, n° 6, 1993, pp. 219-221.

⁸¹⁹ Selon Bernard Magné le « dernier avatar de cette pratique du retournement » serait l'inscription calligraphiée dans le manuscrit de W, W^{6W0146}, qu'on lirait *Mémoire*, Bernard Magné, *op. cit.*, « 128 », p. 87.

⁸²⁰ *La Clôture, OC II*, Notice, p. 1193.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 1190.

réseau serré de reprises, ou d'échos »⁸²² de telle façon que la clôture du titre rappelle « à la fois une fermeture, une déréluction, une unité esthétique [mais aussi] une échappée poétique hors de la temporalité ».

Devenue clôture, la cicatrice n'est plus un point de contact, même conflictuel, mais « un point de non-retour », la « rupture radicale » d'avec la quête vaine du souvenir : « ce que j'ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l'épreuve, c'est mon propre enracinement dans ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l'Autre »⁸²³. Ainsi, ce n'est qu'en se reconnaissant dans le destin tragique des *boat people* Vietnamiens et Cambodgiens, voire des Juifs et des Italiens passés jadis par Ellis Island, que Perec « arrive à faire résonner quelques-uns de ces mots qui sont pour [lui] inexorablement attachés au nom même de juif : le voyage, l'attente, l'espoir, l'incertitude, la différence, la mémoire, et ces deux concepts mous, irréparables, instables et fuyants, qui se renvoient sans cesse l'un l'autre leurs lumières tremblotantes, et qui s'appellent Terre natale et Terre Promise »⁸²⁴.

Dans ce « ressassement sans issue », on comprend la prédilection de Perec pour la phrase de Michaux, « j'écris pour me *parcourir* », à laquelle l'écrivain ajoute, pourtant, dans *Espèces d'Espaces* : « j'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. // Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions) »⁸²⁵. En effet, alors que Michaux s'engage dans une entreprise d'« occupation progressive »⁸²⁶ de soi, Perec se dit incapable de « mesurer [le] chemin parcouru »⁸²⁷, sa recherche se faisant dans la variation, dans l'intermittence, dans l'invention des formes, dans la fracture. En pastichant le Perec de *Roussel et Venise*, pourrait-on dire que la cicatrice sur la bouche « est ce qui retient l'aveu : ce qui ne peut dire la parole impossible », alors que la clôture, c'est « ce qui ferme, ce qui scelle, donc ce qui cèle »⁸²⁸ la vérité encryptée, une fois pour toutes, dans un passé inaccessible?

En effet, à la différence du texte de 1976 (où la tragédie restait inscrite dans un livre fermé et dans le mots inouïes d'un Gobbo qui avait tout vu, mais qui était muet), dans

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ *En marge d'Ellis Island*, OC II p. 904 [« Ellis Island, description d'un projet », « Recherches », n°38, 1979].

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ *EE*, OC, II, p. 559.

⁸²⁶ Henri Michaux, « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire: me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie./ En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive », *Passages*, cit., p. 345.

⁸²⁷ « Les Gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant », *JSN*, pp. 77.

⁸²⁸ Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, p. 102, 103.

53 jours, le dernier roman de Perec, resté inachevé, toute tentative d'appréhension du passé fait fausse route⁸²⁹ : pourtant, face à l' « impossibilité définitive de fixer le sens »⁸³⁰ des événements, le narrateur encourage le lecteur à le rechercher « entre les livres comme on dit “entre les lignes” »⁸³¹ d'une « aventure littéraire [n'ayant] pas d'autre source qu'elle-même, d'autre fin que d'être, d'autre sens que sa trace »⁸³².

⁸²⁹ Georges Perec, « *53 jours* », texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, Folio, 1993 [1989], le deuxième chapitre s'intitule « La Crypte ».

⁸³⁰ Maxime Decout, « Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée », *Études littéraires*, 43,1, 2012, pp. 157-171, ici p. 163.

⁸³¹ « La vérité que je cherche n'est pas dans le livre, mais entre les livres. [...] Il faut lire entre les livres comme on dit “entre les lignes” », « *53 jours* », p. 93. Cf. aussi notre article en cours de publication « Georges Perec et Italo Svevo : histoire d'une confession mensongère », dans le *Cahier Perec n° 14*, art. cit.

⁸³² Georges Perec, Henry Mathews, *Roussel et Venise*, p. 105.

Chapitre IV. Patrick Modiano : qui suis-je quand je ne suis pas exactement moi ?

« Je croyais [...] avoir écrit [mes livres] les uns après les autres de manière discontinue, à coups d'oublis successifs, mais souvent les mêmes visages, les mêmes noms, les mêmes lieux, les mêmes phrases reviennent de l'un à l'autre, comme les motifs d'une tapisserie que l'on aurait tissé dans un demi-sommeil. »⁸³³

« J'ai toujours l'impression d'écrire le même livre. »⁸³⁴

1. Ressasser l'angoisse « héréditaire »

Comme il l'écrit dans *Un pedigree* en 2004, Modiano est né le 30 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt, 11 allée Marguerite ; il est le fils d'Albert Modiano et de Louisa Colpeyn, deux parents absents, l'un juif d'origine italienne, escroc avec un lourd passé de collaborateur, l'autre, comédienne d'origine flamande. Patrick et son frère, Rudy, sont livrés à eux-mêmes et passent leur enfance ballottés entre pensionnats et amis de la famille plutôt suspects, dont Modiano parle, entre autres, dans *Remise de peine*. Dans ce récit à visée autobiographique, l'auteur fait une allusion rapide, mais d'autant plus touchante, à la mort prématurée de son frère⁸³⁵, qui le marque profondément. Rudy sera le dédicataire de tous ses premiers livres : durant un certain temps, Modiano empruntera à ce « double, mort à sa place »⁸³⁶, sa date de naissance, en guise de réincarnation⁸³⁷.

Comme on l'a vu, les dates poignantes de l'histoire familiale agissent, chez Perec, en références dans les textes et en déterminent la structure, à l'instar des événements historiques

⁸³³ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, 2015, p. 13. Cf. Communiqué de presse de l'Académie Suédoise du 9 octobre 2014, disponible en ligne, URL : https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press_fr-8.pdf, consulté le 30 juin 2019.

⁸³⁴ Propos prononcé en 2009, lors d'un entretien, repris dans *Le Magazine littéraire*, consacré à Patrick Modiano en 2014, p. 44.

⁸³⁵ *RP*, p. 102, « J'avais perdu mon frère. Le fil avait été brisé. Un fil de la Vierge. Il ne restait rien de tout ça... ».

⁸³⁶ *CP*, p. 121, « un frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnu et son ombre finit par se confondre avec nous ».

⁸³⁷ Cet épisode peut aussi s'expliquer par une supercherie éditoriale, cf. Nelly Wolf, « L'Étoile de Modiano », dans « Patrick Modiano », *Europe*, cit., pp. 14-27. Cf. aussi Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., où un journaliste interroge l'écrivain en 1975 : « Vous vous appelez Patrick Modiano ? », « C'est possible, mais je n'en suis pas sûr », p. 11.

qui ont bouleversé la vie de l'auteur et de ses proches. D'ailleurs, dans *Rue des Boutiques obscures*, Prix Goncourt 1978, que Bruno Blanckeman définit comme « le plus perecquien » des romans de Modiano, le numéro 47 constitue, à la fois, le nombre de chapitres du récit et la clef de l'entrelacement romanesque⁸³⁸ ; au niveau thématique, la perte de contrôle sur les événements du protagoniste, Guy Roland, évoque symboliquement la mort du frère ; le héros, à l'image d'un « double rescapé », est devenu amnésique et incapable de reconnaître son identité de substitution.

Dans *Livret de famille*, roman de 1977 souvent considéré comme une autofiction, la naissance de Zina, première fille de Modiano devient l'occasion pour l'auteur de revenir sur son passé familial, signé par l'abandon et les maltraitances. Dans les quinze chapitres qui correspondent aux quinze pages du livret, le narrateur est tarauté par sa filiation aussi bien que par les difficiles circonstances historiques de la guerre et de l'après-guerre : « j'ignore en effet où je suis né et quels noms, au juste, portaient mes parents lors de ma naissance »⁸³⁹, affirme-t-il. Il découvre ensuite, dans son livret de famille rouge, que les lignes concernant l'espace « fils de », à côté de son nom, restent blanches et que dans l'acte de mariage de ses parents, feuilleté peu après, son père apparaît sous le faux nom de Guy Jaspaard de Jonghe⁸⁴⁰ (un stratagème mis en place pour camoufler ses origines juives pendant l'Occupation). Ainsi, pour fuir le déterminisme du déjà-vu, Modiano s'oppose avec fermeté au déracinement erratique qui caractérise son arbre généalogique⁸⁴¹ : l'inscription de Zina au registre de l'état civil est faite pour empêcher que sa fille se sente, un jour, une « enfant du hasard et de nulle part »⁸⁴², à l'instar du « petit Patoche », jeune *alter ego* de l'auteur.

D'ailleurs, Modiano n'a de cesse de déclarer son « intérêt respectueux » pour « tous les papiers officiels, diplômes, actes notariés, arbres généalogiques, cadastres, parchemins, pedigree »⁸⁴³ dont il peut repérer (ou ne pas repérer) la trace. Outre le fait de constituer un

⁸³⁸ Le numéro 47 rappelle l'année de naissance du frère de Modiano, Rudy, et le numéro du convoi dans lequel sont parties pour Auschwitz la mère de Georges Perec et celle de Dora Bruder.

⁸³⁹ *LF*, p. 12.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ Cf. Patrick Modiano, « Mon grand-père est né », dans *Hamehune Modiano. The Genealogical Story of the Modiano Family From 1570 to our Days*, disponible en ligne, URL :

http://www.themodianos.gr/The_Story.pdf, consulté le 30 juin 2019. Modiano montre dans plusieurs de ses textes une forte fascination pour les origines juives auxquelles il est lié du côté paternel. La famille Modiano serait en effet originaire de Modigliana, un village italien, mais ses membres sont éparpillés aux quatre angles du monde (Grèce, Egypte, Venezuela). Modiano, dans un court texte complète l'histoire de son arbre généalogique, à partir de son père (fils d'un juif de Salonique et d'une juive anglo-américaine et allemande) jusqu'à ses filles Zina et Marie, nées respectivement en 1974 et en 1978.

⁸⁴² *DSBG*, p. 11.

⁸⁴³ *LF*, p. 12.

motif d'entrelacement narratif, donc romanesque, ce recours aux *documenta* est une quête de bases solides pour les protagonistes en mal d'identité de Modiano. Pourtant, si les actes de naissance représentent un « bien mystérieux » aux yeux du narrateur et de son grand-père (incarné symboliquement par le personnage de Koromindé) qui n'ont jamais réussi à en posséder un⁸⁴⁴, ils ne constituent qu'un ancrage illusoire pour la quête identitaire. En effet, ces documents, tout en assurant un certificat d'existence préalable, se révèlent le plus souvent inutiles pour restituer la complexité du vécu d'un être humain ou bien son contexte historico-social et familial. De plus, dans l'univers interlope de Modiano, les papiers d'identité sont souvent contrefaits, l'auteur dévoilant l'enjeu, ambigu et problématique, qui se joue entre naissance et renaissance⁸⁴⁵, entre le rejet des origines et la recherche, quasi-boulimique, de nouveaux ancrages. Pour Jimmy Sarano, le protagoniste de *Vestiaire de l'enfance*, le don d'une identité quelconque⁸⁴⁶, aussi éloignée que possible de la sienne, devient le seul moyen d'échapper aux épisodes traumatisants qui l'empêchent de vivre sereinement son existence. Ce personnage, qui répondait auparavant au nom de Jean Moreno et qui semble avoir quitté l'Hexagone dans des circonstances assez mystérieuses, s'installe le long d'un littoral suffocant de chaleur « du côté de Tétouan, de Gibraltar ou d'Algésiras » où il devient feuilletoniste pour Radio Mundial.

Si nous travaillons à Radio-Mundial, c'est qu'un jour, dans nos vies il y a eu un accident. Et je veux bien dire un mot sur mon cas personnel : je suis venu m'exiler ici pour m'alléger d'un poids qui augmentait au fil des années et d'un sentiment de culpabilité que j'essayais d'exprimer dans mes livres. Coupable de quoi⁸⁴⁷ ?

Bien que le nouveau lieu de résidence lui permette l'anonymat souhaité, Jimmy Sarano-Jean Moreno n'arrive pas à se détacher du passé, puisque ce dernier affleure inexorablement, le contraignant à la recherche de proches qui l'ont accompagné un temps pour ensuite disparaître. Ces derniers l'ont laissé seul avec sa mémoire obsédée par la précarité et par la

⁸⁴⁴ Ce « bien mystérieux », qui pour Modiano a toujours été dérobé, est substitué par la découverte de son acte de baptême à l'église de Biarritz, témoignant d'« un baptême de hasard » (*LF*, p. 114) advenu le 24 septembre 1950 et voulu probablement « par prudence », à l'époque de la guerre en Corée, donne tout de même du réconfort au narrateur, *LF*, p. 115.

⁸⁴⁵ On pense par exemple à la tentative désespérée de Jacqueline (Louki) de se soulager en changeant de nom, cf. *DCJP*, p. 13.

⁸⁴⁶ Cf. Thierry Laurent, « La Quête d'un état civil » dans Anne-Yvonne Julien, *Modiano ou les intermittences*, cit., pp. 165-176.

⁸⁴⁷ *VE*, p. 48.

trace. De ce point de vue, l'écriture, susceptible de reconstruire (et d'inscrire définitivement) un destin individuel – celui de l'auteur, en tant qu'individu ou « ego scriptor », ou d'autres personnages de la narration – au sein de l'histoire collective, semble se charger de reconstituer les identités que les inscriptions officielles ne garantissent pas, ou ne garantissent plus⁸⁴⁸.

Modiano incarne volontiers la figure d'un écrivain déboussolé, « personnage enquêteur par excellence »⁸⁴⁹, qui interroge son histoire selon une vision rétrospective, essayant de trouver de la cohérence parmi les éléments épars du vécu.

Les références à son propre livret de famille font de l'œuvre modianesque « une sorte d'autobiographie inconsciente et diffuse »⁸⁵⁰. Si les jeunes hommes qui s'appellent Jean ou J. ou Patrick sont nombreux dans ses textes, plusieurs d'entre eux sont nés le 30 juillet 1945 à Boulogne Billancourt, comme leur auteur. De plus, ces renvois ne se lisent pas seulement dans des récits « à dominante autobiographique »⁸⁵¹, comme pourraient l'être *Livret de famille* ou *Un pedigree*, mais ils apparaissent aussi, altérés, déformés, ou partiellement réinventés, dans des ouvrages « à dominante romanesque »⁸⁵², comme *Rue des Boutiques obscures*, *Quartier Perdu*, ou *Du plus loin de l'oubli*.

En effet, si Modiano se sert d'un « je » autobiographique seulement dans *Un pedigree* et *Dora Bruder*, dans l'ensemble de son œuvre, d'un texte à l'autre, un système de références et d'échos autofictionnels contribuent à un effet paradoxal d'« actualisation » et de « déréalisation de soi »⁸⁵³. Claude Burgelin, en comparant l'œuvre modianesque au jeu du *fort/da*, considère que l'auteur ne fait « [qu'] éloigner [son nom et son histoire] pour mieux les rapprocher la page d'après et les ré-éloigner aussitôt », contribuant à créer une situation de « *double bind* : c'est de moi qu'il s'agit/ce n'est pas de moi qu'il s'agit »⁸⁵⁴ ?

D'ailleurs, selon Bruno Blanckeman,

⁸⁴⁸ Cf. Colin W. Nettelbeck et Pénélope A. Hueston, *Patrick Modiano, pièces d'identité, Écrire l'entretemps*, Paris, Lettres modernes Minard, 1986, p. 80.

⁸⁴⁹ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : une fiction en litige », dans *Elseneur*, cit., p. 153.

⁸⁵⁰ « Entretien avec Thierry Laurent » dans Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano*, cit., p. 41. Cf. à ce sujet : Dervilla Cooke, *Present Pasts: Patrick Modiano's (auto)Biographical Fictions*, Amsterdam-New York, Rodopi « Faux titre », 2005.

⁸⁵¹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 41.

⁸⁵² *Ibidem*.

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ Claude Burgelin, « Patronyme Modiano/pseudonyme Modiano », dans « Patrick Modiano », *Europe*, cit., p. 115.

[la] circulation obsessionnelle de thèmes, de termes et de motifs répétés d'un support narratif à l'autre montre combien la fiction se définit comme l'effleurement de traces psychiques marquantes que certaines expériences lointaines ont laissées en dépôt dans la conscience, depuis lesquelles la personnalité de celui qui écrit s'est fondée tant bien que mal »⁸⁵⁵.

Dans les différents récits, ce sont surtout le temps de l'enfance et de l'adolescence qui hantent rétrospectivement le présent des protagonistes modianesques. Ils ressassent l'état d'abandon et de maltraitements subis, renvoyant souvent aux figures clé du roman familial freudien⁸⁵⁶, de l'« enfant trouvé » au « bâtard ». Pourtant, Modiano ne dépeint pas de « cas typiques » : au contraire, son écriture « pénélopienne »⁸⁵⁷ récrée sans cesse un pastiche de situations, aussi véridiques que complexes, ayant toute la prégnance tragique du réel. En effet, les névroses obsessionnelles de l'auteur circulent d'un roman à l'autre sans qu'il puisse (ou veuille) les estomper ; au contraire, elles se repèrent par leur aspect envahissant⁸⁵⁸. D'autre part, lorsque Modiano cherche à élucider des événements réels dont le sens fait défaut, il déploie des trajectoires impersonnelles ou « pré-individuelles »⁸⁵⁹ qui interrogent la réalité à partir de la composante aléatoire qui la meut, « la matière autobiographique n'a d'intérêt que si elle est “vaporisée dans l'imaginaire”, “aérée par lui” »⁸⁶⁰, voire désobjectivée.

L'identité subjective n'est pas le produit d'un acte de conscience pur, l'image de soi reflétée par un œil interne qui parviendrait à se concevoir lui-même en unifiant des expériences de vie sagement étagées dans le temps. Elle est une machine à hypothèses et à illusions dont l'écrivain déjoue le fonctionnement en le transposant en termes littéraires⁸⁶¹.

⁸⁵⁵ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 78.

⁸⁵⁶ Cf. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, cit. ; Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2000.

⁸⁵⁷ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit. p. 26.

⁸⁵⁸ Cf. Jacques Lecarme, « Variations de Modiano », dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 2012, p. 117.

⁸⁵⁹ Franck Salain, « La Suisse du cœur », dans Jules Bedner (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 18.

⁸⁶⁰ Cf. Michel Clément, « Patrick Modiano, lauréat du prix Nobel de littérature », *Le Monde*, 09 octobre 2014, disponible en ligne, URL :

https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/09/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano_4503598_3260.html consulté le 30 juin 2019.

⁸⁶¹ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 81.

Ainsi, dans des textes comme *Livret de Famille*, l'écriture questionne, sous différents angles, le drame de l'enfant mal aimé, le manque de transmission des valeurs et l'écroulement des modèles familiaux et collectifs de l'après-guerre, les mettant en parallèle avec la dérégulation de l'adolescent et son flottement désenchanté dans un univers entropique. Pourtant, dans d'autres récits, comme *Rue des Boutiques obscures*, où la référence au « *Je-moi-Patrick Modiano* »⁸⁶² est moins évidente, « l'espace littéraire fonctionn[e] à la fois comme révélateur et comme une crypte. L'exposition intime passe nécessairement par le jeu de masques »⁸⁶³, répondant à un désir double et problématique aussi bien chez Modiano que chez Perec : « rester caché [ou] être découvert »⁸⁶⁴ ?

Dans le roman de 1978, écrit à la première personne singulière, le narrateur se présente comme « non fiable », c'est à dire « non pas traître au lecteur, mais [...] peu fiable à lui-même »⁸⁶⁵. À un premier niveau de lecture, le noyau traumatisant de son histoire personnelle se prête à l'étude de la mémoire (*pars construens*) et de ses dysfonctionnements (*pars destruens*), en rapport à la construction identitaire. Est-ce qu'un homme peut vivre sans passé ? L'oubli peut-il être bénéfique pour un sujet « à la mémoire empoisonnée »⁸⁶⁶, ou bien détruit-il progressivement l'identité de ce dernier ? Dans quelle mesure les traces physiques (documents, photographies, objets) laissés tout au long du chemin, ou la mémoire des autres, si lacunaire et tendancieuse, peuvent-ils restituer le secret d'une existence ? Modiano désobjectivise son expérience personnelle de « témoin paradoxal », né sous les décombres de l'Occupation, pour l'enquêter en empruntant des trajectoires fictionnelles, « pré-individuelles »⁸⁶⁷, qui n'ont pas la vérité comme modèle, mais en sont parties prenantes.

D'ailleurs, de nombreuses trames narratives modianesques se déclenchent et s'entrelacent entre elles à partir des troubles de la mémoire des héros protagonistes – soient-ils frappés d'oubli traumatique, comme il s'agit pour Guy Roland de *Rue des Boutiques Obscures* ; ou bien atteints d'hypermnésie, comme le narrateur de *Livret de Famille* ; ou prétendument sans passé, à l'exemple de Jimmy Sarano de *Vestiaire de l'enfance*.

Bien que dans la diversité des cadres romanesques, tous ces derniers récits ont un trait commun, caractéristique en réalité de presque toute l'œuvre : celui d'enquêter sur l'identité

⁸⁶² Cf. Jacques Lecarme, « Variations de Modiano », art. cit., p. 118.

⁸⁶³ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 48.

⁸⁶⁴ Georges Perec, *W, OC I*, p. 662.

⁸⁶⁵ Alexandre Gefen, « D'un syndrome confuso-onirique », dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », cit., pp. 105-111, ici p. 110.

⁸⁶⁶ *LF*, p. 117.

⁸⁶⁷ Franck Salatin, « Suisse du Cœur », art. cit., p. 18.

d'un personnage qui essaie, rétrospectivement, de réorganiser son univers, sans y parvenir. En effet, chez Modiano, l'identité se cherche dans le présent, mais toujours en rapport au passé, ou pour mieux le dire, à l'épreuve du temps qui passe. Si ce dernier coule comme un fleuve sous nos yeux, il s'agit du fleuve Léthé, porteur d'un oubli régénérateur, aussi bien que destructeur des traces. La mémoire représente ainsi ce « bien mystérieux » que l'on recherche, ou bien un rubis maudit dont on n'arrive pas à se séparer, au risque de s'effondrer avec lui, comme il arrive au personnage de Sylvie de *Dimanches d'août*.

D'autre part, lorsque les traces mnésiques du passé affleurent dans la vie des protagonistes, elles relancent la quête identitaire et perturbent, en tant qu'éléments de « discordance », l'entrelacement narratif. La réappropriation mémorielle, contraignant à une nouvelle prise de conscience de soi en rapport à la réalité des faits, s'accompagne toujours d'une crise identitaire. Au fur et à mesure que des souvenirs du passé lui reviennent en mémoire, Guy Roland, se demande par exemple : « J'avais déjà vécu ma vie et je n'étais plus qu'un revenant qui flottait dans l'air tiède d'un samedi soir. Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés et chercher des passages murés depuis longtemps ? »⁸⁶⁸. La synthèse de l'identité, chargée d'établir un sentiment de continuité et d'unité de l'être dans le temps, devient affreuse au moment où elle nécessite d'une appropriation de la réalité individuelle en rapport à la réalité historique. Ainsi, derrière l'amnésie de Roland et son « récit empêché » se cache l'effacement traumatique de la mémoire de la Shoah⁸⁶⁹, constituant un point de rupture et une « appropriation impossible », tantôt pour le héros, tantôt pour son auteur.

Également, chez les protagonistes de la trilogie de l'Occupation, la mémoire des événements tragiques de la Seconde Guerre mondiale se lit sous les tonalités de la neurasthénie, du ressentiment, du ressassement obsessionnel : Shlemilovitch, La Princesse de Lamballe aussi bien que Serge Alexandre, sont finalement interdits d'unifier les souvenirs qui les rattachent, directement ou indirectement, à la période de la collaboration ; leur conscience individuelle ne parvient pas à l'unité : partiellement enfuie, partiellement hallucinée, elle reste déchirée en elle-même, témoignant d'une histoire perdue sur sa route vers le progrès.

⁸⁶⁸ *RBO*, p. 63.

⁸⁶⁹ Cf. Catherine Douzou, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) » dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, cit., pp. 115-123, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/1641>, consulté le 30 juin 2019.

D'ailleurs, comme l'observe Franck Salaün, « se remémorer n'est pas seulement revoir au sens de voir à nouveau les faits et les personnes du passé, mais aussi revoir, corriger »⁸⁷⁰. Si l'Occupation reste à l'arrière-plan de nombreux romans, par ses irrésolus obsédants et son aspect irréversible, dans *Dora Bruder* on lit la tentative de l'auteur de sauver de l'oubli la mémoire d'une jeune fille juive disparue dans les camps et, par son biais, la mémoire paternelle, longtemps refoulée. Dans ce récit, on voit ainsi un exemple efficace du mécanisme de vision rétrospective dont Modiano se sert pour tenter de « découvrir, comme en passant des images au ralenti, ce qui n'avait pas été vu, et peut-être accéder aux questions, non formulées »⁸⁷¹ qui l'obsèdent, en tant que fils de collaborateur.

Pourtant, la trilogie de l'Occupation et *Dora Bruder*, représentent des exceptions dans l'ensemble de la production modianesque. À partir de *Villa Triste*, l'écrivain adopte une tonalité mineure et une « logique dissociative »⁸⁷² pour exprimer le symptôme de déperdition identitaire, si caractéristique de l'après-guerre⁸⁷³, choisissant le personnage d'un déserteur de la guerre d'Algérie, réfugié au bord d'un lac, à la proximité de la Suisse et prétendument sans passé⁸⁷⁴. Ce jeune homme au portrait nébuleux, ayant choisi le pseudonyme de Victor Chmara, refuse de prendre la maîtrise de sa vie et cherche refuge dans son amour pour Ivonne, une femme également évanescence, avec laquelle il partage une existence détachée du monde⁸⁷⁵. Mettant de côté la complexité du réel historique, pour se concentrer sur une intrigue finalement dépourvue d'événements significatifs, Modiano cherche à appréhender le secret d'une identité qui se dérobe sans cesse. La « Suisse du cœur »⁸⁷⁶ devient la métaphore géographique d'une absence de mémoire qui rendrait heureuse et insouciance la jeunesse des protagonistes. Pourtant, Victor, Ivonne et leur ami René Meinthe, à jamais « évasifs »⁸⁷⁷ l'un avec l'autre sur leur propre passé, sont des individus « vulnérables » et « déboussolés »⁸⁷⁸. Ayant changé de nom⁸⁷⁹, d'aspect, d'identité, ces trois personnages, prétendument sans mémoire, ne sont plus reconnus par ceux qui les connaissaient jadis et ne

⁸⁷⁰ Franck Salaün, « Suisse du Cœur », art. cit., p. 31.

⁸⁷¹ *Ibidem*.

⁸⁷² Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 103.

⁸⁷³ Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi*, cit., pp. 18-19.

⁸⁷⁴ Maryline Heck, « L'Algérie dans les lointains : le cas Modiano », dans Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel, *Écrire et publier la guerre d'Algérie*, Paris, Kimé, 2011, disponible en ligne, URL : https://www.academia.edu/35956604/LAlgérie_dans_les_lointains_le_cas_Modiano, consulté le 30 juin 2019.

⁸⁷⁵ *VT*, p. 50 : « J'aurais voulu que le jour ne se levait jamais, pour rester avec elle, recroquevillé au fond de ce silence et de cette lumière d'aquarium ».

⁸⁷⁶ *LF*, pp. 117-118 et Franck Salaün, « Suisse du Cœur », art. cit.

⁸⁷⁷ *VT*, p. 78.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁷⁹ Tiphaine Samoyault, « Le Nom propre », dans *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », cit., pp. 86-89.

se reconnaissent plus par eux-mêmes. D'ailleurs, ils ne font que dénier toute appartenance aux idéaux et aux valeurs des groupes desquels ils seraient supposés être les éléments homogènes et constitutifs, les prolongements ou les héritiers. En effet, comme il arrive souvent chez Modiano, leurs identités ne se construisent pas par le biais de rapports de proximité (les « proches », qui sont-ils ? Famille, je vous hais !) ou de similitude (quelqu'un à qui rassembler, un modèle, hérité, imposé, refusé ou choisi), mais se manifestent comme une pulsion, comme une recherche de synthèse nouvelle.

Depuis 1975, les différents narrateurs modianesques, ayant des rapports de similitude plus ou moins grands avec leur auteur, complètent leurs phrases d'un roman à l'autre n'arrivant jamais à achever l'image de soi qu'ils recherchent. Ainsi, alors que des analepses et des prolepses travaillent chaque récit et relancent, en avant et en arrière, la quête identitaire, sans jamais atteindre à des résultats définitifs, l'on voit le bouleversement de l'ordre linéaire du roman classique, incapable de décrire la vie d'« hommes-papillons », fragiles et incertains, victimes de « l'éternel retour du même », engloutis dans un univers déréalisé et dépourvu de modèles de référence. Pour le dire avec les mots d'Alexandre Gefen, « ce que le romans de Modiano viennent interdire, c'est tant l'ordre esthétique (celui de la logique de fonctionnement du romanesque), que l'ordre subjectif (l'aptitude à assurer la continuité de soi [...]) et l'ordre intersubjectif de la reconnaissance (comprise comme mécanisme de structuration des identités familiales et collectives) »⁸⁸⁰.

⁸⁸⁰ Alexandre Gefen, « D'un syndrome confuso-onirique », dans *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », art. cit., p. 111.

2. Prise et déprise identitaire

Comme Perec, qui, dans *Je suis né*, affirme avoir essayé pour trente ans de reconstituer son histoire, Modiano semble n'avoir de cesse d'inscrire, dans son œuvre, l'effort d'unification d'une même identité-*ipse*, finalement incapable de faire face à la discordance des événements du vécu. Si les souvenirs traumatiques des deux narrateurs autodiégétiques de *Chien de printemps* et d'*Accident nocturne* ressurgissent, ils sont déplacés, ou bien condensés ou bien impossibles à réorganiser : à dix années de distance l'un de l'autre les deux protagonistes affirment ainsi : « les efforts que j'avais fournis depuis trente ans pour exercer un métier, donner une cohérence à ma vie, tacher de parler et d'écrire une langue le mieux possible afin d'être bien sûr de ma nationalité, toute cette tension se relâchait brusquement. C'était fini. Je n'étais plus rien »⁸⁸¹ ; « depuis plus de trente ans, j'avais fait en sorte que ma vie soit aussi ordonnée qu'un parc à la française. Trente ans d'efforts. Et tout cela pour qu'une méduse m'attende une nuit dans la rue et me saute dessus »⁸⁸². Ainsi, l'écriture ne rend jamais compte d'un travail d'unification réussi : au contraire, elle semble dénoncer « la nostalgie de l'unité primitive [...] du récit et de la vie »⁸⁸³.

L'intermittence des personnages de Modiano, s'explique d'ailleurs par une crise existentielle, qui les contraint à vivre dans un état de suspense ou, pire, de « syncope »⁸⁸⁴ identitaire : ainsi, « par l'ellipse, l'écriture saisit le phénomène, alterné, d'une prise et une déprise d'identité au hasard de situations qui tantôt révèlent, tantôt annulent la conscience de soi. »⁸⁸⁵ *Chiens de printemps* et *Accident nocturne* sont deux récits dépourvus de linéarité chronologique, où le référent historique se repère par sa décomposition ; de même, ce n'est que par la superposition d'événements et de sensations, voire par des « brèches »⁸⁸⁶ temporelles, que les personnages racontent les différentes époques de leur existence. Le narrateur d'*Accident nocturne*, revenant sur l'épisode de la camionnette qui l'a renversé,

⁸⁸¹ CP, p. 117.

⁸⁸² AN, p. 77.

⁸⁸³ Katarzyna Thiel-Janczuk, « Les Biographies imaginaires de Patrick Modiano », dans John E. Flower (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 132.

⁸⁸⁴ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 37.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ AN, p. 110 : « Il me semblait que dans ma vie une brèche s'était ouverte sur un horizon commun ». Cf. sur le sujet : Jurate Kaminskas, « Raconter *Accident nocturne* de Patrick Modiano », *Voix plurielles* 7.1, mai 2010, pp. 100-115.

explique ainsi la difficulté de raconter rétrospectivement les cours des événements, tels qu'il les a vécus :

Je me demande si la nuit où la voiture m'a renversé je ne venais pas d'accompagner Hélène Navachine à son train, gare du Nord. L'oubli finit par ronger des pans entiers de notre vie et quelquefois, de toutes petites séquences intermédiaires. Et dans ce vieux film, les moisissures de la pellicule provoquent des sautes de temps et nous donnent l'impression que deux événements qui s'étaient produits à des mois d'intervalle ont eu lieu le même jour et qu'ils étaient même simultanés. Comment établir la moindre chronologie en voyant défiler ces images tronquées qui se chevauchent dans la plus grande confusion de notre mémoire, ou bien se succèdent tantôt lentes, tantôt saccades, au milieu de trous noirs ? À la fin, la tête me tourne. Il me semble que cette nuit-là je revenais à pied de la gare du Nord. Sinon pourquoi me serais-je trouvé si tard assis sur un banc, tout près de la rue Saint Jacques, devant la station des autobus de la nuit ?⁸⁸⁷

Un imparfait rêveur alterne avec un présent actualisé, caractérisant le temps dérégulé de la réalité substitutive, qui dure encore ou qui se répète sans cesse : pourtant, il est moins question de dramatiser l'événement que de chercher un échange empathique avec le lecteur, partageant avec lui la fatalité, universellement admise, de l'oubli. Si Modiano se sert ici de la métaphore cinématographique⁸⁸⁸, c'est pour mieux faire ressortir l'ambiguïté des lumières et des ombres qui habitent son passé. Sa propre démarche devient une expérience d'identification possible pour autrui. Ainsi, chaque souvenir autobiographique est mis en procès par son aspect fragmentaire, incertain, et mensonger même, comme le révèlent les phrases interrogatives dont le narrateur se sert pour questionner le sous-sol de sa conscience, significativement devenue plurielle (« notre mémoire », « notre vie »). Finalement, le raisonnement par l'absurde (« Sinon pourquoi... ? »), sur lequel se conclut cet extrait, montre toute la faillibilité de la logique, face à la reconstruction « affective » d'une mémoire trouée et fallacieuse.

D'ailleurs, selon Ricœur, « la visée de la place d'un événement remémoré par [un] unique enchaînement [du temps] requiert un acte intentionnel. Ce n'est que par

⁸⁸⁷ AN, pp. 93, 94.

⁸⁸⁸ « Contrairement à un cinéphile qui aurait voulu faire du cinéma, je relevais les mouvements de caméra, les cadrages, les techniques de montage, les flashbacks, les ellipses, les éclairages, en pensant aux romans que je voulais écrire », propos recueillis par Antoine Gaudemar, « Ce que je dois au cinéma », dans Raphaëlle Guidée et Maryline Heck (dir.), *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », cit., p. 235.

« rétroaction » consciente qu'un souvenir « reçoit une signification nouvelle du fait que ses attentes ont trouvé leur effectuation dans le présent »⁸⁸⁹. Ainsi, puisque chez Modiano le passé est indépassable, omniprésent et porteur de faute, il ne reste à ses protagonistes qu'à l'approprier ou à fuir. *Quartier Perdu* se conclut sur l'image d'une revenante qui se montre amnésique ou insouciante des blessures anciennes, bien qu'une cicatrice perturbe visiblement ses traits : « Une grande cicatrice lui barre le front. La marque du temps, peut-être. Ou bien la trace que vous laisse l'un de ces accidents qui vous ont fait perdre la mémoire pour la vie. Moi aussi, à partir d'aujourd'hui, je ne veux plus me souvenir de rien »⁸⁹⁰.

Se réapproprier le passé, en faisant des cicatrices la marque du vécu, ou bien couper les ponts avec sa vie précédente et tout oublier ? Le narrateur semble être enclin à la deuxième hypothèse, espérant devenir amnésique comme la revenante de sa jeunesse. Pourtant, la cicatrice que cette dernière porte sur le visage reste un signe distinctif qui marque en profondeur son identité, « v[enant] en contrepoint du déguisement »⁸⁹¹. C'est ainsi que dans *Souvenirs dormants*, on découvre l'histoire de Gèneviève Dalame, une fille qui avait involontairement tué un individu louche qui l'ennuyait, Ludo F., et que le narrateur avait prise sous sa protection, au prix de devoir abandonner Paris en 1965, pour se réfugier en Angleterre, en changeant de nom et d'identité. Ainsi, à une vingtaine d'années de distance, l'épisode du narrateur qui rencontre au hasard la même femme oublieuse le long de la rue des Serruriers se répète, la cicatrice fonctionnant de télescopage entre les deux époques :

J'ai reconnu sa silhouette de loin. [...] Je lui ai pris la valise. [...] La valise me paraissait beaucoup plus légère que l'autre. Si légère que je me demandais si elle n'était pas vide. A mesure que passent les années, vous finissez sans doute par vous débarrasser de tous les poids que vous traînez derrière vous, et de tous les remords. J'ai remarqué qu'une cicatrice lui barrait le front. Un accident de voiture, m'a-t-elle dit. L'un de ces accidents qui vous font perdre la mémoire. Et pourtant, elle m'avait reconnu. Mais elle ne semblait pas se souvenir des événements de l'été 1965⁸⁹².

⁸⁸⁹ Paul Ricœur, *Le Temps raconté*, cit., p. 57.

⁸⁹⁰ *QP*, p. 184 ; L'image de la cicatrice revient par exemple dans la description de Chalva Deyckecaire, pseudonyme d'Albert Modiano, dans *Boulevards de Ceinture*, cf. *BC*, p. 18 : « Sa nuque se détache en suspension et l'on distingue même une petite cicatrice rose en son milieu. Elle est ployée de telle façon, cette nuque, qu'elle semble s'offrir à un invisible couperet ».

⁸⁹¹ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance, trois études*, Paris, Stock, 2004, pp. 127-128.

⁸⁹² *SD*, p. 100.

La dynamique de l'accident marque, chez Modiano, un en-deçà et un au-delà de la frontière identitaire. C'est toujours à partir d'un événement extraordinaire, à valeur initiatique, que le passé s'impose dans la vie des protagonistes modianesques, les contraignant à prendre conscience du présent, c'est-à-dire à une nouvelle mise en ordre ou mise en accusation de leur propre histoire⁸⁹³ :

Maintenant ce sera pour moi le début d'une autre vie. Et celle que j'avais vécue jusque-là m'apparaissait comme un rêve confus dont je venais de me réveiller. Je comprenais brusquement le sens de l'expression : « l'avenir s'ouvre devant toi. » Oui, je finissais par me persuader que, du haut de l'avenir, je n'avais plus rien à craindre⁸⁹⁴.

Pourtant, la narration rétrospective change continuellement de points de vue et de perspectives, dénonçant la précarité, voire l'illusion, de toute élucidation ou révélation définitive en matière d'identité. Finalement, Jean D., né le 25 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt (Seine), se dit, comme Perec, incapable de parcourir en arrière le chemin parcouru, ce dernier n'étant que l'un des « mille chemins »⁸⁹⁵ empruntés par des « mille sosies » de lui-même aux carrefours de sa vie. Si le procédé autofictionnel sert de projection pour des identités potentielles, il s'agit moins de songer à d'autres vies que la sienne, ou meilleures que la sienne, que de suivre la trace effective de ses pas, alors que « les souvenirs se mêlent des images de routes que vous avez prises et dont vous ne savez plus quelles provinces elles traversaient »⁸⁹⁶.

L'enjeu identitaire se résume ainsi à l'enjeu mémoriel : ce que fait Modiano c'est de jouer avec la complexité de la mémoire et ses dysfonctionnements, montrant, par une « esthétique du flou »⁸⁹⁷, comment les souvenirs nous façonnent dans le présent tout autant que nous les façonnons à notre tour. De ce point de vue, l'auteur montre la distance qui sépare l'effort de mémorisation consciente, objective (s'appuyant sur des listes, des photos, des documents d'archive), du travail de mémoire qui mobilise les sensations (le souvenir imparfait des noms, le contour évanouissant des visages, l'odeur des objets, etc.).

⁸⁹³ AN, p. 109, « Se pouvait-il que l'accident de l'autre nuit eût une telle fracture dans ma vie que désormais il existât un avant et un après ? » ; *Ibid.*, p. 113, « J'étais sur le point d'apprendre quelque chose d'important sur moi-même et qui peut-être changerait le cours de ma vie ».

⁸⁹⁴ SD, p. 88.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹⁷ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit. p. 55.

Le retour dans le passé se révèle être le résultat d'une reconsidération des événements faite *a posteriori*, à partir du vide et en fonction des préoccupations changeantes du présent de l'écriture. En ce sens, dans un roman comme *Quartier Perdu*, Modiano accomplit à sa manière ce que Perec se proposait de faire avec le projet des *Lieux*. Ce dernier ouvrage, resté inachevé, avait pour but d'étudier les mécanismes de l'anamnèse, mettant en parallèle la description objective des douze lieux parisiens, faite *in situ*, avec celle, subjective, des douze souvenirs correspondants, écrits ailleurs que sur les lieux. Dans ses premiers résultats⁸⁹⁸, cette deuxième expérience, conçue « in absentia », montre comment l'effort d'anamnèse fait ressurgir une mémoire « affective », qui fonctionne par analogies imparfaites entre le passé et le présent. Perec décrit ainsi la Rue Vilin :

On peut en effet s'interroger (et c'est un des buts généraux de ce projet) sur la relation qui existe entre la rue Vilin et ce site [le lac d'Annecy, où Perec écrit] ; quel rapport entre l'enfant que je pouvais être et moi, aujourd'hui. Tout ce qu'ont pu représenter ces images [...] et même et surtout ce carrelage des chiottes [...] ce carrelage, à lui seul servirait à enraciner une existence, à justifier une mémoire, à fonder une tradition⁸⁹⁹.

De plus de mettre en évidence la dimension affective de la mémoire et le « vieillissement » de ses souvenirs, l'ensemble du travail perecquien, s'accomplissant pendant douze ans, aurait dû porter aussi bien la trace du vieillissement des « lieux » que celui de l'« écriture », les espaces physiques et l'espace littéraire étant également reconnus comme deux ancrages fondamentaux de l'identité, mais soumis au changement. De même, dans *Quartier Perdu*, Modiano, s'identifiant à un auteur de romans policiers, Jean Dekker, qui rentre à Paris après vingt années d'absence, dénonce l'effondrement de la ville de sa jeunesse, si différente de celle de sa mémoire, changée au point qu'il ne la reconnaisse plus et que, par conséquent, il ne se reconnaisse plus lui-même. Ainsi, en essayant de se réapproprier une langue perdue, le français, qu'il n'utilise plus, étant devenu un écrivain anglais sous le pseudonyme d'Ambroise Guise, le narrateur s'interroge sur ses souvenirs incertains et fallacieux :

Je n'avais jamais connu une telle chaleur la nuit, à Paris, et cela augmentait encore le sentiment d'irréalité que j'éprouvais au milieu de cette ville fantôme. Et si le fantôme c'était moi ? Je cherchais quelque chose à quoi me rapprocher. L'ancienne parfumerie

⁸⁹⁸ Le projet des *Lieux* sera abandonné après six ans (1969-1975).

⁸⁹⁹ « Vilin souvenir », *Lieux* n° 37, 1970, cité par Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit., p. 189.

lambrissée de la place des Pyramides était devenue une agence de voyage. [...] Mais à part ça, rien n'avait changé. Rien. J'avais beau me le répéter à voix basse, je flottais dans cette ville. Elle n'était plus la mienne, elle se fermait à mon approche⁹⁰⁰.

Suite aux transformations urbaines⁹⁰¹ des années soixante, Paris n'est reconnaissable que dans et par la transparence du souvenir, par la surimpression des images qui n'appartiennent qu'au narrateur, à la poursuite, comme Gaspard Winckler, des traces d'un double disparu, dans une ville-île elle-même disparue⁹⁰². Le « vieux monde »⁹⁰³ de Modiano est d'ailleurs celui de Perec, qui habitait le 5 Rue de Quatrefoies, entre 1960 et 1965⁹⁰⁴, même adresse de Geneviève Dalame et son fils dans *Souvenirs dormants*. Ainsi, le narrateur, Jean D., affirme : « il me semble aussi qu'au cours de ces années 1963-64, le vieux monde retenait une dernière fois son souffle avant de s'écrouler, comme toutes ces maisons et tous ces immeubles des faubourgs et de la périphérie que l'on s'apprêtait à détruire. Il nous aura été donné, à nous qui étions très jeunes, de vivre encore quelques mois dans les anciens décors »⁹⁰⁵.

Enfin, si l'on reproche à Modiano son ton détaché et monotone, apparemment dépourvu de sentiment, la description des lieux, des visages, des objets mi oubliés mi détruits par l'action du temps, fait ressortir, à l'image de la madeleine proustienne, sans exhiber, « le fond sensible des individus », leur « mémoire identitaire »⁹⁰⁶, tout en se fondant dans le décor intime de l'écrivain. Les lieux du passé aussi bien que les visages de ceux qui les fréquentaient jadis, loin de se faire repères identitaires partageables, assument une sombre coloration intime, composant un fragment douloureux de l'identité du sujet. Également, la description des objets présents dans ces mêmes lieux ne présente pas d'intérêt anthropologique particulier, mais devient un outil d'agencement narratif, par l'actualisation d'une même sensation canalisatrice, liant entre eux des différentes scènes et des différentes

⁹⁰⁰ *QP*, pp. 11, 12.

⁹⁰¹ Les années soixante appartiennent à une époque révolue, s'accompagnant de modernisation drastique de Montparnasse, de la place d'Italie, des Halles, de Belleville.

⁹⁰² *QP*, p. 13 : « Quel témoin se souvenait encore de ma vie antérieure, du jeune homme qui errait à travers les rues de Paris et s'y confondait ? ».

⁹⁰³ *SD*, p. 22.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 57 ; Claude Burgelin rappelle que Ingrid Teyrsen (*alter ego* fictionnel de Dora Bruder) habite le même bâtiment où se trouvait de la maternité de Georges Perec, 19 rue Atlas cf. « Elles sont toutes près les Buttes-Chaumont », dans « Patrick Modiano », *Europe*, cit., p. 101.

⁹⁰⁵ *SD*, p. 22.

⁹⁰⁶ Joël Candau, *Mémoire et identité*, cit., p. 10.

époques⁹⁰⁷. Cet effet de résonance, de porosité, de transparence, mais également d'intermittence⁹⁰⁸ par laquelle les lieux, les objets, les scènes, les visages se superposent, unit chez Modiano, la dimension factuelle à celle imaginative de la mémoire, bien que finalement « nulle révélation, nulle épiphanie, nulle rédemption définitive, nulle réorganisation rétrospective d'une identité ne viennent jamais en marquer l'accomplissement. [...] jamais le "je" qui les dirige – ou plutôt se trouve magnétiquement dirigé – ne semble en mesure de mettre le point final au ressassement inapaisé qui travaille la voix de la conscience narrative »⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ « À l'hôtel de la rue Monge, je me souviens de l'interrupteur en forme de poire, sur la table de nuit, et du rideau que tirait chaque fois d'un geste brusque Geneviève Dalame, un rideau de la défense passive que l'on n'avait pas changé depuis la guerre », *SD*, pp. 22, 23.

⁹⁰⁸ Cf. Anne-Yvonne Julien, *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, cit.

⁹⁰⁹ Alexandre Gefen, « D'un syndrome confuso-onirique », art. cit., p. 109.

3. Une identité en dépôt

Patrick Modiano est parmi les premiers romanciers à se plonger dans « le fumier de l'Occupation », une période qui le hante depuis la découverte, à ses 13 ans, de textes antisémites de Brasillach, Céline et Rebatet appartenant à la bibliothèque paternelle. En effet, selon Bruno Blanckeman, cette période « tient lieu de centrale temporelle, absorbant comme un combustible les années qui la précèdent et diffusant ses radiations sur celles qui la suivent »⁹¹⁰. Cette « zone-écran » incarne ce que Francesco Orlando, revenant à la pensée de Freud, appelle le « retour du réprimé »⁹¹¹. Par cette expression, le critique italien propose de concevoir le principe du refoulement traumatique, non seulement au niveau d'inconscient individuel, mais également (et surtout) au niveau de conscient collectif : la littérature constituerait ainsi, par son pouvoir de figuration, une sorte de réaction « poétique », sous le mode de la dénégation, d'un contenu réprimé socialement (par la morale ou l'institution). Henry Rouso, dans *Le Syndrome de Vichy* en 1987, s'appuie également sur le terme psychanalytique de « refoulement » pour décrire la « phase obsessionnelle » de la mémoire collective française, caractérisée par une difficulté de résorption de l'époque trouble de l'Occupation : de plus, il met en évidence la capacité des œuvres littéraires non seulement de se faire les interprètes privilégiées de la situation contingente, mais de participer activement à son orientation⁹¹².

C'est notamment avec la trilogie de l'Occupation et le film *Lacombe Lucien* de Louis Malle, dont Modiano co-signe le scénario, que cet écrivain bouleverse les univers figés du bien et du mal, permettant de « lever », sans pourtant « supprimer », le refoulement des responsabilités françaises dans la déportation des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, la connivence du régime de Vichy avec l'occupant allemand et l'inhumanité sans bornes, ni drapeau, ni partis, qui pousse à la déliaison de l'ordre social.

⁹¹⁰ Bruno Blanckeman remarque que, dans l'œuvre de Modiano, « Vichy est un symptôme plutôt [qu'une] ville, métonymie de l'indignité nationale, blason de la francité provinciale fait de délation et de détestation de l'autre », Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : l'Occupation en abyme de la fiction », dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde guerre mondiale* ; avec le concours de Christopher D. Lloyd et Richard J. Golsan, cit., pp. 55-61, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/372>, consulté le 30 juin 2019.

⁹¹¹ La pensée de Francesco Orlando dans *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turin, Einaudi, 1973, veut proposer une modalité d'interprétation générale de la littérature et n'est pas centrée sur la mémoire de l'Après-Shoah, comme il est le cas pour le texte d'Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy* (1987), cit.

⁹¹² Cf. « Pourquoi nous ne sommes pas seulement du présent, Entretien avec Henry Rouso », propos recueilli par Maxime Decout, dans « Patrick Modiano », *Europe*, cit., p. 118.

De Shlemilovitch à Lucien Lacombe, la figure du juif collaborateur qui hante les récits de Modiano assume les traits d'un père, à la fois coupable et victime, devant son fils et l'Histoire. L'éclatement des formes expressives⁹¹³, dont les premiers romans modianesques font preuve, pourrait ainsi s'interpréter comme une réaction formelle à l'élaboration d'une mémoire de la Résistance dans l'après-guerre, visant à la « répression rationnelle »⁹¹⁴ d'une histoire non racontable. Également, on pourrait envisager l'ambiguïté⁹¹⁵ que ces modalités expressives véhiculent comme une solution de « compromis » entre une pulsion oublieuse et vitale, et une mémoire douloureuse et mortifère. Autrement dit, le réprimé, se manifestant sous la forme de la dénégation, fomenté une sorte de rébellion en sourdine, se servant de l'acte imaginatif pour dire ce qui est moralement et socialement interdit. En effet, Marine Guyot Bender souligne comment « en imposant une langue fracturée et “méandreuse”, [Modiano] maintient l'incohérence de l'époque au niveau du tissu narratif »⁹¹⁶, refusant les modèles d'écriture de l'Après-guerre, censés cerner une vérité historique univoque pour les générations à venir. Ainsi, d'après la chercheuse, « l'écriture de Modiano est un modèle de désobéissance civique. Référentielle *a priori*, elle mine les fondements de la représentation et fait obstacle à la construction de mythes sur le passé »⁹¹⁷.

Si aucun roman de geste ni épopée ne peut s'écrire face à la complexité et à la désorganisation des années de la collaboration⁹¹⁸, Baptiste Roux associe le narrateur-*scriptor* des premiers romans modianesques à une « véritable coquille vide, [n'ayant] pas d'autre fonction que celle de héraut, chargé de relayer les colères et les doutes » de toute une époque.

⁹¹³ Ora Avni, *D'un passé l'autre : aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997 : « un brouillamini de discours, souvenirs, lieux, temps, gloires et opprobres qui finit pour nier la possibilité même d'un lieu, d'une rassurante topique », p. 48.

⁹¹⁴ « La répression rationnelle [est] entendue simplement comme respect de la logique et de la réalité dans l'utilisation du langage ». Nous nous appuyons sur la traduction de Thomas Aron, « Présentation de Francesco Orlando », *Semen*, 1, 1983, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/semen/3383>, consulté le 30 juin 2019, pour cet extrait tiré de *Per una teoria freudiana della letteratura* di Francesco Orlando, cit., p. 55.

⁹¹⁵ Cf. Martine Guyot-Bender, *Mémoire en dérive. Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : de Villa triste à Chien de printemps*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 8. On a maintes fois relevé l'ambiguïté de fond du discours du juif antisémite Raphaël Shlemilovitch dans *La Place de l'étoile*, un roman qui a pu être couronné du Prix Roger Nimier, bien que, dans *Dora Bruder*, son auteur dira « je voulais dans mon premier livre répondre à tous ces gens dont les insultes m'avaient blessé à cause de mon père. Et, sur le terrain de la prose française leur river une fois pour toutes leur clou », *DB*, pp. 70, 71. Cf. sur la question, Bruno Chaouat, « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, pp. 101-123.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁹¹⁸ Cf. Dominique Viart (dir.), « Nouvelles écritures littéraires de l'histoire », *Écritures contemporaines 10*, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2009, p. 22.

Ainsi, en tant que « zone-écran », la période de Occupation s'interpose entre l'écrivain et le monde et « constitu[e] un obstacle à l'élaboration de l'identité »⁹¹⁹ : les appellations d'« enfant maudit », de « fils de collabo » ou de « juif », deviennent finalement des points d'interrogation par lesquels, ou plutôt contre lesquels, le jeune Modiano doit apprendre à se définir. L'image de la fuite, sans cesse répétée dans ses récits, résume donc, allégoriquement, le mouvement d'une identité opposant un état de déréliction complète à une pratique définitoire imposée de l'extérieur. Comme Wolf l'observe, le motif de la fugue ou de la fuite fait partie d'un petit nombre de figures « à texture poreuse »⁹²⁰, qui obsèdent le texte de Modiano. Cette image de soustraction prend son élan dans la fuite primaire, celle du père, qui, échappant à la police, se soustrait à la déportation, permettant indirectement la vie du futur écrivain.

Selon *Livret de famille* et *Remise de peine*, Albert Modiano, juif français d'origine étrangère, est pris dans une rafle pendant l'hiver 1942 et réussit à s'évader seul, alors qu'en 1943 c'est Eddy Pagnon⁹²¹, alias Louis Pagnon⁹²², un membre de la bande de la rue Lauriston, qui le sauve du dépôt d'où il aurait été transféré à Drancy. La scène de cette arrestation/fuite primaire assume, tantôt dans des nombreux romans de Modiano, tantôt dans la vie de l'auteur, un « caractère symbolique »⁹²³, si bien que Jean D., né le 25 juillet 1945 à Boulogne-Billaincourt (Seine)⁹²⁴, se demande, dans *Souvenirs dormants*, pourquoi « depuis l'âge de onze ans »⁹²⁵ et « jusqu'à l'âge de vingt-deux » les fugues ont été « en quelques sorte, [s]on mode de vie » : « fugues des pensionnats, fuite de Paris par un train de nuit le jour où je devais me présenter à la caserne de Reuilly pour mon service militaire, rendez-vous auquel je ne me rendais pas [...] »⁹²⁶. Après avoir évoqué les étapes principales de son adolescence fugueuse, correspondant à celles de la vie de l'auteur, le narrateur décrit le

⁹¹⁹ Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 272.

⁹²⁰ Nelly Wolf, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano », dans John E. Flowers (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 211.

⁹²¹ Eddy Pagnon est né le 30 juillet (comme Patrick Modiano) à Paris, mais en 1904 ; chauffeur de Lafont et chef de la Gestapo française (la bande qui mêle « espionnage, basse police et marché noir »), il « participe à la lutte contre les résistants et les parachutistes alliés. Au pillage des biens juifs, à divers trafics d'or, de bijoux et de tout ce qui peut rapporter », Denis Cosnard, *op. cit.*, p. 70.

⁹²² Denis Cosnard repère ainsi dans les romans de Modiano, la trace cachée de la figure d'Eddy Pagnon, encryptée, à l'instar de celle de Rudy, dans une vingtaine des romans modianesques, *ibidem*.

⁹²³ « Les paniers à salade n'ont pas beaucoup changé jusqu'au début des années soixante. La seule fois de ma vie où je me suis trouvé dans l'un d'eux, c'était en compagnie de mon père, et je n'en parlerais pas maintenant si cette péripétie n'avait pris pour moi un caractère symbolique », *DB*, p. 68.

⁹²⁴ *SD*, p. 97.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁹²⁶ *Ibidem*.

sentiment qu'il éprouve lorsque son amie, Geneviève Dalame, s'avoue coupable du meurtre de Ludo F., dans la maison de Martine Hayward, 2 avenue Rodin.

Cet après-midi de l'été 65 où je me trouvais devant le zinc d'un café étroit du début du boulevard Saint Michel [...] j'étais persuadé que je ne risquais rien et que je bénéficiais d'une sorte d'immunité en ma qualité de spectateur nocturne. [Pourtant j]e devais disparaître au plus vite si je ne voulais pas des ennuis. Ce sera une fugue beaucoup plus importante que les autres. J'avais atteint le fond et il ne restait plus qu'à donner un grand coup de talon pour remonter à la surface »⁹²⁷.

L'extrait renvoie à la fois à l'« accident » mortel narré dans le roman de 1984, *Quartier Perdu*, qui portera Jean (Dekker) à changer de nom et fuir à Londres, et à un épisode de *L'Herbe de nuit*, où la même scène, déroulée devant le zinc de boulevard Saint Michel, est réécrite et particularisée, révoquant les tonalités sombres des années noires. En effet, dans le texte de 2012, Jean et son amie, Dannie, assistent à une arrestation que le narrateur, voyant un « panier à salade garé sur le trottoir », n'hésite pas à comparer à une « rafle ».

Je marchais très tard dans boulevard Saint-Michel et j'avais vu un panier à salade garé sur le trottoir et cachant la vitre trop éclairée du « 66 ». On y faisait monter les clients. Oui c'était bien ce que j'avais ressenti devant ce zinc avec Dannie. Des papillons éblouis et englués dans la lumière. Avant une rafle. Je crois même que j'avais prononcé le mot « rafle » à son oreille, et elle avait souri⁹²⁸.

Ainsi, Modiano transpose souvent des scènes quasiment anodines ou vaguement suspectes, dans l'atmosphère sombre des années noires, se servant d'analogies imparfaites qui superposent les niveaux narratifs et télescopent les époques. Si le mot « fuite » se lie indissolublement aux images inquiétantes des « paniers à salade », des « rafles » et des « dépôts », ailleurs ce sont des références obsessionnelles aux « sabots », aux « abattoirs », à la « chasse à courre », aussi bien qu'à l'« éther » et à la « neige », ou aux noms des gens et des rues des temps de l'Occupation, qui renvoient, comme un intertexte caché, à la mémoire refoulée de Vichy, de la déportation du père, de l'extermination des juifs.

⁹²⁷ Dans *Souvenirs dormants* (p. 74), Modiano fait référence à un texte qu'il aurait écrit en 1985, *Quartier perdu*, qu'il avait d'ailleurs déjà publié en 1984.

⁹²⁸ *HN*, p. 31.

Pourtant, à notre sens, le panier à salade constitue l'image-clé du questionnement identitaire autour duquel tournent les récits de Modiano. Présence inquiétante et quasi-magnétique, le fourgon cellulaire renvoie d'abord à la réalité des déportations au camp de Drancy, et à l'atmosphère oppressante des années noires, avec sa vague d'enlèvements et d'arrestations. D'après Francesco Orlando, le panier à salade est un « objet désuet dans l'imaginaire littéraire »⁹²⁹, qui incarne pourtant le « retour du réprimé » : au temps de l'Occupation, le fourgon cellulaire avait la fonction de ramener les gens au dépôt. Mais dans les textes de Modiano, il prime en tant qu'objet « non fonctionnel » : son image se concrétise comme celle d'un spectre ressortissant d'une époque révolue pour hanter le présent. Si le père n'a finalement pas été déporté, le panier à salade demeure pour toujours « garé sur le trottoir » : il conserve, de manière pérenne, le souvenir de la privation de liberté paternelle, tout en représentant une menace d'arrestation pour le fils, qui se sent coupable d'un crime qu'il n'a pas commis.

Au fil de la narration, l'image du panier à salade se reconstitue continuellement : il représente, tour à tour, un espace de rencontre, de contestation, d'émancipation, d'invention et de compensation symbolique, à la fois réel et fantasmé, entre Albert Modiano et son fils. Ainsi on pourrait le considérer comme un « lieu hétérotopique »⁹³⁰, permettant la juxtaposition des instances incompatibles du « devenir soi » de ce dernier : fils de victime ou enfant maudit ? Si l'enfermement du père, par sa « déviation » (la judéité) par rapport à la « norme exigée » (les lois nazies), témoigne de son état de victime désignée, sa fuite du panier à salade en 1943 prouve sa collaboration avec l'occupant, malgré les circonstances atténuantes. Ainsi, ressassant ce même épisode, devenu un hors-lieu atemporel, le fils cherche à s'approprier l'héritage paradoxal du père, qui ne lui a rien transmis de son passé, ni de cet événement spécifique, sinon en différée, par des bribes de conversation et des silences très parlants⁹³¹. En effet, Albert ne partage avec son fils que des rencontres fugaces et malheureuses, ou des expériences au seuil de la légalité (à l'exemple de la chasse à courre dans *Livret de Famille* ou des trafics de livres aux fausses dédicaces dans *Boulevards de ceinture*), jusqu'à quand ils ne se séparent définitivement, en 1966. Le point de rupture est

⁹²⁹ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Turin, Einaudi, 1994 ; *Les Objets désuets de la littérature*, traduit de l'italien par Paul André et Aurélie Claudel, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁹³⁰ Cf. Michel Foucault, « Of Other Spaces, Heterotopias », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49, [1984] dans *Dits et écrits 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, tome IV.

⁹³¹ « J'ai failli évoquer la nuit de février 1942 où on l'avait aussi embarqué dans un panier à salade et lui demander s'il y avait pensé tout à l'heure. Mais peut-être cela avait-il moins d'importance pour lui que pour moi », *DB*, pp. 71-72.

la tentative, de la part du père, de faire arrêter son fils, en 1965, épisode dont Modiano raconte pour la première fois dans *Elle s'appelait Françoise*.

Patrick Modiano se sert toujours de la métalepse pour narrer, dans ses différents récits, la scène du panier à salade : ce procédé lui permet de brouiller réalité et fiction, jouant avec la variation des niveaux narratifs. De cette manière, il maintient « la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »⁹³², créant un effet de glissement, ou de trompe l'œil, qui lui permet de fantasmer des moments de superposition, de collision ou de coupure entre le fils-narrateur et le père. Le télescopage de la fiction et de la réalité consent ainsi le recours à un état de suspension, à un temps et un espace circulaires, imaginés, fantasmés et finalement devenus mythiques, où les différentes versions d'une même histoire de renouement se tournent sans relâche : or un dialogue entre sourds-muets, qui « font du silence avec les mots », or une querelle acharnée entre inconnus, or deux individus qui se rejoignent, sans le savoir, dans deux univers parallèles. À chaque fois qu'il est ressassé, l'épisode du panier à salade fraye un passage jusqu'à la conscience de son narrateur, le fils, pour être tout de suite dénié et changer, encore une fois de contours. D'ailleurs, dans *Boulevards de ceinture*, le jeune homme à la recherche de l'image fuyante de son père affirme : « je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai. »⁹³³

Selon Dominique Viart,

le ressassement diffère de la simple répétition : il lui ajoute quelque chose comme une angoisse : il introduit en effet une distance entre le sujet et l'objet. Car au contraire de la répétition, qui oublie et fait oublier l'objet, le ressassement le met toujours à l'avant-scène de son énonciation⁹³⁴.

Si la scène de l'arrestation/fuite primaire se ressasse chez Modiano, de texte en texte, ce ne sont pas les événements en eux-mêmes, mais leur signification dans la « mémoire identitaire » du père et du fils, voire les effets de l'interaction entre les deux mémoires, qui posent problème. Dans plusieurs récits modianesques, la scène du panier à salade se réécrit ayant recours à un réseau des mots, de sensations, des références récurrentes, que le narrateur

⁹³² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 245.

⁹³³ *BC*, p. 77. Cf. Jacqueline Lévy-Valensi, « L'Invention de la mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano », dans Charlotte Wardi et Léon Baumann, *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah*, Actes du Colloque de Cerisy, Paris, Alliance Israelite universelle, 2002, pp. 99-118.

⁹³⁴ Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Bergounioux » dans *Écritures du ressassement*, cit., p. 62.

utilise pour poursuivre un souvenir se déroband constamment. La scène matricielle ne se lit jamais par une répétition à l'identique : si certaines structures et éléments singuliers de cet épisode se répètent, ils dévoilent pourtant un système d'interaction, d'intercommunication plus vaste et systémique qui, à partir du champ sémantique du semblable, s'explicite par le biais de la reformulation, des retours, des reprises avec des oppositions⁹³⁵.

Dans *La Place de l'étoile*, roman inaugural de Modiano de 1968, où des éléments autobiographiques se mêlent à l'histoire du juif antisémite Raphaël Shlemilovitch, né juste après la guerre et hanté par la crainte de nouvelles persécutions, l'épisode du dépôt est ressassé trois fois, en variation continue. Dans la première, le héros protagoniste monte avec son père dans un taxi, mais il se rend compte que « le chauffeur appartient certainement à la Gestapo française, mon gros coco » et que leur vie est en danger : « J'ai l'impression qu'il nous conduit rue Lauriston »⁹³⁶. Dans cette scène, le chauffeur Pagnon qui, dans la réalité, a probablement sauvé la vie d'Albert Modiano, est transformé en bourreau du père, alors que le fils se charge de le libérer, comme dans *Boulevards de ceinture*, mais ayant recours à des amitiés peu recommandables : « un coup de téléphone à Brasillach, à Laubreaux ou à Rebatet, et nous vous sortons du guêpier »⁹³⁷.

Dans une autre partie du texte, le chauffeur s'appelle Gérard le Gestapiste, et le narrateur, qui a tout l'air d'être Raphaël Shlemilovitch, racontant son histoire en troisième personne, commente ce que son père lui aurait dit, à propos de cet individu, pendant leur séjour à Bordeaux : « Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Shlemilovitch père dans une traction noire : “Que diras-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour à Drancy ?” Shlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Shlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme »⁹³⁸. Cette deuxième scène semble détailler la précédente, reprenant l'entrelacement narratif du voyage à Bordeaux, précisant une date (évocatoire de la rafle du Vel d'Hiv) et un lieu (la Rue Lauriston n'étant qu'une étape préliminaire du voyage meurtrier qui amène les juifs à Drancy). Le sauveur du père est

⁹³⁵ Cf. trois articles sur le sujet : Mireille Hilsum, « L'Arrestation. Poétique des transports chez Modiano », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit., pp. 137-150, Carla Killander Cariboni, « Paniers à salade. Itinéraire en pays modianesque », *Moderna språk*, 2018,1, disponible en ligne, URL : <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/4334/3508>, consulté le 30 juin 2019 et Philippe Gutton, « Le Panier à salade », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2015,1, n° 54, p. 177-188, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2015-1-page-177.htm>, consulté le 30 juin 2019.

⁹³⁶ *DB*, p. 62.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 132.

pourtant symptomatiquement « oublié » par le fils, qui encrypte la mémoire d'Eddy Pagnon, à la fois traqueur des juifs et sauveur du père traqué.

Cette réversibilité des rôles entre bourreaux et victimes, en plus de renouer avec le passé paradoxal du père, dévoile, et dénonce indirectement, la corruption morale et l'effondrement des valeurs qui est propre à toute une époque, de la Seconde Guerre mondiale, à la Guerre de Six Jours, en passant par la Guerre d'Algérie. Ainsi, le romancier-voyant, héritier des surréalistes et de leurs cauchemars, « entre en résonance avec l'histoire », en « batt[e] le rappel et par là même en devanc[e] légèrement le cours »⁹³⁹. Alors qu'un tabou pèse encore sur le mot juif⁹⁴⁰, le voyage de l'iconoclaste Shlemilovitch se conclut en Israël. La scène du dépôt commence par la description d'un « panier à salade semblable à ceux que la police française utilisa pour la grande rafle des 16-17 juillet 1942 »⁹⁴¹ ; pourtant, elle change de cadre et d'univers : au lieu d'être dirigé vers les Champs Élysées, en direction de la place de l'Étoile, Shlemilovitch, seul, sans son père, est ramené par trois policiers aux noms juifs d'Isaac, Isaïe et Saül, au Commissariat de la Jeunesse et au Relèvement moral, analogue du 93 rue Lauriston, afin qu'il passe trois mois dans un kibboutz disciplinaire et cesse d'être un juif « larmoyant ».

Les trois scènes se ressemblent étrangement, se reflétant en miroir, sans être pourtant superposables. Le narrateur, enveloppé dans cette structure en boucle, semble pris dans une situation qu'il fait montre de dominer, mais qui finalement il ne peut que subir. Dépaysé et délirant, écrasé sous le poids d'un monde qui a perdu tout ordre cartésien, il dénonce à la présence du docteur Freud, l'impossibilité d'échapper à un cercle vicieux : celui du manque de sens, à l'intérieur et à l'extérieur de soi-même. La polyphonie prend alors la place d'un impossible récit de soi à la structure linéaire classique : comment peut-on être à la fois un « Juif d'affirmation »⁹⁴² et un « juif de négation », si l'on n'est qu'un « juif imaginaire »⁹⁴³, auquel rien n'a été transmis ? Finalement, l'épisode du dépôt rapproche physiquement, à

⁹³⁹ Bruno Blanckeman, « L'Armée des ombres », art. cit., p. 11.

⁹⁴⁰ Bruno Chaouat, « La Place de l'étoile, quarante ans après », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit. pp. 101-123.

⁹⁴¹ *DB*, p. 172 et suiv.

⁹⁴² Le concept de « juif de négation » se réfère à un « juif inauthentique qui nie son existence juive », s'opposant à la figure du « juif d'affirmation », qui la vive de façon authentique et pleine. Jean Claude Milner a introduit dans le débat contemporain sur le nom juif la définition de « juif d'interrogation », concernant les juifs qui enquêtent leur identité, refusant pourtant de se définir ou de se reconnaître dans des catégories figées. Cf. Jean-Claude Milner, *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, 2003, p. 108 et Jean-Claude Milner, *Le Juif de savoir*, Paris, Grasset, « Figures », 2006, p. 187. Cf. aussi Jean-Claude Milner, « Le Juif de négation », *Les Temps Modernes*, cit.

⁹⁴³ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit.

l'intérieur d'un même taxi suicidaire, le père et le fils, mais cette liaison, racontée en dehors de toute subjectivité, ne fait qu'interroger le signifiant juif et son héritage problématique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'écriture se faisant à la fois espace de *collaboration* et espace de *résistance*⁹⁴⁴, par le biais de la parodie.

Si dans *Les Boulevards de ceinture* Modiano semble « voul[oir] se confondre avec [son père] et reprendre à son compte un passé trouble dont il tire les origines »⁹⁴⁵, Serge Alexandre, écrivain et romancier, se propose de sauver ce dernier du monde interlope dont il est issu. Bien que ce métèque d'origine égyptienne, à jamais dépourvu de ses papiers d'identité, soit camouflé sous le nom du baron Chalva Deyckecaire, son fils le retrouve, dix ans après, et s'insère parmi les individus louches qu'il fréquente, pour le soustraire d'un jeu dangereux, qui le verrait faire la fin du juif traqué. Dans ce roman, la scène du panier à salade surgit, pour la première fois, comme un souvenir d'enfance à la valeur archéologique, qui remonte à la jeunesse du narrateur, quand, un dimanche soir, près du métro Georges V, le père aurait essayé de tuer son fils. Ainsi, raconte le narrateur, « nous montons dans le panier à salade garé avenue George V [...]. Nous sommes assis l'un à côté de l'autre. Mon père garde la tête baissée »⁹⁴⁶. Le narrateur raconte qu'une fois arrivés au commissariat de police pour les contrôles d'identité, ému par l'aspect délaissé et nerveux de son père, il ne le dénonce pas au commissaire comme son assassin ; au contraire, il invite le géniteur dans une brasserie, puis le laisse se fondre dans la foule et disparaître derechef⁹⁴⁷. Comme il est souvent le cas chez Modiano, l'anecdote du métro Georges V, s'insérant en analepse par rapport au récit principal, ne constitue pas une véritable introspection au sens classique, mais sert de prétexte pour l'exploration des souvenirs du protagoniste en rapport à la situation présente. D'ailleurs, le récit de la tentative de meurtre du fils de la part du père, revenant par des allusions fugaces dans deux autres lieux de la narration⁹⁴⁸, pastiche, en le renversant, la figure freudienne de l'Œdipe tuant le père, étant amoureux de sa mère. Au contraire du mythe, dans *Boulevards de ceinture*, le fils se donne le rôle d'« ange gardien » du géniteur homicide, tout en se demandant comment se fait-il qu'on puisse désirer comprendre, voire protéger et, finalement, pardonner ce père inactif et intangible, fuyant et fragile.

⁹⁴⁴ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : l'Occupation en abyme de la fiction », art. cit., p. 56, l'italique est de l'auteur.

⁹⁴⁵ *BC*, « Notice ».

⁹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 98-107 et pp. 123, 181, 182.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 142, 143, « De la fenêtre, je voyais les policiers barrer la rue, le panier à salade rangé un peu plus loin [...]. Vers onze heures du soir, je me suis retiré sur la pointe des pieds et j'ai filé dans la rue déserte ».

Ensuite, la scène du panier à salade, par un effet de télescopage, réunit narrateur et père dans le présent de la narration. Bien qu'ils soient toujours des inconnus l'un pour l'autre, le fils reste à côté du père pour le protéger, au point de risquer d'être déporté avec lui.

Nous voilà sur les banquettes de bois, côté à côté. Il fait si noir que je ne peux pas me rendre compte du chemin que nous prenons. Rue des Saussaies ? Drancy ? La villa Triste ? En tout cas, je vous accompagnerai jusqu'au bout. Aux virages, nous nous cognons l'un contre l'autre, mais je vous distingue à peine. Qui êtes-vous ? J'ai beau vous avoir suivi pendant des jours et des jours, je ne sais rien de vous⁹⁴⁹.

Dans ce récit à focalisation interne, le portrait du père, insaisissable et mystérieux, reste mêlé à une diversité, voire une multiplicité de sentiments que le fils éprouve à son sujet, soumis à une révision continuelle et ayant des résultantes ultérieures sur l'idée que ce dernier a de soi-même. Ainsi, le processus de reconstruction des bribes du souvenir, sans tracé défini, met en évidence toutes les contradictions du questionnement intime : « J'avais retrouvé le cours du temps pour retrouver et suivre vos traces. En quelle année étions-nous ? À quelle époque ? En quelle vie ? Par quel prodige vous avais-je connu quand vous n'étiez pas encore mon père ? [...] Pourquoi avais-je voulu, si tôt, être votre fils ? »⁹⁵⁰. Les structures stylistiques et formelles, aussi bien que les lignes de failles dans la narration, tournent autour de la quête de l'inexpliqué paternel, de ses silences, de son identité véritable. Finalement, la scène du panier à salade signe le renversement des rôles constitutifs. Si le Baron « a disparu un beau jour »⁹⁵¹, le fils, au lieu de « penser à l'avenir », est encore à sa recherche pour exercer son rôle de protecteur.

D'autre part, l'image de l'arrestation/fuite du père de l'hiver 1942 se décompose et se recompose d'un récit à l'autre, comme par un effet de résurgence traumatique : le passé d'Albert Modiano, beaucoup plus que lui-même, semble hanter son fils, héritier d'une mémoire « prénatale » « empoisonnée »⁹⁵². Au chapitre neuf de *Livret de famille*, Albert se retrouve à nouveau dans un panier à salade, en compagnie d'Hella Hartwich et d'autres personnes sans papiers d'identité, en direction du siège de la Police des Questions Juives⁹⁵³.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 181-182.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁵² *LF*, p. 117.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 127 : « Une nuit de mars 1942, un homme de trente ans à peine, grand, l'air d'un Américain du Sud, se trouvait au Saint Moritz, un restaurant de la rue Marignan, presque à l'angle de l'avenue des Champs

Si le père et son amie arrivent à se sauver grâce à la minuterie éteinte, le fils-narrateur ne fait pas d'hypothèses sur les circonstances qui ont permis cette libération, se limitant à souligner rétrospectivement les risques qu'ils ont courus : « Ils ignorent ce à quoi ils ont échappé. Après le dépôt, c'est Drancy ou Compiègne. Ensuite, le convoi de déportés »⁹⁵⁴.

Mettre en évidence le danger mortel de ce lieu de déportation permet de concevoir le père comme une victime des événements, plus que comme un juif collaborationniste sauvé par des amitiés compromettantes⁹⁵⁵. Pourtant, le mystère de la libération du père ne cesse d'interroger le fils, qui y revient dans *Fleurs de ruine*. Dans ce roman, la scène est d'autant plus puissante qu'elle est décontextualisée par rapport à l'histoire principale, s'inscrivant dans l'ordre du traumatisme, aussi bien pour le jeune Modiano que pour son père. Si le regard de ce dernier se perd dans « le trottoir de l'avenue, où attendait, quelques années auparavant, le panier à salade qui l'emmènerait au Dépôt »⁹⁵⁶, le fils montre d'éprouver une sorte d'angoisse « héréditaire », liée à l'arrestation du père de 1942. C'est alors par un effet de déjà-vu que le narrateur explique sa hantise pour la rive gauche, où la présence inquiétante d'un panier à salade marquait la frontière entre les identités admises et les identités refusées. La scène matricielle de l'arrestation/fuite du panier à salade, ayant bouleversé la vie du père et du fils, les unit pourtant dans un trouble commun : elle représente à la fois un souvenir traumatique pour le premier et un éclat passager pour le deuxième, se sentant « complice ou [...] témoin »⁹⁵⁷ d'un crime qu'il n'a pas commis.

Cette tentative de partage de l'héritage douloureux de la déportation revient ainsi dans *Dora Bruder* (1997), mais change de contours⁹⁵⁸. Le narrateur se souvient ici d'un

Élysées. C'était mon père. Une jeune femme l'accompagnait, du nom de Hella Hartwich. Dix heures et demie du soir. Un groupe de policiers français en civil entrent dans le restaurant et bloquent toutes les issues. Puis ils commencent à vérifier les identités des clients. Mon père et son amie n'ont aucun papier. Les policiers français les poussent dans le panier à salade avec une dizaine d'autres personnes pour une vérification plus minutieuse rue Greffulhe au siège de la Police des Questions juives ».

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁵⁵ A partir de *Boulevard des Boutiques obscures*, écrit une année après la mort du père, ce dernier sera définitivement pardonné, à la faveur d'un *j'accuse* diffus envers sa mère.

⁹⁵⁶ *FR*, p. 103 : « Les Champs Élysées... Ils sont comme l'étang qu'évoque une romancière anglaise et au fond duquel se déposent, par couches successives, les échos des voix de tous les promeneurs qui ont rêvé sur ses bords [...] ils se mêlent les uns aux autres... Un soir de 1942, près du cinéma Biarritz, mon père s'est fait rafler par les hommes des commissaires Schweblin et Permillieux. Beaucoup plus tard, vers la fin de mon enfance, je l'accompagnais à ses rendez-vous dans le hall du Claridge et nous allions dîner tous les deux au restaurant chinois tout près, dont la salle était au premier étage. Avait-il un regard vers l'autre trottoir de l'avenue, où attendait, quelques années auparavant, le panier à salade qui l'emmènerait au Dépôt ? ».

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 112. Pour la dichotomie entre rive gauche et rive droite cf. Bruno Blanckeman, « Droit de cité (un Paris de Modiano) » dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit. pp. 163-177.

⁹⁵⁸ *DB*, p. 62 : « Ce mois de février, le soir de l'entrée en vigueur de l'ordonnance allemande, mon père avait été pris dans une rafle, aux Champs Élysée. Des inspecteurs de la Police des questions juives avaient bloqué

épisode, concernant son père, qui lui vient à la mémoire seulement à l'occasion des recherches entreprises autour de la jeune fille juive, morte à Auschwitz, protagoniste du récit de 1997.

Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963 où nous étions dans un restaurant des Champs Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant. Je l'avais presque oubliée, jusqu'au jour où j'ai appris l'existence de Dora Bruder. Alors, la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles⁹⁵⁹.

C'est l'écrivain lui-même qui convoque le souvenir de la scène du dépôt, en essayant de lui donner, pour la première fois, une épaisseur chronologique et topographique réelle⁹⁶⁰. Il s'agit pourtant d'un souvenir surveillé et reconstruit de manière consciente, répondant au besoin de défendre le père, cette fois-là, par rapport à l'Histoire : en effet, relier l'histoire de Dora à celle de son père c'est les rassembler dans un même destin de victimes : « peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de reprobés »⁹⁶¹. De plus, la réappropriation de la mémoire du père à travers l'histoire de Dora Bruder, permet au narrateur une double identification. S'il se revoit dans l'adolescence fugueuse de la jeune fille juive, morte dans les camps, la scène du dépôt sert à établir un contact personnel avec un père qui hante son présent à l'image d'un fantôme. L'instance du narrateur sur « cet hiver-là » marque le point de non-retour, la frontière d'un passé inappropriable, mais dessine en même temps l'espace d'une rencontre transversale avec l'héritage juif, dont Patrick Modiano se sait l'héritier sans testament⁹⁶².

les accès d'un restaurant de la rue de Marignan où il dinait avec une amie. Ils avaient demandé leurs papiers à tous les clients. Mon père n'en avait pas sur lui. Ils l'avaient embarqué ».

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁶⁰ Michael Sheringham « Le Dispositif *Voyage de noces-Dora Bruder* » dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit. pp. 243-267. Le chercheur envisage ces deux textes comme « les deux volets d'une même tonalité », bien qu'il souligne la « différence entre deux régimes », celui du réel et celui de la fiction, considérés « deux voies vers la vérité », p. 251.

⁹⁶¹ *DB*, p. 63.

⁹⁶² Martine Guyot-Bender, *op. cit.*, p. 41.

Toutefois, par un effet de télescopage, le père victime des événements, emporté dans un panier à salade qui l’emmènerait à la mort, est celui qui voudrait ramener au convoi son propre fils, sans montrer la moindre compréhension pour ce dernier, ni se souvenir de son propre passé. Ainsi la scène de l’arrestation du fils, raconté par ce dernier dans *Dora Bruder*, se lit par un processus de déplacement et de condensation par rapport au souvenir matriciel de l’emportement du père. Au bout d’un moment, suite à la superposition imparfaite du panier à salade de 1942, l’atmosphère est celle des années 60, époque « anodine », par rapport aux temps troubles de la jeunesse paternelle. Le jeune Patrick de dix-huit ans demande de l’argent à son père qui habite le même immeuble que lui. Pourtant, Albert Modiano non seulement lui refuse la requête, mais, incité par sa femme, appelle la police :

J’ai sonné chez lui avec l’intention de lui parler gentiment et même de m’excuser pour cette démarche. Il m’a claqué la porte au nez ; j’entendais la fausse Mylène Demongeot hurler et appeler police secours, en disant qu’un « voyou faisait du scandale ». Ils sont venus me chercher quelques dizaines de minutes plus tard chez ma mère et je suis monté avec mon père dans le panier à salade qui attendait devant l’immeuble. Nous étions assis l’un en face de l’autre sur les banquettes de bois, entourés chacun par deux gardiens de la paix. J’ai pensé que si c’était la première fois de ma vie que je faisais une telle expérience, mon père lui, l’avait déjà connue, il y avait vingt ans, cette nuit de février 1942 où il avait été embarqué par les inspecteurs de la Police des questions juives dans un panier à salade à peu près semblable à celui où nous nous trouvions. Et je me demandais s’il y pensait, lui aussi, à ce moment-là. Mais il faisait semblant de ne pas me voir et il évitait mon regard⁹⁶³.

L’épisode du dépôt permet ainsi au jeune homme de s’identifier, non seulement à son père, mais aussi à Dora Bruder, qui était une adolescente rebelle et fugueuse, entre 1941 et 1942. Le père de cette dernière, Ernest, vit en clandestinité comme Albert Modiano à l’époque. Après une fuite de quatre mois, Dora Bruder est retrouvée par la police, comme l’explique une note du commissaire de Clignancourt et conduite chez sa mère le 17 avril 1942. Pourtant, Ernest Bruder, à la différence du père de l’auteur, n’est pas avec elle dans le panier à salade, car il est déjà arrêté depuis un certain temps.

Enfin, par un effet de télescopage, l’arrestation du père en 1942 et celle du fils, voulue par le père, dans les années 60, revient dans *Un pedigree*. Dans ce texte, le présent de la

⁹⁶³ *DB*, p. 69.

narration augmente le rythme serré du « j'accuse », par rapport à l'effet d'amnistie véhiculé par l'imparfait dans *Dora Bruder* :

Je sonne, il me claque la porte au nez. Je sonne de nouveau. La fausse Mylène Demongeot hurle qu'elle va téléphoner à police secours. Je redescends au troisième étage. Les policiers viennent me chercher. Mon père les accompagne. Ils nous font monter tous les deux dans le panier à salade qui stationne devant l'immeuble, sous l'œil étonné du concierge. Nous sommes assis sur la banquette, côte à côte. Il ne m'adresse pas la parole. Pour la première fois de ma vie, je me trouve dans un panier à salade, et le hasard veut que j'y sois avec mon père. Lui, il a déjà connu cette expérience en février 1942 et au cours de l'hiver 1943, quand il avait été raflé par les inspecteurs français de la police des Questions juives⁹⁶⁴.

Si dans *Un pedigree* on voit se préciser la date de l'arrestation du fils (le 8 avril 1965), le reste des détails confirment la narration de *Dora Bruder*, bien que le narrateur ait vingt ans dans le premier⁹⁶⁵ et dix-huit dans le second⁹⁶⁶. Au contraire, dans *Accident nocturne* le trajet en panier à salade est évoqué à partir d'un rêve du narrateur, se reliant non pas à l'épisode de 1942 mais à un « accident » d'enfance :

Cette nuit, j'ai rêvé pour la première fois à l'un des épisodes les plus tristes de ma vie. Quand j'avais dix-sept ans, mon père, pour se débarrasser de moi, avait appelé un après-midi police secours, et le panier à salade nous attendait devant l'immeuble. Il m'avait livré au commissariat du quartier en disant que j'étais un « voyou ». J'avais préféré oublier cet épisode, mais dans mon rêve de cette nuit, un détail⁹⁶⁷ effacé lui aussi avec le reste m'est revenu et m'a secoué, quarante ans après, comme une bombe à retardement⁹⁶⁸.

Dans les trois extraits cités, la même scène tourne autour des quelques détails constitutifs, avec des petites variations, à l'image de la banquette où père et fils sont assis « côté à côté », ou « l'un en face de l'autre », ou selon que les injures de « voyou » soient

⁹⁶⁴ *UP*, pp. 101-102.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶⁶ *DB*, p. 68.

⁹⁶⁷ Un jeune Modiano, livré au commissariat, assiste au rassemblement des gens, raflés, à qui on demande de déclarer leur identité. Parmi eux une femme répondant au nom de Jacqueline Beausergent, revient à la mémoire du narrateur parce qu'elle est la même femme avec laquelle il a eu un accident en ouverture du récit.

⁹⁶⁸ *AN*, p. 91.

prononcées par la fausse Mylène Demongeot⁹⁶⁹ ou directement par le père... Si ces « imprécisions » jouent sur un effet de ressemblance « véridique », imitant les défaillances naturelles de la mémoire, le souvenir traumatique cherche à s'estomper par la répétition, sans que le fils puisse trouver du sens au comportement du père : « Je lui ai demandé s'il était vraiment nécessaire d'avoir appelé police secours et de m'avoir "chargé" devant les policiers »⁹⁷⁰; « J'ai failli évoquer la nuit de février 1942 où on l'avait aussi embarqué dans un panier à salade et lui demander s'il y avait pensé tout à l'heure. Mais peut-être cela avait-il moins d'importance pour lui que pour moi »⁹⁷¹. Toutes les questions du fils, directes ou indirectes, demeurent finalement sans réponse, le silence du père étant, encore une fois, une tentative de fuite de sa part.

Le ressassement de la scène du panier à salade, dont nous venons de tracer les contours, contribue à constituer, à l'aide d'autres motifs thématiques et stylistique-formels caractéristiques de l'écriture de Modiano, une structure circulaire, établissant une continuité entre les différents romans. Cet effet de résonance donne l'impression qu'à chaque fois le récit reprend là où il s'était arrêté, l'éternel retour du même condamnant les récits modianesques à l'inachèvement. Toutefois, si l'écrivain revient sur une même image, à l'exemple de celle du panier à salade, elle se réécrit toujours par une logique interne et un rythme propres, voire par différents degrés de distanciation, de précision et même d'« affectivité ».

Ainsi, nous avons choisi d'analyser les scènes répétées du panier à salade et du dépôt, afin de montrer la dynamique de secouement et de concrétion friable des souvenirs, qui est à la base d'une mémoire identitaire problématique, à la fois au niveau individuel et collectif. Au niveau individuel, d'un roman à l'autre, Modiano cherche à appréhender la figure d'un père qui se soustrait sans cesse, en augmentant et en diminuant la focalisation autour d'une série des détails qui deviennent foyers de l'identité fragmentaire de ce dernier. Pourtant, la plurivocité de noms dont Albert Modiano se sert pour se cacher est une fois de plus une forme d'usurpation de son identité : il ne laissa pas de patronyme en héritage mais une multiplicité de pseudonymes, si bien qu'en l'appelant « Monsieur », dans *Un pedigree*, le

⁹⁶⁹ La nouvelle femme d'Albert Modiano est une jeune italienne que Patrick Modiano compare à l'actrice du cinéma populaire Mylène Demongeot, pour en souligner, par contraste, le caractère à la fois désagréable et prétentieux.

⁹⁷⁰ *DB*, p. 71.

⁹⁷¹ *Ibid.*, pp. 71-72.

filis refuse de le reconnaître en tant que père⁹⁷². D'ailleurs, couper les ponts avec la famille, comme Dominique le fait dans *Nos débuts dans la vie*, ne suffit pas pour guérir des blessures du passé, pour vivre sereins et « penser à l'avenir ».

Ce qui demeure à jamais problématique chez Modiano c'est le « signifiant [...] paternel, le sens de son nom »⁹⁷³, « l'unité symbolique »⁹⁷⁴ que le mot père représente. De l'identité paternelle, ou même de son usurpation, découlent la possibilité et la difficulté de dire “je” pour le jeune fils. Le père, qui traditionnellement devrait ordonner le chaos et transmettre le sens de l'avenir, devient, au contraire, l'emblème de la fracture, de la cicatrice, rappelant pour toujours la limite qui a été franchie, dans toute expérience humaine, collective ou individuelle, pendant la Seconde Guerre mondiale. L'héritage du père n'est pas un héritage absent, mais un héritage ambigu, voire de désagrégation, de soustraction, de fuite, à la fois de son identité juive et de ses responsabilités, face à sa famille et à l'Histoire.

La déposition du fils dans un panier à salade équivaut, pour le père, à s'en libérer de manière définitive, la dénégation fonctionnant comme un testament d'abandon, ayant été faite auprès d'une instance compétente – la police, qui intervient dans la dispute –.

En lui refusant sa protection, Albert Modiano se déclare en cessation de propriété envers le fils dont il devrait s'occuper, il se soustrait à son rôle de père, comme il se soustrait de toute identité historique reconnaissable. D'ailleurs, chez le fils, le dépôt assume symboliquement une signification de sens contraire. Sans que la douleur prenne voix, l'écriture porte la marque d'un résidu de transmission, qui se dépose, après décantation, au fond liquide de l'identité de Modiano : la mémoire paternelle se sédimente, résiste à l'érosion définitive et devient une mémoire à garder, puis à restituer. L'écriture, elle-même érodée, évoque les sonorités aigres-douces d'un lent mouvement d'usure. Elle reproduit le travail du temps sans s'épuiser, mais en renouvelant, au contraire, ses interrogations, ses doutes, ses remords, son émotion.

Enfin, avec Massimo Recalcati, on pourrait dire que le fils est atteint du complexe de Télémaque.

Il Telemaco omerico si aspetta di vedere all'orizzonte le vele gloriose della flotta vincitrice del padre-eroe. Eppure, egli potrà ritrovare il proprio padre solo nelle spoglie

⁹⁷² *UP*, p. 119, « j'ai reçu ta lettre du 4 août adressée non à ton père mais à “cher Monsieur” dans lequel il faut bien que je me reconnaisse ».

⁹⁷³ Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 172.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 174.

di un migrante senza patria. Nel complesso di Telemaco in gioco non è l'esigenza di restaurare la sovranità smarrita del padre-padrone. La domanda di padre che oggi attraversa il disagio della giovinezza non è domanda di potere e di disciplina, ma di testimonianza.⁹⁷⁵

Selon le psychanalyste lacanien Massimo Recalcati, le témoignage dont le fils voudrait se faire l'héritier n'est pas seulement celui des cendres d'Auschwitz, mais aussi le témoignage d'une vie comprise dans sa contingence néfaste, et racontée par un récit de soi qui intègre la vulnérabilité de l'être humain, ses errances et ses erreurs. Télémaque ne désire pas tuer son père, comme Œdipe, et n'est pas non plus sa victime ; il est plutôt le fils qui voudrait hériter, coûte que coûte, alors qu'un père migrant et sans patrie refuse de le reconnaître comme légitime.

Si dans *Un pedigree* Modiano affirme « je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier », il ne fait que réaffirmer indirectement sa « demande de père ». Dans *L'Herbe des nuits*, lorsque l'image du panier à salade revient encore une fois en variation continue (« la porte bloquée, la concierge qui téléphone à police secours, le panier à salade où nous montons [...] »), c'est au narrateur autodiégétique de commenter ironiquement : « Mais oui, c'est plus fort que soi, on se sent toujours coupables lorsque de nobles et honnêtes parents ne nous ont pas persuadés dans notre enfance de notre bon droit et même de notre nette supériorité, en n'importe quelle circonstance dans la vie »⁹⁷⁶. De même, le narrateur d'un *Accident nocturne* se dit incapable de marcher dans l'avenir n'ayant qu'une seule chaussure léguée par ses parents. Face à cet héritage lacunaire et sans tracé défini, l'écriture ne peut que dire la déperdition identitaire d'un « je » qui est toujours autre, la fuite n'étant que l'autre visage d'une quête de soi sans fin et sans commencement.

Enfin, le panier à salade et le dépôt sont les images par lesquelles Modiano ressasse son lien avec l'Histoire, avec ses origines juives et avec son père : d'une part le secouement, le remuement, voire la « compulsion à répétition » ; de l'autre le sédiment, le « presque rien », qui résiste au refoulement libérateur qui permettrait de tourner la page, de tout

⁹⁷⁵ Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 13. Tr. fr. « Le Télémaque homérique s'attend à voir à l'horizon les voiles glorieuses de la flotte victorieuse du père-héros. Et pourtant, il ne pourra retrouver son père que sous l'apparence d'un migrant sans patrie. Dans le complexe de Télémaque ce qui est en jeu ce n'est pas la souveraineté perdue d'un père autoritaire. La demande de père qui caractérise aujourd'hui le malaise de la jeunesse n'est pas une demande de pouvoir et de discipline, mais de témoignage. », notre traduction.

⁹⁷⁶ *HN*, p. 63.

oublier. Ainsi, dans « la concurrence entre ces deux tendances inverses et alternantes », qui « relance[nt] indéfiniment la dynamique du ressassement »⁹⁷⁷, se joue, à la fois, le secret de toute une vie et d'une esthétique littéraire. Car il est finalement impossible de « faire passer au sas ce passé qui ne passe pas »⁹⁷⁸.

⁹⁷⁷ Éric Benoit, « Sas (la parole en exil) » dans Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, *Écritures du ressassement*, cit., p. 28.

⁹⁷⁸ *Ibid.* p. 29.

4. Portraits en jeunes : des hologrammes de judéité

À l'instar de Georges Perec, Patrick Modiano, né en 1945, fait partie des écrivains de « seconde génération » qui, « né[s] pendant ou au lendemain de la guerre, reste[nt] piégé[s] dans ses décombres, légataire[s] d'une histoire irreprésentable et d'un récit impossible ou empêché »⁹⁷⁹. Si l'écriture de Patrick Modiano ne se limite pas à exprimer la hantise d'un génocide qu'il n'a pas vécu, la reconstruction de cette mémoire absente, ou lacunaire, reste une préoccupation majeure de l'auteur, qui se met à sa recherche en ayant recours à la fois aux documents historiques et à la fiction.

À l'égard de la judéité de Patrick Modiano, un distinguo est tout d'abord nécessaire : à la différence, par exemple, de l'œuvre d'Henri Raczymow, celle de Modiano ne cherche pas à s'inscrire dans la tradition juive. Au contraire, selon Anny Dayan Rosenman, l'auteur se situe « de par ses origines et de par son histoire familiale [...] en dehors de toute transmission »⁹⁸⁰. C'est pour cela que Maxime Decout considère l'ensemble de l'œuvre modianesque comme un parcours d'appropriation d'une « judéité historique »⁹⁸¹, en soulignant la distance avec toute « littérature identitaire » portant sur la religion et la culture juives. La judéité de Modiano est plutôt une « judéité de l'Autre »⁹⁸², voire celle de son père, Albert, juif d'origine italienne, escroc avec un lourd passé de collaborateur. Aux yeux de l'auteur, son père incarne à la fois une figure déficitaire du point de vue tutélaire, et les ambiguïtés de l'Occupation : au lieu de se vouer à la collaboration, il aurait pu certainement devenir un grand résistant, comme Romain Gary, autre juif étranger environ du même âge ; mais s'il n'avait pas fait ses preuves au marché noir, il aurait également pu mourir dans un camp de concentration, sans jamais donner naissance au futur écrivain. Il en découle, pour Patrick Modiano, un inévitable questionnement ontologique sur son propre « être au monde », d'abord en tant que « bâtard » ou « fils de collaborateur », puis, pourrait-on dire, à partir de 1978, comme « fils de victime ».

Le questionnement autour des origines, alourdi par la mémoire de l'Occupation, constitue l'un des piliers autour duquel gravite la quête identitaire modianesque. C'est

⁹⁷⁹ Anny Dayan Rosenman, « De la figure du père aux figures de l'histoire » dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences*, cit., p. 28.

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 163.

⁹⁸² Maxime Decout, « Modiano et le juif de peu », dans « Patrick Modiano », *Europe*, cit., p. 105. Selon Maxime Decout, Modiano ne vit pas sa judéité « de l'intérieur. Elle est une judéité de l'autre, que le sujet ne possède jamais tout à fait, qui lui a été transmise sans qu'il se la soit appropriée ».

surtout par le biais de son père que Modiano interroge le thème juif, de façon ouverte, dans certains de ses romans, comme *La Place de l'étoile* et *Dora Bruder*, et de façon plus cryptée dans d'autres, comme *Rue des Boutiques obscures*. La judéité et la responsabilité de la collaboration paternelle travaillent obliquement les textes, par des images, des personnages, des clichés, des structures linguistico-formelles qui se répètent, l'écrivain cherchant à exorciser et à s'approprier un héritage ressenti comme problématique.

Continuellement perlaborée, resémantisée, déconstruite et reconstruite au sein de l'écriture, la judéité de Modiano n'existe pas en elle-même⁹⁸³, mais elle constitue plutôt une interrogation identitaire inachevée, qui oscille entre un vide à remplir et un trop plein à fuir. Les marqueurs de cette judéité ne s'entendent qu'en écho, comme s'il s'agissait de points d'attache fabriqués artificiellement, qu'on ne ressent pas tout à fait siens mais dont on arrive néanmoins à se débarrasser. Finalement, c'est une judéité « résiduelle », ressassant son incapacité à « être une judéité du "TOUT" », qui fait de Modiano, « un juif de peu »⁹⁸⁴.

Pour cette raison, l'œuvre modianesque est en mesure de révéler l'ambiguïté profonde, et la réversibilité, de tout discours identitaire. En s'interrogeant sur ses origines juives, Patrick Modiano confie en 1967 à Gallimard cet ouvrage « scandaleux » que constitue *La Place de l'étoile* : un roman que « seul un écrivain d'origine juive pouvait [écrire, montrant] pareille liberté et pareille impudence dans le maniement des propos antisémites »⁹⁸⁵. Juif selon les lois de Nuremberg et non pas selon la loi du Talmud, à 22 ans à peine, Modiano exorcise « le black-out de la mémoire », à la fois personnel et historique, lié à la tragédie de la Shoah, par le biais de la figure d'un « juif paradoxal » comme Shlemilovitch. Les tonalités provocatrices et subversives qui caractérisent ce héros, renversent tout stéréotype identitaire et ébranlent l'horizon d'attente des contemporains.

Alors que Modiano commence le parcours d'appropriation d'une judéité qui ne lui appartient pas, mais qui pour autant lui pose problème, le jeune fils de Shlemil, répondant au nom de Raphaël, peintre de la Renaissance, est aux prises avec un questionnement identitaire qui n'a pas forcément de réponses : « qu'est-ce ça veut dire que de se dire juif ? ». Le carnaval des identités, mis en scène dans le récit, hurle cette « judéité de peu » pour

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 113.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁸⁵ Claude Burgelin, « Patronyme Modiano/Pseudonyme Modiano », dans « Patrick Modiano », *Europe*, cit., p. 118.

laquelle, selon les différents points de vue, juif « *on n'en est pas* » ou l'« *on en est toujours* »⁹⁸⁶.

Ainsi, un « moi vacant », à la voix hallucinée et expressionniste, est tour à tour tenté par le judaïsme (« une chance à saisir [...] à une époque où l'on se veut tous des juifs allemands »⁹⁸⁷) et par sa négation (à la fois celle des antisémites et celle des existentialistes), dénonçant l'impossible transmission de la mémoire juive, aussi lourde qu'entravée, tant dans le contexte familial, que dans la société française d'après-guerre.

D'ailleurs, selon Philippe Zard, *La Place de l'étoile* demeure la seule œuvre « judéocentrée »⁹⁸⁸ de Modiano, « c'est-à-dire la seule œuvre taraudée par la singularité juive ». Ensuite, « le signifiant juif ne sera plus qu'une manière parmi beaucoup d'autres de se frayer un chemin dans les silences de l'Histoire et les blessures de la mémoire »⁹⁸⁹.

En effet, déjà en 1969 Modiano s'exprime ainsi :

Un romancier veut toujours poser la question fondamentale : être ou ne pas être. Dans mon premier livre, parce que j'étais trop jeune, il m'a fallu un qualificatif et mon sujet était : être ou ne pas être juif. Maintenant je pense avoir un peu avancé et être sorti de ce problème particulier⁹⁹⁰.

Alors que le début de l'œuvre de Modiano relève du questionnement sur son ascendance juive, sa recherche devient de plus en plus ontologique. Comme le remarque Thierry Laurent, si la figure du juif continue à être définie comme telle, elle cumule souvent toutes les caractéristiques d'autres déracinés : « honte, malaise, impatience de trouver une identité stable »⁹⁹¹. Ainsi, jusqu'à *Dora Bruder*, Modiano ne fera aucune référence culturelle ou religieuse au judaïsme, de façon explicite. Le thème de la judéité est problématisé de façon indirecte, cryptée, à l'arrière-plan de la relation ambiguë que Modiano entretient avec son père. Pour cette raison, l'œuvre modianesque pourrait se lire, selon Philippe Zard,

⁹⁸⁶ Philippe Zard, *De Shylock à Cinoc*, cit., p. 543.

⁹⁸⁷ *Ibidem*.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 548. Il faut quand-même observer que le livre « judéocentré », au contraire, « décentre » et fait implorer tout marqueur identitaire.

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁹⁰ Entretien avec M.-F. Leclère, *Elle*, 8 décembre 1969, citée par Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁹¹ *Ibidem*, p. 71. Dans l'article « La Quête d'un état civil », Thierry Laurent considère que le dispositif de la quête des actes de naissance, presque omniprésent dans les romans modianesque, répond au besoin de l'auteur de « s'enraciner », même « n'importe où », art. cit. dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, cit.

« toute entière » comme une longue et complexe « lettre au père »⁹⁹², reconnu coupable de manque d'affection envers le fils et directement responsable d'un vide de filiation sans recours.

Pourtant, *Rue des Boutiques obscures*, roman prix Goncourt 1978, marque un tournant dans cette longue missive à destinataire absent, puisqu'il témoigne d'une sorte de pardon⁹⁹³ de Modiano envers son géniteur, disparu l'année précédente, qui n'a pas revu son fils depuis onze ans. Le narrateur amnésique de ce dernier récit cumule en soi une série d'identités différentes, dont seulement la dernière fait référence au nom juif, assumant allusivement le patronyme de « Stern ». Ainsi, la judéité fonctionne à la fois comme un « élément effacé, presque invisible » et un « élément de discontinuité qui fait sens par sa présence ou son absence »⁹⁹⁴ dans le récit de soi du sujet. Par sa spécificité problématique, elle perturbe et hante, à l'image d'un fantôme⁹⁹⁵, une enquête plus vaste « concern[ant] l'identité de l'enquêteur et, plus fondamentalement la possibilité d'une identité personnelle, d'une permanence à travers le changement »⁹⁹⁶. D'ailleurs, ce « rien du judaïsme » pose problème, à la fois, par son « insubstantialité » et par la « charge d'angoisse dont il est porteur »⁹⁹⁷, de telle manière que, selon Philippe Zard, il devient le « point de départ d'une invention esthétique et donc d'une récréation de soi »⁹⁹⁸.

Chez Modiano, cette récréation de soi ne trouve sa place dans la forme d'un récit linéaire classique, car elle se fait à partir des « non-dits de l'histoire collective et intime »⁹⁹⁹, des traces du passé, mi-effacées mi-découvertes, qui hantent le présent, des anecdotes imprécises et des détails incomplets qu'on ne parvient pas à appréhender, des trous de mémoire qui ne peuvent pas être remplis. Ainsi, une fois abandonnées les tonalités expressionnistes de la trilogie de l'Occupation, c'est-à-dire à partir de *Villa Triste*, l'écriture

⁹⁹² Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme », cit., pp. 123-135.

⁹⁹³ Anny Dayan Rosenman, « De la figure du père aux figures de l'Histoire », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou Les intermittences de la mémoire*, cit., p. 44. La chercheuse affirme que chez Modiano, le destin du père devient le destin de tout homme persécuté ; Pedro Stern assume le statut de victime, ce qui le sauve de la haine du fils.

⁹⁹⁴ Philippe Zard, *De Shylock à Cinoc*, cit., p. 509.

⁹⁹⁵ Philippe Zard, revenant sur la traduction du « Nichts von Judentum » (« rien du judaïsme ») de Kafka, souligne la teneur heuristique de la traduction « fantôme du judaïsme » de Marthe Robert : le mot « fantôme », serait utile pour étudier les œuvres de Perec et Modiano, car il « renvoie tantôt au néant, tantôt à l'entre-deux des âmes errantes, tantôt au revenant dont l'apparition provoque l'effroi », *ibid.*, p. 508.

⁹⁹⁶ Franck Salaün, « La Suisse du cœur », art. cit., p. 15.

⁹⁹⁷ Philippe Zard, *De Shylock à Cinoc*, cit., p. 508.

⁹⁹⁸ *Ibid.* p. 509.

⁹⁹⁹ Bruno Blanckeman, « Spectrographie », dans Maryline Heck et Raphaëlle Guidée, *Patrick Modiano*, cit., p. 149.

modianesque travaille à sa propre dissolution, « le minimal dev[enant] la mesure du spectral »¹⁰⁰⁰ : elle porte la mémoire des traces du vécu qu'on arrive ou non à repérer, du refoulement traumatique et de sa libération, aussi bien que de l'éternel retour du même. En ce sens, « l'art de la syncope »¹⁰⁰¹, qui reflète le caractère irrésolu de l'univers de Modiano, dissout la matière romanesque, confondant certains points fixes de l'histoire familiale dans une réalité fantomatique et désenchantée, où les protagonistes sont le plus souvent des jeunes-adultes dépossédés de leur identité et piégés dans le temps de l'enfance.

En effet, dans nombreux récits modianesques, « tout est narré [...] du point de vue d'un enfant grandi, devenu adulte égaré, un personnage en quête de sa propre place, enquêtant sur son passé [...] »¹⁰⁰². De cette manière, Bruno Blanckeman arrive à diagnostiquer chez Modiano une sorte de « maladie de l'enfance »¹⁰⁰³, qui teint le pan tragique de la vie de l'auteur et le contraint à « l'éternel retour »¹⁰⁰⁴ à l'âge de l'abandon, qui serait le premier piège de l'identité de ses personnages, empoisonnés par leur commencement. Ainsi, on peut se demander quel rôle la judéité joue dans la béance ontologique qui caractérise les jeunes protagonistes modianesques. Si elle n'a pas une valeur identitaire définie, sinon sous le signe du manque, elle joue un rôle moteur, en vue de stimuler la recherche, car cette enfance, « récursive » comme un « archétype archaïque », mais toujours réélaborée et perlaborée, est la métaphore de quelque chose d'« oublié, perdu de vue, refoulé en soi par l'adulte »¹⁰⁰⁵.

À notre sens, c'est alors par un miroitement rétrospectif, et sans cesse « reconstructif », que le sentiment du manque de transmission et le trauma de l'abandon se fondent et se confondent, libérant, dans la narration, leur reflet le plus aigu. Ainsi, dans le même sillage d'évanescence des spectres et des fantômes, nous proposons l'image des hologrammes¹⁰⁰⁶,

¹⁰⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰⁰² Bruno Blanckeman, « La Maladie de l'enfance », dans « Patrick Modiano », *Europe*, cit., p. 62.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁰⁴ cf. Christine Jérusalem, « L'Éternel retour dans l'œuvre de Patrick Modiano », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit. Jérusalem débute son analyse du roman, *Le Café de la jeunesse perdue*, en soulignant comment l'écho de la jeunesse, qui semble être perdue à jamais, résonne encore vivant et accueillant dans le souvenir d'un café lointain. Selon Jérusalem, c'est la figure du chien qui métaphorise le plus le principe de l'éternel retour modianesque, un retour à l'enfance et à l'abandon. Ainsi, la présence du chien est récurrente, par exemple, dans *Vestiaire de l'enfance*, *Villa triste*, *Un cirque passe*, *Accident nocturne*... mais c'est dans *Un pedigree* que le narrateur explicite cette affinité : « je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree ».

¹⁰⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁶ Un hologramme est une image tridimensionnelle produite à partir des « interférences de deux faisceaux laser superposés, l'un provenant directement de l'appareil producteur, l'autre réfléchi par l'objet à photographier » cf. la définition d'holographie dans CNRTL, Centre National des ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/holographie>, consulté le 30 juin 2019. Cf. à ce sujet : Daniel Parrochia, *Ontologie fantôme : essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Fougères, Encre Marine, 1996 et Catherine Douzou,

pour souligner comment, dans les récits modianesques, certains thèmes, personnages, ou motifs esthétiques récurrents, relèvent des interférences produites par la superposition de deux lumières : d'une part, le halo blanc de la source (une source manquante – l'enfance heureuse, rassurée par l'amour parental et la certitude des origines, mais aussi les gens, les objets, les lieux appartenant à une époque à jamais révolue), et, de l'autre, la lueur sombre du regard que Modiano tourne vers le passé : l'hologramme qui, en dérive, se révèle récurrent et obsédant ; il se modifie, il se renforce ou il se contrarie, au cours de toute l'œuvre, donnant aux « portraits "en jeunes" » une impalpabilité caractéristique¹⁰⁰⁷.

Si toute transmission est entravée, comment pouvoir s'approprier l'héritage paternel et notamment sa judéité (soit-elle historique, culturelle ou religieuse) ? Puisqu'il n'existe aucune façon de briser le silence de ce dernier, Patrick Modiano semble se cacher derrière des portraits d'enfants-*infantes* qui, à leur tour, restent silencieux¹⁰⁰⁸. Qu'ils soient sourds-muets, ou endormis (Esmeralda), ou qu'ils décryptent leur monde en regardant et en écoutant (Patrick, Rudy, la petite Bijoux), ils ne sont jamais interrogés par les adultes. Il s'agit plutôt de présences flottantes, évanescentes et éphémères, souvent caractérisées par de brèves descriptions : dans *Remise de Peine*, Rudy est « trop jeune pour commencer les études »¹⁰⁰⁹ ; Patoche a dix ans¹⁰¹⁰ et on l'appelle l'« imbécile-heureux »¹⁰¹¹. Dans *La Petite Bijoux*, la protagoniste est toujours appelée « la petite » sans détail ultérieur¹⁰¹² ; même chose pour la fille de Rose-Marie de *Vestiaire de l'enfance*, dont la description est à peine plus précise,

« Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », *Protée*, 35, n°3, 2007, pp. 23-32, ici pp. 23-25, disponible en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n3-pr1985/017476ar/>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁰⁰⁷ Nous renvoyons à notre article : « Corpo e identità nell'opera di Patrick Modiano », dans Giulia Angonese, Francesca Dainese, Andrea Nicolini, Carlo Vareschi (dir.), Actes du Colloque « À corps perdu : limiti, confini e intensità del corpo », Université de Vérone, 20-22 septembre 2017, Vérone, Edizioni dell'Orso, en cours de publication.

¹⁰⁰⁸ « *Infans, infantis* » est « celui qui ne parle pas » en latin classique. Cf. le mot « enfant » dans le portail lexical du Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/etymologie/enfant>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁰⁰⁹ *RP*, p. 67.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰¹² Même quand la narration se fait très précise, c'est plutôt le contexte qui révèle, en négatif, la situation d'abandon dans laquelle la fille grandit : « J'ai tout de suite vu la petite. Elle était assise sur le banc et lisait un illustré. Autour d'elle une vingtaine de filles plus âgées étaient dispersées dans la cour de l'école. Les pensionnaires. Elle ne leur prêtait pas la moindre attention, comme si elle avait attendu toute la journée en ignorant pourquoi elle se trouvait là. Elle a paru surprise que je vienne la chercher si tôt. », *PB*, p. 103.

Selon Burgelin, ce livre entame le procès à la mère : « le fardeau d'une mémoire persécutée et persécutrice pèse sur les impulsions assassines du père, alors que du côté de la mère, c'est l'oubli, l'omission qui deviennent meurtriers », Claude Burgelin, « De quoi se plaindre ? Comment se plaindre (une lecture de *La Petite Bijou*) », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit., pp. 47-62, ici p. 50.

puisque Modiano la dépeint avec une corbeille de fruits à la main¹⁰¹³. Évanescent est également le portrait de Esmeralda dans *La Ronde de Nuit*, abandonnée par l'histoire et « adoptée » par un agent-double sans scrupules : « l'âge d'Esmeralda ? C'est une toute petite fille minuscule ». Pourtant, encore une fois, le narrateur renonce à en dire plus : « je pourrais accumuler à [son] sujet une foule de détails émouvants. Mais, épuisé, j'y renonce »¹⁰¹⁴.

Comme l'écrit Burgelin, en se référant à *La Petite Bijou* et à d'autres cas d'enfances marginales, « tous ces blessés de l'existence, abandonnés, oubliés sur le bas-côté, qui, dans tant de romans de Modiano, apparaissent, disparaissent, réapparaissent parfois, ignorent les paroles ou les gestes de plainte »¹⁰¹⁵. Rien de neuf pour la palette impressionniste de Modiano, « qui travaille à la pastellisation des atmosphères, à la décoloration des figures, au blanchissement de la mémoire »¹⁰¹⁶ ? Pas tout à fait. Si Colette Camelin découvre une stylisation caractéristique des personnages modianesques en mal de justice, elle souligne la présence d'une certaine éthique de la description, « inscrite à travers le réseau de parallélismes et d'oppositions tracés d'un roman à l'autre »¹⁰¹⁷. Ainsi, le manque du détail, et l'effet d'évanouissement qui en résulte, semblent caractériser les portraits des enfants modianesques et traduire l'insouciance que le monde des adultes manifeste à leur égard : ces hologrammes « demeurent figés, absorbés par le temps parental »¹⁰¹⁸, mais privés d'une existence véritable. D'un point de vue symbolique, ce serait comme s'ils restaient suspendus dans une dimension de non appartenance perpétuelle. Il s'agit finalement d'enfances « blanches » car sans mémoire, sans identité et sans futur, dont le manque d'inscription au sein d'un noyau familial, ou d'une communauté de valeurs, détermine la non appartenance à eux-mêmes ; ou bien de morts « blanches », prématurées, innocentes et sans coupables, comme celle de Rudy, ou celle des enfants enfouis sous la neige des camps : « Enfant sans

¹⁰¹³ Dans *Vestiaire de l'enfance*, la petite fille de Rose Marie est confiée aux soins du narrateur, qui opère en guise d'« ange-gardien » ; sa description est à peine caractérisée par un visage plus « fin et lumineux » que celui de sa mère ; ce qui métaphorise l'espoir d'une renaissance qui annule le défaut des parents.

¹⁰¹⁴ RN, p. 16 et de suite : « Coco Lacour, Esmeralda, ces noms vous suffisent comme me suffit leur présence silencieuse à mes côtés » ; ailleurs, ils sont appelés « les sourds-muets », p. 163. Le narrateur déclare aussi qu'ils n'existent pas, p. 175.

¹⁰¹⁵ Claude Burgelin, « De quoi se plaindre ? Comment se plaindre (une lecture de *La Petite Bijoux*) », art. cit., dans Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, cit. p. 48.

¹⁰¹⁶ Bruno Blanckeman, « Spectrographie », dans *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », cit., p. 147.

¹⁰¹⁷ Colette Camelin, « J'ai la mémoire des vêtements », dans Anne-Yvonne Julien, *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, cit., pp. 177-200, ici p. 178.

¹⁰¹⁸ Claude Burgelin, « De quoi se plaindre ? Comment se plaindre (une lecture de *La Petite Bijoux*) », art. cit., dans Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, cit., p. 57.

identité n°122. Enfant sans identité n°146. Petite fille âgée de trois ans. Prénommée Monique. Sans identité »¹⁰¹⁹.

Ainsi, l'apparition intermittente des enfants modianesques semble dévoiler la persistance d'une interrogation empêchée, qui ne trouve pas de réponses identitaires, voire existentielles, sinon en négatif. Même le juif errant Shlemilovitch, jeune adulte qui n'a pas vraiment grandi, revient sur le thème de l'enfance, la pointant du doigt en tant qu'enjeu problématique de son existence trouble : « *Je ne suis pas un enfant de ce pays. Je n'ai pas connu les grands-mères qui vous préparent des confitures, ni les portraits de famille, ni le catéchisme. Pourtant, je ne cesse de rêver aux enfances provinciales* »¹⁰²⁰. Modiano renverse par son biais le topos du juif errant en celui d'un juif paradoxal qui voudrait s'enraciner. Pourtant, il dépeint un personnage éclaté, qui, à cause du manque de transmission, non seulement n'appartient à aucun pays, mais n'a même plus d'identité véritable, car il en revêt plusieurs, sans en posséder aucune.

De plus, si l'on pense aux jeunes adultes dans *De si braves garçons*, on se confronte à des caractères dérivés, qui n'ont pas d'identité stable, ni un encadrement spécifique, ni finalement des modèles positifs auxquels se rapporter : « enfants du hasard et de nulle part »¹⁰²¹, ils ont été « jetés dans la vie » ; toute leur (in)existence est interrogée à partir des traumatismes infantiles qu'ils ont subis. Parmi eux, Johnny, jeune-homme d'origine juive-autrichienne, dont le vrai nom était Kurt, refuse de partir en Amérique avec sa grand-mère, puisqu'il est atteint « de la paralysie des mauvais rêves, à l'instant de fuir un danger »¹⁰²². Resté seul à Paris, une fois sorti du collège, Johnny sera raflé. Son histoire, devenue « légendaire »¹⁰²³ parmi les plus jeunes camarades de Valvert, préfigure obliquement leur destin d'« enfants perdus ».

Ainsi, Modiano dévoile, de livre en livre, le paradoxe d'êtres égarés dans la dimension de l'enfance, ou incapables de franchir le seuil de l'âge adulte, qui n'ont jamais pu être des « fils légitime[s] et encore moins [des] héritier[s] ». L'un d'entre eux, le narrateur autobiographique d'*Un pedigree* raconte, sur un ton apparemment neutre, la période de sa vie qui va de sa naissance au printemps 1967.

¹⁰¹⁹ *DB*, p. 142.

¹⁰²⁰ *LPE*, p. 17.

¹⁰²¹ *DSBG*, p. 11.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 118.

¹⁰²³ *Ibid.*, pp. 117, 118.

Je suis né le 30 juillet 1945, à Boulogne-Billancourt, 11 allée Marguerite, d'un juif et d'une Flamande qui s'étaient connus à Paris sous l'Occupation. J'écris juif, en ignorant ce que le mot signifiait vraiment pour mon père et parce qu'il était mentionné, à l'époque, sur les cartes d'identité. Les périodes de haute turbulence provoquent souvent des rencontres hasardeuses, si bien que je ne me suis jamais senti un fils légitime et encore moins un héritier¹⁰²⁴.

La référence de Modiano à ses propres origines juives apparaît déjà dans l'incipit, même si l'écrivain déclare d'abord ignorer la valeur d'une telle définition pour son père et pour la société de l'époque. Comme Shlemilovitch, Patrick Modiano est un fils « en mal d'héritage », suspendu entre une « judéité de cœur »¹⁰²⁵ et un sentiment de honte à l'égard du thème juif qui, bon gré mal gré, le rapproche de son père et de son passé de collaborateur. D'ailleurs, le thème du déracinement originaire et du manque de transmission se cache ici derrière un *j'accuse* envers les parents, qui non seulement sont responsables d'un vide de filiation sans recours, mais qui demandent au fils une protection et une aide qu'ils ne lui ont jamais offertes.

Matthieu Rémy¹⁰²⁶, qui analyse le roman *Dans le Café de la jeunesse perdue*, en y retraçant l'influence de Guy Debord, nous rappelle que les « enfants perdus », au XVIII^e siècle, étaient envoyés très jeunes comme soldats sur le front de guerre et placés aux avant-postes, afin de se battre contre les pires dangers à la place des plus âgés. En prêtant attention à ce phénomène, c'est exactement ce qui arrive souvent aux jeunes adultes de Modiano : loin d'être des nains sur des épaules de géants, ils sont mis en danger par des figures soi-disant tutélaires, ou bien appelés à protéger leurs arrières. Comme on l'a vu, dans *Boulevards de ceinture*, c'est Albert Modiano qui cherche à se débarrasser de son fils, le poussant sur les rails à l'arrivée du métro.

Qu'un père cherche à tuer son fils ou à s'en débarrasser me semble fort symptomatique du grand bouleversement de valeurs que nous vivons. Naguère, on observait le

¹⁰²⁴ *UP*, p. 9.

¹⁰²⁵ Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰²⁶ Matthieu Rémy, « Psychogéographie de la jeunesse perdue », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit., p. 199-220, ici p. 199. « Enfants perdus », cependant, étaient aussi les jeunes voleurs auxquels Villon aurait conseillé de « garder la peau » de violences ecclésiastes et que Debord assimile aux marginaux de *Chez Moineau*. L'exergue du roman est à ce sujet significatif : « A la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d'une sombre mélancolie, qu'ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans le café de la jeunesse perdue ».

phénomène inverse : les fils tuaient leur père pour se prouver qu'ils avaient des muscles. Mais maintenant, contre qui porter nos coups ? Nous voilà condamnés, orphelins que nous sommes, à poursuivre un fantôme en reconnaissance de paternité¹⁰²⁷.

De plus, on assiste à une altération ultérieure du rapport père-fils, dans un autre épisode du même roman : lorsque le narrateur venge son père, en tuant le collaborateur Lestandi (« je lui serrais la gorge et mes pouces me faisaient mal. Je pensais à vous pour me donner du courage »¹⁰²⁸), le fils devient père et le père devient fils, sans que ce dernier puisse obtenir, en retour, aucune forme de reconnaissance¹⁰²⁹.

Modiano affronte également l'hologramme de la mère dans une série des récits comme *La Petite bijoux*, *Un accident nocturne* ou *L'Herbe de nuit*, selon différentes dominantes du romanesque et de l'autobiographie. À chaque fois, Louisa Colpeyn apparaît aux prises avec sa carrière de comédienne, ou bien avec son échec, mais toujours impérieuse et négligente envers son fils. Si, avant *Dora Bruder*, la mère ne tenait que des petits rôles, dans la dernière pièce théâtrale de Modiano, *Nos débuts dans la vie*, Jean et son amie, Dominique (qui est le vrai nom de sa femme dans la réalité), sont en proie à des récriminations et des demandes d'argent d'Elvire et de Caveux, transfigurations de Louisa Colpeyn et de son compagnon Jean Cau (préfacier du premier livre de Modiano, secrétaire de Sartre et accessoirement homme politiquement très à droite). Cette mère comédienne, à jamais enfouie dans le monde des tournages, est ici paradoxalement celle qui poursuit son fils pour des questions d'argent et fait du chantage sur une affection qu'elle ne lui a jamais montrée. Si Modiano dépeint cette théâtreuse par la répétition des scènes de maltraitance et de désaffection, il s'agit ici de renverser, encore une fois, les « rôles » de la tragédie de famille, revenant au « *script* »¹⁰³⁰ du panier à salade. Ainsi le protagoniste dit à Dominique : « Ils feront du scandale [...] Ils veulent que tu joues le rôle de la mauvaise femme, moi celui du bon jeune homme, et eux le rôle des parents respectables. Il faudra appeler la police secours et on se retrouvera avec ces deux malheureux au commissariat »¹⁰³¹.

Alors que tout schéma archétypal éclate, Modiano met en évidence l'impossibilité, pour lui et pour ses jeunes protagonistes, de vivre sereinement leur présent, à cause d'un vécu familial déroutant, traumatique, et d'un questionnement sur les origines qui se révèle

¹⁰²⁷ BC, p. 154.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰²⁹ Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano*, cit., p. 87.

¹⁰³⁰ Carla Killander Cariboni, « Paniers à salade. Itinéraire en pays modianesque », cit.

¹⁰³¹ NDDV, p. 41.

aussi tourmentant qu'empêché. Dans *Accident nocturne*, « un questionnaire pour une enquête sur la jeunesse » donne l'occasion à Modiano d'une autre accusation :

Quelle structure familiale avez-vous connue ? J'avais répondu : aucune. Gardez-vous une image forte de votre père et de votre mère ? J'avais répondu : nébuleuse. Vous jugez-vous comme un bon fils (ou fille) ? Je n'ai jamais été un fils. Dans les études que vous avez entreprises, cherchez-vous à conserver l'estime de vos parents et à vous conformer à votre milieu social ? Pas d'études. Pas de parents. Pas de milieu social¹⁰³².

Il s'agit d'affirmations que, dans un entretien pour *Le Nouvel Observateur*, Modiano commente ainsi : « j'ai toujours été troublé de constater que beaucoup d'écrivains, y compris Baudelaire et de nombreux poètes maudits, exprimaient dans leur œuvre la conscience très forte d'être un fils. Moi, c'est un sentiment que, à l'adolescence comme à l'âge adulte, je n'ai jamais éprouvé et qui sans doute m'a manqué, me manque »¹⁰³³.

Vu sous cette perspective, *Dora Bruder* marque un tournant dans l'œuvre modianesque, puisque, par le biais de ce texte, et même par l'enquête qui sous-tend l'écriture de ce texte, l'auteur entame un chemin de « réappropriation mémorielle »¹⁰³⁴ voué à trouver des points d'ancrage dans son existence individuelle, aussi bien que dans l'histoire familiale et collective. Dans cet ouvrage où narrateur et auteur se confondent, suggérant le caractère référentiel du récit¹⁰³⁵, on assiste, comme on l'a déjà anticipé, à la superposition de la figure de Dora Bruder avec celle d'Albert Modiano, en tant que victimes de la folie nazie. Pourtant, l'histoire de la jeune fille fugueuse fait miroiter également celle d'un Patrick Modiano se souvenant de sa propre fugue en 1960 de Jouy-en-Josas à Paris.

Je me souviens de l'impression forte que j'ai éprouvée lors de ma fugue de janvier 1960 – si forte que je ne crois jamais en avoir connu de semblables. C'était l'ivresse de trancher, d'un seul coup, tous les liens : rupture brutale et volontaire avec la discipline qu'on vous impose, le pensionnat, vos maîtres, vos camarades de classe. Désormais,

¹⁰³² AN, p. 140.

¹⁰³³ « Sans famille », entretien par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, le 2 octobre 2003, disponible en ligne, URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0114/sans-famille.html>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁰³⁴ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 166.

¹⁰³⁵ Catherine Douzou, « Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », cit. Cf. également : Cyril Grange, Elizabeth Molkou. *Sur les traces de Dora Bruder : Les déambulations de Patrick Modiano dans le Paris de l'occupation*, dans *Être Parisien*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/1474>, consulté le 30 juin 2019.

vous n'aurez plus rien à faire avec ces gens-là ; rupture avec vos parents qui n'ont pas su vous aimer et dont vous vous dites qu'il n'y a aucun recours à espérer d'eux ; sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence et qui vous coupe le souffle et vous met dans un état d'apesanteur. Sans doute l'une des rares occasions de ma vie où j'ai été vraiment moi-même et où j'ai marché à mon pas¹⁰³⁶.

« Rupture brutale et volontaire », « sentiment de révolte et de solitude porté à son incandescence » : le narrateur se rapproche de Dora à partir de la fugue du couvent de la jeune fille en 1941, bien que cette dernière, au contraire de Patrick Modiano, bénéficie de la protection d'un père aimant et soucieux¹⁰³⁷, qui n'a de cesse d'aller à sa recherche, avant que leurs noms n'apparaissent sur la liste des juifs déportés en direction d'Auschwitz, le 18 septembre 1942.

Si l'auteur s'approprie la fugue de Dora, qu'il rapproche des gestes de « liberté revendiquée », de « révolte assumée »¹⁰³⁸ de sa jeunesse fugueuse, en poursuivant les traces de la jeune fille, il explore une « judéité de l'autre », par laquelle il peut redécouvrir non seulement la judéité du père, mais surtout la sienne. Par conséquent, avec le récit de 1997, Modiano essaie de donner un corps et une existence véritables à ses tourments intimes et aux hologrammes d'absents qui traversent son écriture. Ainsi, il poursuit avec détermination les détails réels relatifs à la vie de Dora, en faisant « rigoureusement le tri entre les faits qu'il arrive à établir, et les conjectures, les rêveries et les sentiments »¹⁰³⁹ éprouvés au cours de son enquête : « J'ai mis quatre ans avant de découvrir la date exacte de sa naissance : le 25 février 1926. Et deux ans ont encore été nécessaires pour connaître le lieu de cette naissance, Paris, XII^e arrondissement »¹⁰⁴⁰. On remarque, en outre, la description physique bien particularisée de Dora, par rapport au manque de caractérisation qui normalement dénote les autres figures d'enfants et de jeunes adultes modianesques – même si les détails qui la concernent sont d'abord rapportés par un entrefilet de journal, que Modiano affirme avoir repéré sur *Paris Soir* en 1988 : « On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55,

¹⁰³⁶ *DB*, pp. 77-78.

¹⁰³⁷ Dans le récit la superposition entre Albert Modiano et Ernest Bruder est aussi visible. Modiano lit le nom « BRUDER ERNEST, 21.5.99. Vienne. *Apatride*. » dans la liste des déportés du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz, procurée par Serge Klarsfeld, *DB*, p. 54.

¹⁰³⁸ Laurent Douzou, « Quand la fiction vole au secours de la réalité », dans Roger-Yves Roche, *Lectures*, cit., pp. 123-136, ici p. 127.

¹⁰³⁹ Michaël Sheringham, « Le Dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit., p. 245.

¹⁰⁴⁰ *DB*, p. 14.

visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron ».¹⁰⁴¹ Au cours de sa recherche, il collectera d'autres précisions, non sans recopier, en une quinzaine de lignes, son acte de naissance intégral :

Le vingt-cinq février mil neuf cent vingt-six, vingt et une heure dix, est née, rue Santerre 15, Dora, de sexe féminin, de Ernest Bruder, né à Vienne (Autriche) le vingt et un mai mil huit cent quatre-vingt-dix-neuf, manœuvre, et de Cécile Bruder, née à Budapest (Hongrie), le dix-sept avril mil neuf cent sept, sans profession [...].¹⁰⁴²

Tous ces détails et d'autres, plus ou moins significatifs, recopiés par l'auteur dans l'espoir qu'ils deviennent signifiants dans la progression de l'enquête, signe l'exceptionnalité du processus d'« appropriation » de l'histoire de Dora. Finalement, c'est la tension entre ce qui a pu être découvert (l'auteur se dit hanté « par l'extrême précision de quelques détails »¹⁰⁴³ concernant la vie de la jeune fille, qui le pousse à continuer la recherche) et ce qui demeure inconnu (la force destructrice de « l'oubli, [du] néant »¹⁰⁴⁴ qui enveloppe dans le secret l'existence de Dora) qui déclenche le pouvoir de « voyance »¹⁰⁴⁵ du romancier.

Pourtant, comme l'explique Catherine Douzou, « la fiction de l'archive »¹⁰⁴⁶, intégrant la démarche historiographique par le pouvoir heuristique de la littérature, n'a pas pour but de remplir les blancs du passé, mais celui de les faire ressortir, c'est à dire de faire « ressurg[ir] à la lumière ce qui a été effacé »¹⁰⁴⁷ : ainsi l'écrivain-enquêteur interroge à la fois les documents, les objets, les lieux et les mémoires de jadis, montrant, plus qu'un « résultat » concret de ses recherches, la volonté acharnée de défendre l'histoire d'une « vie

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 7. Seulement dans *Voyages de nocces*, Ingrid Teyrsen, est décrite par la même modalité de caractérisation de Dora Bruder, dont elle représente l'*alter ego* fictionnel ; dans ce récit, Modiano fait également référence à l'entrefilet de journal de 1988 : « On recherche une jeune fille, Ingrid Teyrsen, seize ans, 1,60 m, visage ovale, yeux gris, manteau sport brun, pull-over bleu clair, jupe et chapeau beiges, chaussures sport noires. Adresser toutes indications à M. Teyrsen, 39 bis, boulevard Ornano. Paris. » *VN*, p. 153. A différence de Dora, Ingrid s'échappe de la déportation, mais se suicide une vingtaine d'années après, hantée par le sens de culpabilité qu'elle ressent envers son père, mort dans les camps, peu après avoir mis un avis de recherche pour retrouver la fille fugueuse. Le suicide d'Ingrid dans un hôtel de Tourin rappelle celui de Primo Levi, survenu trois années avant la publication de *Voyage de nocces*. Cf. à ce sujet Michaël Sheringham, « Le Dispositif *Voyage de nocces – Dora Bruder* », dans Roger-Yves Roche, *Lectures de Modiano*, cit., p. 249.

¹⁰⁴² *DB*, p. 18.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.* pp. 52, 53.

¹⁰⁴⁶ Catherine Douzou, « Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », art. cit., p. 24.

¹⁰⁴⁷ *DB*, p. 13.

minuscule » contre l'oubli¹⁰⁴⁸. Ainsi, dans l'impossibilité de rapporter le destin de Dora en tant que témoin oculaire, le romancier se fait « témoin visionnaire »¹⁰⁴⁹. Toutefois, le régime du réel et celui de la fiction restent bien distincts¹⁰⁵⁰, puisqu'il refuse de parler à *la place de Dora Bruder*¹⁰⁵¹, aussi bien que de se substituer à l'archive : les traces qu'il a réussis à traquer de la jeune fille restent lacunaires et l'histoire qu'il raconte se conclut sur une pluie de « j'ignore »¹⁰⁵² qui irriguent la narration, ce qui en fait une œuvre à la fois « aboutie » et « en cours de gestation »¹⁰⁵³ : « J'ignorerai pour toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau »¹⁰⁵⁴.

Pourtant, si la reconstruction que Modiano opère, au sujet de la jeune fille, n'est pas en mesure de contraster véritablement avec « [l]e blanc, ce bloc d'inconnu et de silence »¹⁰⁵⁵ qui enveloppe la tragédie de la Shoah, elle en traduit néanmoins le sens ultime¹⁰⁵⁶. En effet, Modiano nous rend compte d'un échec seulement apparent :

C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁴⁸ Cf. Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984. Concernant la démarche micro-historienne de Modiano dans *Dora Bruder* Cf. Elaheh Sadat Hashemi, Esfandiar Esfandi, « Du Roman-Histoire à l'Enquête Micro-Historique (Étude sélective de l'œuvre de Patrick Modiano) », *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, vol. 12, n° 21, 2018, pp. 151-169 ; Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La Micro-histoire », in *Le Débat*, octobre 1981, n° 17, pp. 133-136 et Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

¹⁰⁴⁹ Bruno Blanckeman, « Spectrographie », art. cit., p. 147.

¹⁰⁵⁰ Cf. à ce sujet Catherine Douzou, « Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », art. cit. et Michaël Sheringham, « Le Dispositif *Voyage de noces-Dora Bruder* », art. cit.

¹⁰⁵¹ Également dans *Un pedigree*, en rappelant l'histoire de son père, Modiano affirme : « Il ne m'a jamais confié ce qu'il avait éprouvé au fond de lui-même à Paris, pendant cette période. La peur et le sentiment étrange d'être traqué parce qu'on l'avait rangé dans une catégorie bien précise de gibier, alors qu'il ne savait pas lui-même qui il était exactement ? Mais on ne doit pas parler à la place d'un autre », *UP*, p. 33.

¹⁰⁵² *DB*, « J'ignore si Dora Bruder s'était fait des amis au Saint-Cœur-de-Marie », p. 42 ; « J'ignore si... », p. 74 ; « J'ignore si Dora Bruder a appris tout de suite l'arrestation de son père », p. 83 ; « je me demande ce qui s'est passé, pour Dora », p. 109. La série des « j'ignore » se termine en un climax ascendant avec « J'ignorerai toujours... », p. 144.

¹⁰⁵³ Laurent Douzou, « Quand la fiction vole au secours de la réalité », dans Roger-Yves Roche, *Lectures*, art. cit., p. 130.

¹⁰⁵⁴ *DB*, pp. 144, 145.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁵⁶ Maryline Heck, « La Trace et le fantôme », dans Roger-Yves Roche, *Lectures*, cit., pp. 327-345, ici p. 337 : « tout ce qui n'existe pas ou qui ne peut plus être repéré, Modiano l'invente par un processus créatif de l'écriture qui a du performatif, du démiurge modeste » (et qu'elle définit comme un « art spectral »).

¹⁰⁵⁷ *DB*, pp. 144, 145.

Le récit de 1997 se conclut sur une considération positive : alors que toute tentative de reconstruire l'histoire de la jeune fille fait faillite, l'écrivain remarque qu'il demeure toujours quelque chose d'impalpable, de Dora Bruder aussi bien que de tous ceux qui sont morts dans les camps avec elle, dont la littérature seule peut témoigner de l'existence, en vertu « d'un phénomène de vision empathique »¹⁰⁵⁸.

Selon Maxime Decout, *Dora Bruder* est un « récit d'appropriation mémorielle »¹⁰⁵⁹ puisque, à l'instar du Gaspard Winckler de *W ou le souvenir d'enfance*¹⁰⁶⁰, Modiano serait le témoin de quelque chose qu'il n'a pas vécu, tout en étant à la recherche d'un enfant abandonné qui a peut-être réussi à se sauver. Ainsi, le chercheur observe que l'enquête menée par l'auteur sur Dora et sa famille répond aussi à un désir de ré-affiliation à sa propre histoire : « j'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi »¹⁰⁶¹ affirme Modiano, tout en reconnaissant à ce dernier, en définitive, le statut de victime.

D'ailleurs, *Dora Bruder* se situe au croisement des trajectoires individuelles et de l'histoire collective. Outre l'importance, des travaux de Serge Klarsfeld chez Modiano¹⁰⁶², l'historien Douzou remarque que les années précédant la sortie de *Dora Bruder* sont également celles du procès Touvier (1994), du procès Papon (1998) et de l'institution de la Commission Mattéoli, qui commence à enquêter sur les spoliations des juifs de France à partir de 2005, même année que la parution de *Dora Bruder*¹⁰⁶³.

En conclusion, l'écriture modianesque, par la porosité des motifs et des personnages qui se superposent sans cesse, permet une compréhension complexe de la période de la

¹⁰⁵⁸ Bruno Blanckeman, « Spectrographie », art. cit., p. 147.

¹⁰⁵⁹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 166.

¹⁰⁶⁰ Cf. aussi Maryline Heck, « La Fabrique du souvenir : mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », in *Texte*, n° 41/42, Toronto, 2007, pp. 123-149.

¹⁰⁶¹ *DB*, p. 50.

¹⁰⁶² L'action de Beate et Serge Klarsfeld, en faveur des victimes de la Shoah, joue un rôle de premier plan dans la reconnaissance de la mémoire juive des camps de la mort, en France et dans le monde (cf. L'exposition « Beate et Serge Klarsfeld, Les combats de la mémoire (1968-1978) », présentée au Mémorial de la Shoah de Paris, du 7 décembre 2017 au 28 octobre 2018). Modiano élogie le *Mémorial de la déportation des Juifs en France* (1978) de Klarsfeld dans « Avec Klarsfeld, contre l'oubli », publié le 2 novembre 1994, dans *Libération*. Entre 1995 et 1996, l'avocat, président de l'Association des fils et filles de déportés juifs de France, aide Modiano à retrouver des données biographiques et des photos de Dora Bruder. L'écrivain le remercie ensuite, dans plusieurs lettres, pour son aide dans les recherches concernant le cas Dora Bruder ; pourtant, il déplait Klarsfeld ne le citant pas dans son récit de 1997. La correspondance entre le romancier et l'avocat est publiée par des extraits dans le « Cahier de l'Herne » consacré à Patrick Modiano en 2012, cit., pp. 178-186, (avec un article de Mireille Hilsun sur la question de l'occultation de la figure de Klarsfeld (pp. 187-191), suivi par la publication de documents et de photographies inédits).

¹⁰⁶³ Laurent Douzou, « Quand la fiction vole au secours de la réalité », dans Roger-Yves Roche, *Lectures*, cit., p. 133.

Seconde Guerre Mondiale et de l'après-guerre, mettant en évidence toutes les contradictions de l'époque. Si l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, à partir de *La Place de l'étoile*, jusqu'à ses derniers romans, se développe tout au long d'un difficile parcours de réappropriation de la mémoire de la France de Vichy et de la déportation des juifs, *Dora Bruder* est le seul récit modianesque faisant l'objet d'une enquête complètement centrée sur la tragédie de la Shoah et témoigne d'un choix esthétique particulier par rapport à la mise en forme de l'histoire utilisée dans les romans précédents. Alors que les jeunes vies brisées de Modiano exorcisent la hantise d'« un passé qui ne passe pas »¹⁰⁶⁴, avec *Dora Bruder* l'auteur recompose « en écho »¹⁰⁶⁵ sa propre identité et se fait enfin passeur d'une mémoire positive, capable d'interroger également le lecteur et ses responsabilités éthiques. En constituant un tissu mémoriel formé de mailles problématiques, l'écrivain-tricoteur semble avoir réussi à s'approprier enfin une « judéité historique », qui pendant longtemps n'avait pu s'exprimer que par des hologrammes silencieux. En ce sens, le récit de *Dora Bruder* représente une forme de « réparation symbolique »¹⁰⁶⁶ envers tout « enfant sans identité », dont l'histoire a perdu les traces et dont la mémoire demeure à la fois indicible. Ainsi, alors que Modiano se montre sceptique et fait preuve de prudence concernant toute reconstruction historique rétrospective, il réaffirme le rôle de la littérature de compréhension du réel et de résistance contre l'oubli : finalement, « une foule d'histoires se greffent sur celle de Dora », « repren[ant] une transmission qui [avait] été interrompue »¹⁰⁶⁷ et, en premier lieu, la sienne.

¹⁰⁶⁴ Henry Rouso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, cit.

¹⁰⁶⁵ Catherine Douzou, « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano », art. cit., p. 28.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 29. Cf. aussi Dominique Viart, « Éthique de la restitution », art. cit.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

Deuxième partie. Esquisses d'un corpus d'auteur

Chapitre V. Construire la « fonction-auteur »

« S'il est vrai, comme l'ont surabondamment démontré les théoriciens de la littérature, que l'Homme c'est l'Œuvre, et réciproquement, il ne faut pas oublier que le passage des uns aux autres doit être médiatisé ; je ne veux pas dire par là montré à la télévision (ça peut aider la vente mais pas forcément la composition du roman) ; je veux dire que quelque chose d'extérieur aux deux termes liés par la relation d'identité $H = O$ (ou, s'il y a deux œuvres, $H = \text{deux } O$) doit intervenir pour établir à la fois l'égalité essentielle et la distance métaphorique, si j'ose m'exprimer ainsi. »¹⁰⁶⁸

« Pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe avant son texte ; mais la vie de son texte, c'est sa vie dans son texte. »¹⁰⁶⁹

« Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance –. »¹⁰⁷⁰

« Magna rem putam unum hominem agere. »¹⁰⁷¹

1. Le nom propre et la posture auctoriale

Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano ont su, très jeunes, déceler leur vocation d'écrivains. Qu'il s'agisse d'une injonction souveraine, d'une exigence intime, ou des deux à la fois, se consacrer au métier d'écrivain signifie d'abord s'engager à sonder son propre être, à se raconter, à se retrouver et à se réinventer par l'écriture. Pourtant, comment devient-on écrivain ? Comment la figure de l'auteur, entre abnégation et liberté créatrice, s'engendre-t-elle ? Comment cet autre-que-soi se crée-t-il un nom, un ton, une posture particuliers qui lui permettent de devenir le père (et le fils) de son propre œuvre ?

Dans *Qu'est-ce que c'est un auteur ?*, Foucault explique comment le nom d'auteur représente une fonction d'identification et de classification des œuvres littéraires, à partir

¹⁰⁶⁸ Jacques Roubaud, *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990, p. 212.

¹⁰⁶⁹ Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux », *Cahiers Confrontation*, N° 1, 1979, p. 10, cité par Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁷⁰ Alain Brunn, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 81.

¹⁰⁷¹ « Sois persuadé qu'il est difficile d'être toujours le même homme » ou encore « de ne jouer qu'un seul personnage », Sénèque, *Epistole*, XX, cité et traduit par Tristan Dagron, *Pensée et cliniques de l'identité, Descartes, Cervantès, Montaigne*, Paris, Vrin, « Librairie philosophique », 2019, p. 239.

de la notion d'autorité. Si le nom de « Voltaire » substitue métonymiquement son œuvre, son style, sa singularité auctoriale, c'est l'œuvre elle-même qui revêt le nom d'auteur d'une *aura* particulière. Ainsi, un problème se pose lorsque le nom d'auteur ne coïncide pas avec le nom de l'état civil et que le *scriptor* cède la place à son double, l'auteur : par exemple, dans le cas de Stendhal (dont le vrai nom était Marie-Henri Beyle) la signature auctoriale, le re-nom, sert à substituer, ou à couvrir/redécouvrir son propre nom de famille.

Au-delà de la mystification plus ou moins manifeste, l'emprunt d'un pseudonyme nous conduit à considérer différemment les rapports des écrivains au réel. Comme on l'a vu chez Gary, qu'il s'agisse d'une recherche d'authenticité, ou de jouer avec l'horizon d'attente, le nom d'auteur est un espace de création, d'investissement à la fois esthétique et idéologique. Pourtant, le recours à un pseudonyme tisse également un lien joueur avec l'enfance du « si j'étais... », renouant avec la capacité de l'enfant à nommer les choses qui l'entourent et à apprendre à se nommer. D'une certaine manière, le pseudonyme correspond à une identité-*ipse*, plus qu'à une identité-*idem*, mais sa fonction n'est pas moins dénotative. Lorsqu'on construit un auteur apocryphe (Ossian/Macpherson), ou que l'on recourt à la fiction d'un manuscrit trouvé par hasard (Alessandro Manzoni), ou que l'on enlève le nom de la page du titre (Anonyme), on fait une affirmation identitaire précise. Dans tous ces cas, on demande à l'image de l'auteur de dépasser les coordonnées de l'état civil, en créant une nouvelle « identité énonciative »¹⁰⁷², qui fait de l'écrivain un « énonciateur fictif, un personnage à part entière »¹⁰⁷³. L'auteur, de cette manière, devient une construction à la fois historique, sociale, littéraire, culturelle, et parfois mythique.

Pourtant, même les auteurs qui maintiennent leur patronyme, comme Georges Perec et Patrick Modiano, s'en servent comme d'un pseudonyme, en le refondant. En effet, en réécrivant leur histoire personnelle, selon des dominantes romanesques plus ou moins prononcées, ils se libèrent du nom du père en devenant « pères de leurs œuvres ». De cette manière, l'écriture leur permet de sortir d'une filiation problématique et de la récréer, de la régénérer par une filiation textuelle. Le cas de Perec, par exemple, insistant, dans *W*, à la fois sur l'incertitude de son patronyme (Perrec, Pérec, Peretz...) et sur sa ressemblance physique à Franz Kafka, peut s'expliquer comme un auto-engendrement littéraire au sein d'une famille textuelle de choix.

D'ailleurs, si la posture auctoriale correspond à « l'identité littéraire » que l'auteur lui-même se construit, comment faire d'un nom propre, non seulement un nom d'auteur,

¹⁰⁷² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18.

¹⁰⁷³ *Ibidem*.

mais aussi un nom qui soit vraiment « sien » ? Qu'on utilise son nom propre, ou qu'on emprunte un pseudonyme comme signature auctoriale, l'identité de l'écrivain est investie par une sorte de dédoublement : elle est le produit d'une infinité de configurations, de rapprochements et d'écartés qui se jouent à la frontière entre la fiction et la réalité. Alain Viala propose d'étudier « la trajectoire d'un auteur et [s]es diverses postures », ou bien « la continuité dans une même posture », comme « la “marque” spécifique d'un écrivain »¹⁰⁷⁴.

Gérôme Meizoz, pour sa part, considère que la « posture » d'un auteur coïncide avec sa « stratégie dans le camp et ses actions formelles, à savoir sa poétique propre » (que Viala nomme *éthos*). En premier lieu, il envisage l'auteur comme une œuvre de création, personnelle et originale, qui se construit dans une « dimension rhétorique », « textuelle »¹⁰⁷⁵ (c'est-à-dire, en concevant un énonciateur¹⁰⁷⁶, un « ton » d'auteur singulier¹⁰⁷⁷, une présence, plus ou moins fuyante, dans la trame du texte). En deuxième lieu, il analyse comment la figure auctoriale se façonne dans une dimension actionnelle et contextuelle, en étant en interaction avec une collectivité qui la pense à son tour (de l'agent littéraire à l'éditeur, aux journalistes, au public même), dans les contextes les plus variés (prix littéraires, entretiens, apparitions publiques...) ¹⁰⁷⁸. Enfin, il considère que chaque auteur « investit singulièrement un répertoire postural déjà présent »¹⁰⁷⁹, voire une « mémoire des pratiques littéraires » liées au contexte historico-culturel de l'époque dans laquelle il s'insère.

Dans la société de masse, plusieurs écrivains « surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre »¹⁰⁸⁰, si bien que tous leurs écrits, apparitions publiques, déclarations, font partie d'une seule et même « performance » artistique¹⁰⁸¹. De ce point de vue, la figure de l'auteur n'accompagne pas seulement la réception d'un texte,

¹⁰⁷⁴ Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1993, p. 216, cité par Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 16. Cf. aussi Reindert Dhondt et Beatrijs Vanacker, « Ethos : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *Contextes* 13, 2013, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5685>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁰⁷⁵ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, pp. 16, 17.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁷⁷ « De l'humour à l'ironie, de la pudeur à l'arrogance, chaque tonalité narrative suit un codage rhétorique et produit une certaine image de l'énonciateur romanesque », *ibid.*, p. 29.

¹⁰⁷⁸ Meizoz parle à ce sujet d'une « auctorialité plurielle », *ibid.*, p. 25. Selon Ruth Amossy : « La construction discursive, l'imaginaire social et l'autorité institutionnelle contribuent [...] à mettre en place l'*éthos*, et l'échange verbal dont il fait partie intégrante », Ruth Amossy, « L'*éthos* au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans *Images de soi dans le discours : la construction de l'*éthos**, Ruth Amossy (dir.), Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999, p. 148.

¹⁰⁷⁹ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, pp. 25 et 26.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*.

mais elle constitue à son tour une « œuvre de réception » à part entière, répondant au besoin du lecteur de retrouver une sorte d'« interlocuteur idéal »¹⁰⁸². L'auteur serait ainsi une image qui irrigue les textes et les innerve, tout en étant innervée.

Toutefois, pour rester eux-mêmes une œuvre littéraire plurielle et originale, les trois auteurs étudiés dans cette thèse se jouent obliquement de l'obsession psycho-biographique de certains lecteurs et d'une partie de la critique¹⁰⁸³, en mettant en œuvre des hybridations, des parodies, des détournements, des variations surnoises, des impostures plus ou moins déclarées ou conscientes sur leur propre identité. Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano se racontent et se métamorphosent dans et par le récit, mais aussi dans les entretiens et les paratextes, adoptant des postures énonciatives différentes et parfois même contrastantes. D'ailleurs, la *répétitivité* fragmentaire des traces plus ou moins fuyantes qu'ils laissent sur la page incite malicieusement le lecteur à s'interroger sur leur identité d'auteur, à partir des concordances et des discordances qu'il repère entre les textes, les hors-texte et les images publiques relayées à travers les médias.

La mise en abîme de l'écrivain par lui-même est un trait distinctif de certains ouvrages comme *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust¹⁰⁸⁴ qui rend compte de la construction et de la genèse de la *Recherche du temps perdu*. Dans *Les Fleurs du mal*¹⁰⁸⁵, c'est Baudelaire lui-même qui invite le lecteur au voyage, lorsqu'il se pose entre le spleen et l'idéal. À l'image que l'écrivain construit et véhicule volontairement, s'ajoute ensuite l'image que la société lui attribue, ainsi que Roland Barthes l'a décrit dans *Mythologies*¹⁰⁸⁶.

Dans le cadre d'une réalité textuelle, nous proposons d'étudier ce que Jean-François Jeandillou appelle un « transtexte », c'est-à-dire un espace d'« articulation de deux discours poétique et biographique » [...] « apte à déterminer les conditions de leur lisibilité réciproque »¹⁰⁸⁷. Nous chercherons à nous concentrer sur « un système de rappels, de

¹⁰⁸² Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 106.

¹⁰⁸³ Avant que le formalisme russe, le New Criticism américain et le structuralisme français dénoncent « la mort de l'auteur », Sainte-Beuve soutenait que la connaissance de la vie et du caractère de l'« homme » était inséparable de toute analyse de l'œuvre littéraire. D'autres critiques, de Gustave Lanson à Charles Mauron, suivent cette théorie qui fait de l'auteur une grille de lecture, une source d'interprétation de son œuvre. Proust, en consacrant le premier chapitre d'*À la Recherche du temps perdu* à sa critique « Contre Sainte-Beuve », affirme que l'auteur est d'abord un créateur, un inventeur, et finalement un « autre moi ». Comme Paul Valéry et Maurice Blanchot, il défend l'autonomie de l'œuvre, de son langage créateur, dégagée de l'historicité et de la conscience de son auteur.

¹⁰⁸⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927) dans *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-89.

¹⁰⁸⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

¹⁰⁸⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

¹⁰⁸⁷ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994, p. 55.

reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables »¹⁰⁸⁸ dispersés dans ses textes, qui constituent la « cohérence » de l'écrivain, de la même manière que la répétition de certains archétypes contribue à former l'identité et la consistance concrète d'une personne¹⁰⁸⁹. Par exemple, l'insistance sur les legs de l'enfance dans le cadre d'un récit autobiographique relève de la posture, selon Meizoz, qui observe comment les premières déclarations auctoriales de Rousseau et de Ramuz consistent en une affirmation de « fidélité à des origines modestes » et à une « filiation tragiquement déclassée »¹⁰⁹⁰.

Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano ont en commun le fait d'écrire à « l'intérieur d'une Culture [tout en étant] partiellement exogènes à celle-ci »¹⁰⁹¹. Toutefois, ils manifestent de manière différente leur revendication d'appartenance à l'identité culturelle d'origine, leur représentation de l'expérience du déracinement et le rapport qu'ils entretiennent avec le champ littéraire qui les accueille. C'est justement sur cette marge d'autocréation, propre à chacun, qui exerce une tension particulière sur la langue, le style, les thèmes et les structures formelles et esthétiques de leur œuvre littéraire, que nous allons nous interroger.

De son côté, Gary revêt plusieurs « identités littéraires », en faisant exploser toute conception unitaire du sujet-auteur par une absorption jouissive des pseudonymes. Personnalité excentrique au passé glorieux de résistant et de diplomate, il joue sur l'écart entre sa personne civile et son image fictionnelle, faisant du « bâtardisme des origines » la source de son incohérence scripturaire et de sa posture auctoriale. Le romancier refuse de se laisser « enrégimenter »¹⁰⁹² par l'Histoire et d'investir l'espace romanesque par « le narcissisme de la blessure »¹⁰⁹³. « Irrégulier »¹⁰⁹⁴, comme lui-même se définit, au lieu d'ajouter différentes appartenances (sociale, historique, professionnelle, culturelle, linguistique...), l'*auteur-picaro* cherche à se soustraire continuellement, à se rendre insaisissable¹⁰⁹⁵. L'œuvre de Gary se détache des avant-gardes formalistes, de la littérature

¹⁰⁸⁸ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

¹⁰⁸⁹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1989.

¹⁰⁹⁰ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁹¹ Michel Laronde, « Stratégies rhétoriques du discours décentré », dans Charles Bonn (dir.), *Littératures des immigrations I : un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 29.

¹⁰⁹² Gérard Lahouati, « Portrait de l'artiste en Sganarelle », dans *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », cit., p. 104.

¹⁰⁹³ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁴ Romain Gary, « Journal d'un irrégulier », *ibid.*, pp. 180-185.

¹⁰⁹⁵ Dans *Pseudo*, Ajar dit par exemple : « écoute Paul... [Annie] m'appelait par mon vrai prénom. C'était entre nous un signe convenu. L'identité. Il y avait péril », p. 1324.

engagée, du Nouveau Roman, aussi bien que du réalisme documentaire qui domine le roman depuis le XIX^e siècle. La réalité « totalitaire » ne peut être transformée que par une réalité esthétique, imaginaire et plus « authentique ».

Pour écrire son « Roma[i]n total »¹⁰⁹⁶, l'écrivain n'a de cesse d'« aller chez les autres », de parler la langue des autres, et de renverser par l'ironie toutes les contradictions intérieures qu'il peut assumer en soi : « Vous savez bien – dit-il – pour se trouver il faut d'abord se créer »¹⁰⁹⁷, même au prix d'une déperdition identitaire complète. D'après lui, un romancier doit être avant tout un « agent provocateur »¹⁰⁹⁸ dont les œuvres artistiques (Émile Ajar en tête) ne seraient être vouées qu'à subvertir scandaleusement tout « ordre des choses ». D'ailleurs, dans le renversement caustique de la réalité, c'est paradoxalement le ton du grand humaniste (sinon celui du moraliste conservateur) qui prévaut : s'il dénonce « la contagion mortifère des certitudes idéologiques », la « force des faibles » et l'éloge de la « féminité » sont parmi les valeurs qui appellent l'homme (voire le lecteur) à l'action, même dans le désespoir le plus profond.

À cette figure protestataire, perturbatrice et ouvertement « humaniste », Patrick Modiano oppose une posture d'écrivain « mineur », du moins par rapport à la « surdétermination antérieure du rôle public de la littérature en France »¹⁰⁹⁹. À la différence de Gary, l'auteur fuit incessamment les occasions publiques et adopte une expression perdue, ou hallucinée, dans les photos de presse¹¹⁰⁰, faisant ressortir tout son malaise face à la fonction-auteur. L'auteur semble manifester une volonté de s'affranchir des contraintes sociales pour préserver son autonomie. Dans les entretiens, ses tentatives de soustraction sont célèbres : Modiano emprunte la voie de la prétériorité et « minimise » (au lieu de

¹⁰⁹⁶ Cf. *PS*, ch. II.

¹⁰⁹⁷ « Le Picaro Moderne », Entretien réalisé par Kostantin Alexandre Jelenski paru dans *Livres de France*, n° 3, mars 1967, p. 3-9, republié dans *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », pp. 11-16.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, pp. 11.

¹⁰⁹⁹ En effet, comme Colin Nettelbeck l'explique, suite à « l'abolition des distinctions entre “grande littérature” et culture populaire, avec l'omniprésence des mécanismes du marché et des effets de mode, avec le pluralisme culturel et démographique, [...] toute notion d'identité littéraire dans le contexte d'une culture nationale est plus aléatoire », Colin Nettelbeck, « Jardinage dans les ruines », dans John E. Flower (dir.), *Patrick Modiano*, cit., pp. 19-32, ici p. 20. Cf. également Bruno Blanckeman, « D'un nobel l'autre : Mutations culturelles et évolutions esthétiques de la littérature narrative en France », *Carnets*, Première Série – 2, Numéro Spécial 10-11, 2011, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/5804>, consulté le 30 juin 2019. Considéré comme un « auteur rétro », Patrick Modiano ne se réclame pas de cette définition Cf. l'entretien avec Dominique Bosselet, *France Soir*, 12 septembre 1975, « ce n'est pas ce que j'écris qui est rétro. Non, ce qui est rétro, c'est le fait d'écrire en 1975. En 1910, écrire était une occupation très actuelle. Mais en 1975, c'est vrai, ça peut paraître rétro », cité par Colin Nettelbeck, « Jardinage dans les ruines : Modiano et l'espace littéraire français », dans John E. Flower (dir.), *Patrick Modiano*, cit., p. 19.

¹¹⁰⁰ Cf. Bruno Blanckeman, « À corps perdu » dans Jean-François Louette et Roger-Yves Roche (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, pp. 111-120.

« maximiser » comme Gary) l'« énergie » auctoriale : « écrire – dit-il – c'est se condamner à redire deux ou trois petites choses, très organiques, qu'on ressent tout à fait essentielles »¹¹⁰¹. Bien qu'il semble diminuer aussi la capacité poétique de l'écrivain à sortir d'une dimension intime pour agir sur le réel, il est loin d'assumer une position de repli par rapport à la réalité contemporaine ou à l'histoire récente. Suite aux tonalités expressionnistes des premiers romans sur l'Occupation, Modiano cherche à s'approprier un style lyrique et contrôlé, maîtrisant à la perfection « la phrase classique française ». Depuis *Villa Triste*, l'écriture lui permet « d'ordonner le côté mélangé, cosmopolite, exotique de [son] inspiration »¹¹⁰². D'un texte à l'autre, l'auteur rebondit ainsi sur ses origines de fils d'immigrés et surtout de fils de juif collaborateur pour représenter d'un point de vue privilégié les contradictions de la période de l'Occupation et de la société de l'après-guerre, dont il parle avec la distanciation et le souci du détail d'une sentinelle nyctalope. Ainsi, le passage entre l'intime et l'extime est poreux et se dit par un système de structures stylistiques et formelles variant sur la répétition. Le sentiment de « vertige » qu'il crée d'un récit à l'autre réinvente tour à tour les impulsions et les motifs qui meuvent son œuvre et constitue sa marque littéraire. Enfin, chez Modiano, le romanesque « révèle l'intime sans le trahir et l'exprime sans l'exposer »¹¹⁰³, avec en arrière-plan des faits historiques brûlants qui reviennent dans la narration comme un écho lointain. Bien que « toujours métamorphosé[s] par l'imagination »¹¹⁰⁴, les biographèmes de Modiano retracent une sorte de *leitmotiv* qui relie le corps de l'auteur à son *corpus* littéraire. D'un récit à l'autre, un narrateur homodiégétique qui dit « Je » semble « incorporer »¹¹⁰⁵ l'auteur à un récit qui ne lui appartient pas d'avantage. Ce n'est que dans *Dora Bruder* que Modiano se débat ouvertement avec son sens d'illégitimité et qu'il s'interroge sur la forme la plus juste à

¹¹⁰¹ Patrick Modiano, Entretien avec Antoine De Gaudemar, *Libération*, 4 septembre 1986, cité par Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁰² « La phrase classique française me permet de souligner et d'ordonner le côté mélangé, cosmopolite, exotique de mon inspiration », Entretien avec Jean-Louis Ezine, publié pour la première fois dans *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2501, 6 octobre 1975 et repris sous le titre « Patrick Modiano » dans Jean-Louis Ezine, *Les Écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981, p. 22.

¹¹⁰³ Bruno Blanckeman, « Figures intimes/postures extimes », art cit., p. 45.

¹¹⁰⁴ « Patrick Modiano. Apprendre à mentir », *Le Monde*, 23 mai 1973, p. 24, repris dans Jean Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 126-131, p. 130.

¹¹⁰⁵ « Le “Je” [...], c'est moi et pas moi. Mais utiliser le “Je” me concentre mieux, c'est comme si j'entendais une voix, comme si je transcrivais une voix qui me parlait et qui me disait “Je”. [...] Ce “Je” d'un autre qui me parle et que j'écoute me donne de la distance par rapport à l'autobiographie, même si je m'incorpore parfois au récit. », Patrick Modiano, « La Consigne des enfants perdus », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 26 avril 2001, disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/2001/04/26/la-consigne-des-enfants-perdus_362563, consulté le 30 juin 2019.

trouver pour faire ressortir la mémoire absente et problématique des victimes des camps, voire celle de son père, pour les enraciner finalement dans l'Histoire.

Comme Modiano, l'auteur-Perec met en œuvre une « stratégie de la diversion » qui lui permet de poursuivre le projet autobiographique tout en le contournant. Écrivain consacré par la critique et par le succès public, il adopte pourtant, comme Modiano, une posture « mineure » : à l'instar de ce dernier, il se présente volontiers comme un écrivain des « petits riens », gardien des ombres du passé et protecteur des *nugae* « tout à fait essentielles »¹¹⁰⁶, contre l'érosion de l'oubli. Dans *Espèces d'espaces*, il résume ainsi ce que l'écriture signifie pour lui : « écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire suivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser quelque part un sillon, une trace, une marque, ou quelques signes »¹¹⁰⁷. Derrière cette posture d'archiviste-archéologue se cache tout le mystère de l'écriture de Perec, tournant autour du vide laissé par la mère morte sur le chemin pour Auschwitz. En 1972, faisant écho aux considérations sur l'œuvre de Robert Antelme, Perec analyse le film *Orange mécanique* de Kubrick, tout en affirmant : « n'importe quel petit chemin de campagne peut déboucher sur un camp. N'importe quelle jolie clairière peut être un lieu de torture »¹¹⁰⁸. Avant que l'analyse ne débloque l'écriture autobiographique de *W*, l'auteur-orphelin, frappé par l'incursion violente de l'Histoire qui lui a volé sa famille et ses racines, construit son œuvre sur un manque originel : les contraintes scripturaires, le plus souvent ludiques, sur lesquelles se fonde son écriture, constituent un système de diversion face à la contrainte originelle, un trou imposant qui perce sa personnalité auctoriale, autant que sa personne. S'investissant dans quatre champs de travail, il considère qu'aucun de ses livres ne se soustrait complètement du marquage autobiographique¹¹⁰⁹. Ainsi, cette écriture qui enferme et protège, qui joue avec le désir double de l'enfant de « rester caché, être découvert », qui libère tout en imposant ses carcans, permet à l'auteur d'échapper aux regards des autres et, peut-être, à son propre regard. Écrivain de l'infra-ordinaire¹¹¹⁰, oulipien, verbicruciste...

¹¹⁰⁶ Cf. la phrase de Modiano citée plus haut : « écrire – dit-il – c'est se condamner à redire deux ou trois petites choses, très organiques, qu'on ressent tout à fait essentielles ».

¹¹⁰⁷ *EE, OCI*, p. 646.

¹¹⁰⁸ Georges Perec, « L'orange est proche », *Cause commune*, n° 3, octobre 1972, cité par Dominique Moncond'huy, « *Espèces d'espaces* : du vide à l'écrit, autoportrait d'un écrivain », dans Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec*, cit., p. 286.

¹¹⁰⁹ Dans « Notes sur ce que je cherche » (1978), Perec explique : « Les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire », *Penser/classer*, cit., pp. 9-10.

¹¹¹⁰ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

Perec n'a de cesse d'écrire son autobiographie, mais d'une manière oblique et détournée. D'ailleurs, c'est ce qu'il a appris d'Antelme : « j'ai puisé dans sa dialectique entre les souvenirs et la réflexion, le détail et sa généralisation, sa distanciation, une démarche essentielle »¹¹¹¹. Enfin, l'écriture devient un mode d'être, tour à tour hésitant et mystificateur, lyrique et ludique, respectueux et dérisoire : Perec induit son lecteur à poursuivre sa figure auctoriale par des chemins labyrinthiques, mais au lieu de se faire retrouver, il se soustrait sans cesse, susurrant malicieusement : « Voilà. Je ne suis pas là où tu pensais que j'étais. Cherche-moi ailleurs », ou, comme lui-même l'écrit : « [cherche-moi non pas] dans le livre, mais entre les livres. [...] Il faut lire entre les livres comme on dit "entre les lignes" »¹¹¹².

¹¹¹¹ « Perec et le mythe du bonheur immédiat », propos recueilli par Jean Libermann, *Presse nouvelle hebdomadaire, Magazine de la vie juive*, n° 31, 3-9 décembre 1965, dans *E/C*, t. I, cit., p. 54.

¹¹¹² « La vérité que je cherche n'est pas dans le livre, mais entre les livres. [...] Il faut lire entre les livres comme on dit "entre les lignes" », « *53 jours* », cit., p. 93.

2. Romain Gary : tout nom est un pseudonyme

Romain Gary, qui fuit le « Royaume du je » et qui se révèle finalement incapable de tracer sa propre autobiographie, sinon sous les traits d'un anti-héros (amant trompé, peintre et sportif raté, aviateur maladroit...), cherche à se noyer dans l'altérité, à se réfugier chez les autres, brouillant les pistes autour de sa propre identité. Ainsi, répondant à l'une des questions du « Questionnaire Marcel Proust », « ce que je voulais être », il affirme : « Romain Gary, mais c'est impossible »¹¹¹³.

Ailleurs, l'auteur rebondit sur son insoumission au réel, pour plaider en faveur d'une vie romanesque : « Le roman et la vie se confondent, ma vie est une Narration tantôt vécue tantôt imaginée et si un journal américain m'a donné le nom de "collectionneur d'âmes", c'est que je ne cesse de faire mon plein de je innombrables, par tous les pores de ma peau... »¹¹¹⁴. Ralph Schoolcraft, en analysant le discours que Gary tient sur lui-même et ses origines, tantôt dans la presse, tantôt dans ses œuvres autobiographiques, propose de l'étudier comme une partie intégrante de sa production romanesque¹¹¹⁵.

S'étant distingué par sa carrière diplomatique, par son allure de polémiste aux colères incendiaires, par sa renommée de tombeur de femmes glamour, Romain Gary est un écrivain à la fois trop connu et méconnu. Dans son œuvre, il manifeste un besoin quasi obsessionnel de se mettre en scène, mais aussi de prouver au monde sa qualité d'auteur. Toute mystification pseudonymique s'accompagne chez lui de l'espoir d'être découvert, ce qui n'advient que de sa propre initiative dans le cas de Fosco Sinibaldi, aussi bien que dans celui de Shatan Bogat et, finalement, d'une manière éclatante, dans celui d'Émile Ajar : la tromperie collective du seul écrivain dans l'histoire de France ayant obtenu deux prix Goncourt ne se révèle que par une lettre-testament, écrite par lui-même, et découverte *post mortem*. À la différence d'autres pseudonymes, Émile Ajar est plus proprement un hétéronyme¹¹¹⁶, c'est-à-dire un nom fictif qui possède une vie propre et un style littéraire particulier, et qui se retourne en autonomie. En effet, Romain Gary, considéré par la critique comme un écrivain obsolète en 1973, ne se limite pas à changer de plume. Il veut se réinventer en faisant entrer le romanesque dans la réalité pour détruire l'image qu'on lui a

¹¹¹³ « Questionnaire Marcel Proust », reproduit dans *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », cit., pp. 31-32.

¹¹¹⁴ *NSC*, pp. 330-331.

¹¹¹⁵ Ralph Schoolcraft, *The Man Who Sold His Shadow*, cit., p. 159.

¹¹¹⁶ Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, pp. 79-81.

« collée à la peau ». Pourtant, quand Pavlowitch intervient sur scène comme homme de paille, ce qui semblait « une nouvelle naissance »¹¹¹⁷ libérateur, devient l'énième appartenance emprisonnante : « il faut changer de nom tout le temps si on ne veut pas se laisser constater »¹¹¹⁸, affirme-t-il dans *Pseudo* ; mais après Ajar, aucun nouveau masque ne semble pouvoir le libérer du précédent. La levée du masque entraîne inévitablement une disparition définitive à la fois du *scriptor* et de l'auteur.

Ce fut avec la parution de *Pseudo* que ma témérité fut vraiment récompensée. Alors que je m'y étais fourré tel qu'on m'a inventé et que tous les critiques m'avaient donc reconnu dans le personnage de « Tonton Macoute », il n'est venu à l'idée d'aucun qu'au lieu de Paul Pavlowitch inventant Romain Gary, c'était Romain Gary qui inventait Paul Pavlowitch. Celui de *L'Express*, après avoir déclaré, fort d'une indiscretion d'une personne pourtant tenue par le secret professionnel que, pour ses œuvres précédentes, Ajar avait eu des « collaborateurs », dont sans doute moi, ajoutait que *Pseudo* avait manifestement été écrit par Ajar lui-même, et tout seul. Un livre « vomé » hâtivement, déclarait-il, et il expliquait que ce jeune écrivain, devenu célèbre et la tête gonflée, avait répudié ses « collaborateurs », refusé d'écouter leurs conseils, et y était allé de sa propre main, tout seul et n'importe comment. D'où, disait notre critique, l'absence de « roueries », de « métier », que l'on trouvait, d'après lui, dans les deux précédents ouvrages, et le caractère « vomé », bâclé, du livre. Bonne mère ! S'il est un livre de vieux professionnel, c'est bien *Pseudo* : la rouerie consistait à ne pas la laisser sentir¹¹¹⁹.

Si « en se matérialisant, Ajar avait mis fin à [s]on existence mythologique »¹¹²⁰, l'instabilité du nom propre garyen, qui n'a de cesse d'aller chez les autres pour mieux se fuir, renvoie finalement à une identité impossible à assumer.

Recommencer, revivre, être un autre fut la grande tentation de mon existence. Je lisais, au dos de mes bouquins : « ... plusieurs vies bien remplies... aviateur, diplomate, écrivain... » Rien, zéro, des brindilles au vent, et le goût de l'absolu aux lèvres. Toutes mes vies officielles, en quelque sorte répertoriées, étaient doublées, triplées par bien

¹¹¹⁷ *VMÉA*, p. 1411.

¹¹¹⁸ *Pseudo*, p. 1307.

¹¹¹⁹ *VMÉA*, p. 1407.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 1412.

d'autres, plus secrètes, mais le vieux coureur d'aventure que je suis n'a jamais trouvé d'assouvissement dans aucune¹¹²¹.

Romain Gary, en inventant Émile Ajar, s'était donné une nouvelle naissance par l'écriture et avait démontré que la critique ne lisait ses romans que d'une manière superficielle et prévenue. Étant considéré comme un écrivain répétitif et en fin de course, il se sentait piégé par son image d'auteur, qui lui interdisait d'être complètement libre dans l'acte créatif et dans ses possibilités communicatives. D'ailleurs, André Gide manifestait le même malaise dans son *Journal*, lorsqu'il déclarait se sentir prisonnier de son œuvre littéraire, écrasé et dominé par sa posture artistique et publique : « La légende petit à petit s'accrédite. Dans le public on ne connaît de moi que la caricature »¹¹²². Pour sa part, Paul Morand, dans *Papiers d'identité*, parle d'un « faux-moi » appelé « ma légende », qui « court les rues, non pas, comme les personnages pirandelliens, “en quête d'auteur”, mais au contraire, fuyant l'auteur, étant devenu son « masque [...] agité et brutal »¹¹²³. Cette image envahissante de la figure auctoriale est celle d'Émile Ajar, qui devient pour son auteur « quelqu'un, une identité, un piège à vie, une présence d'absence, une infirmité, une mutilation, qui prenait possession »¹¹²⁴.

Ce n'est que le triste épilogue d'une lutte contre les identités et les appartenances opprimantes dans laquelle Gary s'est engagé depuis ses débuts en littérature. À l'occasion de la publication, en 1944, du roman *The Forest of Anger*¹¹²⁵, le jeune Roman Kacew, abandonne son nom de famille pour emprunter son nom de guerre : il se présente ainsi sous la figure du « Lieutenant Romain Gary, de l'escadron Lorraine de la Force aérienne de la France Libre », ayant « du sang russe et français dans ses veines », et ayant fait des « études

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 1410.

¹¹²² André Gide, *Journal 1889-1939, Souvenirs*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, pp. 1239-1240.

¹¹²³ Paul Morand, *Ma légende* (1929), dans *Papiers d'identité*, Paris, Grasset, 2015 [1931], pp. 9, 10.

¹¹²⁴ *Pseudo*, p. 1319.

¹¹²⁵ Nous renvoyons à la traduction de Viola Garvin de la jaquette anglaise de *Forest of Anger*, London, Cresset Press, 1944, citée par Ruth Diver, dans les deux langues, *op. cit.*, pp. 180, 181. Cette présentation est également reprise dans le résumé biographique que le jeune Kacew écrit à côté du conte *Citoyen pigeon*, publié à Londres en 1945, dans le journal *Cadran* : « Né en Russie, il y a 31 ans, élevé en Pologne et en France, emprisonné en Espagne, évadé en Angleterre, combattant en Abyssinie, en Afrique Équatoriale, en Syrie, deux fois blessé au cours d'opérations aériennes au-dessus de la France occupée [...] Romain Gary – nom de guerre qu'il a gardé comme nom de plume – est d'origine russe. Sa mère était actrice au théâtre français de Moscou. Son enfance se passa dans les coulisses où l'esprit de Molière et l'introspection de Tchekhov se disputaient son attention. Il ne se souvient plus si c'est le français ou le russe qui fut sa langue maternelle. Ses études au Lycée Français de Varsovie et au Lycée de Nice furent suivies d'un diplôme de langues slaves à Varsovie. Il étudia le droit à Paris et à Aix en Provence. », dans « Romain Gary », Entretien publié dans *Cadran*, n° 18, août 1945, p. 31, cité par Ruth Diver, *ibid.*, pp. 182, 183.

universitaires à Varsovie », avant de s'engager en Pologne en 1939. L'année suivante, il déclare à son premier éditeur français, Calmann-Lévy, d'être « né le 8 mai 1914, dans la campagne de Koursk, de père russe et de mère française »¹¹²⁶. Ainsi, lorsqu'il se raconte, ce sont surtout les références au passé militaire et à la Légion d'honneur qui font évidence¹¹²⁷. Sinon, Gary cite souvent Nice comme lieu de naissance¹¹²⁸, ou bien il affirme être le fils d'une « comédienne française »¹¹²⁹, afin de faire du français sa langue maternelle. Ces variations sur la naissance prennent, d'ici-là, la valeur d'un effort d'assimilation au sein d'un pays et d'une langue qui le voient toujours comme un étranger : invention et dissimulation relèvent d'une « stratégie identitaire », le plus souvent d'accord avec les éditeurs, visée à faciliter l'entrée du jeune écrivain étranger dans le champ littéraire français. Pourtant, s'il semble détourner les éléments-clé de sa biographie pour revendiquer sa « francité »¹¹³⁰, il ne renonce pas non plus à alimenter la curiosité autour de son ascendance russe. Au contraire, de nombreuses références au pays des enchanteurs semblent vouées à susciter un imaginaire poétique autour des langues slaves¹¹³¹ et de la littérature russe, dont il se présente également comme l'héritier et le médiateur en terre française. Les variations autour des origines, leur métissage, leur mystification se disent d'un livre à l'autre par un jeu de métaphores, de superposition des épisodes, de répétition de phrases et de citations, qui constituent une marque d'auteur.

Comme nous l'avons vu, dans *La Promesse de l'aube*, aussi bien que dans *La Nuit sera calme*, le « je suis né » garyen, à chaque fois qu'il est ressassé, tourne autour de deux

¹¹²⁶ Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 916.

¹¹²⁷ *Éducation européenne* constitue l'acte de naissance d'un écrivain résistant au sein de la prose de l'après-guerre. Ainsi sa prose lyrique et pure, obtient les Prix des Critiques, avant d'être réadaptée en clé gaullienne en 1956, à l'occasion du prix Goncourt des *Racines du ciel*.

¹¹²⁸ « Romain Kacew (Gary n'est qu'un pseudonyme) est né, voilà 31 ans, à Nice », « Rescapé de l'escadrille Lorraine », portrait par A. de Segonzac, partie de l'entretien avec Romain Gary, parue le 8 novembre 1945 dans *France Soir*, p. 1,2. Le portrait était précédé de cette mention : « Romain Gary, lauréat des "Critiques" écrit le russe, le polonais et le bulgare », cf. *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », p. 121.

¹¹²⁹ « Son père était un diplomate russe et sa mère une comédienne française », Paul Guth, « A la Paz, on m'a prévenu que j'avais le Nobel », *Le Figaro littéraire*, 22 décembre 1956, p. 4, *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », pp. 33-36, ici p. 33.

¹¹³⁰ Nous choisissons d'emprunter le terme de Léopold Sédar Senghor pour nous référer à la langue, à la culture et aux valeurs dans lesquelles se reconnaissent les Français et ceux qui aspirent à le devenir, au lieu de l'expression problématique d'« identité nationale », aujourd'hui encore drapeau des dérives extrémistes. Cf. également Catherine Douzou, « La "légion étrangère" du roman français de la décennie », dans *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, disponible en ligne, URL : <https://books.openedition.org/psn/475>, consulté le 30 juin 2019.

¹¹³¹ La langue russe de la mère n'est plus qu'un accent, peu marqué mais très marquant, car il est à la fois une source de réalisme et de subterfuge identitaire. Sur les rapports de Gary avec l'imaginaire russe cf. Ruth Diver, *op. cit.* et l'article du même auteur « La Russie des Enchanteurs, ou l'art de tromper son monde », dans Julien Roumette (dir.), « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., pp. 129-140.

éléments constitutifs : la ville d'origine effective ou espérée (Moscou, Wilno, Nice ou « la France ») et la naissance mythique d'un créateur en mal de mère, tour à tour personnage de comédie et de tragédie. En choisissant Ivan Mosjoukine comme père putatif, Gary oblitère les trajectoires récentes de sa famille pour les anoblir. De plus, il coupe les ponts avec toute généalogie en se décrivant physiquement à partir de deux détails mystificateurs, l'un renvoyant aux yeux cristallins du père putatif, l'autre au (faux-) nez¹¹³² refait (ou contrefait ?) suite à un accident d'avion.

D'ailleurs, s'il se donne une généalogie imaginaire, qui substitue celle organique avec celle rêvée, sa « famille textuelle » est également cosmopolite et transfrontalière. Dans *La Promesse de l'aube*, lorsqu'il raconte la difficulté de s'engendrer en tant qu'écrivain, il cherche son inspiration en regardant un portrait de Victor Hugo, mais il évoque également le nom d'autres modèles illustres et étrangers, comme Goethe, Shakespeare et D'Annunzio¹¹³³. Dans *Pour Sganarelle*, les références littéraires de l'auteur-picaro ne seront ni le Nouveau roman, ni l'existentialisme ou l'engagement sartrien, très en vogue à l'époque¹¹³⁴, mais Henri Michaux, Joseph Conrad, Edgar Allan Poe et les russes Tchekhov, Tolstoï, Dostoïevski, Gogol¹¹³⁵. D'ailleurs, dans le texte théorique de 1965, Gary se bat contre une littérature souvent trop attachée au critère d'appartenance ethnique, même en termes d'influences littéraires. S'il y a, chez lui, une « partielle adhésion au sein de la

¹¹³² Gary parle de cet épisode dans *La Promesse de l'aube* : « J'eus cependant à cette époque un accident d'avion assez ennuyeux, qui faillit bien me coûter mon nez. [...] Mon nez était en capitolade, mais à l'infirmierie, les dégâts internes furent jugés peu grave. [...] Il n'est plus le chef-d'œuvre incomparable qu'il était auparavant, mais il fait l'affaire et j'ai tout lieu de croire qu'il durera ce qu'il faudra », *PA*, p. 339. Pourtant, le nez devient un véritable motif dans l'œuvre de Gary, qui n'a de cesse de jouer avec la valeur identificatoire qui se cèle derrière ce caractère : dans *Les Cerfs-volants*, par exemple, Madame Estherazy-Julie Espinoza, outre le fait qu'elle modifie son acte de naissance, et se donne à cette occasion une ascendance arienne de longue date, se fait opérer le nez qui la condamne à mort en tant que : « juive ! Au début d'avril, Madame Julie Espinoza disparut pendant quelques jours. Elle revint avec un bandage sur le nez. Lorsqu'on lui retira le pansement, le nez de Julie Espinoza avait perdu son aspect un peu bossu et était devenu droit et même plus court. Je ne lui posai aucune question, mais devant mon étonnement, elle me dit : “La première chose qu'ils vont regarder, ces salauds-là, c'est le nez” », *LCV*, p. 175. Dans une nouvelle de jeunesse, « Le Faux », le narrateur, un collectionneur d'art combattant toute sa vie contre les faux d'artiste, s'éprend d'amour pour une femme à la beauté exceptionnelle, mais la quitte lorsqu'il découvre qu'elle a refait son nez. Encore amoureux mais fidèle à ses principes moraux, il demande ainsi le divorce pour « faux et usage de faux ». Cf. « Le faux », dans *J'ai soif d'innocence et d'autres nouvelles à chute*, édition présentée, annotée et commentée par Carine Perreur, Paris, Larousse, « Les Contemporains, classiques de demain », 2012.

¹¹³³ « Alexandre Natal. Armand de La Torre. Terrai. Vasco de La Fernaye... [...] Ce n'était pas ça – ce n'était pas ça du tout. Au fond, nous savions fort bien, l'un et l'autre, les noms qu'il nous fallait – malheureusement, ils étaient déjà tous pris. “Goethe” était déjà occupé, “Shakespeare” aussi, et “Victor Hugo” aussi. [...] – Il faudrait quelque chose comme Gabriele d'Annunzio, dit ma mère. [...] – Roland de Chantecler, Romain de Mysore [...] – Roland Campeador, Alain Brisard, Hubert de Longpré, Romain Cortes [...], *PA*, pp. 281, 282.

¹¹³⁴ Gary les considère comme étant des « escroqueries intellectuelles », cf. *PS*, ch. III, et notamment p. 39.

¹¹³⁵ David Bellos rappelle comment pour le style Ajar, Gary se sert pourtant de la « longue tradition française du mal-écrire comique », de Rabelais à Alfred Jarry, de Balzac à Stendhal, de Raymond Queneau à Boris Vian, cf. David Bellos, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des Ajaristes », dans *Signé Ajar*, cit., p. 37.

famille » ou d'une famille quelconque, c'est toujours pour mieux s'en détacher. On voit alors la différence entre son « roman de francisation », *La Promesse de l'aube*, où Gary regrettait de n'avoir pas pensé à se donner pour nom de plume « de Gaule »¹¹³⁶ et l'œuvre de la désillusion, de la désacralisation, *Pour Sganarelle*, où la « France réelle » apparaît si différente de celle rêvée pendant l'enfance¹¹³⁷. Malgré sa promesse fidéiste à la France gaulliste et à la Résistance, Gary n'a de cesse de dire son destin d'exclu :

je tourne ma hargne [...] contre cette bonne vieille langue française qui se refuse à moi [...]. Rappel de mes origines ethniques, pour ne pas dire raciales, et tout le déploiement de cette courtoisie bien de chez nous à l'égard des étrangers qui viennent conchier le monument que nos ancêtres ont bâti à la sueur de leur front et qu'il nous faut ensuite nettoyer et protéger. [...] J'ai « conchié » assez cette terre de mon sang pour ne pas avoir à respecter ses monuments plus que les autres pigeons¹¹³⁸.

C'est bien en réaction à ce refus endémique de l'étrange/étranger qu'il fait de son ascendance métèque un mode d'existence et un point de force de sa poésie même. Son essence « cosaque » ne consiste pas tellement à revendiquer des origines étrangères, mais à faire preuve d'un caractère subversif au sein d'une littérature française « traditionnelle, « classique », « rigidement hexagonale », que le mal tolère, ou l'exclut, et dont il ne peut que se moquer.

C'est la France, la grande France traditionnelle, ah, que c'est beau, ah, que c'est permanent, ah, que c'est toujours là, ah, que mon âme de cosaque se réjouit d'être admise, de flairer, de remuer la queue, de jouir de son patrimoine [...] c'est si bon, si bon de se sentir chez soi, d'avoir appris son *home* spirituel en classe et de pouvoir

¹¹³⁶ Pastichant des noms d'auteurs, et regrettant de ne pas pouvoir emprunter celui de Shakespeare ou de Goethe, Gary aimerait s'appeler « De Gaule » pour bien mettre en évidence, peut-être, du moins dans la littérature, ses racines franco-françaises : « Bien plus tard, lorsque pour la première fois j'entendis à la radio le nom du général de Gaulle, au moment de son fameux appel, ma première réaction fut un mouvement de colère parce que je n'avais pas songé à inventer ce beau nom quinze ans plus tôt : Charles de Gaulle, cela aurait sûrement plu à ma mère, surtout si je l'avais écrit avec un seul "l". La vie est pavée d'occasions perdues. », *PA*, p. 283.

¹¹³⁷ Andreï Makine, écrivain russe naturalisé français qui s'inspire de Romain Gary, aborde dans son œuvre la même question du conflit entre l'Atlantide de l'enfance (cf. *Le Testament Français*, Paris, Mercure de France, 1995) et la « France réelle » (cf. le pamphlet polémique, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Flammarion, 2006 et *Au-delà des frontières*, Paris, Grasset, 2019), cf. sur le sujet : Agata Sylwestrzak-Wszelaki, *Andreï Makine, L'Identité problématique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹¹³⁸ *PS*, pp. 429,430.

ensuite y pénétrer sur la pointe des pieds, le chapeau à la main, le croupion en l'air, les portraits de famille, nos ancêtres les Gaulois, c'est si bon !¹¹³⁹

Les critiques de droite comme Kléber Haedens¹¹⁴⁰ lui reprochent ses fautes de français, au nom d'une pureté linguistique considérée impossible à atteindre par un métèque. De leur côté, les juifs orthodoxes refusent également de reconnaître en lui un « auteur juif »¹¹⁴¹, définition d'ailleurs dont l'écrivain ne se réclamera jamais. Ni l'un, ni l'autre, et les deux à la fois : Romain Gary se joue du principe (ontologique et logique) de non contradiction. S'appropriant le statut de « minoritaire-né », de rejeté, il fait de sa figure auctoriale une fusion des contraires qui le rend finalement insaisissable. Qu'il ait réussi dans son entreprise de diversion et, finalement, de soustraction, c'est ce que montrent les commentaires des critiques, qui ont pu croquer de lui des portraits tout à fait opposés : Jean-Marie Catonné, par exemple, voit Gary comme « un juif déjudaïsé et passionnément français »¹¹⁴², lorsque Albert Bensoussan le considère comme « un frère de race écorché vif », dont la judéité est présente « en toute son œuvre »¹¹⁴³.

La loyauté de Gary à la « race » des enchanteurs lui permet d'aller au plus profond de soi, tout en s'éloignant de soi. En s'inventant continûment et toujours de manière paradoxale, il renoue avec la condition fantasmée et carnavalesque de ses ancêtres tartares mâtinés de juif. Il se sert d'une écriture de l'enchantement, de la théâtralité, dont le langage est celui de la création, la langue étrangère dans laquelle repose l'espoir de

¹¹³⁹ *Ibid.*, pp. 121,122.

¹¹⁴⁰ Ruth Diver cite un commentaire de la presse qui récuse le prix Goncourt attribué à Romain Gary pour le *Racines du ciel* : « Nous avons le regret, mais aussi le devoir, de le dire : Romain Gary ne sait pas le français. [...] Son style est celui d'une exécrable traduction. Et si le héros des *Racines du ciel* fonde un comité pour la défense des éléphants, nous pensons qu'il est dès maintenant nécessaire de fonder un comité pour la défense de la langue française contre Romain Gary », Kléber Haedens, « Faut-il tuer les chasseurs d'éléphants ? », *France Dimanche*, 30 novembre-6 décembre 1956, p. 2, cité par Ruth Diver, *op. cit.*, p. 183.

¹¹⁴¹ Clara Lévy cite la dure opposition d'Albert Mandel à Romain Gary dans *Information juive* : « Né d'une mère juive, selon la *halacha*, il était formellement juif, mais en l'occurrence la *halacha* légifère sans emporter la conviction, ni faire en sorte qu'une telle identification soit ressentie comme réelle. Cependant, dans le contexte incriminé, il s'agit d'un auteur juif. Et Gary n'en était pas un, même formellement. Un écrivain juif, c'est quelqu'un qui, dans ses écrits, exprime d'une certaine manière une expérience affective juive, s'il ne témoigne pas d'une culture juive. [...] La judéité de Madame Rosa, la vieille prostituée dans le récit attribué à Ajar, sent le factice, le fabriqué. Il n'a pas connu de destin juif, n'était pas considéré comme juif, et ne se considérerait pas comme tel lui-même. Convié, il y a quelques années, à participer à une table ronde sur la littérature juive qui se tenait à Bruxelles, Gary déclina l'invitation avec dédain. Ce thème ne le concernait pas », « A propos de Romain Gary », *Information juive*, 34^e année, n° 13, mars 1982, p. 12, cité par Clara Lévy, « Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langue française », dans *Sociétés contemporaines*, 2001/4, n° 44, disponible en ligne : URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-75.htm?contenu=article>, consulté le 30 juin 2019.

¹¹⁴² Jean Marie Catonné, *Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Belfond, 1990, p. 46.

¹¹⁴³ Joseph Sungolowsky, « La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary », art. cit.

l'incompréhension¹¹⁴⁴. Enfin, chez Gary, il n'y a pas une véritable recherche d'appropriation des origines par le biais de l'écriture, mais une réinvention créative qui les rend insaisissables. Par la force créatrice de la littérature, on peut bien garder vivantes les instances paradoxales de l'identité et de ses multiples appartenances, en refusant de résoudre les conflits et les contradictions, mais en les mettant en relief, en les expiant peut-être, comme dans les *dissoi logoi* de la tragédie ancienne. De ce point de vue, la posture auctoriale de Romain Gary et plus encore celle d'Émile Ajar, sont tout le contraire, par exemple, de celle de Ramuz, qui prétendait « redescendre au simple »¹¹⁴⁵, à la recherche de l'« homme élémentaire » en lui, se reconnaissant comme le digne représentant de la lignée paysanne à laquelle appartenait sa famille. Émile Ajar, la dernière aventure de l'imaginaire de Romain Gary, n'est toujours pas « engendrée par le sang et par le sol », mais représente le refus de toute identité ethnique exclusive. Ainsi, à l'image de Fosco Sinibaldi¹¹⁴⁶, qui se présentait comme un auteur d'origine turco-italienne écrivant en français, et de Shatan Bogat, journaliste américain d'origine turque écrivant en anglais, il se décrit comme un algérien qui a quitté la France pour le Brésil¹¹⁴⁷. Ajar se joue de toute fixation identitaire et fait du nom propre l'instrument de la traversée de plusieurs mondes imaginaires.

Allez-y. Le destin ne nous cherchera pas plus sous le nom d'Ajar que sous le nom d'un autre. Il s'en fout. Il bouffe tout. De toute façon, pour le destin, les noms, vous savez...

Tous les noms sont des pseudonymes.

¹¹⁴⁴ Ajar n'a de cesse de plaider en faveur des bénéficiaires de l'incompréhension : « il est faux de prétendre que les peuples et les personnes humaines se foutent sur la gueule parce qu'ils ne se comprennent pas. Il se foutent sur la gueule parce qu'il se comprennent », *Pseudo*, p. 1290. *Adieu Gary Cooper* débute également sur cette phrase : « La barrière du langage c'est lorsque deux types parlent la même langue. Plus moyen de se comprendre », *AGC*, p. 11.

¹¹⁴⁵ Charles-Ferdinand Ramuz, cité par Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 67.

¹¹⁴⁶ Ce nom relie l'ombre de Gary à son côté obscur (« Fosco »). À la différence d'un auteur qui écrit sous pseudonyme comme Curzio Malaparte (Mala, « mauvais »; parte, « côté »), Gary ne fait pas de son double un malin ; au contraire, Johnnie est celui qui dénonce les dérèglements de la machine bureaucratique de l'ONU. Garibaldi, héros patriotique d'origine italienne est parmi les plus fréquemment cités par Gary, peut-être parce qu'il énuclée son nom de guerre. Sur l'histoire de *L'Homme à la colombe* et de son protagoniste, cf. Ralph Schoolcraft, *op. cit.*, p. 89 et 116. Curzio Malaparte, auteur de *Kaputt*, ou *La Peau*, est le pseudonyme de Kurt Erich Suckert, qui met à l'écart ses origines allemandes, en choisissant de mettre en évidence la mauvaise partie de son identité, c'est-à-dire celle italienne.

¹¹⁴⁷ Selon Ralph Schoolcraft, « Shatan Bogat et René Deville (le français qui traduit en anglais *Direct Fly to Allah*) sont deux couples auctoriaux antithétiques, car Shatan Bogat tire son nom de plume d'un mélange de Satan et Dieu en russe, alors que René Deville porte dans le prénom la racine de renaître, et dans le nom, celle de "devil" en anglais, c'est-à-dire le Diable », Ralph Schoolcraft, *op. cit.*, p. 116.

Si tout nom, par sa valeur définitive et figée, est un « nom-peau »¹¹⁴⁸, Gary substitue, à une recherche d'appropriation du patronyme en tant que « lieu de mémoire »¹¹⁴⁹, telle celle de Perec, la quête boulimique des pseudonymes, qui se jouent des clichés et des stéréotypes ethniques : autrement dit, au lieu de chercher à tisser un lien avec sa propre généalogie, il s'engendre lui-même, faisant de son nom « un support de légendes »¹¹⁵⁰ cosmopolites. Avec l'aventure Ajar, l'auteur se donne « des nouveautés des lendemains », comme le dirait Blaise Cendrars, lors de son baptême littéraire¹¹⁵¹.

D'ailleurs, se donner un autre nom ou bien plusieurs, remanier continûment l'instance identitaire, dénote la volonté de bouleverser une pratique définitionnelle sur laquelle se fonde le vivre civil, mais aussi de lutter contre une fausse apparence, échangée par substance. *Ajar*, qui en russe signifie « braise », n'est autre que *Gary* (« brûle ! »). Cette ligne de feu renoue également avec le premier nom d'auteur utilisé par le jeune Kacew dans les années trente, lorsqu'il écrit *Le Vin des morts* sous le nom de Lucien Brûlard, crase de Lucien Leuwen et Henri Brulard, Henry Beyle, *alias* Stendhal, l'écrivain diplomate aux multiples pseudonymes¹¹⁵². Comme Ronsard, une « RONCE qui ARD », Gary « se fait un devoir de suivre “un sentier pas connu”, un chemin bordé de ronces, tout en portant son lyrisme à l'incandescence »¹¹⁵³. Du reste, en anglais, *Ajar* signifie également « entrouvert » et « en contradiction avec soi-même, dans un état de non-harmonie »¹¹⁵⁴. En effet, ce nom renoue aussi avec la brisure identitaire des origines et dénonce, une fois de plus, l'essentialisation trompeuse dont les noms sont porteurs. Comment se fait-il qu'on puisse décider du destin d'un homme à partir de son nom ? Ainsi, Ajar-Pavlowitch, dans *Pseudo*, veut absolument rester anonyme : « je ne veux absolument pas être identifié, dis-je. Ça me rendrait la vie impossible ». Mais lorsque les infirmiers de la clinique du Docteur Christianssen vérifient que son nom est Pahlevi, le héros a une réaction quasiment hystérique :

¹¹⁴⁸ Nicole Lapierre, *Changer de nom*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006, p. 309. La chercheuse reprend le concept de « nom-peau » de l'œuvre de Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

¹¹⁴⁹ Claude Burgelin, *Les mal nommés*, cit., p. 8.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹¹⁵¹ « Je me suis fait un nom nouveau », Blaise Cendrars, « Hôtel Notre-Dame », *Au cœur du monde, Poésie*, Paris, Gallimard, 1947, cité par Claude Burgelin, *ibid.*, p. 22.

¹¹⁵² « Je ne prétends nullement écrire une histoire, mais tout simplement noter mes souvenirs afin de deviner quel homme j'ai été ; bête ou spirituel, peureux ou courageux, etc. C'est la réponse au grand mot : *Gnôthi seautón* », Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 216.

¹¹⁵³ Gisèle Mathieu-Castellani, « Entre identité et identification, comment avoir un nom qui soit “assez sien” ? », dans Yves Baudelle et Elisabeth Nardout-Lafarge, Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 254.

¹¹⁵⁴ « Being at variance or in contradiction to something », dans un état de non harmonie.

- C’est de la calomnie. Je ne m’appelle pas Pahlevi, nom de Dieu. [...]
 - Tout ce que je leur avais dit, à Paris, lorsqu’on m’a interrogé pour la première fois avec tests et tout, c’est que j’étais seulement demi-juif. Je ne renie pas mes origines, je prends simplement des précautions pour l’avenir. Ce n’est pas vrai que mon père s’appelait Lévy. Mon père n’était pas juif, c’est des insinuations. Je leur ai répété dix fois que je n’étais pas Lévy, que j’avais déjà assez d’emmerdements comme ça. Je leur ai gueulé « pas Lévy, pas Lévy ! » et ils ont dû transcrire Pahlevi. Mais c’est Pavlowitch et d’ailleurs je ne m’appelle pas comme ça non plus. [...]
 - Je ne suis pas un Pahlevi ! J’ai rien à voir avec le Shah d’Iran ! [...] Je suis peut-être dingue, mais moi au moins, le Shah d’Iran, c’est pas moi !
- Ils sont partis convaincus par la pointe des pieds, pour respecter mon anonymat. J’ai gueulé encore un moment, parce que j’avais besoin de me convaincre que je n’étais pas le Shah d’Iran. Je n’ai pas pu. Le Shah d’Iran, c’est moi aussi¹¹⁵⁵.

Du nom du père, c’est-à-dire de son propre nom, Gary se libère définitivement en hurlant « Pas-Lévy », donc en refusant le patronyme qui, avec « Cohen », désigne les membres du clergé juif. Puisque le nom est avant tout une marque conventionnelle d’identification sociale, s’approprier un nom, donner un nom, dénommer, se renommer, représentent finalement les pratiques d’un jeu de pouvoir. Tout homme, selon Ajar, est prisonnier des noms et des mots, qui « ont des oreilles », qui « sont aux écoutes » : « il y a du monde derrière. Ils vous entourent, vous cernent, vous prodiguent leurs faveurs et au moment où vous commencez à leur faire confiance, ciao ! Ils vous tombent dessus »¹¹⁵⁶. Ainsi, au fil de toute son œuvre littéraire, Romain Gary cherche à ébranler et finalement à se soustraire du pouvoir définitionnel des mots, en se donnant une existence autonome et extraordinaire et en faisant de la bâtardise un mythe constitutif de sa propre identité. Enfin, l’écrivain refuse d’être piégé dans/par un (seul) nom et dans/par une (seule) langue, car en tant qu’« être mythologique » il se voit comme une œuvre artistique ouverte, mouvante et continuellement en élaboration. Ainsi, sa figure auctoriale se nourrit de la création et de l’hybridation des langages, des noms, des rôles, qui se multiplient et s’interpénètrent pour mieux se récréer. Si Gary se rebelle contre les limites de l’existence humaine, fondée sur les coordonnées de l’espace et du temps, sinon sur les valeurs de la permanence, de la cohérence

¹¹⁵⁵ *Pseudo*, pp. 1326-1327.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 1296.

et de l'intégrité, la revendication de sa condition de « bâtard » et de « minoritaire-né » devient une source d'originalité littéraire :

Je plonge toutes mes racines littéraires dans mon « métissage », je suis un bâtard et je tire ma substance nourricière de mon « bâtardisme », dans l'espoir de parvenir ainsi à quelque chose de nouveau, d'original¹¹⁵⁷.

Comme nous l'avons vu, la première exigence de l'aspirant écrivain Roman Kacew a été celle de fuir des épîtres imposés par les autres : les appellations « youtre » ou « youpin » correspondent pour l'auteur à un « acte de baptême » infâmant¹¹⁵⁸, car elles le stigmatisent et l'excluent en tant que juif, lui faisant du moins un procès de légitimité en tant qu'auteur littéraire. Ainsi, au cours de toute sa production littéraire, l'auteur jongle avec les « noms-drapeaux », ou les « noms-signallements »¹¹⁵⁹ dont les antisémites se servaient pour définir les Juifs. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, le *dibbuk* raconte que « Juif », chez les Allemands, signifie avant tout le nom de l'ennemi, un nom infâmant, qu'on remplace bien avec des « noms grotesques » ou par un numéro sérial¹¹⁶⁰ :

Nous nous appelions « fils d'Aron », fils d'Isaac », *et cætera et cætera*. Évidemment, les Allemands trouvaient qu'il nous fallait des patronymes moins vagues. Ils nous en ont distribué généreusement, avec beaucoup d'esprit. Et comme ça, du jour au lendemain, et à ce jour, nous nous trouvons affublés de noms grotesques¹¹⁶¹.

Moïché, le *dibbuk*¹¹⁶² juif mieux connu sous le nom-oxymorique de Gengis Cohn, fait ici référence aux stéréotypes antisémites (« Les Allemands sont des maîtres dans l'art de la caricature », dit-il) en inventant des noms-drapeaux risibles, comme celui de l'ingénieur « Gedanke » (*ingenium*) et celui de la petite fille « Tsatsa Sardinensfish ». Cohn raconte que

¹¹⁵⁷ NSC, p. 258.

¹¹⁵⁸ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit., p. 11.

¹¹⁵⁹ Albert Memmi, *La Libération du juif*, Paris, Payot, 1972, p. 28.

¹¹⁶⁰ Cette « *distribution* genreuse » nous semble faire aussi référence aux numéros de matricule avec lesquels les nazis ont privé des milliers de gens de leur identité.

¹¹⁶¹ DGC, p. 29.

¹¹⁶² « Terme qui désigne l'attachement d'un esprit malin, ou d'une mauvaise personne défunte, au corps d'un vivant. Le *dibbuk* représente la cohabitation d'une entité étrangère avec quelqu'un qui s'exprime par sa bouche, tout en suscitant détresse et trouble spirituel », *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Éditions du Cerf, 1993, p. 307. Cf. également le site Akadem, pour la définition du dibbuk :

URL : <http://www.akadem.org/medias/documents/Dibbuk-3.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

les nazis ont éliminé « par décence » les porteurs de ces noms « grotesques » : « on a diminué un peu le ridicule, on en a enlevé un peu, en quelque sorte, une bonne chose faite »¹¹⁶³. Il y a là un parallèle à faire avec l'univers perecquien de *W*, où les êtres les plus « minables », les « innommables », n'ont pas de nom. Certains d'entre eux ont un numéro de matricule et l'initiale de leur village natal¹¹⁶⁴. Les plus valables, au contraire, ont des noms qui les désignent par leur valeur sportive. Puis, il y a des gens qui ont des noms « héréditaires »¹¹⁶⁵ qui sont devenus des « repères atones, à peine plus humains que les matricules officiels », des dénominations presque complètement arbitraires comme celle d'un géant s'appelant « maigrichon », qui rappellent sarcastiquement la déformation du nom juif et l'insulte raciste.

Gary joue également avec des noms historiques célèbres, qui sont décontextualisés et tournés en dérision. Dans l'œuvre d'AJAR, c'est par exemple le cas de Mademoiselle Dreyfus, « une noire de la Guyane française, comme son nom l'indique », qui « a sûrement la fierté de ses origines et de son milieu naturel »¹¹⁶⁶. Cette femme, dont Cousin tombe amoureux dans *Gros-Câlin*, doit son nom au Capitaine Alfred Dreyfus¹¹⁶⁷, accusé de trahison en tant que juif d'origine alsacienne, et puis innocenté, au prix d'une affaire judiciaire ayant bouleversé la société française de 1894 à 1906. Dans son roman, Gary joue le renversement de l'accord entre origines et stéréotypes, s'opposant au déterminisme du *nomen omen* : en Afrique, écrit-il, le nom de Dreyfus représente un patronyme illustre (et salulaire) : « cinquante-deux familles noires [...] ont adopté ce nom, à cause de la gloire nationale et du racisme aux armées en 1905. Comme ça, personne n'ose les toucher »¹¹⁶⁸. Ainsi, l'écrivain resémantise, dans la fiction, des noms tristement célèbres pour susciter par le rire, un effet régénérateur, cathartique : le « pythonisme » garyen, qui coïncide finalement avec un changement de mue (ou de vue), voit dans la transformation, dans la métamorphose, une « épreuve par le feu », la seule capable de renverser des prétendues vérités identitaires.

¹¹⁶³ *DGC*, p. 29.

¹¹⁶⁴ *W*, *OCI*, p. 730.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶⁶ « Il se trouve que Mademoiselle Dreyfus est elle-même une négresse. Elle a sûrement la fierté de ses origines et de son milieu naturel. C'est une noire de la Guyane française, comme son nom l'indique, Dreyfus, qui est souvent là-bas adopté par les gens du cru, à cause de la gloire locale et pour encourager le tourisme. Le Capitaine Dreyfus, qui n'était pas coupable, est resté là-bas cinq ans au bagne à tort et à travers, et son innocence a rejailli sur tout le monde. », *GC*, p. 15.

¹¹⁶⁷ Cf. Agnese Silvestri, *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno*, Milan, FrancoAngeli, 2012.

¹¹⁶⁸ *GC*, p. 15.

Dans *Les Cerfs-volants*, dernier roman signé par Romain Gary, « la vieille maquerelle de la rue Lepic », Madame Julie Espinoza, crée le plus grand réseau de résistants de toute la France, non sans avoir adopté le nom de guerre de Madame Estherhazy et s'être donné une identité civile, un aspect et un mode de vie « arien » : « elle a sur son piano des photos dédicacées de Horthy, de Salazar, du maréchal Pétain et même, tu me croiras ou non de Hitler lui-même : “A la Grafin Estherazy, son ami Adolf Hitler”. [...] Pas étonnant que les Allemands soient aux petits soins auprès d'elle »¹¹⁶⁹. Gary choisit pour cette *mulier virilis* le vrai nom du vrai traître de l'Affaire Dreyfus : « Pas Esther. Esterhazy. Ester c'est pas un nom à porter, par les temps qui courent »¹¹⁷⁰. « Estherazy », au contraire, c'est le nom du commandant français Ferdinand Walsin Esterhazy, mort sous un faux nom et une fausse date de naissance, sans jamais avoir été condamné pour espionnage international. Et d'ailleurs, le vrai nom de cette femme, Espinoza, renvoie encore une fois au mélange identitaire : Julie Espinoza porte un prénom français et un nom de famille portugais, qui évoque le plus célèbre Baruch Spinoza (1632-1677). Marrane hollandais, d'origine juive séfarade, le philosophe du rationalisme absolu a été accusé de blasphème¹¹⁷¹ pour avoir placé la science et la religion à deux niveaux distincts. En particulier, il considère que « Dieu est la nature » (*Deus sive natura*) et que l'homme est libre, mais dévié dans ses fins par l'ignorance, la sottise et la superstition. C'est-à-dire, par les trois dieux contre lesquels l'enfant Kacew apprend à lutter dans *La Promesse de l'aube*¹¹⁷² : Totoche (le « dieu de la bêtise »), Merzavka (le « dieu des vérités absolues ») et Filoche (le « dieu de la petitesse, des préjugés, du mépris »).

Comme Baruch Spinoza, Gary regarde de manière critique la religion¹¹⁷³ et se sert encore une fois d'un jeu de noms qui lui permet de jongler avec le divin, en se substituant à lui : dans *La Danse de Gengis Cohn*, par exemple, le *dibbuk* assume en soi les ressemblances et le destin de « Gengis-Christ »¹¹⁷⁴, mort pour la sottise de l'homme. À travers ses mots

¹¹⁶⁹ LCV, p. 225.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹¹⁷¹ Paradoxalement, « Baruch » veut dire « béni » en *yiddish*.

¹¹⁷² PA, p. 270.

¹¹⁷³ Le rapport de Gary à la religion mériterait d'être discuté à part. Dans plusieurs entretiens et notamment dans *La Nuit sera calme*, l'auteur parle de sa fascination pour la figure du Christ, porteur des valeurs féminines, et se déclare chrétien agnostique. Pourtant la présence de dieu dans ses textes est assez ambiguë. Le suicide est un acte que d'un point de vue religieux ne peut que paraître blasphématoire. D'après la religion juive, l'homme qui décide de se suicider prend la place du créateur, de celui qui crée et détruit. Dans le roman de 1979, c'est Salomon, le roi biblique, qui, une fois transformé en gérant du bienfaiteur prêt-à porter, s'efforce de remplacer un Dieu absent, ou mort à Auschwitz.

¹¹⁷⁴ L'exécution de Christ a été le premier crime des juifs, qui ont été historiquement persécutés par une motivation religieuse, avant même que raciale. Mais l'extermination n'a rien à voir avec le système de rites,

retentissent l'angoisse et le désespoir à la fois de l'homme Gary et de l'écrivain grand humaniste, qui apparaît sur scène pour s'évanouir à la vue du ghetto de Varsovie. D'ailleurs, le *dibbuk* juif qui assume en soi son nom de victime et la fureur homicide du conquérant mongol, ne s'en prend finalement pas aux Allemands, mais montre comment le « côté allemand » constitue un caractère humain universel. Pour Gary, qui se reconnaît dans le *dibbuk* (« Gengis Cohn, c'est moi » dit-il), le nom le plus difficile à assumer est celui de l'Homme : « un homme digne de ce nom n'est-il pas coupable de tout ? »¹¹⁷⁵

Dans *La Tête coupable*, que Gary intitulera ensuite *La Fête coupable*, Marc Mathieu, le protagoniste au nom évangélique ayant créé la bombe atomique, exclame : « Je suis l'homme[...]. Je suis l'imprévisible. Capable aussi bien de me faire crucifier comme Sauveur que d'inventer une arme de destruction totale »¹¹⁷⁶. Ailleurs il dira, se référant à soi-même à la troisième personne « Il fallait bien admettre qu'il était aussi Marc Mathieu, comme il avait déjà été Homère et Eichmann »¹¹⁷⁷.

De ce point de vue, le refus du nom propre aussi bien que l'absorption, à la fois angoissante et jouissive, des pseudonymes, autant que des postures auctoriales, ne relève pas seulement de la non coïncidence de soi à soi. Gary ne s'interroge pas seulement sur ce qu'il est ou ce qu'il n'est pas, ou sur la possibilité de se concevoir comme un autre auteur. Cette instabilité identitaire puise son essence également dans l'enjeu sartrien entre liberté créatrice et responsabilité contingente¹¹⁷⁸ : comment être à la fois libre, dans l'univers ouvert et spontané de la fiction, et « intègre » dans la défense des valeurs telles que l'égalité entre les hommes, la fraternité, la féminité... ?

Selon Sartre, ces deux positions sont inconciliables, car l'imaginaire représente une « fuite devant la liberté »¹¹⁷⁹, alors qu'« être libre » signifie « être [toujours] en situation ». En effet, pour le philosophe, seuls les ouvrages engagés ont le pouvoir de transformer le monde.

Toutefois, dans *Pour Sganarelle*, Gary renverse le paradigme sartrien. Il explique que l'œuvre littéraire ne doit pas être « en situation », mais doit être conçue à *partir* d'une

des croyances, ou des valeurs juifs : comme Hannah Arendt le dit, dans le camps sont morts « les premiers juifs non religieux », Hannah Arendt, *Nous autres réfugiés*, traduit de l'anglais par Danielle Orhan, Paris, Éditions Allia, 2019, p. 21.

¹¹⁷⁵ *Europa*, p. 157.

¹¹⁷⁶ *TC*, p. 343.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 358.

¹¹⁷⁸ Jean-Paul Sartre est le cible privilégié de Romain Gary dans « Journal d'un irrégulier », cit., et *Pour Sganarelle*.

¹¹⁷⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 161, p. 189, cité par Maxime Decout dans son article « L'Existentialisme dissident de Romain Gary », « Romain Gary », *Europe*, cit., p. 54.

situation, afin de la dépasser. Enfin, il considère que seuls des ouvrages désancrés de la réalité historique sont capables d'une « action culturelle » atemporelle. Si la fin du mythe amène l'homme à la « barbaque », l'imposture romanesque représente le meilleur instrument pour « lutter contre la réalité ». Ainsi, l'écrivain lui-même fuit sa dimension ontologique (qu'il considère « inauthentique »), pour accéder à la liberté de la fiction « authentique ». De cette manière, il « dépasse son être »¹¹⁸⁰ pour alimenter le mythe de l'homme et faire de la littérature le (re)fondement de la civilisation humaine.

3. Patrick Modiano, le passeur des mondes : le nom qui tue, le nom qui sauve, le nom qui reste

Jeune écrivain, Patrick Modiano voit dans le patronyme une sorte de tache et de malédiction originaire, car le géniteur, juif et collaborateur, ne lui transmet aucun héritage, sinon une « mémoire occupée »¹¹⁸¹ par la honte. Pourquoi donc garder ce nom, « Modiano », comme signature auctoriale, *coûte que coûte* ? Est-il possible de se réconcilier avec un nom propre si problématique ? Et enfin, comment lui ressembler ? Le patronyme fait l'objet d'un processus d'appropriation au fil de toute l'œuvre littéraire de Modiano : par son ambivalence fondatrice, il devient consubstantiel à la matière narrée. Finalement, ce nom équivoque, qui incarne les ambiguïtés de toute une époque, est maintenu par une sorte de vœu fait à la mémoire familiale, car il est le nom que le père n'a jamais pu porter à cause des persécutions, mais il est également le nom qui lie l'auteur à son frère mort, Rudy, auquel, lors de ses débuts littéraires, l'auteur a emprunté l'année de naissance.

Rajeuni de deux ans par devoir de mémoire, aussi bien que par une manipulation volontaire de l'acte de naissance présenté à Gallimard¹¹⁸², Patrick Modiano, lors de la publication de *La Place de l'étoile*, est considéré comme un enfant prodige à la mémoire

¹¹⁸⁰ « Dépasser son être, pour Gary, c'est se réaliser. Il faut être ce que l'on devient, ce qui est, somme toute, le point de départ de l'existentialisme sartrien. Mais pour Sartre, l'homme est toujours situé alors que pour Gary, il s'agit surtout de se dé-situer », Maxime Decout, « L'Existentialisme dissident de Romain Gary », art. cit., p. 59.

¹¹⁸¹ Marc Dambre (éd.), *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, cit.

¹¹⁸² « Quand j'avais 19 ans, j'avais falsifié mon passeport pour faire croire que j'avais 21 ans, l'âge de la majorité. J'avais inscrit « 1943 » au lieu de « 1945 ». Après, je l'ai refalsifié pour rétablir la date, mais il était plus facile de transformer le 3 en 7 qu'en 5. Je me suis alors trouvé pris à mon propre piège : Gallimard avait photocopié mon passeport car j'étais en lice pour le prix Féneon, un prix décerné à de jeunes écrivains... il fallait prouver que l'on n'avait pas encore 35 ans. Du coup, cette date de 1947 s'est trouvée officialisée, et cela m'a poursuivi », propos recueillis par Maryline Heck, « Patrick Modiano », *Le Magazine Littéraire*, n° 490, octobre 2014, p. 63.

prénatale extraordinaire¹¹⁸³. De plus, au fil du temps, les journaux diffusent des notices biographiques sur l'adolescent fugueur et haineux des institutions qui alimentent le mythe d'un « génie sauvage », au sens de non éduqué/cultivé.

Fils d'immigrés, négligé par ses parents, il est passionné par l'histoire et la littérature nationales, mais il ne s'inscrit à la faculté de Lettres que pour éviter le service militaire, et abandonne bientôt l'université. Le futur prix Nobel ne possède qu'un diplôme de baccalauréat, obtenu sous l'imposition du père apatride qui prétendait être naturalisé français. Comme nous l'avons vu, l'identité littéraire de Patrick Modiano se construit surtout par rapport à celle d'Albert Modiano, père juif d'origine orientale, dont la famille se partage entre Alexandrie, Salonique et l'Italie¹¹⁸⁴. Son nom de famille dérive de la région italienne Modigliana, terre du peintre Modigliani, cousin¹¹⁸⁵ du protagoniste du premier roman, *La Place de l'étoile*. Dans ce texte inaugural, l'écrivain affronte le thème de sa propre judéité comme s'il s'agissait d'un attribut, à la fois endogène et exogène, à l'issue duquel il devrait apprendre à se définir. Comme lui-même l'explique: « Un romancier veut toujours poser la question fondamentale : être ou ne pas être. Dans mon premier livre, parce que j'étais trop jeune, il m'a fallu un qualificatif et mon sujet était : être ou ne pas être juif »¹¹⁸⁶. S'il affirme ensuite s'être « sorti de ce problème particulier », le thème de la déperdition identitaire de Raphaël Shlemilovitch est central dans ce texte et reflète le trouble existentiel de l'adolescent Modiano, fils d'une mère flamande et d'un père juif, mais baptisé catholique, « par prudence », en 1950. À l'appel des origines¹¹⁸⁷, Shlemilovitch répond par l'absorption de multiples appartenances. Pourtant, malgré sa malléabilité et sa prédisposition au camouflage, son identité reste exilique et incapable de se définir, sinon en négatif.

¹¹⁸³ Nelly Wolf, « L'Étoile de Modiano », *Europe*, art. cit. et Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit.

¹¹⁸⁴ Modiano construit son image auctoriale par rapport à celle du père juif collaborationniste, escroc au marché noir, au lieu de se rattacher à celle de sa mère Louisa Colpeyn, actrice flamande aux amitiés collaborationnistes, en contact avec le grand monde littéraire de l'époque (de Jean Cau à Queneau), qui lui aurait permis d'avoir des possibilités dans le domaine de la chanson (1966), du théâtre (1974) et du cinéma (1974). Cf. à ce sujet l'article de Pilar Andrade Boué, « Jean-Marie Gustave Le Clézio et Patrick Modiano dans le champ intellectuel européen », *Carnets*, Deuxième série – 9, 2017, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2052>, consulté le 30 juin 2019.

¹¹⁸⁵ *PLE*, p. 17. La tombe de son frère Rudy est placée dans le même carré que celui de la tombe du peintre Amedeo Modigliani.

¹¹⁸⁶ Entretien avec Marie-Françoise Leclère, *Elle*, 8 décembre 1969, cité par Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁸⁷ « Tu quittas Vienne et visitas tes cousins de Triste, les fabricants de cartes à jouer [Les cartes « Modiano »].[...] Plus de cousins à Budapest. Liquidés. À Salonique, berceau de ta famille, tu remarques la même désolation, la colonie juive de cette ville avait vivement intéressée les Allemands. À Istanbul tes cousins Sarah, Rachel, Dinah et Blanca fêtèrent le retour de l'enfant prodigue. [...] Déjà tes cousins du Caire t'attendaient avec impatience. Ils te demandèrent des nouvelles de nos cousins exilés de Londres, de Paris, de Caracas », *PLE*, pp. 160, 161.

Je ne suis pas un enfant de ce pays. Je n'ai pas connu les grand-mères qui vous préparent des confitures, ni les portraits de famille, ni le catéchisme. Pourtant, je ne cesse de rêver aux enfances provinciales¹¹⁸⁸.

Le juif errant cherche donc à s'attacher en terre française. Pour réussir à atteindre son objectif, il se camoufle sans cesse¹¹⁸⁹, manifestant, contextuellement, une haine pour l'étranger qui se cumule à une haine de soi juive. Avidé d'enracinement, il se vante ainsi d'être le « bon juif » de Brasillach et le fils adoptif de Debigorre, son professeur de français maurassien. Cependant, tout en empruntant les pratiques caméléonesques de Maurice Sachs, Shlemilovitch ne se ment pas à lui-même : il sait qu'il n'est finalement qu'un juif obscur d'Odessa, qui ne sait pas parler français. Les références à son « impureté » linguistique reviennent maintes fois dans le texte :

Cette nuit-là je me suis promené le long du Rhône en pensant à Jean Giraudoux, Colette, Marivaux, Verlaine, Charles d'Orléans, Maurice Scève, Rémy Belleau et Corneille. Je suis grossier auprès de ces gens-là. Vraiment indigne. Je leur demande pardon d'avoir vu le jour en Ile-de-France, plutôt qu'à Wilna, Lituanie. J'ose à peine écrire le français ; une langue aussi délicate se putréfie sous ma plume¹¹⁹⁰.

La judéité de Shlemilovitch, affirmée, niée, camouflée, transformée, devient paradoxalement la seule façon de dialoguer avec cette littérature française « engendrée par le sang et par le sol » qui se veut l'apanage exclusif des Français « de souche ». À l'instar du Kacew de *Vin des morts*, le jeune Patrick Modiano « ne peut qu'écrire une farce, c'est-à-dire farcir une identité vacante de tout le dépôt hétérogène de l'unique tradition qu'il possède vraiment sur le bout des doigts, celle de la démonologie antisémite »¹¹⁹¹. Tout au long du texte, il se joue ainsi des affirmations racistes qui attribuent aux juifs la honte de souiller la langue française : « Je suis vraiment un ingrat. Un vrai mufle. Je leur ai volé leur langue claire et distincte pour la transformer en borborygmes hystériques »¹¹⁹².

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17, 18.

¹¹⁸⁹ « [S]es faits et [s]es gestes [vont] à l'encontre des vertus que l'on cultive chez les Français : la discrétion, l'économie, le travail », *ibid.*, p. 17.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁹¹ Philippe Zard, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* », dans *Intermittences*, cit., p. 83.

¹¹⁹² *PLE*, p. 50.

On voit alors comment la *Défense et illustration de la langue française* et de sa littérature (que Romain Gary définit ironiquement comme des « fiancées mystiques pures, blanches, glacées et roides dans leurs caveaux de famille »¹¹⁹³) est également la cible de Shlemilovitch. Ce dernier, dans *La Place de l'étoile*, déclare vouloir devenir « le plus grand écrivain juif français après Montaigne, Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline »¹¹⁹⁴. Sinon, il se propose de pervertir de l'intérieur l'idiome hexagonal, en se servant de la figure de Lévy-Vendôme. Cet *alter ego* de l'auteur, par vengeance, passe sa vie à écrire des apocryphes pastichant les belles lettres françaises : « cela fait quarante ans que je rédige des apocryphes. Que je m'emploie à déshonorer leurs plus illustres écrivains. Prenez-en de la graine, Shlemilovitch ! La vengeance, Shlemilovitch, la vengeance ! »¹¹⁹⁵.

Par le biais de Shlemilovitch, Modiano fait siens les stéréotypes antisémites pour les renverser sarcastiquement. Pourtant, il s'en prend également à Jean-Paul Sartre (« Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe »), qui en 1947 avait affirmé dans *Réflexion sur la question juive*¹¹⁹⁶ que le juif n'existait pas, sinon dans le regard de l'autre, sans tenir compte de la complexité de la conscience identitaire juive.

Nous étions pervertis par l'un des leurs, un Alsacien. Il affirmait que le juif n'existerait pas si les goyes ne daignaient lui prêter attention. Il faut donc attirer *leurs* regards aux moyens d'étoffes bariolées. C'est pour nous, juifs, une question de vie ou de mort¹¹⁹⁷.

Ainsi, le « fils de Shlemil », c'est-à-dire le « fils d'une ombre », ou d'un homme « qui n'a pas de chance », comme Albert Modiano, proclame « inlassablement sa juiverie », sans savoir ce que cela comporte pour son identité, incapable de se définir de manière univoque, sinon en négatif, à travers le regard de l'autre.

¹¹⁹³ *PS*, pp. 429-431.

¹¹⁹⁴ *PLE*, p. 39 ; « Le docteur Bardamu est l'un des nôtres, c'est le plus grand écrivain juif de tous les temps. Voilà pourquoi il parle de ses frères de race avec passion », *ibid.*, p. 15.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁹⁶ Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit. ; Modiano critique encore cette figure dans *Nos débuts dans la vie* (cit.), le peignant, avec une ironie subtile, comme « l'idiote de la famille » : dans sa pièce de théâtre, le philosophe est cité comme un modèle par Elvire et son compagnon (personnages inspirés par les personnes de la mère de l'auteur et de Jan Cau), non pas pour l'envergure de sa pensée ou pour ses écrits, mais pour son exemple de soumission maternelle (Sartre serait resté « jusqu'à soixante-ans avec sa mère ») et intellectuelle (il se serait fait d'écrire des textes entiers par Jean Cau).

¹¹⁹⁷ *PLE*, pp. 26,27 ; *Pseudo* p. 1278 : « J'ignore à quel moment ont commencé les "signes cycliques" d'appartenance, mes "symptômes", comme ils disent. Je ne sais plus de quel massacre précis il s'agissait, mais je m'étais soudain senti entouré d'index pointeurs, en proie à une visibilité inouïe. Je me découvrais plantaire, d'une responsabilité illimité ».

Désormais, il se voudra juif, mais juif dans l'abjection. Sous les regards sévères de Gallieni, de Joffre, de Foch, dont les portraits se trouvent au mur du salon, il se comportera comme un vulgaire déserteur, lui qui ne cesse de vénérer, depuis son enfance, l'armée française [...]. Bref, il éprouvera la honte délicieuse de se sentir l'Autre, c'est-à-dire le Mal¹¹⁹⁸.

Émil Ajar, dans *Pseudo*, raconte également avoir pris conscience de sa condition de victime et de son sens de la culpabilité atavique à partir des « index pointeurs » des autres. Ainsi, en se dépeignant en juif « inauthentique », il arrive à déclarer à son psychiatre : « Je connais maintenant la raison de tous mes efforts pour fuir mon identité, la cause de toutes mes angoisses et pipis de peur, de ma culpabilité et de mon refus de l'hérédité. *Je suis juif*, docteur, d'où haine de soi-même et racisme à son propre égard »¹¹⁹⁹. Comme on l'a vu, il s'agit d'un jeu de renversement des opinions courantes au sujet d'un statut de « juif » qu'on lui impose de l'extérieur et qui le désigne à partir de son seul patronyme, Lévy¹²⁰⁰. L'enjeu du « stigmaté » juif, onomastique dans ce cas, est donc refusé par Gary et retourné de l'intérieur avec humour et parodie.

Patrick Modiano joue également avec le déterminisme meurtrier du *nomen omen*, Lévy, donnant à Des Essarts, l'ami de Shlemilovitch, sorti du roman de Huysmans, le nom de « Jean-François Lévy » et ses propres coordonnées de naissance : « né [...] le 30 juillet 194... »¹²⁰¹. Le jeu de miroir entre ce personnage et le protagoniste se reproduit ainsi dans une situation spéculaire, mais inversée : en effet, si Shlemilovitch « usurpe l'identité bien française »¹²⁰² de son compagnon, il sera tué par un soldat américain « nommé Lévy, qui [lui] ressemble comme un frère »¹²⁰³.

Le jeu de nom, l'ambiguïté des situations cauchemardesques et la distanciation ludique opérés par Modiano plongent le lecteur dans l'indécision interprétative, le soupçon, l'angoisse et le vertige. Comme Ajar-Pahlevi, Shlemilovitch, à la fin du roman, ne peut que régler ses comptes avec la psychanalyse¹²⁰⁴.

¹¹⁹⁸ *PLE*, p. 26.

¹¹⁹⁹ *Pseudo*, p. 1328.

¹²⁰⁰ *La Place de l'étoile* se conclut avec une séance chez le psychanalyste Freud, qui défoule son subconscient juif, comme Ajar, chez le docteur Christiannsen.

¹²⁰¹ *LPE*, p. 23.

¹²⁰² *Ibidem*, p. 96.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁰⁴ *Pseudo*, p. 1293 : là-encore, « les seules réponses possibles ce sont les questions ».

Enfin, le jeune Modiano, par le biais du héros de *La Place de l'étoile*, met en scène, avec un sarcasme caustique, sa « judéité d'interrogation »¹²⁰⁵. Si, comme le dit Jacques Lecarme, ce texte fait partie de la « littérature palimpseste au second degré »¹²⁰⁶, il est bien le cas de se demander : la « bouffonnerie ludique démolit-elle, anéantit-elle la thèse qu'elle entend tourner en dérision ou au contraire lui procure-t-elle attractivité et séduction »¹²⁰⁷ ? En effet, le premier livre de Modiano, dont la publication a été retardée d'une année pour éviter qu'elle coïncide avec l'exploit de la guerre des Six Jours, amène l'écrivain à occuper une position équivoque dans le champ littéraire français. Apprécié par la droite nationaliste et couronné du prix Roger Nimier, du prix Fénélon, et du grand prix de littérature Paul Morand¹²⁰⁸ de l'Académie française, l'auteur réécrit pourtant quatre fois le texte de 1967, en supprimant les aspects les plus crus du discours antisémite, au fil des « changement[s] de l'opinion publique, mais aussi de la communauté intellectuelle en France »¹²⁰⁹. D'ailleurs, dans *Dora Bruder*, il clarifiera cette posture ambiguë, déclarant que dans son roman inaugural, il avait opéré un renversement du discours antisémite « pour répondre à tous ces gens dont les insultes [l]'avaient blessé à cause de [s]on père. Et, sur le terrain de la prose française, leur river une bonne fois pour toutes leur clou »¹²¹⁰.

D'autre part, dans le récit autofictionnel de 1977, *Livret de famille*, le narrateur affirme : « J'avais dix-sept ans et il ne me restait plus qu'à devenir un écrivain français »¹²¹¹. Cette déclaration semble suggérer la volonté de cesser d'être un « écrivain juif errant », comme le définissait Jean Cau dans sa préface de *La Place de l'étoile*, et de devenir un écrivain tout court, ancré dans une langue, une nationalité, une patrie et une identité définies. En ce sens, on comprend pourquoi, dans ses textes successifs, les références à la judéité et aux origines orientales deviennent de plus en plus rares et obliques. Le recours à un « Orient

¹²⁰⁵ Sur le concept de judéité d'interrogation, Cf. *supra*, note 942, ch. IV.3, « Une identité en dépôt ». Cf. Elena Quaglia, « Au-delà de la haine de soi juive : la judéité "d'interrogation" d'Irène Némirovsky », *Revue italienne d'études françaises* 7, 2017, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/rief/1462>, consulté le 30 juin 2019.

¹²⁰⁶ Jacques Lecarme, « 1968-2008 : les quatre versions de *La Place de l'Étoile* (1968) » dans *Intermittences*, cit., p. 88. Cf. également Jacques Lecarme, « 1968 : *La Place de l'Étoile* » dans *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/1761>, consulté le 30 juin 2019.

¹²⁰⁷ *Ibidem*.

¹²⁰⁸ Paul Pavlowitch raconte que Gary avait reçu la même proposition : « ils m'ont proposé pour le "Grand Prix de l'Académie française... Paul Morand"... Je ne sais plus... Si, c'était le Paul Morand. Tu vois ça d'ici ! Paul Morand et moi ! », cité par Paul Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, p. 312.

¹²⁰⁹ Jacques Lacarme, « 1968-2008 : les quatre versions de *La Place de l'Étoile* (1968) », art. cit., p. 88.

¹²¹⁰ *DB*, p. 70, 71.

¹²¹¹ *LF*, p. 190.

que nous n'aurions jamais dû quitter »¹²¹² devient finalement un mythe littéraire sans espoir de retour, comme il l'était d'ailleurs pour Albert Cohen ou Edmond Jabès.

Au contraire, Modiano n'hésite pas à mêler les personnages de sa famille avec des personnalités historiques des temps de l'Occupation, ce qui contribue à enraciner l'auteur dans l'Histoire, outre le fait que ce procédé rende mimétiquement l'atmosphère de la période. Toujours dans *Livret de Famille*, c'est bien Corinne Luchaire que Modiano choisit pour « sœur imaginaire »¹²¹³. La fascination de l'auteur pour la nouvelle Greta Garbo, jeune promesse du cinéma, morte à vingt-huit ans suite à une tuberculose, dans la misère et l'oubli, est due au destin d'« enfant maudite » qu'elle partage avec Patrick Modiano. Son père Jean Luchaire, journaliste de gauche fusillé en février 1946, s'était « égaré dans la collaboration par une certaine faiblesse de caractère, goût de la vie facile et de la “combinazione”, besoins d'argent pressants »¹²¹⁴. De plus, – explique Patrick Modiano dans une lettre à Thierry Laurent de 1996 –, il était « détesté par les “fascistes” – comme Rebatet et Brasillach – [qui] lui reprochaient sa vie “dissolue” et le jugeaient “enjuivé” »¹²¹⁵. Les similitudes entre Luchaire et le père de l'auteur sont ainsi évidentes : la compromission avec le marché noir, l'atmosphère antisémite dans laquelle ils ont vécu comme des parvenus pendant les années noires, camouflant leurs liens avec le judaïsme...

Luchaire me semble tout à fait représentatif d'une certaine atmosphère et d'un certain monde troubles du Paris de l'Occupation, lié d'ailleurs au « marché noir » et que mon père a connu malheureusement par la force des choses... Luchaire a payé sa légèreté – de sa vie¹²¹⁶.

« Par la force des choses », les destins de Jean Luchaire et d'Albert Modiano auraient pu se croiser. « Par la force des choses », ils ont vécu une vie parallèle, à laquelle seulement le second a survécu. Corinne Luchaire, née en 1921, suivant les ormes de son père, s'entremêle

¹²¹² *Ibid.*, p. 194 : « On entendait le ressac de cette mer et le vent m'apportait les derniers échos d'Alexandrie et de plus loin encore, ceux de Salonique et de bien d'autres villes avant qu'elles n'aient été incendiées. J'allais me marier avec la femme que j'aimais et j'étais enfin de retour dans cet Orient que nous n'aurions jamais dû quitter ». *Livret de Famille* constitue un tournant stylistique, thématique et « politique » dans la production de Modiano. Cf. Jacques Lecarme, « Patrick Modiano : l'Orient perdu ou les variations sur une origine », dans Charles Bonn (dir.), *Littératures des immigrations I : Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 191-197.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 214.

¹²¹⁴ Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 6

¹²¹⁵ *Ibidem.*

¹²¹⁶ *Ibidem.*

également avec la Collaboration : elle fréquentait Henri Lafont, le patron de la Gestapo française, aussi bien que le gendre de Mussolini, le comte Ciano¹²¹⁷. Ainsi, Patrick Modiano, qui est né en 1945 « du fumier de l'Occupation », n'aurait jamais pu changer son nom pour un pseudonyme d'auteur : comment oublier ce nom-là ? « Modiano » est le nom du passeur entre deux mondes, celui de l'avant et celui de l'après, mais aussi celui du silence honteux et celui de la parole qui révèle, celui du père juif collaborateur et celui du frère, victime innocente. Le maintien du patronyme permet donc de renouer les liens avec une généalogie problématique, d'ordre à la fois personnel et historique.

Au contraire, le deuxième prénom de l'auteur, Patrick, « qui avait connu une grande vague en 1945 à cause des soldats anglo-saxons, des jeeps et des premiers bars américains qui s'ouvraient »¹²¹⁸, place l'écrivain dans l'atmosphère des années qui suivirent la période de l'Occupation. Modiano interroge son identité au présent, à partir des failles du passé, de manière intermittente, comme semble le montrer l'oscillation des noms des narrateurs modianesques (Jean, J., Patrick, Patoche)¹²¹⁹. Au contraire, « Jean », le premier prénom de Modiano est écarté en tant que signature de l'auteur, mais il devient le prénom des maints protagonistes, dont les coordonnées à l'état civil correspondent à celles de l'écrivain. Ainsi, une série d'éléments personnels de l'auteur sont élevés au rang de motifs, mais la narration aussi bien que les entretiens ajoutent (ou soustraient, ou contredisent), à chaque nouvelle couche, des détails concernant sa personne. Ce flottement onomastique fait miroiter l'instabilité identitaire des personnages de Modiano et l'intermittence de sa propre présence romanesque. Par exemple, dans un texte autofictionnel comme *Livret de famille*, il « désendosse sa personnalité »¹²²⁰, faisant œuvre de dispersion des données autobiographiques, plutôt que de recomposition. Les faits sont racontés en discontinu, juxtaposés comme s'il s'agissait d'une expérience visionnaire, imaginaire ou onirique, vouée à la littérature comme à une forme de connaissance supérieure¹²²¹. C'est seulement dans *Un pedigree* que Modiano emprunte une voie opposée, de reconstitution de soi et de son histoire,

¹²¹⁷ Filomena Fantarella, « Sei così bella, perché non sai l'italiano? », *La Stampa*, 10 mai 2019, disponible en ligne, URL : <https://www.lastampa.it/2019/05/10/cultura/sei-cos-bella-perch-non-sai-litaliano-pKDpEs0K7Gv2GsNkEqzS8I/pagina.html>, consulté le 30 juin 2019.

¹²¹⁸ Et il ajoute : « L'année 1945 était toute entière dans les deux syllabes de "Patrick". », *LF*, p. 214.

¹²¹⁹ Cf. *supra*, ch. IV.1.

¹²²⁰ Bruno Blanckeman, « Figures intimes/postures extimes », art. cit., p. 45.

¹²²¹ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 9.

mais là encore il se soustrait avec pudeur, déclarant avoir « élagué »¹²²² les aspects les plus intimes et douloureux pour écrire un compte rendu factuel et asséché, qui n'a rien à voir avec l'introspection. *Un pedigree* s'arrête justement en 1967, c'est-à-dire l'année de ses débuts littéraires, qui constitue pour lui une nouvelle naissance. Dans le texte de 2004, Modiano emprunte le titre à un recueil de souvenirs de Simenon afin de se donner une lignée littéraire de substitution à celle familiale. En fait, lorsqu'il fait référence aux « empreintes » ou aux « balises », il ne fait que recueillir les traces d'une identité qui se construit dans la rémanence, celle qu'il poursuit, et qu'il fuit à la fois, dans tous ses romans.

Que l'on me pardonne tous ces noms et d'autres qui suivront. Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree. Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballotés. Si incertains que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes et quelques balises dans ce sable mouvant comme on s'efforce de remplir avec des lettres à moitié effacées une fiche d'état civil ou un questionnaire administratif¹²²³.

La reconnaissance d'un enfant relève d'une démarche volontaire de la part du père. Si Albert Modiano a enregistré son fils à l'état civil, il y apparaît, « par force des choses », sous un faux nom, ce qui invalide, d'une certaine manière, sa propre déclaration. Ensuite, son absence et le manque d'affection dont il témoigne à l'égard de son fils, auxquels s'ajoutent l'indifférence maternelle et la disparition du frère cadet, empêchent l'identité du jeune Modiano de se construire de manière univoque : n'ayant pas de référents stables, elle reste fragile, piégée dans les plis d'une appartenance incertaine ou douteuse. En ce sens, son propre autoportrait en « dogue mélancolique »¹²²⁴ dit l'état d'abandon, de solitude mais aussi le besoin de tendresse et d'affection de l'écrivain protagoniste de ses récits. Ce prénom,

¹²²² « C'est venu il y a dix ans. J'avais écrit alors environ le double du texte qui a paru. Et puis j'ai préféré avoir du recul. C'était compliqué, je tâtonnais pour parler de ces choses intimes. Il était plus facile de vaporiser tout ça dans la fiction, c'était plus fidèle aux gens comme aux choses. Pendant ces dix ans, j'ai écrit trois ou quatre livres. Et j'avais cette masse informe de notes, des dizaines de cahiers, par exemple la liste des noms et des adresses de tous les gens que mon père avait croisés pendant l'Occupation, des choses comme ça... Lorsque j'ai repris ce texte, plus tard, j'ai élagué tout ce qui n'avait pas beaucoup d'intérêt, toutes ces choses où je risquais d'entrer, qui me concernaient davantage. », « Patrick Modiano : "Grand écrivain, c'est bizarre comme concept" », entretien de Sylvain Bourmeau, 9 octobre 2014, *Les Inrocks*, URL : <https://www.lesinrocks.com/2014/10/09/livres/actualite/modiano-grand-ecrivain-bizarre/>, consulté le 30 juin 2019.

¹²²³ *UP*, p. 11.

¹²²⁴ Laurent Demanze, « Patrick Modiano : portrait de l'artiste en dogue mélancolique », « Patrick Modiano », *Europe*, cit.

Patrick, qui dérive du latin *patricius* et qui partage la même racine que le mot « père », est quasiment paradoxal, car l'écrivain n'a pas d'origines illustres, et le géniteur ne représente pour lui qu'un vecteur de déracinement.

D'ailleurs, lorsque Modiano se sert de son propre nom pour relater des épisodes autofictionnels, aussi bien qu'autobiographiques, il joue sur deux postures différentes, celle du narrateur homodiégétique et celle de l'auteur Modiano. Dans maints récits, le narrateur modianesque partage avec l'auteur plusieurs expériences de son passé, sans pour autant qu'elles ne coïncident parfaitement avec les siennes, ce qui rend cet *alter ego* complexe et d'autant plus véritable. De cette « invention de soi »¹²²⁵, à partir d'une existence réelle et du nom propre de l'écrivain, Doubrovsky a montré avec *Fils* la puissance créatrice. En analysant l'œuvre modianesque dans son ensemble, on a l'impression qu'elle se dénoue autour de la construction/déconstruction de l'identité du sujet-narrateur. D'abord, le protagoniste de *La Place de l'étoile* manifeste la complexité de son identité paradoxale par un pastiche énonciatif qui lui permet d'incarner simultanément plusieurs images de soi et de donner voix à plusieurs discours sur soi. Shlemilovitch, le fils de l'ombre, ou d'un homme-ombre, doit s'acquérir un nom lorsque les autres « le traitent de tous les noms ».

Ensuite, dans *La Ronde de nuit*, le héros, qui reste anonyme jusqu'à la fin du récit, est un agent double. Ses deux identités sont en antithèse, car il est à la fois un résistant du Réseau des Chevaliers de l'Ombre de la rue Boisrobert, nommé La Princesse de Lamballe, et Swing Troubadour, voire un gestapiste du square Cimarosa. Comme Shlemilovitch, ce personnage n'a pas d'état civil. Il est étranger à lui-même : « Qui étais-je au juste ? Mes papiers ? Un faux passeport Nansen. Indésirable partout »¹²²⁶. Son identité est fracturée, dissociée dans une seule et même personne qui se révèle finalement double. Ses deux pseudonymes cachent un vide identitaire qui tourne, comme un vertige, autour de contrastes simultanés : la collaboration et la résistance, l'héroïsme et l'ignominie, le Bien et le Mal, la rive droite et la rive gauche.

¹²²⁵ Par exemple, dans *L'Herbe de nuit*, un jeune homme nommé Jean, aspirant écrivain, et son amie Dannie se perdent dans une quête identitaire qui n'aboutit nulle part. Le romanesque permet à Modiano de dévoiler les failles intimes sans les exposer aux regards et sans les expliciter complètement : « Au milieu du pont, elle s'est arrêtée. Elle m'a dit : "Faux ou vrais papiers, est-ce que tu crois que pour nous cela a vraiment de l'importance?" Mais non. Aucune importance. A cette époque-là, je n'étais pas sûr de mon identité, et pourquoi l'aurait-elle été plus que moi ? Encore aujourd'hui, je doute que mon extrait d'acte de naissance soit exact et j'attendrai jusqu'à la fin que l'on me donne la fiche qui a été perdue et où étaient inscrits mon vrai nom, ma vraie date de naissance, et les noms et prénoms de mes vrais parents que je n'aurai jamais connus », *HN*, p. 114.

¹²²⁶ *RDN*, p. 138.

D'ailleurs, le héros de *La Ronde de nuit* se veut le fils de Stavinsky, le grand escroc¹²²⁷ auquel le narrateur de *Boulevards de ceinture*, Serge Alexandre, emprunte son prénom. Dans ce roman, ni lui ni son père, le Baron Chalva Deyckecaire, ne dévoilent leurs vrais noms. De même, le jeune homme de *Villa Triste* s'invente un pseudonyme exotique pour se cacher dans un petit village suisse, où il se fait appeler comte Victor Chmara. La référence à Gregory Chmara, acteur de théâtre et de cinéma d'origine géorgienne, travaillant à Paris au temps de l'Occupation¹²²⁸, protège d'une certaine manière le nom du père, qui reste dans l'ombre, sinon par une allusion fugace au nom italo-égyptien inscrit sur les cigarettes Muratti fumées par Ivonne. Le pseudonyme du déserteur dit à la fois son identité française (par une allusion à Victor Hugo¹²²⁹) et son identité orientale.

Ainsi, d'un récit à l'autre, on voit comment le processus vertigineux de construction et de déconstruction du sujet-narrateur tourne autour d'une instabilité identitaire et onomastique due au déracinement. Denis Cosnard analyse cet aspect en montrant comment la duplicité onomastique, caractérisant plusieurs héros, contribue à interroger chez Modiano son identité double (le « côté Brueghel » et le « coté Modigliani »¹²³⁰). L'écrivain, pourtant, joue sur cette duplicité, en se servant de ses fantasmes pour nourrir l'imaginaire romanesque et entretenir l'esprit de fiction. Ayant des origines flamandes, par sa mère, et juives, par son père, l'auteur ferait son « retour amical », pour le dire avec Barthes, en se donnant à voir par des noms à la double provenance, autour desquels se construit tout un entrelacement romanesque. De nombreux personnages de Modiano ont en effet un prénom français et un nom flamand, comme Aldo Eykerling dans *Poupée Blonde*, ou un prénom oriental et un nom flamand, comme le déjà cité Chalva Deyckecaire dans *Boulevard de ceinture*, ou le chien Choura Vervekken d'*Une aventure de Choura*, ou Jean Dekker dans *Quartier perdu*, ou Jean Bosmans dans *L'Horizon*. Finalement, dans *Chiens de Printemps*, le protagoniste s'appelle Francis Jansen, un nom très parlant¹²³¹, car il énuclée l'identité française (Francis) de l'auteur

¹²²⁷ Colin W. Nettelbeck, et Pénélope A. Hueston, *Pièces d'identité*, cit., p. 49. Le choix du nom « Serge Alexandre » – le pseudonyme de Stavisky – est d'une importance capitale pour Modiano, car Stavisky représente le héros de son enfance, *alter ego* du père, à la fois fantôme à exorciser et objet d'admiration.

¹²²⁸ *Ibid.*, note 70, p. 129.

¹²²⁹ Victor Hugo, semble inspirer l'imaginaire de Modiano, qui emprunte ici le nom de Victor et le titre nobiliaire de l'écrivain des *Misérables*. Dans *Dora Bruder*, Modiano évoque également le numéro 62 de la rue Picpus, adresse de l'internat du Saint Cœur-de-Marie, où la jeune fille est élève, en l'identifiant au convent du Petit-Picpus où Jean Valjean et Cosette viennent se réfugier dans le roman de Victor Hugo.

¹²³⁰ Denis Cosnard, « Brueghel et Modigliani », *Dans la peau de Patrick Modiano*, cit., p. 103.

¹²³¹ Dans le texte apparaît le « garage de la rue Janssen » et Jansenne est le nom de l'imprésario de Harry Dressek dans *Livret de Famille*. Ce nom est également présent dans le titre d'une représentation avec Christian Janssens, « Janssens Tegen Peeters » durant laquelle la mère de Modiano jouait pour la première fois, en 1939, *ibid.* p. 107.

et fait de lui-même le fils de sa propre œuvre : « Jan-sen », c'est-à-dire « fils de Jan » (ou Jean), en flamand. Se souvient-on que le premier psychanalyste à parler de « crise identitaire », Erik Homburger, juif allemand naturalisé américain, change son propre nom en celui d'Erik Erikson (Erik-son) ?¹²³²

Maître des métamorphoses, Modiano se cache et se découvre derrière des narrateurs étrangers et étranges, incertains et fuyants. Ces derniers ne sont que des ombres perdues qu'il se charge de retrouver au fil d'enquêtes qui restent toujours irrésolues. En ce sens, il y a un double mouvement de construction et de déconstruction du récit qui donne voix, par des mécanismes de suspension, de surimpression et de brouillage temporel, à la déperdition identitaire des protagonistes. Enfin, la posture d'enquêteur de Modiano se bâtit sur une démarche qui est à la fois éthique et esthétique : jouant avec les structures formelles du langage, construisant un système des reprises et des ritournelles, il cherche à dire, à demi-mot, avec pudeur, respect, mais aussi ironie et humilité, son sentiment d'incapacité vis-à-vis de ce qui lui échappe sans cesse, c'est-à-dire, le mystère insoluble qui entoure l'existence humaine et sa dissolution : « Nos vies ne sont-elles pas aussi rapides à se dissiper dans le soir qu[un] chagrin d'enfant ? »¹²³³.

Sur ces mots se conclut *Rue des Boutiques obscures*, le récit de Modiano qui rapproche le plus, de par ses figures et ses motifs, la quête identitaire au roman policier. Comme nous l'avons vu, le protagoniste de l'enquête, Guy Roland, a été frappé d'amnésie et cherche à retrouver son identité véritable grâce à Hutte, un détective privé. Entretemps, ce dernier lui fournit une carte d'identité et un passeport avec des cordonnés nouvelles : « Tenez [...]. Vous vous appelez maintenant Guy Roland »¹²³⁴. Le nom du protagoniste, qui reste un étranger pour lui-même, est donc imposé arbitrairement, de l'extérieur. Dépossédé de son identité par l'amnésie qui le frappe, il affirme d'abord : « Je ne suis rien. Rien qu'une silhouette claire, ce soir-là, à la terrasse d'un café »¹²³⁵. Sa recherche d'identité, au débout du roman, ne se fait donc pas par un effort réflexif, car sa mémoire, perdue il y a dix ans suite à des événements traumatiques, semble irrécupérable. Il ne lui reste aucun souvenir identitaire, même problématique, à partir duquel se construire.

Ainsi, ce sont des revenants du passé, comme Paul Sonachitzé, puis Stioppa de Djagoriew, qui prêtent leurs souvenirs, leurs photos au narrateur. Mais Guy Roland peine à

¹²³² Cf. *supra*, ch. I.1.

¹²³³ *RBO*, p. 251.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 11.

se reconnaître dans leur regard : « Pourtant, vous êtes encore jeune », affirme Stioppa, lorsque le narrateur, se regardant dans un miroir¹²³⁶, ne s'identifie pas dans la définition de l'autre : « Jeune ? Je n'avais jamais pensé que je pouvais être jeune. [...] J'ai regardé mon visage. Jeune ? »¹²³⁷ Ce personnage n'a pas conscience de son propre aspect : son identité coïncide paradoxalement avec le maximum de l'altérité. Il regarde son visage comme celui d'un autre. À chaque nouvelle trace de soi qu'il découvre, la tentative d'appréhension identitaire se peint d'angoisse et d'espoir, avant d'être maintes fois déçue dans son avancement incertain. Ayant obtenu des renseignements sur une fille, Gay Orlow, qui aurait pu être son amie de l'époque, Guy Roland se convainc finalement qu'il est bien Freddie Howard de Luz : « il y avait une chance pour que ce fût mon nom. Howard de Luz. Oui, ces *syllabes* révélaient quelque chose en moi, quelque chose d'aussi fugitif qu'un reflet de lune sur un objet. *Si j'étais* cet Howard de Luz [...] »¹²³⁸ : à l'appropriation du nom propre s'accompagne l'appropriation d'une vie, d'une identité, d'un certain parcours.

Pourtant, en interrogeant le jardinier de famille des Howards de Luz, Guy Roland s'aperçoit qu'il s'est lancé sur une fausse piste, faute d'un trop grand désir d'identité : « – Vous ne trouvez pas qu'il me ressemble ? – Oui... Pourquoi pas ? me dit-il sans conviction. Voilà, c'était clair, je ne m'appelais pas Freddie Howard de Luz »¹²³⁹. Comment espérer construire une biographie probable sur des faux noms et les souvenirs incertains de l'Autre ? C'est bien là un désir d'identité désespéré qui prend sa voix. Par la suite, le narrateur découvre qu'il était un ami de Freddy, travaillant à la Légation de la République Dominicaine et répondant au nom de Pedro McEvoy. Ainsi, il essaye à nouveau de revêtir son nom, de l'incarner de son mieux : « son prénom, c'était... Pedro... [...] Je me répétais à moi-même ce prénom qu'on m'avait donné à ma naissance, ce prénom avec lequel on m'avait appelé pendant toute une partie de ma vie et qui avait évoqué mon visage pour quelques personnes. Pedro. »¹²⁴⁰

¹²³⁶ Cette recherche inassouvie d'une identité à travers un support figé comme la photographie renvoie aussi à *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 40 : « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! Comment le savez-vous ? Qu'est-ce que ce "vous" auquel vous ressembliez ou ne ressembliez pas ? Où en prendre ? A quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif [...] : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamnés à l'imaginaire ». Cf. au sujet de l'usage de la photographie chez Modiano, Valeria Sperti, « L'Ékphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et raréfaction », *Cahiers de narratologie*, n° 23, 2012, disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/6607>, consulté le 30 juin 2019.

¹²³⁷ *RBO*, p. 41.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 65, nous soulignons.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 97.

Est-ce que ce nom était vraiment « le sien » ? Comment se l'approprier, après autant de fausses pistes ? Les croisements des informations et des souvenirs des autres personnages ne fournissent pas une identité intègre et fiable au narrateur, qui parle de soi à la troisième personne, comme pour se tenir à l'écart : « Un homme dont le prénom était Pedro. Anjou 15-28. [...] Il travaillait dans une légation d'Amérique du Sud paraît-il [...] Les lettres dansent. Qui suis-je ? »¹²⁴¹, puis, s'interrogeant sans cesse sur les détails qui le définissent : « – Pedro McEvoy... Je porte un drôle de nom, quand même, vous ne trouvez pas ? Il y a des moments où je n'y suis pas encore habitué... »¹²⁴².

Le nom finit par définir « un temps » de l'identité, sans qu'il y ait une continuité fusionnelle entre les différentes périodes de sa vie. Morcelé, dans un état de désintégration complète, le personnage ne peut se reconnaître lui-même, ni se réapproprier son histoire, ou la raconter de manière cohérente et linéaire : « À quelle époque cela remontait ? Du temps où je m'appelais Pedro McEvoy et où je rentrais ici chaque soir ? »¹²⁴³ L'enjeu onomastique énuclée la déperdition d'une identité univoque, à la faveur d'une identité circonstancielle : au fil de sa quête identitaire, le protagoniste change d'identité à chaque fois qu'il change de nom.

Finalement, au chapitre XVIII, Pedro McEvoy commence à se souvenir de certains épisodes de sa vie et arrive à les raconter rétrospectivement, alors qu'il ressent de manière de plus en plus artificielle l'identité sans passé de Guy Roland. Pourtant, cette nouvelle identité en cache encore une autre, comme le dévoile le rapport de Hutte :

Objet : STERN, Jimmy, Pedro. Né à : Salonique (Grèce), le 30 septembre 1912, de Georges STERN et de Giuvia SARANO. Nationalité : grecque. Marié le 3 avril 1939 à la mairie du XVII^e arrondissement à Denise Yvette Coudreuse, de nationalité française. On ignore où M. Stern résidait en France. Une seule fiche datant de février 1939 indique qu'un M. Jimmy Pedro Stern habitait à cette époque : Hôtel Lincoln 24, rue Bayard, Paris 8^e. C'est d'ailleurs l'adresse qui figure à la mairie du XVII^e arrondissement sur l'acte de mariage. L'hôtel Lincoln n'existe plus. La fiche de l'hôtel Lincoln portait la mention suivante :

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 119.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 124.

Nom : STERN, Jimmy, Pedro. Adresse : Rue des Boutiques Obscures, 2, Rome (Italie)¹²⁴⁴ Profession : courtier. M. Jimmy Stern aurait disparu en 1940¹²⁴⁵.

Au tournant de 1940, avant de perdre la mémoire, Jimmy Pedro Stern, juif originaire de Salonique, comme le grand-père de Modiano, aurait changé son nom en Pedro McEvoy. Cependant, dans le présent de la narration, le trauma a effacé le souvenir de cet événement et les deux noms finissent par coïncider avec deux périodes de sa vie qui se confondent entre eux : « Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy »¹²⁴⁶.

L'identité apparaît comme une maîtrise précaire des apparences : comment savoir vraiment *qui* on est et s'assurer de *ce* qu'on est ? Ainsi il n'y a pas d'unification possible entre les nombreuses identités dans lesquelles le narrateur essaie de se reconnaître : l'image qu'il a de lui-même reste fragmentée et incomplète, jusqu'à ce qu'il se souvienne du moment exact où il a perdu la mémoire. Il se rappelle alors d'une journée d'hiver, où il avait cherché à passer la frontière suisse pour aller en zone libre, avec son amie Denise Coudreuse, dont les traces se sont perdues dans la neige. Quand la mémoire lui revient, ce sont encore des noms qui le guident, comme des « fils d'Ariane » :

Maintenant, il suffit de fermer les yeux. Les événements qui précèdent notre départ à tous pour Megève me reviennent, par bribes, à la mémoire. Ce sont les grandes fenêtres éclairées de l'ancien hôtel de Zaharoff, avenue Hoche, et les phrases décousues de Wildmer, et les noms, comme celui, pourpre et scintillant, de : « Rubirosa », et celui, blafard, d'« Oleg de Wrédé » et d'autres détails impalpables – la voix même de Wildimer, rauque et presque inaudible –, ce sont toutes ces choses qui me servent de fil d'Ariane¹²⁴⁷.

Et d'ailleurs, à l'appropriation onomastique s'ajoute l'appropriation d'une identité douloureuse, celle d'un homme qui vivait sous un faux nom aux temps de l'Occupation, qui trafiquait dans le marché noir et qui a perdu presque tous ses proches, avant même les

¹²⁴⁴ *Rue des boutiques Obscures* peut être perçu comme un clin d'œil à l'œuvre de Georges Perec, *La Boutique Obscure : 124 rêves*, dont nous parlerons dans le prochain chapitre. Dans cette rue romaine se trouvait, dans les années 1970, le siège du parti communiste italien. Elle est tristement célèbre, car le 9 mai 1978, dans l'une de ses traverses, a été retrouvé le cadavre d'Aldo Moro, le leader de la Democrazia cristiana et le premier ministre de l'époque.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 179, 180.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 208.

témoins directs de son passage. Cette identité, plus il la découvre et se l'approprié, apparaît à nouveau comme une altérité qui perturbe, comme une difformité. Si la recherche était vouée à se donner une forme identifiable, l'étrange et le monstre que l'on découvre en soi déroutent ultérieurement la recherche identitaire.

Enfin, *Rue des boutiques obscures* montre comment le nom énuclée et recouvre trois instances paradoxales de l'identité, souvent interrogées au fil de l'œuvre de Patrick Modiano : la première, meurtrière, dénonce comment un « nom aux consonances douteuses »¹²⁴⁸ a pu devenir un marqueur identitaire, c'est-à-dire un instrument de contrôle, de discrimination, ou de mort, étant le critère principal de l'extermination ; la deuxième joue de l'inauthentique et l'authentique : car un (nouveau) nom et un (nouvel) acte de naissance peut représenter un espoir de salut, de recommencement à zéro, ou une tentative d'ancrage au sein d'une (nouvelle) communauté mais il demande une adhésion de soi à soi pour ne pas être rejeté comme un faux nom, un nom d'emprunt ou un nom imposé de l'extérieur. La troisième, bienveillante, confie au nom le pouvoir d'inscrire et de sauver ce qui reste d'une existence, d'en préserver symboliquement la « rémanence »¹²⁴⁹.

En ce sens, l'œuvre de Modiano se présente à la fois comme un « lieu intérieur » et un « lieu de mémoire » de la culture française : la tâche de témoigner, de rassembler, de sauver quelque chose du passé, se heurte à l'oubli, au manque de cohérence de l'histoire et à la dissipation de l'existence humaine. Chaque livre ressemble à une dépossession de soi de la part de l'auteur et chaque narrateur semble la déclinaison d'un « je » qui ne peut pas durer, ni demeurer en être. Le ton de Modiano est celui d'une « mélancolie limpide »¹²⁵⁰, qui interroge directement la discontinuité, la vicissitude et la fragmentation. Le soi que Modiano cherche à enraciner dans son œuvre littéraire est un espace mouvant, à pister et non pas à conquérir une fois pour toutes. Ainsi, la posture d'enquêteur qu'il adopte dans le cadre romanesque de *Rue des Boutiques Obscures* est la même que celle que l'auteur adopte dans un texte très différent, comme *Dora Bruder*. Au moment où la fiction cède la place au documentaire, l'auteur-enquêteur refuse de devenir le « traqueur » de la jeune fille morte à Auschwitz, de la poursuivre jusqu'au bout, comme l'ont fait les nazis, mais il décide de respecter les blancs de son histoire, ne faisant émerger que ce qui reste. Il n'existe aucune

¹²⁴⁸ *LF*, p. 128.

¹²⁴⁹ Dans *Dora Bruder*, parmi tous les enfants enfouis sous la neige des camps, privés de leurs noms et de leurs identités (« Enfant sans identité n°122. Enfant sans identité n°146. Petite fille âgée de trois ans. Prénommée Monique. Sans identité »), Patrick Modiano veut soustraire de l'oubli l'histoire de cette fille qu'il recherche avec une affection fraternelle (« Bruder » signifie « frère » en allemand).

¹²⁵⁰ *VT*, p. 173.

« Vérité », sur l'histoire de Dora, de sa famille, ni sur celle de son père et du « moi » dispersé de l'auteur, mais seulement des plis, des replis et des déplis de vies fragmentées et objets de dissolution. On voit alors se réaffirmer la posture « mineure » de Modiano en tant qu'écrivain « passeur des mondes », qui procède en tâtonnant et, souvent faisant fausse route, à la frontière de l'intime et du collectif. Loin de la figure « majeure » d'« agent provocateur », chère à Gary, Modiano se peint en romancier-« acupuncteur » qui stimule son lecteur, de manière imperceptible, à redécouvrir la réalité cachée derrière les apparences :

il est nécessaire que le romancier ne force jamais son lecteur – au sens où l'on dit d'un chanteur qu'il force sa voix – mais l'entraîne imperceptiblement et lui laisse une marge suffisante pour que le livre l'imprègne peu à peu, et cela par un art qui ressemble à l'acupuncture où il suffit de piquer l'aiguille à un endroit très précis et le flux se propage dans le système nerveux¹²⁵¹.

¹²⁵¹ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, cit., p. 11.

4. Georges Perec, l'artisan : le nom comme « lieu de mémoire » (malléable)

Le titre *Rue des Boutiques obscures* de Patrick Modiano constitue entre autres un hommage à « l'autobiographie nocturne » publiée par Perec en 1973, *La Boutique obscure : 124 rêves*. Dans ces deux textes, le chemin de réappropriation historique et émotionnelle du passé traverse des chemins sinueux, à la limite entre mauvaise foi et inconscient traumatique.

À l'époque, Perec est un écrivain affirmé qui, entre 1968 et 1972, jette les bases de plusieurs projets littéraires aboutis (comme *La Disparition*, *W*, *Je me souviens...*) et non aboutis (comme *Lieux*, *Lieux où j'ai dormi*), tous liés au « champ autobiographique »¹²⁵².

De plus, en soin psychanalytique avec Jean-Bertrand Pontalis, il dessine des autoportraits savamment détournés dont il parlera dans *Les Lieux d'une ruse*, en 1977, et écrit des « rêves trop rêvés » que l'analyste refuse finalement de prendre en considération. Malgré l'ambiguïté des déclarations autoriales, le recueil de 1973 est le résultat *littéraire* d'une rumination de souvenirs décousus, d'accès difficile, symptomatiques d'une mémoire à la fois vide et trop envahie.

Du reste, l'année précédente, dans « Les Gnocchis de l'automne ou Réponse à quelques questions me concernant », écrit pour *Cause commune*, Perec s'était interrogé sur son rapport à l'écriture : serait-elle un « bouclier » qui protège, ou bien un « carcan » mystificateur¹²⁵³ ?

« Il faudra bien, un jour, – avoue l'écrivain à cette occasion – que je commence à me servir des mots pour démasquer le réel, pour démasquer ma réalité ». Mais ce programme de travail, déjà établi au temps de « L'Espèce humaine ou la vérité en littérature »¹²⁵⁴, pourrait être inscrit aux projets inaboutis. En effet, Perec, dans le texte de 1972, montre toute son irrévérence face à un projet identitaire qu'il transforme finalement en farce : au « Qui suis-je ? » il ne répond pas avec son nom propre, mais avec un « Portrait de l'artiste en singe savant : puis-je dire sincèrement que je suis un clown ? »¹²⁵⁵ Raul Delemazure, en commentant cet extrait, affirme que Perec, comme un singe savant¹²⁵⁶, ne ferait que

¹²⁵² « Notes sur ce que je cherche », dans *Penser/classer*, cit., p. 10.

¹²⁵³ « Ai-je encore besoin d'être protégé ? Et si le bouclier devient un carcan ? », dans « Les Gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant », cit., *JSN*, p. 73.

¹²⁵⁴ « Robert Antelme ou la vérité en littérature », dans *L.G.*, art. cit.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁵⁶ Cf. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, A. Skira-Flammarion, 1970.

répéter¹²⁵⁷, tour à tour, ce qu'il a très bien appris, c'est-à-dire, à jongler avec les mots et les structures formelles du langage pour réécrire en continu une autobiographie détournée.

C'est en fait un changement radical de paradigme qu'effectue Perec : il n'y a plus d'épiphanie, même dérisoire, de l'art et de l'artiste, puisque le singe savant est tout entier dans l'immanence d'une pratique, celle de la répétition de l'Autre. Dès lors, l'artiste Perec, singe savant de l'autoportrait, est un auteur qui connaît par cœur les tournures, les clichés, les artifices de l'autoportrait, et peut en jouer¹²⁵⁸.

L'écrivain peut s'inventer et se recréer à partir d'une « conception raisonnée et réglée de l'écriture »¹²⁵⁹, qui fonctionne finalement comme une stratégie d'encodage et d'encryptage de l'intime.

Dans le sillage de Barthes et de son « dis-moi comment tu te classes, je te dirai qui tu es »¹²⁶⁰, Perec écrit son œuvre littéraire en s'appuyant sur un système de contraintes formelles, par une tentative oblique de se mettre en ordre, mais cette opération ne conduit pas à une maîtrise heureuse de soi. Au contraire, Perec n'arrive qu'à contourner une fracture omniprésente et pourtant insituable. Enfin, dans l'ensemble de son œuvre, l'écrivain ne fait que retracer un portrait multiple, diffracté et déceptif de soi, où des noms perdus, déformés, dédoublés multiplient les variables autobiographiques probables et opèrent une négociation entre le passé et l'avenir.

L'interrogation autour de l'« instabilité onomastique »¹²⁶¹ du patronyme, qui sonne comme un faux nom « authentique », reflète, chez Perec, la difficulté à se retrouver. Comme nous l'avons montré au cours du troisième chapitre, le motif de la cicatrice et de la cassure

¹²⁵⁷ Michel de Montaigne, dans les *Essais*, utilise la même métaphore de la répétition théâtrale : lorsqu'il *récite* l'homme, il fait de la fiction de soi « un gage de vérité » : « Les autres forment l'homme ; je le récite, et en représente un particulier bien mal formé, et lequel, si j'avais à façonner de nouveau, je ferais vraiment bien autre qu'il n'est. Meshui, c'est fait. Or les traits de ma peinture ne fourvoient point, quoiqu'ils se changent et diversifient », Montaigne, *Essais III*, 2, 804B, cité par Tristan Dagron, *Pensée et cliniques de l'identité, Descartes, Cervantès, Montaigne*, cit., p. 235.

¹²⁵⁸ Raoul Delemazure, « Portrait de l'artiste en singe savant : Perec ou la rhétorique de l'autoportrait », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* / 4, disponible en ligne, URL : <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/> consulté le 30 juin 2019.

¹²⁵⁹ Adrien Chassain, « “Dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es” », Rhétorique et écriture de soi dans l'œuvre essayistique de G. Perec », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* / 1, disponible en ligne, URL : <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/AChassain.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

¹²⁶⁰ *Ibidem*.

¹²⁶¹ Bernard Magné, « 128 », cit., p. 99 ; cf. aussi Bernard Magné, « L'Autobiotexte perecquien », contenu dans *Le Cabinet d'amateur*, n° 5, 1997. Le texte sera prochainement republié dans une nouvelle édition des *Perecollages*, sous la direction de Christelle Reggiani et Jean-Luc Joly.

peut être considéré comme un « mytheme »¹²⁶² dans l'œuvre de l'écrivain, que l'on retrouve également dissimulé dans le signifiant fracturé de son nom. Dans *Je suis né*, Perec raconte ainsi l'enjeu problématique de son patronyme :

Je suis né en France, je suis français, je porte un prénom français, Georges, un nom français presque : Perec. La différence est minuscule : il n'y a pas d'accent aigu sur le premier *e* de mon nom, parce que Perec est la graphie polonaise de Peretz. Si j'étais né en Pologne, je me serais appelé, mettons, Mordechai Perec, et tout le monde aurait su que j'étais juif. Mais je ne suis pas né en Pologne, heureusement pour moi, et j'ai un nom presque breton que tout le monde orthographie Pérec ou Perrec : mon nom ne s'écrit pas exactement comme il se prononce¹²⁶³.

Comme Claude Burgelin l'a montré dans *Les mal nommés*, pour l'écrivain de *W*, le nom qui lui a été attribué, dépourvu de l'accent qui le rendrait breton, est la trace problématique de l'origine trouée. Cet accent, apparu par prudence dans son certificat de baptême¹²⁶⁴, trouve un parallèle dans la cicatrice corporelle que Perec porte également sur le visage¹²⁶⁵. Ce nom ambivalent est le symbole d'un entre-deux douloureux, car il brouille la dissimulation coupable des origines juives de l'enfant baptisé catholique, fils d'« André » et de « Cécile ». De plus, le nom « breton » dissimule la racine *yiddish* du patronyme, tout en le rattachant à « la langue que les parents parlèrent »¹²⁶⁶ que Perec, faute de transmission, ne peut que barbouiller de manière imparfaite. Enfin, le nom double devient la métaphore de l'ambivalence de l'inconscient face aux souvenirs défaillants, voire d'une écriture double qui fait de la sincérité, « par la force des choses », un « lieu rhétorique »¹²⁶⁷.

Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec. Il n'est pas possible que ce soit le contraire : selon ma

¹²⁶² Isabelle Dangy, « Présences du mythe dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », dans *Chances du roman, charmes du mythe : Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/2133>, consulté le 30 juin 2019.

¹²⁶³ « Ellis Island, description d'un projet », *JSN*, p. 100.

¹²⁶⁴ David Bellos, *op. cit.*, p. 93, et Claude Burgelin, *Les mal nommés*, cit.

¹²⁶⁵ La cicatrice de Perec est due à un « ski » qui tombe. Le même « ski », note Nelly Wolf, qu'il fallait enlever aux noms d'origine juive pendant la guerre pour les camoufler. Cf. Nelly Wolf, « La cicatrice ou le visage de l'exil », art. cit., p. 123.

¹²⁶⁶ *EI, OC II*, p. 896.

¹²⁶⁷ Cf. *supra*, ch. III.1.

tante, ce sont les Russes qui auraient écrit « tz » et les Polonais qui auraient écrit « c ». Cette explication signale, plus qu'elle n'épuise, toute élaboration fantasmagorique, liée à la dissimulation patronymique de mon origine juive, que j'ai faite autour du nom que je porte et que repère, en outre, la minuscule différence entre l'orthographe du nom et sa prononciation : ce devrait être Pérec ou Perrec (et c'est toujours ainsi, avec un accent aigu ou deux r, qu'on l'écrit spontanément) ; c'est Perec, sans pourtant se prononcer Peurec¹²⁶⁸.

Son patronyme « imparfait » fonctionne finalement comme un pseudonyme, car il n'est pas complètement « sien ». Dans l'ouvrage de 1975, Perec parle de « son nom » comme du « nom qu'il porte » et que d'autres lui ont attribué. Dans *La Disparition*, le lipogramme construit sur l'effacement de la voyelle « e », le nom d'auteur, GORGS PRC, sonne à la fois comme une tentative d'esquive et comme l'étouffement d'un hurlement. Alors que la contrainte interdit à l'auteur de signer son livre avec son patronyme, ce texte renoue douloureusement avec la langue du père et le destin de l'extermination meurtrière qui est tombé sur sa famille.

Pour citer l'expression d'Elias Canetti, *La Disparition* de Perec témoigne d'une langue qui saigne, d'une langue qui a été coupée¹²⁶⁹, celle que « [l]es parents parlèrent » et qui est désormais impossible à récupérer, car la transmission a été entravée à jamais.

Comme nous l'avons vu, chez Gary, la nostalgie du *yiddish* se lit, entre autres, dans l'évocation (encore une fois « imparfaite ») des prières juives d'*Éducation Européenne*, mais trouve, d'une certaine manière, son expiation dans l'hybridation jubilante du langage d'AJAR et des différents idiomes convoqués dans ses textes. Chez Modiano, plus que le *yiddish*, dont le père ne lui a rien transmis, c'est le flamand qui saigne en tant que langue coupée : dans les entretiens, l'auteur se dit beaucoup plus attaché que les romans ne le laissent entrevoir à la langue des grands-parents maternels et à la seule période heureuse de son enfance, désormais irrécupérable. D'ailleurs, on a vu comment, pour Gary et Modiano, la perte de la langue de l'origine s'accompagne d'abord d'une posture subversive par rapport à la langue d'accueil, qu'on « barbouille » pour en revendiquer l'usage : pour les deux fils d'immigrés, le français se montrait comme « exclusif », au sens double de « distinctif », « prestigieux » et de « sectaire », « qui exclut ». Le manque de légitimité à l'égard de la langue française

¹²⁶⁸ W, *OCI*, p. 684.

¹²⁶⁹ Elias Canetti, *La Langue sauvée: histoire d'une jeunesse, 1905-1921*; trad. de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Albin Michel, 2005 [1977].

suscite un désir d'hypermaîtrise qui revêt des colorations différentes chez les deux auteurs. Gary se revendique surtout de la liberté suprême du créateur et de la capacité de mélanger tous les niveaux de langue, du plus lyrique au plus bas et trivial, selon la matière narrée. Modiano, au contraire, est travaillé par l'obsession d'une langue à conquérir, ou plus encore d'une langue de laquelle être digne : plusieurs de ses narrateurs autofictionnels, aspirants écrivains¹²⁷⁰ prénommés Jean, font référence aux années d'efforts passées à la recherche d'une parfaite maîtrise du français¹²⁷¹.

Pour sa part, Perec demande à la langue française d'être un *ancrage* sûr, avec lequel pouvoir jouer continument, oscillant entre l'hyper-maîtrise et les fautes contrôlées, la Loi et le *clinamen*, l'évidence et le mensonge. Ainsi, la contrainte textuelle du lipogramme, qui suffoque le français, permet de raconter la tragédie d'une manière plus plastique et incisive, toute en celant la vérité profonde : « Il y avait un trou, il y avait un oubli, un blanc, d'abord l'omission : un non, un nom, un manquant »¹²⁷². Le « trou » qui, selon l'étymologie juive, est encrypté au centre du nom « Perec », est le signe du manque, de la cassure linguistique et mémorielle, à partir desquels l'écrivain est forcé de se re-construire.

Si l'image du trou fait tragiquement défaut dans la mémoire de l'écrivain de *W*, dans la bouche de Gengis Cohn, le héros garyen, elle devient explicite, car ce dernier, obsédant le subconscient de l'officier allemand Schatz, décrit l'horreur du génocide « avec un réalisme saisissant » :

Je lui fais entendre des voix. C'est surtout aux voix des mères qu'il est le plus sensible. Nous étions une quarantaine, dans le *trou* que nous avions creusé, et il y avait naturellement des mères avec leurs enfants. Je lui fais donc écouter, avec un réalisme saisissant [...] les cris des mères juives, une seconde avant les rafales des mitraillettes, lorsqu'elles comprirent enfin que leurs enfants ne seraient pas épargnés¹²⁷³.

Dans le « trou » de Perec, encrypté au centre de son nom, il y a l'indicible, la mort de la mère et le mystère coupable de sa survie. Et si l'enfant avait été avec elle ? Pourquoi n'était-il pas là pour protéger Cécile, ou mourir avec elle ? Dans le trou perecquien, toute interrogation

¹²⁷⁰ Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹²⁷¹ « [...] Malgré tous les efforts que j'avais fournis depuis trente ans pour exercer un métier, donner une cohérence à ma vie, tacher de parler et d'écrire une langue le mieux possible afin d'être bien sûr de ma nationalité, toute cette tension se relâchait brusquement. C'était fini. Je n'étais plus rien », *CP*, p. 117.

¹²⁷² *D, OCI*, p. 281.

¹²⁷³ *DGC*, p. 14.

tourne à vide, ne laissant percevoir qu'un « tumulte silencieux »¹²⁷⁴. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, le « trou » est le symbole de la fosse-commune creusée par les juifs lorsqu'ils sont forcés de s'enterrer eux-mêmes¹²⁷⁵, mais dans *Éducation européenne*, *La Promesse de l'aube*, *La Vie devant soi*, *L'Angoisse du roi Salomon*, ou dans *Les Cerfs-volants*, cet mot est resémantisé positivement¹²⁷⁶ : il indique un abri, un refuge identitaire, un lieu de recomposition de l'individualité contre le regard menaçant de l'Autre. Il s'agit finalement d'une « cachette » pour se reconstruire dans le détachement, loin de la malédiction du nom juif et des influences du monde.

Si Gary a pu faire du trou mortel un repère humaniste, Perec ne sait se réapproprier son nom, si tragiquement percé, qu'en jouant avec les contours mêmes de ce trou. Pour ne pas faire de son nom un anti-corps, un nom qui lutte contre le corps, l'écrivain ne peut que faire sien le hasard et l'exil qui le fondent. Le nom « juste » serait ainsi pour Perec un nom « malléable » : un nom qui sauve en changeant de substance, mais aussi un nom à sauver, pour qu'on ne perde pas sa trace originale. L'enjeu identitaire de Perec réside donc dans la capacité de suturer un rien fondateur et problématique par un tout (ou un « presque tout ») imaginaire, romanesque, créateur, qui lui permet de se transformer inlassablement, tout en conservant sa substance lacunaire. Ce nom, Perec, qu'on « orthographie Pérec ou Perrec » l'a sauvé, car il a pu passer par quelque chose qu'il n'était pas, ou pas assez, c'est-à-dire un nom français. Ainsi, pour l'écrivain, le maintien de la racine patronymique n'a de sens que parce qu'il est possible de le manipuler, volontairement, cette fois, et non par la volonté impérieuse de l'Histoire avec un grand H¹²⁷⁷.

¹²⁷⁴ Giovanni Pascoli, poète italien, utilise l'expression « tacito tumulto » pour décrire la perte du père survenue quand il était enfant, dans la poésie « Il Lampo » (« La Foudre »), contenue dans Giovanni Pascoli, *Myrica*, édité et commenté par Giuseppe Nava, Bologna, Pàtron, 2016.

¹²⁷⁵ « Je connais bien la forêt de Geist. Ce chemin entre les chênes, qui, jadis, menait à une maison en ruine [...] je ne cesse de la parcourir, malgré moi, comme si je pouvais encore y retrouver la trace des miens. Ils sont partis en fumée, mais on peut encore voir les tombes que les SS nous avaient fait creuser avant de nous abattre. La mienne est là, sous ce sapin, pour vous servir. Il n'y a pas de guide, mais un gamin de Licht s'offrira toujours pour vous montrer ce qu'on appelle ici les "trous juifs" », *DGC*, p. 128.

¹²⁷⁶ Dans *Éducation européenne*, le trou que Janek creuse avec son père sert d'abri pendant la guerre ; il représente le lieu de l'amour parental et de l'accouchement de la nouvelle famille que le jeune homme aura avec Zosia. Dans *La Promesse de l'aube*, un petit Kacew se réfugie dans une cave pour échapper au sentiment de honte qu'il a éprouvé devant les copains à cause de sa mère. Dans *La Vie devant soi*, le trou juif est le lieu où Madame Rosa se réfugie lorsqu'elle a peur. Enfin, dans *L'Angoisse du roi Salomon*, aussi bien que dans *Les Cerfs-volants*, le trou juif sauve respectivement le roi du prêt-à-porter et le facteur timbré Ambroise Fleury.

¹²⁷⁷ Le nom que Perec choisit pour son identité d'auteur « offre, avec son signifiant graphique et phonique, un matériau malléable, [et] possède des potentialités textuelles insoupçonnées », Bernard Magné, « 128 », cit., p. 104.

Ainsi, l'interrogation identitaire perecquienne passe par les mots, leurs syllabes, leurs combinaisons phonétiques. Dans *W*¹²⁷⁸, l'« instabilité du nom propre »¹²⁷⁹ est avant tout celle de Icek Judko, Izie, André Perec/Peretz. André, le nom sous lequel son père apparaît dans l'acte de baptême de l'écrivain, renvoie, par l'image de la croix de Saint André, à la lettre X : signe de la multiplication, aussi bien que de la rayure, de l'inconnu mathématique, aussi bien que des croix gammées des nazis. Dans *W*, l'interrogation onomastique sert à trouver un sens à l'Histoire, investissant également l'analyse rétrospective du souvenir d'enfance. Là encore, la lettre hébraïque inconnue que l'enfant Perec aurait désignée n'était que l'image en miroir de l'initiale de Georges Perec. À cette occasion, Perec « [se] pla[ît] à croire [que la lettre *gimmel*] pourrait être l'initiale de [s]on prénom », mais il se rend compte que cette lettre pourrait, « à la rigueur, passer pour un “men” ou “M” »¹²⁸⁰. Le « men » n'existant pas dans l'alphabet hébraïque, Perec joue avec cet M qui serait bien le renversement d'un W et l'initiale des mots « mère » et « mémoire »¹²⁸¹, ou bien le signifiant de « même » (l'identité) et « m'aime » (la mère)¹²⁸².

Enfin, en rendant évidente cette confusion du *mem/men* dans un plus vaste système de fautes contrôlées, l'écrivain semble vouloir *accentuer* sa non maîtrise du *yiddish*, c'est-à-dire son « identité amputée »¹²⁸³. D'ailleurs, une fois devenu George Bretzlee dans *La Vie mode d'emploi*, Perec fait du bredouillage sur la langue juive un véritable motif. Comme il lui arrive de le faire avec le nom de sa mère¹²⁸⁴ ou avec d'autres noms juifs, il joue sur l'inexactitude du signifiant du nom de Cinoc, le célèbre tueur/sauveur des mots désuets.

De génération en génération, de renouvellement de passeport en renouvellement de passeport [...] le nom n'avait rien gardé de sa prononciation ni de son orthographe et Cinoc se souvenait que son père lui racontait que son père lui parlait de cousins qu'il avait et qui s'appelaient Klajnhoff, Keinhof, Klinov, Szinowcz, Linhaus, etc. Comment Kleinhof était-il devenu Cinoc ? Cinoc ne le savait pas précisément¹²⁸⁵.

¹²⁷⁸ « Les choses et les lieux n'avaient pas de noms ou en avaient plusieurs ; 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. Un jour on rencontrait sa cousine et l'on avait presque oublié qu'on avait une cousine », *W, OC I*, p. 708.

¹²⁷⁹ Bernard Magné, « L'Autobiotope », art. cit.

¹²⁸⁰ *W, OC I*, p. 667.

¹²⁸¹ David Bellos, *op. cit.*, pp. 570-572, propose un parallèle avec le film *M* de Fritz Lang de 1931, ayant pour protagoniste un assassin d'enfants à Düsseldorf.

¹²⁸² Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, cit., p. 184.

¹²⁸³ *Ibidem*.

¹²⁸⁴ « J'ai fait trois fautes d'orthographe dans la seule transcription de ce nom : Szulewicz au lieu de Schulevitz », *W, OC I*, p. 686.

¹²⁸⁵ *VME, OC II*, p. 331.

Enfin, le nom est le produit d'un enjeu aléatoire et meurtrier, dont Perec ne prend conscience que pendant le voyage à Ellis Island, en 1980. Dans le récit homonyme rapportant l'expérience de dépaysement vécue en Amérique avec le réalisateur de cinéma Robert Bober, Perec raconte, sous la forme du *witz*, l'histoire d'un homme qui, une fois arrivé à Ellis Island, décide d'emprunter le nom de « Rockefeller »¹²⁸⁶. Quand il se retrouve devant l'officier de l'état civil, il avoue pourtant avoir oublié son nouveau nom : « shon vergessen ! » (« j'ai déjà oublié » en *yiddish*) – dit-il –. Ainsi, il se retrouve rapidement enregistré comme « John Fergusson ». Le *witz* met en évidence comment, pour le pauvre homme, le nom d'origine, qui devait représenter un lien indissoluble avec la patrie de jadis devient un non-lieu, alors que le nom qu'il se voit attribué de l'extérieur, pour recommencer sa vie en Amérique, est un nom impropre et vidé de signification : il porte en soi le principe d'une re-sémantisation identitaire de difficile appropriation ; il ne porte en soi que l'altérité du déracinement. Perec semble suggérer un parallèle entre l'histoire de John Fergusson et sa propre déperdition identitaire : son patronyme n'est que le signe d'une filiation dont il a presque tout oublié. Il s'agit d'ailleurs d'une obsession ancienne, qui apparaît même dans son premier roman publié, *Quel petite vélo chromé au fond de la cour ?* Comme dans le cas de Cinoc, les soixante-douze variations du nom du héros, Kara..., reflètent les interrogations du jeune homme qui ne sait s'il doit se nommer « Peretz », « Peretsch », « Peurec » ou « Perek »¹²⁸⁷, étant resté le seul membre de sa famille à s'appeler ainsi.

Dans ce texte de 1967, les amis français qui entourent le jeune algérien protagoniste maintiennent toujours la racine de son nom, mais se moquent de lui en jouant avec la désinence : Karamanlis, Karaplasm, Karacouvé, Karaschoff, Karamel, Karabine, Karadigme, Karatcho-o, Karalberg, Karachose, Kara-comme-du-dis¹²⁸⁸...

Il considèrent Kara-chose comme une sorte de φαινόμενον (*fainòmenon*), donc « quelque chose » (et non pas « quelqu'un ») qui apparaît, mais qui est surtout là pour être regardé. Chaque fois qu'ils l'appellent, ils détournent son nom, démontrant une impression d'étrangeté et une attitude insouciant¹²⁸⁹ face à son patrimoine identitaire. Pérec, Perrec ou Peurec se sent un peu Kara-chose : derrière chaque inflexion de son signifiant patronymique

¹²⁸⁶ *EI, OC II*, p. 880.

¹²⁸⁷ Dans *W, OC I*, p. 684.

¹²⁸⁸ On compte 72 variantes du nom Kara... cf. Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, cit., p. 176.

¹²⁸⁹ Enfin, ils ne se soignent pas vraiment de la sorte, car dans la tentative de le faire réformer pour lui éviter d'avoir à servir en Algérie, ils se soûlent et perdent définitivement sa trace.

se cache une « autobiographie probable », « toute une histoire », mais également un « rien » constitutif, que personne ne peut comprendre ni restituer. Si chaque variation onomastique coïncide avec une des pièces du grand puzzle identitaire dont Perec s'« efforce d'épuiser toutes les combinaisons possibles », il n'arrive pas à trouver « l'image qu'il cherche »¹²⁹⁰. *L'homme qui dort*, qui se croit « la pièce manquante du puzzle », est un héros sans nom ; Bartlebooth, dont le nom est une crase littéraire¹²⁹¹, échoue dans son projet qui donnait sens à sa vie et à son identité, car la dernière pièce du puzzle est défailante : tous ces histoires dévoilent l'éparpillement identitaire, l'impossibilité de se construire une identité intègre et cohérente. Ou bien elles montrent la possibilité de se déconstruire continuellement, dévoilant enfin l'aspect fictif de l'identité.

Finalement, on voit comment la reconstruction de l'origine, loin d'être innocente ou inconsciente, se fait par un jeu malicieux sur le nom. À l'aide de l'expérimentation scripturaire et du recours à la contrainte¹²⁹², Perec découvre l'aspect malléable et polysémique de son nom propre, refusant d'en faire un ancrage univoque ou définitif. Au contraire, toute mise en scène et « mise en mots » de l'onomastique perecquienne assume un rôle constitutif, car elle fait resurgir des aspects de sa personnalité, sans cesse interrogés, « repris » et « retouchés » du point de vue textuel. L'expérience de la contrainte, de matrice oulipienne, permet à Perec d'accomplir son projet autobiographique tout en refusant de se raconter par le biais de l'aveu intime : s'« il fa[llait] dire je [, s'il] vou[l]ait dire je », il refuse en réalité de le faire complètement, car seule la fiction est capable de dire entre les lignes ce qui demeure insupportable pour l'inconscient, sans pour autant le trahir directement. On lit un exemple de cette tentative décevante dans *La Vie mode d'emploi*, où Perec sonde son propre moi en s'appropriant différentes significations de l'anagramme « percé »¹²⁹³ : traversé de part en part, perforé par l'histoire, il est aussi quelqu'un qui perce un col¹²⁹⁴ dans la neige de l'oubli, qui perce la langue afin qu'elle puisse dire l'anéantissement.

¹²⁹⁰ « Lorsque j'essayais de parler, de dire quelque chose de moi, d'affronter ce clown intérieur qui jonglait si bien avec mon histoire, ce prestidigitateur qui savait si bien s'illusionner lui-même, tout de suite j'avais l'impression d'être en train de recommencer le même puzzle, comme si, à force d'en épuiser une à une toutes les combinaisons possibles, je pouvais un jour arriver enfin à l'image que je cherchais », *Les Lieux d'une ruse*, cit., p. 68.

¹²⁹¹ Bartlebooth doit son nom à Barnabooth, personnage de Valery Larbaud et de Bartleby, le copiste d'Herman Melville.

¹²⁹² Il se nomme « Gargas Patrac » en *What a man !* pour respecter le lipogramme en « a ».

¹²⁹³ Le nom de Perec est doublement évoqué dans le *compendium* du chapitre LI de la *VME* (l'anagramme « percé » se lit au vers 73, renvoyant encore une fois à la date de naissance de Perec, le 7 mars 1936).

¹²⁹⁴ Perec lui-même se sert de ce mot dans *La Boutique Obscure : 124 rêves*, cf. *infra*, ch. VI.4.

La prédisposition perecquienne à jouer avec les mots ne l'amène donc pas à considérer la modification de son nom propre comme une menace pour son identité. Lui-même joue, voyant dans la malléabilité onomastique un moyen de se réapproprier et de dominer son destin. De cette manière, il s'oppose aux considérations de Serge Doubrovsky qui voit dans l'inexactitude de son nom l'énième forme d'irrespect qu'on porte à son identité, issue d'un passé de persécutions.

Je n'ai pas un nom français. D'accord. Pas une raison pour m'esquinter, me mutiler. Il n'y a qu'à lire. Pas difficile [...] Demande pas trop. DOUBROVSKY. Que dix lettres. Prière de respecter. [...] Quand on m'appelle à l'envers, ça me retourne. Quand on m'estropie, ça me blesse. Mon nom m'a assez coûté. M'en a fait baver. J'y tiens. A failli me faire passer à la casserole. On me met à toutes les sauces. Doubrovski. Doubrowski. Doubrowsky. Doubrouski. N'importe quoi, n'importe ky. [...] Nom à coucher dehors, on me charcute¹²⁹⁵.

Les deux écrivains questionnent donc de manière différente le fait d'être proies de leurs noms, des noms meurtriers qui ont coûté à leur famille et qui portent encore en eux un enjeu problématique entre mémoire du passé et espoir d'assimilation. Alors que Doubrovsky demande que ce nom soit respecté et ne soit pas estropié, Perec interroge cet accent en moins, cet accent en trop, qui fonctionne comme une cicatrice en premier lieu identitaire, plutôt que littéraire. Dans les deux cas, la mutilation du nom et celle de l'alphabet même, il s'agit d'une mutilation quasiment corporelle¹²⁹⁶ de l'identité. Le « ski » qui tombe sur le visage de Perec, c'est le même « ski », note Nelly Wolf, qu'il fallait enlever aux noms d'origine juive pendant la guerre pour les camoufler¹²⁹⁷. Perec le rappelle dans *W* : « la plus élémentaire prudence exigeait que l'on s'appelle Bienfait ou Beauchamp au lieu de Bienenfeld, Chevron au lieu

¹²⁹⁵ Serge Doubrovsky, *Fils*, cit., pp. 82 ; cf. Serge Doubrovsky, « Autofiction : en mon nom propre », dans Yves Baudelle *et alii* (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, cit., pp. 135-142.

¹²⁹⁶ Cf. Maryline Heck, *Le Corps à la lettre*, cit. Cf. aussi *EI* : « Ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici, c'est l'errance, la dispersion, la diaspora. Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part. C'est en ce sens que ces images me concernent, me fascinent, m'impliquent, comme si la recherche de mon identité passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir où des fonctionnaires harassés baptisaient des Américains *à la pelle* », *EI, OC II*, p. 895. Une autre façon de concevoir la cicatrice est la circoncision. Doubrovsky en parle ainsi : « beau zob ciselé. Sans capuche. Mon chibre buriné. Panais décoiffé. Lui mets le bonnet phrygien. Mon enseigne. Mon insigne. Jaune. JUIF. La mort sur la poitrine. Entre les jambes. Je l'ai portée. Mon bel organe. Vieilles histoires. Boches, bacilles. Mes cicatrices. A l'aine. A l'âme. Laissé des traces. M'ont marqué. Mayoupine. M'a rendu. Exhibi-sioniste. Fallait la cacher. Je la brandis », *Fils*, cit. p. 324.

¹²⁹⁷ Cf. Nelly Wolf, « La Cicatrice ou le visage de l'exil », art. cit., p. 123.

de Chavranski ou Normand au lieu de Nordmann »¹²⁹⁸. D'ailleurs, l'opération onomastique que Perec met en scène fonctionne à la fois comme une sorte de rachat et une forme de réparation de l'Histoire. Selon Bernard Magné,

Par rapport à l'Histoire, le travail de l'écriture perecquienne correspond à ce que Raymond Queneau appelait une « consolante inversion ». Reprendre à l'Histoire sa hache pour en faire une lettre, utiliser la fracture comme élément de suture, faire de la mise en pièce la condition de la mise ensemble, s'appuyer sur les désastres de la Shoah pour en renverser la valeur et en faire non une disparition mais le point de départ d'un texte, d'un tissage littéral. Bref, à la catastrophe d'une histoire qui réduit le passé à zéro opposer l'anastrophe de l'écriture et la potentialité de ses réseaux¹²⁹⁹.

En effet, dans *La Disparition*, la malédiction onomastique qui frappe le nom d'une lignée est provoquée par « l'Autour », ou plutôt par « l'Auteur », qui se substitue au destin.

Nous avons connu, nous connaissons la mort, sans jamais pouvoir la fuir, sans jamais savoir pourquoi nous mourrons, car, issus d'un Tabou dont nous nommons l'Autour sans jamais l'approfondir jusqu'au bout (souhait vain, puisqu'aussitôt dit, aussitôt transcrit, il abolirait l'ambigu pouvoir du discours où nous survivons), nous taisons toujours la Loi qui nous agît, nous laissant croupir, nous laissant dans l'indivulgateion qui nourrit sa propagation¹³⁰⁰.

D'une certaine manière, Perec fait sienne la phrase d'Alfred de Vigny qui dans *Destinées* écrivait : « Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi »¹³⁰¹. En réinventant son nom et celui des membres de sa famille, il s'engendre par lui-même et trouve la façon de réécrire sa propre histoire, de se l'approprier, de la raconter. Changeant continûment son nom, il s'approprie toutes les variations, non pas du « je suis né », ni du « si j'étais », mais du

¹²⁹⁸ W, *OCI*, p. 683.

¹²⁹⁹ Raymond Queneau, « De tous les coups du sort, j'ai su faire une fable : / Le moins devient le plus ; consolante inversion », *Chêne et chien*, Paris, Gallimard, 1952, p. 48. Bernard Magné, « Coup d(e) H », in *Georges Perec et l'Histoire*, cit., p. 82. Cf. aussi Bernard Magné, « Perec parapheur », dans Hermes Salceda et Jean-Jacques Thomas (éd.), *Le Pied de la lettre. Créativité et littérature potentielle*, La Nouvelle Orléans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, pp. 91-102, disponible en ligne, URL : <http://www.ieeff.org/f17magne.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

¹³⁰⁰ D, pp. 407-408.

¹³⁰¹ Cf. Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, cit., p. 147.

« j'aurais pu naître »¹³⁰². De plus, en se nommant lui-même, de manière « imparfaite » aussi bien que fuyante, il évite finalement de se dévoiler et d'affronter ouvertement le regard de l'Autre, voire, peut-être, son propre regard sur ce qui reste encrypté au plus profond de lui. Du questionnement autour de la non accentuation originale, Perec apprend à dissimuler dans l'écriture son manque constitutif, si bien que le trou peut bien servir de cachette, comme chez Gary. De ce point de vue, « la boutique obscure » est l'« arrière-boutique » de l'artisan-écrivain, où ce dernier peut sauvegarder son être et son altérité, où il peut retrouver ses morts et les auteurs de jadis, pour continuer avec eux un dialogue silencieux.

*

D'une manière ou d'une autre, Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano ont un rapport problématique avec leur propre patronyme, car ils ne reconnaissent pas d'avantage ce nom qui les a engendrés et a défini leur propre être au monde. Ainsi, lorsqu'ils essaient de remotiver leur nom d'auteur, de le resémantiser, de le racheter, ils cherchent aussi d'une certaine façon à se ressembler. Par le biais de l'écriture, ils signent un acte d'engagement et de fidélité à un nom qui est moins un lien avec la lignée généalogique qu'avec leur propre œuvre littéraire. Si ce passage se fait par le biais d'une mystification singulière du *je* auctorial, il faut se souvenir de l'origine antique de ce mot qui est à la fois celle de « myste » et de « mystagogue »¹³⁰³, c'est-à-dire de l'« initié » et de l'« initiateur ». Écrivant à partir des cendres de l'Histoire, ils substituent à l'écriture sur soi une écriture de soi et à la généalogie organique la genèse littéraire. Déracinés, ils légitiment leur nom d'auteur en se ré-enracinant dans la littérature.

¹³⁰² « J'aurais pu naître comme des cousins proches ou lointains à Haïfa, à Baltimore, à Vancouver. J'aurais pu être argentin, australien, anglais, ou suédois, mais dans l'éventail à peu près illimité de ces possibles, une seule chose m'était précisément interdite : celle de naître dans le pays de mes ancêtres, à Lubartow ou à Varsovie... », *El, OC II*, p. 896.

¹³⁰³ Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, p. 19.

Chapitre VI. Répéter en tant que vrai témoin/faux témoin¹³⁰⁴

« La vraie question – j'imagine – est de savoir si l'on peut réellement tenir à l'écart la politique de la vie de l'artiste qui est aussi celle du citoyen. À vrai dire, on ne demande pas son avis à la politique : elle est à la fois manifeste et voilée à toutes les instances de notre combat de créateur-producteur-artiste, citoyen »¹³⁰⁵.

« Gli storici, scrisse Aristotele (Poetica, 51b), parlano di quello che è stato (del vero), i poeti di quello che avrebbe potuto essere (del possibile). Ma naturalmente il vero è il punto di arrivo, non di partenza. Gli storici (e, in modo diverso, i poeti) fanno per mestiere qualcosa che è parte della vita di tutti: districare l'intreccio di vero, falso, finto che è la trama del nostro stare al mondo »¹³⁰⁶.

1. Des auteurs « impliqués »

L'auteur, selon l'étymologie du thème latin *auctor* (*augere*), est celui qui est à l'origine de quelque chose, celui qui est responsable de quelque chose, mais aussi celui qui augmente, qui fait croître un produit de son génie. Pourtant, quand l'écriture cesse d'être le porte-parole d'un savoir divin, ou d'une autorité indubitable, comme en Grèce archaïque ou au Moyen-âge, la reconnaissance d'un auteur en tant qu'« agent » ou « garant » de l'œuvre, pose problème¹³⁰⁷.

¹³⁰⁴ « *Quid est veritas?* », André Gide rappelle dans son *Montaigne* la question de Pilate. Cf. à ce sujet Riccardo Benedettini, « Qu'est-ce que la vérité ? Gide et ses *Souvenirs de la Cour d'assises* », dans Carmen Saggiomo et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Dialogues critiques : Gide et ses modèles*, Actes des deuxièmes et troisièmes journées franco-italiennes André Gide de Caserte (Université de la Campanie Luigi Vanvitelli, 1^{er} novembre 2017 et 31 octobre 2018), en cours de publication.

¹³⁰⁵ Georges Perec, « Les Artistes devant la politique », réponse à un questionnaire, *Arts*, n° 10, 1-7 décembre 1965, *E/C* t. I, p. 41.

¹³⁰⁶ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce, Vero falso finto*, Milan, Feltrinelli, 2006, p. 13 : « Les historiens, écrit Aristote (*Poétique*, 51b), parlent de ce qui a été (du vrai), les poètes de ce qui aurait pu être (du possible). Mais bien évidemment, le vrai est le point d'arrivée, et non le point de départ. Les historiens (et, d'une manière différente, les poètes) exercent un métier qui fait partie de la vie de chacun : démêler l'enchevêtrement du vrai, du faux, et de ce qui est feint qui tissent la trame de notre être au monde. », notre traduction.

¹³⁰⁷ Gabrielle Chamarat, Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, Nouvelle édition, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/puc/9878>, consulté le 30 juin 2019.

L'auteur à la Renaissance¹³⁰⁸ est « divin » de son vivant, comme la floraison du genre biographique à partir des *Vies* de Vasari¹³⁰⁹ (1550) en témoigne, ou bien anonyme et désindividualisé, supplanté par l'autorité de l'imprimeur, du libraire ou du commanditaire. Ce n'est qu'avec Montaigne que « la notion d'auteur, dégagée de la tradition de l'autorité, devient pleinement individuelle »¹³¹⁰, faisant émerger un sujet personnel qui affirme « moy, le premier, par mon estre universel ; comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poète ou iurisconsulte »¹³¹¹.

Après l'époque des Académies et des salons, la tradition littéraire et culturelle française est caractérisée par une centralité souveraine de la figure de l'auteur. Les écrivains-philosophes des Lumières, puis les poètes-voyants du Romantisme occupent une place de choix dans l'histoire littéraire et culturelle : Victor Hugo se sent investi d'une mission littéraire autant que politique et religieuse. Cette *aura* poétique, fondée sur des notions de vocation littéraire, d'autorité et de légitimité, s'étend aux mouvements d'avant-garde tels que Dada, le surréalisme ou l'expressionnisme, dont les manifestes et les déclarations appellent à l'implication sociale. Par la suite, la figure de l'écrivain engagé au sens sartrien, qui transforme « sa plume en épée », joue un rôle de premier plan au sein de la communauté.

Pourtant, au cours du XX^e siècle, et notamment pendant les deux dernières décennies, on a pu relever une sorte d'affaiblissement de l'interaction des écrivains avec la société civile qui les entoure. La *doxa* y verrait une réelle déchéance de la figure auctoriale dans le contexte de la société française contemporaine. Pourtant, loin de disparaître, l'écrivain se manifeste sous un rapport d'« implication dans la cité »¹³¹² qui diffère des périodes précédentes. Relégué à l'arrière de la scène, il apparaît également capable de donner forme à des esthétiques nouvelles, qui ne sont pas dépourvues d'implication éthiques. La notion de Bruno Blanckeman d'« écrivain impliqué dans la cité » sert alors à réévaluer, et revendiquer même, la capacité des œuvres littéraires d'être « partie prenante d'ensembles – une

¹³⁰⁸ Rosanna Gorris Camos et Alexandre Vanautgaerden (dir.), *L'Auteur à la Renaissance : l'altro che è in noi*, Turnhout, Brepols, 2009.

¹³⁰⁹ Enrico Mattiotta, *Giorgio Vasari tra prosa e poesia*, Verona, Edizioni dell'orso, 2017.

¹³¹⁰ Cours d'Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, Université Paris IV-Sorbonne, sixième leçon : « Les jeux de la Renaissance », disponible en ligne, URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur6.php>, consulté le 30 juin 2019. Cf. aussi le chapitre qu'il a consacré à « L'auteur » dans *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

¹³¹¹ Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Hector Bossange, 1928, Livre III, Chapitre II, p. 257, cité par Antoine Compagnon, *ibidem*.

¹³¹² Bruno Blanckeman, « L'Écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », art. cit.

collectivité, des géographies territoriales, des événements en temps direct, un passé historique – sur lesquels le geste d’écrire peut agir »¹³¹³.

Écrivain-résistant, puis écrivain-diplomate, et enfin écrivain à temps plein, scénariste, réalisateur de cinéma et de reportages, polémiste, Romain Gary intègre l’histoire récente dans ses romans, tout en conservant son indépendance créative. Bien qu’il ne se réclame jamais d’une forme d’engagement de type sartrien et qu’il s’éloigne également des postures d’André Malraux ou d’Albert Camus, comment le considérer en tant qu’un écrivain *dégagé* ?¹³¹⁴ Certains romans garyens, comme *Éducation Européenne*, *La Promesse de l’aube*, *La Danse de Gengis Cohn* et *Les Cerfs-volants* sont fortement teintés d’un arrière-plan historique. Inspirés par son vécu biographique, ces récits remportent, selon des structures et des tonalités différentes, les souvenirs de la discrimination antisémite, le thème de la résistance et la mémoire de l’extermination dans les camps de la mort. Sinon, dans *La Nuit sera calme*, Gary expose l’« anti-communiste intransigeant » dont il est porteur depuis son séjour en Bulgarie en tant qu’ambassadeur (1945-1946)¹³¹⁵. De même, les luttes des noirs américains de la fin des années 1960 représentent l’arrière-scène de *Chien Blanc*, un roman écrit quand Gary est en train de divorcer de sa femme américaine, Jean Seberg, directement concernée et exploitée par les mouvements des Black Panthers. De plus, il existe d’autres romans, portant sur des sujets historiques brûlants, qui ne relèvent pas du vécu autobiographique de Gary, comme par exemple *Les Clowns lyriques* et *La Tête coupable*, respectivement sur la guerre de Corée et la bombe H. Enfin, Gary est parfaitement en phase avec son temps lorsqu’il écrit *Les Racines du ciel*, aujourd’hui considéré comme le premier roman écologique, ou *La Vie devant soi*, qui anticipe les enjeux de l’immigration maghrébine en France, voire l’essor de la « génération BEUR ».

Non moins « impliqué dans la cité »¹³¹⁶, Georges Perec, l’écrivain sournais aux multiples visages de documentariste, bibliophile, cinéphile, réalisateur, verbicruciste, oulipien, commence son activité littéraire en écrivant pour la *NRF*, puis pour *Partisans*. Ensuite, il participe au projet de *La Ligne générale*, revue « marxiste et militante », dont il était l’inspirateur, qui ne verra jamais le jour. Pourtant, son article « Robert Antelme ou la

¹³¹³ *Ibidem*.

¹³¹⁴ Cf. Julien Roumette, « Devoir d’imagination », dans Julien Roumette (dir.), « Romain Gary, l’ombre de l’histoire », art. cit., pp. 5,6.

¹³¹⁵ Cf. François Hangouët, « Burn, baby, burn », *ibid.*, pp. 193-204.

¹³¹⁶ Maryline Heck, « Pour un Perec politique » dans *Relire Perec*, cit., pp. 73-88.

vérité de la littérature » ouvre de nouvelles perspectives sur le rapport entre l'écriture et la mémoire des camps de la mort, sujet tabou dans l'après-guerre¹³¹⁷.

Le jeune écrivain, qui avait envisagé un diplôme d'études supérieures avec le sociologue de la littérature Lucien Goldmann, avant de suivre un cours de Roland Barthes à l'École Pratique des Hautes Études, montre, dès le début, un fort intérêt sociologique, qui caractérisera ensuite toute son œuvre littéraire. *Les Choses*, son roman inaugural, prix Renaudot 1965, énonce les contradictions de la société de consommation des années 1950, le repli identitaire d'une jeune génération de sans-espoir qui se réfugient dans l'accumulation d'objets et de marques, sans en avoir forcément les moyens. Dans ce récit, la multitude de « choses » qui entourent Jérôme et Sylvie, ne fait que souligner la misère de deux jeunes cherchant leur identité et leur bonheur dans l'illusion d'une possession éphémère et boulimique. Par l'artifice de la liste, Perec décrit méticuleusement les bibelots luxueux et inutiles qui entourent le jeune couple, montrant comment leur confort matériel ne fait qu'augmenter leur asservissement aux choses et l'inassouvissement de leur vie.

Pourtant, il ne se limite pas à dénoncer¹³¹⁸ les pièges du consumérisme ; son regard de sociologue se pose également sur les objets en cours de disparition : dans la *Vie mode d'emploi*, ce sont les mots désuets de Cinoc ; dans *Espèces d'espaces*, ce sont les lieux parisiens de plus en plus surpeuplés, réorganisés, modernisés, détruits et reconstruits. Enfin, dans *Je me souviens*, ce sont les souvenirs (quotidiens, personnels ou collectifs) et les mythes de jadis (littéraires, cinématographiques, sportifs, technologiques...) qui se montrent sous un visage double : si, d'une part, ils sont « arrachés à [leur] insignifiance, [...] suscitant pendant quelques secondes une impalpable petite nostalgie »¹³¹⁹, il se révèlent finalement des ancrages éphémères dans le miroitement identitaire des gens qui s'y reconnaissent. Difficile aujourd'hui de comprendre les références faites dans le texte de 1978 sans avoir recours à la médiation de *Je me souviens de Je me souviens* de Roland Brasseur¹³²⁰ : l'ouvrage de Perec ressemble au cénotaphe d'une mémoire qui serait moins transgénérationnelle qu'on ne le voudrait.

D'ailleurs, cette humanité qui n'a de cesse de se répéter et de se recréer, en s'oubliant constamment, en repartant toujours de zéro, hante également l'œuvre de Patrick Modiano. L'écrivain Prix Nobel, avec un passé de scénariste et de parolier, dépeint volontiers dans ses

¹³¹⁷ Cf. *supra*, prologue : « Des œuvres de mémoire ».

¹³¹⁸ Le but de Perec est plus proprement celui de « donner à voir, de demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir », Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », *E/C*, t. II, p. 59.

¹³¹⁹ *JMS, OC I*, « En marge de *Je me souviens* », p. 897.

¹³²⁰ Roland Brasseur, *op. cit.*

récits des narrateurs qui lui ressemblent, engagés à recenser dans des bottins des adresses qui lient les noms de personnes disparues à des bâtiments détruits, à des rues qui ressurgissent d'une atmosphère de rêve, mais semblent finalement n'avoir jamais existé. En ce sens, Perec et Modiano se soucient de tisser des liens entre le passé et le présent, reconnaissant la fragilité de la mémoire historique et les conséquences de l'oubli, à la fois sur le plan personnel et collectif. Ainsi, l'inhumanité des camps (*W*) et de l'Occupation (*La Place de l'étoile*) trouvent un écho dans la dénonciation de la France gaulliste dans le contexte des guerres de décolonisation, et notamment de la guerre d'Algérie (*Quel petit guidon chromé au fond de la cour ?*, *Villa Triste*). De même, la mémoire de l'extermination (*La Disparition*, *Dora Bruder*) et de tous les disparus dont il ne reste plus trace ne se font pas sans lien aux émigrés et aux exilés qui traversent, encore aujourd'hui, de fond en comble, le monde contemporain, sans trouver d'ancrage : dans *W*, le drame personnel de la famille de Perec se conclut ainsi sur des allusions explicites à la réalité sombre des *boat people* et des gens déportés sous le régime de Pinochet ; de même, *Ellis Island* raconte les conditions tragiques des européens partis en Amérique depuis la fin du XIX^e siècle, contraints à une vie de fatigue et de discriminations, pleins d'espoirs, mais sans racine, donc condamnés à un destin de dépaysement et d'errance. D'ailleurs, les personnages d'étrangers de Modiano dénoncent un même mal-être dû au déracinement, ou pour mieux le dire, à un enracinement impossible, qu'il s'agisse aussi bien d'une condition ontologique (l'oncle Alex, l'« homme de nulle part » de *Livret de famille*), historique (le juif rescapé Rachman de *Du plus loin de l'oubli*) ou contingente (l'écrivain expatrié Jimmy Sarano de *Vestiaire de l'enfance*). L'œuvre de Modiano est traversée par une quête de l'identité personnelle qui se développe toujours en décalage temporel, poursuivant, par le biais de brèches et d'échos lointains, une histoire autre et meurtrière, qui précède la naissance de l'auteur et qui pèse pourtant sur sa contingence. Le prix Nobel attribué à Patrick Modiano, décerné « pour cet art de la mémoire avec lequel il a fait surgir les destins les plus insaisissables et découvrir le monde vécu sous l'Occupation »¹³²¹, contribue à surmonter les réticences d'une critique universitaire qui le voyait comme un auteur « grand public », aux prises avec une « petite musique toujours recommençante ». Au contraire, les romans de Modiano constituent, par l'exactitude et la méticulosité des détails historiques qu'ils contiennent, une œuvre de construction et de

¹³²¹ Communiqué de presse de l'Académie Suédoise du 9 octobre 2014, disponible en ligne, URL : https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press_fr-8.pdf, consulté le 30 juin 2019 ; cf. aussi Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, cit.

déconstruction mémorielle, de recherche et de déperdition, qui puise dans les traces du passé et les identités de jadis, pour tisser un lien avec un présent incertain.

Ainsi, Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, loin d'être détachés du monde contemporain, tissent, dans leurs œuvres respectives, différents rapports d'interaction avec la cité. Leur présence auctoriale singulière, fortement impliquée dans les textes mêmes, par des modalités différentes pour chacun, contribue-t-elle à donner un sens ultérieur à leur œuvre littéraire ?

2. Ethos : des témoins paradoxaux

Nous avons déjà montré dans le prologue, « Des œuvres de mémoire », quels sont les enjeux qui caractérisent l'époque de l'après-guerre et de quelle manière Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano influent sur le cours de l'Histoire avec leur œuvre littéraire. Dans cette partie, nous nous concentrerons sur leur posture de témoins paradoxaux. Comment ces trois auteurs transforment-ils leur figure auctoriale et comment se (re)construisent-ils par rapport à une urgence intime, mais aussi par rapport à un devoir de mémoire qui les travaille en profondeur, même au niveau collectif ?

Avant que la publication de l'œuvre de Paxton (1970)¹³²² ne paraisse en France en 1973 et qu'un film comme *Le Chagrin et la pitié*¹³²³, réalisé par Marcel Ophüls, ne sorte en 1971, suscitant de vives polémiques, Gary, Modiano et Perec font de la littérature une prise sur le vif de l'Histoire, libérant le « pouvoir visionnaire » de l'écriture dans la recherche du passé. Comme on l'a vu, les événements tragiques de la Seconde Guerre mondiale avaient longtemps constitué un défi pour les témoins-rescapés, incapables de trouver les mots justes pour dire l'extrême de leur expérience, mais se trouvant également dans l'impossibilité morale de garder le silence¹³²⁴. Comment raconter la tragédie quand l'entreprise de la reconstruction qui suit la Seconde Guerre mondiale empêche de regarder en arrière ? Les récits des revenants d'Auschwitz rencontrent l'indifférence des oreilles qui devraient les écouter. Vichy est comparé par Henry Rousso à un « syndrome »¹³²⁵ dont il constate la phase

¹³²² Robert O. Paxton, *La France de Vichy (1940-1944)*, cit.

¹³²³ Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la pitié*, cit.

¹³²⁴ Cf. sur le sujet : Marie Bornand, *Témoignage et fiction, les récits des rescapés dans la littérature de langue française 1945-2000*, Genève, Librairie Droz, 2004.

¹³²⁵ Henry Rousso, *La Syndrome de Vichy*, cit.

de refoulement. Ce n'est qu'avec le procès d'Eichmann, inaugurant l'« ère du témoin »¹³²⁶, qu'on s'engage dans la reconstruction d'une mémoire historique de la Shoah à partir des récits des survivants, auxquels sont ainsi restitués une identité et un rôle social.

Pour sa part, la « littérature concentrationnaire » se compose d'œuvres de témoignage qui s'appuient, selon des degrés différents, sur l'imagination, aussi bien pour reconstruire les souvenirs défaillants ou manquants de l'expérience directe, que pour transmettre de manière percutante aux lecteurs. Dans le scandale que constitue la « poésie après Auschwitz »¹³²⁷, le recours au romanesque, même de la part des témoins directs de l'événement, semble pourtant irrespectueux vis-à-vis de la mémoire des victimes. Ainsi, ce questionnement, à la fois éthique et esthétique, risque de séparer l'expérience des camps et de l'Occupation de la parole littéraire qui, pour un écrivain comme Blanchot¹³²⁸, semble finalement confinée au silence de l'insoutenable.

Au contraire, Perec, dans « L'espèce humaine ou la vérité en littérature »¹³²⁹, s'en prend à une écriture documentariste et larmoyante, qui n'arrive pas à transmettre une compréhension approfondie de l'expérience des camps. D'après le jeune écrivain de *La Ligne générale*, la littérature concentrationnaire véhicule seulement une prise en compte émotionnelle et éphémère de la réalité des faits, qui restent finalement étrangers aux lecteurs.

[La littérature concentrationnaire] cédant à la tentation naturaliste caractéristique du roman historico-social (l'ambition de la « fresque ») [...] a entassé les faits, [...] multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs. Mais ils ne l'étaient pas. Ils ne l'étaient pas pour nous. Nous n'étions pas concernés. Nous restions étrangers à ce monde ; c'était un fragment d'histoire qui s'était déroulé au-delà de nous¹³³⁰.

Perec, l'orphelin à la mémoire absente, le témoin qui n'a rien vu, ou qui ne peut pas s'en souvenir, dans *L'Attentat*, son premier roman, s'imagine aux prises avec un procès kafkaïen, où il s'impute toujours les mêmes actes d'accusation : innocent ou coupable ? Bourreau ou victime ? Responsable ou non responsable ? « Je ne suis pas coupable, hurleras-tu, lorsqu'on te traînera au pied de la guillotine. C'est ce que l'on va vérifier, répondra le bourreau. Et le

¹³²⁶ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cit.

¹³²⁷ Theodor Adorno, *Prismes*, cit.

¹³²⁸ Cf. par exemple Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, cit.

¹³²⁹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G.*, cit.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 93.

couperet claquera. Couic. L'évidence première de la justice. N'est-ce pas évident ? N'est-ce pas régulier ? Pourquoi y aurait-il une autre issue ? »¹³³¹ Le jeune écrivain semble affronter, dans ce texte, le sentiment de culpabilité du survivant et interroger la légitimité de son droit à la parole. Par la suite, il fera de l'écriture le terrain d'une expérience épistémologique : « on croit connaître les camps parce que [...] l'on croit connaître le nombre des morts. Mais les statistiques ne parlent jamais »¹³³². Ainsi, se proposant de fixer, comme il peut, une mémoire douloureuse et lacunaire, Perec n'a de cesse de s'interroger, par le biais d'une écriture oblique et détournée, non pas tant sur l'événement, mais sur « ses répercussions, [sur] son onde sismique, comme [sur] son absence »¹³³³.

Dans *W*, en 1975, l'écrivain trouve finalement les mots et la forme justes pour exprimer la hantise du passé et la douleur du présent : « L'événement eut lieu, un peu plus tard ou un peu plus tôt, et je n'en fus pas la victime héroïque mais un simple témoin »¹³³⁴. Ensuite, il comprend que le souvenir(-écran) du bras cassé était finalement inutile « pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme »¹³³⁵.

Ce qui travaille Perec, c'est la présence corrosive d'un « rien d'humain » qui est, à la fois, l'ultime trace de l'anéantissement absolu et ce qui continue à le relier, en tant que fils, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain, à la chaîne rompue de la transmission. Ainsi, le ton que Perec choisit pour parler de cet unique souvenir d'enfance, pour détailler les vides d'une disparition originaire, est le ton froid et desséché de l'« ethnologue » :

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché) ; je sais que ce que je dis est blanc, neutre, est le signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes¹³³⁶.

L'affirmation de Perec qui joue sur le décalage entre une forme elliptique et dépouillée et la densité émotive des contenus, s'oppose, de manière manifeste, aux témoignages larmoyants

¹³³¹ Georges Perec, *L'Attentat*, cit., p. 41. Cf. notre article « Georges Perec et la (je)udéité, premiers récits », dans Francesca Dainese et Elena Quaglia (dir.), *Contourner le vide : écriture et judéité(s) après la Shoah*, en cours de publication, cit.

¹³³² Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », art. cit., p. 92.

¹³³³ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 161.

¹³³⁴ *W, O C I*, pp. 717, 718.

¹³³⁵ *Ibidem*.

¹³³⁶ *Ibid.*, p. 689.

de la littérature concentrationnaire. *W* est le résultat d'une « distanciation » par rapport à la réalité, qu'il dit avoir apprise grâce à l'œuvre d'Antelme :

L'univers concentrationnaire est distancié. Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'*évoquer*, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. Mais entre son expérience et nous, il interpose la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout¹³³⁷.

Il est alors intéressant de remarquer que Perec, inspiré par l'œuvre d'Antelme, mais aussi par les récits de Rousset et de Cayrol, se propose, en 1962, de « *trahir* la réalité afin de l'exprimer d'une manière plus efficace, afin de nous interdire de la trouver insupportable »¹³³⁸. En effet, l'imagination ne représente pas pour Perec un pendant antithétique de la réalité, mais un instrument de révélation (et de transmission) visionnaire. Ainsi en 1967, influencé par son étude du théâtre de Beckett et du « réalisme critique » de Lukács, il se considère plus que jamais comme un « écrivain du réel ». Ce faisant, il s'oppose aux Nouveaux Romanciers¹³³⁹ et à leur monde « impénétrable » [...] qu'on ne peut ni [...] changer ni [...] transformer »¹³⁴⁰ : « Mon projet de l'époque, dit-il, était – et est toujours resté – proche de la littérature engagée en ce sens que je désirais, je voulais être un écrivain réaliste »¹³⁴¹. Ainsi, comme le dit Manet Van Montfrans, Perec cherche à ouvrir une troisième voie entre l'engagement sartrien et les avant-gardes¹³⁴².

Enfin, en réinventant son *h/Histoire*, à travers le « romanesque fondamental »¹³⁴³ de *La Disparition*, il résout le problème de « comment raconter » sa réalité. Le récit de 1969 permet une « automatisaion », donc une libération de l'écriture autobiographique, qui était

¹³³⁷ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », art. cit., p. 95.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹³³⁹ Georges Perec, « Le Nouveau roman et le refus du réel », dans *L.G.*, cit. : « La tâche essentielle et première du romancier, s'il veut être honnête, est de donner à voir le monde, au lieu de s'acharner à le rendre signifiant. Or ce qu'on peut décrire du monde, ce sont les choses, parce qu'elles « sont là », « dures, têtues, immédiatement présentes, [...] irréductibles. », *ibid.* p. 33.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁴¹ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier contemporain », cit., p. 78.

¹³⁴² Manet Van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, cit., p. 38.

¹³⁴³ « Georges Perec et *La Disparition* », INA, « Actualité littéraire », 5 juin 1969, disponible en ligne, URL : <https://www.ina.fr/video/I09345611>, consulté le 30 juin 2019. Dans cet entretien, Perec déclare qu'il se considère comme un écrivain complètement dépourvu d'imagination : le « romanesque fondamental » auquel il fait référence ressurgit de la pratique des contraintes oulipiennes, qui ont donné à l'écrivain la possibilité de contourner, d'aborder différemment ses impasses autobiographiques.

restée sourde et étouffée dans *Un homme qui dort*. Avec le recul, la distanciation, le travail de montage et de « démontage »¹³⁴⁴ qui requiert cinq années de gestation, Perec suffoque dans *W* la violence expressionniste de *La Disparition*. L'écrivain, ayant trouvé le moyen de débloquent l'écriture autobiographique à travers la contrainte romanesque, opère une mise à distance de la matière narrée pour convaincre son lecteur, tout en le laissant libre dans ses interprétations : il s'agirait ainsi de « montrer quelque chose tout en réservant [son] jugement », en alternant « l'ironie » et « la froideur »¹³⁴⁵. Ainsi, le lecteur ne découvre qu'à la fin du roman que l'île des sportifs où « la vie est faite pour la plus grande gloire du corps », n'est pas le rêve enfantin d'une société inconnue, mais la métaphore filée de l'univers concentrationnaire.

Comme Perec lui-même l'explique dans un entretien :

La figure centrale du livre *W*, c'est l'Allemagne. Mais en fait, je ne parle jamais nommément de l'Allemagne. J'évoque simplement ce que ça a été pour mes parents, tout le long de la guerre, au moment des camps. Simplement je voulais, dans le récit, que l'Allemagne soit présente et dès le début et le fait de pouvoir utiliser des mots allemands, des mots des journaux allemands, des mots des villes allemandes, simplement le mot « allemand » me semblait comme un signe précurseur, quelque chose qui allait donner une certaine tonalité au livre, une certaine sensibilité qui allait permettre à la fin de comprendre, disons, d'une manière plus sensible, que toute cette histoire, qui est censée se passer sur une Ile de la Terre de Feu, en fait se passait dans le monde de feu qui était celui de l'Europe pendant la guerre¹³⁴⁶.

Le récit d'aventure dissimule finalement une quête identitaire mélancolique qui manque son objet, car Perec refuse de faire de son récit une nouvelle entreprise concentrationnaire, une forme exhaustive et bien ordonnée de l'événement et de ses répercussions. Au contraire, il cherche à greffer chez son lecteur une mémoire de la tragédie qui naît des impasses et des réussites du récit, des interrogations qu'il suscite par rapport aux raisons historiques profondes qui meuvent l'écriture, de l'indignation oblique que l'auteur fait ressortir au fil des pages, et qui devient explicite à la fin du livre.

¹³⁴⁴ Georges Perec, « J'utilise mon malaise pour inquiéter mes lecteurs », propos recueillis par Anne Rédon, coopérateur de France, 1-15 décembre 1969, *E/C*, t. I, p. 107.

¹³⁴⁵ « Entretien Georges Perec, Patricia Prunier », propos recueillis par Patricia Prunier le 2 mai 1967 à Paris, *E/C*, t. I, p. 74. Cf. aussi Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier contemporain », conférence citée.

¹³⁴⁶ Rudolfunk Saarländischer, « Auskünfte – Autoren im Dialog », 9 août 1975, entretien cité par Timo Obergöcker, *op. cit.*, p. 123.

C'est également par un jeu de cache-cache que Modiano cherche à captiver l'attention de son lecteur autour d'une histoire qui pose problème par son « authenticité » douloureuse. La fascination de Modiano pour les années noires, dont les parents ne lui parlaient pas, renoue avec une histoire spectrale qui le hante, porteuse des secrets de l'enfance et des non-dits de toute une époque. Dans *Livret de famille*, roman autofictionnel qui suit la trilogie de Vichy, cette obsession intime devient une posture à part entière, se disant engendré par « l'odeur vénéneuse de l'occupation, ce terreau d'où je suis issu »¹³⁴⁷. Mais l'auteur joue sur une figure de « témoin paradoxal », trop conscient des événements sans les avoir vécus directement, et en même temps passeur d'une mémoire collective incommode et encombrante, qu'il semble s'approprié de manière illégitime.

Dans un entretien¹³⁴⁸, l'écrivaine Marie Chaix et sa sœur, l'auteur-compositeur Anne Sylvestre, filles d'Albert Beugras, bras droit de Jacques Doriot, racontent le lien singulier qu'elles entretiennent avec la mémoire de leur père collaborateur. Anne, la sœur aînée, avoue avoir emprunté un pseudonyme et caché son passé lors de ses débuts artistiques, renfermant son chagrin lié à la honte paternelle. Ayant peur d'être blâmée en tant que « fille de collaborateur », elle parvient à demander à sa sœur de ne pas dévoiler leur lien de parenté alors que cette dernière, sous le nom de son mari, se charge de dévoiler les plis de l'histoire familiale. Marie Chaix, au contraire, ressent, comme Modiano, le besoin de « fouiller » sur un passé qui la précède : elle n'avait que deux ans quand son père a été emprisonné à Fresnes, après la Libération, et n'a presque pas connu son frère, mort sous les bombes des Alliés. Au fil de l'entretien, elle raconte le dédain des gens qui lui interdisaient de parler d'antisémitisme, parce qu'elle était vue comme une enfant de la collaboration. Mais elle parle également de Barbara, la chanteuse d'origine juive, qui l'a incitée à écrire son histoire, en disant : « Échangeons nos morts, ils sont tous pareils »¹³⁴⁹. En effet, loin de revendiquer la douleur de sa propre tragédie familiale, Barbara invite Marie Chaix à partager le poids d'un héritage problématique commun, car leurs morts respectifs ont tous été, d'une manière différente les uns des autres, des victimes de l'Histoire.

¹³⁴⁷ *LF*, p. 202.

¹³⁴⁸ « Marie Chaix et Anne Sylvestre, deux sœurs et un secret d'enfance », propos recueillis par Valérie Lehoux, publié le 18/07/2008, disponible en ligne, URL : <https://www.telerama.fr/monde/marie-chaix-et-anne-sylvestre-deux-soeurs-et-un-secret-d-enfance,31524.php>, consulté le 30 juin 2019.

¹³⁴⁹ Sur les rapports entre Patrick Modiano et Barbara, cf. Bruno Blanckeman, « La Gorge nouée », dans Francesca Dainese et Elena Quaglia (dir.), *Contourner le vide : écriture et judéité(s) après la Shoah*, en cours de publication, cit.

Enfin, en 1974, Marie Chaix dans *Les Lauriers du lac de Constance*¹³⁵⁰ exprimera son sentiment de culpabilité par la phrase « moi, je suis un enfant de la Collaboration, du Maréchal, de Doriot, de la Wehrmacht et de l'antisémitisme », mais elle ne reviendra sur cette histoire douloureuse que dans *L'Été du sureau*¹³⁵¹, où elle raconte la difficile réappropriation du nom du père, ayant perdu l'usage du nom de son conjoint à la suite du divorce.

Au contraire, Modiano n'a de cesse de revenir sur cette histoire qui, par un jeu de réfractions et de superpositions, renvoie toujours, plus ou moins directement, à la mémoire paternelle, constituant pour lui une véritable obsession. D'un texte à l'autre, l'écrivain construit une « relation d'identification équivoque »¹³⁵² à la période de Vichy, sur laquelle il joue également lors des entretiens. Comme nous l'avons déjà vu, c'est par un « investissement créatif » que Modiano se plonge dans une histoire qui précède sa naissance, affirmant écrire sur une « Occupation rêvée », qui « relève de la littérature et non pas de l'histoire »¹³⁵³. Comme c'est souvent le cas chez les écrivains de la seconde génération abordant les mémoires des traumatismes familiaux ou collectifs qui précèdent leur naissance¹³⁵⁴, il installe sa propre mémoire sur la mémoire des autres¹³⁵⁵, cherchant ainsi à donner une consistance à son identité de « *latecomer* ». Un écrivain comme Modiano n'est donc pas seulement « venu d'ailleurs » au sens géographique, mais aussi « venu de l'au-delà du temps » au sens chronologique.

Dans *Livret de famille*, le narrateur assiste à la mort inattendue du russe Bourlagoff, figure paternelle, sur laquelle il commence à enquêter. Pourtant, une fois interrogé par la police, il affirme sa position de témoin paradoxal : « Le policier en civil m'a prié de le suivre en qualité de "témoin" et je n'ai pas osé lui dire que je n'avais rien vu »¹³⁵⁶. La difficulté de

¹³⁵⁰ Marie Chaix, *Les Lauriers du lac de Constance*, cit.

¹³⁵¹ Marie Chaix, *L'Été du sureau*, Paris, Seuil, 2004.

¹³⁵² Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : l'Occupation en abyme de la fiction », art. cit. p. 55. Cf. aussi Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l'histoire », dans *De Kafka à Toussaint : Écritures du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, disponible en ligne, URL: <http://books.openedition.org/pur/39923>, consulté le 30 juin 2019.

¹³⁵³ *Ex-libris*, sur TF1, 18 janvier 1966, cité par Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁵⁴ Cf. entre autres Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, cit., p. 22. Cf. *supra*, note 67, prologue.

¹³⁵⁵ En parlant d'Emmanuel Berl, l'écrivain avoue dans un entretien : « Il m'encourage dans mon dessin : me créer un passé et une mémoire avec le passé et la mémoire des autres », Alain Morris, *Patrick Modiano*, Oxford, Berg, 1996, p. 10.

¹³⁵⁶ *LF*, p. 89. Nathalie Heinich rappelle que, dans l'après-Shoah, « les prises de parole en situation officielle, soit devant des commission d'enquête dans le cadre d'un procès, constituent les premières occasions du rupture du silence ». Nathalie Heinich, *Sortir des camps sortir du silence : de l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011, p. 45. Modiano semble revenir symboliquement sur cette première et douloureuse prise de parole pour s'approprier son propre droit de témoin.

la reconstruction biographique de la vie du personnage, dont le narrateur ne sait à peu près rien, cède la place à une reconstruction imaginaire. Finalement, au portrait fragmentaire et fuyant que l'auteur arrive à tracer de Bourlagoff se superpose, comme par procuration, celui du père de l'auteur, Albert Modiano, réinventé à partir des trajectoires et des histoires des gens de son milieu.

Dans *La Ronde de Nuit* et dans *Boulevards de ceinture*, le narrateur s'approprie le « je » auctorial, mais prête sa voix à deux instances opposées et contradictoires : dans le premier cas, le protagoniste, juif, collaborateur et traqueur de résistants, raconte que les faits et les personnages dont il parle sont véritables jusqu'à leurs noms même ; alors que, dans la prière d'insérer de *Boulevards de ceinture*, Modiano ajoute ce postscriptum : « N.B. Les personnages et les situations contenus dans ce livre n'ont aucun rapport avec la réalité »¹³⁵⁷ ; et, à propos de son père, il affirme : « Je me penche sur ces déclassés, ces marginaux, pour retrouver, à travers eux, l'image fuyante de mon père. Je ne sais presque rien de lui, mais j'inventerai »¹³⁵⁸. Le témoin qui n'a rien vu et qui a vécu le choc de l'Occupation seulement de manière diffractée ne peut que parler des résultantes du passé sur le présent ou se faire ainsi le témoin « par procuration » de ceux qui sont morts ou qui sont incapables de parler. Pourtant, dans *Un pedigree*, lorsqu'il tire les ficelles de l'histoire de son père, il avoue son illégitimité de témoin paradoxal, car « on ne doit pas parler à la place d'un autre » :

Il ne m'a jamais confié ce qu'il avait éprouvé au fond de lui-même à Paris, pendant cette période. La peur et le sentiment étrange d'être traqué parce qu'on l'avait rangé dans une catégorie bien précise de gibier, alors qu'il ne savait pas lui-même qui il était exactement ? Mais on ne doit pas parler à la place d'un autre¹³⁵⁹.

Ainsi, d'une part, Modiano avoue être « étranger à la littérature désincarnée »¹³⁶⁰, de l'autre, il fait de son mieux afin que l'écriture se situe « en deçà de l'expérience qu'elle relate »¹³⁶¹. Enfin, dans ses tentatives d'à rebours, la réalité familiale et « la réalité historique se

¹³⁵⁷ *BC*, prière d'insérer.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁵⁹ *UP*, p. 33.

¹³⁶⁰ Patrick Modiano, entretien avec Jean Montalbet, *Nouvelles littéraires*, 13 juin 1968, cité par Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁶¹ Bruno Blanckeman, « Une approche située du roman français (des plis et des paillettes) », dans *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/40140>, consulté le 30 juin 2019.

brouille[nt] toujours à son imaginaire. L'Histoire n'est ni restituée ni reconstruite, mais réinventée »¹³⁶².

La « petite musique toujours recommençante » se distingue donc par un style fragmentaire, riche en allusions évocatrices qui varient dans les détails et les points de vue pour donner une vision des événements à la fois plus complète et plus contradictoire, voire plus « perturbante » et complexe. L'histoire se raconte par soubresauts, digressions, régressions, associations qui se retissent d'un livre à l'autre. Et d'ailleurs, ce mouvement flottant, devenu une marque d'auteur chez Modiano, semble accompagner le processus de refoulement de la seconde génération de l'après-guerre, qui est à la fois obsédée et oublieuse face à une expérience traumatique dont la représentation et la compréhension demeurent difficiles. Dans son *Discours à l'Académie suédoise*, Modiano explique comment le manque de transmission de la mémoire paternelle l'a poussé vers l'écriture :

Je suis comme toutes celles et ceux nés en 1945, un enfant de la guerre, et plus précisément, puisque je suis né à Paris, un enfant qui a dû sa naissance au Paris de l'Occupation. Les personnes qui ont vécu dans ce Paris-là ont voulu très vite l'oublier, ou bien ne se souvenir que de détails quotidiens, de ceux qui donnaient l'illusion qu'après tout la vie de chaque jour n'avait pas été si différente de celle qu'ils menaient en temps normal. Un mauvais rêve et aussi une vague de remords d'avoir été en quelque sorte des survivants. Et lorsque leurs enfants les interrogeaient plus tard sur cette période et sur ce Paris-là, leurs réponses étaient évasives. Ou bien ils gardaient le silence comme s'ils voulaient rayer de leur mémoire ces années sombres et nous cacher quelques choses. Mais devant les silences de nos parents, nous avons tout deviné, comme si nous l'avions vécu¹³⁶³.

Chez Modiano, l'Occupation est une présence inquiétante et allégorique : dans un roman comme *Villa Triste*, où le narrateur se réclame de la posture de « dernier témoin »¹³⁶⁴, elle est dite allusivement par les références à d'autres guerres, comme celle d'Algérie ou d'Indochine ; dans *Du plus loin de l'oubli*, elle revit les obsessions de l'immigré juif polonais

¹³⁶² Victor Malka, « Patrick Modiano : un homme sur du sable mouvant », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2353, 30 octobre-5 novembre 1972, p. 2, cité par Alain Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam-Atalanta, 2000, p. 121. Cf. à ce sujet les articles de Froma Zeitlin, « The Vicarious Witness », art. cit., et Johnnie Gratton, « Postmemory, Prememory, Paramemory: The Writing Of Patrick Modiano », *French Studies*, LIX, n° 1, pp. 39-45.

¹³⁶³ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, cit., p. 14.

¹³⁶⁴ *VT*, p. 16, « Nous aurons été les derniers témoins d'un monde ».

Peter Rachman. Ce qu'on évoque pourtant, par ces effets de télescopage, ce n'est pas l'exactitude des faits mais la complexité d'une période historique refoulée, la marge de doute qui s'impose sur toute enquête la concernant, l'ambiguïté de fond de chaque discours de vérité historique confronté au gris de l'âme humaine, voire à l'inconsistance de la rhétorique simpliste de l'après-guerre et à la multiplicité d'angles d'analyse qui se rendraient nécessaires. Comme le note Bruno Blanckeman, la posture de Patrick Modiano par rapport aux années de l'Occupation n'est jamais celle du « magistère quand il interroge l'histoire et saisit la mauvaise conscience collective : c'est sa propre vulnérabilité, sa propre compromission, son propre délit qu'il affronte ; d'autant que *Dora*, c'est soi-même comme Bruder, le frère qu'il tente de construire »¹³⁶⁵. Ainsi, jusqu'à *Dora Bruder*, récit-enquête à la valeur documentaire, ses textes peuvent être définis comme des « romans de la rémanence plutôt que de la référence, [qui] ciblent un phénomène d'obsession différé dans le temps »¹³⁶⁶.

Enfin, l'ambiguïté des différentes postures de témoin paradoxal fait de Modiano un *medium* « papillonnant », à la fois dépositaire et transmetteur d'« un passé morcelé, incertain, onirique »¹³⁶⁷ qui ne peut être révélé sinon par ses ruptures, par ses vides, par son irrésolution, par son aspect irrémédiable. Face à cela, l'œuvre de Modiano semble un objet probatoire dont il voudrait se débarrasser, qu'il fuit, tout en étant magnétiquement absorbé par elle. Les développements romanesques ne représentent jamais de changements de réalité définitifs à prendre en compte. Au contraire, il continue à brouiller les pistes autour de certains détails très précis qui reviennent en variations continuelles, si bien que le lecteur, comme ses personnages, n'arrive pas à saisir la vérité des faits historiques, sinon en se confrontant directement à leur complexité et à leur incompréhensibilité même.

Chez Gary, le grand résistant qui a survécu à la Seconde Guerre, les textes subliment, au contraire, les références historiques en les transmuant dans l'imaginaire et dans le romanesque. L'œuvre littéraire se fait « lieu de mémoire » de manière allégorique, non sans multiplier des images contradictoires ou antagonistes. Il y a là l'une des différences majeures avec l'œuvre de Georges Perec et de Patrick Modiano, par rapport auxquelles la boussole garyenne apparaît totalement dérégulée. Si l'épigraphe « à la mémoire » pourrait bien

¹³⁶⁵ Bruno Blanckeman, « À corps perdu(s) », art. cit., p. 116.

¹³⁶⁶ Bruno Blanckeman, « Patrick Modiano. L'Occupation en abyme de fiction », art. cit.

¹³⁶⁷ « À la fin d'un roman policier, il y a une explication, une résolution. Cela ne convient pas quand on veut, comme moi, décrire un passé morcelé, incertain, onirique. », Entretien de Nathalie Crom, « Patrick Modiano, prix Nobel de littérature », *Télérama*, 4 octobre 2014, disponible en ligne, URL : <http://www.telerama.fr/livre/patrick-modiano-se-livre,117471.php>, consulté le 30 juin 2019.

rassembler les trois auteurs à travers leur travail commun contre l'écoulement du temps et leur lutte contre l'oubli, leur démarche scripturaire est pourtant assez différente. On se souvient de la déclaration poétique de Perec : « Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes »¹³⁶⁸. Chez Perec, le détail (géographique, chronologique, historique, sociologique) est loin d'être ce que Barthes appelait « un effet de réel »¹³⁶⁹ à la « valeur référentielle », « contingente » et somme toute « inutile ». « Arracher » à l'oubli (vu comme un scandale, une seconde mort) des « bribes précises » du passé signifie attribuer à l'écriture un rôle salvateur, qui passe par l'enquête (structurante), puis par l'énumération (consacrante), afin de résister, de reconstituer la trace de ce qui existe et de ce qui n'existe pas, ou n'existe plus.

Chez Patrick Modiano, la question est encore différente, la recherche peut-être ultérieure. Comme Bruno Blanckeman l'a écrit, à propos de l'écrivain prix Nobel, « la multiplication de détails [...] renvoie au fonctionnement d'une mémoire obsessionnelle dont les récits se font l'écho, sans toutefois lui offrir de résolution symbolique autre que des cadres d'ensemble comme l'Occupation et l'enfance »¹³⁷⁰. En découle que les repères spatio-temporels, loin d'être fictifs, sont trop généraux ou proliférants ; ils véhiculent un « effet d'irréel »¹³⁷¹ qui symbolise la faillite du processus de remémoration/fixation d'un certain événement par l'écriture¹³⁷².

On voit alors toute la distance avec l'écriture garyenne, une aventure qui plonge ses repères dans le symbolique, plutôt que dans la référence concrète. D'ailleurs, comment se passer autrement du passé, alors que, comme l'écrivain le dit, on a « charge d'âme » ? Boisen explique ainsi le secret d'un paradoxe seulement apparent :

¹³⁶⁸ Georges Perec, *EE, OCI*, p. 646.

¹³⁶⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, 11, 1968, Recherches sémiologiques, le vraisemblable, pp. 84-89, disponible en ligne, URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, consulté le 30 juin 2019.

¹³⁷⁰ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 112.

¹³⁷¹ Cf. Akane Kawakami, « Unreal Stories : The effet d'irréel », dans *A Self-Conscious Art : Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, pp. 49-67, et notamment p. 52. Akane Kawakami parle d'une parodie de la narration mimétique classique, basée sur les effets de réel.

¹³⁷² « La mémoire et l'écriture fonctionnent sur un mode associatif : un événement en appelle un autre, indépendamment même du contexte respectif de l'un et de l'autre, ce qui les voue à dériver tous deux en solitaire loin des circonstances réelles qui furent les leurs et compromet toute entreprise de reconstitution archéologique », Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 114.

Romain Gary a vécu un moment déterminant dans l'histoire européenne. Ce qu'il a vécu l'a marqué en profondeur, déterminant sa vision du monde. Cependant, il est resté rétif à toute commémoration (exception faite du procédé que l'on trouve à la fin des *Cerfs-volants*). La mémoire littérale des lieux, des pays et, surtout, des personnes, est là, mais Gary évite soigneusement de la thématiser. Même dans ses livres de souvenirs, il évite d'évoquer ce qui s'est passé. Il s'en tire par une pirouette, une anecdote amusante et, dans la plupart des cas, inventée de toutes pièces. La survie des événements est assurée exclusivement par leur message et leur valeur morale ; le reste (le temps, le lieu, les acteurs) est anecdotique¹³⁷³.

Comme on l'a vu, Gary n'est pas un témoin qui n'a rien vu, mais un compagnon de la Libération qui a perdu sa famille dans les camps et ses copains d'armes à la guerre. De plus, il se sent directement responsable d'avoir tué des victimes innocentes au cours des bombardements. Par rapport à la contingence historique – soit-elle strictement personnelle ou collective – Romain Gary met ainsi le masque d'un Janus bifrons, qui détourne l'attention de ses silences et de son accablement par l'invention démiurgique, aussi bien que par les procédés équivoques de l'inversion et de l'ironie. Comme *La Place de l'étoile*, qui se construit sous les traits de la farce carnavalesque, *La Danse de Gengis Cohn* est une fable philosophique qui dénonce, par un style dérisoire et provocateur, une mémoire incendiaire et inapaisée. Gengis Cohn, le mort-vivant, le témoin d'Auschwitz qui est revenu pour tourmenter, comme un parasite, le subconscient de son bourreau allemand Schatz,¹³⁷⁴ oppose au « silence de l'Humanité muette »¹³⁷⁵ cher à Blanchot, un « humour des extrêmes »¹³⁷⁶ : cruel, subversif, irrévérent, dérangeant, à la limite du mauvais goût, parfois même blasphématoire. Le roman se construit sur des « *qui pro quo* situationnels et verbaux »¹³⁷⁷ qui expient les obsessions et les souffrances de son auteur liées à la découverte, au retour de

¹³⁷³ Jørn Boisen, « Un autre genre d'antimémoires : mémoire et oubli chez Romain Gary », *Revue Romane*, Octobre 2010, vol. 45, Issue 2, pp. 234-246, ici p. 240.

¹³⁷⁴ Ce phénomène d'intériorisation est brillamment expliqué par Cohn : « pendant des générations, ils nous ont appelés des “ennemis à l'intérieur”. A présent, ils nous ont vraiment intériorisés. », *DGC*, p. 27.

¹³⁷⁵ Cf. Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du “récit de filiation” », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 95-112, ici p. 98, disponible en ligne, URL: <http://id.erudit.org/iderudit/0388p60ar>, consulté le 30 juin 2019.

¹³⁷⁶ Judith Kaufmann, « Romain-Gary-Gengis-Cohn, un terroriste de l'humour », art. cit., p. 230. Cohn parle ainsi de son humour : « Les critiques faisaient quelques réserves sur mon humour : ils le trouvaient un peu excessif, un peu agressif, cruel. Ils me conseillaient un peu plus de retenue. Peut-être avaient-ils raison. », *DGC*, p. 9.

¹³⁷⁷ Judith Kaufmann, « Romain-Gary-Gengis-Cohn, un terroriste de l'humour », art. cit. Cf. aussi : Judith Kauffmann, « La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », art. cit.

la guerre, de l'univers concentrationnaire et des tous les morts qu'elle a emporté avec elle. « La parole de l'Après » pour Gary joue donc du glissement liquide entre le *witz* libérateur et la blague raciste, devenant une arme de défense des faibles, mais aussi une arme de démystification critique par rapport à la mémoire des camps.

D'ailleurs, dans *Pour Sganarelle*, texte théorique qui ouvre la *Trilogie Frère Océan*, dont fait partie aussi *La Danse de Gengis Cohn*, Gary explique que le romancier doit dépeindre « la réalité pour le cauchemar qu'elle est »¹³⁷⁸, mais il réserve à la fiction le devoir d'intervenir sur scène pour permettre la « réparation » de la part irrémédiable du réel. Ainsi, Gary entend *se servir de* l'histoire, à l'instar d'une résistance, d'un contrepoids, d'un contretemps par rapport au présent de l'écriture : « C'est précisément, écrit-il, par tout ce qui n'est pas dénonciation directe et spécifique que l'œuvre agit comme une dénonciation »¹³⁷⁹.

À l'origine, le roman *Les Cerfs-volants*, consacré au thème de la Résistance et dédié aux compagnons de la Libération, aurait dû représenter un témoignage assez fiable de l'aviateur-survivant Gary, au sujet de ses frères d'armes. Mais le projet éclate, surtout à cause de la difficulté de rendre, par une écriture ponctuelle et réaliste, une histoire déjà victime d'interprétations divergentes et trop facile à trahir. Bien qu'un significatif « à la mémoire » reste en épigraphe, Gary se voue finalement au parti de la fiction, ne gardant presque aucune trace des compagnons ni des « lieux de mémoire » qui ont été le théâtre de la guerre. D'ailleurs, comme lui-même l'avait expliqué dans *La Nuit sera calme*, la guerre avait été pour lui « la disparition à la main » de la « seule tribu humaine à laquelle il avait appartenu à part entière ». Il le raconte ainsi :

Je ne me réunis pas, je ne commémore pas, je ne rallume pas. Mais c'est en moi et c'est moi. [...] Je pense à eux sans aucune espèce de tristesse, sans dalle funéraire, sans à genoux. Je souris quand je pense à eux. [...] Je n'ai jamais voulu en faire des livres. C'est leur sang, leur sacrifice et ils ne sont pas tombés pour des gros tirages¹³⁸⁰.

Puisque témoigner de manière fidèle de la réalité des faits, c'est déjà la trahir et la rendre irréaliste, la fiction seule peut rendre une vérité indicible, sans mentir. Ce que Gary refuse, à l'instar de Perec et de Modiano, c'est le recours à une narration lacrymale ou doloriste de la guerre. Comme nous l'avons vu, ses romans foisonnent de personnages de rescapés et de

¹³⁷⁸ L'expression est de Julien Roumette, « Le Cauchemar de l'Histoire », dans « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., p. 50.

¹³⁷⁹ *PS*, p. 140.

¹³⁸⁰ *NSC*, pp. 108, 109.

résistants, aussi bien que de références historiques évocatrices, comme celle du Vel'd'Hiv, qui reviennent sans cesse. Pourtant, le recours à la fiction et à l'humour interdit l'instrumentalisation de la souffrance et la rhétorique du souvenir. Comme le dit Decout, « écrire après Auschwitz pour Gary c'est surtout refuser le désastre du Celan ou d'un Blanchot, le naufrage de la littérature dans la nuit et le dire impossible »¹³⁸¹.

La seule figure de témoin que Gary accepte est celle de « témoin intérieur », un habitant du moi qui accompagne (ou obsède) la vie d'un personnage, lui interdisant d'oublier et de désespérer : « témoin intérieur », sa mère l'était lorsqu'elle l'a sauvé pendant la guerre, par la force de ses « rêves agissants », lui rappelant toujours qui il était et qui il devait devenir ; ou Monsieur Piekielny, faisant appel à la mémoire du jeune Kacew afin que ce dernier se souvienne de lui, le juif exterminé de la rue Grande-Pohulanka, auprès des grands de ce monde ; « témoin intérieur », Cohn l'est en reproduisant fidèlement devant son bourreau allemand la voix des mères juives massacrées, comme une sorte de conscience intérieure ; « témoin-intérieur », le personnage mythologique de Nadeja l'est en aidant à survivre, par ses mots légendaires et son exemple vertueux, les partisans perdus dans le maquis ; enfin, « témoin intérieur », la « femme-ange » qui rend visite à Robert et aux autres prisonniers des camps dans *Les Racines du ciel* l'est en leur interdisant de désespérer, tout comme Lila en revenant dans la mémoire pathologique de Ludo pour le pousser à continuer de combattre. Enfin, Gary cherche à devenir le « témoin intérieur » de ses lecteurs, afin qu'ils marginalisent volontairement la contingence pour refonder, grâce à la fiction, les valeurs d'une civilisation « authentique ».

Ainsi, à la fin des années 1960, Gary, Perec et Modiano contribuent de manière différente à lever le voile qui s'était posé, depuis la Libération, sur l'Histoire des camps et de l'Occupation, stimulant le retour du refoulé dans les mémoires individuelles et collectives. S'ils refusent toute écriture édifiante, diabolisante, ou imposée par l'idéologie dominante, ils se servent dans leurs textes d'images ahurissantes, aussi bien que fragmentées et partielles pour « faire voir », pour rendre tangibles les lignes de faille de la réalité, c'est-à-dire pour la restituer et la transmettre sans la trahir.

Du coup, bien que ce soit de manières différentes, les trois auteurs refusent de rendre dans leurs ouvrages une reconstruction historique de la période de la guerre et de l'après-guerre, mais cherchent à en représenter l'aspect chaotique, revendiquant ainsi la liberté de l'art de

¹³⁸¹ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 139.

dépasser les schématismes des intentions et de mettre à l'épreuve, sinon d'offrir, son savoir propre face à la complexité des événements.

3. « Contourner » : des témoins grotesques

Gary, Modiano, Perec affrontent le drame de la Shoah d'une manière singulière, en surmontant les contradictions, les tortuosités douloureuses, les failles mémorielles, les interdits qui pèsent sur Auschwitz à la fin des années 1960, période particulièrement complexe de l'histoire littéraire et socio-culturelle française.

Chez Gary et Modiano notamment, l'humour bouleverse l'univers ambiant et récuse le pathétisme de l'auto-victimisation. Les deux écrivains refusent également de mettre en scène l'énième fiction sacrilège des camps, à la manière de Schwartz-Bart : par la posture ambiguë de leurs protagonistes, ils surmontent les interrogations liées à la fiabilité et à la légitimité du discours de témoignage, tout en arrivant à transmettre aux lecteurs une mémoire problématique de l'Occupation et des camps autrement refoulée. Pour le dire avec les mots d'Alberto Cavaglion, leur textes n'ont pas été écrits « pour conforter les affligés mais pour affliger les confortés »¹³⁸².

À bien des égards, le critique utilise cette formule pour parler de l'œuvre de Giorgio Bassani¹³⁸³, écrivain juif dont la plupart des récits vise à décrire la vie de la communauté juive de Ferrara au temps des persécutions raciales, des déportations et de la résistance. Si les récits de Bassani, ayant une écriture et une structure de type classique, se différencient des textes de Gary et de Modiano des années 1960, l'écrivain italien met également en évidence le conflit intérieur des juifs assimilés qui, intégrés dans la langue et la culture italienne, sinon dans la politique fasciste de l'époque, se retrouvent exclus, persécutés et finalement déportés dans les camps, à l'instar des criminels communs.

Dans son roman le plus célèbre, *Il giardino dei Finzi-Contini*¹³⁸⁴ de 1962, Bassani raconte l'histoire d'une famille de l'aristocratie juive qui refuse tout compromis avec les

¹³⁸² Alberto Cavaglion se réfère à *La Tregua* de Primo Levi (1963) : « La storia di malefizi con cui Levi nacque narratore [...] venne scritta non per confortare gli afflitti, ma per affliggere i confortati », Alberto Cavaglion, « La questione dello scrivere dopo Auschwitz » dans Rosanna Gorris Camos et Paolo Momigliano Levi (dir.), *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, Florence, Giuntina, 1999, p. 99. Cf. également dans le même recueil : Rosanna Gorris Camos, « Da Sefarad à Zarphath : i fantasmi dell'esilio, da Primo Levi à Agota Kristof », pp. 79-88.

¹³⁸³ Il est intéressant de remarquer que, parmi d'autres activités de romancier et d'homme politique, Giorgio Bassani (1916-2000), a été rédacteur dans la revue *Botteghe Oscure*, fondée par Margherita Caetani en 1948, qui comptait parmi ses plumes les plus célèbres celle de Maurice Blanchot et Italo Calvino.

¹³⁸⁴ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Turin, Einaudi, 1962 ; Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1964. Cf. également Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi : dentro le mura*, Milan, Feltrinelli, 2012.

fascistes, à la différence d'autres juifs plus accommodants ou complices. Pourtant, les Finzi-Contini ne s'opposent guère au régime : ils cherchent seulement à rester isolés dans leur jardin, une sorte d'Éden en dehors de l'histoire, jusqu'à ce qu'ils soient déportés au camp de Fossoli, en 1943, puis en Allemagne. Giorgio Bassani décrit ainsi le rapport paradoxal, et pourtant si « banal », qui liait des familles juives comme la sienne, au fascisme de Mussolini¹³⁸⁵. Si le père du protagoniste (un narrateur anonyme et « autofictionnel ») se vante d'être « médecin et fasciste depuis 1919 », son fils manifeste un comportement ambivalent, se trouvant finalement incapable de réagir face à sa propre lâcheté.

Era vero: Mussolini e compari stavano accumulando contro gli ebrei italiani infamie e soprusi d'ogni genere, diceva per esempio Malnate; il famigerato Manifesto della Razza del luglio scorso, redatto da dieci cosiddetti « studiosi fascisti », non si sapeva come considerarlo, se più vergognoso o più ridicolo. Ma ammesso ciò – soggiungeva – gli sapevamo dire, noialtri, quanti erano stati prima del '38 in Italia gli « israeliti » antifascisti? Ben pochi, temeva, un'esigua minoranza, se anche a Ferrara, come Alberto gli aveva detto più volte, il numero di loro iscritti al Fascio era sempre stato altissimo. Io stesso nel '36 avevo partecipato ai Littorali della Cultura. Leggevo già, a quell'epoca, la Storia d'Europa del Croce? Oppure avevo aspettato, per calarmici dentro, l'anno successivo, l'anno dell'*Anschluss* e delle prime avvisaglie di un razzismo italiano? Subivo e sorridevo, talora ribellandomi, ma più spesso no, ripeto, conquistato mio malgrado dalla sua franchezza e sincerità, certo un po' troppo rozze e impietose, un po' troppo da *goi* – mi dicevo – ma in fondo veramente pietose perché veramente uguaglianti, fraterne¹³⁸⁶.

¹³⁸⁵ « Je viens d'une famille de ce type : juive et fasciste. Mais soyons clairs. D'innombrables autres familles juives à cette époque étaient comme la nôtre, normales (et banales) comme la nôtre. Nous étions des petits bourgeois, caractérisés, nous aussi, par les mêmes défauts, par les mêmes insuffisances de la bourgeoisie catholique modérée de notre temps. Cela peut paraître étrange : pourtant, avant 1938, presque tous les Juifs italiens étaient fidèles à la Maison de Savoie, tandis que le Duce, qui avait conquis l'empire, représentait une sorte d'idole pour beaucoup de nos mères, de nos tantes et de nos sœurs. Après 1938, après que les lois raciales devinrent notoires, presque tout le monde comprit, bien sûr. Mais avant cette date fatidique, je le répète, chez les Juifs italiens, dominait le conformisme le plus total. », notre traduction, Giorgio Bassani, « L'assalto fascista alla Sinagoga di Ferrara », dans Luigi Arbizzani e Alberto Cattabiani (dir.), *Storia dell'antifascismo italiano, II, Testimonianze*, Rome, Editori Riuniti, 1964, pp. 164-165, cité par Alberto Cavaglioni, « Giorgio Bassani, la storia e il paesaggio », 2 juin 2017, disponible en ligne, URL : https://storiamestre.it/2017/06/bassani-storia-e-paesaggio/#footnote_2_6606, consulté le 30 juin 2019.

¹³⁸⁶ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 163. Tr. fr. : « C'était vrai : Mussolini et compagnie étaient en train d'accumuler contre les Juifs italiens des infamies et des vexations très graves, disait par exemple Malnate ; le fameux Manifeste de la Race de juillet dernier, rédigé par dix soi-disant « savants fascistes », on ne savait pas si on devait le considérer comme plus honteux que ridicule, ou vice versa. Mais cela admis, ajoutait-il, pouvions-nous lui dire, nous autres, combien, avant 38, il y avait eu en Italie, d'« Israélites » antifascistes ? Bien peu, il le craignait, une minorité exiguë, puisque même à Ferrare, comme le lui avait dit

Ainsi, Giorgio Bassani dépeint, avec une ironie sombre, le destin de nombreux juifs, victimes d'une histoire meurtrière contre laquelle ils n'ont pas combattu, se croyant intouchables, en vertu de leur loyauté au régime¹³⁸⁷. L'écrivain antifasciste exprime un point de vue fort et singulier sur l'extermination, en attirant l'attention sur l'un des paradoxes majeurs et inquiétants de la société italienne de l'époque :

Je n'ai jamais accepté d'expliquer l'histoire des juifs italiens par l'holocauste. C'est une manière d'envisager leur extermination qui ne me convainc pas de tout. La véritable tragédie des juifs italiens, et personne ne l'avait vraiment dit, a été de finir à Buchenwald et à Auschwitz tout en ayant été, pour la plus part, des fascistes très convaincus¹³⁸⁸.

Bassani, comme Modiano et Gary, refuse évidemment l'idée d'une communauté juive qui aurait pris une part active dans sa propre extermination, mais met en évidence l'ambivalence de l'âme humaine face à une situation si extrême et « inattendue » comme celle des déportations, en surmontant toute explication simpliste ou manichéiste. On voit là un parallèle avec la démarche empruntée par Modiano, lorsqu'il refuse de voir les collaborateurs comme une entité ennemie stérile, dépravée et coupable, banalement mise en opposition au bon cœur des persécutés ou des partisans. C'est peut-être pour cette raison que les protagonistes de la trilogie de l'Occupation partagent tous entre eux ce point commun, le fait d'incarner une nature double, voire à la fois celle de bourreau et celle de victime, comme le père de Modiano. Au contraire, *Lacombe Lucien*¹³⁸⁹, protagoniste du film homonyme de Louis Malle, dont Modiano signe le scénario, n'est pas juif. Il est un paysan du Lot, qui entre dans la collaboration pour se venger contre les partisans qui ont refusé de l'accueillir dans

plusieurs fois Alberto, le nombre de ceux-ci inscrits au Fascio avait toujours été élevé. Moi-même, en 36, j'avais participé aux Littorales de la Culture. Est-ce que je lisais déjà, à cette époque, *L'Histoire de l'Europe de Croce* ? Ou bien avais-je attendu, pour en avoir la révélation, l'année suivante, l'année de l'*Anschluss* et des premières escarmouches d'un racisme italien ? », *Le jardin des Finzi-contini*, cit., p. 163.

¹³⁸⁷ En France, le cas d'Irène Némirovsky est assez emblématique de cette situation : l'écrivaine russe d'origine juive est devenue dans les années 1930 un auteur de renom au sein du champ culturel et littéraire français. Pourtant, en 1940, ayant peur d'être déportée, elle implore la protection du Maréchal Pétain, en disant qu'elle ne pouvait se résoudre à imaginer qu'on ne distingue pas une étrangère « honnête » et de renom, habitant en France depuis vingt ans, de « la racaille juive », cf. Susan Suleiman, *La Question Némirovsky : vie, mort et héritage d'une écrivaine juive dans la France du XX^e siècle*, cit.

¹³⁸⁸ Elizabeth Kertesz Vial, « Entretien de Giorgio Bassani du 15 mai 1984 », *Chroniques italiennes*, 2, 1985, pp. 65-66, cité par Danielle Camilleri, « Écriture et responsabilité : Giorgio Bassani et Primo Levi », dans Rosanna Gorris Camos et Paolo Momigliano Levi (dir.), *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, cit., p. 128.

¹³⁸⁹ Louis Malle, Patrick Modiano, *Lacombe Lucien*, cit.

leur réseau. Ainsi, le jeune homme ne fait preuve d'aucune motivation idéologique, ni d'aucune morale, lorsque des membres de la Gestapo l'entraînent dans le monde interlope des saisies de bien et des rafles de juifs, jusqu'au jour où ils lui demandent de livrer la famille de sa fiancée, France, une jeune fille d'origine juive.

D'une part, Modiano remet en question l'Histoire française « officielle », qui voudrait voir une France unie dans la lutte contre l'Occupant, occupée à reconstruire son présent sur l'oubli de Vichy. De l'autre, pourtant, l'écrivain joue sur le fil de l'ambiguïté¹³⁹⁰ et n'hésite pas à nuancer de faiblesses les conduites de son personnage et des gens qui l'entourent et appartiennent au milieu interlope fréquenté par son père pendant l'Occupation. Par la médiation de la fiction, le spectateur est donc amené à suspendre tout procès expéditif envers autrui et à embrasser emphatiquement le drame de chaque caractère humain, même le plus négatif.

« Les monstres existent, mais ils sont trop peu nombreux pour être vraiment dangereux ; ceux qui sont les plus dangereux, ce sont les hommes ordinaires »¹³⁹¹ : cette considération dramatique de Primo Levi rejoint celle de Hannah Arendt sur la banalité du mal¹³⁹². Ainsi, de la même manière que Modiano fait de Lucien Lacombe un fidèle membre de la Gestapo sans qu'il n'ait aucune conscience politique ni morale, Romain Gary dépeint le commissaire Schatz comme un homme « zélé, obéissant, [...] qui a crié “*Feuer*” parce qu'[il] avait reçu des ordres »¹³⁹³ ; un homme qui après l'Holocauste n'a d'autre désir que celui de « se laver » de ses crimes, et de « se sentir propre ». En effet, comme Modiano et Bassani, Gary n'hésite pas à mettre en œuvre une poétique du gris¹³⁹⁴ et de l'ambiguïté pour revêtir son personnages de toute son allure mortelle : « Le blanc et le noir y'en a marre. Le gris, il n'y a que ça d'humain »¹³⁹⁵, affirme-t-il, en traçant une différence significative, par exemple, avec les *Carnet du Sous-sol*¹³⁹⁶ de Dostoïevski, où le mal humain, au contraire, est

¹³⁹⁰ Cf. sur le sujet : Martine Guyot-Bender, *op. cit.*

¹³⁹¹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, tr. de l'it. par Martine Schruoffeneger, Paris, éd. Julliard, « Pocket », 1987, Appendice, p. 311.

¹³⁹² Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, trad. de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Gallimard, 1966.

¹³⁹³ DCG, p. 90. L'on remarque le jeu de mot en français entre « Feuer » et « Führer ».

¹³⁹⁴ Rappelons à ce sujet la réflexion de Primo Levi sur « la zona grigia » (« la zone grise ») dans le chapitre homonyme de *I sommersi e i salvati*. Sans confondre bourreaux et victimes, l'écrivain affronte la question de la collaboration d'une partie des déportés au système de domination totalitaire des Lagers, en échange d'un privilège ou d'une promesse de survie. D'après Levi, cette zone trouble, située à l'intérieur de chacun, est prête à émerger de nouveau dans toutes sortes de situation oppressive. Cf. Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1987. Cf. également l'analyse de Tzvetan Todorov, « Le siècle de Romain Gary », *Mémoire du mal, tentation du bien : enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001, pp. 233-246.

¹³⁹⁵ LCV, p. 334.

¹³⁹⁶ Fédor Dostoïevski, *Carnets du sous-sol*, tr. du russe par Sylvie Howlett, Paris, Magnard, 2008.

dépeint par des teintes haletantes. La « fraternité » à laquelle s'appelle Gary n'est pas l'indifférenciation entre bourreaux et victimes, mais la conscience du fait qu'il y a de l'inhumanité dans l'homme et que « le côté allemand » constitue même sa composante la plus humaine. En faisant cela, il dépeint, comme Modiano, une « patrouille perdue », qui n'a pas vraiment de vainqueurs et qui risque toujours de répéter ses erreurs¹³⁹⁷.

D'ailleurs, se confronter rationnellement à la question du Mal est nécessaire pour prendre en compte la complexité des événements tragiques de la Seconde Guerre mondiale, sans se laisser emporter seulement par les considérations personnelles des témoins. La guerre de 1939-1945 a été considérée comme le premier conflit « idéologique » de l'Histoire, car elle a vu sur le champ de bataille la confrontation entre les grandes démocraties occidentales et les totalitarismes. Pourtant, les gens qui y ont participé, les acteurs de la « petite histoire » appelés à combattre pour leur pays, n'avaient pas forcément tous une conscience politique, et ne combattaient souvent que pour sauver leur propre vie.

La dimension tragique qu'on relève par rapport à l'expérience des camps et de l'Occupation (sans parler de l'extermination des populations civiles qui a eu lieu au Japon, suite à l'éclatement de la bombe atomique), requiert une récréation des formes de la représentation et une refondation des esthétiques classiques aptes à raconter ces événements dramatiques. En effet, l'écriture représente l'une des rares tentatives de réponse aux horreurs de la guerre, jouant un rôle majeur dans la reconstruction des individualités et de leur lien avec les communautés d'appartenance. Comme Éric Marty le dit, il est donc fondamental, pour les écrivains, de ne pas se résigner à deux extrêmes : dire l'indicible et exprimer tout l'exprimable¹³⁹⁸.

Ainsi, l'enquête policière, pour Perec, la fable métaphorique pour Gary, le délire hallucinatoire pour Modiano, permettent de « dire autrement »¹³⁹⁹ la mémoire de la Shoah.

¹³⁹⁷ Il s'agit d'un thème qu'il avait déjà abordé dans *Tulipe* (1947) où le protagoniste expiait ainsi ses remords : « ce sont les Allemands, mon ami. Nous n'y sommes pour rien. Nous, nous avons les mains propres. Nous, nous sommes honnêtes, humains, tolérants... C'est pas nous, c'est eux. [...] Il me vient un soupçon affreux. [...] L'homme est-il allemand ? », *Tulipe*, pp. 88, 89. Dans ce roman, l'humanité est définie comme une « patrouille perdue », image sur laquelle s'ouvre *Le Grand Vestiaire*, récit de 1948 ayant pour co-protagoniste le personnage de collaborateur Vanderputte, louche et en même temps si pitoyable face à la violence expéditive et également aveugle face à l'épuration. Le subconscient collectif de *La Danse de Gengis Cohn* reviendra ensuite dans *Pseudo*, où un délirant Ajar-Pavlowitch avouera : « je suis un ouvrage collectif », assumant la culpabilité de toute une époque.

¹³⁹⁸ Éric Marty utilise la formule « inexprimer l'exprimable », se référant au choix de ne pas céder au documentarisme et surtout au sensationnalisme du langage de certains romans, *Sur Shoah de Claude Lanzman*, cit., p. 42.

¹³⁹⁹ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit.

Puisque, « ce que l'horreur brise est justement la continuité du récit de la mémoire »¹⁴⁰⁰, *La Danse de Gengis Cohn*, *La Place de l'étoile* et *La Disparition* sont caractérisées par une atomisation narrative qui est la seule réponse possible entre ce qui est immémorable et ce qui est inoubliable. Dans ces textes, les anecdotes se multiplient et la parataxe syntactique contribue à la formation d'un style hallucinatoire et endiablé qui dit la cassure mémorielle et l'impossibilité du récit linéaire. À ce dernier se substituent, au contraire, trois récits au tissage complexe, où l'instance narrative change continûment et dont l'ordre chaotique des événements et le choix de l'inachèvement narratif représentent les structures portantes. De plus, les différents escamotages romanesques permettent le passage de la mémoire collective à une dimension réflexive autrement refoulée.

Modiano, dans la trilogie de l'Occupation, et Gary, dans *La Danse de Gengis Cohn*, choisissent une forme d'expression qui leur permet de dire la tragédie au-delà du rire, ou comme Burgelin le dit, de « rire au-delà du rire » : « seule, une sorte de *vis comica*, de comique qui aille jusqu'au bout de sa violence, pouvait donner toute sa mesure à ce qu'il y avait d'insensé, d'absurde au milieu même du terrifiant »¹⁴⁰¹. Plusieurs thèmes et structures formelles rapprochent ces deux romans.

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, la description de Cohn, incarnant le type juif, au nez crochu, au dos bossu, maître du camouflage¹⁴⁰² et traître par excellence, rappelle celle de Shlemilovitch, le héros de Modiano, dont le visage composé de mille facettes lumineuses [...] change sans arrêt de forme »¹⁴⁰³. Les deux personnages n'ont aucune profondeur psychologique ; ils sont décrits par le biais de la stéréotypie occidentale, c'est-à-dire celle du « juif immanent, omniprésent, latent, assimilé, intimement mélangé à chaque atome d'air et de terre allemands »¹⁴⁰⁴ dans le cas de Cohn, et français, dans le cas de Shlemilovitch. Ils se décrivent de manière auto-dérisoire, typique de l'humour juif, en pastichant le discours

¹⁴⁰⁰ Hermes Salceda, « Contrainte et mémoire dans *La Disparition* », dans Christelle Reggiani, (dir.), *Relire Perec*, cit., p. 227. Cf. aussi Johann Michel, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », art. cit.

¹⁴⁰¹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, cit., p. 105.

¹⁴⁰² Hannah Arendt ironise également sur les multiples camouflages d'un certain « M. Cohn » : « M. Cohn de Berlin [...] a toujours été allemand à 150 % et un Allemand ultra patriote. En 1933, ce même M. Cohn s'est réfugié à Prague et s'est très rapidement révélé un patriote tchèque convaincu – aussi sincère et loyal qu'il avait été vis-à-vis de l'Allemagne. [...] Vers 1937, le gouvernement tchèque, déjà sous l'oppression nazie, a commencé à expulser les réfugiés juifs [...]. Notre M. Cohn gagna alors Vienne [puis] Paris. Ayant déjà acquis un grand savoir-faire dans l'art de confondre ses désirs et la réalité, tellement convaincu qu'il séjournerait désormais en France, il refusait de prendre au sérieux de simples mesures administratives. Par conséquent, il préparait son intégration à la nation française en s'identifiant à "notre" ancêtre Vercingétorix [...]. », *Nous autres réfugiés*, cit., pp. 32, 33.

¹⁴⁰³ *LPE*, p. 152.

¹⁴⁰⁴ *DGS*, p. 12.

antisémite. En tant qu'« exclus », ils ne font que mettre en évidence leur altérité imposée de témoins de leur temps : en effet, le jeu entre « auto-images » et « hétéro-images »¹⁴⁰⁵ dont les auteurs se servent est censé mettre en cause respectivement la France et l'Allemagne de l'époque, leur nationalisme, la pensée figée de la bourgeoisie, distraite par le renouveau économique des années 1960 et donc oublieuse de son crime collectif. Concernant l'Allemagne, par exemple, Shlemilovitch cache sa judéité à Hilda, en montrant une langue et un charme prétendument français. Ce faisant, il rapporte, par le biais du discours indirect libre, les clichés antisémites qui décrivaient les juifs comme ceux qui avaient « perverti » et « maquereauté »¹⁴⁰⁶ le pays de la femme, empêchant le processus de reconstruction de l'Allemagne après la Seconde Guerre mondiale. Également, Gengis Cohn, habillé en manteau noir, pyjama rayé et « étoile jaune réglementaire »¹⁴⁰⁷, s'en prend au commissaire allemand qui définit les meurtres opérés par Lily et Florian comme le « premier massacre collectif » de l'Histoire, les considérant « sans trace de raison, sans trace de motif » et surtout « sans précédent »¹⁴⁰⁸ en Allemagne. En effet, les Allemands peints par Gary sont oublieux de l'histoire récente : « c'est à peine s'ils sont antisémites, d'ailleurs, et encore, uniquement par respect filial »¹⁴⁰⁹. Pourtant, dans *La Danse de Gengis Cohn*, le « renouveau allemand » prend son essor de « la résurrection du youtre maudit qui renaît des cendres allemandes, se lève du four crématoire, et conduit à la chambre à gaz Notre Seigneur Jésus »¹⁴¹⁰. Ainsi, le comique juif tué par les SS n'a plus qu'à commenter sombrement : « La vérité historique quoi. Je suis ému. J'aime ce respect des valeurs sûres, de père de famille »¹⁴¹¹. Enfin, dans les deux cas, l'auto-perception de soi, de la part des Shlemilovitch et de Gengis Cohn, est filtrée par le regard (et le préjugé) de l'autre, qu'ils utilisent et renversent de manière subversive. La vision de l'Allemagne et des Allemands est également déformée selon des différents points de vue, qui augmentent le sentiment d'une surimpression des discours identitaires contrastants. Selon Tajfel, « auto-images » et « hétéro-images » serviraient à tracer une distinction entre l'*endogroup* (le groupe auquel on appartient) et l'*esogroup* (les autres). Pourtant Gengis Cohn et Shlemilovitch semblent refouler et trahir continuellement leur conscience identitaire et leur sens d'appartenance, les mélangeant avec ceux des Allemands.

¹⁴⁰⁵ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, A. Colin, 2005, p. 45.

¹⁴⁰⁶ *LPE*, p. 152.

¹⁴⁰⁷ *DGC*, p. 17.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴¹¹ *Ibidem*.

De cette manière, la structure polyphonique de leur discours ne met pas en scène l'opposition entre deux groupes distincts et en guerre entre eux, mais rend explicites les contradictions d'une même conscience collective, portant sur ses épaules la responsabilité « surplombante » de l'extermination.

Comme le dit Timo Obergöker, Cohn et Shlemilovitch sont « des machines à discours »¹⁴¹² qui utilisent le langage du bourreau pour le renverser, mais ce qui frappe c'est que les différents masques qu'ils empruntent sont le résultat d'une tension douloureuse entre le rire et la douleur, qui traverse et déforme même les traits de leur visage¹⁴¹³. L'étoile que Cohn et Shlemilovitch portent sur la poitrine n'est pas cachée, ni dissimulée, mais exhibée, ce qui montre l'acceptation et la légitimation du point de vue antisémite sur l'identité juive. Le *dibbuk*, par exemple, se décrit ainsi comme un judas-traître, assumant volontairement l'image que les nazis lui ont imposée, bien qu'ailleurs il n'hésite pas à incarner également la figure antithétique du Gengis-Christ.

Je me mets immédiatement en position historique d'autodéfense. L'œil noir et traître, l'oreille en feuille de chou, le nez bossu et recourbé, la patte velue, le dos servile, la lippe libidineuse, conforme des pieds à la tête à tous les chefs-d'œuvre d'art sacré, et je place la main droite sur mon étoile jaune. Je leur fais mon meilleur numéro de Shwarze Schickse, celui de Judas-traître¹⁴¹⁴.

Shlemilovitch, pour sa part, se décrit par le biais de litotes et d'antiphrases : il ne cite le célèbre acteur du cinéma américain, Gregory Peck, que pour stigmatiser combien il ne lui ressemble pas. La référence à Modigliani est un clin d'œil aux origines de Modiano, mais elle est reniée à la faveur d'une ressemblance au comique juif Groucho Marx, avant que le protagoniste ne devienne finalement le juif corrupteur de ses compatriotes protagoniste du film *Süss*¹⁴¹⁵ (« douce »).

¹⁴¹² Timo Obergöker, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴¹³ Laurent Joubert qui aimait, comme Gary, la figure du caméléon, étudiait les différentes « grimaces » produites par le rire sur les visages des hommes en tant que traces corporelles d'une âme changeante. Cf. Rosanna Gorris Camos, « «Penser le rire et rire de cœur» : *Le Traité du rire* de Laurent Joubert, médecin de l'âme et du cœur », dans Marie M. Fontaine (dir.), *Rire à la Renaissance*, Actes du Colloque de Lille, Lille, 6-8 novembre 2003, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Genève, Droz, 2010, pp. 152, 153.

¹⁴¹⁴ *DGC*, p. 232.

¹⁴¹⁵ *Le Juif Süß*, film de propagande nazie, tourné par Veit Harla en 1940, sous la supervision de Joseph Goebbels.

Je ne ressemble pas à Gregory Peck [...]. Je n'ai pas la santé ni le *keep smiling* de cet Américain. Je ressemble plutôt à mon cousin, le peintre juif Modigliani. On l'appelait « le Christ toscan ». J'interdis l'usage de ce sobriquet quand on voudra faire allusion à ma belle tête de tuberculeux. Eh bien, non, je ne ressemble pas plus à Modigliani qu'à Gregory Peck. Je suis le sosie de Groucho Marx¹⁴¹⁶ : les mêmes yeux, le même nez, la même moustache. Pis encore, je suis le frère du juif Süss¹⁴¹⁷.

Gary et Modiano, par leur style expressionniste, jubilatoire et grinçant, ne cherchent pas seulement à renverser les stéréotypes et à faire ressurgir le malaise qui pèse sur le souvenir des persécutions : lorsqu'ils suscitent l'indignation du lecteur, ils en appellent également à sa responsabilité et restituent aux juifs leur place au centre du récit, comme au centre de la conscience humaine.

Ainsi, Shlemilovitch cherche avidement une fraternisation avec l'occupant, niant sa judéité pour tisser des amitiés stratégiques avec les collaborateurs. Pour sa part, Cohn préfère engager une danse macabre dans le subconscient de l'ennemi allemand, Schatz. Car le *dibbuk* est le « juste témoin », malgré son rire grinçant : il est mort dans les camps et il peut en témoigner en tant que « revenant », au moment où « [des] étoiles jaunes, [des] fours, [des] chambres à gaz, on ne veut plus en entendre parler »¹⁴¹⁸. Sa façon de témoigner, de manière directe par un contre-discours radical, est aussi la seule manière pour frapper l'esprit de son lecteur de manière percutante, de lui greffer une mémoire à partir d'une violence de ton, d'images, de la matière narrée, que ce dernier ne peut que subir.

Shlemilovitch, du reste, dévoile son désir de vengeance lorsqu'il fuit les « campagnes de dératisation » et devient le proxénète (juif) d'une femme allemande et antisémite. D'après elle, les juifs « exige[nt] des indemnités sous prétexte que leurs familles [ont] été exterminées dans les camps ; il saign[ent] l'Allemagne aux quatre veines. Il roul[ent] au volant des Mercedes, [boivent] du Champagne, pensant que les pauvres Allemands travaill[ent] à la reconstruction de leur pays » et « viv[ent] chichement »¹⁴¹⁹. Ainsi, Modiano dénonce par antiphrase le refoulement qui caractérise l'époque d'après la Catastrophe, tout

¹⁴¹⁶ Romain Gary, dans *La Nuit sera calme*, cite également Groucho Marx parmi ses modèles : « W.C. Fields, Chaplin, Groucho Marx ont été parmi les plus fortes influences littéraires que j'ai subies. Groucho vient de *grouch* – râleur... Il n'y a pas de démocratie, de valeurs concevables sans cette épreuve de l'irrespect, de la parodie, cette agression par la moquerie que la faiblesse fait constamment subir à la puissance pour s'assurer que celle-ci demeure humaine. », *NSC*, pp. 241, 242.

¹⁴¹⁷ *PLE*, pp. 157, 158.

¹⁴¹⁸ *DGC*, p. 81.

¹⁴¹⁹ *PLE*, pp. 152, 153.

en critiquant également la posture larmoyante des victimes : Shlemilovitch reproche par exemple à son père de « rus[er] avec le malheur, [de] tent[er] de l'apprivoiser ». Tout en commentant, sarcastiquement : « L'habitude des pogroms sans doute »¹⁴²⁰.

Ces deux témoins paradoxaux transforment même les sources documentaires en visions hallucinatoires, n'ayant d'autre possibilité que d'exprimer par le biais d'anamorphoses grotesques la réalité de l'horreur. Modiano, par exemple, raconte ainsi, sur un ton expressionniste, l'exposition antijuive ayant eu lieu du 5 septembre 1941 au 5 janvier 1942 au Palais Berlitz à Paris :

Dix ans plus tard, [l]a photo [du père de Shlemilovitch] figurait à l'exposition antijuive du palais Berlitz, agrémentée de cette légende : « Juif sournois. Il pourrait passer pour un Sud-Américain. » Mon père ne manquait pas d'humour : il était allé, un après-midi, au palais Berlitz et avait proposé à quelques visiteurs de leur servir de guide. Quand ils s'arrêtèrent devant sa photo, il leur cria : « Coucou, me voilà ». On ne parlera jamais assez du côté m'as-tu-vu des juifs¹⁴²¹.

L'ironie devient l'instrument principal pour susciter une réaction chez le lecteur, sa gêne, son dégoût même. Romain Gary à son tour dans *La Danse de Gengis Cohn* évoque, par l'intermédiaire de la voix d'une « nature d'élite », celle du comte Von Zahn, l'horreur des photos des camps. Son discours se construit évidemment par antiphrase :

Les photos de tous ces corps nus entassés les uns sur les autres à Buchenwald ? Quelle pornographie ! C'était d'une impudeur... [...] Ils les ont même montrés au cinéma [...] et l'Église n'a pas protesté contre le spectacle. J'ai même vu des curés dans la salle [...] Les exécutions, certes, étaient un crime contre les juifs, mais la publication de ces photos, c'est un crime de lèse-humanité. Dans l'intérêt supérieur de notre espèce, il fallait passer tout cela sous silence¹⁴²².

Pour sa part, Georges Perec, le témoin qui n'a rien vu, raconte également avoir vu avec sa tante une exposition sur les camps de concentration « du côté de La Motte-Picquet-Grenelle ». Dans le chapitre XXXV de *W*, il décrit ainsi le lieu qui désigne obliquement le Vel'd'Hiv, vélodrome où ont été déportés six mille juifs pendant la rafle du 16 juillet 1942 :

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴²² *DGC*, p. 105.

« Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain »¹⁴²³. Ce qui dans la partie autobiographique est décrit par métonymie, à partir du détail impressionniste des ongles et du jeu d'échec fabriqué avec des boulettes de pain, trouve un pendant expressionniste dans la partie autofictionnelle, où le détail des ongles est associé à la mort de la mère, Cæcilia. Au contraire, l'enfant sourd-muet qui jouait aux échec a disparu : ses jouets restent dans la cabine du navire naufragé, comme s'il n'avait jamais été là.

La mort la plus horrible fut celle de Cæcilia ; elle ne mourut pas sur le coup, comme les autres, mais, ses reins brisés [...], tenta, pendant plusieurs heures sans doute, d'atteindre, puis d'ouvrir la porte de sa cabine ; lorsque les sauveteurs chiliens la découvrirent, son cœur avait à peine cessé de battre et ses ongles en sang avaient profondément entaillé la porte de chêne. – Et son fils ? – Sa cabine était voisine de celle de Cæcilia. Tout y gisait pêle-mêle, ses vêtements, ses jouets. Mais il n'y était pas¹⁴²⁴.

L'une des préoccupations majeures qui meuvent l'écriture de Gary, Perec et Modiano, est celle de contribuer non seulement à la résurgence de la mémoire de la Shoah, mais aussi à sa revivification, c'est-à-dire à une prise en compte critique, multidirectionnelle et contradictoire même de l'événement. Pour cette raison, ils évitent le récit documentaire, la description réaliste des événements, à la faveur d'une forme de représentation fictionnelle et esthétique nouvelle.

Ces trois écrivains, sans s'engager directement en dehors du domaine littéraire, tentent d'empêcher, d'une certaine manière, qu'on fasse le deuil d'Auschwitz, pour tourner définitivement la page sur ses horreurs. Le survivant à la mémoire d'éléphant, l'enfant maudit, pour lequel on parle plutôt d'une « post-mémoire » surplombante, et l'orphelin à la mémoire absente montrent dans leurs récits, certes chacun d'une manière bien différente, la nécessité commune de survivre aux effets du recul, mais aussi celle de combattre le risque accablant qu'on oublie les temps de l'Occupation et des camps. Leur prise de parole est ouverte et en même temps « impliquée », car vouée à réfléchir et à faire réfléchir sur le fait que de tels crimes ne se répètent plus jamais, ou du moins sur celui qu'ils se sont produits.

Ainsi, dans *La Danse de Gengis Cohn*, Gary fait référence précisément au renouveau de l'antisémitisme en Allemagne, aussi bien qu'à la guerre du Vietnam. Dans *La Place de*

¹⁴²³ W, *OCI*, p. 775.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 702.

l'étoile, c'est bien sur la politique d'agression mise en place par Israël que Modiano pose son regard critique à la fin du texte. Par ailleurs, Perec, dans *La Disparition*, fait référence à l'« affaire Ben Barka », le chef disparu de l'opposition marocaine, avec en l'arrière-plan, un récit qui est la métaphore filée de l'extermination. Le questionnement sur l'âme humaine et la transmission aux générations futures du péril de la mauvaise conscience (celle capable d'opérer le mal et de l'oublier subitement), constituent ainsi les seules façons de témoigner de la Catastrophe.

Il est assez intéressant de relever que Gary, Perec et Modiano alimentent également une profonde critique contre la bibliothèque, les intellectuels et, plus en général, la culture, accusés non seulement de n'avoir pas empêché la catastrophe, mais d'avoir été partie prenante. Cohn, en particulier, se sert d'un humour grinçant qui fait de sa parole de témoin, normalement douloureuse et presque ineffable, une danse macabre : c'est d'un deuil impossible qu'il tire sa force bouleversante. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, l'humour ne sert pas, comme souvent chez Gary, à dépasser l'angoisse et le désespoir, mais à exposer le lecteur face à une vérité servie sous son aspect le plus frappant, violent et paradoxal. Si, au temps d'Auschwitz, on considère « le propre de la culture » à partir de la « propreté » des fours (fours qui transforment le « peuple élu » en « un savon de luxe »), la faute revient à Schiller, Goethe, Hölderlin... qui ont simplement « raffiné » les techniques cannibales des Simbas du Congo.

Les Allemands avaient Schiller, Goethe, Hölderlin, les Simbas du Congo ne les avaient pas. La différence entre les Allemands héritiers d'une immense culture et les Simbas incultes, c'est que les Simbas mangeaient leurs victimes, tandis que les Allemands les transformaient en savon. *Ce besoin de propreté, c'est la culture*¹⁴²⁵.

Le discours de Gary se joue du décalage entre la *doxa* ambiante (le silence d'après Auschwitz et l'imposition d'un vocabulaire et d'une forme « propre » à dire la « Catastrophe ») et la représentation d'un événement historique douloureux par le biais d'une approche artistique féroce et démythificatrice. Ainsi, lorsque Schatz, le bourreau allemand, est en train d'interroger des témoins sur les meurtres accomplis dans la forêt de Geist (métaphore filée du champ de Buchenwald), Cohn commente ainsi :

¹⁴²⁵ DGC, p. 62 (italique de l'auteur).

Ah oui, cette série de meurtres dans la forêt de Geist. Il était en train d'interroger les témoins. Où sont-ils, ces témoins ? Ah oui, ils sont là. Ils sont tous là. Schiller. Heine. Lessing. Spino... Non, non, non pas ceux-là, les autres. Ceux de l'accusation. C'est curieux, ils sont là, ces millions de témoins, uniquement parce qu'ils ne sont plus là¹⁴²⁶.

Les témoins de la défense sont des poètes et des philosophes allemands qui ont contribué à la dégradation des fondements de la civilisation et alimenté sa dépravation. Ils manquent pourtant les témoins de l'accusation, les juifs engloutis qui, comme Primo Levi l'explique, sont les vrais témoins : « Lo ripeto non siamo noi i superstiti i testimoni veri. [...] ma sono loro, i musulmani, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione... »¹⁴²⁷. Le vrai témoin, pour Romain Gary, comme pour Primo Levi, c'est l'englouti¹⁴²⁸. L'écrivain-résistant ne se considère donc pas comme un vrai témoin, mais comme quelqu'un qui, dans son « for intérieur »¹⁴²⁹, fait revivre et protège le souvenir des morts sans les trahir. Finalement, la plaidoirie de Cohn vise à faire du témoin un objet de consommation, au sens le plus cannibale du terme : suscitant la connivence du lecteur (en provoquant un rire partagé), ou son dégoût, ou sa dérélition, le discours du *dibbuk* est « intériorisé » au point que ce dernier devient effectivement le « témoin intérieur » du bibliophage.

En 1973, l'auteur n'a pas encore réglé ses comptes avec la culture. *Europe* peut être considéré comme le livre qui recueille le plus l'héritage de la tragédie du point de vue de l'humaniste Gary. Dans ce texte, le rire cède la place à la mélancolie. À l'expressionisme du langage de *La Danse de Gengis Cohn*, *Europe* oppose une écriture baroque et redondante, apte à décrire, par la superposition de différents cadres narratifs, la schizophrénie du

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴²⁷ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 64, tr. fr. : « Je le répète : nous les survivants, ne sommes pas les vrais témoins [...]. [C]e sont eux, les musulmans, les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous l'exception », Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

¹⁴²⁸ Dans *La Danse de Gengis Cohn*, Lily (l'Humanité) désapprouve le comportement de Florian, allégorie de la Mort et de l'Absolu : « – Tu aurais dû, malgré tout, noter son nom. On doit ça à sa famille [...]. Florian : – Ma chérie, celui qui reçoit le plus d'hommages, c'est le soldat inconnu », *DGC*, p. 143.

¹⁴²⁹ Gary utilise plusieurs fois cette expression, même dans la production Ajar. Dans *Gros-Câlin*, Jean Moulin et Pierre Brossolette sont les « témoins intérieurs » du protagoniste, Cousin, qui affirme : « j'ai longuement parlé avec Jean Moulin et Pierre Brossolette, dans mon for intérieur, je leur ai dit que je ne pouvais plus les cacher chez moi. Je leur ai dit qu'il fallait faire malin-malin et pseudo-pseudo. [...] J'ai donc enlevé les deux portraits du mur et je les ai brûlés astucieusement, car ils étaient mieux cachés ainsi et couraient moins de risques, j'ai la chance de disposer de beaucoup de place dans mon for intérieur. Il n'y a pas mieux comme clandestinité. Je les ai assurés que j'allais les nourrir tous les jours de ce que j'avais de mieux et je suis même allé acheter des provisions de piles pour leurs torches électriques, parce qu'on ne peut pas rester tout le temps dans le noir, il faut de l'espoir. », *GC*, p. 213.

protagoniste, qui n'a de cesse de traverser les époques et de revivre les événements choquants de sa vie. Le protagoniste, Danthès, qui porte le nom du grand poète italien, mais aussi du héros d'Alexandre Dumas, traverse tous les combats et les déchirures de l'histoire européenne. De plus, il connaît de nombreuses personnalités de la culture et de la politique qui, enfermées dans un présent éternel, jouent aux échecs à l'aveugle avec la vie des hommes, sans se soucier de la civilisation future. Ainsi, une fois devenu ambassadeur français à Rome, il décrit l'horreur des camps comme un « assassinat de l'imaginaire » et pointe du doigt la Culture, enfermée dans sa tour d'ivoire, et l'accuse d'être la première responsable de l'événement.

Danthès avait passé deux ans dans les camps de mort nazis, et il en parlait sans rancune personnelle. Pour lui, ce qui s'était accompli, dans l'horreur des charniers, c'était aussi l'assassinat de l'imaginaire. Toutes les œuvres d'art y avaient péri : n'en étaient sortis que des faux, c'est-à-dire la vérité sur l'art des siècles et sur l'Europe. Les hommes y avaient souffert atrocement et y étaient morts, mais la Joconde s'en était tirée avec un sourire sale, les yeux baissés et la gueule pleine de sang : la Culture, convaincue de mensonge, s'était retirée dans ses châteaux-musées et y avait repris son existence luxueuse¹⁴³⁰.

À l'exemple de la Joconde « au sourire sale » et à « la gueule pleine de sang », l'art et les savoirs érudits non seulement n'ont pas fait office de lumière, mais ils ont contribué à une idéologisation et à une technicisation qui ont rendu seulement plus raffinée la brutalité humaine.

Chez Modiano, Shlemilovitch et son ami Des Essarts sont des esprits extrêmement cultivés, comme le sont Maurice Sachs, le juif collaborateur, et les écrivains qui ont prêté leurs plumes à l'antisémitisme nazi. La culture dans *La Place de l'étoile* ne sert donc qu'à nourrir des génies malins, avant d'être « matraqu[é]e » en Israël. D'ailleurs, si Shlemilovitch endosse une identité paradoxale et intimement cruelle, c'est parce qu'il est alimenté par la tension des voix contradictoires des grands auteurs antisémites qui ont contribué à faire

¹⁴³⁰ *Europa*, pp. 159-60. Pour Gary, la culture a surtout été l'objet d'une illusion : « L'illusionnisme a été la plus grande, la seule entreprise culturelle de l'Histoire. [...] Une civilisation qui se dépouille de ses voiles, des mythes ne mène pas seulement à la nudité : elle mène à l'invisibilité. L'homme devient invisible : on ne le reconnaît qu'au cadavre. On ne peut détruire cette part d'illusion – liberté, égalité, fraternité, dignité, honneur – sans se retrouver dans un univers concentrationnaire », *ibid.*, p. 274. Cf. Paul Audi, *L'Europe et son fantôme*, Paris, Editions Léo Scheer, 2003.

grandir la finesse de son penchant le plus négatif. Sa voix retentissante est surtout remplie d'un écho puissant d'idées reçues. Du reste, l'humour chez Modiano vise à la suspension des procédés interprétatifs. Comme Gengis Cohn, il parle « à l'envers »¹⁴³¹, donnant forme à une écriture qui, au lieu d'édifier, doute d'elle-même, de sa capacité de description et d'interprétation de la réalité.

Enfin, comme Bruno Blanckeman l'écrit :

[...] par le manège intertextuel et le montage de voix, de discours, de terminologies, de clichés antisémites situés à différents niveaux de l'échelle des siècles et des rayons de la bibliothèque, Modiano suggère comment le fourvoiement de la pensée se développe simultanément à l'élévation de l'esprit, l'édification de la conscience à sa propre aberration¹⁴³².

Mais la critique la plus sévère que Modiano adresse à la culture se lit peut-être dans *La Ronde de nuit*, où le clair-obscur de Rembrandt devient la métaphore de l'âme humaine de l'agent double protagoniste et surtout de la « bonne » culture française qui a collaboré avec les nazis. Dans ce texte, le héros, qui s'emploie à récupérer des œuvres d'art pour le marché noir, affirme avoir « connu des grands bonheurs esthétiques. Par exemple devant un Goya représentant la Princesse de Lamballe »¹⁴³³.

Ce tableau, qui préfigure sa propre mort (car le protagoniste a emprunté le nom de « Princesse de Lamballe » pour combattre dans la Résistance), non seulement ne l'induit pas à se sentir coupable pour le vol d'un chef d'œuvre, mais ne l'amène pas non plus à se rendre compte réflexivement de sa propre situation, voire à se repentir, ou à se sauver. La beauté artistique, au lieu de raffiner son esprit d'escroc, l'amène à s'insérer encore plus dans l'engrenage du marché noir : « Nous vendions tous les objets saisis. Curieuse époque. Elle *aurait fait de moi* un individu "peu reluisant". Indig, pillard, assassin peut-être. Je n'étais pas plus méchant qu'un autre. J'ai suivi le mouvement, voilà tout. Je n'éprouve pour le mal

¹⁴³¹ « Les vérités énoncées par le clown sont à l'envers, elles sont l'envers des vérités d'évidence, comme dans la vieille tradition médiévale du carnaval, du monde à l'envers et des danses macabres, tradition amplifiée par les tragiques bouffons shakespeareiens. Elles confient ainsi à la vérité son apparence complexe et paradoxale », Yaël Catherine Ehrenfreund, « Répéter à l'envers ou le désespoir des clowns. Étude comparée de Romain Gary et Heinrich Böll », dans Yen-Mai Tran-Gervat et Yaël Catherine Ehrenfreund (dir.), « Le Comique de répétition », *Humoresques*, n° 26, Paris, Corhum, 2007, p. 137.

¹⁴³² Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit., p. 128.

¹⁴³³ *RDN*, p. 124.

aucune attirance particulière »¹⁴³⁴. Induit au mal, le personnage a été trahi par la culture, celle-là même qui aurait dû sauver son esprit.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec « montre [également] comment le système concentrationnaire constitue un accomplissement de la raison planificatrice, de la rationalité triomphante, de l'idéologie scientifique »¹⁴³⁵. Dans ce texte, le viol des femmes, l'élimination des membres les plus faibles, l'organisation sans faille des pratiques discriminatoires répondent à la Loi du sport, métaphore filée de l'univers concentrationnaire. D'ailleurs, l'Ile de W, tire son nom d'un certain Wilson (le président américain des « Quatorze Points ») et « des Anglo-saxons, des Hollandais, des Allemands, des Scandinaves, des représentants de cette classe orgueilleuse qu'aux États-Unis on nomme les WASP »¹⁴³⁶, c'est-à-dire d'une Europe (de vainqueurs et de vaincus) aussi bien cultivée que dominatrice.

D'ailleurs, lorsque Perec torture l'alphabet dans *La Disparition*, embrassant dans un post-scriptum sa voix de *scriptor*, il s'en prend également à la bonne conscience humaniste de l'institution littéraire et politique française :

... ravivant l'insinuant rapport dans la signification, il participait, il collaborait, à la formation d'un puissant courant abrasif qui, critiquant ob ovo l'improductif substratum bon pour un Troyat, un Mauriac, un Blondin ou un Cau, disons pour un godillot du Quai Conti, du Figaro ou du Pavillon Massa, pourrait dans un prochain futur, rouvrir au roman l'inspirant savoir, l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli !¹⁴³⁷

Déclarant ne pas vouloir « assombrir la population », le *scriptor* Perec ne pardonne pas aux romanciers de l'Académie française (installés Quai Conti, comme Troyat et Mauriac) et de la Société des gens des lettres (Hôtel de Massa), le fait de rester enfermés dans leur tour d'ivoire, comme si rien n'avait changé dans l'après-guerre, ni ne changerait jamais. Il s'en prend également aux journalistes du *Figaro* ayant collaboré à des journaux d'extrême-droite comme *Rivarol* (Blondin), ou ayant adopté des comportements ambigus dans leur conduite politique, comme Jean Cau, cible également de Modiano.

¹⁴³⁴ *Ibidem*, nous soulignons.

¹⁴³⁵ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit., p. 128.

¹⁴³⁶ *W*, *OC I*, p. 707.

¹⁴³⁷ *D*, *OC I*, *post-scriptum*, p. 473.

Enfin, comme Bruno Blanckeman l'explique, « ce qui rapproche Perec et Modiano, c'est l'idée que l'entreprise nazie trouve [...] ses origines dans l'alphabet, le dictionnaire, la bibliothèque. Contrairement à la pensée selon laquelle elle constituerait une négation barbare de la culture, l'entreprise nazie est le produit d'un développement donné de civilisation »¹⁴³⁸. *La Disparition*, qui devrait montrer le visage ludique d'une expérimentation lipogrammatique, représente pour Perec la première descente aux origines¹⁴³⁹, à la quête de soi, à l'impossibilité d'atteindre une mémoire qui n'est pas la sienne. Ce texte est à la fois un roman familial et un roman policier dont la trame, autant que la structure textuelle, tourne autour d'une mystérieuse disparition, à la fois d'Anton Voyol, le protagoniste du récit, et de la lettre « e », la voyelle la plus utilisée dans la langue française. Atteint d'hallucinations, le héros, avant de disparaître, laisse une lettre où il écrit « j'aurais tant voulu savoir ». Plusieurs éléments de l'histoire se donnent comme arbitraires ou bien, étant dépourvus d'explications, sont l'objet de questionnements de la part des amis de Voyol qui enquêtent sur sa disparition. Ces derniers, d'ailleurs, ne savent pas que des liens familiaux les unissent entre eux et finissent par être assassinés, l'un après l'autre. Augustus B. Clifford, avoue ainsi qu'il n'y a pas de sens dans cette histoire meurtrière, qui tire son origine, paradoxalement, d'un logos (donc d'un discours, d'un raisonnement) troué :

Au plus fort du Logos, il y a un champ proscrit, tabou zonal dont aucun n'approchait, qu'aucun soupçon n'indiquait : un Trou, un Blanc, signal omis qui, jour sur jour, prohibait tout discours, laissant tout mot vain, brouillait la diction, abolissait la voix dans la malédiction d'un gargouillis strangulant¹⁴⁴⁰.

Si la fiction prend ainsi la place du non-vécu et de la mémoire absente de l'orphelin Perec, anticipant la loi arbitraire qui, dans *W*, régit l'univers concentrationnaire, Augustus B. Clifford s'affranchit des analyses littéraires des années 1960 de Barthes et de Blanchot sur l'écriture blanche, en les pastichant. Ainsi, Perec « rouvr[e] au roman l'inspirant savoir,

¹⁴³⁸ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit., p. 128.

¹⁴³⁹ Claude Burgelin, *Georges Perec*, cit., p. 34. Cf. également Bernard Magné, *op. cit.*, « 128 », p. 31. Ayant étudié la Kabbale pour le projet de *L'Arbre* (resté inachevé), Perec se sert de sa recherche historique sur le lipogramme (λείπω, *leipô*, « laisser », et γράμμα, *gramma*, « lettre ») et sur la tradition juive pour l'écriture de *La Disparition*. Selon Yû Maeyama, ce qui rapproche *La Disparition* à la Kabbale est « la quête d'un texte dominé par nécessité, l'intervention de la cryptographie, sans oublier l'absence de certaines lettres, compte tenu du système d'écriture de la langue hébraïque, dépourvu de voyelles. », cf. Yû Maeyama, « Notes préparatoires de *La Disparition* », Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec*, cit., p. 245.

¹⁴⁴⁰ *D, OC I*, p. 349.

l'innovant pouvoir d'un attirail narratif qu'on croyait aboli »¹⁴⁴¹ par rapport à la tragédie des camps.

Champ tabou d'un mot nu, d'un mot nul, toujours plus lointain, toujours plus distant, qu'aucun balbutiant, qu'aucun bafouillant n'assouvira jamais, mot vacant, attribut insultant d'un trop-signifiant où va triomphant la suspicion, la privation, l'illusion, sillon lacunal [...] nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit, dans l'aiguillon vain d'un cri qui toujours nous agira, pli fondu au flanc d'un discours qui toujours nous obscurcit, nous trahit, [...] nous condamnant à l'oubli, [...] mais aussi pouvoir fou, attrait d'un absolu, [...] voix d'un moi au plus profond, voix d'un voyant plus clair, d'un rapport plus vrai, d'un vivant moins mort¹⁴⁴².

Comme dans le cas de *La Danse de Gengis Cohn* et de *La Place de l'étoile*, *La Disparition* se révèle finalement être une histoire de vengeance, les descendants de Voyol étant condamnés à leur insu à une Loi implacable et meurtrière. Ce qui est commun à ces trois ouvrages, caractérisés par une polyphonie expressionniste et parodique, c'est cette mémoire qui tourne à vide et qui peine à se construire, par défaut de connaissances préalables (*La Place de l'étoile*), par manque de sens des événements (*La Danse de Gengis Cohn*), par impossibilité traumatique de se souvenir (*La Disparition*). Dans ce dernier texte, ce qui ne peut être dit, c'est l'histoire de la famille de Voyol et de la mort de sa mère. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, c'est l'extermination d'une famille et de tout un peuple, dans *La Place de l'étoile*, c'est la juste place de l'héritage de la collaboration (et de la judéité) paternelle.

Ces récits sont d'autant plus touchants qu'à travers eux s'exprime l'implication auctoriale. La contrainte lipogrammatique de *La Disparition*, outre les noms des personnages, étouffe le nom de l'écrivain, si bien que son identité civile est réduite à un agglomérat consonantique, « GRGS PRC »¹⁴⁴³. Ainsi, Perec tisse en intertexte sa propre brisure identitaire, sa propre fragmentation, sa propre « contraction » face au déracinement erratique. Et d'ailleurs, ce « e » manquant est la marque identitaire gommée de l'avant-bras des six fils de la famille de Savorgnan : le même « e » qui revient dans *W ou le souvenir d'enfance* (« Pour E »). Les épisodes de fuite, d'adoption, d'abandon, de disparition des parents, de changement d'identité renvoient ainsi à l'histoire même de Perec, telle qu'il la

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, *Post-scriptum*, p. 473.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁴³ Selon Bernard Magné, l'« instabilité onomastique » devient un ancrage de la production perecquienne, la marque même de son œuvre. Cf. Bernard Magné, « L'Autobiotexte perecquien », cit., p. 34.

racontera dans le récit de 1975. Enfin, ce n'est qu'aux chapitres XXII-XXIV qu'Arthur Wilbourg Savorgnan découvre l'« obscur imbroglio » du Barbu d'Ankara et de la malédiction qui investit deux générations de sa famille. Cet homme « au poil brun trop touffu », jouant avec ses initiales G. P. (« Grand Patron, Grand Pardon, Grand Prix... »), « apparaît comme une inscription évidente de l'auteur dans l'histoire »¹⁴⁴⁴ : il s'agit finalement d'une « façon d'en réclamer la paternité et aussi de désautomatiser la réception en renvoyant sur le mode ironique, [...] à la situation empirique du texte »¹⁴⁴⁵. Autrement dit, Perec utilise cette métalepse pour se faire le créateur de la destruction, pour essayer de contrôler l'arbitraire du destin qui avait amené sa famille à la mort. Dans *Les Revenentes*, puis dans *W, Espèces d'Espaces* et *Ellis Island*, le « e » revient inlassablement, alors que le chemin de réappropriation de sa propre histoire permet au fur et à mesure, la (re)construction d'un discours mémoriel.

Enfin, dans *La Disparition*, l'enquête tourne autour d'un vide identitaire qui renvoie à l'absence douloureuse des origines de l'auteur, aussi bien au niveau de l'entrelacement narratif qu'au niveau métaphorique. Au contraire, dans *La Danse de Gengis Cohn* et dans *La Place de l'étoile*, le masque auctorial cache un trop-plein, c'est-à-dire une multiplicité d'« identités coprésentes [...] qui coexistent sans s'annuler »¹⁴⁴⁶. Dans ce contexte commun d'irréalité ou de surréalité, les écrivains participent à la scène, soumettant leur propre figure auctoriale face à l'ironie sordide qui caractérise tout le récit. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, le décor est donc mythique, les références purement irréelles, sauf le nom de l'écrivain, Romain, et le ghetto de Varsovie où il se réveille de l'évanouissement. Dans *La Place de l'étoile*, plusieurs références dans la description du héros Shlemilovich renvoient à l'auteur Modiano, lointain cousin de Modigliani, né le 30 juillet... d'un père juif collaborateur originaire d'Italie et de Salonique. Mais l'écrivain n'hésite pas à sauvegarder la mémoire de son père de la violence de son humour, au point de proposer de l'envoyer à Auschwitz habillé en dandy.

Comme Ruth Amar¹⁴⁴⁷ l'observe, c'est une écriture à l'envers qui détruit en « valorisant » et « valorise » en détruisant. Le monde « réel », qu'ils n'ont pas connu est

¹⁴⁴⁴ Hermes Salceda, « Contrainte et mémoire dans *La Disparition* », art. cit., p. 228.

¹⁴⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁴⁶ Julien Roumette, « “La Hausse des cris” : Romain Gary et l'irrespect carnavalesque », *Littératures*, 65, 2011, p. 105, disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/litteratures/457>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁴⁴⁷ Ruth Amar, « Le ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *Analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, disponible en ligne, URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/770>, consulté le 30 juin 2019.

médiatisé et révélé par un autre monde, déréalisé, imaginaire et fantasmatique. Dans les trois cas, le sarcasme caustique et le cynisme servent à résister aux pièges d'une écriture larmoyante (aussi bien rejetée par l'irrévérence garyenne que par la « diversion » de l'intime de Modiano et par la froideur ironique de Perec), et ceux du réalisme documentaire, qui sonnerait suspect, sinon faux. Le détachement de la matière par l'humour et l'écriture expressionniste permettent aux trois écrivains de faire ressortir le *black-out* entre signifiant et signifié, entre ce qu'on dit, qui est irrécusable, et la façon de le dire, qui bouscule le système des valeurs. La présence de Gary, Perec et Modiano dans ces textes trahit leur « implication » auctoriale, mais interdit également toute prise de position engagée ou de magistère par rapport à l'Histoire. La structure même du texte révèle la confusion, la répétition et la surimpression des cadres narratifs, la danse juive (la *horà*) de Gengis Cohn trouvant un pendant dans le vertige identitaire de Shlemilovich et dans le vide qui régite et catalyse, vers un seul et unique point, les textes de Perec. Comme Bruno Blanckeman l'observe, « l'écriture rejoue rhétoriquement la scène du cauchemar »¹⁴⁴⁸. Les trois écrivains « compose[nt] un texte des extrêmes qui, à défaut de représenter la Shoah, laisse agir son traumatisme »¹⁴⁴⁹.

¹⁴⁴⁸ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 61.

¹⁴⁴⁹ *Ibidem*.

4. « Contourner » : des témoins mélancoliques

C'est justement dans le but de surmonter le soupçon sur leur parole de témoins paradoxaux et d'éviter le documentarisme sensationnaliste des romans de l'après-guerre que Gary, Perec et Modiano cherchent une voie alternative pour réactiver la mémoire de l'événement et reconnecter le fil de la transmission : suite à un premier exploit expressionniste, cette voie de communication se détache de manière singulière des mots et des formes esthétiques canoniques, pour se faire relationnelle, bien que mélancolique et défaillante.

Georges Perec et Patrick Modiano se confrontent d'abord à une écriture qui cherche à raccommoier les pièces d'une « mémoire menacée d'anéantissement »¹⁴⁵⁰ ; selon Maryline Heck « cette recherche les entraîne régulièrement sur les rives du romanesque ou du fantasme, ce qui fait de ce passé un temps au moins autant inventé que retrouvé »¹⁴⁵¹.

Comme nous l'avons vu, dans *La Boutique obscure*, Perec ne fait que ressasser ses souvenirs et brouiller les pistes au sujet de son histoire, écrivant, sous trace, une autobiographie détournée et réticente¹⁴⁵², plus qu'un recueil de rêves¹⁴⁵³. Ces récits représentent donc une énième tentative de mise en scène autobiographique (mais à dominante fictionnelle), pour « raconter autrement »¹⁴⁵⁴ une seule et même histoire de « séparation ». Pour sa part, Modiano, s'inspirant du titre de Perec pour écrire son récit de 1978, développe dans *Rue des Boutiques Obscures* une enquête romanesque qui n'aboutit que partiellement. Le narrateur arrive à établir ses actes d'état civil, mais cette révélation ne l'empêche pas de se heurter au vide émanant de sa personne. Ce n'est qu'à la fin du récit que Pedro Stern découvre qu'il a perdu dans la neige son identité et la femme qu'il aimait, lors de la tentative de rejoindre la zone libre pendant l'Occupation :

¹⁴⁵⁰ Maryline Heck, « La Fabrique du souvenir », cit., pp. 123, 124.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁵² « Je ne sais plus très bien ce que je me croyais pouvoir attendre, au début, d'une telle expérience ; d'une façon plutôt confuse, elle me semblait venir s'inscrire dans un projet autobiographique détourné », « Le Rêve et le texte » dans *Le Nouvel Observateur*, n° 741, 22 janvier 1979, republié dans *JSN*, pp. 75-80, ici p. 75.

¹⁴⁵³ Claude Burgelin observe ainsi que « [s]es textes-rêves sont des masques, ces rêves-textes des feintes. Mais dénoncer la ruse [de la part de Perec] est la ruse même », *Georges Perec*, cit., p. 27.

¹⁴⁵⁴ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit.

Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc¹⁴⁵⁵.

À l'instar du déserteur de *W*, Gaspard Winckler, Stern est frappé d'amnésie suite à un événement traumatique, agissant sur lui comme un choc différé et également insoutenable : le blanc de la neige¹⁴⁵⁶, renvoyant d'abord au souvenir absent de l'Occupation, est un champ chromatique neutre, qui contient pourtant en soi une pluralité des teintes et demi-teintes différentes. Si cette couleur renvoie d'abord à une dépossession originaire et à une difficulté d'intuition-appréhension visionnaire du passé, elle est souvent utilisée, chez Modiano, pour décrire son « insavoir »¹⁴⁵⁷ concernant le périple paternel pendant la guerre, ou bien pour retenir, et rendre signifiante en même temps, sa souffrance au sujet de la disparition de Rudy, le frère mort jeune, laissant un vide irremplissable.

De même, pour Perec, l'expérience du deuil et de la perte de l'identité, racontée à l'arrière-plan d'un paysage enneigé, semble évoquer obliquement la séparation de la mère de l'enfant près de Lans. On sait comment la neige, pour l'orphelin de *W*, renvoie directement à l'expérience des camps, un choc direct qui empêche la transmission de la mémoire familiale.

Dans le rêve 58¹⁴⁵⁸, ce dernier le raconte ainsi :

Deux voitures *particulières* nous dépassent. Dans l'une se tient une femme en deuil dans un état de totale prostration. Bientôt cela devient un chemin de neige, de moins en moins praticable. Nous avançons péniblement. Je vois ma chaussette grise trouée. [...] Je m'étonnais d'être en chaussettes. Avant même d'en arriver là, il faut gravir une *p/fente* assez *f/porte*. M. s'y engage, je veux la suivre mais je n'y parviens pas [...]. Nous

¹⁴⁵⁵ *RBO*, p. 231.

¹⁴⁵⁶ Cf. Riccardo Benedettini (dir.), « Rien que du blanc à songer ». *Les Écritures de la neige*, Actes de la VIII^e Journée de la Francophonie, Vérone, 12 mars 2014, *Feuillages*, n. 2, disponible en ligne, URL : <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages/264-feuillages-n-2-%20rien-que-du-blanc-a-songer-les-ecritures-de-la-neige>, consulté le 30 juin 2019 et notamment l'article d'Elena Quaglia, « Différents avatars de la neige d'Irène Némirovsky à Patrick Modiano : étrangeté, vide et créativité ». En ce qui concerne les parallèles à établir, en particulier avec l'œuvre de Jorge Semprun, cf. Rosanna Gorris Camos, « La Neige et le lotus ou l'écriture de l'exil », *Venus d'ailleurs. Écrire l'exil en français*, *Publifarum*, n° 17, disponible en ligne, URL : http://www.publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=229, consulté le 30 juin 2019.

¹⁴⁵⁷ Dominique Viart, « Le Silence des pères », art. cit., p. 109.

¹⁴⁵⁸ Cf. pour l'analyse de ce rêve : Éric Lavallade, « Lieux Obscurs. Parcours biographiques et autobiographiques dans *La Boutique Obscure* entre 1968 et 1972 », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes / 1*, disponible en ligne, URL : https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/Eric_Lavallade_Lieux_Obscurs.pdf, consulté le 30 juin 2019.

sommes quelque part dans les environs de Lans. [...] Avons-nous franchi un col ? Il me semble que cette route et le chemin d'où nous venons appartiennent à la même vallée. Cette situation un peu confuse me semble être inscrite sur un tableau qu'un quidam promène et qui proclame quelque chose comme

il n'y a pas deux cols,
ils se rejoignent,
il n'y a qu'un seul col,
il n'y a pas de col,
il n'y a rien¹⁴⁵⁹.

La femme en deuil dépeinte par Perec évoque l'image de Cécile (« veuve de guerre »¹⁴⁶⁰ dans *W*). Les voitures « particulières »¹⁴⁶¹ seraient-elles un cortège funèbre ou bien deux trains, l'un partant pour Auschwitz, l'autre pour Villard-de-Lans ? En tout cas, l'atmosphère est celle de la mort, de la séparation définitive. L'écrivain attire l'attention sur l'ambiguïté découlant du jeu des mots « p/fente assez f/porte », renvoyant obliquement à la cicatrice, à la cassure qui blesse à vie son nom et son identité. Le chemin de neige, de moins en moins praticable, ne mène nulle part. Comme Perec l'écrit dans le rêve 16, « les lieux qu'[il] traverse [lui] sont inconnus »¹⁴⁶² et il n'y a pas moyen de franchir cette vallée, car il n'y a pas de col : tout lien temporel ou spatial a été interrompu, « il n'y a rien »¹⁴⁶³. Ainsi, dans *La Boutique obscure* aussi bien que dans *Rue des Boutiques Obscures*, la perte est étouffée et couverte par la neige. Réfractaire à toute signification préétablie, la neige se fait l'instrument d'un « glissement visionnaire »¹⁴⁶⁴ et mélancolique par rapport aux non-dits de l'histoire, elle devient l'autre nom de ce qu'on ne peut plus toucher, écouter, voir, respirer, ressentir, ou supporter ; de tout ce qui a été effacé, mais pèse de manière incommensurable.

Dans les deux récits, le processus de recherche et de déperdition identitaire mis en scène par Perec et Modiano se lit alors dans l'altération des structures formelles et

¹⁴⁵⁹ *BO* : *124 rêves*, rêve 58, mars 1971, « La Neige ».

¹⁴⁶⁰ *W*, *O C I*, p. 681.

¹⁴⁶¹ Italique de l'auteur.

¹⁴⁶² *BO* : *124 rêves*, Rêve 16, juillet 1970, « L'Arrestation ».

¹⁴⁶³ Cf. *W*, *O C I*, p. 689 : « Je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'étais un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture : l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie ».

¹⁴⁶⁴ Bruno Blanckeman, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », art. cit., p. 125.

génériques, dans la fragmentation des phrases, dans la déliaison des événements racontés, dans la conséquente cassure entre les chapitres, transpercés d'espaces blancs. Enfin, chez Perec surtout, il y a une suspension de la cohérence des signifiants, qui restent finalement ambigus ou obscurs, comme si le lecteur à son tour devait faire l'expérience de la fracture, de l'irrécupérable, de l'insoutenable.

De cette manière, les deux auteurs renouent avec une écriture du blanc et du vide, nécessaire pour « déblayer »¹⁴⁶⁵ le terrain incertain du souvenir et aller de l'avant. Dans les deux cas, le « rien » qui renvoie à l'anéantissement absolu et à l'oubli est envahissant et problématique comme un « tout ». Le « je ne suis rien » de Guy Roland dénonce un manque d'être dans le présent : dans son impossibilité de repartir à zéro, on voit des analogies avec les interrogations identitaires de Modiano, obsédé par une mémoire à la fois trop vide et trop envahie par des souvenirs défaillants et des fabulations visionnaires. Finalement, le « rien » dit « son impossibilité, voire sa non-légitimité, à se déployer, en n'étant que l'habillage de vides, de creux masqués »¹⁴⁶⁶. Pourtant, il semble traduire également le désir de se confondre avec les disparus, pour revendiquer qu'il en reste encore quelque chose.

Chez Perec, l'affirmation « Il n'y a rien » dit l'impossibilité du lien avec le passé, qui empêche l'enfant de vivre sereinement son existence, de se détacher du destin douloureux qui a tué ses parents, de se greffer dans une langue, une histoire, une tradition. Cependant, elle exprime également la violence du retentissement de l'affect, l'auto-imposition de l'auteur à se servir d'une écriture neutre faisant percer l'émotion auctoriale, mais sans céder au *pathos*. Le « col » que Perec recherche est un col qui trouve dans le rêve une forme de communication entre son inconscient et le monde, un col qui connecte le réel à la Catastrophe, dont il ne lui reste qu'un « rien » obsédant. Et d'ailleurs, l'écrivain n'est pas lui-même un « rien de sauvé » par rapport à tout ce qui a été détruit et à tous ceux qui ont été tués ?

Comme nous l'avons vu au cours du deuxième chapitre, la cicatrice, tout en étant, chez Perec, le symbole de la plaie originaire (le tout obsédant), n'est qu'un petit signe (un rien) qu'il porte sur le visage et un détail, mi-caché, mi-exhibé, qui relie le corps et le *corpus* littéraire de l'auteur.

¹⁴⁶⁵ Le verbe est utilisé par Patrick Modiano : « J'ai l'impression qu'à chaque livre, je déblaie quelque chose qui me permettra peut-être d'écrire enfin ce que je voudrais écrire vraiment... », « Patrick Modiano : travaux de déblaiement », propos recueillis par Pierre Maury, *Magazine littéraire*, n° 302, septembre 1992, republié dans le numéro spécial consacré au prix Nobel, hors-série, octobre 2014, pp. 30-34.

¹⁴⁶⁶ Catherine Douzou, « Du blanc de la mémoire aux blancs du texte », dans Anne Yvonne Julien (dir.), *Modiano ou les intermittences*, cit. p. 296.

Ainsi, dans *Rue des Boutiques Obscures*, Modiano semble faire une allusion précise à la cicatrice perecquienne : si Gaspard Winckler, comme Pedro Stern, est frappé d'amnésie et ne se souvient pas de son nom propre¹⁴⁶⁷, le nom de Bob Besson, le moniteur de ski de Megève aux visage plein de (fausses) cicatrices¹⁴⁶⁸ pourrait renvoyer symboliquement à la blessure dont Perec parle au chapitre XXIX de *W*, provoquée par une chute en « bob »¹⁴⁶⁹. En tout cas, dans ces deux récits, la cicatrice fonctionne comme un *punctum* barthésien qui met l'accent émotionnel sur la séparation d'une identité d'avant et d'une identité d'après, mais aussi comme un dispositif qui permet le télescopage des époques, des lieux et des histoires revenant dans le présent avec l'évanescence et la hantise d'un fantôme.

Chez Modiano, notamment, elle représente la perte du frère et le « nœud familial délié »¹⁴⁷⁰, mais aussi un espace dialectique de rupture et de jonction entre un passé inatteignable et une angoisse « héréditaire » qui hante le présent. Dans *Rue des Boutiques obscures*, la voix des disparus revit par le biais de « brèches » temporelles qui amènent le lecteur à parcourir les lieux de jadis et à éprouver lui-même les émotions sourdes et mélancoliques que l'auteur ressent face aux visages et aux objets du passé qui lui échappent sans cesse. Peut-on considérer ces « brèches » temporelles qui, au fil de toute l'œuvre littéraire de Modiano, apportent tour à tour une nouvelle lumière aux irrésolus de l'h/Histoire, comme autant de cicatrices textuelles d'une seule et même narration ? Obsédantes comme un tout, elles fracturent l'écriture sans néanmoins en empêcher la poursuite.

Dans le récit de 1978, par exemple, le narrateur décrit ainsi le mouvement de flux et de reflux mémoriel qui fait de lui le « témoin visionnaire » de l'apparition de personnes inconnues qui obsèdent son présent pour disparaître aussitôt, emportant avec elles leurs secrets.

¹⁴⁶⁷ « Je ne fais pas allusion à votre père, ni à l'un des membres de votre famille ou de votre entourage dont vous pourriez tenir votre prénom, c'est une coutume, je crois, encore assez répandue ; je ne pense pas non plus à l'un de ceux qui, il y a cinq ans, vous ont aidé à acquérir votre actuelle identité, mais bel et bien, à celui dont vous portez le nom », *W*, *O C I*, p. 674.

¹⁴⁶⁸ Bresson, le passeur qui abandonne Stern et son amie dans la forêt enneigée, « pratiquait le saut de tremplin et de mauvaises chutes lui avaient couturé le visage de cicatrices ». Pourtant, André Widimer, jockey ami du protagoniste, « affirmait que les cicatrices du visage de Besson étaient fausses et qu'il les dessinait lui-même chaque matin à l'aide d'un maquillage ». Bresson et Widimer, associés par des cicatrices communes, fausses dans le premier cas et vraies dans le second, représentent deux personnages antithétiques, le passeur étant responsable de la déperdition identitaire du protagoniste, le jockey de sa révélation.

¹⁴⁶⁹ *W*, *O C I*, p. 757.

¹⁴⁷⁰ « Pour moi *La Boutique Obscure* est un texte autobiographique au sens très précis : il raconte l'histoire d'une séparation », « En dialogue avec l'époque », cit., p. 66.

Je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeubles l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu. Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif. Au fond, je n'avais peut-être jamais été ce Pedro McEvoy, je n'étais rien, mais des ondes me traversaient, tantôt lointaines, tantôt plus fortes et tous ces échos épars qui flottaient dans l'air se cristallisaient et c'était moi¹⁴⁷¹.

Au lieu de « penser à l'avenir », Guy Roland ne cesse de regarder en arrière, de déplorer un passé défaillant et de se consacrer à une quête mémorielle qui tourne au vide, autour d'une vérité enfouie. Dans ce contexte, les noms qui apparaissent dans les récits sont des « appels » que l'écrivain interroge¹⁴⁷² pour tisser un lien entre des époques différentes et confier les souvenirs du passé à ceux qui pourront les comprendre. Comme le détective Hutte le dit à Guy Roland, le protagoniste amnésique de *Rue des boutiques obscures* : « [L]es bottins et [l]es annuaires constitu[ent] la plus précieuse bibliothèque qu'on [peut] avoir, car sur leurs pages [sont] répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus, et dont eux seuls port[ent] témoignage »¹⁴⁷³.

Tous les textes de Modiano sont en effet « occupés » par des noms, des portraits fugitifs, ou des listes des personnes disparues dont l'auteur se sert, à l'instar des cicatrices textuelles, afin d'ancrer leur image dans la mémoire du lecteur.

Dans *Boulevards de ceinture*, Serge Alexandre affirme par exemple :

je sais bien que le curriculum vitae de ces ombres ne présente pas un grand intérêt, mais si je ne le dressais pas aujourd'hui, personne d'autre ne s'y emploierait. C'est mon devoir, à moi qui les ai connues, de les sortir – ne fut-ce qu'un instant – de la nuit. C'est mon devoir et c'est aussi pour moi, un véritable besoin¹⁴⁷⁴.

Le devoir de remémorer et de témoigner de l'existence des ombres qui ont disparu au cours de la Seconde Guerre mondiale est déclenché ainsi par le « besoin » intime de soustraire à l'oubli et à l'érosion du temps, non seulement le secret de l'existence paternelle, mais aussi de toute existence, « bonne » ou « mauvaise » fut-elle.

¹⁴⁷¹ *RBO*, p. 124.

¹⁴⁷² « Écrire désormais, ce sera remplir des cahiers [...] avec tous ces détails entérocytes et oubliés qu'un speaker lit [...] et qui éveilleront un écho chez quelqu'un à Paris ou à l'autre bout du monde. [...] Oui, ce sont des appels que je lance. », *VE*, p. 49.

¹⁴⁷³ *RBO*, p. 12.

¹⁴⁷⁴ *BC*, p. 66.

Une lettre de 1978 adressée à Patrick Modiano par Romain Gary témoigne de la grande admiration de ce dernier pour l'écrivain de *Rue des Boutiques obscures*. En grand humaniste, Gary loue le « réalisme humain » qui ressort des pages de Modiano et la tortuosité de l'enquête « difficile » mais « saisissante » qui occupe son roman, ayant été capable de stimuler chez lui une véritable « réaction » littéraire. De plus, l'écrivain de *La Vie devant soi*, encore caché sous le pseudonyme d'AJAR, souligne la puissance de l'écriture de Modiano, qu'il juge à la fois « poétique » et « réaliste », traversée par une recherche torturante, aussi bien au niveau esthétique que socio-existential.

Mon cher Patrick,

j'ai beaucoup aimé *Rue des...* Vraiment beaucoup. C'est saisissant. Différent de tout. Vous êtes le Saint-John Perse du roman. C'est une création poétique *ex nihilo* et une étonnante façon de faire réaliste et humain dans le fantastique social, alors que ça aurait pu finir dans l'esthétisme. Plus exactement, c'est la première fois que je lis un livre qui partant de l'esthétisme, aboutit à un réalisme humain convaincant et émouvant. J'ai beaucoup dit que vous irez loin, cette fois vous y êtes. C'est plus et autre chose qu'un tour de force, alors que tout était difficulté. Quand j'ai fini le roman, j'ai eu envie d'écrire. C'est chez moi le vrai critère de valeur, dans une lecture. Je suis heureux pour vous, amitiés,

Romain Gary¹⁴⁷⁵.

Comme on l'a vu, suite à la trilogie de l'Occupation, Modiano abandonne l'humour noir et la farce kaléidoscopique pour emprunter une voix plus lyrique et « impressionniste », « poétique », comme Gary le dit, par laquelle il réinvente un univers calqué sur les atmosphères de l'Occupation et des années 1960. Le traumatisme des persécutions se dit alors de manière différée, alternant des degrés de romanesque et d'autobiographie. La mémoire personnelle de l'auteur se greffe « irrésistiblement » sur la mémoire des autres.

Dans le récit autofictionnel *Livret de famille*, l'ombre du père et celle des gens de son milieu hante l'écriture de Modiano par « de[s] détails infimes et troublants [...] qu'aucun livre d'histoire ne mentionne » et qui « empoisonnent » sa mémoire, au point que le narrateur autofictionnel souhaite devenir amnésique.

¹⁴⁷⁵ Lettre de Romain Gary à Patrick Modiano du 31 août 1978, contenue dans *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », cit., p. 206 [c'est l'auteur qui souligne].

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais sûr, par exemple, d'avoir vécu dans le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'histoire ne mentionne. Pourtant, j'essayais de lutter contre la pesanteur qui me tirait en arrière, et rêvais de me délivrer d'une mémoire empoisonnée. J'aurais donné tout au monde pour devenir amnésique¹⁴⁷⁶.

Des revenants hantent ainsi la mémoire de Modiano, toxique, infectée, mais aussi trempée de souvenirs encore vivants et inapaisés des disparus. Cette immersion dans la mémoire des autres, fruit d'un processus d'appropriation problématique dont la fiction seule peut représenter le retentissement, arrive jusqu'à la sensation de vivre illégitimement « à la place » d'un autre. Dans *Chiens de printemps*, par exemple, l'auteur met en parallèle l'histoire du protagoniste, Francis Jansen, et celle d'un disparu qui portait le même nom, mort dans les camps de Fossoli¹⁴⁷⁷, dans la région de Modena, en Italie. Jansen commente ainsi la découverte de l'existence de l'homonyme : « un frère, un double est mort à notre place à une date et dans un lieu inconnu et son ombre finit pas se confondre avec nous »¹⁴⁷⁸.

Dans *Chien de printemps*, Modiano confie au romanesque le pouvoir d'évoquer la tragédie des camps, le sentiment de culpabilité du « *latecomer* »¹⁴⁷⁹, l'impression de perte et de dette qu'il ressent envers le passé et ceux qui sont morts « à sa place », dont le souvenir se superpose à celui du petit frère, Rudy. Ainsi, lorsqu'il enquête sur l'histoire de la jeune

¹⁴⁷⁶ *LF*, pp. 116,117.

¹⁴⁷⁷ « [ces mots étaient] griffonnés de son écriture presque illisible, en italien, comme si on les lui avait dictés : "Jansen Francis, nato a Herenthals in Belgio il 25 aprile 1919. Arrestato a Roma. Detenuto a Fossoli il 26 giugno 1944. Deceduto in luogo e data ignoti », *CP*, p. 120.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁷⁹ Nous avons déjà utilisé ce terme, emprunté aux *Trauma Studies* (cf. par exemple Shoashana Felman et Dori Laub (dir.), *Testimony: Crises of Witness in Literature, Psychoanalysis and History*, cit.) pour nous référer aux représentants de la « génération d'après », dont nous avons parlé dans notre prologue. D'ailleurs, la figure du « *latecomer* » est particulièrement puissante et enrichit, à notre avis, la définition de Marianne Hirsch des héritiers de la « post-mémoire ». Cette dernière met l'accent sur les souvenirs absents, lacunaires ou greffés de la Catastrophe chez les écrivains de la seconde génération. En effet, l'expression américaine de « *latecomer* » suggère également le lien indissoluble entre l'avant et l'après d'un événement traumatique, entre le passé et le présent, mais souligne aussi la dimension aléatoire de la venue au monde par rapport à la tragédie. « Celui qui arrive après » est littéralement « en retard » par rapport à l'appel de l'Histoire, ou en retard par rapport aux autres qui l'ont « subie ». En ce sens, en empruntant ce terme, on souligne comment le « *latecomer* » ressent en soi une responsabilité surplombante, due au fait que non seulement il aurait pu, mais il *aurait dû* être présent à l'extermination et souffrir, ou mourir avec les autres. Par ailleurs, « celui qui arrive après » est également quelqu'un qui « vient d'arriver ». Il hérite donc, bien que d'une manière différée, du traumatisme, et le revit inlassablement, interrogeant les événements et cherchant une réponse à son sentiment de culpabilité : pourquoi est-il arrivé après ? Pourquoi a-t-il survécu à la place d'un autre ?

filles juives parties pour Auschwitz le 18 septembre 1942, Modiano exprime son sentiment de culpabilité par rapport à d'autres enfants qui sont morts pendant la guerre, ou n'ont jamais pu naître : « Beaucoup d'amis que je n'ai pas connus ont disparu en 1945, l'année de ma naissance »¹⁴⁸⁰. Dans *Dora Bruder*¹⁴⁸¹, qui marque un tournant dans sa production, l'auteur assume le rôle du protagoniste-enquêteur qui cherche à repérer, puis à « faire voir » les traces de la jeune fille sans les enrichir d'un contour fictionnel, ni les embellir, ou les dramatiser. Cette nouvelle démarche lui avait été suggérée d'ailleurs par la lecture du *Mémorial des enfants juifs déportés de France*, de Serge Klarsfeld¹⁴⁸², à propos duquel Modiano avoue avoir été extrêmement touché :

J'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. Je n'ai pas osé, à l'époque, prendre contact avec lui, ni avec l'écrivain dont l'œuvre est souvent une illustration de ce mémorial, Georges Perec¹⁴⁸³.

La démarche suivie par Serge Klarsfeld dans l'écriture du *Mémorial* est une démarche d'historien, vouée à dresser une liste des victimes de la Shoah, détaillant leurs noms en ordre alphabétique et le lieu d'arrestation. Ce qui entoure ces noms de disparus n'est que le vide. Si l'anéantissement a réduit la complexité de l'existence à une poignée de poudre, sans origine ni fin, la tragédie de la Shoah semble avoir bouleversé également les cadres structurels et formels du récit : comment raconter l'histoire de ces vies dont il ne reste plus rien ? Ainsi, dans le texte de Modiano, les blancs deviennent, comme chez Perec, les « lieux rhétoriques » de l'absence. Retrouver l'histoire de Dora Bruder devient ainsi une façon de faire émerger de l'oubli d'autres vies que la sienne, c'est-à-dire celles de nombreux enfants restés « sans identité » : « les noms de beaucoup d'entre eux, qui avaient été écrits à la hâte

¹⁴⁸⁰ *DB*, p. 98.

¹⁴⁸¹ On sait d'ailleurs que pour raconter l'histoire de Dora Bruder sous la forme d'une enquête documentaire, l'auteur passe d'abord par son *alter ego* fictionnel, Ingrid Teyrsen, la protagoniste de *Voyage de noces*.

¹⁴⁸² La première édition du *Mémorial de la déportation des Juifs de France* a été publiée en 1978 et rééditée en 2012 ; mais le texte qui a inspiré Modiano est le *Mémorial des enfants juifs déportés de France* publié en 1994 (et réédité en 2016), où apparaît aussi le nom de Dora Bruder. Cf. le site de la Fondation de la Mémoire de la Shoah : <http://www.fondationshoah.org/memoire/memorial-de-la-deportation-des-juifs-de-france-serge-klarsfeld>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁴⁸³ « Avec Klarsfeld contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994, repris dans *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », cit., p. 176. Cf. à ce sujet : Alain Morris, « “Avec Klarsfeld, contre l'oubli” : Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Journal of European Studies*, 36, 269, 2006, disponible en ligne, URL : <http://jes.sagepub.com/cgi/content/abstract/36/3/269>, consulté le 30 juin 2019.

sur leurs vêtements [...] n'étaient plus lisibles. Enfant sans identité n° 22. Enfant sans identité n° 146. Petite fille âgée de trois ans. Prénommée Monique. Sans identité. »¹⁴⁸⁴. Dans cet extrait, l'écriture de Modiano se montre particulièrement dépouillée de *pathos*, elliptique, concise, devenant elle-même une trace « sans identité »¹⁴⁸⁵. À la liste noire des enlèvements s'oppose la liste blanche de la restitution. En effet, selon Dominique Viart, l'auteur utilise l'artifice de la liste pour « exhibe[r] une absence de récit. Une impossibilité de récit. Un blocage de la narration de l'histoire sur des noms au-delà desquels il paraît impossible d'aller »¹⁴⁸⁶.

Pourtant, outre les enfants « sans identité », Modiano évoque également des noms qu'il arrive à faire ressortir de l'oubli, confiant leur mémoire à la littérature : « Les quatre filles qui étaient arrivées le même jour que Dora aux Tourelles et qui avaient toutes seize ou dix-sept ans : Claudine Winerbett, Zélie Strohlitz, Marthe Nachmanowicz et Yvonne Pitoun, firent partie de ce convoi d'environ mille cinq cents juifs français »¹⁴⁸⁷. Si ces patronymes ne sont qu'un « petit rien » de l'existence de ces jeunes filles, l'écrivain « rend [pourtant] un nom à celles qui en furent dépossédées, devenant de simples numéros de matricule, et le transmet en marge d'une histoire officielle qui ne l'a pas enregistré »¹⁴⁸⁸.

Enfin, dans sa démarche de collectionneur de spectres, Modiano emprunte un processus descriptif elliptique, nu et apparemment dépourvu d'émotion, complètement différent, par exemple, de celui emprunté par Primo Levi dans *Se questo è un uomo*. Longtemps considéré seulement comme un texte de témoignage, le récit de 1947 ne récuse pas l'usage de la fiction et des techniques de montage non chronologiques, pour transmettre une image des camps percutante, à l'instar des textes de Jorge Semprun et d'Elie Wiesel. Lorsque Primo Levi raconte l'histoire d'Emilia, petite fille de trois ans morte avec sa famille suite à l'ouverture violente et improvisée des portes du convoi qui les emmenait à Auschwitz, la description de l'enfant et du destin meurtrier qui l'emporte est riche en *pathos*.

Sappiamo anche, che non sempre questo pur tenue principio di discriminazione in abili e inabili fu seguito, e che successivamente fu adottato spesso il sistema più semplice di aprire entrambe le portiere dei vagoni, senza avvertimenti né istruzioni ai nuovi arrivati.

¹⁴⁸⁴ *DB*, p. 142. On comprend mieux la violence sourde de cet extrait si on le compare avec la phares écrite par Modiano à Serge Klarsfeld : « au moins, vous avez pu retrouver leurs noms », Lettre de Patrick Modiano à Serge Klarsfeld, 26 mai 1978, cité dans *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », cit., p. 178.

¹⁴⁸⁵ Ruth Amar, « Le ton de Modiano », art. cit.

¹⁴⁸⁶ Dominique Viart, « L'Impossible narration de l'histoire », cit., p. 57.

¹⁴⁸⁷ *DB*, p. 143.

¹⁴⁸⁸ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 130.

Entravano in campo quelli che il caso faceva scendere da un lato del convoglio; andavano in gas gli altri.

Cosí morí Emilia, che aveva tre anni; poiché ai tedeschi appariva palese la necessità storica di mettere a morte i bambini degli ebrei. Emilia, figlia dell'ingegner Aldo Levi di Milano, che era una bambina curiosa, ambiziosa, allegra e intelligente; alla quale, durante il viaggio nel vagone gremito, il padre e la madre erano riusciti a fare il bagno in un mastello di zinco, in acqua tiepida che il degenerate macchinista tedesco aveva acconsentito a spillare dalla locomotiva che ci trascinava tutti alla morte¹⁴⁸⁹.

Primo Levi, d'ailleurs, n'a pas besoin de recourir aux sources d'archive. Sa parole suffit à dépeindre un univers concentrationnaire, où, comme dans *W*, tout est régi par la Loi meurtrière du hasard. Le détail pathétique (enfant « curieuse », « ambitieuse », « intelligente »), aussi bien que les remarques qui décrivent le contexte (la procédure « simple » qui préside au meurtre des gens placés du « mauvais côté du convoi », ou le détail du chauffeur « dégénéré » qui puise l'eau du train pour permettre aux parents de laver leur petite fille, tout en sachant qu'ils sont destinés à la mort), relèvent du regard du narrateur présent lors de la scène qu'il décrit, témoignant, par son expérience directe, de la véridicité de son récit. Au contraire, chez Modiano, il n'y a aucune façon d'appréhender « la vérité » sur le destin de Dora Bruder et de sa famille, car il n'était pas présent aux événements. De plus, il ne peut pas incarner la figure du « témoin de témoin », car son père ne lui a rien transmis de cette histoire de persécutions. Enfin, les sources documentaires qu'il consulte se révèlent finalement défailtantes... comment raconter alors l'histoire de Dora, comment donner consistance à sa figure et à sa disparition ? Modiano explique ainsi les difficultés de sa démarche :

Depuis des années, j'essaie... [d']écrire une biographie, un reportage, enquêter sur un fait réel... [Dans *Dora Bruder*], j'ai senti que j'approchais au plus près de ce quelque

¹⁴⁸⁹ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, cit. p. 17. Tr. fr. : « Nous savons aussi que même ce semblant de critère dans la discrimination entre ceux qui étaient reconnus aptes et ceux qui ne l'étaient pas ne fut pas toujours appliqué, et qu'un système plus expéditif fut adopté par la suite : on ouvrait les portières des wagons des deux côtés en même temps, sans avertir les nouveaux venus ni leur dire ce qu'il fallait faire. Ceux qui le hasard faisait descendre du bon côté entraient dans le camp ; les autres finissaient à la chambre à gaz. Ainsi mourut Emilia, âgée de trois ans, tant était évidente aux yeux des Allemands la nécessité historique de mettre à mort les enfants des juifs. Emilia, fille de l'ingénieur Aldo Levi de Milan, une enfant curieuse, ambitieuse, gaie, intelligente, à laquelle ses parents, au cours du voyage dans le wagon bondé, avaient réussi à faire prendre un bain dans une bassine de zinc, avec de l'eau tiède qu'un mécanicien allemand « dégénéré » avait consenti à prélever sur la réserve de la locomotive, qui nous entraînait tous vers la mort », *Si c'est un homme*, cit., pp. 23, 24.

chose qui ne serait pas un roman. Mais, faute d'éléments, j'ai été obligé de broder, de délayer le vrai dans une sorte de potage. J'aimerais avoir un dossier comme en ont les avocats, rempli de toutes sortes de pièces, de rapports de police, de dépositions des témoins, de conclusions d'experts. Là, je n'aurais plus besoin d'avoir recours à la fiction¹⁴⁹⁰.

L'auteur, conscient de son implication sociale, s'impose dans *Dora Bruder* toute la rigueur scientifique qui lui est possible dans son travail de documentation. En ce sens, pour des raisons éthiques avant tout, la narration passe du « on » impersonnel à un « je » qui doute de lui-même, hésitant et interrogatif. Si le pacte référentiel, qui ailleurs perturbe la véracité de la narration, n'est jamais suspendu, la fiction intervient toutefois pour donner consistance à la figure de la jeune fille, et mettre en perspective, sinon en dialogue, l'existence de Dora, de Modiano lui-même, et de son père. Ce procédé de reconstruction qui superpose, par un phénomène de « vision empathique »¹⁴⁹¹, les souvenirs des lieux et des comportements communs, sert à donner une existence à Dora Bruder, sans en trahir la mémoire.

J'ai marché dans le quartier et au bout d'un moment j'ai senti peser la tristesse d'autres dimanches, quand il fallait rentrer au pensionnat. J'étais sûr qu'elle descendrait du métro à Nation. Elle retardait le moment où elle franchirait le porche et traverserait la cour. Elle se promenait encore un peu, au hasard, dans le quartier. Le soir tombait. L'avenue de Saint-Mandé est calme, bordée d'arbres. J'ai oublié s'il y a un terre-plein¹⁴⁹².

Finalement, si l'enquête autour du destin de Dora se conclut par l'acceptation des blancs qui entourent son histoire, le narrateur se réclame de son rôle et de sa légitimité de témoin : « si je n'étais pas là pour écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs Élysées. Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des personnes non identifiées »¹⁴⁹³.

Avec *Dora Bruder*, Modiano pardonne définitivement le père-victime. La participation émotionnelle de l'auteur dans ce récit émerge sous forme d'un langage neutre

¹⁴⁹⁰ « Entretien Lamberterie and Palmieri », 1999, p. 71, cité par Alain Morris, « “Avec Klarsfeld, contre l'oubli” : Patrick Modiano's *Dora Bruder* », art. cit.

¹⁴⁹¹ Bruno Blanckeman, « Spectrographie », dans *Patrick Modiano*, « Cahier de l'Herne », art. cit., p. 147.

¹⁴⁹² *DB*, p. 129.

¹⁴⁹³ *Ibid.*, p. 65.

et limpide, mais vibrant qui ressasse l'amnistie du père, d'abord pour se convaincre, puis pour la réaffirmer avec force, comme en climax : « D'autres, comme lui, juste avant ma naissance, avaient épuisé toutes les peines, pour nous permettre de n'éprouver que de petits chagrins »¹⁴⁹⁴ et encore : « [L]es ordonnances allemandes, les lois de Vichy, les articles de journaux ne leur accordaient qu'un statut de pestiférés et de droit commun, alors il était légitime qu'ils se conduisent comme des hors-la-loi afin de survivre »¹⁴⁹⁵. Enfin, dans un entretien de 2007, il déclarera : « nous sommes condamnés à être des collabos »¹⁴⁹⁶.

La mémoire de Modiano est une « mémoire d'éléphant », comme celle de Gary. S'il « intériorise », s'il « fait sienne » une histoire qui le précède et qui le hante par ses effets de recul, sa présence auctoriale flotte et s'écoule dans les corps, dans les voix et dans les souvenirs des disparus pour restituer ce qui en reste. À ce procédé poreux et intermittent, si caractéristique de l'écriture de Modiano, Romain Gary oppose, comme on l'a vu dans le cas du *dibbuk* Gengis Cohn (mais aussi dans celui de sa mère Nina), un surcroît de présence, une hantise qui « le parle tout en étant parlé »¹⁴⁹⁷. Pourtant, l'écrivain reste silencieux au sujet des luttes familiales et de ses douleurs intimes. Ce n'est que dans les dernières pages de *La Danse de Gengis Cohn* qu'il avoue : « j'ai toujours regretté de ne pas avoir été allé au ghetto de Varsovie avec les autres. [...] ma place était là-bas, avec eux »¹⁴⁹⁸. De plus, dans une page séparée, liée à une lettre conservée dans les Archives Gallimard, restée inédite et publiée dans la récente édition de la Pléiade, Gary aurait ajouté à la main :

Je me suis retenu plus de vingt ans, avant de me décider à écrire et publier ce livre comique. Je craignais de céder à mon ressentiment. Le roman de mon premier amour, Iska Papp, seize ans, exécutée après usage dans le ghetto de Varsovie, celui de mon demi-frère Pavel et de ma demi-sœur Valia [Valentina], partis en fumée avec sept autres membres de notre *tabor*, étaient trop vivaces dans mon esprit¹⁴⁹⁹.

Gary n'a rien su de la tragédie des camps avant la fin de la guerre, étant engagé dans l'aviation des FALF. En raison de cela, il ne peut se rapprocher des membres de sa famille et de ses amis d'enfance, morts dans les ghettos, que par fiction interposée. Au contraire, s'il

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴⁹⁶ *Magazine littéraire* n° 438, « La Littérature et les camps », janvier 2005, p. 51.

¹⁴⁹⁷ Pierre Baryard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit., p. 19.

¹⁴⁹⁸ *DGC*, p. 176.

¹⁴⁹⁹ *Romain Gary, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 16 mai 2019, notice sur le texte *La Danse de Gengis Cohn*, t. I, pp. 1421, 1422.

parle d'un « nous » s'insérant parmi les disparus de la Seconde Guerre, c'est seulement pour faire référence à ses compagnons d'armes. L'extrait suivant montre qu'il se sert également du procédé de la liste pour garder intacts les noms des copains d'armes et confier à la littérature le souvenir de leur existence.

Roque tombé en Égypte, La Maisonneuve disparu en mer, Castelain tué en Russie, Crouzet tué dans le Gabon, Goumenc en Crète, Canepa tombé en Algérie, Maltchanski tué en Lybie, Delaroché tombé à El Facher avec Fleury-Herard et Coguen, Saint-Pereuse toujours vivant, mais avec une jambe en moins, Sandre tombé en Afrique, Grasset tombé à Tobrouk, Perbost tué en Lybie, Clariond disparu dans le désert – bien que *nous* soyons aujourd'hui presque tous morts, *notre* gaieté demeure et *nous* nous retrouvons souvent tous vivants dans le regard des jeunes gens autour de *nous*¹⁵⁰⁰.

Les noms des frères d'armes sont listés et associés aux lieux où ils ont trouvé la mort. Gary, pour sa part, s'insère parmi eux et en parle comme si lui aussi était devenu un fantôme. Ce recours à la liste revient aussi dans *La Nuit sera calme*, lorsque Gary précise que les noms des compagnons sont trop sacrés pour en tirer profit avec des romans. En affirmant que ses amis Thuisy, Maisonneuve, Bécquart, Hirleman, Roques lui en auraient voulu, il ne fait que célébrer leur mémoire.

La parole tend à profaner, à exploiter, dans un souci d'art [...] je n'ai jamais voulu en faire des livres. C'est leur sang, leur sacrifice et ils ne sont pas tombés pour des gros tirages. J'en connais qui m'en auraient voulu – de Thuisy, Maisonneuve, Bécquart, Hirleman, Roques – et le fait qu'ils ne l'auraient jamais su n'y change rien, au contraire...¹⁵⁰¹

¹⁵⁰⁰ PA, pp. 505, 506, je souligne. Les derniers chapitres de *La Promesse de l'Aube* (XXXIV-XLII) sont transpercés de listes de noms de copains de l'escadrille Lorraine, de compagnons de la Libération, de lieux de bataille ou de bases militaires de la F.A.L.F. Denis Labouret compare ces références à un « martyrologe » : « Or c'est parce que Gary est devenu un véritable écrivain à force d'inventer des faux noms et de créer des fictions qu'il peut finalement devenir le témoin apte à rappeler tous ces noms, rendus vrais par les combats qu'ils signifient, auréolés du sacrifice de ceux qui les portaient. » (Romain Gary, *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 1339). Dans les notes aux chapitres cités ci-dessus, la critique reconstruit l'histoire des aviateurs des F.A.L.F qui ont vraiment existé et que Gary a connus personnellement (pp. 1368-1372). Nous avons pu les retrouver également sur le site officiel de L'Ordre de la Libération, disponible en ligne, URL :

<https://www.ordredelaliberation.fr/fr/les-femmes-et-les-hommes-compagnon-de-la-liberation> et sur celui des Français Libres, <http://www.francaislibres.net/liste/fiche.php?index=59833>, consultés le 30 juin 2019.

¹⁵⁰¹ NSC, p. 109.

Le recours à la liste chez Gary est moins évident que chez Perec et Modiano. Pourtant, il est particulièrement significatif de remarquer que l'accumulation de noms accompagne de manière spécifique les énoncés qu'il consacre à la mémoire historique et qu'en cela, il abandonne les armes de l'humour ou de l'imaginaire pour faire ressortir à son tour l'authenticité de son témoignage retentissant. Des noms... « car on n'en saurait mieux dire »¹⁵⁰² pour faire de son texte un tombeau monumental contre toute rhétorique larmoyante ou ampoulée. Si la liste, par son « extension romanesque », peut contribuer à surmonter une apparente crise de la narration, Gary semble mettre en évidence ce qui dans sa mémoire reste inacceptable, plus qu'indicible, et donc ce qui reste intégré, mais « inassimilable »¹⁵⁰³, dans la structure organique du texte. La liste interrompt le flux discursif, romanesque ou autobiographique afin qu'il soit, pour ainsi dire, entre réticence et insuffisance, le surcroît de douleur qui le lie à ses frères d'armes.

D'ailleurs, dans *Les Cerfs-volants*, l'ouvrage-testament qui aurait dû être consacré aux compagnons de la Libération, l'auteur sublime et rend plus flottantes les références mémorielles présentes déjà dans ses deux textes autobiographiques, *La Promesse de l'aube* et *La Nuit sera calme*. Par exemple, le village de Cléry, le village de Grodek, ou bien le château de Kremnitz, cités au fil de la narration, tout en étant des lieux réels, ne se trouvent pas à l'endroit où la carte géographique les indique¹⁵⁰⁴. Seul le village de Chambon-sur-Lignon, le village des Justes des Nations où ont été sauvés des milliers de juifs¹⁵⁰⁵ en suivant l'exemple d'André Trocmé, trouve référence dans la réalité historique.

Le Chambon-sur-Lignon était ce village qui, sous l'égide du pasteur André Trocmé, de sa femme Magda et avec l'aide de toute la population, avait sauvé de la déportation plusieurs centaines d'enfants juifs. Toute la vie du Chambon fut vouée pendant quatre ans à cette tâche. Et que j'écrive encore une fois ces noms de haute-fidélité : le Chambon-sur-Lignon et ses habitants, et s'il y a aujourd'hui oubli en la matière, que

¹⁵⁰² LCV, p. 369.

¹⁵⁰³ Pour le concept de liste en tant qu'« élément étranger, inassimilable, de l'œuvre », cf. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 13, cité par Gaspard Turin, « Listes perecquiennes et filiation contemporaine : entre *hybris* et mélancolie », dans Maryline Heck (dir.), « Filiations perecquiennes », *Cahier Perec n° 11*, cit., p. 44. Cf. sur le sujet Gaspard Turin, *Poétique et usage de la liste littéraire*, cit.

¹⁵⁰⁴ Cf. Ralph Schoolcraft, « Dialogue de la mémoire et de l'histoire chez Romain Gary : effets de *Cerfs-volants* », dans Julien Roumette (dir.), « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., pp. 141-159.

¹⁵⁰⁵ Ingrid Letourneau, « Le Sauvetage des juifs au Chambon-sur-Lignon à travers *Les Cerfs-volants* de Romain Gary », *Tsafon* 72, 2016, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/tsafon/358>, consulté le 30 juin 2019. Cf. également Ralph Schoolcraft, « Dialogue de la mémoire et de l'histoire chez Romain Gary : effets de *Cerfs-volants* », dans Julien Roumette (dir.), « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », cit., pp. 141-158.

l'on sache que nous, les Fleury, nous avons toujours été des prodiges de la mémoire, et que *je récite leurs noms souvent*, sans en oublier un seul, puisqu'on dit que le cœur a besoin d'exercice¹⁵⁰⁶.

Enfin, dans *Les Cerfs-volants*, la résistance et la solidarité humaine sont célébrées sans rapport à l'ordre militaire des Compagnons ; la liste des noms des habitants de Chambon-sur-Lignon est pourtant récitée souvent, comme « exercice pour le cœur », sans en oublier aucun. D'ailleurs, Fleury, le « facteur timbré » qui rejoint le village pour fabriquer des cerfs-volants pour les enfants sauvés, porte le nom d'un compagnon de la Libération. La référence historique devient donc symbolique, au moment où elle se fait métonymie de tous les héros anonymes qui ont participé à la sauvegarde de l'humanité et des valeurs fondamentales qui la tiennent en vie. D'ailleurs, chez Gary, le parti pris de la « fiction authentique » ne se calcule pas sur la vérité historique des événements, mais cherche toujours « à reconstruire une nouvelle positivité à partir des cendres »¹⁵⁰⁷. Ainsi, à la fin du livre, l'écrivain réaffirme la valeur mémorielle du texte : « Je termine enfin ce récit en écrivant encore une fois les noms du pasteur André Trocmé et celui de Le Chambon-sur-Lignon, car on ne saurait mieux dire »¹⁵⁰⁸.

On relève l'importance de ces listes de noms et de l'évocation du village de Chambon dans la lettre-testament que Gary écrit avant son suicide, *Vie et mort d'Émile Ajar*. L'écrivain y explique son geste extrême en renvoyant au « titre de [s]on ouvrage autobiographique, *La Nuit sera calme* », calqué sur une expression utilisée par l'un de ses amis aviateurs, mort à la guerre dans la fleur de l'âge¹⁵⁰⁹, et « [aux] derniers mots de [s]on dernier roman : “car on ne saurait mieux dire. Je me suis enfin exprimé entièrement” ». Ainsi, l'œuvre de Gary, si dense en humour grotesque et en imaginaire, s'achève paradoxalement sur une évocation « à la mémoire » qui trouve dans la liste la « juste forme qui soit aussi une forme juste »¹⁵¹⁰ pour dire toute sa mélancolie.

¹⁵⁰⁶ LCV, p. 282, 283.

¹⁵⁰⁷ « Le Rire douloureux de la mémoire », dans Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., p. 139.

¹⁵⁰⁸ LCV, p. 369.

¹⁵⁰⁹ « J'ai vu le même gars Duprès [mort à mes pieds, à vingt-deux ans, en murmurant : “je venais de commencer...”] un peu partout, d'Angleterre en Éthiopie, de Koufra en Lybie, et puis de nouveau en Angleterre, pour le cas où il en serait resté quelques chose. De la couvée de juin 1940 il ne reste plus que Barberon, Bimont, et encore quelques-uns : il vaut mieux ne pas citer leur noms, pour leur épargner des sourires ironiques, parce que tout le monde sait aujourd'hui, qu'il est con d'aller se faire tuer », NSC, p. 107.

¹⁵¹⁰ Bruno Blanckeman, « L'Écrivain impliqué », art. cit.

Cet artifice rhétorique, maintes fois convoqué dans les récits analysés jusqu'ici, revient également dans *Ellis Island*, le dernier texte publié par Perec avant sa mort, montrant toute son efficacité communicative, voire sa « plasticité sémantique, esthétique et discursive »¹⁵¹¹.

Dans le dernier texte publié de son vivant, Perec oppose aux contraintes et aux artifices des textes précédents une écriture simple et dépliée. Ce récit, écrit pour accompagner le documentaire du réalisateur Robert Bober sur Ellis Island de 1980, se présente pourtant comme extrêmement travaillé du point de vue du rythme, de la recherche lexicale (répondant surtout à un souci de précision et de sonorité des signifiants) et de la structure, qui rappelle finalement celle d'une litanie murmurée, alternant silences et reprises. Une liste, placée en ouverture et en clôture du texte, est consacrée aux immigrants d'Ellis Island, dont le périple constitue pour Perec, à la fois, une « autobiographie probable »¹⁵¹² et un souvenir déplacé de l'univers aléatoire des camps.

cinq millions d'émigrants en provenance d'Italie
quatre millions d'émigrants en provenance d'Irlande
un million d'émigrants en provenance de Suède
six millions d'émigrants en provenance d'Allemagne
trois millions d'émigrants en provenance d'Autriche et de Hongrie
trois millions cinq cent mille émigrants en provenance de Russie et d'Ukraine
cinq millions d'émigrants en provenance de Grande-Bretagne
huit cent millions d'émigrants en provenance de Norvège
six cent mille émigrants en provenance de Grèce
quatre cent mille émigrants en provenance de Turquie
quatre cent mille émigrants en provenance des Pays-Bas
six cent mille émigrants en provenance de France
trois cent mille émigrants en provenance du Danemark¹⁵¹³

Cette liste, qui ne répond à aucun ordre chronologique, ni quantitatif, ni géographique, place les immigrants d'Ellis Island au centre du récit, les décrivant par des adjectif numéraux qui

¹⁵¹¹ Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013.

¹⁵¹² *EI, W, OC II*, p. 894.

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 881.

soulignent leur grand nombre (mais non une quantité précise) et leur provenance nationale (mais non un lieu d'origine spécifique). D'ailleurs, elle fait référence à une entité « immensément grande ou inconnue, dont on ne sait pas encore assez ou dont on ne saurait jamais plus »¹⁵¹⁴.

Enfin, Burgelin observe que si l'on « additionne [...] ces chiffres [on relève] un nombre d'émigrants bien supérieur à celui de ceux qui sont passés par Ellis Island, douze millions entre 1892 et 1954 »¹⁵¹⁵. La technique énumérative de Perec trahit donc une aversion pour les statistiques qui était déjà la sienne dans *L.G.*¹⁵¹⁶ et qu'il réaffirme dans un entretien : « Si l'on dit “six millions d'émigrants ont transité par Ellis Island”, ça ne veut rien dire, mais si l'on énumère concrètement les choses durant trois minutes, on a l'idée de ce qui s'est passé, de cette Europe qui se vide »¹⁵¹⁷. La liste sert alors à rendre un phénomène dont la démesure semble transcender et excéder la puissance du langage, lequel interroge enfin son insuffisance. La question que Perec se pose est à nouveau : se taire ou raconter ? et ensuite, « comment décrire, comment raconter, comment regarder »¹⁵¹⁸ ? « Vouloir faire parler les images », « nommer les choses », « les énumérer, les dénombrer » ne suffit pas à montrer ce qui fut, mais seulement à donner sens à ce qui fut. Ainsi, il répète au début et à la fin du texte la même structure, alternant en anaphore « ... émigrants en provenance de » et « ... immigrants sont venus de », comme s'il s'agissait de laisser un espace aussi bien textuel que chronologique pour signer le résultat de cette action.

quatre millions d'immigrants sont venus d'Irlande
quatre cent mille immigrants sont venus de Turquie et d'Arménie
cinq millions d'immigrants sont venus de Sicile et d'Italie
six millions d'immigrants sont venus d'Allemagne
quatre cent millions sont venus d'Hollande
trois millions d'immigrants sont venus d'Autriche et de Hongrie
six cent mille immigrants sont venus de Grèce

¹⁵¹⁴ Umberto Eco, *La vertigine della lista*, Milan, Bompiani, « Saggistica », 2009, p. 49.

¹⁵¹⁵ *EI, W, OC II*, note 1, p. 1228.

¹⁵¹⁶ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », art. cit., p. 92 : « On croit connaître les camps parce que [...] l'on croit connaître le nombre des morts. Mais les statistiques ne parlent jamais ».

¹⁵¹⁷ « Georges Perec et Robert Bober : “Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la terre promise” » [1980], *E/C*, t. II, p. 141. Burgelin cite également un feuillet manuscrit où Perec aurait écrit : « On n'en finirait pas d'aligner des chiffres et des statistiques./Ce qu'ils veulent dire, je ne le sais pas très précisément. » (cote : 42, 23, 9, f07), *EI, OC II*, note 1, p. 1228.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 886.

six cent mille immigrants sont venus de Bohême et de Moravie
trois millions cinq cent mille immigrants sont venus de Russie et d'Ukraine
un million d'immigrants sont venus de Suède
trois cent mille immigrants sont venus de Roumanie et de Bulgarie¹⁵¹⁹

Comme on le voit dans cet extrait, le chapitre final reprend en variation la liste chaotique du premier chapitre. Ce qui est frappant, c'est que cette liste n'est pas suivie de points de suspension, ni d'un « etc. », ni d'un point final, mais les pays sont répétés en changeant l'ordre de dénomination, entourés par des blancs qui laissent imaginer au lecteur que l'« inventaire » serait bien long et peut-être inépuisable.

Du reste, comme Perec l'explique ailleurs, toute énumération repose sur deux instances conflictuelles : celle de vouloir tout dire et celle de laisser tout de même quelque chose d'inachevé.

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères¹⁵²⁰.

Les deux listes des migrants d'Ellis Island ne se limitent qu'à citer certaines nationalités, les plus sollicitées peut-être par l'émigration vers l'Amérique, sans vouloir faire ressortir un visage spécifique. D'ailleurs, les protagonistes de cette Histoire n'ont de consistance qu'en faisant partie des grands flux migratoires de provenances différentes, ayant passé un même « chemin d'initiation » au sein de la nouvelle communauté d'accueil. Ainsi, à leurs noms, se substitue une liste des compagnies (« le Cunard Line, la Red Star Line, l'Anchor Line, l'Italian Line... »¹⁵²¹), des navires (« ils s'appelaient le Darmstad, le Furst Bismarck, le Staatendam... ») et des ports de provenance (« ils partaient de Rotterdam, de Brême, de

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 900.

¹⁵²⁰ *Penser/classer*, cit., p. 164.

¹⁵²¹ *EI, W, OC II*, p. 882.

Göteborg, de Palerme, d'Istanbul, de Naples, d'Anvers... ») dont le départ sera sans retour¹⁵²².

D'une certaine manière, ces millions de migrants ne peuvent pas avoir de noms, sinon ceux qu'on leur donne dans leur terre d'accueil et qui les dépersonnalisent par rapport à leur identité d'origine, (comme Perec semble le souligner en utilisant l'article indéfini devant leurs nouveaux noms : « un homme venu de Berlin fut nommé Berliner, un autre prénommé Vladimir reçut comme prénom Walter, un autre prénommé Adam eut pour nom Adams, un Skyzertski devint Sanders, un Goldenburg devint Goldberg tandis qu'un Gold devenait Goldstein »¹⁵²³). Il s'agit finalement d'une indétermination identitaire imposée presque complètement au hasard : la liste de (faux) noms ne fait que souligner le manque de repères de ces identités nouvelles-nées.

Comme l'écrivain l'avoue dans un entretien, ce qu'il ressent par rapport à son expérience de voyage sur « l'île des larmes » lui rappelle obliquement l'expérience des camps : dans « ce lieu-dépotoir [raconte-t-il] des fonctionnaires harassés baptisaient des Américains à la pelle »¹⁵²⁴. En plus d'imposer aux immigrés une pratique de dépersonnalisation onomastique, ils analysaient leurs conditions physiques et mentales, distinguant les aptes des inaptes¹⁵²⁵. Enfin, une lettre indicative de leurs conditions sanitaires était tatouée sur leurs bras, à l'image des numéros de matricule et du triangle renversé qui, à Auschwitz, distinguait l'appartenance politique ou religieuse des prisonniers¹⁵²⁶.

¹⁵²² Edoardo Calgan fait justement le lien avec le « catalogue des navires » contenu dans le second livre de l'*Iliade*. Homère considérait son langage et sa mémoire insuffisants pour dire tous les hommes qui avaient participé à la guerre de Troie. Ainsi, il choisit de ne nommer que les navires : « je ne parlerai des hommes, je ne les nommerai pas, pas même si j'avais dix langues, ou dix bouches, une voix infatigable, un cœur de bronze dans ma poitrine ; seules les Muses, filles de Zeus, seigneur de l'égide, pourraient se souvenir de combien d'hommes vinrent à Troie », Homère, *Iliade*, Venise, Marsilio, « Letteratura universale Marsilio », 1990, p. 126 (II, vv. 488- 492), cité par Edoard Calgan, « Ellis Island : récit sans frontières », *Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes / I*, disponible en ligne, URL : https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/e_cagnan-2.pdf, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵²³ *El, W, OC II*, pp. 879, 880.

¹⁵²⁴ « Georges Perec et Robert Bober : *Ellis Island*, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la Terre promise », entretien cité, pp. 141-142.

¹⁵²⁵ « Sur Ellis Island aussi, le destin avait la figure d'un alphabet. Des officiers de santé examinaient rapidement les arrivants et traçaient à la craie sur les épaules de ceux qu'ils estimaient suspects une lettre qui désignait la maladie ou l'infirmité qu'ils pensaient avoir décelée. C, la tuberculose/E, les yeux/F, le visage [...] les individus marqués étaient soumis à des examens beaucoup plus minutieux. Ils étaient retenus sur l'île plusieurs heures, plusieurs jours, ou plusieurs semaines de plus, et parfois refoulés. », *El, OC II*, p. 891.

¹⁵²⁶ Cf. également *W, OCI*, p. 730 : « L'abandon des noms propres appartenait à la logique W : bientôt l'identité des Athlètes se confondit avec l'énoncé de leurs performances. À partir de cette idée clé – un Athlète n'est que ce que sont ses victoires – s'est édifié un système onomastique aussi subtil que rigoureux. Les novices n'ont pas de noms. On les appelle « novice ». On les reconnaît à ce qu'ils n'ont pas de W sur le dos de leurs survêtements, mais un large triangle d'étoffe blanche, cousu la pointe en bas. »

L'arrivée est terrible car il y a cette incertitude : il faut passer l'épreuve de l'« île des larmes »... Mais les déportés qui arrivaient dans les camps n'étaient pas pleins d'espoir. Ce n'est donc pas comparable. / Mais c'est vrai qu'Ellis Island est devenu une prison pendant la Seconde Guerre mondiale. C'est pourquoi les images de camp viennent naturellement dans ce décor à partir du moment où il y a rassemblement d'un grand nombre de gens brutalement accueillis¹⁵²⁷.

Ainsi, des listes de vêtements et d'objets les plus divers constituent des traces textuelles qui inscrivent dans la littérature ce qui reste de l'expérience migratoire d'Ellis Island. Mais la démarche de « témoin de traces », ou de « témoin par traces » de Perec semble empruntée pour contourner les vraies questions qui ressortent dans la deuxième partie du texte : « que nous-sommes venus chercher ici ? »¹⁵²⁸. Le texte d'*Ellis Island* se révèle finalement un écran où l'écrivain peut projeter, en les objectivant, ses contradictions identitaires. Finalement, Perec avoue sa judéité lorsqu'il la retrouve écrite en creux dans et par l'exil des autres, dans ce « mi-lieu » des destins croisés, dans ce non-lieu où se superposent les drames du déracinement et du ré-enracinement.

Toutefois, pourquoi dans les deux listes en ouverture et en clôture du récit, parmi des milliers de migrants qui passèrent par Ellis Island, il n'y a aucune trace des immigrés juifs¹⁵²⁹ ? Car on n'aurait pas su dire de quels pays ils provenaient ? Car ils se confondaient dans la liste des immigrés italiens, français, allemands, ... ? Si les immigrés juifs ne trouvent pas de place dans le cadre physique de la page, ils émergent par les blancs du texte et par la référence sourde et jamais explicitée aux foules de migrants anonymes. Lorsque Perec écrit ce texte, dans les années 1980, la petite histoire a été déjà étouffée par la grande. On ne peut donc que relever un clin d'œil mélancolique de l'auteur faisant une petite allusion aux « six millions d'immigrés provenant d'Allemagne », pendant des six millions des juifs morts dans les camps : pourquoi, face à tous ces émigrés, sa famille était-elle restée en Pologne ?

D'ailleurs, il est important de remarquer que Perec, dans *Ellis Island*, parle d'une émigration qui *précède* le génocide et décide de ne pas raconter les vagues d'émigration qui ont eu lieu pendant la guerre ou juste après. Hannah Arendt, pour sa part, décrit de manière explicite, en 1943, dans le texte *Nous autres réfugiés*, le périple des juifs d'Europe arrivés

¹⁵²⁷ « Georges Perec et Robert Bober : *Ellis Island*, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la Terre promise », entretien cité ; Robert Bober, au contraire, affirme : « C'est un rapprochement que je n'ai pas recherché, et ce serait tout de même de faire injure aux déportés que de les ramener à cela... », pp. 141,142.

¹⁵²⁸ *EI, OC II*, p. 894.

¹⁵²⁹ Ils réapparaissent pourtant dans la partie vidéo intitulée « Mémoire » et dans les noms des juifs célèbres comme Irving Berlin, Samuel Goldwyn, Emma Goldman, Ben Shahn et Fiorello La Guardia.

en Amérique autour des années 1940, leur sentiment de répulsion envers leurs origines et en même temps leur sentiment de culpabilité éprouvé à l'égard de ceux qu'ils avaient laissés en Europe. Arendt dit la dette et le manque que ces immigrants éprouvent par rapport à la rupture dans la transmission de leur culture d'origine, et les met en parallèle avec l'impératif d'oublier, nécessaire pour se construire un futur dans le Nouveau Monde et se (re)construire sur les cendres des foyers. Pourtant, un grand nombre de ces gens, « très optimistes » au sujet de leur assimilation, ayant renié leur langue, leurs origines, leur culture, pour vivre en Amérique, d'un jour à l'autre – raconte la philosophe – se suicident, pour arrêter de vivre de faux semblants.

Un homme qui désire se défaire de son moi découvre en réalité un éventail de possibilités d'existence, aussi infinies que la Création elle-même. Mais endosser une personnalité nouvelle est aussi difficile – et désespéré – que recréer le monde. Quoique nous fassions ou feignons d'être, nous ne révélons qu'une chose : notre désir effréné d'être autre, de ne pas être juif¹⁵³⁰.

Même quarante ans après, la circonlocution perecquienne, « je ne sais pas très précisément ce que c'est qu'être juif, ce que ça me fait d'être juif »¹⁵³¹, sonne encore comme un refus d'assumer ouvertement et sans condition : « je suis juif ». Son affirmation semble encore une tentative de soustraction non pas à sa judéité, mais à la définition/l'imposition identitaire que la judéité implique.

N'ayant pas de « signes d'appartenance »¹⁵³², ni de liens avec une « croyance », une « religion », une « pratique », un « folklore », une « langue », Perec n'est pas plus juif qu'il n'est « argentin », « australien », « anglais », « suédois »... La liste des « signes d'appartenance » et celle des « j'aurais pu être »¹⁵³³ relève d'une même forme d'éloignement et de dépossession par rapport aux origines.

Les histoires d'errance et d'espoir des immigrants d'Ellis Island représentent alors pour lui une « autobiographie probable », car elles partagent un même destin d'exil, qui les rend finalement semblables les unes aux autres. Ce que Perec a en commun avec ces millions et ces milliers d'immigrants n'est qu'un silence, « une absence, une question, une mise en

¹⁵³⁰ Hannah Arendt, *Nous autres réfugiés*, cit., pp. 32, 33.

¹⁵³¹ *EI, OC II*, p. 895.

¹⁵³² *Ibidem*.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 896.

question, un flottement, une inquiétude »¹⁵³⁴. Cette liste de termes indéfinis et flottants s'oppose radicalement à la précision minutieuse avec laquelle l'écrivain décrit, dans la première partie du récit, tous les objets et toutes les photos des migrants. Dans la seconde partie, en effet, Perec semble s'approprier plutôt une esthétique du flou, qui fait des vides textuels les lieux de l'« errance »¹⁵³⁵, de la « dispersion », du « non-lieu », du « nulle part », de l'« informe », du « hasard », à la fois surabondants et inconsistants. Dans l'exil, Perec reconnaît son déracinement par rapport à Lubartów, le lieu d'origine, dont il ne reste plus rien et son « enracinement dans un non-lieu »¹⁵³⁶, comme Ellis Island, où il se découvre « à la fois lui et identique à l'autre »¹⁵³⁷. Enfin, comme le dit Maryline Heck, « [l]a mémoire de l'autre trouve [...] sa place dans l'écriture de soi, dès lors qu'on ne l'envisage plus comme le tiers exclu de sa propre mémoire mais comme l'un de ses possibles »¹⁵³⁸.

Finalement, la démarche mélancolique de ces trois témoins « en déshérence » d'Auschwitz signe le passage de l'époque du refoulement à celle de l'hypermnésie. D'une manière différente, ils opposent aux « abus de mémoire » une « éthique de la restitution »¹⁵³⁹ qui joue sur les formes esthétiques et l'hybridation des genres pour trouver une forme qui puisse assurer la juste transmission du passé.

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 895.

¹⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 895-896.

¹⁵³⁶ « En marge d'Ellis Island », *ibid.*, p. 904.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 897.

¹⁵³⁸ Maryline Heck, « La Fabrique du souvenir », art. cit., p. 9.

¹⁵³⁹ Cf. Dominique Viart, « Éthique de la restitution », art. cit.

5. « Contourner » : vers un témoin nouveau

Comme on l'a vu dans le prologue, la publication des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora met en évidence comment l'effondrement des collectivités rurales emporte avec lui la fragilisation de la mémoire, désormais confiée aux supports technologiques qui ont perturbé le système « naturel » de transmission spontanée de l'histoire d'une génération à l'autre. L'entreprise de Modiano, qui cherche à intégrer les traces du passé au sein d'une « histoire narrative » de la communauté contemporaine, tend à faire revivre les traces et les photos d'archive qui semblent vouées à l'anéantissement et à l'oubli. L'écrivain-enquêteur se charge ainsi des défis éthiques et mémoriels des années 1980-1990 lorsqu'il intègre les hypothèses, les doutes et les incertitudes de la recherche, devenant partie prenante d'une vérité nécessairement incomplète et inatteignable.

Shoah (1985) de Claude Lanzmann réaffirme l'importance de la parole du témoin, censée remplacer celle de l'historien concernant la mémoire problématique de la Seconde Guerre mondiale. À cette période, la fiction, suspectée d'affabulation, est à nouveau accusée. L'efficacité de l'entreprise littéraire et historique de Modiano dans *Dora Bruder*, inspirée du *Mémorial* de Serge Klarsfeld, est justement celle d'avoir tout fait pour éviter d'écrire l'énième « roman » sur Auschwitz, en s'appuyant intégralement sur une reconstruction fictionnelle. Le récit de 1997 constitue, au contraire, une forme juste pour transmettre la mémoire problématique de la Shoah, à l'heure de la disparition des derniers témoins. Comme Modiano lui-même l'explique au cours de son discours à l'Académie Suédoise, en 2014, « la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et [...] doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli ». Face à « cette couche, [à] cette masse d'oubli qui recouvre tout, l'écrivain a trouvé sa propre voix pour transmettre ce qu'il ne parvient qu'à « capter » : « des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables »¹⁵⁴⁰.

En effet, outre l'amnésie et l'oubli, un autre risque se pose lorsqu'on essaie de se faire le témoin par procuration d'un événement révolu et tragique comme Auschwitz, c'est-à-dire la spectacularisation, sinon la falsification de l'Histoire. Lorsque, dans les années 2000, les petits-enfants des survivants comme Ivan Jablonka prennent la parole pour

¹⁵⁴⁰ Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, cit., p. 30.

enquêter sur l'histoire de leurs grands-parents, l'auteur de *Jan Karski*¹⁵⁴¹, Yannick Haenel, est investi par un procès médiatique.

Le livre sur le résistant polonais provoque un vif scandale lors de sa parution, car l'écrivain suit une double démarche pour raconter l'histoire du héros : documentaire, dans la première partie, et fictionnelle, dans la seconde. Parmi ses détracteurs, Claude Lanzmann dans l'hebdomadaire *Marianne*¹⁵⁴² publie six pages de critiques : le réalisateur adresse à Haenel, non seulement une accusation de plagiat, mais même de « falsification de la vérité historique » et de « misère d'imagination »¹⁵⁴³. Pour sa part, l'historienne Annette Wieviorka¹⁵⁴⁴ critique la déformation de l'histoire de l'abandon des Juifs¹⁵⁴⁵, reproché aux Alliés, en affirmant : « la position surplombante qu'adopte Yannick Haenel sur le sujet est intellectuellement paresseuse et éthiquement contestable »¹⁵⁴⁶.

Au contraire, Elie Wiesel et Jorge Semprun prennent plutôt le parti de Haenel, soutenant le droit de l'écrivain à inscrire ses fictions dans le tissu historique, même dans le cas d'un sujet délicat comme celui de la Shoah. De plus, ils posent un regard favorable sur le fait que de jeunes auteurs, de trente ou quarante ans, s'intéressent à ces thèmes. Wiesel, notamment, affirme au cours d'un entretien au *Figaro* : « Le roman peut aider la mémoire,

¹⁵⁴¹ Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

¹⁵⁴² Claude Lanzmann, « *Jan Karski* de Yannick Haenel : un faux roman », *Marianne*, n° 666, pp. 23-29, janvier 2010, cité par Richard Golsan, « "L'affaire Jan Karski" : réflexion sur un scandale littéraire et historique », dans Marc Dambre (dir.), avec la participation de Richard Golsan, *Mémoires occupées*, cit., disponible en ligne, URL : <https://books.openedition.org/psn/399#ftn1>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁴³ Cette polémique a le mérite d'avoir contribué à la réflexion sur la transmission de la mémoire génocidaire à l'époque actuelle. L'écrivain répond avec indignation aux reproches du réalisateur Claude Lanzmann, soutenu par son éditeur Philippe Sollers. Haenel à son tour accuse le réalisateur d'opportunisme et d'avoir également trahi la pensée de Karski, dans son film. Ainsi, Lanzmann répond aux accusations par le tournage d'un autre film de 49 minutes, *Le Rapport Karski*, diffusé pour la première fois en mars 2010 sur ARTE : il s'agit d'une séquence inédite de l'entretien de Karski réalisé en 1978, qui n'avait pas été retenue pour le montage de *Shoah*. Cf. « Entretien avec Yannick Haenel. Précisions sur Jan Karski », par Marc Dambre, diffusé durant le séminaire CERACC, Université Sorbonne Nouvelle, Paris-3, 2 avril 2010, et publié dans Marc Dambre (dir.), *Mémoires occupées*, cit., disponible en ligne, URL : <https://books.openedition.org/psn/513?lang=it>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁴⁴ Entretien avec Annette Wieviorka, *L'Express*, 7 mai 2010, par Marc Riglet, disponible en ligne, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/annette-wieviorka-pour-meler-fiction-et-histoire-tout-est-question-de-methode-et-de-talent_889452.html, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁴⁵ Cf. par exemple un extrait tiré du texte de Haenel : « Il ne faut pas croire qu'en 1945 on a gagné la guerre : en 1945 on a enterré les dossiers, en 1945 on a effacé les traces, en 1945 on a lancé la bombe atomique. La même année il y a eu d'une part le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki et d'autre part le procès de Nuremberg, sans que personne n'ait la moindre contradiction entre les deux », Yannick Haenel, *Jan Karski*, cit., p. 173.

¹⁵⁴⁶ Haenel soutient pourtant s'être bien documenté et cite parmi ses sources l'œuvre *L'Abandon des juifs : Les Américains et la solution finale* de David Wyman, avec la préface d'Elie Wiesel, Paris, Flammarion, 1987.

il peut aider à entretenir la flamme. On peut aussi construire des fictions à partir de documents historiques. Libre à l'écrivain de le faire »¹⁵⁴⁷.

Pour sa part, Haenel¹⁵⁴⁸ a répondu à l'accusation de plagiat et justifié son recours au mélange des genres, jugé comme nécessaire pour la mise en scène d'un personnage comme *Jan Karski* dans le cadre d'un nouveau tournant historique. De plus, il a mis en évidence le fait d'avoir choisi comme phrase d'ouverture une réécriture de l'aphorisme de Paul Celan : « Qui témoigne pour le témoin ? »¹⁵⁴⁹. En effet, Haenel incarne (ou tente d'incarner) la figure du *témoin de témoin*, démontrant que l'héritage de l'Holocauste est présent dans l'imaginaire de la nouvelle génération d'écrivains dont il fait partie. Même s'ils ne sont pas concernés directement, de par leur passé familial, par la tragédie, ils réclament également le droit d'en parler et de l'exprimer par le recours à la fiction. Une fiction qui, enfin, comme le dit Haenel, n'est rien d'autre qu'une « tentative de savoir ». En se référant à *Jan Karski*, il affirme enfin : « La partie fictive crée un effet de vérité parce qu'elle est écrite à la première personne. Moi je n'ai pas écrit la vérité sur Jan Karski. C'est un roman, c'est un montage de possibilités, d'intuition, d'hypothèses, d'interrogation, qui relèvent de la fiction. C'est une mise en question du scripturaire établi par l'histoire »¹⁵⁵⁰.

En effet, lorsque les témoins vont disparaître, va se poser la question de la transmission de la mémoire génocidaire. Chez Haenel, la fiction est appelée comme recours à l'ineffable, à l'indicible, à l'irrésolu, à l'« intransmissible » et surtout au « non-savoir ». Elle utilise l'épée de l'imagination pour remplir les vides de la mémoire, de la conscience, de l'histoire et accéder à une réalité ultérieure, une réalité qui est d'ailleurs fictionnelle, et qui ne se pose pas la question de la Vérité absolue. La fiction, à la fois « intuitive » et « interrogative » dont parle Haenel¹⁵⁵¹ se propose plutôt d'aborder l'interprétation d'une vérité qui échappe continûment et qui est toujours plus dure à comprendre. Au temps où, même à Auschwitz, métonymie de l'horreur par excellence, « la mémoire est étouffée par le

¹⁵⁴⁷ Entretien d'Elie Wiesel : « Le roman peut aider la mémoire », entretien publié le 10 novembre 2010, *Le Figaro*, par Mohammed Aissaoui : <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/11/10/03005-20101110ARTFIG00820-elie-wiesel-le-roman-peut-aider-la-memoire.php#>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁴⁸ Cf. « Entretien de Yannick Haenel », cit.

¹⁵⁴⁹ La phrase originelle de Paul Celan, « Personne / ne témoigne / pour le témoin », est contenue dans *Aschenglorie* « Gloire des cendres », dans le recueil *Renverse du souffle*, cit., p. 78.

¹⁵⁵⁰ « Entretien de Yannick Haenel », cit. Cf. également l'article de Richard Golsan, « 'L'affaire Jan Karski' : réflexion sur un scandale littéraire et historique », cit.

¹⁵⁵¹ « Même un historien ne pourrait donner à entendre qu'un savoir très parcellaire et lui-même interrogatif, donc j'ai trouvé que la fiction, pour ce moment de l'existence de Karski sur lequel on a si peu de documents, une fiction intuitive, interrogative, avec tous les problèmes que ça pouvait poser, et que ça pose, était une nécessité », « Entretien de Yannick Haenel », cit.

tourisme de masse »¹⁵⁵², la littérature semble le seul savoir apte à recueillir et transmettre la parole des témoins, sans la trahir, sinon à retisser les liens rompus entre les individus et la communauté.

¹⁵⁵² Hubert Prolongeau, « À Auschwitz, la mémoire étouffée par le tourisme de masse », *Télérama*, 13 décembre 2011, disponible en ligne, URL : <https://www.telerama.fr/monde/a-auschwitz-la-memoire-etouffee-par-le-tourisme-de-masse,76049.php>, consulté le 30 juin 2019. Cf. aussi Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, cit.

Troisième partie. L'identité à l'œuvre

Chapitre VII. « Cara cara Italia... »¹⁵⁵³ : le geste intertextuel entre choix d'écriture et prolongements d'existence

*« En ce qui concerne l'influence sur mon œuvre, les hasards de ma biographie ont fait que j'ai traversé successivement les cultures russe, polonaise, 'Mittel-Europa', américaine, et on doit bien déceler dans mes vingt-cinq romans les traces de ces différentes vitamines que j'ai absorbées. »*¹⁵⁵⁴

*« On peut toujours se mettre devant une feuille de papier et essayer de dire, disons, ce qu'on a dans la tête. Maintenant, en général, dans la tête, on n'a pas grand-chose. On a des beaux sentiments, on a des idées généreuses, on a des impressions intelligentes, on a des bouts de phrase, et toutes ces choses-là ne servent à rien. Il faut quelque chose, une espèce de modèle littéraire, quelque chose qui vous permette d'avancer d'une manière un peu plus sûre. »*¹⁵⁵⁵

*« Je ne sais pas comment les livres m'ont influencé. C'était plutôt une musique de la phrase que je cherchais, un ton. »*¹⁵⁵⁶

Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano mentionnent ouvertement, dans leurs œuvres et entretiens, les écrivains qui ont eu une influence sur leur travail. D'autres fois, au contraire, ils citent ou pastichent des parties de textes d'autres auteurs, les assimilant de manière dissimulée dans le flux de leur écriture.

Si l'on distingue, avec Gérard Genette les phénomènes de la citation, de l'allusion et du plagiat, comment expliquer le besoin de tout auteur de se plonger dans la « transtextualité », c'est-à-dire de mettre en relation son propre texte « [de manière] manifeste ou secrète, avec un autre texte »¹⁵⁵⁷ ? Avançons que chaque écrivain voit ses lectures comme un exercice d'exploration de son être : est-il possible de concevoir les pratiques intertextuelles non seulement comme un « choix d'écriture », mais aussi comme un « prolongement

¹⁵⁵³ LPE, p. 141.

¹⁵⁵⁴ Romain Gary, « Ils bouffent leur société avec appétit », dans *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », p. 189.

¹⁵⁵⁵ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier contemporain », cit., p. 79.

¹⁵⁵⁶ « Patrick Modiano : "si on fait de la prose, c'est parce qu'on est mauvais poète" », propos recueillis par Philippe Lançon, *Libération*, 9 octobre 2014, disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/2014/10/09/si-on-fait-de-la-prose-c-est-parce-qu-on-est-mauvais-poete_1118483, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁵⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 7-8.

d'existence »¹⁵⁵⁸, sinon comme une manière de mettre en mots des phénomènes de fascination, de projection, d'identification, de filiation ?

Nous avons déjà vu comment Romain Gary, partagé entre les univers russe et français, écrit à la frontière d'un entre-deux merveilleux qui irrigue sa plume de manière singulière et qui résonne de façon différente selon les références culturelles du lectorat. Pourtant, comme lui-même l'explique en 1977, son œuvre ne se nourrit pas seulement d'un riche intertexte russe ou francophone, mais se présente comme un véritable manifeste pour la « littérature-monde », étant alimentée d'images et de modèles cosmopolites. Gary, qui dans ses romans « n'a de cesse d'aller chez les autres », d'« appréhender l'être dans l'autre », *parle* la langue de l'Autre et se l'approprie de manière dynamique, faisant de la contamination des discours une aventure de l'imaginaire. Ainsi, la liste de ses emprunts pourrait être bien longue. David Bellos, dans son article « Momo ou *Les Misérables* »¹⁵⁵⁹, en cite certains, de Ruyard Kipling à Karl May, de Selma Lagerlof à Dickens, en passant évidemment par Pouchkine et Gogol.

Si tout travail d'écriture est toujours un travail de réécriture¹⁵⁶⁰, ce qui nous intéresse d'étudier ici c'est plutôt la manière dans laquelle Gary assimile et transforme les ouvrages qu'il lit, le plus souvent sans rendre manifestes ses allusions intertextuelles. Ainsi, nous essaierons de repérer dans ses récits quelques traces de sa rencontre, par fiction interposée, avec l'œuvre de Luigi Pirandello, qui présente de nombreuses affinités avec la sienne, bien que l'écrivain n'en parle jamais. D'ailleurs, le lecteur a l'impression que la pièce *Quando si è qualcuno* anticipe d'une manière surprenante les enjeux de l'aventure d'Ajar. De plus, il semble que Gary et Pirandello, par le biais de Mosjoukine, aient réussi à établir le rapport

¹⁵⁵⁸ Raul Delemazure, *Une vie dans les mots des autres, le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, cit.

¹⁵⁵⁹ David Bellos, « Momo ou *Les Misérables* », dans Julien Roumette, Alain Schaffner, Anne Simon (dir.), *Romain Gary. Une voix dans le siècle*, cit., pp. 187, 188 : « *Tales From The Hills* de Rudyard Kipling lui donne le nom et la trame du "Simple chant des collines" dans *Éducation européenne*, alors que le poème *Ворон к ворону летит* de Pouchkine lui donne le "récit des corbeaux"; les "romans sioux" de Karl May et le récits de Selma Lagerlof lui fournissent certains détails de la vie "scout" dans la forêt de la Wilejka, tout comme Dickens lui donne les personnages de Luc Martin et de Gustave Vanderputte dans *Le Grand Vestiaire*. La présence de Conrad dans la trame et la forme du récit des *Racines du ciel* est évidente, tout comme le pastiche de *Under Western Eyes* dans *Lady L. Le Manteau* de Gogol s'annonce dans *Éducation européenne* par le seul nom d'Akaky Akakievitch, mais son *Journal d'un fou* fournit le modèle du premier roman signé Ajar, *Gros-Câlin*. Et que dire de la découverte de Jean-François Hangouët, qui a retrouvé dans *Âmes mortes* la version première de la touchante histoire de M. Piekelny, dans *La Promesse de l'aube* ? ».

¹⁵⁶⁰ Antoine Compagnon, *La Seconde main*, cit.

de fraternité que Sganarelle souhaitait trouver chez d'autres écrivains¹⁵⁶¹, à partir d'un sens de dépossession et de dissolution identitaire qui se révèle commun.

D'autre part, comme Perec le dit, il arrive souvent qu'en « lisant un livre, on tombe sur des phrases que l'on a déjà lues ailleurs »¹⁵⁶². La pratique intertextuelle est d'une importance fondamentale chez l'écrivain de *W*, qui passe sa vie à écrire « dans les mots des autres »¹⁵⁶³. Intertextualité, citationnisme ou plagiat ? Les emprunts que Perec fait d'autres textes sont innombrables. Bernard Magné, qui en a tenté un « inventaire non exhaustif », constate que cette entreprise de décryptage « condamne le chercheur [...] soit au désespoir soit au ridicule »¹⁵⁶⁴. Lorsque Perec engage un jeu avec le lecteur, chargé de découvrir ses emprunts et de le poursuivre derrière ses mystifications, il reconstruit en même temps sa mémoire lacunaire et sa filiation problématique au sein de la littérature. Son identité est-elle construite « par imitation »¹⁵⁶⁵ ou plutôt « en toute mauvaise foi »¹⁵⁶⁶ ? Pour découvrir cela, nous analyserons l'importance de *La Coscienza di Zeno* d'Italo Svevo dans l'œuvre littéraire de Georges Perec. En effet, cette lecture de jeunesse apprend à l'écrivain l'art de la dissimulation, ce qui lui permet de répondre aux questions qui l'obsèdent au sujet de son histoire morcelée : « Comment commencer ? », « Comment continuer ? »
Seule une « confession mensongère » pourrait dévoiler ce qu'il y a de plus proche de la vérité...

Enfin, le texte de Patrick Modiano le plus caractérisé par les emprunts intertextuels est *La Place de l'étoile*. Il s'agit d'une rencontre-choc entre des grandes personnalités de la culture littéraire française (parmi lesquelles Sartre, Proust et Céline) et un personnage de juif paradoxal, Shlemilovitch, qui pastiche « les pères » en faisant ressortir toute la puissance de

¹⁵⁶¹ *NSC*, p. 359. Souhaitant qu'un de ses personnages les plus célèbres, Le Baron, soit repris par d'autres écrivains, Gary définit l'intertextualité comme un « clin d'œil fraternel ».

¹⁵⁶² *VME*, p. 264.

¹⁵⁶³ Raul Delemazure, *op. cit.*

¹⁵⁶⁴ Bernard Magné, « Éléments pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », dans Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (éd.), *Texte(s) et Intertexte(s)*, Amsterdam ; Atalanta, Rodopi, « Faux titre », 1997, p. 8, cité par Raul Delemazure, *op. cit.*, p. 15. On peut consulter le « Catalogue raisonné des emprunts intertextuels dans l'œuvre de Georges Perec », édité par Raoul Delemazure sur le site de l'Association Georges Perec, disponible en ligne, URL : http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/rdelemazure_catalogue_raisonne_des_emprunts_intertextuels_dans_l_oeuvre_de_georges_perec_raoul_delemazure.pdf, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁶⁵ Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation?*, Paris, Minuit, 2017.

¹⁵⁶⁶ « La mauvaise foi fondatrice de l'écriture » joue un rôle essentiel dans l'atelier de Perec, où l'on ne cesse de tromper le lecteur de façon tantôt manifeste, tantôt oblique, cf. *À la recherche d'Italo Svevo*, « Les Nuits magnétiques », Les Nuits de France Culture, première diffusion le 26 avril 1979. Cette émission est la rediffusion d'un colloque sur Italo Svevo qui a eu lieu à l'Institut Culturel Italien de Paris, avec la participation de Maurice Nadeau, Octave Mannoni, Giorgio Bassani, Georges Perec et Mario Fusco.

son identité exogène¹⁵⁶⁷. D'ailleurs, Modiano fait souvent référence, dans sa production, aux influences que d'autres auteurs ont eues sur son travail, au point que « chaque récit », selon Bruno Blanckeman, « est aspiré par un environnement intertextuel avec lequel il noue une relation d'interdépendance décisive »¹⁵⁶⁸.

Dans un entretien de 2014, Modiano cite Bossuet, Retz et Bernanos parmi ses passions de lecteur, tout en affirmant que ce sont plutôt Ramuz, Céline, Giono, Hemingway et Pavese qui l'ont aidé à trouver son « ton » d'auteur. Nous proposons ainsi d'explorer les possibles rapports intertextuels entre Patrick Modiano et Cesare Pavese. En effet, Modiano semble avoir été profondément touché par son journal, *Il mestiere di vivere*, et notamment par l'écriture elliptique et laconique par laquelle l'écrivain italien donne voix à une autobiographie continuelle, ciblée sur les thèmes du déracinement, de l'enfance mythique, du « mal de vivre » et de la mort.

Il s'agit enfin de considérer les phénomènes d'intertextualité que l'on repère chez les trois écrivains comme autant de répétitions des mots des autres (ou de soi-même en tant qu'autre), que l'on s'approprie par le biais de la « variation créatrice ». Comme le dit Frank Wagner, « l'intertextualité manifeste [...] à la fois, de façon quelque peu contradictoire, une relation d'appartenance et un écart »¹⁵⁶⁹. Le chercheur définit cette contradiction propre à l'ontologie de toute œuvre littéraire comme « l'ensemble des “frictions” qui apparaissent au point de contact des différents “textes-systèmes” ». En quoi la répétition de mots des autres influence-t-elle ou perturbe-t-elle le style propre de l'écrivain et donc son identité ? Brisé en mille pièces, mais toujours en recomposition, l'être se dissout dans le flux de l'écriture, comme il se dissout dans l'« environnement intertextuel » des auteurs qui l'ont inspiré, faisant ressortir ce qu'il est et ce qu'il n'est pas¹⁵⁷⁰, ou simplement ce qu'il n'est plus, pour être encore et encore...

¹⁵⁶⁷ Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit., et Maxime Decout, « Modiano : la voix palimpseste sur la place de l'étoile », *Littérature*, 2011, 2, n° 162, pp. 48-62.

¹⁵⁶⁸ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 164.

¹⁵⁶⁹ Frank Wagner, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/364>, consulté le 30 juin 2019. Wagner emprunte le terme “friction” à Antoine Compagnon, *La Seconde main*, cit., p. 43.

¹⁵⁷⁰ Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., pp. 163-164.

1. Romain Gary et Luigi Pirandello : quand on est quelqu'un (d'autre)

Au fil de ses différents ouvrages et au cours de ses entretiens, Romain Gary n'a de cesse de réinventer son existence mythologique par de nouvelles touches romanesques. Ainsi, à chaque retour sur le déjà-dit, il cumule ou démystifie une série de détails qui tournent autour d'un seul et même motif autobiographique. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que cette variation sur la répétition ne fait que perpétuer la métaphore de la représentation théâtrale¹⁵⁷¹ dont il se sert souvent pour se raconter. Dans *La Promesse de l'aube*, Gary écrit par exemple :

Mes premiers souvenirs d'enfant sont un décor de théâtre, une délicieuse odeur de bois et de peinture, une scène vide, où je m'aventure prudemment dans une fausse forêt et me fige de terreur en découvrant soudain devant moi une salle immense, béante et noire ; je revois encore des visages grimés, étrangement beiges, aux yeux cerclés de blanc et de noir, qui se penchent sur moi et me sourient, [...] ma mère interprèt[e] le personnage de Rosa, dans *Le Naufrage de l'espoir*. Je me souviens même de son nom de théâtre, ce furent les premiers mots que j'ai appris à lire moi-même et ils étaient écrits sur la porte de sa loge : Nina Borisovskaia. Il semble donc bien que sa situation, dans le petit monde du théâtre russe, aux environs des années 1919-1920, était assez solidement établie¹⁵⁷².

Loin d'être une simple suggestion, la métaphore de la représentation théâtrale permet à Gary de construire sa carrière d'écrivain à partir du nom d'actrice de sa mère. De cette manière, Nina lui donne naissance « derrière les coulisses », comme s'il était le fils de la « Fiction » elle-même.

Le récit des succès de la mère fonctionne comme une forme de rachat par rapport à la carrière malheureuse de cette dernière : en effet, dans la « réalité authentique » du roman, elle s'appelle Rosa (comme la future mère fictive de Gary-Momo dans *La Vie devant soi*) et figure honorablement parmi les acteurs d'une pièce théâtrale célèbre à l'époque¹⁵⁷³. Pourtant,

¹⁵⁷¹ Par exemple, entre autres : « Je me laisse penser par les personnages, je me laisse hypnotiser par eux, dans cette fringale que j'ai de vivre une multiplicité de vies différentes – les plus différentes possibles. C'est un processus de mimétisme qui est au fond celui d'un acteur... », *NSC*, p. 183.

¹⁵⁷² *PA*, p. 289.

¹⁵⁷³ La pièce n'existe pas et porte un titre paradoxal par rapport au caractère et aux enseignements maternels dans *La Promesse de l'aube*.

dans *Le Sens de ma vie*¹⁵⁷⁴, l'écrivain répète, comme au théâtre, en variation, ce premier souvenir d'enfance, totalement fictionnel, le dramatisant pathétiquement. La mère, encore une fois, est au centre du récit, mais n'est plus une grande comédienne. Cette fois, elle n'est qu'une simple comparse en quête de célébrité, qu'on est contraint à pousser maladroitement hors de la scène. Le titre de la pièce prend alors tout son sens : « le naufrage de l'espoir » est celui de la mère, aspirante comédienne, transformée en personnage de tragédie.

Je suis né en Russie en 1914, de parents comédiens, et mes premiers souvenirs sont des souvenirs de théâtre, des coulisses de théâtre. [...] Ma mère disait-on n'était pas une très grande comédienne et je me souviens particulièrement de ce moment : au théâtre, sur la scène, on représentait un village qui brûlait [...]. Il y avait une très vieille femme qui était jouée par ma mère et qui traversait la scène, soutenue par deux hommes. Et après avoir assisté à la scène, [...] j'ai vu ma mère en pleurs. Il y avait un scandale avec le régisseur et voilà ce qui se passait : c'est que le seul rôle que ma mère avait consistait à traverser la scène et ma mère ne voulait pas traverser la scène, elle s'accrochait, elle marchait trop lentement, il fallait la pousser hors de la scène parce que c'était son rôle et elle y tenait¹⁵⁷⁵.

Jacques Rousseau, dans *Les Confessions*, se présentait comme un « esprit libre et républicain, [au] caractère indomptable et fier, impatient de joug et de servitude »¹⁵⁷⁶ pour conquérir sa place de citoyen au sein de la République¹⁵⁷⁷, ainsi Gary se montre comme une créature de théâtre, née derrière les « coulisses », pour revendiquer l'idée selon laquelle le métier de vivre et le métier d'écrire se fondent chez lui grâce à la « toute Puissance » de la fiction.

La présentation que Gary fait de soi, en citant, parmi ses premiers souvenirs d'enfance, ceux qui se partagent entre les décors de théâtre, l'odeur du bois du plancher et les visages amis des comparses, ressemble à celle de Maria Casarès¹⁵⁷⁸ : « Mon nom est

¹⁵⁷⁴ *Le Sens de ma vie* est un entretien radiophonique qui a eu lieu quelques mois avant le suicide de Gary pour Radio Canada. Il a été diffusé le 7 février 1982 et publié à titre posthume dans l'ouvrage *Le Sens de ma vie*, Paris, Gallimard, 2014.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, pp. 15, 16.

¹⁵⁷⁶ Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1979, p. 38.

¹⁵⁷⁷ « Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, *citoyen*, et de Suzanne Bernad, *citoyenne* », *ibid.*, p. 34, nous soulignons.

¹⁵⁷⁸ L'auteur connaissait cette actrice, qu'il avait vue jouer en 1950 dans une pièce de Sartre, *Le Diable et le bon dieu*, pour laquelle Louis Jouvet lui avait offert des billets, cf. Anissimov, *op. cit.*, pp. 314, 315. Gary en parle ainsi : « Maria Casarès arrive parfois à se détendre, mais resserre l'anus presque aussitôt. Dommage, elle

Maria Casarès. Je suis née en novembre 1942 au théâtre des Mathurins. J’y ai été élevée sous la tutelle de Marcel Herrand et Jean Marchat... Ils m’ont aussi donné mon nom. Ma patrie est le théâtre »¹⁵⁷⁹. Fille d’un Ministre espagnol réfugié en France, la célèbre actrice française affronte, dans *Résidente privilégiée*, le thème du déchirement identitaire éprouvé pendant la jeunesse, à cause de sa double identité d’« enfant de la nation » mais de provenance espagnole. Ainsi, elle cherche à résoudre la fragmentation identitaire qu’elle ressent en elle en se vouant à la métamorphose permise par la scène théâtrale.

D’ailleurs, chez Gary, la référence aux « coulisses » de théâtre, qui revient maintes fois¹⁵⁸⁰ dans les textes et dans les entretiens, nous semble renvoyer plutôt à une identité qui se construit sur une dynamique de mystification et de dévoilement¹⁵⁸¹ : à partir d’une filiation problématique et d’un héritage déchiré, sinon en miettes, s’engendrer « derrière les coulisses » deviendrait ainsi un mode d’existence et une stratégie d’écriture. En effet, par l’image des coulisses de théâtre, Gary met en scène des « simulacres de réalité, plutôt que de situations réalistes, tout en valorisant une culture de la contrefaçon »¹⁵⁸². Dans le « grand vestiaire »¹⁵⁸³ de la vie, la « métaphore glissante et mouvante »¹⁵⁸⁴ des coulisses devient le symbole d’une intimité que l’écrivain entretient avec la réinvention scripturaire, qui dissimule, caricature, ou mime tour à tour la recherche d’une identité enfouie dans les replis

a une présence ». Elle a joué même dans *Les Enfants du paradis* (1945), réalisé par Marcel Carné, d’après un scénario de Jacques Prevert.

¹⁵⁷⁹ Maria Casarès, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980, p. 77. Comme Perec, cette femme cherchera ensuite à « démasquer son nom », qu’elle a dû « affubler d’un accent grave pour lui restituer le s de la fin, Casarès », *ibid.*, p. 145.

¹⁵⁸⁰ Normalement, l’accumulation de détails autour d’un même sujet permet de rendre une histoire plus convaincante et plus véritable. Au contraire, la narration de Gary se construit sur la répétition d’une série d’*adynaton*, qui font du manque et de la privation les lieux rhétoriques du possible seulement dans le terrain de la fiction (le mot grec ἀδύνατον est composé du préfixe α- qui souligne un manque ou une privation, et du verbe δύναμαι, « je peux ») : ainsi, d’un récit à l’autre, ses origines et son enfance deviennent au fur et à mesure de plus en plus déréalisées, jusqu’à se connoter de traits mythiques.

¹⁵⁸¹ André Gide utilisait également la métaphore des coulisses avec l’idée de dévoilement, lorsqu’il se proposait, dans *Voyage au Congo*, de sortir des « panneaux de mensonges [...] passer dans la coulisse, de l’autre côté du décor, connaître enfin ce qui se cache, cela fût-il affreux », André Gide, chapitre 4, Bangui, lettre du 30 octobre, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1933.

¹⁵⁸² L’expression est d’Eleni Mouratidou, « L’image-coulisse : entre symbolique du dévoilement et simulacre de réalité », article disponible en ligne, URL : https://www.academia.edu/28537389/LIMAGE-COULISSE_ENTRE_SYMBOLIQUE_DU_DEVOILEMENT_ET_SIMULACRE_DE_REALITE, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁸³ Cf. Romain Gary, *Le Grand vestiaire*, cit.

¹⁵⁸⁴ Cf. Eleni Mouratidou, « L’image-coulisse : entre symbolique du dévoilement et simulacre de réalité », art. cit.

de l'intime. Ainsi, l'auteur va-t-il « sortir des coulisses et tout envahir »¹⁵⁸⁵ ? Ou bien le « machinisme de coulisses » serait-il le seul « moyen de [le] faire exister »¹⁵⁸⁶ ?

Depuis *Pour Sganarelle*, œuvre théorique de 1965, qui introduit la figure du valet de Don Juan comme *alter ego* de l'auteur, Gary se réclame constamment de la vérité de la fiction, car mystification, fictionnalisation, rêverie agissante, font de l'expérience esthétique de la littérature « le fondement de sa liberté ». D'ailleurs, le verbe italien « sgannare » signifie à la fois « tromper » et « amener les gens à comprendre la vérité, montrer les choses dans leur réalité »¹⁵⁸⁷. En effet, dans son œuvre littéraire, conçue comme la seule dimension « authentique » de l'existence, Gary garde pour lui une bonne distance pour parodier et transfigurer le réel, au lieu de l'imiter tout simplement. Le romanesque sert ainsi à bousculer les repères, à s'affranchir des contraintes naturelles, organiques, ou sociales, à sortir de l'enfermement du réel. De plus, à un niveau plus intime et réflexif, la fiction aide à surmonter les limites d'une peau qui, comme nous l'avons vu, pose problème en tant que piège de l'être et de sa liberté. La littérature représente ainsi un espace de création où le sujet peut se donner plusieurs images de soi et jouer sur l'équivoque pour fuir continûment les regards des autres.

Ainsi, la plume de Gary joue sur les notes d'une variation esthétique essentielle, qui oscille entre mystification et dévoilement. Comme nous l'avons vu au cours du deuxième chapitre, Gary se voulait le fils d'Ivan Mosjoukine, un acteur qu'il avait rencontré pendant l'adolescence au sein de la pension Mermont et qui avait jadis été l'amant de sa mère, du moins selon la légende évoquée dans *La Promesse de l'aube* et confirmée ensuite dans *La Nuit sera calme*. Fasciné par cette vedette du cinéma muet, Gary n'aurait-il pas cherché à se renseigner sur la filmographie de ce dernier ?

Maintes fois cités dans *Pour Sganarelle* et dans *La Promesse de l'aube*, Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoj, mais aussi l'italien Gabriele D'Annunzio, font partie des

¹⁵⁸⁵ *PS*, p. 476.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 427.

¹⁵⁸⁷ « Sgannare : v. tr. [der. di ingannare, per sostituzione del pref. « s- » a « in », sentito come prefisso], ant. : « trarre d'inganno; far comprendere il vero, far vedere le cose nella loro realtà », Enciclopedia Treccani, disponible en ligne, URL : <http://www.treccani.it/vocabolario/sgannare/>, consulté le 30 juin 2019. Yves Baudelle observe que les noms des personnages garyens suivent « la loi de l'anthroponomie romanesque qui oppose et impose “une cohérence systématique, et en particulier une redondance entre le signifiant du personnage (son nom) et son signifié (son contenu narratif), dans la limite de la vraisemblance ». Baudelle ne repère pas pourtant l'origine italienne du nom de Sganarelle et sa signification multiple, cf. Yves Baudelle, « Le Carnaval des noms », *Europe*, cit., p. 135.

auteurs joués par Mosjoukine avant de venir en France¹⁵⁸⁸. Toutefois, Gary ne fait jamais référence dans son œuvre au nom de Luigi Pirandello¹⁵⁸⁹, l'auteur de la pièce *Il fu Mattia Pascal*¹⁵⁹⁰, qui fut pourtant parmi les plus grands succès de Mosjoukine des années 1930¹⁵⁹¹.

L'écrivain sicilien Leonardo Sciascia a été le premier à établir un lien entre Gary et Pirandello, par le biais de la figure d'Ivan Mosjoukine. Dans le texte *Alfabeto Pirandelliano*, il commente par exemple au sujet de Mosjoukine : « Dopo questo film, la vita di Mosjoukine, già sufficientemente pirandelliana, lo diventa del tutto. Il problema dell'identità : e angosciosamente lo eredita lo scrittore Romain Gary, suo figlio naturale. Estremo caso di pirandellismo. Fino al suicidio »¹⁵⁹².

En effet, Gary et Pirandello partagent une conception de la réalité aussi vitaliste qu'effrayante. Ils considèrent la vie comme un seul et même flux vital, par rapport auquel toute « forme » imposée par la société à l'individu représente un piège emprisonnant, vidé de tout contenu, contraignant l'homme à la mort. Au contraire, les deux écrivains envisagent l'incohérence, le changement, la transformation comme les seuls moments authentiques de la vie. En ce sens, Gary et Pirandello écrivent « contre l'identité »¹⁵⁹³, comprise au sens mathématique de l'expression $A=A$. Lorsqu'ils affirment que derrière le masque de chacun, personne ne se cache, si ce n'est un être indéfini, fragmenté et continuellement en transformation, ils se font les interprètes de la crise identitaire du XX^e siècle.

¹⁵⁸⁸ Cf. Leonardo Sciascia, « Il volto e la maschera », dans *Cruciverba*, Turin, Einaudi, 1983, pp. 194. Selon Leonardo Sciascia, de nombreuses pièces de ces auteurs furent réécrites par Mosjoukine au théâtre populaire et au théâtre dramatique de Moscou en 1913.

¹⁵⁸⁹ Sur Luigi Pirandello (1867-1936), cf. par exemple Nino Borsellino, *Immagini di Pirandello*, Cosenza, Lerici, 1979 et Ada Fichera, *Luigi Pirandello, una biografia politica*, Florence, Polistama, 2017.

¹⁵⁹⁰ Luigi Pirandello, « Il fu Mattia Pascal » (1904), dans Giovanni Macchia (éd.), *Tutti i romanzi*, Milan, Mondadori, 2003.

¹⁵⁹¹ *Feu Mathias Pascal*, réalisé par Marcel L'Herbier en 1925 d'après le scénario de Luigi Pirandello, tiré du roman « Il fu Mattia Pascal » (1904). Suite au film de Marcel L'Herbier et à son interprétation de *Casanova* (1927), la vedette Mosjoukine décide de continuer sa carrière en Amérique. Ayant changé de nom (« John Moskin »), il se soumet même à une opération chirurgicale pour aller à la rencontre des goûts du public américain, mais il n'obtient pas le succès espéré. Rentré en Europe, il termine finalement sa vie à Paris en 1939, dans la solitude et la misère. Cf. Leonardo Sciascia, « Il volto e la maschera », dans *Cruciverba*, cit., p. 197.

¹⁵⁹² Leonardo Sciascia, *L'alfabeto pirandelliano*, Milan, Adelphi, 1989, « Lettre M. Mosjoukine », p. 46. « Après le film [*Feu Mathias Pascal*] la vie de Mosjoukine, déjà bien assez pirandellienne, le devient tout à fait. Le problème de l'identité: et son fils naturel, l'écrivain Romain Gary, en hérite de façon angoissée. Cas extrême de pirandellisme. Jusqu'au suicide. », Cf. *Pirandello de A à Z*, traduit de l'italien par Maurice Daumon, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 30. Cette traduction est citée dans l'article d'Alice Gaudiard, « Romain Gary : Didascalies d'une œuvre et d'une vie », *Liberté*, 38, 5, pp. 74-88, disponible en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1996-v38-n5-liberte1036366/32495ac/>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁵⁹³ Cf. Francesco Remotti, *Contro l'identità*, cit. et *L'Ossessione identitaria*, cit. L'anthropologue, montrant une pluralité de cas ambigus et problématiques qui contredisent la notion d'identité, à la fois au niveau individuel et collectif, propose de dépasser ce concept (devenu un faux mythe dangereux), pour le reconsidérer d'une manière plus équilibrée et plus positive, en relation dialectique à celui d'altérité et d'altération.

À la vision anthropocentrique de la période romantique se substitue ainsi, dans leurs ouvrages respectifs, le point de vue singulier d'un individu fragilisé et inconsistant, enfermé en soi et dépourvu de repères, qui se sent écrasé par la masse des foules anonymes. L'identité représente alors à la fois un désir de bonheur et un piège à fuir. L'espoir de cohérence et d'unité personnelle, qui permettrait à tout individu d'être reconnu en tant qu'être unique et singulier, se heurte contre l'enfermement de la structure, de la « forme » que les autres lui imposent. Ainsi, Gary et Pirandello montrent que la seule voie de salut contre l'identité « malheureuse »¹⁵⁹⁴ est la fuite dans l'irrationnel, dans l'imagination et dans la folie.

Leonardo Sciascia, qui consacre à Ivan Mosjoukine une étude intitulée « Il volto sulla maschera », publiée dans le recueil d'essais *Cruciverba*¹⁵⁹⁵, cherche à expliquer l'absence du film *Feu Mathias Pascal* dans l'autobiographie de la vedette. En effet, dans ce texte, intitulé *Quand j'étais Michel Strogoff*¹⁵⁹⁶, Ivan Mosjoukine reparaît les succès de sa carrière, mais cache le fait d'avoir joué en tant que protagoniste dans le film de Marcel L'Herbier, qui était pourtant l'un de ses plus grands (et l'un des derniers) succès cinématographiques. Selon Sciascia, cette absence s'explique ainsi : « per ragioni che direi propriamente pirandelliane : e cioè per essersi sentito, anche per il grande successo ottenuto, fissato “nella forma Mattia Pascal” ingabbiato, definito una volta per tutte nell'identità di colui che perde l'identità »¹⁵⁹⁷. Autrement dit, l'acteur, maître du camouflage, désireux de vivre d'autres vies que la sienne et de les « brûler »¹⁵⁹⁸ aussitôt l'une après l'autre (comme

¹⁵⁹⁴ Alain Finkielkraut, *L'Identité malheureuse*, Paris, Stock, 2013. Nous empruntons le titre du philosophe sans se référer directement à son essai, qui s'interroge sur une pluralité d'aspects sociaux et politiques de la France contemporaine. Nous concevons le concept d'identité « malheureuse » en tant qu'issue d'un conflit essentiel entre des instances contrastantes et pourtant connaturelles à la notion même, comme la permanence et le changement, l'unité et la multiplicité.

¹⁵⁹⁵ Leonardo Sciascia, « Il volto e la maschera », dans *Cruciverba*, cit.

¹⁵⁹⁶ Ivan Mosjoukine, dans *Quand j'étais Michael Strogoff*, cite le réalisateur Marcel L'Herbier (p. 155), mais non le film *Feu Mathias Pascal*, auquel il a participé en tant qu'acteur protagoniste. Ce texte (disponible sur Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853405s.image>) a été publié en 1926 à Paris et a probablement été écrit par Jean Arroi, à la dictée de Mosjoukine. Contrairement à ce dernier, L'Herbier parle longuement du tournage du *Feu Mathias Pascal* (1925) dans son autobiographie, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979.

¹⁵⁹⁷ Leonardo Sciascia, « Il volto e la maschera », dans *Cruciverba*, cit., p. 190 ; tr.fr. : « pour des raisons [...] proprement pirandelliennes : pour s'être senti [...] fixé dans “la forme Mathias Pascal”, piégé, défini une fois pour toutes, dans l'identité de celui qui n'a pas d'identité », Leonardo Sciascia, *Mots croisés*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Fayard, 1985, p. 228. Cette traduction est citée dans l'article d'Alice Gaudiard.

¹⁵⁹⁸ On a déjà vu l'importance du verbe « brûler » chez Gary, (cf. *supra*, ch. II.3) ; nous rappelons la phrase de Mosjoukine que nous avons mis en exergue de ce chapitre, qui aurait pu être écrite par son fils adoptif : « Il faut tourner beaucoup de rôles, incarner toutes sortes de personnages différents, vivre toutes ces vies si dissemblables, vivre le plus de vies possible [...] et tant d'autres encore. *Brûler* dix existences en même temps », Ivan Mosjoukine, *op. cit.*, p. 200. [Nous soulignons]. La vedette du cinéma muet avait été également le réalisateur, en 1923, d'un film intitulé *Le Brasier ardent*, cf. Leonardo Sciascia, « Il volto e la maschera », cit., p. 200. Il est ainsi intéressant de remarquer que dans le « défunt » (« *Feu* ») *Mathias Pascal* de L'Herbier continue la « ligne du feu », chère à Gary/Ajar (braise, cendres), car la traduction exacte du titre italien serait « *Il fut* » *Mathias Pascal*. Enfin, selon Dimitra Giannara, Pirandello aimait souligner les origines grecques de

son fils adoptif), se serait senti emprisonné dans le personnage de Mathias Pascal qui, à la fin de la pièce, reste dépourvu de son rôle, voire « sans identité ».

L'histoire de Mathias Pascal tourne autour de jeux et enjeux identitaires propres à toute la production de Pirandello, mais aussi à celle de Gary. Le protagoniste du roman de 1904 est en effet un homme qui, piégé dans la « trappola » de sa famille, se retrouve par hasard victime d'une substitution d'identité. Lorsque sa femme et sa belle-mère croient le reconnaître à travers le cadavre d'un noyé, il saisit l'occasion de faire perdre ses traces, ayant gagné entretemps une somme d'argent considérable au casino. Ainsi, il décide de recommencer sa vie à Rome, où il s'appellera Adriano Meis. Pourtant, la nouvelle identité ne lui donne pas la sérénité espérée et il n'arrive pas à profiter pleinement de sa liberté, car il se sent prisonnier d'un nouveau masque, encore plus fictif que le précédent. Pour se sentir exister, il désire donc rentrer chez lui et se réinsérer dans la « trappola » qu'il avait fuie auparavant. Ayant organisé un faux suicide pour tuer Adriano Meis, il décide de rentrer en Sicile auprès de sa famille, mais il découvre que sa femme s'est remariée avec son meilleur ami et qu'elle a eu une fille de celui-ci. Enfin, devenu bibliothécaire, le personnage passe ses journées à raconter l'histoire de son identité usurpée, empruntant comme nom de plume une expression qui souligne son détachement de l'identité précédente, mais aussi le lien inévitable qui l'enchaîne encore à celle-ci : « Il fu Mattia Pascal »¹⁵⁹⁹.

On se rappelle de la boutade de Gary qui, à la demande du questionnaire Marcel Proust : « Ce que je voudrais être ? », répondait : « Romain Gary, mais c'est impossible. »¹⁶⁰⁰

Selon Alice Gaudiard, Romain Gary a certainement vu le film *Feu Mathias Pascal* au cinéma¹⁶⁰¹. Les drames pirandelliens, traduits et diffusés en France par Benjamin

son nom « Il mio nome è Pyrangelo, angelo del fuoco » : c'est-à-dire, « ange du feu », « porte-parole du chaos ». Cf. Dimitra Giannara, *Pirandello. La nozione del tempo nelle opere di Luigi Pirandello*, Roma, Edicampus, 2014.

¹⁵⁹⁹ Comme nous l'avons déjà rappelé, le titre italien joue sur le décalage entre le passé simple (il fut - Mattia Pascal) et le présent (il est - Mattia Pascal), pour indiquer les « deux temps » d'une seule et même identité, qui n'est plus ce qu'elle était auparavant.

¹⁶⁰⁰ Cf. « Questionnaire Marcel Proust », contenu dans *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », cit., p. 32.

¹⁶⁰¹ Alice Gaudiard, art. cit., p. 83. En 1936 Pierre Chenal tourne une autre version du film *Feu Mathias Pascal*, avec l'acteur Pierre Blanchard au lieu de Mosjoukine. Gary aurait pu aller à la recherche du film tourné trois ans auparavant par son père putatif et même retrouver aisément une photo qui encadre L'Herbier, Mosjoukine et Pirandello ensemble à Paris. D'ailleurs, le jeune Gary est plutôt actif dans le réseau socio-culturel du Paris de l'époque. En 1933, il commence à écrire son premier manuscrit, *Le Vin des morts*, qu'il soumet même à l'attention d'André Malraux. De plus, il est très fasciné par le théâtre. En 1945, il propose la lecture de sa première pièce, tirée du roman de 1946, *Tulipe*, à Louis Jouvet, acteur et metteur en scène très célèbre. Cf. La « Correspondance Louis Jouvet-Romain Gary 25 octobre 1945-11 juin 1951 » dans Gisèle Sarfati, « Rencontre avec deux hommes remarquables : Romain Gary et Louis Jouvet », *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », cit., pp. 71-93. Dans une lettre envoyée à ce dernier, le 17 mai 1948, Gary affirme même « trahir sa vocation en n'écrivant pas pour le théâtre ».

Crémieux, sont d'ailleurs représentés partout dans le monde dans les années 1920-1930, suite au succès de la pièce de théâtre *Six personnages en quête d'auteur*. De plus, en 1934, Luigi Pirandello reçoit le Prix Nobel, devenant ainsi un écrivain de renom dans la société française de l'époque¹⁶⁰². Pourtant, dans l'œuvre de Gary, on ne trouve pas de référence au *Feu Mathias Pascal*, ni à d'autres ouvrages de Pirandello, qui présentent de nombreuses affinités avec la sienne. Dans le texte théorique *Pour Sganarelle*¹⁶⁰³ apparaissent maintes références à des auteurs littéraires français et étrangers, mais Gary semble éclipser la figure de Luigi Pirandello, exactement comme Mosjoukine l'avait fait avec Mathias Pascal dans son autobiographie.

Dans *Quand j'étais Michel Strogoff*, la vedette décide de ne pas parler du film de L'Herbier, mais s'attarde plutôt à célébrer son ultime succès, c'est-à-dire son interprétation de Casanova¹⁶⁰⁴. Sciascia associe ainsi la figure de l'aventurier vénitien du XVII^e siècle à celle de Mathias Pascal, à partir d'un même phénomène de « donjuanisme » :

Che attraverso Mosjoukine, in Mosjoukine, Casanova e Mattia Pascal scoprano –
facciano cioè a noi scoprire – di essere un po' come i due teologi nemici di Borges, la

Finale­ment, les pièces publiées de Gary sont peu nombreuses et peu connues : *Johnnie Cœur* (1961) est une reprise de *L'Homme à la colombe* et *La Bonne moitié* (1979) est un remaniement du *Grand Vestiaire*. Outre les nombreuses versions de *Tulipe*, écrites par Gary à la demande de Jovet, on rappelle l'existence d'une pièce intitulée *La Belle Dame sans merci*, écrite en 1950, dont Gary s'inspirera pour l'entrelacement de *La Danse de Gengis Cohn*. Pour plus de détails sur le rapport de Gary avec le théâtre, cf. Geneviève Roland, « Romain Gary en panne de rideau », dans Maxime Decout (dir.), « Romain Gary », *Europe*, pp. 196-204. Cf. également Myriam Anissimov, *op. cit.*, pp. 312-316. Malheureusement, les manuscrits de Gary ne sont plus consultables à cause du scandale « Aristophil » (Au sujet des archives Romain Gary cf. *infra*, bibliographie). À propos du rapport de Gary avec le cinéma, cf. « Romain Gary, ses faces cachées », *Magazine littéraire* n° 577, mars 2017, et notamment l'article « Les Ailes brisées de son premier film » de Jean-François Hangouët. Le premier film de Gary, *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, tiré de la pièce homonyme, contenue dans le recueil de nouvelles *Gloire à nos illustres pionniers*, Paris, Gallimard, 1962, est presque introuvable aujourd'hui. Gary en parle dans l'entretien « Quand je mets en scène » au cours duquel il se définit comme un « romancier visuel », cf. *Romain Gary*, « Cahier de l'Herne », p. 178. Malgré la performance de Jean Seberg en tant qu'actrice protagoniste, le film, traitant le thème de la nymphomanie, a été censuré et s'est révélé un échec commercial, comme le deuxième film de Gary, *Kill*, tourné en 1971.

¹⁶⁰² Cf. par exemple Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, qui raconte la générale de la pièce de Pirandello, *Ce soir on improvise*, du 19 janvier 1935 au Théâtre des Mathurins, puis la cérémonie officielle organisée en honneur de l'écrivain, venant d'obtenir le Prix Nobel et une promotion dans l'ordre de la Légion d'Honneur. Malgré le soutien de la critique, la pièce ne rencontre pas un grand succès auprès du public et signe le déclin de l'œuvre de Pirandello en France. Jomaron cite un commentaire de Jovet au sujet de *Ce soir on improvise* : le metteur en scène accuse Pirandello « d'avoir osé, “par un tour d'esprit peut-être sacrilège”, dévoiler les mystères de l'art dramatique », pp. 153-158, ici p. 156.

¹⁶⁰³ En 1965, Romain Gary écrit *Pour Sganarelle*, un ouvrage théorique construit autour du personnage de Sganarello (qui en italien rappelle le nom de Pirandello) et le sous-titre « recherche d'un personnage et d'un roman », qui semble un pastiche du titre *Six personnages en quête d'auteur*. Rappelons qu'un auteur comme Raymond Queneau, en 1968 construit son texte, *Le Vol d'Icare*, sur la pièce de l'écrivain italien de 1921. Pour l'analyse intertextuelle de ces deux derniers ouvrages, cf. Frank Wagner, « Intertextualité et théorie », *cit.*

¹⁶⁰⁴ Ivan Mosjoukine, *op. cit.*, p. 185 et suiv.

stessa persona? Una stessa persona cui si può dare un nome anche più universale di quello delle due che la compongono. Il nome di Don Giovanni. [...] Non consiste il dongiovannismo nel voler vivre altre e più vite oltre o contemporaneamente all'unique che ci è possible, nel cercare di mutare la vita altrui nella nostra attraverso il fatto amorofo, nel voler ritrovarsi diversi, ogni volta diversi [...]. Il vero, anzi il profond dongiovannismo [é] voler essere « centomila » per ritrovarsi « nessuno »¹⁶⁰⁵.

Si dans *Pour Sganarelle* il n'y a pas de trace de l'aventurier vénitien, c'est l'anti-héros Sganarelle, serveur de Don Juan¹⁶⁰⁶ qui occupe le devant de la scène. Ce saltimbanque, ailleurs défini comme étant « picaro », « fantaisiste », « parasite », « inventeur », « traître de la réalité », plane avec irrévérence au-dessus de tout et ressemble beaucoup au « forestiere della vita »¹⁶⁰⁷ de Pirandello. Lorsque ce dernier s'isole de la foule qui l'entoure pour exprimer le point de vue grinçant de son auteur, le valet de Gary renverse toute morale, convention ou connaissance préétablies. Ainsi, il réclame le droit à l'invention, à la fantaisie et à l'humour (*Ridentem dicere verum: quid vetat?* disait Oratio).

Ainsi, les coulisses de théâtre deviennent le refuge du saltimbanque, de ce clown lyrique qui est l'auteur lui-même, toujours projeté vers le pays de l'enfance, de l'illusion spontanée et du rire vital. Jean Starobinski analyse comment depuis le romantisme « le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de

¹⁶⁰⁵ Leonardo Sciascia, « Il volto e la maschera », dans *Cruciverba*, cit., p. 185. Tr. fr. : « Peut-être qu'à travers Mosjoukine, ou dans la figure même de Mosjoukine, Casanova et Mathias Pascal découvrent – c'est-à-dire nous le font découvrir par leur intermédiaire – qu'ils sont un peu comme les deux théologiens ennemis de Borges, au fond la même personne ? Une seule et même personne à qui on peut donner un nom encore plus universel que celui des deux qui la compose. Le nom de Don Giovanni. [...] Le donjuanisme ne consiste pas d'ailleurs à vouloir vivre d'autres et plusieurs vies que la sienne, au-delà ou en même temps que la seule possible, mais plutôt à essayer d'emprunter la vie des autres par le biais de l'acte amoureux, à vouloir se trouver différent, différent à chaque fois [...]. Le vrai donjuanisme, le plus profond, consiste à vouloir être "cent mille" personnes différentes, pour découvrir finalement n'être "personne". », notre traduction. Cette conception du donjuanisme rappelle certaines déclarations de Gary dans *Vie et mort d'Émile Ajar* : « La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. Une fringale de vie, sous toutes ses formes et dans toutes ses possibilités que chaque saveur goûtée ne faisait que creuser davantage. Mes pulsions, toujours simultanées et contradictoires, m'ont poussé sans cesse dans tous les sens, et je m'en suis tiré, je crois, du point de vue de l'équilibre psychique, que grâce à la sexualité et au roman, prodigieux moyen d'incarnations toujours nouvelles. Je me suis toujours été un autre. », *VMÉA*, p. 1410.

¹⁶⁰⁶ « Don Juan. Ce n'était pas du tout ce [que Sganarelle] croyait : des histoires de fesses. C'était beaucoup plus important que ça. Il crevait d'angoisse métaphasique, Don Juan, de besoin de se donner à un amour absolu. [...] Don Juan faisait abstraction : c'était un mythe. Merde, se dit Sganarelle. Il n'y avait pas pensé [...] lui, homme réaliste, créateur de réalité, fils et serviteur du peuple, enfin débarrassé de la crasse bourgeoisie du mythe et des abstractions, ce que justement son maître a en vain cherché », *PS*, pp. 312, 313.

¹⁶⁰⁷ Cf. par exemple la figure de Lamberto Laudisi in *Così è se vi pare* (1917), dans Gilbert Bosetti (éd.), *Chacun sa vérité, Pirandello : analyse critique*, Paris, Hatier, 1972.

l'art »¹⁶⁰⁸. Le théâtre, comme le cirque, devient ainsi « le lieux prédestiné où les formes et les couleurs se donnent la plus libre carrière, où les postures, les draperies, les mouvements peuvent varier à l'infini »¹⁶⁰⁹.

Dans *La Nuit sera calme*, Gary lui-même explique comment le Baron, « picaro » par excellence, est en « lutte constante par la parodie contre ses propres illusions lyriques »¹⁶¹⁰. Gentilhomme et « nature d'élite », toujours habillé en prince de galles, ce personnage traverse les romans garyens mais ne parle jamais, sinon pour dire « pipi » et « caca », manifestations « éclatantes » d'un « excès d'âme »¹⁶¹¹ que les mots ne sauraient exprimer autrement. Chez Pirandello, d'ailleurs, le « forestiere della vita » est « colui che ha capito il giuoco » (« celui qui a compris le jeu »), et qui ne peut que regarder les autres de loin : ayant une connaissance supérieure des mécanismes sociaux et de l'absurde qui régit l'agir humain, sa perspective sur le réel est toujours ironique et perturbante. D'ailleurs, chez Pirandello, comme chez Gary, la réflexivité critique se déclenche toujours par le biais de l'art humoristique.

En 1908 Pirandello écrit *L'Umorismo*¹⁶¹², essai philosophique sur l'humour où il distingue l'« avvertimento del contrario » du « sentimento del contrario », à partir de l'exemple célèbre de la « vecchia signora imbellettata ».

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre [...] : da

¹⁶⁰⁸ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit., p. 9.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.* p. 13.

¹⁶¹⁰ NSC, p. 358 : « Il s'agit [...] de trouver un équilibre entre la viande et la poésie, entre ce qui est notre donnée première biologique, animale, et la "part Rimbaud" [...] le personnage du Baron me permet [...] de lutter contre mes rêveries idéalistes et idéalisantes par la parodie et la dérision ».

¹⁶¹¹ *Ibid.* pp. 355, 356.

¹⁶¹² « L'umorismo », 1908, dans Franca Angeli (éd.), *Il punto su Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1992, a été dédié « Alla buon'anima di Mattia Pascal ». Selon Sciascia, L'Herbier connaissait ce texte et a essayé d'adapter la conception de l'« umorismo » pirandellien à son film. Pour la traduction française, cf. « Essence, caractères et matière de l'humorisme » (1908), dans Georges Piroué (éd.), *Luigi Pirandello : Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël-Gonthier, 1968.

quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico¹⁶¹³.

La description de la vieille femme qui cherche par tous les moyens à retrouver la beauté de jadis sert à expliquer la différence entre « la perception du contraire » (produite par l'effet immédiat et non réfléchissant de la situation comique) et « le sentiment du contraire » (qui naît du *pathos*, de la dramatisation du comique et de l'identification au sujet qui produit le ridicule). Romain Gary semble jouer sur cette distinction aussi bien pour le personnage de Madame Rosa¹⁶¹⁴ de *La Vie devant soi* que pour celui de Mademoiselle Cora de *L'Angoisse du Roi Salomon*. Cette dernière, par exemple, est une vieille femme qui vit seule, rêvant des jours de sa jeunesse, lorsqu'elle était une chanteuse très connue. Maintenant, elle s'habille comme une jeune femme et cherche à séduire le garçon qui s'occupe d'elle dans le cadre de l'Association S.O.S bénévolat. Ce dernier, qui répond au nom de Jean-Jannot, la décrit ainsi :

Elle était vive et bougeait comme toujours agréablement, une main sur sa hanche, même que ça faisait un peu pute, à son âge. Elle a dû être autrefois très sûre de sa féminité et ça lui est resté. C'était bizarre, quand elle se retournait, c'était alors une vieille personne. Elle souriait de plaisir à mes fleurs et elle respira, les yeux fermés, et quand elle cachait ainsi son visage dans les fleurs, on aurait jamais cru qu'elle était d'avant-guerre. Le temps est une belle ordure, il vous dépiaute alors que vous estes encore vivant, comme les tueurs de bébés phoques. J'ai pensé aux baleines exterminées [...]. C'est ce qu'il y a de plus gros comme extermination¹⁶¹⁵.

La satire lucide de Gary dénonce la convention sociale qui verrait une belle femme seulement dans une femme jeune, bien maquillée et très peu vêtue. Ce masque et ce rôle que la société lui impose sont tellement intériorisés par Mademoiselle Cora qu'elle les poursuit contre la

¹⁶¹³ « L'umorismo », 1908, dans Franca Angeli (éd.), cit. p. 82. Tr. fr. : « Je vois une vieille dame ridiculement fardée et attifée d'oripeaux de jeune fille. Je me mets à rire. Je constate que cette vieille dame est le contraire de ce qu'une femme âgée et respectable devrait être. Or, cette première constatation relève du comique. Mais si l'idée nous vient par la suite que cette vieille dame n'éprouve aucun plaisir à se parer de cette manière et qu'elle en souffre, [...] on passe de la constatation au sentiment du contraire, c'est-à-dire du comique à l'humoristique », Georges Piroué (éd.), « Essence, caractères et matière de l'humorisme », cit., p. 117.

¹⁶¹⁴ Cf. *La Vie devant soi*, où Momo décrit ainsi Madame Rosa : « Bon moi j'ai rien vu dans ma vie et j'ai pas tellement le droit de dire ce qui est effrayant et ce qui ne l'est pas plus qu'autre chose, mais je vous jure que Madame Rosa à poil, avec des bottes de cuir et des culottes noires en dentelles autour du cou, parce qu'elle s'était trompée de côté, et des niches comme ça dépasse l'imagination [...] Par-dessus le marché, Madame Rosa essayait de remuer le cul comme dans un sexy shop, mais comme chez elle, le cul dépassait les possibilités humaines... *siyyid* ! Je crois que c'était la première fois que j'ai murmuré une prière. », VDS, p. 1195.

¹⁶¹⁵ ARS, pp. 77, 78.

loi de la nature même¹⁶¹⁶. Ce qui reste suspendu derrière les couches de comique (« l'avvertimento del contrario ») sont les non-dits, les obsessions et les angoisses qui émergent du comportement « bizarre » de la vieille femme (« sentimento del contrario »)¹⁶¹⁷, qui sait intimement qu'elle n'est plus et ne sera plus celle qu'elle était.

Elle est devenue « une ci-devant ».

Les ci-devant, sous la Révolution française, dont tu as peut-être entendu parler, sont des personnes qui ne sont plus ce qu'elles étaient auparavant. Elles ont perdu leur jeunesse et leur beauté, leurs amours, leurs rêves et quelques fois leurs dents. Par exemple, une jeune femme aimée, adulée, admirée, entourée de ferveur, qui devient une ci-devant, on lui a tout pris et elle devient quelqu'un d'autre, alors qu'elle est toujours la même [...]. Elle est obligée de montrer des photos de jeunesse pour se prouver. On prononce derrière son dos des mots terribles : il paraît qu'elle *était* jolie, il paraît qu'elle *était* connue, il paraît qu'elle *était* quelqu'un¹⁶¹⁸.

Chez Pirandello, comme chez Gary, l'humorisme renvoie donc à un *surplus* de conscience. La déformation de la réalité permet la décomposition des aspects contradictoires qui la meuvent et suscite la prise en compte critique du lecteur. Pour l'écrivain italien, l'« umorismo » est un art « fuori di chiave »¹⁶¹⁹, c'est-à-dire, un art dissonant, qui valorise la diversité des points de vue et les renverse continuellement sans en préférer aucun – car ce qui doit triompher, c'est la fragmentation du réel et la crise identitaire des individus. Gary partage l'usage du parodique et de l'absurde pour renverser toute convention préétablie et susciter le rire amer du lecteur, mais il y ajoute, par rapport à Pirandello, une dimension éthique : « Il faut de la piété. – De la pitié, vous voulez dire ? – Non, pas du tout. De la piété.

¹⁶¹⁶ Pour la lutte de Gary contre les lois de la nature, cf. Paul Audi, *La Fin de l'impossible*, Paris, C. Bourgois, 2005, et Anny Dayan Rosenman, « Madame Rosa, Monsieur Salomon ou les "lois de la nature" chez Romain Gary », *Champ psychosomatique* 2008/2, n° 50, pp. 19-35. Sur le thème du corps dans l'œuvre de Gary, cf. : Jean-François Pépin, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹⁶¹⁷ Cf. sur Romain Gary et l'humour « pathétique » : Michael Rinn, « L'humour pathétique de Romain Gary : sémio-pragmatique des figures de la véhémence », *Protée*, 2009, 37, 2, pp. 79-89, disponible en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2009-v37-n2-pr3490/038457ar/>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 74. Dans *La Vie devant soi*, la réaction de Momo à la mort de Madame Rosa est encore plus émouvante. Le regard du jeune homme n'est plus caustique et grinçant, comme dans l'extrait précédent, mais plein d'amour et de « piété ». La scène se renverse ainsi : « J'ai pris son maquillage et je lui en ai mis sur les lèvres et les joues et je lui ai peint les sourcils comme elle l'aimait. Je lui ai peint les paupières en bleu et blanc et je lui ai collé des petites étoiles dessus comme elle le faisait elle-même. J'ai essayé de lui coller des faux cils mais ça ne tenait pas. Je voyais bien qu'elle ne respirait plus mais ça m'était égal, je l'aimais même sans respirer. », *VDS*, p. 1259.

¹⁶¹⁹ C'est le titre d'un recueil poétique de Luigi Pirandello, *Fuori di chiave*, Gênes, Formiggini, 1912.

C'est ce qu'on appelait le respect humain, jadis. »¹⁶²⁰ Gary avec Mademoiselle Cora et Ajar avec Madame Rosa consomment également la rupture avec les traditions de la culture occidentale, faisant des deux vieilles femmes en déshérence les plus hauts lieux de la révélation du beau. Car en tant que « folles sacrées », elles sont capables « de nous faire sentir ce qui est sacré, ce qui est imposture »¹⁶²¹. En effet, comme on l'a vu, chez Gary, transcender le monde réel permet de se lancer vers une signification allégorique de l'art qui puisse aider dans la refondation de la civilisation humaine.

Suivant le fil des nombreuses correspondances qu'on repère entre l'œuvre Gary et celle de Pirandello, Alice Gaudiard observe que « Gary avait [...] une raison toute personnelle, filiale, d'aller vers l'œuvre de Pirandello, et une excellente raison, plus littéraire, de s'y attarder »¹⁶²². Ainsi, elle explique le manque de références explicites à l'écrivain italien par le biais de la figure rhétorique de l'oxymoron, « qui pose l'absence comme la forme de présence la plus envahissante »¹⁶²³. La critique se concentre notamment sur l'analyse d'une pièce de Pirandello, qui serait une sorte d'anticipation de l'affaire Ajar.

En effet, *Quando si è qualcuno*, écrite dans les années 1932, raconte le drame intérieur d'un vieux poète qui, au comble de sa carrière, ne peut plus supporter la pression des éditeurs et des critiques littéraires qui l'emprisonnent dans un rôle et une forme préétablie, lui interdisant de donner libre cours à son imagination. Toutefois, suite à la rencontre de la jeune Veroccia, le vieux poète Qualcuno (Quelqu'un) s'invente le personnage d'un jeune écrivain, Delago, pour renouveler à la fois sa vie et son écriture. Les poésies de ce dernier bénéficient immédiatement d'un succès énorme ; ce qui commence à inquiéter Qualcuno, au lieu de le libérer de ses chagrins. Il devient jaloux du fait que tout le monde préfère les œuvres du jeune poète aux siennes. Finalement, lorsque la famille et, par la suite, certains de ses lecteurs découvrent que Delago n'est que le pseudonyme de Qualcuno, le vieux écrivain ne peut qu'affirmer : « Veramente, quando si è QUALCUNO, bisogna che al momento giusto si decreti la propria morte, e si resti chiusi – così – a guardia di sé stessi »¹⁶²⁴. Ainsi, Qualcuno se renferme sur lui-même et se réinsère dans la « forme » qu'il incarnait avant que l'expérience du pseudonyme ne prenne son relais. La pièce se conclut

¹⁶²⁰ *ARS*, p. 74.

¹⁶²¹ *NSC*, p. 242.

¹⁶²² Alice Gaudiard, art. cit., p. 85.

¹⁶²³ *Ibidem*.

¹⁶²⁴ Luigi Pirandello, *Quando si è qualcuno*, dans Alessandro D'Amico (éd.), *Maschere Nude « Pirandello e il teatro »*, Milan, Mondadori, « I Meridiani », vol. IV, 2007, fin du deuxième acte. Tr. fr. « En fait, quand on est QUELQU'UN, il faut qu'au bon moment on décrète sa propre mort et qu'on reste enfermé en soi – disons – pour mieux se protéger. », notre traduction.

avec l'écrivain saluant de loin Veroccia, allégorie de la jeunesse et de la liberté créatrice, alors qu'il assume le titre honorifique de « comte » et qu'il se raidit, au point de devenir une statue.

Pirandello commence à écrire cette pièce autour de la soixantaine, lorsqu'il s'éprend d'une jeune actrice, Marta Abba, qui devient sa muse inspiratrice. Ainsi, il avoue, au cours d'un entretien de 1926, époque des premiers brouillons de *Quando si è qualcuno* : « Mon corps me pèse, mon corps qui commence à vieillir alors que je sens mon esprit plus jeune que jamais [...]. Être Pirandello m'ennuie terriblement. Il n'est pas impossible que je recommence une nouvelle carrière sous un nom d'emprunt »¹⁶²⁵. Romain Gary, dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, explicite d'ailleurs (mais *a posteriori*) le même accablement et le même désir de recommencement : « J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de l'image qu'on m'avait collée sur le dos [...]. [L'aventure Ajar] C'était une nouvelle naissance, je recommençais. Tout m'était donné encore une fois »¹⁶²⁶. Comme dans la pièce de Pirandello, l'écriture et la vie se confondent dans le désir d'abandonner une identité « en trop », figée et définitive, pour se recréer à nouveau. Qualcuno devient jaloux de sa créature, Delago, exactement comme Gary ne peut plus supporter la figure jeune et séduisante d'Émile Ajar, devenue en outre autonome et indépendante de son créateur. Ainsi, chez Pirandello, la reconnaissance de Qualcuno comme étant l'auteur réel des poèmes de Delago, convainc l'écrivain, *volens nolens*, à réintégrer son identité. Au contraire, chez Gary, la méconnaissance de la critique de sa valeur de romancier (on suspecte que derrière Ajar se cache la plume de Raymond Queneau ou celle de Louis Aragon, mais non pas la sienne) décrète la disparition de la figure du grand écrivain, du géant littéraire, qui se sert encore plus des leurres des mots et du langage pour pousser la fiction à l'extrême et détruire, de l'intérieur, le décor du paraître et des faux semblants.

Outre l'aversion envers la critique littéraire de l'époque, Gary partage avec Qualcuno (et par son biais avec Pirandello) la préoccupation pour sa propre déchéance corporelle, qui tourmente ses derniers récits. Gary étant lui-même autour de la soixantaine, désormais divorcé de la jeune Jean Seberg, raconte avec *pietas* les défaillances de Mademoiselle Cora, ou de Madame Rosa, et le déclin sexuel du protagoniste d'*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Jacques Ranier. Ainsi, chez Gary, l'épisode Ajar sert de recommencement à la fois sur le plan « biologique », existentiel et scripturaire.

¹⁶²⁵ Raymond Cogniat, « Que va devenir Pirandello ? », *Chantecler*, 8, mai 1926, cité dans la « Notizia » di *Quando si è qualcuno*, « I Meridiani », cit., p. 617.

¹⁶²⁶ VMÉA, p. 1411.

Dans *Pseudo*, lorsque Gary se dépeint derrière la figure du vieux Tonton Macoute, minant la carrière du jeune neveu Pavlowitch, écrivant sous le pseudonyme d'Émile Ajar, l'auteur est plus que jamais « derrière les coulisses ». Comme Nicolas Gelas l'observe, « c'est à l'abri des regards qui jugent, placé dans la position privilégiée de celui qui peut voir sans être vu, que le "je" peut dévoiler ses états d'âme et ne pas craindre de se dire »¹⁶²⁷. C'est alors dans l'ambiguïté, dans l'ambivalence, que l'écrivain assume un « travestissement révélateur »¹⁶²⁸, si vrai qu'il l'écrase en tant que personnage et en tant que sujet. Le « romancier total », épris par la volonté d'être tout, incarne en lui tous les discours, comme s'il était à la fois intérieur et extérieur à sa propre voix.

Dans *Les Enchanteurs* (1973), Gary prévoit la venue d'un golem d'argile qui créera un nouveau monde par les mots : il se camouffle derrière ses traits pour mieux s'afficher. Narcissisme et volonté de puissance amènent donc Gary à se figurer à la fois en Ajar et en Gary, mais le vis-à-vis entre le regard de soi et celui de l'autre (ou des autres), voire entre les préjugés respectifs, le conduit à l'écrasement.

Pseudo c'est le refus du regard de l'autre, c'est la lutte contre une identité figée, cohérente et permanente dans le temps, pour revendiquer la possibilité d'une essence changeante et multiple, car tout homme est « un, personne et cent mille », pour utiliser le titre d'une pièce de Pirandello. Comme Vitangelo Moscarda¹⁶²⁹, le protagoniste de cette dernière, retrouvant sa liberté dans un hospice, Gary-Ajar se fait hospitaliser dans une clinique de malades psychiatriques. À l'intérieur des murs qui enferment les fous, il est paradoxalement possible de reconquérir sa liberté et de changer à chaque fois d'identité, d'idées et d'appartenances.

Enfin, le suicide de Gary rappelle le dernier envol de l'acrobate de *La Vie mode d'emploi*, qui réaffirme sa liberté d'un geste supérieur. Si la saturation identitaire de Gary l'amène paradoxalement à être frappé d'inexistence, il se libère de ce poids écrasant par une ultime pirouette, ou par une ultime grimace. En sortant des coulisses, il revient à sa condition humaine dénonçant sa farce au sein du théâtre du monde, se jouant de ceux qui ne l'ont pas reconnu comme le metteur en scène de sa propre pièce. Lorsque personne ne reconnaît son

¹⁶²⁷ Nicolas Gelas, *Romain Gary, ou l'Humanisme en fiction*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 281.

¹⁶²⁸ *Ibidem*.

¹⁶²⁹ Le héros de *Uno, nessuno e centomila* (1926), Vitangelo Moscarda, suite à l'observation de sa femme qui lui dit que son nez est légèrement tordu, commence à avoir une crise d'identité, car il se rend compte que les gens autour de lui ont une image de sa personne complètement différente de la sienne. On se souvient des interrogations de Gary autour de son propre nez et surtout de la nouvelle « Le Faux », dans *J'ai soif d'innocence et d'autres nouvelles à chute*, cit., cf. *supra*, ch. V.2, note 1132.

écriture camouflée par la signature d'AJAR, Gary se rend compte qu'il n'est personne. Ainsi, il décide à travers son suicide de détruire toutes les images que les autres se font de lui.

De ce point de vue, *Vie et mort d'Émile Ajar* n'est pas un testament *post mortem*, mais doit être lu comme une projection future. Nous avons déjà dit¹⁶³⁰ comment le suicide peut être interprété comme une mise en relief des limites de la fiction. Pourtant, par rapport à la pièce de Pirandello, Gary semble au contraire vouloir exalter sa toute puissance. À la différence de *Qualcuno*, qui dévoile son pseudonyme et se réinsère dans sa propre identité d'auteur « canonique », prenant la forme marmoréenne d'une statue classique, Gary maintient sa liberté créatrice et choisit de mourir comme un « romancier total », c'est-à-dire, par un « excès de vocation » fictionnelle : « je ne vois pas comment [un] personnage pourrait mourir, si ce n'est comme un individu, ce qui est épisodique, au sens qui assure des épisodes sans fin »¹⁶³¹.

Suspendu entre l'envol et la chute, l'altitude et l'abîme, le triomphe et la déchéance, Gary incarne finalement l'archétype du clown tragique de la tradition baudelairienne¹⁶³². Pour le dire avec Starobinski : « Il joue la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction »¹⁶³³.

Mais enfin, Gary aurait-il vraiment lu Pirandello ? La pièce *Quando si è qualcuno* a été traduite en français à trois reprises, en 1954, 1967 et 1985¹⁶³⁴, mais n'a jamais été représentée en France. À notre connaissance, Gary ne fait jamais de référence explicite à Pirandello, mais les affinités entre les deux œuvres sont frappantes. Pirandello était très connu à Paris au début des années 1930, et Gary aurait pu entrer en contact avec l'œuvre de l'écrivain italien, qui continuait à être jouée dans les théâtres. On ne peut même pas soupçonner que l'« oubli » de Gary envers Pirandello était dû à une forme de *damnatio memoriae* d'un auteur qui avait adhéré au fascisme, car, comme on l'a vu, Gary sépare nettement les jugements des hommes et des œuvres lorsqu'il explique, entre autres, son appréciation pour *Bagatelles pour un massacre*. L'occultement, s'il a eu lieu, serait plutôt de l'ordre de la mystification. Comme David Bellos l'explique, en citant de nombreux

¹⁶³⁰ Cf. *supra*, ch. II.3, p. 122.

¹⁶³¹ *PS*, p. 170.

¹⁶³² Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit., p. 83 et suiv.

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶³⁴ Tr. fr : Luise Servicen, Paris, Gallimard, 1954 ; Georges Piroué, Paris, Denoël, 1967 ; Robert Perroud, Paris, Gallimard, 1985, cf. « Notizia » de *Quando si è qualcuno*, « I Meridiani », cit., p. 634.

emprunts de Gary à la littérature mondiale : « Là où Gary semble le plus intime et le plus sincère, on n'a qu'à gratter pour faire ressortir l'éclat de la littérature... »¹⁶³⁵.

Maxime Decout, après avoir rappelé, entre autres, les emprunts à Kipling et à Hemingway, dans *Éducation européenne*, et à Gogol, dans la *Promesse de l'aube*, affirme également, au sujet de Gary:

Lorsque la sincérité nous semble la plus complète, repérer l'imitation nous révèle toute la mauvaise foi impliquée dans l'acte d'écrire, non celle qui est roublarde et délétère, mais celle qui est absolument nécessaire et féconde. Si, sur le plan de l'exactitude autobiographique, l'imitation nous renseigne quant aux perfidies de la plume, sur le plan de la création, elle garantit cette merveilleuse faculté d'importation et d'appropriation de la littérature qui ne nie pas sa dimension créatrice¹⁶³⁶.

¹⁶³⁵ David Bellos, « Momo ou *Les Misérables* », dans Julien Roumette, Alain Schaffner, Anne Simon (dir.), *Romain Gary. Une voix dans le siècle*, cit., pp. 187, 188.

¹⁶³⁶ Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, cit., p. 12.

1. Svevo et Perec : histoire d'une confession mensongère

« *La Conscience de Zeno*¹⁶³⁷, je l'ai lu, je pense, une dizaine, une vingtaine de fois entre 1959 et 1962. Pendant trois ans c'était une sorte de livre de chevet »¹⁶³⁸. Ainsi s'exprime Perec en 1979, lors d'une émission des *Nuits magnétiques* de France Culture, consacrée à l'écrivain italien Italo Svevo (1861-1928)¹⁶³⁹. Dans le catalogue de la bibliothèque de Georges Perec, décrit par Paulette Perec après sa mort, l'œuvre la plus célèbre de Svevo s'accompagne du roman *Une vie*¹⁶⁴⁰ et d'un essai critique, *Italo Svevo, Conscience et réalité*, enrichi de l'aimable dédicace de son auteur, Mario Fusco : « Pour Georges Perec ces promenades autour d'un ami commun avec toute mon admiration et ma sympathie »¹⁶⁴¹. Si cela ne suffit évidemment pas à établir un lien de filiation entre Italo

¹⁶³⁷ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923 est le troisième roman de Svevo (après *Una vita*, Trieste, Vram, 1892 et *Senilità*, Trieste, Vram, 1898). Pour l'opéra omnia en langue italienne, voir l'édition de Mario Lavagetto, *Italo Svevo*, cit. La première traduction française de *La Conscience de Zeno* a été publiée par Pierre-Henri Michel en 1927. Il s'agissait d'une version abrégée ; la version intégrale remonte à l'année 1954. L'édition consultée pour cet article est *Italo Svevo, La Conscience de Zeno*, traduction de l'italien par Pierre-Henri Michel, revue par Mario Fusco, dans *Italo Svevo, Romans*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2010. Le livre a pour protagoniste Zeno, un riche bourgeois triestin qui, à cause d'une constante souffrance existentielle (due à un rapport difficile avec son père), cherche continuellement à se soigner d'une série de symptômes, plus ou moins imaginaires. L'énigme spécialiste consulté, le soi-disant psychanalyste docteur S, encourage Zeno à écrire des notes sur sa vie, qui prendront la forme d'une confession mensongère, confectionnée *ad hoc* pour le médecin. Ce dernier publiera les mémoires de Zeno pour se venger de son patient, une fois que celui-ci aura abandonné la thérapie, se considérant guéri. La préface s'ouvre sur ce dernier épisode, qui donne sens à toute la spéculative architecture du livre.

¹⁶³⁸ *À la recherche d'Italo Svevo*, « Les Nuits magnétiques », Les Nuits de France Culture, première diffusion le 26 avril 1979, rediffusée le 05.11.2001 et la nuit du 28 au 29 septembre 2010 (cf. Bulletin AGP n°57, décembre 2010, p. 10), disponible dans les archives de l'INA. Cette émission est l'extrait d'un colloque sur Italo Svevo qui a eu lieu à l'Institut Culturel Italien de Paris, avec la participation de Maurice Nadeau, Octave Mannoni, Giorgio Bassani, Georges Perec et Mario Fusco. La transcription ici présentée a été épurée des marques orales (hésitations, répétitions...) pour rendre la lecture plus aisée. On trouve trace de cette émission dans la note 7 p. 24 de l'entretien : « Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec », Rubrique de Pierrette Rosset, *Elle*, n°1772, 8-14 janvier, 1979, *E/C*, t. II, pp. 23-25. Dans cet entretien, Perec se souvient de Svevo pour sa capacité de dissimulation discursive (voir aussi n. 8 p. 266).

¹⁶³⁹ Italo Svevo, pseudonyme d'Aron Hector Schmitz, naît à Trieste dans une famille de la bourgeoisie juive triestine. Bon gré, mal gré, il consacra une bonne partie de sa vie au commerce et n'atteindra le succès littéraire que très tardivement, surtout grâce à l'intérêt de Eugenio Montale, James Joyce, Valéry Larbaud et Benjamin Crémieux. Pour les détails biographiques, on renvoie, entre autres, à Enrico Ghidetti, *Italo Svevo : la coscienza di un borghese triestino*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1980. En langue française, on signale, outre les travaux de Mario Fusco, dont *Italo Svevo, conscience et réalité*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996 [1973], celui de Maurizio Serra, *Italo Svevo ou L'Antivie*, Paris, Grasset, 2013.

¹⁶⁴⁰ Ce catalogue est consultable sur le site de l'Association Georges Perec, URL : http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/catalogue_de_la_bibliotheque_de_georges_perec.pdf, consulté le 30 juin 2019. On y retrouve : Italo Svevo, *Une Vie*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1973, « CE 1 » ; Italo Svevo, *La Conscience de Zeno*, Paris, Gallimard, « Folio » 1973, « LA 16 ». Dans l'émission de France Culture de 1979, Perec affirme n'avoir lu que *La Conscience de Zeno* parmi les œuvres de Svevo.

¹⁶⁴¹ Mario Fusco, *Italo Svevo, conscience et réalité*, cit., 1973, « MF 26 ». Mario Fusco, professeur émérite à Paris III et traducteur de nombreux classiques italiens, a consacré sa vie à Svevo. Il habitait comme Perec dans le V^e arrondissement et était une personnalité influente dans le contexte des échanges culturels franco-italiens.

Svevo et Georges Perec, c'est tout de même une première série d'indices qui renforcent cette hypothèse. Comme nous aurons l'occasion de le voir, l'œuvre de Svevo est maintes fois citée dans certains écrits de jeunesse de Perec : tout d'abord, dans le chantier créatif que représentent ses correspondances artistico-littéraires avec Jacques Lederer¹⁶⁴² et Pierre Getzler¹⁶⁴³. D'ailleurs, *La Conscience de Zeno* est également une référence critique essentielle pour des articles recueillis dans *La Ligne générale*, où on retrouve un Perec qui cherche sa plume dans un dialogue ouvert, et souvent acharné, avec la littérature de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Mais ce n'est pas tout : si *J'avance masqué*¹⁶⁴⁴ portait en épigraphe la célèbre phrase svevienne « Une confession écrite est toujours mensongère »¹⁶⁴⁵, comment résister à la tentation de voir, dans l'*Inetto*¹⁶⁴⁶ de Svevo, le frère aîné de l'*Homme qui dort* ? C'est bien dans ce contexte « d'infusion [...], d'osmose, d'imbibition »¹⁶⁴⁷ que l'œuvre d'Italo Svevo mérite d'être examinée en rapport à la production du jeune Perec.

Au fil des premiers articles théoriques de Perec, aujourd'hui recueillis dans *L.G. : une aventure des années soixante*, le nom de Svevo surgit à maintes reprises. Dans la préface à ce dernier ouvrage, qui retrace l'histoire d'un projet de revue jamais abouti, Claude Burgelin raconte comment, entre 1959 et 1963, une dizaine de jeunes, « très majoritairement étudiants, assez souvent membres du parti communiste, plus souvent encore en proximité conflictuelle avec lui »¹⁶⁴⁸, d'origine juive pour la plupart, décident de « (re)fonder l'esthétique marxiste ». Si le projet, faute de moyens, n'aboutira pas, les échanges fort stimulants que Perec entretient, au cours de ces années, avec certains des membres qui y ont contribué, comme Roger Kléman, Pierre Getzler et Jacques Lederer, sont d'une importance fondamentale pour la formation du jeune lettré.

¹⁶⁴² Correspondance G. Perec-J. Lederer, *Cher très cher, admirable et charmant ami* (1956-1961), cit..

¹⁶⁴³ Correspondance privée, Lettres de Georges Perec à Pierre Getzler, (1959-1961), Ros. 145-164, Fonds Georges Perec.

¹⁶⁴⁴ *J'avance masqué*, projet d'œuvre que Perec aurait conçu lors de son séjour à Sfax en 1961, puis perdu. Il reste un résumé de la trame narrative que Perec fait à Pierre Getzler dans une lettre expédiée de Sfax daté 8 février 1961 (Ros. 163, Fond Georges Perec), où l'on retrouve également des références à *La Conscience de Zeno*. Sur *J'avance masqué*, voir aussi David Bellos, *Georges Perec : une vie dans les mots*, cit., pp. 44, 45.

¹⁶⁴⁵ Italo Svevo, *La Conscience*, cit., p. 881.

¹⁶⁴⁶ « Inetto », dans l'œuvre de Svevo, est l'antihéros par excellence, celui qui, victime de lui-même, n'arrive pas à atteindre les buts qu'il s'est fixé et vit dans un écart constant entre action imaginaire (qu'il se propose de maîtriser de manière totale) et action réelle (qui le voit éternellement battu). Il s'agit d'une figure désormais canonisée au sein de la littérature italienne. Voir : Enrico Ghidetti, cit., « Ipotesi sull' 'inetto' e sull'ebreo » pp. 30-40. Voir aussi Maurizio Serra, cit., « L'inapte », pp. 33-122 et « Zeno, antihéros exemplaire du XX^e siècle. Entretien avec Claudio Magris », pp. 379-386.

¹⁶⁴⁷ *À la recherche d'Italo Svevo*, « Les Nuits magnétiques », émission citée.

¹⁶⁴⁸ *L.G.*, préface de Claude Burgelin, pp. 7,8.

Les textes théoriques qu'il aurait conçus pour *L.G.* seront publiés, pour le plus grand nombre, dans les revues *Partisans* et *Clarté*. Selon Burgelin, ces articles sont d'ailleurs « les pilotis sur lesquels [Perec] va édifier l'essentiel de son œuvre »¹⁶⁴⁹ : il est alors important de remarquer la référence récurrente à Svevo qu'ils portent en leur sein.

Dans l'article « Le Nouveau Roman et le refus du réel »¹⁶⁵⁰, Perec est aux prises avec la critique de la littérature française contemporaine, et en particulier avec Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet. Face à la crise de l'« humanisme occidental »¹⁶⁵¹ qui suit la Seconde Guerre mondiale, la littérature de l'engagement semble vouée à un incontestable échec, alors que le Nouveau Roman passe pour de la « bonne littérature », protégé « par ce solide mythe qu'est l'avant-garde »¹⁶⁵². Par le biais d'un « langage mort », les ouvrages des « nouveaux romanciers » présentent, selon Perec, « une image falsifiée du monde et de l'homme » et « une réalité dépassée », qui « se réfèr[e], fondamentalement, à l'irrationnel ». Le monde qu'ils conçoivent est « impénétrable »¹⁶⁵³ et « sans signification » : l'homme n'y a aucune prise. Face à cela, au contraire, la littérature de « Kafka, Joyce, Woolf, ou même Dos Passos, ou même Italo Svevo, ouvr[e] des nouveau chemins »¹⁶⁵⁴.

On verra comment, au cours d'un deuxième article publié dans *L.G.* et intitulé « Pour une littérature réaliste »¹⁶⁵⁵, *La Conscience de Zeno*, devient l'objet d'une analyse pointue de la part de l'auteur.

D'après *Cher, très cher, admirable et charmant ami*, Georges Perec avait lu le troisième roman de Svevo au mois de janvier 1961 et en parlait à son ami Lederer en termes élogieux : « [...] fini *La Montagne magique*, qu'est un big book ; ai lu *L'herbe* ; vais lire *Le Labyrinthe* ; vais recevoir des bouquins pour notuler in NRF, ai commencé *La conscience de Zéno*, assez prodigieux, et qui te plairait infiniment »¹⁶⁵⁶.

Dans « Pour une littérature réaliste », Perec commente ainsi l'œuvre de l'écrivain italien : « l'essentiel y est ce qui n'est *pas* dit ; tout y est masque ou mensonge ; les mots

¹⁶⁴⁹ *Ibid.* p. 20.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.* p. 25-45, l'article « Le Nouveau Roman et le refus du réel » a été publié dans *Partisans*, n° 3, février 1962, pp. 108-118, sous la signature de Claude Burgelin et Georges Perec.

¹⁶⁵¹ *Ibid.* p. 27.

¹⁶⁵² *Ibid.* p. 26.

¹⁶⁵³ *Ibid.* p. 34.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.* p. 28.

¹⁶⁵⁵ Paru dans *Partisans*, n° 4, avril-mai 1962, p. 121-130, republié ensuite dans *L.G.*, pp. 47-66.

¹⁶⁵⁶ Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer, cit., p. 600, n° 216, 22 janvier 1961. Lederer se souvient encore d'un Perec qui « adorait » Italo Svevo. Conversation privée lors de la rencontre de mardi 17 octobre 2017 au Café de la Mairie Place Saint-Sulpice, « Mardi littéraire de Jean-Lou Guérin », avec : J.-L. Joly et Jacques Lederer.

cachent quelque chose »¹⁶⁵⁷. À son avis, il s'agit d'un texte « à lire entre les lignes »¹⁶⁵⁸, puisque « les rapports [...] de Svevo avec lui-même, avec son père, avec sa femme, avec le monde des affaires, renvoient à une image totale de la société »¹⁶⁵⁹. Perec remarque ici l'importance de la description, à l'arrière-plan du récit, de la guerre de 1914 et de la société triestine, que l'écrivain italien mêle à « la mésaventure [...] individuelle du héros ». En effet, dit-il, dans *La Conscience*, l'« histoire sociale [...] cesse d'être arbitraire et devient significative »¹⁶⁶⁰ (on voit l'influence de Lukacs, référence du « réalisme critique », sur le jeune disciple Perec). À ce sujet, Manet van Montfrans, dans son livre *Georges Perec : la contrainte du réel*, montre comment la « conception d'une littérature réaliste formulée au début des années soixante subira des modifications considérables. Mais, sous une forme ou une autre, la volonté tenace de dire le réel restera l'une de préoccupations majeures »¹⁶⁶¹ de l'écrivain Perec.

Pour revenir à nouveau sur les correspondances perecquiennes de l'époque, l'échange avec Pierre Getzler témoigne des nombreuses lectures de Perec et nous rapporte, notamment, ses considérations à la fois sur le texte le plus représentatif du réalisme critique, *La Montagne magique* de Thomas Mann, et sur celui de Svevo, lus à la même période : « Ai lu vingt-cinq bouquins ce mois-ci [...], sans compter *La Conscience de Zéno*¹⁶⁶² (dont tu me dis que tu l'as lu aussi : j'ai trouvé ça très fort, mais pas le chef d'œuvre auquel je m'attendais ; d'autant plus que j'ai lu ça après *La Montagne Magique*) »¹⁶⁶³. Si l'on considère que cette lettre date à peine d'une semaine après celle – enthousiaste – envoyée par notre écrivain à Lederer en janvier 1961¹⁶⁶⁴, on peut bien se demander ce qui a déplu à Perec au fil de sa lecture :

¹⁶⁵⁷ L.G., p. 54.

¹⁶⁵⁸ À l'instar de *L'Invitation chez les Stril* de Paul Gadenne et *Les Vainqueurs du jaloux* de Jean Lagrolet, livres « très proches de propos » de l'œuvre svevienne, mais qui, au contraire, relèvent d'un « psychologisme assez plat » et d'une tractation « arbitraire » de la contingence. *Ibidem*.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁶¹ Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, cit., p. 3. Voir en particulier le chapitre « Les années de genèse », pp. 21-38. La vision marxiste des années de jeunesse de Perec conçoit la réalité comme un système compréhensible, régi par des lois immuables. *La Montagne magique* étant le texte le plus représentatif du réalisme critique selon Lukacs, ce récit représente pour Perec un vrai chef d'œuvre.

¹⁶⁶² On remarque l'ajout récurrent dans les manuscrits de l'accent sur « Zeno ». Le lecteur averti se souvient que ces opérations ne sont jamais neutres chez Perec, qui porte lui-même « un nom presque breton, que tout le monde orthographie Pérec ou Perrec » et qui « ne s'écrit pas exactement comme il se prononce ». cf. *supra*, ch. V.4.

¹⁶⁶³ Correspondance privée, Lettres de Georges Perec à Pierre Getzler, cit., Sfax, le trente janvier [1961], Ros. 163.

¹⁶⁶⁴ Cf. *supra*, note 1656.

[...] *La Conscience de Zeno* n'est pourtant pas un livre réaliste : [...] la vision du monde qui en découle est tronquée ; elle reste au niveau d'un présent éternel ; elle restitue le monde sans l'organiser vraiment. Il lui manque [...] la perspective historique qui, seule, parce qu'elle confronte sans cesse le présent au passé et au futur, permet d'aboutir à cette vision déployée du monde ou apparaissent enfin sa cohérence et sa certitude. Zeno se limite à une réalité fragmentaire : il croit comprendre le monde et le décrire tel qu'il est. Mais cela est impossible : le décrire, c'est le décrire tel qu'il bouge¹⁶⁶⁵.

Ce n'est pas explicitement écrit, mais Perec aurait pu interpréter le dernier chapitre du roman de Svevo, qui présente une image de décadence consécutive aux excès du capitalisme et à la Première Guerre mondiale, comme un naufrage de la littérature dans l'angoisse et le chaos. *La Conscience* se termine en effet par une phrase que la critique a souvent interprétée comme une vision prémonitoire des cataclysmes du second conflit mondial : « Il y aura une détonation énorme que nul n'entendra, et la Terre, revenue à l'état de nébuleuse, continuera sa course dans les cieux, débarrassée de parasites et de maladies »¹⁶⁶⁶. D'une certaine façon, il s'agit précisément du même glissement dans l'« irrationnel » que Perec reprochait aux « nouveaux romanciers » et, plus généralement, « à la production littéraire de la bourgeoisie »¹⁶⁶⁷, où le protagoniste n'était qu'un « homme dévoré », « démoli », « bafoué », « aveugle », et finalement désarmé face à l'absurdité de son univers.

Au contraire, l'exemple positif d'Antelme¹⁶⁶⁸, l'auteur de *L'Espèce humaine*, incarne selon Perec, la possibilité pour la littérature réaliste de changer le monde, à travers le pouvoir des mots : « Nous pouvons dominer le monde. Robert Antelme nous en fournit l'irréfutable exemple. Cet homme qui raconte et qui interroge, qui combat avec les moyens qu'on lui laisse, qui extirpe aux événements leurs secrets, qui refuse leur silence »¹⁶⁶⁹ devient l'exemple d'une littérature qui se réserve le but de « dévoiler » et non pas de « masquer », d'une littérature qui cherche à « désemprouiller le réel, à avancer, fût-ce pas à pas, à comprendre »¹⁶⁷⁰. Si « *L'Espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du

¹⁶⁶⁵ L.G., pp. 55-56.

¹⁶⁶⁶ Italo Svevo, *La Conscience*, cit., p. 908.

¹⁶⁶⁷ L.G., pp. 63, 64.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », pp. 87-114.

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

monde »¹⁶⁷¹, pourrait-on dire qu'avec *La Conscience de Zeno*, Perec fait, à l'opposé, l'apprentissage de son déguisement ?

Des écrits théoriques à la production romanesque, l'œuvre de Svevo accompagne la réflexion d'un Perec en plein ouvrier créatif. Le 9 mars 1961, lorsqu'il se trouve à Sfax, Perec écrit à Lederer, à propos de son nouveau roman *J'avance masqué* :

J'écris mon livre. À la machine, et à la main, avec un beau stylo. Dans un cahier d'écolier. En suis à la page sept. Il doit y en avoir deux cents. 3 [trois] pages par jour. Sera fini fin mai, et je recopierai. Titre : *J'avance, masqué*. Ça ressemble au *Condottiere*, en plus souple et en plus subtil. Ça ressemble assez à *L'Attentat de Sarajevo*. À mi-chemin, je dois réussir enfin ce propos (un livre qui triche et qui aboutit néanmoins : cf *La conscience de Zeno* d'Italo Svevo)¹⁶⁷².

Le protagoniste de ce récit est un marchand des perles, en poste aux Philippines, sur l'île de Palawan, qui essaie d'écrire le récit de sa vie pendant que des rebelles communistes menacent son domaine. Selon David Bellos¹⁶⁷³, l'histoire, autant que le titre¹⁶⁷⁴, devise du « *larvatus prodeo* » de Descartes, pourraient bien se référer à l'oncle de Perec, David Bienenfeld, qui, comme Svevo, est forcé par les circonstances, malgré une vocation tout autre, à se consacrer au commerce. Le narrateur de *J'avance masqué* – écrit Perec dans *Je suis né* – « racontait au moins trois fois de suite sa vie, les trois narrations étant également fausses (« une confession écrite est toujours mensongère », je me nourrissais de Svevo à l'époque) mais peut-être significativement différentes »¹⁶⁷⁵.

La citation entre parenthèse de la célèbre phrase de Svevo¹⁶⁷⁶ trouve son explication par Perec au cours du Colloque *À la recherche d'Italo Svevo* en 1979, lorsqu'il raconte que la lecture de *La Conscience* représentait pour lui, à l'époque, une « véritable fixation », une « fixation-fiction », une « fiction-fixation »¹⁶⁷⁷ :

¹⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁶⁷² G. Perec-J. Lederer, correspondance citée, p. 609, n° 219, 9 mars 1961. Phrase citée aussi par David Bellos, légèrement modifiée, *op. cit.*, p. 265.

¹⁶⁷³ David Bellos, *op. cit.*, p. 436 et pp. 44, 45.

¹⁶⁷⁴ Correspondance privée, Lettres de Georges Perec à Pierre Getzler, Ros. 163, 30 janvier 1961 ; on en trouve trace aussi dans Jean Duvignaud, *Perec ou la cicatrice*, cit., p. 14.

¹⁶⁷⁵ *JSN*, 7.IX.70, Carros, p. 10.

¹⁶⁷⁶ Italo Svevo, *La Conscience*, cit., p. 881.

¹⁶⁷⁷ *À la recherche d'Italo Svevo*, « Les Nuits magnétiques », émission citée.

Au bout de ce travail de lecture du livre, d'infusion, d'osmose, d'imbibition, je me suis retrouvé en train d'écrire moi-même un livre qui dans le titre était *J'avance masqué, larvatus prode*, devise paraît-il de Descartes, et dont l'épigraphe¹⁶⁷⁸ était « une confession écrite est toujours mensongère ». C'était une sorte de livre en reflet, où dans le premier chapitre le narrateur racontait sa vie ; dans le deuxième chapitre il disait : « non, j'ai menti, ma vie ce n'est pas comme ça ! Voilà, ça c'est effectivement ma vie » et dans le troisième chapitre il détruisait... Petit à petit, il détruisait si bien que le livre... N'a pas abouti !

Dans l'œuvre de Svevo, la phrase « une confession écrite est toujours mensongère » prend place dans une situation particulière, qui est celle de Trieste sous l'occupation des Habsbourg¹⁶⁷⁹. Zeno ne parle que le dialecte triestin (un dialecte exclusivement oral) et se plaint de l'effort d'écrire son histoire en italien (le toscan littéraire), ainsi que le demande le docteur S, son psychanalyste. La langue italienne fonctionnerait alors pour lui comme une sorte de *contrainte*, qui l'oblige à opérer une sélection de faits et de sentiments, sur la base de ce qui lui est le plus facile à exprimer ; un processus que Zeno compare « à ce qui nous détermine quand nous choisissons dans notre vie les épisodes les plus notables »¹⁶⁸⁰. D'ailleurs, l'interprétation de cette phrase frappe Perec par son ambiguïté :

C'est une phrase qui m'a plongé dans des abîmes de perplexité. Je me suis demandé pourquoi il dit « confession », pourquoi il dit « écrite », pourquoi il dit « toujours », pourquoi il dit « mensongère » ? Est-ce que ça veut dire : une confession « orale » est toujours vraie ? Si je pouvais parler à mon psychanalyste, est-ce que je lui dirai la vérité ? À ce moment-là, pourquoi est-ce que le psychanalyste lui demande d'écrire ? C'est donc déjà quand il est en train de raconter qu'il y a quelque chose de mensonger dans sa démarche ! Ensuite pourquoi « toujours » ? Puisqu'après il dit que son problème est le problème de sa langue à lui : il ne sait pas manipuler la langue italienne, il ne peut pas écrire en dialecte triestin. Ce que j'ai découvert là-dedans c'est ce que j'appelle « la mauvaise foi fondatrice de l'écriture », c'est-à-dire que quelque chose commence à être raconté mais la manière même de le raconter, la langue qui va le dire, va essayer

¹⁶⁷⁸ Cf. Georges Perec, *56 lettres à un ami*, sous la direction de Didier Vergnaud, Coutras, Le Bleu du ciel, 2011, p. 105, « .../... A Ro et El G. ».

¹⁶⁷⁹ Angelo Ara et Claudio Magris, *Trieste : une identité de frontière*, tr. de l'it. par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Seuil, 2008 ; Enrico Ghidetti, cit., pp. 19-30.

¹⁶⁸⁰ Italo Svevo, *La Conscience*, cit., p. 881.

d'enrober dans l'écriture quelque chose qui ne lui est pas donné. Je crois que c'est ce qui pour moi était déterminant¹⁶⁸¹.

Au Perec qui avait déjà écrit *L'Attentat de Sarajevo* (1957) et *Le Condottière*¹⁶⁸² (1960), deux confessions impossibles autant que mensongères, le livre de Svevo, « met[tant] en œuvre une stratégie ironique, où la dissimulation devient la structure profonde du roman »¹⁶⁸³, ne pouvait que parler ouvertement. On sait trop bien comment « la mauvaise foi fondatrice de l'écriture »¹⁶⁸⁴ joue un rôle essentiel dans l'atelier de Perec, où l'on ne cesse de tromper le lecteur de façon tantôt manifeste, tantôt oblique. Qu'il s'agisse de jeux de mots¹⁶⁸⁵, de fausse érudition¹⁶⁸⁶, de faux d'artistes¹⁶⁸⁷, ou de ce qui concerne l'histoire de sa vie¹⁶⁸⁸, Perec tend ses pièges avec le clin d'œil surnois qui l'a rendu célèbre. Maurice Nadeau, au cours du Colloque de 1979, en se disant inspiré par une comparaison avec l'œuvre perecquienne, souligne l'intérêt d'étudier le « je » narrant de *La Conscience*, appartenant à la fois à Zeno, à Italo Svevo et à « Ettore Schmitz dans certaines circonstances de sa vie ». Les déguisements que Svevo revêt dans son œuvre littéraire nous invitent cependant à ne jamais prendre au pied de la lettre ses déclarations biographiques. À l'instar de Perec, il s'agit souvent d'une série des confessions mensongères, aussi bien que des toiles littéraires en quête d'auteur.

Il est vrai que *La Conscience* est tout autre chose que les romans précédents, mais pensez que c'est une autobiographie et que ce n'est pas la mienne. [...] Quand on me laissait

¹⁶⁸¹ À la recherche d'Italo Svevo, « Les Nuits magnétiques », émission citée.

¹⁶⁸² Si la correspondance que Perec entretient dans ses années juvéniles avec Lederer et Getzler permet de dater la lecture de *La Conscience* de janvier 1961, Perec doit avoir découvert ce texte avant l'écriture du *Condottière*, qui présente d'ailleurs plusieurs analogies avec le livre de Svevo. Cette hypothèse est confirmée par le fait que, pendant l'émission « Les Nuits magnétiques », Perec se souvient d'avoir lu *La Conscience* « au moins deux fois, dans des conditions d'exilé : une fois pendant que j'étais au service militaire, ce qui est tout à fait être en dehors de la vie normale et une autre fois, à l'époque où je vivais en Tunisie à Sfax ». D'après la biographie de David Bellos (*op. cit.*, p. 210), Perec inscrit l'œuvre de Svevo dans la liste des lectures à faire pour 1958.

¹⁶⁸³ Anne-Rachel Hermetet, « Italo Svevo et la Conscience moderne. "Et pourquoi vouloir soigner notre maladie ?" », *Études*, octobre 2011, t. 4, pp. 361-370, ici p. 368.

¹⁶⁸⁴ Cf. Maxime Decout, *En toute mauvaise foi*, Paris, Minuit, 2015, où Perec et Svevo sont étudiés parmi d'autres cas d'école.

¹⁶⁸⁵ Cf. « Et ils jouent aussi... », *Georges Perec, Jeux et stratégies*, février 1980, dans Dominique Bertelli et Mirelle Ribière (dir.), *En dialogue avec l'époque*, Nantes, Joseph K., 2011, pp. 127-131.

¹⁶⁸⁶ Cf. Marcel Bénabou, « Vraie et fausse érudition chez Perec », dans *Parcours Perec*, Mirelle Ribière (dir.), Colloque de Londres, mars 1988, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 41-47.

¹⁶⁸⁷ Voir Patrizia Molteni, « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec n° 6*, Castor Astral, pp. 56-79.

¹⁶⁸⁸ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique*, cit. ; Elizabeth Molkou et Régine Robin, « De l'arbre à l'herbier : l'histoire pulvérisée », art. cit.

seul, je cherchais à me persuader que j'étais moi-même Zeno, je marchais comme lui, comme lui je fumais et j'ai plaqué sur mon passé toutes ses aventures qui peuvent ressembler aux miennes, pour cette seule raison que l'évocation d'une aventure personnelle est une reconstruction qui devient facilement une construction entièrement neuve lorsqu'on réussit à la placer dans une atmosphère neuve et elle ne perd pas pour autant la saveur et la valeur du souvenir et sa tristesse non plus¹⁶⁸⁹.

Tout en affirmant que *La Conscience* est une œuvre autobiographique, Italo Svevo renverse ici les caractéristiques canoniques du genre : c'est à lui, l'auteur, d'imiter son personnage et non pas le contraire, de sorte que le roman est plutôt consacré à expérimenter la frontière mobile entre réalisme et fiction qu'à déceler de véritables secrets intimes. Ce qui est en jeu est le pouvoir de création du romancier face à la narration d'une conscience à la dérive – celle de l'homme moderne – cachée derrière l'*alibi* de l'énième maladie¹⁶⁹⁰. L'ambigu dévoilement psychanalytique mis en scène dans *La Conscience* prend, de ce point de vue, un tournant purement romanesque : Freud est un grand homme – dit Svevo – mais « plus pour les romanciers que pour les patients »¹⁶⁹¹. Ainsi, le docteur S et le complexe d'Œdipe sont banalisés à la faveur d'une « reconstruction » fictionnelle, d'une nouvelle narration de soi, sous la forme d'une confession aussi mensongère que possible (et pour cela, d'autant plus véritable). De ce point de vue, plusieurs aspects nous conduisent à tracer des similitudes entre *Le Condottière* et *La Conscience*, ce texte audacieux, qui mêle en même temps l'aveu, l'humour et la ruse. Tandis que Gaspard et Zeno sont « entouré[s] de mégots, à demi-masqué[s] par un nuage de fumée »¹⁶⁹², on constate comment, dans ces œuvres, la psychanalyse érode tout instinct de conservation de leurs deux auteurs et l'écriture se fait

¹⁶⁸⁹ Lettre du 10 février 1926, adressé à Eugenio Montale, « Correspondance Eugenio Montale et Italo Svevo », traduction de Thierry Gillyboeuf, Librairie la Nerthe, Saint-Étienne, 2006, p. 18.

¹⁶⁹⁰ Giorgio Barberi Squarotti, « Lo scartafaccio dello psicanalista (note sulla *Coscienza di Zeno*) », dans Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro (dir.), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Pisa, Edizioni Ets, 2014, pp. 461-471.

¹⁶⁹¹ Le rapport de Svevo à la psychanalyse relève de la ruse et de l'anecdotique. Passionné par Freud, il commence à lire, sans vraie application, certaines de ses œuvres autour des années 1910. Ainsi, après avoir publié *La Conscience*, il affirmera avoir offert avec son œuvre des rudiments de la matière freudienne au public italien, tout en attendant de la part du psychanalyste quelques remerciements pour ses efforts. Lorsque le docteur Weiss, au contraire, lui confesse que son livre n'a rien à voir avec la psychanalyse, Svevo reste très déçu, mais ne cesse de considérer les découvertes freudiennes comme étant d'extrême importance pour l'écriture de l'intime. Voir à ce sujet : Enrico Ghidetti, *op. cit.*, p. 224-236. Voir aussi Francesco Ardolino, Anne-Cécile Druet, « La Psychanalyse racontée par Italo Svevo », *Savoirs et clinique* 2005,1, n°6, pp. 75-80, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2005-1-page-75.htm>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁶⁹² *Le Condottière*, cit., p. 61.

confession mensongère, dans la lignée des *Carnets du sous-sol*¹⁶⁹³ de Dostoïevski. D'une certaine façon, la « duplication solitaire » permise par l'aveu de mauvaise foi, anticipe le temps de l'analyse, dont Perec parlera dans *Les Lieux d'une ruse*, se souvenant de ces séances où il « parcourai[t] allègrement les chemins trop bien balisés de [s]es labyrinthes¹⁶⁹⁴ ».

Lorsque j'essayais de parler, de dire quelque chose de moi, d'affronter ce clown intérieur qui jonglait si bien avec mon histoire, ce prestidigitateur qui savait si bien s'illusionner lui-même, tout de suite j'avais l'impression d'être en train de recommencer le même puzzle, comme si, à force d'en épuiser une à une toutes les combinaisons possibles, je pouvais un jour arriver enfin à l'image que je cherchais¹⁶⁹⁵.

S'agissant de puzzles et ruses, voire du rapport difficile que Perec entretient avec la psychanalyse, comment ne pas faire référence à la lutte, jouée à deux entre Winckler et Bartlebooth, dont parle Burgelin dans *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*¹⁶⁹⁶ ? D'ailleurs, le projet autobiographique de Perec, tel qu'il le réalise avec l'écriture de *W*, dévoile néanmoins « une certaine rancune à l'égard des psychanalystes qui lui ont fait ressasser, retravailler ses souvenirs jusqu'à leur faire perdre toute fraîcheur¹⁶⁹⁷ », voire, toute garantie d'authenticité.

J'aurais beau [...] chercher mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence¹⁶⁹⁸.

Si *W* signe effectivement l'achèvement du travail analytique de Perec (juin 1975)¹⁶⁹⁹, les traces masquées du traumatisme de l'enfance, dû à la disparition de ses parents, se

¹⁶⁹³ Fédor Dostoïevski, *Carnets du sous-sol*, cit.

¹⁶⁹⁴ Georges Perec, « Les Lieux d'une ruse » dans *Penser/Classer*, cit., p. 67.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁹⁶ Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit.

¹⁶⁹⁷ Manet van Montfrans, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁹⁸ G. Perec, *W*, dans *OC I*, p. 689.

¹⁶⁹⁹ Georges Perec effectue une psychothérapie en 1949 avec Françoise Dolto ; il entre en analyse avec Michel de M'Uzan en 1956-1957 et avec Jean-Bertrand Pontalis de mai 1971 à juin 1975. La cure avec Pontalis est abandonnée en juin 1975, la même année et le même mois que la mort de Bartlebooth, allégorie de l'analyste. Chez Perec il s'agit d'une figure aussi productive que chez Svevo. Voir à ce sujet : « Les Lieux d'une ruse » dans *Penser/Classer*, cit. ; voir également Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, cit., p. 38 et le récit inédit de Georges Perec *Le Fou* (1956) cité dans David Bellos, *op. cit.*, pp. 175, 176.

repèrent à l'origine même de l'écriture et en constituent la spacieuse architecture autobiographique :

« Je suis né le 7.3.36 ». Combien de dizaines, de centaines de fois ai-je écrit cette phrase ? Je n'en sais rien. Je sais que j'ai commencé assez tôt, bien avant que le projet d'une autobiographie se forme. J'en ai fait la matière d'un mauvais roman intitulé *J'avance masqué* et d'un récit tout aussi nul [...] ¹⁷⁰⁰.

À l'arrière-plan de l'ambiance exotique des Philippines, pour le jeune écrivain Perec, la tragédie intarissable ne peut se dire qu'en se dissimulant. En 1961, derrière le récit de vie d'un marchand des perles, surgit ce projet de roman autobiographique, où le narrateur « racontait au moins trois fois de suite sa vie, les trois narrations étant également fausses ». Voici d'ores et déjà que la mauvaise foi de l'écriture, découverte *via* Svevo, prend pour Perec la consistance d'un espace perméable, entre l'exprimable et l'inexprimable : une confession mensongère seule pourrait dévoiler ce qu'il y a de plus proche de la vérité.

Comme l'écrit Régine Robin : « À partir de ce donné biographique où l'Histoire a opéré son œuvre de destruction va s'esquisser une thématique récurrente du faux, du nom, de l'à-peu-près, du pseudo, de la latéralisation, de l'érudition approximative, de la citation de seconde main » ¹⁷⁰¹. On trouve un exemple de cela dans la critique de *Kléber Chrome* ¹⁷⁰² d'Alain Guérin publiée dans la *Quinzaine littéraire*, où Perec opère une sorte d'identification avec le protagoniste du roman, qu'il qualifie de « faux noyé retrouvé », de « faux disparu recherché », d'« effaceur des traces », d'« équarisseur des souvenirs » et finalement de « laveur de mémoires ». Ainsi, Perec semble presque parler de lui-même et de son œuvre lorsqu'il décrit l'échec de l'entreprise de Chrome : « [il] a beau tendre tous les pièges », « le livre est la trace [d'une] quête infructueuse sous laquelle apparaît en filigrane [le] parcours de l'écriture à la recherche de sa vérité : un jeu dont les règles sont si simples mais où la partie est des plus désespérément compliquées ».

Depuis l'article de Marcel Bénabou « Perec et la judéité » ¹⁷⁰³, des études importantes ¹⁷⁰⁴ ont reconsidéré, ces dernières années, les œuvres de Perec sous le signe du rapport problématique qu'il entretient avec ses origines juives, souvent subrepticement

¹⁷⁰⁰ *JSN*, p. 9.

¹⁷⁰¹ Elizabeth Molkou, Régine Robin, « De l'Arbre à l'herbier. L'Histoire pulvérisée », art. cit., p. 92.

¹⁷⁰² *JSN*, pp. 48-49.

¹⁷⁰³ Marcel Bénabou, « Perec et la judéité », art. cit., pp. 15-30.

¹⁷⁰⁴ Pour ne citer que les études les plus récentes : Maxime Decout, *Écrire la judéité*, cit.; Pierre Consenstein, « L'identité juive de Georges Perec », dans Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec*, cit., pp. 89-104.

cachées, camouflées ou démenties. On se concentre sur cela, parce qu'il existe une certaine affinité entre le dévoilement littéraire qu'Italo Svevo opère (et n'opère pas) de sa propre judéité, et celle de Perec, les deux écrivains étant également tourmentés, bien que de façon différente, par ce désir paradoxal « de rester caché[s] et être découvert[s] ». Si, comme l'a observé Luca De Angelis¹⁷⁰⁵, Svevo est bien un écrivain « ebreo *ipso facto* », il le définit également comme un « crypto-juif », voire quelqu'un qui exprime son rapport avec les origines *via negationis*, jouant souvent sur l'ambiguïté, l'ironie et le mensonge. On voit bien la sympathie que Perec aurait pu ressentir à son égard. Cependant, avant d'entrer plus avant dans la question de la judéité, il est important de souligner ce qui sépare les deux écrivains (et leurs écritures) d'un point de vue essentiel, constitutif : la tragédie de la Shoah. Svevo, mort dans un accident de voiture en 1928, ne connaîtra jamais l'horreur des camps, lorsque Perec, au contraire, comme un phénix, sera forcé de renaître de ses cendres.

D'abord, l'écrivain Italo Svevo, disciple, bien avant Barthes, du *larvatus prodeo* de Descartes, s'appelle en réalité Ettore Aron Schmitz. Signe particulier : juif. Le choix d'un pseudonyme qui unit l'origine germanique à l'origine italienne relève déjà pour certains commentateurs (dont le plus convaincu est Debenedetti) d'une tentative de camouflage de ses origines juives. Sergio Solmi a été le premier critique italien à faire ressortir l'importance de ce motif autobiographique¹⁷⁰⁶, développé ensuite de façon plus approfondie par Debenedetti dans son essai *Svevo et Schmitz*¹⁷⁰⁷. Ce dernier démontre que l'œuvre de Svevo est traversée par de nombreuses références au judaïsme, mais exagère la portée de ses déguisements, en les considérant comme une forme de haine de soi digne d'Otto Weininger. Au contraire, la critique postérieure¹⁷⁰⁸ a démontré la subtilité de la narration svevienne, en soulignant à la fois le goût du secret de l'écrivain et l'ironie mordante dont il se sert pour peindre le milieu juif dont il est issu. Sans qu'il s'agisse d'un *witz* manifeste, le portrait de Guido Speier, antagoniste et rival en amour de Zeno dans *La Conscience*, donne un exemple de cette tendance. On voit ici comment l'écriture de Svevo dissimule sa mauvaise foi tout en traçant la caricature de la figure du juif parvenu :

¹⁷⁰⁵ Cf. Luca De Angelis, *Qualcosa di più intimo : aspetti della cultura ebraica del Novecento italiano: da Svevo a Bassani*, avec préface de Alberto Cavaglion, Florence, Giuntina, 2006, p. 53.

¹⁷⁰⁶ Sergio Solmi « Italo Svevo : Senilità », *Il Convegno*, VIII, 1927, p. 11-12 republié dans la correspondance Svevo-Montale, Milan, Mondadori, 1976, p. 192. Le critique parle de « rattenutezza ». Voir Luca De Angelis, *Qualcosa di più intimo*, cit., p. 30 et p. 62.

¹⁷⁰⁷ Giacomo Debenedetti, « Svevo e Schmitz », in Franco Contorbia (dir.), *Saggi 1922-1966*, Milan, Mondadori, 1982, p. 255. Voir aussi Alberto Cavaglion, *La filosofia del pressappoco*, Naples, L'ancora del Mediterraneo, 2001, pp. 115-121 et n. 50 p. 175.

¹⁷⁰⁸ Cf. par exemple Luca De Angelis, *op. cit.* et Alberto Cavaglion, *op. cit.*

Il s'appelait Guido Speier.

Mon sourire se fit plus spontané : l'occasion s'offrait déjà de lui dire quelque chose de désagréable.

– vous êtes allemand ?

Du ton le plus aimable, il reconnut que son nom pouvait le laisser croire. Toutefois, des documents de famille établissaient que les Speier étaient italiens depuis plusieurs siècles¹⁷⁰⁹.

En effet, au cours de la première rencontre entre les deux prétendants de la belle Ada Malfenti, Zeno n'hésite pas à placer publiquement son antagoniste sous un mauvais jour, en le suspectant de provenir du ghetto de Speyer, une ville de la Rhénanie – donc d'être juif d'origine allemande¹⁷¹⁰. On citera un autre exemple¹⁷¹¹ de cette mauvaise foi qui traverse l'ensemble de l'œuvre de l'auteur triestin : Svevo signe ses premiers écrits journalistiques « E.S. », voire Ettore « Samigli » et utilise ce même nom de famille pour le protagoniste d'une de ses nouvelles (« Una Burla riuscita »). Apparemment, Mario Samigli, écrivain de fables aussi équivoques que les contes juifs, est porteur d'un nom italien tout à fait banal ; cependant, la translittération de l'hébreu de « Samigli » dévoile facilement la figure du *schlemihl*¹⁷¹². Il y a alors des parallèles à faire entre les déguisements de Svevo et la constante interrogation peréquienne autour de sa propre onomastique et de celle de ses personnages¹⁷¹³. *Nomen est omen*¹⁷¹⁴ ? Dans les deux cas, on met en scène un jeu de cache-cache qui conduit directement au trou des origines. Tout en protégeant la crypte, Svevo et Perec incitent à y enquêter.

D'ailleurs, l'atmosphère de l'époque dans laquelle l'auteur italien vit et écrit son œuvre est tout à fait différente de celle de la France de l'après-Shoah. Trieste¹⁷¹⁵, au début du XX^e siècle, est un port franc de l'empire austro-hongrois, qui par ailleurs n'est pas

¹⁷⁰⁹ Italo Svevo, *La Conscience*, cit., p. 642.

¹⁷¹⁰ Cf. Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, cit.

¹⁷¹¹ Cf. Luca De Angelis, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷¹² *Ibid.*; voir aussi Marina Beer, « Alcune note su Ettore Schmitz e i suoi nomi: per una ricerca sulle fonti di Italo Svevo », in *Contributi sveviani*, Trieste, Lint, 1979, pp. 11-30.

¹⁷¹³ Voir Claude Burgelin, *Les mal nommés*, cit., pp. 303-314 et Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », art. cit., p. 133 : « Curieusement, l'écrivain ne semble s'être jamais avisé que, si Peretz veut dire « trou », son avatar déformé, Perec, avait aussi une signification hébraïque : celle de chapitre, dont la racine renvoie au verbe leparec (« démanteler », « démembrer »). Être écrivain ou se décomposer : telle est l'alternative encryptée dans ce nom de hasard ».

¹⁷¹⁴ Luca De Angelis, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷¹⁵ Pour un portrait de la Trieste de l'époque voir Enrico Ghidetti, *op. cit.*, pp. 19-30.

étranger à un certain antisémitisme, dont Svevo lui-même aurait été l'objet¹⁷¹⁶. L'intégration est à ce moment-là un modèle de comportement pour les juifs libéraux, qui suivent de plus en plus la fameuse parole du poète Yehuda Leib Gordon, diffusée par *Jérusalem* de Mendelssohn : « Sois juif chez toi, homme au dehors »¹⁷¹⁷. Luca De Angelis, dans *Qualcosa di più intimo*, parle d'un contexte général de déjudaïsation qui caractérise la littérature italienne de l'époque, épurée de ses aspects les plus visiblement juifs au profit d'un judicieux camouflage mimétique¹⁷¹⁸. En effet, c'est seulement dans la correspondance privée avec sa femme que Svevo se révèle en tant que juif, bien que d'une façon indécise, mélangeant à la fois mécréance et amour pour la tradition¹⁷¹⁹. La seule occurrence du mot « juif » dans l'œuvre de Svevo apparaît dans la préface de l'édition de 1927 de *Senilità*. Svevo s'interroge ici sur les motivations qui l'ont convaincu de choisir ce titre, que Larbaud ne jugeait pas adapté au contenu du roman : « Io non so neppure l'origine di esso, non se attribuii un carattere senile al protagonista del romanzo, alla sua razza (a proposito : mi accorgo di non aver trovato mai il modo di dire che era un ebreo), o all'ambiente in cui si muoveva »¹⁷²⁰.

L'affirmation de Svevo est tellement controversée et ambiguë qu'elle est coupée dans les éditions successives. Mauvaise foi ? Ruse manifeste ? Loin d'être niée de façon catégorique (Heine), ou pernicieusement cachée (Debenedetti), la judéité de Svevo rappelle, selon De Angelis, l'*ängstlich* du Kafka des *Lettres à Milena*¹⁷²¹. Cet auteur juif « d'avant la Catastrophe » a en effet représenté l'une des dernières lectures (et des plus passionnées) de l'écrivain italien¹⁷²², en plus d'être une source d'inspiration essentielle pour Perec¹⁷²³. Si maintes études ont déjà été consacrées au rapport entre Kafka et Perec, on rappellera

¹⁷¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷¹⁷ Shmuel Trigano (dir.), *La Civilisation du judaïsme : de l'exil à la diaspora*, Paris, Éd. de l'Éclat, 2012, p. 296. Voir aussi Luca De Angelis, *op. cit.*, pp. 63-64.

¹⁷¹⁸ *ibid.*, p. 52. Voir aussi : Enrico Ghidetti, *op. cit.*, « Ipotesi sull' "inetto" e sull'ebreo », pp. 30-40.

¹⁷¹⁹ Sorti d'un milieu de juifs bourgeois assimilés, l'attitude de Svevo à l'égard de la religion juive est celle du laïque positiviste. Cependant, converti au catholicisme par amour pour sa femme, il ne manquera pas de revendiquer à maintes reprises ses origines de juif errant. Voir Enrico Ghidetti, *op. cit.*, pp. 133-145. Cf. aussi Luca De Angelis « Una letteratura casalinga », *op. cit.*, pp. 71-114.

¹⁷²⁰ « Je ne sais pas si j'ai attribué un caractère sénile au protagoniste du roman [Emilio Brentani n.d.r.], à sa race (d'ailleurs, je me rends compte que je n'ai jamais trouvé le moyen de dire que c'était un juif), ou à l'environnement dans lequel il vivait », cf. : *Prefazione di Senilità, Romanzi e « Continuazioni »*, *op. cit.*, p. 1347, notre traduction.

¹⁷²¹ Cf. Luca De Angelis, *op. cit.*, p. 54. La « judéité craintive » dont parle le critique, en comparant Svevo avec Kafka, se réfère à une dimension *a-partes*, intime, pudique du sentiment des origines, qui enrichit subrepticement l'œuvre littéraire, tout en faisant preuve de prudence face à l'antisémitisme de l'époque.

¹⁷²² Avant de mourir, Svevo se proposait d'écrire un essai sur Kafka. Voir Livia Veneziani, *Vita di mio marito: Livia Veneziani racconta Svevo*, Trieste, Museo Sveviano, 2001.

¹⁷²³ Voir par exemple : Philippe Zard, « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? », art. cit., pp. 103-131 et Hans Hartje, « Kafka dans Perec », dans Philippe Zard (éd), *Sillage de Kafka*, Paris, Le Manuscrit, « L'Esprit des lettres », 2007.

seulement que l'écrivain pragois incarne la « possibilité d'être juif en littérature sans passer par le judaïsme¹⁷²⁴ », ce qui est commun, au moins à un premier degré de lecture, aux trois écrivains. Comme l'on a déjà observé dans *La Conscience de Zeno*, la souffrance existentielle prend la forme d'une maladie, et d'une maladie héréditaire, dans laquelle De Angelis voit la métaphore filée de la condition juive¹⁷²⁵. Au cours du dernier chapitre, Zeno se demande ainsi : « Et pourquoi vouloir soigner notre maladie ? », « Devons-nous vraiment retirer à l'humanité ce qu'elle a de meilleur ? »¹⁷²⁶.

Zeno cesse de chercher continuellement à se soigner à partir du moment où il embrasse sa souffrance thétique par œuvre de conviction, en la considérant comme un moyen de se soustraire à la désindividualisation flatteuse du vivre bourgeois. En dernière analyse, on pourrait voir quelques affinités entre l'image de l'« inetto » de Svevo et le malaise du protagoniste d'*Un homme qui dort*, en retraçant dans leur « aboulie » à la fois l'héritage problématique de la judéité et la crise du sujet moderne. Cependant, le dénouement du chemin existentiel de ces deux caractères est, d'une certaine façon, opposé et complémentaire. À la maladie jubilante de Zeno (qui embrasse son malaise par œuvre de conviction, en le considérant comme une forme de sensibilité d'exception), Perec oppose un état de souffrance étouffée, à travers duquel la référence à la judéité ne se lit qu'en creux, dans ses déambulations errantes, troublées par la présence obsédante d'humains à visage de rat. Mais un renversement véritable se lit dans l'épilogue des deux œuvres, lorsque le jeune Perec refuse à son personnage l'écran de la maladie et de la catastrophe qui hantent, au contraire, le dernier chapitre de Svevo :

Les désastres n'existent pas, ils sont ailleurs. La plus petite catastrophe aurait peut-être suffi à te sauver : tu aurais tout perdu, tu aurais eu quelque chose à défendre, des mots à dire pour convaincre, pour émouvoir. Mais tu n'es même pas malade [...] tu n'es même pas laid, ni bossu, ni bègue, ni manchot, ni cul-de-jatte et pas même claudicant. Nulle malédiction ne pèse sur tes épaules¹⁷²⁷.

¹⁷²⁴ Philippe Zard, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », art. cit., ici p. 124.

¹⁷²⁵ Voir Luca De Angelis, *op. cit.*, pp. 132, 133. Le héros de *La Conscience* est la dernière figure de la « Trilogia degli inetti », après Alfonso Nitti (*Une Vie*) et Emilio Brentani (*Sénilité*), le premier souffrant d'une inaptitude socio-existentielle, le deuxième d'une impuissance psychobiologique.

¹⁷²⁶ Italo Svevo, Lettre à Valerio Jahier du 20 décembre 1927, dans Livia Veneziani, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷²⁷ *Un homme qui dort*, OC I, p. 241.

À l'opposé de Zeno, l'*alter ego* tutoyant de Perec porte une cicatrice, mais il n'a plus aucun besoin de se croire malade, ni inapte, ni impuissant ; il ne se cache plus derrière le statut de victime particulière ; il ne ressent plus « la phobie de lui-même, de son visage, de son histoire »¹⁷²⁸. Il est comme tout le monde, impliqué dans le monde. Non plus sujet agi, mais agissant, par la grâce même de sa vulnérabilité. On serait tenté d'affirmer que le Perec de *La Ligne Générale*, tout en tâtonnant, a provisoirement réussi à « désembrouiller le réel, à avancer, fût-ce pas à pas, à comprendre »¹⁷²⁹. De plus, on serait tenté de considérer cet épilogue comme le renversement spectaculaire (et vaguement cannibale) de *La Conscience*, comme une possible réponse de Perec à Svevo. Évidemment, ce n'est pas aussi simple que cela. La rencontre de Zeno avec l'Homme qui dort passe plutôt par un *tertium comparationis*, c'est-à-dire par l'inspiration commune que représente le personnage de Stephen Dedalus, le héros de *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹⁷³⁰ de Joyce. Si l'épilogue du roman de Joyce est réécrit par Perec dans le dernier chapitre d'*Un homme qui dort*¹⁷³¹, la conclusion de *La Conscience* ne pourrait s'expliquer véritablement que comme un « dialogue à distance » entre Zeno et Stephen¹⁷³², les deux héros avançant sur le chemin d'une libération, à la fois de la psychanalyse et de la religion.

Zeno et *L'Homme qui dort* se ressemblent ainsi par l'importance de la figure tutélaire de Dedalus, mais quelles conclusions tirer du lien de filiation existant entre Svevo et Perec ? Comme on a essayé de le montrer auparavant, il s'agit d'un rapport d'« infusion », d'« osmose », d'« imbibition ». *La Conscience* a été une référence centrale dans la formation intellectuelle du jeune Perec, surtout pour ce qui est de l'élaboration du concept de réalisme en littérature et de l'étude stylistique d'une écriture (autobiographique) conçue en toute mauvaise foi. Sous le signe du faux, les deux écrivains-acrobates, aussi vertueux que

¹⁷²⁸ Claude Burgelin, *Georges Perec*, cit., p. 37.

¹⁷²⁹ *L.G.*, p. 112.

¹⁷³⁰ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, The Egoist Press, 1916; tr. fr. *Dedalus : portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Gallimard, « Folio », 1974, p. 368. Cf. *Un homme qui dort*, *OC I*, n° 79, p. 992 et la lettre à Paulette Perec, *En marge d'« Un homme qui dort »*, pp. 250, 251.

¹⁷³¹ Joyce est l'une des références de Perec pour l'écriture d'*Un homme qui dort* (voir dans *OC I* n. 43, p. 207 et n. 63, p. 233) et d'autres œuvres (on pense par exemple à la contrainte « Joyce » de *La Vie mode d'emploi*, cf. *Cahier de charges de « La Vie mode d'emploi »*, Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs (éd.), Paris, CNRS éd., Zulma, 1993, « Citations » : « Joyce »). L'épilogue d'*Un Homme qui dort* n'est pas pourtant entièrement consacré à l'auteur de Dedalus ; on retrouve en effet, parmi d'autres, Kafka, Melville et Céline (voir *Un homme qui dort*, *OC I*, n. 85, p. 992.).

¹⁷³² On emprunte cette idée à Gian Carlo Mazzacurati, *Italo Svevo, Scritti su Joyce*, Parme, Pratiche, 1986, p. 14. Plusieurs indices, cités par le critique, amènent à cette conclusion, et parmi d'autres, un souvenir de Svevo, qui au cours de sa première rencontre avec Joyce, à l'époque de l'élaboration de *La Conscience*, aurait affirmé : « Psychanalyse ? – Mais si nous en avons besoin, tenons-nous à la confession », *ibid.*, p. 12. L'épisode est raconté aussi dans Italo Svevo, « Conférence sur James Joyce », dans *Écrits intimes. Essais et lettres*, Mario Fusco (éd.), Paris, Gallimard, 1973, p. 299.

sournois, marchent ensemble sur un fil tendu entre histoire et fiction, tout en (se) dissimulant.
« Qui dit invention, d'ailleurs, dit création et non pas mensonge »¹⁷³³.

¹⁷³³ Italo Svevo, *La Conscience*, cit., p. 882.

2. Patrick Modiano, Cesare Pavese et le « mal de vivre »

Lors d'un entretien fait à l'occasion du prix Nobel, à la question « Que lisez-vous actuellement ? Quel genre d'écrivain aimez-vous ? », Modiano répond : « C'est difficile... Parmi les gens du XX^e siècle, ceux qui m'ont frappé quand j'étais plus jeune vont de Hemingway à Pavese. Parmi les choses les plus récentes, c'est difficile... »¹⁷³⁴. En 1997, Modiano confie également à Thierry Laurent que Pavese était l'un de ses écrivains préférés pendant l'adolescence, notamment pour sa façon singulière d'exprimer son malaise existentiel : « Quand j'avais dix-sept ans, à Drieu, je préférais trois romanciers qui eux, ont su exprimer leur mal de vivre, trois artistes : Scott Fitzgerald, Hemingway et Cesare Pavese, les deux derniers se sont suicidés, comme Drieu »¹⁷³⁵.

Comment expliquer l'affinité élective qui lie Modiano à l'écrivain et poète italien Cesare Pavese ? *Il mestiere di vivere*¹⁷³⁶ est un recueil de pensées et de réflexions, au contenu parfois très lyrique, parfois très violent, qui vont du 6 octobre 1935, jusqu'au suicide de l'écrivain, en 1950. Les thèmes traités sont des plus variés, car l'écrivain y dialogue avec lui-même en abordant des questions métalittéraires et existentielles. En effet, *Il mestiere di vivere* se présente, pour utiliser l'expression de Béatrice Didier, à la fois comme un « journal intime » et un « journal de l'œuvre »¹⁷³⁷. Publié à titre posthume, en 1952, sous le titre voulu par Pavese, il est caractérisé par l'uniformité et par la progression des raisonnements.

Modiano revient sur le journal de Pavese également dans *Un pedigree*, en le citant parmi ses lectures préférées au temps de l'internat de Thônes :

[L'Abbé Accambrey] m'avait fait lire [...] *Les Déracinés*. Avait-il senti que ce qui me manquait c'était un village de Sologne ou du Valois, ou plutôt le rêve que je m'en faisais ? Mes livres de chevet, au dortoir, dans la table de nuit : *Le Métier de vivre* de Pavese. Ils ne pensent pas à me l'interdire¹⁷³⁸.

¹⁷³⁴ « Patrick Modiano : travaux de déblaiement », propos recueillis par Pierre Maury, cit., p. 30.

¹⁷³⁵ « Lettre de Patrick Modiano à Thierry Laurent » dans Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷³⁶ Cesare Pavese (1908-1950), *Il mestiere di vivere, Diario 1935-1950*, Marziano Guglielminetti et Laura Lay (éd.), cit., désormais *MV*. Pour la traduction française nous ferons toujours référence au texte : Cesare Pavese, *Le Métier de vivre*, tr. fr. de Michel Arnaud, avec préface et notes de Martin Rueff, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 [1958].

¹⁷³⁷ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, P.U.F., 1976, pp. 18-19, cité par Marziano Guglielminetti, introduction, p. XXXII.

¹⁷³⁸ *UP*, p. 68.

Modiano sourit au souvenir de la naïveté des professeurs de l'internat, qui ne suspectaient pas la dureté des sujets traités dans l'ouvrage à caractère « initiatique »¹⁷³⁹ de l'écrivain italien. En effet, dans ce texte, outre des réflexions métalittéraires et des considérations sur le mythe, Pavese trace des autoanalyses aussi bien complaisantes qu'avilissantes, traversées de considérations sur le suicide, sur son engagement antifasciste manqué, sur ses amitiés de l'époque et surtout sur ses amours, toujours malheureux¹⁷⁴⁰.

Si la lecture de *Il mestiere di vivere* a joué un rôle important pendant l'adolescence du futur écrivain d'*Un pedigree*, c'est peut-être parce que Modiano a pu s'identifier avec son histoire. Cesare Pavese¹⁷⁴¹, qui perd son père à huit ans et grandit auprès d'une mère très sévère, manifeste un caractère sombre et introverti dès son adolescence. Il désire continuellement fuir son collège, ainsi que la riche bourgeoisie fréquentée par sa famille à Turin, pour se rendre à Santo Stefano Balbo, le village où il est né. Pavese associe ainsi le territoire piémontais des Langhe à une période de sérénité intérieure et à la légèreté de la première enfance, auxquelles il oppose la réalité étouffante de Turin, ville où il grandit après la mort de son père, et où il se sent toujours étranger. Ce partage entre les deux dimensions, celle de la ville et celle de la campagne, relève d'une condition d'inassouvissement identitaire et de malaise constants pour l'écrivain, dont il parlera de manière plus ou moins oblique dans tous ses ouvrages.

Nous avons déjà vu comment Modiano évoque, dans *Un pedigree*, son enfance de solitude et d'abandon, à la suite de la mort de son frère Rudy, puis son passé d'adolescent fugueur, haineux aussi bien des institutions que de ses proches. Le jeune homme du collègue de Thônes trouve un soulagement seulement dans la littérature et dans l'imagination des

¹⁷³⁹ La première partie du journal, qui couvre les années 1935-36, est définie comme « Secretum ». L'écrivain l'écrivit lors des mois d'emprisonnement à Brancaleone Calabro et y confesse ses tourments intérieurs, comme Petrarca l'avait fait devant Saint Augustin et la Vérité.

¹⁷⁴⁰ Pavese dans son journal fait référence à deux grands amours malheureux de sa vie, l'un avec une jeune femme communiste, Tina Pizzardo, qui lui avait confié des lettres compromettantes et qui avait donc été responsable de son emprisonnement en 1935 ; l'autre avec une actrice américaine, Constance Dowling, qui l'avait rejeté. A plusieurs reprises, Pavese exprime toute sa désillusion face à l'univers féminin. De nombreuses pages se distinguent par les tonalités violentes par lesquelles Pavese donne voix à des pensées avilissantes et misogynes. Nous ne ferons pas de référence à cet aspect de l'œuvre, considérant qu'il n'y a pas de rapport avec la pudeur que Modiano montre à l'égard de l'amour et du sexe dans ses récits. Pourtant, cet élément est très important dans *Il mestiere di vivere*, car l'écrivain voit dans les insuccès amoureux une prise de conscience ultérieure de sa nullité : « non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualche amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria inermità, nulla », 25 marzo 1950, p. 394, tr. fr. « On ne se tue pas pour une femme. On se tue parce qu'un amour, n'importe quel amour, nous révèle dans notre nudité, dans notre misère, dans notre état désarmé, dans notre néant. », p. 578.

¹⁷⁴¹ Cf. pour la biographie de Cesare Pavese, entre autres, Francesco Vaccaneo, *Cesare Pavese: la vita, le opere, i luoghi*, Milan, Gribaudo, 2009.

lieux de rêve, éloignés de la contingence familiale et historique, comme la Sologne¹⁷⁴², région rurale française, où il projette tous ses espoirs de bonheur. Adolescent déraciné, fils d'un juif et d'une flamande, Modiano cherche à se définir, en manque d'autres repères plus stables, par le biais des documents de l'état civil¹⁷⁴³. Il ne pouvait donc que se reconnaître dans le protagoniste de *La luna e i falò*¹⁷⁴⁴ de Cesare Pavese. Cet ouvrage, écrit en 1949, dont on trouve des références dans *Il mestiere di vivere*, nous paraît être le meilleur résumé des problématiques existentielles qui travaillent l'écriture de l'auteur italien.

Le protagoniste est un « bâtard », surnommé Anguilla, qui grandit dans une famille paysanne des Langhe. Lorsqu'il découvre, tardivement, sa condition de fils illégitime (ses parents adoptifs l'ont accueilli chez eux seulement pour avoir des subventions de l'État), il décide de chercher ailleurs son identité, et part pour l'Amérique¹⁷⁴⁵, terre des déracinés par excellence. Pourtant, ce voyage prend bientôt les apparences d'un exil : au bout d'un moment, il retourne ainsi en Italie, dans l'espoir qu'en retrouvant les lieux de son enfance, il puisse recomposer son identité morcelée. Mais un bâtard peut-il avoir une patrie ? La recherche des racines d'Anguilla coïncide finalement avec un retour impossible à une enfance mythique et éternelle, c'est-à-dire à la période de la vie où tout est vécu avec spontanéité et légèreté, sans la pesanteur des interrogations identitaires de l'après.

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so; non c'è da queste parti una casa, né un pezzo di terra, né delle ossa ch'io possa dire: « Ecco cos'ero prima di nascere ». [...] Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere

¹⁷⁴² Cf. sur ce sujet l'article de Franck Salaün, « La Suisse du cœur », art. cit. La Sologne dans *L'Herbe des nuits* est évoquée par Dannie comme un lieu-refuge, alors que dans *Livret de Famille* le nom de la région rappelle celui de la Pologne, voir, par métonymie, les camps de concentration : « Bien qu'on se trouvait au cœur de la France, en Sologne, ce serait comme à Varsovie », *LF*, p. 85.

¹⁷⁴³ *UP*, p. 13 « Ma mère et mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini. Si ballotés si incertains que je dois bien m'efforcer de trouver quelques empreintes et quelques balises dans ce sable mouvant comme on s'efforce de remplir avec des lettres à moitié effacées une fiche d'état civil ou un questionnaire administratif ».

¹⁷⁴⁴ Cesare Pavese, *La luna e i falò* (1950) dans *Tutti i romanzi*, Marziano Guglielminetti (éd.), Turin, Einaudi, 2000. Cf. sur ce sujet l'article de Louissette Clerc, « Échos et messages littéraires ou artistiques : La terre patrie dans *La luna e i falò* de Cesare Pavese », *Variation autour des idées de patrie, État, nation, Italies*, 6, 2002, pp. 613-628, disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/italies/1534>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁷⁴⁵ Cesare Pavese, avec Elio Vittorini, a été l'un des premiers et des plus importants traducteurs italiens de littérature américaine de l'époque. Il consacre sa thèse à Walter Whitman. L'Amérique incarne toujours dans ses récits un « étrange étranger », autant fascinant que déroutant.

radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più di un comune giro di stagione¹⁷⁴⁶.

Selon Pavese, toute identité est « prédéterminée » par la période enfantine¹⁷⁴⁷. Anguilla crée ainsi son propre savoir sur le monde à partir d'analogies, de superpositions, ou de contrastes qu'il établit entre les « symboles » intériorisés pendant l'enfance, au moment de sa première « territorialisation » dans la vie. En ce sens, les collines des Langhe jouent pour lui un rôle très important, car elles constituent l'« illusionne di un passato implicito »¹⁷⁴⁸, refuge contre les vicissitudes du présent. Pourtant, lorsque le protagoniste cite, dans l'extrait ci-dessus, la série de villages des Langhe où il aurait pu naître, il ne le fait pas en bon connaisseur des lieux, mais en soulignant, au contraire, toute son extranéité au pays d'origine. Ce n'est qu'en tant que héros du retour (*nostos*), aux prises avec le mal du pays, qu'il découvre ce que signifie l'appartenance à une (mère-)patrie, n'ayant connu d'autres liens dans sa vie que celui, défectueux, de l'abandon. Privé de patronyme et d'héritage, cet enfant trouvé, devenu un adulte sans nom, ne voit dans les lieux de l'enfance que le réflexe de son propre néant, car il ne peut se rattacher à aucune lignée familiale définie, ni avoir une descendance légitime.

¹⁷⁴⁶ Cesare Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 781 ; tr. fr. « Il y a une raison pour laquelle je suis revenu ici, dans ce pays, ici et non à Cannelli, à Barbaresco ou à Alba. Ce n'est pas ici que je suis né, la chose est à peu près certaine ; où je suis né, je l'ignore ; par ici, il n'y a ni une maison, ni un lopin de terre, ni des ossements dont je puisse dire : « voici ce que j'étais avant de naître ». [...] Qui pourrait dire de quelle chair je suis fait ? J'ai assez parcouru le monde pour savoir que toutes les chairs sont bonnes et se valent, mais c'est justement pour ça qu'on se démène et qu'on essaie de prendre racine, de se faire une terre et un pays : pour que votre chair vaille quelque chose de plus et dure plus qu'une banale suite de saisons », *La Lune et les feux*, traduit par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 2002, p. 81.

¹⁷⁴⁷ Se référant à lui-même Pavese se demande dans *MV*, « Che tutte le mie immagini non siano altro che uno sfaccettamento ingegnoso dell'immagine fondamentale : quale il mio paese tale io ? » 11 octobre 1935, p. 11. Tr. fr. : « Toutes ces images ne seraient-elles pas autre chose que d'ingénieuses variations sur cette image fondamentale : tel pays natal, tel moi ? », p. 36 ; « L'infanzia non è soltanto l'infanzia vissuta ma l'idea che ce ne facemmo nella giovinezza, nella maturità, etc. Per questo appare l'epoca più importante : perché è la più arricchita dai ripensamenti successivi », *ibid.*, 10 décembre 1938, p. 144. Tr. fr. : « L'enfance n'est pas seulement l'enfance vécue, mais l'idée que nous nous en faisons dans la jeunesse dans la maturité, etc. C'est pour cela qu'elle semble l'époque la plus importante : parce qu'elle est la plus enrichie par les “ repensées ” successives. », p. 222.

¹⁷⁴⁸ Pavese développe dans son journal une autre réflexion semblable : « Insomma, tu non puoi *volendo* interessarti poeticamente a un dato paese o a una data sfera e farli vivere, se non riducendoli agli stampi (insufficienti) della tua infanzia-gioventù. Non puoi quindi sfuggire, almeno per ora, alla determinazione della tua natura percettiva [...] avvenuta in gran parte durante il tuo primo adattamento al mondo », 10 février 1942, *Ibid.*, p. 233. Tr. fr. « En somme, tu ne peux *en le voulant* t'intéresser poétiquement à un pays donné ou à un milieu donné et les faire vivre, qu'en les réduisant aux moules (insuffisants) de ton enfance/jeunesse. Tu ne peux donc échapper (du moins pour le moment) à un monde déjà implicite dans ta nature perceptive [...], qui s'est produite en grand part durant ta première adaptation au monde », p. 345.

Toutefois, au cours du récit, Anguilla devient le père symbolique de Cinto, un jeune homme qui, comme lui, a été abandonné dans la « colline ». La compassion pour ce dernier aide le protagoniste à se ré-enraciner dans ses propres territoire et histoire, au point que, après avoir beaucoup voyagé, Anguilla avoue :

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti¹⁷⁴⁹.

Enfin, grâce à Cinto, Anguilla peut se réapproprier l'h/Histoire douloureuse qu'il a fuie, celle de sa famille d'adoption et celle de l'Italie sous le fascisme, dont le héros accepte finalement la filiation problématique. Le protagoniste, quittant l'Amérique pour retrouver les feux des fêtes paysannes de l'enfance, ne voit désormais dans les flammes que la force incendiaire de la guerre et les désillusions de la maturité.

Comme on l'a vu, chez Modiano, l'enfance ne représente pas un éden mythique auquel revenir, mais une « maladie »¹⁷⁵⁰ dont les symptômes refoulés se manifestent encore dans l'âge adulte. Ainsi, il cherche à « s'inventer une vie devant soi »¹⁷⁵¹, renouvelant les contours de son histoire comme dans un état de perlaboration scripturaire, tentant de trouver une forme acceptable, sinon une explication, à ses doutes irrésolus¹⁷⁵². La dimension enfantine ressurgit dans ses textes comme un motif mouvant, nourri de réminiscences douloureuses – dont on cherche à interpréter les signes – et d'histoires inventées, vécues, « par fiction interposée », comme autant d'autobiographies potentielles, sous la forme d'hallucinations (*Accident nocturne*), d'enquêtes romanesques (*Quartier perdu*) ou d'interrogations introspectives (*Livret de famille*). D'ailleurs, l'écrivain d'*Un pedigree*, à la demande du questionnaire Marcel Proust « où aimeriez-vous vivre ? », répond ainsi : « Au

¹⁷⁴⁹ Cesare Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 784 ; tr. fr. « Il faut avoir un pays, ne serait-ce que pour le plaisir d'en partir. Un pays, ça veut dire ne pas être seul et savoir que chez les gens, dans les arbres, dans la terre, il y a quelque chose de vous qui, même quand on n'est pas là, vous attend patiemment », p. 84.

¹⁷⁵⁰ Bruno Blanckeman, « La Maladie de l'enfance », art. cit.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁵² Modiano l'explique ainsi : « C'est comme si en écrivant je faisais le rêve de pouvoir revenir en arrière et de revivre, mais en bien, ce que j'ai mal vécu à l'époque. Comme si je pouvais traverser le miroir du temps et réparer le passé. C'est pourquoi souvent, dans mes livres, les personnages essaient de retourner dans leur passé. Et quand les lieux ont disparu, le retour et la réparation deviennent impossibles », « Patrick Modiano : "C'est l'oubli le fond du problème, pas la mémoire" », propos recueillis par Nelly Kapriélian, 30 septembre 2012, *Les Inrocks*, disponible en ligne, URL : <https://www.lesinrocks.com/2012/09/30/livres/livres/modiano-herbe-des-nuits-entretien/>, consulté le 30 juin 2019.

pays où l'on n'arrive jamais ». Modiano réfère ici implicitement au texte d'André Dhôtel¹⁷⁵³, traitant le thème de l'enfance heureuse, naïve et fugueuse, qu'on recherche sans cesse en tant que lieu mythique où retrouver liberté et spontanéité.

Toutefois, chez Modiano, le désir d'enracinement et de naturalisation dans un paradis perdu dont on ressent la nostalgie, ou qu'on n'a jamais vraiment connu, se révèle aussi puissant qu'irréalisable¹⁷⁵⁴. Dans *De si braves garçons*, pour le protagoniste et pour son ami, Kervé, le « retour aux jours heureux »¹⁷⁵⁵ est un retour utopique. Le roman qui porte ce titre est encore à écrire, car il n'existe pas de passé heureux pour ces deux enfants trouvés. De plus, au fil de la narration, le protagoniste découvre que le Collège de Valvert – où un professeur, Pedro Jeanschmidt, seul, se préoccupait du bonheur de ses élèves – a lui-même symboliquement disparu, laissant les jeunes adultes aux proies des attaques de « cafard » et d'une vie erratique.

Chez Modiano, comme chez Pavese, l'espace et les temps sont elliptiques, poreux et poétisés, car ils reflètent le clair-obscur de l'existence avec en arrière-plan une description de la réalité non naturaliste. Les atmosphères mythiques, ou, du moins, hors du temps, caractéristiques de leurs récits respectifs, se construisent par un système de renvois et de correspondances internes qui ne se relie entre elles qu'après coup¹⁷⁵⁶. En effet, selon

¹⁷⁵³ « Questionnaire Marcel Proust », *Nouvelles littéraires*, 1970, cité dans Elisabetta Sibilio, *Leggere Modiano*, Rome, Carocci, p. 17. André Dhôtel, *Au pays où l'on n'arrive jamais*, Paris, Éditions Horay, 1955. Cf. Elisabetta Sibilio, « “Le pays où l'on n'arrive jamais”. Enfance et mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano » dans *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, pp. 111-123, Rome, Bulzoni, 2006.

¹⁷⁵⁴ Dans *Livret de famille*, l'oncle Alex encourage son neveu à entreprendre une vie de « forestier » : « il faut trouver des racines, comprends-tu? », *LF*, p. 136. Lui-même a d'ailleurs acheté un vieux moulin en province, « en style anglo-normand », pour donner un nouveau cours à sa vie d'apatride. Pourtant, comme il arrive souvent dans les récits de Modiano, cette recherche d'ancrage identitaire dans un lieu mythique, aussi isolé qu'apaisant, se révèle finalement impossible. Sur l'importance du mythe chez Modiano cf. Paul Gellings, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano: le fardeau du nomade*, cit. et Katarzyna Thiel-Jańczuk, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano : entre le labyrinthe et le rhizome*, cit. D'ailleurs, Perec, dans *Espèces d'espaces*, racontait ainsi son retour impossible aux « jours heureux » : « 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 : mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né. L'arbre qui m'aurait vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance emplis de souvenirs intacts », *EE, OC I*, p. 645.

¹⁷⁵⁵ *DSBG*, p. 42.

¹⁷⁵⁶ Cf. par exemple *MV*, 22 février 1940, p. 175 : « É l'originalità di queste pagine: lasciare che la costruzione si faccia da sé. E mettermi innanzi oggettivamente il tuo spirito. C'è una fiducia metafisica in questo sperare che la successione psicologica dei tuoi pensieri si configuri a costruzione », tr. fr. : « C'est l'originalité de ces pages : laisser la construction se faire d'elle-même, et la placer objectivement devant ton esprit. Il y a une confiance métaphysique dans ce fait d'espérer que la succession psychologique de tes pensées puisse prendre figure de construction », p. 265.

Pavese, l'écriture doit tourner autour d'un irrésolu, car quand « verrà il giorno in cui avremo portato alla luce tutto il n/mistero [...] allora non sapremo più scrivere »¹⁷⁵⁷.

Il mestiere di vivere, en tant que « journal intime » et « journal de l'œuvre », écrit sur une période de quinze ans, tourne autour du mystère de l'existence et des moyens de l'interroger par le biais de l'écriture. Le journal de Pavese, plus que par une narration diachronique ou chronologique du vécu, est caractérisé par la récursivité des motifs autobiographiques (on pense, par exemple, aux diverses considérations sur le suicide), par la révocation continuelle, mais latente, de certains faits historiques marquants (la période de la guerre et du refus de l'engagement politique) et par des considérations esthétiques (entre autres, celles sur la « poesia-racconto »¹⁷⁵⁸) qui reviennent inlassablement. De plus, son histoire se construit à partir de « istantanee illuminazioni, momenti metafisici – che vengono *après coup* saldate, cioè chiarite unificabili »¹⁷⁵⁹. Enfin, Pavese confie ses pensées à son journal pour les juger aussitôt d'un point de vue extérieur et objectif, comme s'il s'agissait d'une sorte de dédoublement¹⁷⁶⁰ de la figure auctoriale.

L'on retrouve ainsi des correspondances profondes avec la poétique de Modiano qui, dès son roman inaugural, *La Place de l'étoile* (1968), jusqu'à *Nos débuts dans la vie*, édité en 2017, ne fait que revenir aux vingt années qui recouvrent la période de son enfance et de l'après-guerre. Comme nous l'avons vu, presque tous ses récits tournent autour d'une série des motifs autobiographiques qui se répètent en variation (entre autres, le rapport avec le père), avec en arrière-plan l'histoire de la collaboration et de l'après-guerre français. En effet, chez Modiano, comme chez Pavese, l'Histoire effleure continuellement entre les lignes de l'écriture par des « brèches temporelles » imprévues : elle devient une sorte de « vertige » qui traverse et unit entre eux tous les récits, qui restent, pour la plupart, suspendus, inachevés, ouverts à l'imprévu¹⁷⁶¹. D'ailleurs, la mise en intrigue des récits ne se fonde jamais sur une succession de faits chronologiques, mais sur une juxtaposition d'événements à géométrie

¹⁷⁵⁷ Cf. *Ibid.*, 8 novembre 1938, p. 135, tr. fr. « Le jour viendra où nous aurons mis en lumière tout notre mystère et alors nous ne saurons plus écrire », p. 209.

¹⁷⁵⁸ Cf. par exemple Sergio Pautasso, *Cesare Pavese oltre il mito*, Gênes, Marietti, 2000, p. 102.

¹⁷⁵⁹ *MV*, 27 février 1940, p. 179, tr. fr. : « [...] la succession empirique des moments éternels (actes moraux, actes poétiques, actes conceptuels) puisse *après coup* être interprétée ou disposée sous forme de construction vitale. », p. 271.

¹⁷⁶⁰ Visnja Bandalo, « Aspetti della matrice diaristica nel *Mestiere di vivere* di Cesare Pavese » dans *Cesare Pavese e le strade del mondo. Sedicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, « I Quaderni del CE.PA.M », Catania, A. Catalfamo, 2016, pp. 167-175, ici p. 172-173, disponible en ligne, URL : https://www.researchgate.net/publication/306077667_Aspetti_della_matrice_diaristica_nel_Mestiere_di_vivere_di_Cesare_Pavese, consulté le 30 juin 2019.

¹⁷⁶¹ *Une jeunesse* est le seul roman de Modiano s'achevant sur une conclusion heureuse. Tous les autres romans présentent des épilogues ouverts à l'interprétation du lecteur.

variable, vouée à l'inachèvement. Enfin, le narrateur homodiégétique de Modiano, inséparable de ses bottins, est le plus souvent un écrivain-enquêteur, qui est investi par une sorte de dédoublement lorsqu'il se laisse aller à des considérations existentielles en rapport au récit de sa propre histoire (l'interrogation des souvenirs, la fiabilité de leur « traduction » esthétique, la capacité de restitution/sacralisation de la littérature par rapport à la mémoire des disparus...). Du reste, toute narration selon Modiano est le résultat d'un glissement visionnaire à partir de faits du vécu, expérience dont l'auteur prend conscience dans ses vingt ans, lorsqu'il confie, pour la première fois, ses souvenirs à un agenda :

On m'a offert un agenda quand j'avais 20 ans. J'avais noté des choses qui m'étaient arrivées et m'avaient frappé. Par exemple, mon père m'avait emmené au commissariat de police, j'ai noté la date. Je ne le faisais pas parce que je pensais que ça pouvait servir plus tard. Dans cet épisode du commissariat, ce qui m'arrivait me paraissait tellement bizarre, j'étais comme dédoublé. À un moment, le commissaire m'a fait une remarque et menacé de me garder si je faisais encore l'imbécile, une petite menace. À la limite, j'aurais presque voulu que ça arrive, ça m'intéressait, c'était comme être son propre spectateur. C'était peut-être ça le début d'écrire. Être dans des situations qui vous concernent vraiment et en même temps pas du tout. À la fois avoir peur mais être intéressé. J'avais cette impression dans mon enfance quand je me promenais : j'avais peur tout en étant curieux de ce qui allait se passer¹⁷⁶².

Si dans *Il mestiere di vivere*, Pavese se dédouble entre un « je » qui subit et un « je » qui juge jusqu'à en arriver à des reproches moralistes et à l'injure¹⁷⁶³, chez Modiano dominant des tonalités dubitatives et interrogatives, sinon des constatations nihilistes comme le « je suis rien » de *Rue des boutiques obscures* et *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Pourtant, comme Pavese, Modiano n'a de cesse de revenir sur le déjà-dit, jouant sur les effets de variation et de répétition, sur les changements de rythme, mais aussi sur une écriture de type classique, lyrique, épurée, elliptique, qui revient éternellement sur ses motifs. Dans un entretien de 2014, Modiano lui-même confirme l'influence de l'écrivain italien sur son « ton » d'auteur :

¹⁷⁶² « Patrick Modiano : écrire est toujours une insatisfaction » propos recueillis par Claire Devarrieux, *Libération*, 26 décembre 2014, disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/2014/12/26/ecrire-est-toujours-une-insatisfaction_1170405, consulté le 30 juin 2019.

¹⁷⁶³ Cf. à ce sujet : Visnja Bandalo, « Aspetti della matrice diaristica nel *Mestiere di vivere* di Cesare Pavese », art. cit.

Lecteur, j'aimais le style oratoire comme chez Bossuet, ou plus sec comme chez le cardinal de Retz. Ce que je cherchais dans le roman, c'était autre chose : des phrases, non pas elliptiques mais, comment dire, animées par une sorte de laconisme, des phrases très courtes, cassant quelque chose qui serait trop rhétorique pour obtenir quelque chose qui soit plus proche de la voix que de la grande musique. Je trouvais ça chez Hemingway, chez Pavese¹⁷⁶⁴.

C'est peut-être pour cela que les deux écrivains partagent une même prédilection pour une écriture poétique de type impressionniste, qui se nourrit de transparences, de raréfactions, de suggestions atemporelles et de non-dits¹⁷⁶⁵. Dans *Le Métier de vivre*, Pavese considère que le pouvoir évocatoire des couleurs, devenues des « symboles » essentiels, sert à traduire en mots ce que les traits d'un pinceau rendrait seulement visibles, c'est-à-dire des angles de vue insolites qui captent les impressions du monde dans son aspect mouvant, fugitif, et parfois inexplicable. Dans l'une des pages de son journal, il l'explique ainsi :

Un giardino tropicale in mezzo alla neve. Magnolie/abeti, tassi, cipressi, limoncelle – verdi cupi, metallici bronzei contro il cielo azzurro. Ma ciò che li rialza di più, è il muro rosso mattone della scuderia colonica. Ci sono tutti i più intensi colori naturali: verde, azzurro, rosso, candido. Colpisce l'insolito o c'è una segreta virtù in queste qualità pure? È facile ai colori diventare simboli. Sono la qualità più vistosa degli oggetti ma non sono gli oggetti. Ricordando che hai detto una volta che il mito vive negli epiteti, i colori sarebbero gli epiteti delle cose. Creazione pura. Quello che tu dicevi della musica (30 luglio 1944), si può dire di tutte le sensazioni pure: sono simboli che tendono a sostituire la natura¹⁷⁶⁶.

¹⁷⁶⁴ « Patrick Modiano : “si on fait de la prose, c'est parce qu'on est mauvais poète” », entretien cité.

¹⁷⁶⁵ Patrick Modiano l'explique ainsi : « J'essaie de faire en sorte que le style ou la phrase ne soit pas tout à fait explicite. Le problème pour moi n'est pas ce que je dois écrire, mais ce que je ne dois pas écrire. Je désire laisser des silences. Au cinéma et dans tous les arts, j'ai toujours été obsédé par ce qui est suggéré, ce qui est en creux, les vides. Pour y parvenir, je travaille beaucoup mes phrases. Du point de vue scientifique, on a fait des expériences, on s'est aperçu que l'œil n'était pas attiré par ce qui brillait, mais par le noir, peut-être parce qu'il trouve un repos dans le noir. Au fond les gens qui éprouvent des sensations sont attirés par le vide. De même en littérature, lorsque les phrases sont trop riches et trop baroques, le lecteur risque de se fatiguer, il faut lui laisser une espèce de trou, de silence, de vide, sinon son attention se relâche », *Propos* recueillis par Dominique Montaudon, disponible sur le site de l'auteur, non daté, URL : <https://www.dominique-montaudon-auteure.com/entretien-avec-modiano>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁷⁶⁶ *MT*, 28 gennaio, 1945, p. 296, 297, tr. fr. : « Un jardin tropical au milieu de la neige. Magnolias, sapins, ifs, cyprès, citronniers – vert sombre, métalliques et bronzés contre le ciel bleu. Mais ce qui les fait le plus ressortir, c'est le mur rouge brique de l'écurie de la ferme. Il y a là toutes les couleurs naturelles les plus intenses : vert, bleu, rouge, blanc. Est-ce l'insolite qui frappe ou bien il y a-t-il une secrète vertu dans ces qualités pures ? Il est facile pour les couleurs de devenir des symboles. Elles sont la qualité la plus visible des

Cette « technique coloriste », que Pavese utilise pour imprégner ses récits d'atmosphères mythiques de la nature, est également utilisée par Modiano. Ce dernier se sert des couleurs et du clair-obscur¹⁷⁶⁷ pour faire émerger de la page blanche des atmosphères ambiguës, où l'espace et le temps se confondent dans l'évocation mémorielle. Dans *Dimanches d'août*, par exemple, le photographe protagoniste du récit revient sur les lieux de sa jeunesse, poursuivant les traces d'une jeune fille qu'il avait aimée et qui aurait ensuite mystérieusement disparu. Dans ce passage, il raconte ainsi leur première rencontre sur les bords de la Marne, alternant une description de zones d'ombre et de lumière de l'environnement, avec celle des couleurs très vives de la jeune fille, puis étouffées par le noir et blanc de la photographie qui lui reste entre les mains.

Nous entendions leurs éclats des voix. Ils avaient suspendu aux arbres des ampoules électriques dont la lumière s'infiltrait aussi par les persiennes et projetait aux murs, dans l'obscurité. Des rais encore plus clairs que les rayons de soleil. Ses yeux bleus. Sa robe rouge. Ses cheveux bruns. Plus tard, bien plus tard, les couleurs vives se sont éteintes, et je n'ai plus vu tout cela qu'en noir et blanc¹⁷⁶⁸.

Ainsi, chez les deux écrivains il n'y a aucune intention de description réaliste lorsqu'ils font « ressurgir » leurs récits du blanc de la page par le biais de mots flous et allusifs. Les images qu'ils décrivent deviennent les symboles primordiaux d'une réalité préconsciente, une « réalité sensorielle qui, par son pouvoir visuel, nous conduit à quelque chose d'« autre », à la poésie en soi, [...] qui est, en tant que telle, un mythe, un sentiment tragique, mais aussi une recherche du sublime »¹⁷⁶⁹.

objets mais elles ne sont pas les objets. En fonction de ce que tu as dit naguère – que le mythe vit dans les épithètes – les couleurs seraient les épithètes des choses. Création pure. Ce que tu disais de la musique (30 juillet 44) sensation pure qui veut être symbole, on peut le dire de toutes les sensations pures : ce sont des symboles qui tendent à substituer la nature ». p. 437. Sur Patrick Modiano et son rapport au végétal : Elena Quaglia, « L'Univers du déracinement chez Patrick Modiano (et quelques autres) », *Il Confronto Letterario* 69, *Quaderno di Letterature Straniere Moderne e Comparate dell'Università di Pavia*, juin 2018.

¹⁷⁶⁷ Cf. sur ce sujet Julia Hotler, *Le Clair-obscur "extrême contemporain"*, cit.

¹⁷⁶⁸ DA, p. 180. Le titre *Dimanches d'août* rappelle le titre de *Ferie d'agosto (Vacances d'août)*, œuvre théorique de Cesare Pavese de 1946.

¹⁷⁶⁹ Elisa Martínez Garrido, « La forza viva nell'opera di Cesare Pavese: fra scrittura e immagine », *Cuadernos de Filología Italiana*, 2011, numero special, pp. 233-255.

La description des bords de la Marne, comme dans d'autres récits sur Paris¹⁷⁷⁰, apparemment bien particularisée dans ses détails topographiques, n'est que le reflet d'un monde sans véritables limites spatiales ou chronologiques, où le protagoniste se meut comme un fantôme. D'ailleurs, cette atmosphère de rêve, jouant sur des sensations visuelles, auditives et sensorielles permet une condensation de situations (et d'émotions) différentes, car un souvenir originaire de matrice autobiographique cède souvent sa place à une mémoire « prénatale », qui s'enrichit et s'alourdit des souvenirs des autres :

Les Champs Élysées... ils sont comme l'étang qu'évoque une romancière anglaise et au fond duquel se déposent, par couches successives, les échos et les voix de tous les promeneurs qui ont rêvé sur ses bords. L'eau moirée conserve pour toujours ses échos et, par les nuits silencieuses, ils se mêlent les uns aux autres... Un soir de 1942, près du cinéma de Biarritz, mon père s'est fait rafler par les hommes des commissaires Schweblin et Permilleux¹⁷⁷¹.

L'« esthétique du flou »¹⁷⁷² chez Modiano permet ainsi le télescopage des époques et fraye une voix de communication entre des univers différents, incertains et problématiques. C'est le cas, entre autres, du roman *Villa Triste*, où le protagoniste, Victor Chamra, cherche à recommencer sa vie dans le paysage suisse, au bord du Lac d'Annecy, endroit qui semble aussi anonyme que détaché de l'Histoire. Ce lieu neutre représente pourtant un refuge idéal pour le jeune homme, fuyant tant son passé que son futur. Au fil du récit, les années soixante et la guerre d'Algérie ne se vivent qu'en écho lointain : « Sa peau était semée de très légères tâches de rousseur. On se battait en Algérie, paraît-il »¹⁷⁷³. Le paysage étouffe ainsi plus que des véritables remords, le sens de la dispersion, de la confusion, de l'incertitude provoqué par le choix d'abstraction de la réalité dans un moment historique si brûlant. En effet, l'oubli de la contingence procure un certain confort au déserteur, n'ayant pourtant de cesse de subir des « appels de la réalité » qui interrompent son rêve de bonheur et de légèreté.

¹⁷⁷⁰ « Le Paris où j'ai vécu et que j'arpente dans mes livres n'existe plus. Je n'écris que pour le retrouver. Ce n'est pas de la nostalgie, je ne regrette pas du tout ce qui était avant. C'est simplement que j'ai fait de Paris ma ville intérieure, une cité onirique, intemporelle où les époques se superposent et où s'incarne ce que Nietzsche appelait "l'éternel retour". Il m'est très difficile maintenant de la quitter. C'est ce qui me donne si souvent l'impression, que je n'aime pas, de me répéter, de tourner en rond », « Paris, ma ville intérieure », propos recueillis par Jérôme Garcin, *Nouvel Observateur*, 26 septembre 2007, disponible en ligne, URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁷⁷¹ *FR*, p. 103.

¹⁷⁷² Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit., p. 55.

¹⁷⁷³ *VT*, p. 29. Cf. Maryline Heck, « L'Algérie dans les lointains : le cas Modiano », art. cit.

Modiano, dont les romans sont hantés par les souvenirs d'une guerre qu'il n'a pas vécue, mais qui a bouleversé le destin de son père et de sa génération, exprime par le biais de Chamra son sentiment de culpabilité de « *latecomer* », comme si sa naissance dans l'immédiat après-guerre faisait de lui un déserteur involontaire. Comment exprimer la hantise de quelque chose qu'on n'a pas connu mais qui pèse sur ses épaules comme une angoisse héréditaire ? De plus, comment raconter cette histoire-là hors de tout schématisme simplificateur, en mettant en relief la dimension tragique à laquelle ont été confrontées les personnes qui ont vécu une période ambivalente comme l'Occupation ? Comment traduire enfin, pour en revenir à la métaphore coloriste, le gris de l'âme humaine face à la catastrophe de la guerre ? Là encore, on pourrait retrouver chez Modiano une source d'intérêt pour l'œuvre, la vie et la pensée de Cesare Pavese.

Comme nous l'avons déjà dit, le jeune Pavese commence à écrire *Il mestiere di vivere* pendant les mois d'exil à Brancaleone Calabro sur la mer ionienne (6 octobre – 15 mars 1935), où il est emprisonné en étant accusé d'avoir collaboré¹⁷⁷⁴ avec un groupe de sept intellectuels antifascistes (dont Carlo Levi)¹⁷⁷⁵. Ces derniers, ayant été pour la plupart les élèves d'un professeur charismatique, Augusto Monti, appartiennent alors au mouvement de « Giustizia e Libertà ». De plus, ils adhèrent à la revue *La Cultura*, fondée par Giulio Einaudi et dirigée, suite à l'arrestation de Leone Ginzburg, par le même Cesare Pavese.

Toutefois, ce dernier, à la différence de ses amis de Turin, se tient toujours bien à l'écart de l'engagement politique. Même pendant les mois d'exil à Brancaleone, il poursuit son activité d'écrivain dans l'extranéité la plus complète au contexte historique et politique de l'époque, se vouant à la poursuite des considérations poétiques déjà publiées dans *Il mestiere di poeta* (1934), prémisses du recueil poétique de 1936, *Lavorare stanca*. Dans *Il mestiere di vivere*, aucune référence n'est faite par exemple à la guerre d'Afrique, ni à l'émanation des lois raciales en Italie, ni à la libération du 25 avril 1945. La déclaration de guerre de 1940 y est analysée seulement par les effets qu'elle provoque dans l'âme des gens, comme s'il s'agissait d'une réalité autre, regardée par l'écrivain avec l'objectivité et la froideur de l'ethnologue.

¹⁷⁷⁴ Lors d'une perquisition de 1935, la police retrouve chez Pavese des documents compromettants, qu'il aurait dû consigner aux membres du groupe de Turin. L'écrivain, qui ne les avait même pas lus, sera libéré après un an d'emprisonnement, au lieu des trois initialement prévus.

¹⁷⁷⁵ Le professeur Pedro Jeanschmidt de *De si braves garçons*, qui essayait d'ancrer les « enfants du hasard et de nulle part » « aux bienfaits d'une discipline et au réconfort d'une patrie » (p. 11) rappelle la figure du professeur Augusto Monti, autour duquel s'était formé le groupe de Turin. Ce dernier avait suscité chez ses élèves la passion pour des intérêts intellectuels communs et les avait incités aux idéaux de lutte contre le fascisme. Parmi eux : Cesare Pavese, Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Giulio Carlo Argan et Giulio Einaudi, qui commencera bientôt sa carrière de jeune éditeur à Turin.

(Allarmi aerei)

Gli stridori, i tonfi, gli scoppi, che fanno trasalire tutti in questi giorni, non solo prima della guerra non spaventavano, essendo innocui, ma non erano nemmeno percepiti. Ogni passione – qui il terrore – crea una particolare sensibilità attraverso i propri stimoli e pretesti, e rivela tutta una provincia della vita oggettiva che prima passava inosservata¹⁷⁷⁶.

Ce n'est qu'une fois rentré à Rome, libéré de son emprisonnement, que Pavese se demande :

Mi sono mai posto davvero il problema di che debbo fare secondo coscienza? Ho sempre seguito impulsi sentimentali, edonistici [...]. [Eppure] non sono stato mai il semplice incosciente, che gode le sue soddisfazioni e se ne infischia. Sono troppo vile per questo. Mi sono sempre carezzato con l'illusione di sentire la vita morale, passando attimi deliziosi – è la parola giusta – a farmi dei casi di coscienza, senza risoluzione di risolverli nell'azione¹⁷⁷⁷.

Pavese interroge ici son propre égoïsme, sa propre recherche du bien-être individuel, voire son refuge dans une poétique mythique faisant abstraction de la réalité. Finalement, il avoue ses responsabilités : ce n'est pas la poésie qui a distrait le poète de la situation politique, mais c'est sa propre honte, sa propre lâcheté qui le fait souffrir par poésie interposée.

Il mestiere di vivere rappelle maintes fois le sentiment d'ambiguïté, sinon de culpabilité ressenti par rapport à son engagement manqué et aux amis qu'il n'a pas eu le courage de rejoindre dans l'action partisane. En 1943, quand Pavese rentre à Rome à la suite de l'armistice du 8 septembre, il ne retrouve plus ses collègues à la maison d'édition Einaudi.

¹⁷⁷⁶ *MV*, 16 juin 1940, p. 188. L'aviation anglaise avait fait une incursion dans le ciel de Turin dans la nuit du 10 au 11 juin, tr. fr. : « (Alertes aériennes.) Les bruits stridents, les bruits sourds, les éclatements qui font tressaillir tout le monde ces jours-ci, non seulement ne faisaient pas peur, avant la guerre, car ils étaient inoffensifs, mais ils n'étaient même pas perçus. Toute passion – ici, la terreur – crée une sensibilité particulière à l'égard de ses propres stimulations et de ses propres prétextes, et révèle toute une province de la vie objective qui auparavant restait inaperçue », p. 284.

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, 10 avril 1936 p. 31, tr. fr. : « Me suis-je jamais posé vraiment le problème de savoir ce que je dois faire selon ma conscience ? J'ai toujours obéi à des impulsions sentimentales, hédonistes.[...] [Pourtant,] je n'ai jamais été le simple inconscient qui jouit des satisfactions et qui s'en fiche. Je suis trop lâche pour cela. Je me suis toujours flatté de l'illusion que j'avais le sens de la vie morale, parce que je passais des instants délicieux – c'est le mot juste – à me fabriquer des cas de conscience, sans me décider à les résoudre à l'action », pp. 66, 67.

Pourtant, dans son journal, il n'y a qu'une petite trace de cette étape fondamentale de l'histoire italienne :

« Torino e
Armistizio –
poi
Serralunga »¹⁷⁷⁸

Ensuite, au lieu de participer à la résistance, il se réfugie dans le Monferrat, chez sa sœur, pour fuir aux arrestations fascistes. Pendant cette période, durant laquelle il se consacre à l'enseignement et à la lecture, il reçoit la nouvelle de la mort de son ami, Leone Ginzburg, tué par les Allemands le 5 février 1944. Dans son journal il raconte ainsi cet événement : « L'ho saputo il primo marzo. Esistono gli altri per noi? Vorrei che non fosse vero, per non stare male. Vivo come in una nebbia, pensandoci sempre, ma vagamente. Finisce che si prende l'abitudine a questo stato, in cui si rimanda sempre il *dolore vero* a domani, e così si dimentica e *non* si è sofferto »¹⁷⁷⁹. C'est comme si Pavese continuait à vivre la guerre à laquelle il n'avait pas participé, par des échos lointains, comme en miroir, à cause de son sentiment de culpabilité. Ses souvenirs refoulés reviennent alors dans la forme obsessionnelle de la répétition. En 1946, par exemple, il lie l'idée du suicide à « l'ignavia sociale » : « non hai mai combattuto, ricordalo »¹⁷⁸⁰.

Enfin, deux ans avant sa mort, entre 1948 et 1950, Pavese publie trois romans qui concernent l'époque de la Seconde Guerre mondiale et la question de la participation à la lutte antifasciste. Dans *La casa in collina*¹⁷⁸¹, le protagoniste est un intellectuel partagé entre son désir de s'isoler du monde, en se réfugiant dans ses lectures savantes, et de s'engager dans la guerre partisane, comme ses proches. Dans *Il carcere*¹⁷⁸², écrit en 1939 mais publié en 1948, le protagoniste, Stefano, est emprisonné pour antifascisme à Brancaleone, mais il ne relate de son expérience que les aspects extérieurs, en se concentrant sur la description de la réalité locale, sans jamais faire allusion au conflit. Enfin, comme nous l'avons vu, dans *La luna e i falò*, l'entreprise de remémoration et de retour aux origines pour Anguilla

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*, 8 septembre 1943, p. 257, tr. fr. « Turin et Armistice – puis Serralunga », p. 378.

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, 3 mars 1944, p. 276, cf. aussi sur Leone Ginzburg les notes du 11 janvier et du 10 avril 1949, tr. fr. : « Je l'ai su le 1^{er} mars. Les autres existent-ils pour nous ? Je voudrais que ce ne fût pas vrai, pour ne pas me sentir mal. Je vis comme dans un brouillard, y pensant toujours, mais vaguement. On finit par prendre l'habitude de cet état, où l'on renvoie toujours à demain la *vraie douleur*, et, de la sorte, on oublie et on n'a pas souffert », p. 406.

¹⁷⁸⁰ *Ibid.*, 1 janvier 1946, p. 306, tr. fr. « tu n'as jamais lutté, rappelle-le-toi. Tu ne lutteras jamais », p. 450.

¹⁷⁸¹ Cesare Pavese, *La casa in collina* (1948) dans *Tutti i romanzi*, Marziano Guglielminetti (éd.), cit.

¹⁷⁸² Cesare Pavese, *Il carcere* (1948), *ibidem*.

implique également une douloureuse prise en compte du sang épars de ses compatriotes pendant la Seconde Guerre mondiale. Le protagoniste découvre ainsi que Santa, son amour de jeunesse, est morte dans un « falò », punie pour avoir offert son corps aussi bien aux partisans qu'aux fascistes. La réalité de la guerre, qu'Anguilla n'a pas vécue directement, l'investit alors comme un choc différé, faisant ressortir la vision tragique de Pavese du sort des hommes et de l'inutilité de la guerre.

Une note contenue dans *Il mestiere di vivere*, datant du 27 mai 1950, « hurle » le sentiment de culpabilité de l'écrivain : son manque d'engagement politique pendant la guerre l'écrase aussi bien que le poids d'une participation peu convaincue dans le communisme de l'après-guerre :

La beatitudine del '48-'49 è tutta scontata. Dietro quella soddisfazione olimpica c'è questo – l'impotenza e il rifiuto ad impegnarmi. Adesso, a modo mio, sono entrato nel gorgo: contemplo la mia impotenza, me la sento nelle ossa, e mi sono impegnato nella responsabilità politica, che mi schiaccia. La risposta è una sola – suicidio¹⁷⁸³.

En latin, seulement ce qui est « achevé » est « *perfectus* », mais cet adjectif est utilisé uniquement pour se référer à ce qui est mort. Pavese lutte contre son mal de vivre, mais il considère finalement que le suicide est la seule manière de se soustraire à l'éternel retour du même : « *Ciò che si fa, si farà ancora e anzi si è già fatto in un passato lontano. [...] L'angoscia della vita è questa rotaia che le nostre decisioni ci mettono sotto le ruote* »¹⁷⁸⁴. Ainsi, « *Il mestiere di vivere* » et le métier de poète coïncident d'autant plus au moment où Pavese décide de se donner la mort¹⁷⁸⁵. Finalement, l'écrivain se tue pour accéder lui-même à la réalité mythique qu'il recherchait dans ses textes : « *in fondo, tu scrivi per essere come morto, per parlare fuori dal tempo, per farti a tutti ricordo* »¹⁷⁸⁶.

¹⁷⁸³ *MV*, 27 mai 1950, p. 396 tr. fr. : « La béatitude de 48-49 est entièrement payée. Derrière cette satisfaction olympienne, il y avait ceci – mon impuissance et mon refus de m'engager. Maintenant, à ma manière, je suis entré dans le gouffre : je contemple mon impuissance, je la sens dans mes os, et je me suis engagé dans la responsabilité politique, laquelle m'écrase. Il n'y a qu'une seule réponse – suicide », p. 582.

¹⁷⁸⁴ *Ibid.*, 4 avril 1941, tr. fr. : « Ce que l'on fait on le fera encore et même *on l'a déjà fait dans un lointain passé*. [...] L'angoisse de la vie ce sont ces rails que nos décisions nous mettent sous les roues », p. 330.

¹⁷⁸⁵ L'écrivain meurt en tant que personnage, en tant qu'héros tragique de sa propre écriture. Le suicide, survenu peu après avoir reçu le prix Strega, le 24 juin 1950, peut être interprété comme la victoire de l'écriture sur les erreurs de la vie : « Non parole. Un gesto. Non scriverò più », *ibid.*, 18 août 1950, p. 400, tr. fr. « Pas de paroles. Un geste. Je n'écrirai plus », p. 588. Cf. Giorgio Barberi Squarotti, « L'eroe della tragedia. Pavese e il *Diario* », *Cuadernos de Filología Italiana*, numéros special, 2011, pp. 33-48, disponible en ligne, URL : <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/download/37498/36294>, consulté le 30 juin 2019.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, 10 avril 1949, p. 367, tr. fr. : « Au fond, tu écris pour être comme mort, pour parler du dehors du temps, pour faire de toi un souvenir pour tous. », p. 540.

Chez Modiano, l'idée de l'autodestruction, si puissante et obsédante dans l'œuvre de Pavese, trouve un écho dans certains personnages, comme Louki du *Café de la jeunesse perdue*, ou Bellune d'*Une Jeunesse*, tourmentés par leurs insuffisances personnelles et écrasés par les fantômes de jadis. Mais c'est surtout l'histoire de René Meinthe qui rappelle le plus les univers orageux de Pavese et sa « mélancolie limpide ». Le héros habite dans une villa qu'il a lui-même rebaptisée « *Villa triste* », référence oblique aux lieux de torture utilisés en Italie par les fascistes pendant la Seconde Guerre mondiale. Après un certain temps, Meinthe, qui conduisait avec Ivonne et Victor une vie apparemment normale, se suicide, probablement anéanti par un sentiment de culpabilité, jamais explicité, dû à sa non-participation à la guerre d'Algérie (précisons qu'il est médecin), alors que son père avait été un martyr de la résistance¹⁷⁸⁷.

En conclusion, Modiano partage avec Pavese une fascination « pour les destinées humaines les plus insaisissables », mais aussi un même malaise du présent, un même sentiment de déracinement et de culpabilité par rapport aux vicissitudes de la Seconde Guerre mondiale. Enfin, ces deux auteurs font ressortir dans leurs textes, une réalité symbolique, à la fois poreuse et détachée de la contingence, dans laquelle le mystère de l'existence échappe continûment. Dans *Un pedigree*, récit qui se rapproche le plus de l'écriture lyrique et laconique du *Mestiere di vivere*, Modiano constate en effet que : « plus les choses demeuraient obscures et mystérieuses, plus je leur portais d'intérêt »¹⁷⁸⁸. Bien que les deux auteurs se sentent piégés dans les engrenages d'un éternel retour, le « métier de vivre » devient la métaphore paradoxale d'un savoir mécanique, ou d'une pratique, qui ne peuvent jamais être acquis. L'écriture ne peut qu'apporter son propre savoir, incertain et lacunaire, sur un « je » qui se cherche et se fuit, ressassant son « mal de vivre », sur les notes d'une variation esthétique essentielle.

¹⁷⁸⁷ VT, p. 183.

¹⁷⁸⁸ UP, p. 45.

Conclusions

« La vérité ? Quelle vérité ?
La vérité est peut-être que je n'existe pas. »¹⁷⁸⁹

« Je est hors d'état. »¹⁷⁹⁰

Chez Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano, « Qui suis-je ? » sonne comme une demande répétée qui ne trouve pas (ou fuit) sa réponse.

Le sentiment d'identité semble correspondre à un besoin humain essentiel, qui incite tout individu à la recherche de soi à travers la dissection intime, mais aussi à travers l'affrontement du regard de l'autre. Pourtant, la rencontre avec l'altérité (soit-elle endogène ou exogène), ne fait que remettre continûment en jeu des instances conflictuelles (continuité et changement, appartenance et non appartenance, identification ou rejet...), qui président à la formation de toute existence. Ainsi, l'identité, interrogée à la frontière de l'intime et du collectif, apparaît à la fois comme une notion « de crise » et une notion « en crise » : notion « de crise », d'abord, car tout en incarnant un idéal asymptotique de continuité, d'intégrité, et de cohérence, elle finit plutôt par devenir le berceau de conflits latents qui appellent à une défense belliqueuse des différentes appartenances. Notion « en crise », ensuite, car l'individu contemporain semble incapable de se retrouver face à la fragilisation des repères identitaires, à l'affaiblissement de la mémoire collective et à l'incertitude du présent. L'identité personnelle se révèle finalement un concept paradoxal, car au lieu d'identifier la continuité dans le temps et la cohérence (caractères intrinsèques de l'*idem*, A=A), elle finit par désigner un processus inapaisé de métamorphose et de changement continu. De plus, elle incarne une définition trompeuse et opprimante, inapte à signifier le nœud des tensions et des contradictions mouvantes qui caractérisent l'existence humaine contemporaine, condamnée à l'errance et à l'éparpillement.

¹⁷⁸⁹ Romain Gary, entretien avec François Bondy pour la revue *Preuves*, 1957, cité par Myriam Anissimov, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁹⁰ Pascal Quignard, *Petits Traités I*, Paris, Éditions de Maeght, 1990, p. 80. Cf. à ce sujet : Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000, chapitre IV.

Gary, Perec et Modiano donnent de la voix, par des modalités esthétiques singulières, à la « dissolution narrative »¹⁷⁹¹ de l'identité personnelle qui caractérise l'époque de l'après-guerre, marquée par les événements honteux de la Shoah et de la collaboration. La figure de la répétition inscrit les traumatismes dans les redites dont est constitué tout récit de soi, ce dernier étant le miroir d'un « je » qui n'a de cesse de repenser ses irrésolus, ses trous, ses résistances par rapport au réel. Pourtant, elle représente également l'une des multiples voies et voix de la *narrativité* qui s'opposent à l'interdit de la parole littéraire sur Auschwitz. À la fois vue comme un symptôme et comme un outil de la mémoire, la répétition rend visible le processus, perturbé et non linéaire, de construction de l'identité, personnelle et collective, de l'Après-guerre. Cette dernière se fait et se défait, à la merci des interprétations changeantes et souvent contradictoires du passé historique et des éléments de discordance qui peinent à s'intégrer dans le récit.

Les événements de la Seconde Guerre mondiale provoquent un choc direct chez Gary, indirect, chez Perec, et différé chez Modiano, qui perlaborent, par les biais de l'écriture, leurs souvenirs douloureux, défaillants ou manquants, voire leur sentiment d'impuissance et de culpabilité face à la tragédie. Ainsi, selon nous, la répétition peut être considérée comme une « forme-sens »¹⁷⁹² de leur recherche identitaire, justement car elle marque leur œuvre littéraire à l'instar d'une cicatrice : du point de vue esthétique, en effet, des structures linguistiques et formelles, aussi bien répétitives que défaillantes, reflètent les blessures, les fractures, les coupures du passé, mais témoignent également de leur régénération/réparation à l'aide de la fiction.

Dans la première partie de cette thèse nous avons vu comment, chez les trois auteurs, la mise en récit des éléments autobiographiques se montre dans sa répétition obsessive, dans son ressassement, dans l'inaboutissement qui préside à la reformulation de l'image autobiographique. Pourtant, à la différence de Perec et Modiano, Gary, témoin-survivant à la « mémoire d'éléphant », joue du début à la fin son rôle d'enchanteur : il est un créateur de souvenirs, puisque la vérité pour lui est à chercher entièrement dans la « fiction authentique ». À ce titre, il détruit et réinvente continuellement le rapport, douloureux et problématique, qu'il entretient avec la réalité, avec soi, avec ses proches, avec le judaïsme

¹⁷⁹¹ Cf. sur le sujet : Johann Michel, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », art. cit.

¹⁷⁹² Henri Meschonnic, *Pour la poésie* I, cit.

et le traumatisme de la Shoah. Au fil des pages, le romanesque et l'humour lui permettent de faire ressortir la hantise d'une « identité coupable »¹⁷⁹³ par rapport à ces derniers sujets. Par exemple, Gary se sert de personnages de « porte-mémoire », comme le *dibbuk* de *La Danse de Gengis Cohn*, plus « parlés » (par la voix des disparus) que parlant¹⁷⁹⁴, pour projeter, refouler et exorciser un sentiment de culpabilité qu'il essaie de partager avec son lecteur. Il tente ainsi de le rendre conscient d'une responsabilité non objective, mais « subjective », c'est-à-dire d'une responsabilité qui l'appelle à prendre parti en tant que « sujet », en tant qu'humain, par rapport aux événements du passé et à son agir futur. Si Gary a consacré sa vie au rêve d'une Europe idéale, dépositaire des plus hautes valeurs morales et culturelles, la guerre laisse derrière elle un héritage de mort et de solitude, qui se traduit le plus souvent par une sombre désillusion. Ses romans puisent ainsi dans la réalité historique pour en démasquer les aspects les plus sordides et ambivalents, lorsque l'ironie et le langage double dénoncent le manichéisme des valeurs et tout discours totalitaire.

Par ailleurs, Gary voit la littérature comme un refuge pour l'humanité entière. Ainsi, il n'a de cesse de créer des « histoires contre l'Histoire », toujours plongé dans l'imaginaire qui constitue sa réalité. On a vu comment, au lieu de se consacrer à une recherche « archéogénéalogique » des origines, il réinvente continuellement sa propre épopée familiale, à partir d'une filiation de choix. De même, ses personnages et leurs aventures sont continuellement créés, car l'écrivain confie à la fiction un rôle de sublimation, de perfectionnement, de correction du réel, qui se traduit souvent par la répétition de certains impératifs idéologiques, comme le devoir d'imagination, de résistance et de mémoire. Son but est d'agir sur le lecteur par le biais d'une « vérité romanesque », qui rappelle à ce dernier, tout au long du chemin, la puissance de sa fragilité et le courage d'honorer son endettement humain. Pourtant, ce besoin de sublimation et d'évasion perpétuelle de la réalité, aussi bien que de sa propre identité, se révèle finalement destructif, car Gary devient, comme plusieurs de ses personnages, un être dépossédé de lui-même, souffrant d'un manque d'identité écrasant. De plus, ses romans trahissent la présence d'un clair-obscur intime, par rapport aux origines juives, cachant une douleur inassimilable pour l'extermination de sa famille et les atrocités des camps.

Au contraire, chez Perec, enfant caché qui a perdu ses parents durant la Seconde Guerre mondiale, le manque des souvenirs liés à la tragédie familiale se répète par érosion,

¹⁷⁹³ Alexis Nouss, « L'Identité coupable. L'œuvre de Romain Gary », art. cit.

¹⁷⁹⁴ Pierre Baryard, *Il était deux fois Romain Gary*, cit. 19.

par dépouillement. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, par exemple, les détails biographiques sont pauvres et stériles, issus de documents officiels : la négation coupable, puis le soupçon de l'oubli pèsent sur sa mémoire personnelle. Cependant, la poétique des *ancrages*¹⁷⁹⁵, invention singulière de l'écrivain, et la répétition du motif du manque constituent une sorte de résistance contre la tragédie historique et contre l'amnésie collective. *W ou le souvenir d'enfance*, comme presque toute œuvre de l'auteur, porte obliquement la trace de l'anéantissement, de la destruction de la petite par la grande Histoire, la mort de la mère étant un tournant indépassable. La fiction intervient ainsi pour combler les trous de mémoire d'un témoin qui n'a rien vu et qui ne peut que « répéter le rien ». Pourtant, écrire le blanc et l'absence devient une façon de nier l'indicible et de condamner son ombre à roder à perpétuité entre les mots. Finalement, faire œuvre de mémoire permet à Perec de revaloriser sa propre histoire et de « contrôler » au possible, stylo à la main, le hasard qui a si tragiquement dérouté sa réalité.

Comme Ricœur le montre, le problème de la mise en récit autobiographique reflète, chez Perec, les déroutes de la construction de l'identité personnelle. L'imprévu, l'exceptionnel s'insèrent ainsi dans l'histoire comme des éléments de discordance qui empêchent le cours linéaire des événements et la continuation du récit de soi. Ce qui ne se laisse pas appréhender ne peut être saisi que par le biais de l'invention formelle et de la superposition des signifiants. Finalement, la reconstruction fictionnelle d'un souvenir, tel qu'il a été vécu ou imaginé, entrave l'action destructrice de la répétition stérile. Du reste, les multiples anamorphoses de soi et de sa propre histoire ne se servent de l'altérité que pour mieux recréer un autoportrait d'auteur à géométrie variable. La démarche hyperréaliste de Perec et la répétition de ses faux portraits trahiraient-elles finalement l'impossible appropriation de son image véritable ?

Alors que Perec trouve chez Roussel une façon détournée d'aborder la cicatrice autobiographique, sa réflexion sur le langage renverse la réflexion psychanalytique pour la transformer dans un essai sur l'absurde. Pourtant, la cicatrice, qui caractérise plusieurs de ses personnages et mutile ses textes (et particulièrement *La Disparition*), devient la marque symbolique et poétique de la « judéité de l'Autre »¹⁷⁹⁶, de la filiation qui condamne à l'errance, réunissant le corps et le *corpus* de l'auteur. L'écriture décline au présent la douleur du passé familial et en conserve la trace, entre variations, redites et déguisements. Si la cicatrice, par sa nature palindromique, contraint à un retour dans le passé, à *Ellis Island*

¹⁷⁹⁵ Cf. Bernard Magné, « 128 », *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁹⁶ Maxime Decout, « Georges Perec : la judéité de l'autre », art. cit.

l'identité (et sa « clôture ») semble(nt) se dissoudre dans une dimension élargie horizontalement. En effet, l'« Ile des larmes » est le lieu où Perec tente de se réapproprier son identité et son monde en cherchant à bâtir des ponts entre l'intime et l'*extime*¹⁷⁹⁷. Sa judéité effleure comme « un silence, une absence, une question, une mise en question, un flottement, une inquiétude »¹⁷⁹⁸, mais l'écrivain arrive enfin à « appréhender l'être en l'autre, démett[a]nt toute position d'individualité accomplie [et] dissolv[a]nt l'identité dans des liens de généalogie familiale ou littéraire partiellement oubliés, donc partiellement réinventés »¹⁷⁹⁹. Enfin, en tant qu'étape conclusive du parcours de « tâtonnement » identitaire de Perec, cette immersion dans le « transpersonnel » lui permet de (ré)écrire une ultime fois son autobiographie potentielle, se reconnaissant dans l'exil du peuple juif et dans l'errance qui le relie à tous les apatrides du monde.

Chez Modiano, les détails autobiographiques se répètent et se complètent par évolution et par involution d'un roman à l'autre, dans un phénomène d'*intratextualité* perpétuellement renouvelé. Né après la Seconde Guerre mondiale, l'écrivain se considère comme le porteur d'une « mémoire empoisonnée » qui « précède sa naissance »¹⁸⁰⁰ et hante son présent. L'Occupation devient dans son écriture un motif obsédant, qui se répète dans la trilogie de la période 1968-1972 par le biais de teintes expressionnistes, puis en tonalité mineure, dans presque tous ses romans à partir de *Villa Triste*. Souvent, dans ses récits, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et celle de la collaboration constituent l'arrière-plan de la recherche des traces fuyantes du père. Par ailleurs, l'écrivain multiplie les fausses pistes à la poursuite de personnages de jeunes écrivains qui lui ressemblent, vivant les chocs du passé toujours de manière différée, comme s'ils étaient en proie à un mauvais rêve. Modiano structure et déstructure ainsi ses trames romanesques, avec des atmosphères de suspens propres au roman d'enquête¹⁸⁰¹. Du reste, la poétique de l'ambiguïté prête sa voix à une existence humaine condamnée au principe de l'« éternel retour », où les revenants du passé réapparaissent sous la forme de souvenirs ou de spectres haletants. Entre actes de naissance et de renaissance, Modiano construit ses textes sur des échos autofictionnels. Ces derniers contribuent à donner à la narration une atmosphère à la fois déréalisée et hyperréaliste, où les traces des traumatismes surgissent continuellement, constituées des

¹⁷⁹⁷ Cf. Bruno Blanckeman, « Figures intimes/Postures extimes », art. cit.

¹⁷⁹⁸ *EI, OC II*, p. 895.

¹⁷⁹⁹ Bruno Blanckeman, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels/récits transpersonnels », art. cit.

¹⁸⁰⁰ *LF*, p. 117.

¹⁸⁰¹ Catherine Douzou, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », art. cit.

mêmes motifs problématiques, sublimés pourtant par l'imaginaire et, finalement, désobjectivisés. L'écriture fonctionne comme un espace révélateur, où le secret de l'existence se révèle par un phénomène d'appréhension visionnaire, bien qu'aucune connaissance atteinte ne soit jamais définitive. La plupart des personnages autofictionnels de Modiano sont des jeunes hommes-papillons qui essaient de reconstruire rétrospectivement leur histoire, sans y parvenir et qui restent finalement engloutis dans un univers déréalisé et dépourvu de sens. En effet, la mémoire affective des lieux, des objets et des visages de jadis, opère par surimpressions successives et ne cesse d'illusionner les héros cherchant, dans le passé, les repères identitaires qui leur manquent dans le présent. Pourtant, l'entrelacement narratif est traversé par des accidents intempestifs qui perturbent la quête identitaire des protagonistes et contraignent à une nouvelle mise en ordre du récit. Dans le cas des personnages de l'Occupation, ce processus de reconstitution du passé est empêché et narré par un récit halluciné, témoignant d'une histoire qui a perdu de sens, suite aux atrocités commises pendant la Seconde Guerre mondiale. La mémoire empoisonnée de Modiano évoque ainsi une série des motifs qui tournent autour de la réalité de l'Occupation et de l'extermination, questionnant la « judéité de l'Autre »¹⁸⁰², voire la judéité du père, et sa propre responsabilité historique en tant que fils de juif collaborateur. Cette identité « en dépôt » pèse sur Modiano comme une sorte d'« angoisse héréditaire » qui prête souvent sa voix à des hologrammes des « enfances blanches », ou d'« enfants-*infantes* » qui n'ont de cesse de revenir du passé. Ce patrimoine problématique, tout en étant sujet à une difficile appréhension, voire décantation, devient finalement une mémoire à défendre, puis à restituer, après le récit de 1997, *Dora Bruder*.

Enfin, les trois écrivains, qui composent et décomposent sans cesse leur histoire autour de certains détails marquants du vécu, font du récit un terrain d'expérimentation à la fois esthétique et « existentiel ». Ainsi, les enjeux stylistiques et formels, si caractéristiques de l'œuvre d'art, ne relèvent pas du simple embellissement, mais constituent et accompagnent le questionnement identitaire de façon essentielle : c'est justement en passant par l'hybridation générique, aussi bien que par des variations stylistiques, par exemple, que la mise en récit orchestre et réinvente, de façon toujours singulière, les mêmes éléments du vécu, permettant à la fiction de libérer son pouvoir de vision heuristique. Ainsi, la répétition ne se manifeste pas seulement comme une résultante psychique du traumatisme, mais également en tant que « répétition créatrice ».

¹⁸⁰² Cf. Maxime Decout, « Modiano et le juif de peu », art. cit.

Dans notre deuxième partie, « Esquisses d'un corpus d'auteur », nous avons considéré la construction de l'identité auctoriale comme une forme de duplication de soi, ou plutôt comme l'énième variation sur la répétition, l'énième version de soi à partir du ressassement des éléments du vécu. La « paratopie familiale et géographique »¹⁸⁰³ puise, chez les trois auteurs, dans la problématique des origines juives et du déracinement. Si Perec entame sa formation autour de la *Ligne générale*, en niant cet élément problématique de son identité, Gary et Modiano s'en servent pour s'insérer dans le champ littéraire français, jouant à la frontière entre la négation des origines et leur revendication. La recherche d'un nom d'auteur et d'une posture relève ainsi d'une réinvention créative des éléments autobiographiques. Les « marqueurs identitaires » qui se répètent d'un livre à l'autre définissent une sorte de cohérence parmi les différentes pièces de l'œuvre-auteur. Ainsi, nous avons vu comment les trois écrivains s'engendrent tour à tour pour devenir les « pères » et les « fils » de leurs propres œuvres et pour trouver, par l'écriture, un nom propre (et un mode d'être) qui soient vraiment « leur ».

La répétition, d'une œuvre à l'autre, d'un certain nombre des motifs, voire des reprises formelles et stylistiques, détermine la cohérence d'un *corpus* d'auteur, de la même manière que la répétition d'une série d'archétypes personnels contribue à former l'identité d'un sujet. Pourtant, nous avons vu comment l'identité auctoriale relève d'une construction médiatisée aussi bien par des exigences de l'intime que par des impositions externes, comme celles des maisons d'édition et du public. Ainsi, la construction de l'identité auctoriale passe parfois par un jeu d'hybridations et de détournements autobiographiques, conçus en termes de « stratégie » de vente ou dans l'ordre d'une véritable « imposture » auctoriale.

De son côté, Romain Gary bouleverse le champ littéraire français par sa posture de métèque, amoureux des belles lettres françaises qui, pourtant, le rejettent en tant que juif et étranger. Voyageur cosmopolite, idéaliste invétéré, Gary incarne une posture d'« agent provocateur » qui cherche à subvertir toute convention idéologique préétablie, une fois devenu un personnage politique et écrivain célèbre. Ainsi, il « maximise », au possible, sa « fonction-auteur »¹⁸⁰⁴, la faisant exploser dans sa conception unitaire, pour revêtir plusieurs identités littéraires, parfois même simultanées et en contraste entre elles. De cette manière, il se distingue nettement d'un écrivain comme Modiano, qui oppose une posture « mineure »

¹⁸⁰³ Sylvie Ducas, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », art. cit.

¹⁸⁰⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », cit.

(du moins par rapport à la « surdétermination antérieure du rôle public de la littérature en France »¹⁸⁰⁵), ou d'un écrivain comme Perec, qui se proposait, dans son programme de travail, de « questionner ses petits cuillères »¹⁸⁰⁶. En tant que « collectionneur d'âmes », comme lui-même aime se définir, Gary expérimente l'absorption de l'altérité sur sa propre peau d'écrivain aux multiples pseudonymes. Son « pythonisme », sa métamorphose continue, fonctionnent comme l'« épreuve par le feu » de toute prétendue vérité identitaire – une épreuve par le feu inscrite dans son nom, Gary (« brûle ! ») et Ajar (« cendres ») qui se propose de détruire de l'intérieur tout déterminisme du *nomen-omen* –.

Finalement, en 1965, Gary théorise la figure du « romancier total », qui anticipe d'une certaine manière l'histoire paradoxale d'Émile Ajar : luttant contre la figure de l'écrivain âgé, raté et radoteur que la critique lui colle sur le dos, il décide de se consacrer à une entreprise unique dans l'histoire littéraire : s'auto-engendrer à nouveau et pour une ultime fois, en tant qu'auteur, personne et personnage. *Pseudo* est alors le récit d'une triple réincarnation, mais également d'une nouvelle fonction-auteur (du point de vue du style, de l'image, de la posture énonciative, du nom d'auteur...). Si l'écrivain cherche à dépasser son « je », à jamais troué et problématique, allant chez les autres, l'absorption jouissive de l'altérité fonctionne pourtant comme un φαρμακός, à la fois un remède et un poison. Dans son désir de réinvention continue, Gary ne trouve pas de réponse à la question répétée du *Qui suis-je ?*, ou bien en trouve trop, une pour chacun de ses personnages, de ses *alter ego*, de ses multiples pseudonymes d'auteur. Seule la mort peut avoir raison d'un questionnement identitaire incessant et constituer une fuite véritable de l'identité. *Vie et mort d'Émile Ajar*, testament *post-mortem* de l'écrivain est une nouvelle variation sur la répétition des faits marquants de sa vie, bien que cette fois l'auteur, voire le personnage protagoniste, l'objet même de la création, se pense déjà mort, comme la personne de Gary le sera peu de temps après.

Considéré comme un écrivain répétitif et qui joue en variation sur des petits riens, Patrick Modiano puise à pleines mains dans la matière historique et dans le vécu familial pour faire ressurgir, par des points de vue différents, toutes les contradictions de l'époque et de l'âme humaine. Comme Perec, Modiano façonne une stratégie de la diversion qui lui permet de poursuivre son projet autobiographique en le contournant. La judéité du père et sa compromission avec l'occupant, la mort du frère, l'abandon de la part de la mère, l'incertitude des origines constituent autant de motifs autour desquels tourne la quête

¹⁸⁰⁵ Colin Nettelbeck, « Jardinage dans les ruines », art. cit., p. 20.

¹⁸⁰⁶ Cf. Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, cit.

identitaire. Le nom du père, choisi comme nom d'écrivain, est une sorte de vœu fait à la mémoire familiale, car il est le nom que le père devait cacher pendant les persécutions et celui même de Rudy, son frère mort. Pour cette raison, le patronyme est l'objet d'un processus d'appropriation au fil de toute l'œuvre littéraire de l'auteur, qui fait son entrée, comme Gary, dans le champ littéraire parisien en tant que fils d'immigrés. Renonçant, suite à la trilogie de l'Occupation, aux tonalités expressionnistes qui avaient pour cible la belle langue française, apanage exclusif des autochtones, il se consacre à l'élaboration d'un style classique et épuré pour devenir à tous les effets un « écrivain français ».

Modiano a été le premier écrivain à faire ressortir la mémoire de l'Occupation en France, contribuant au retour du refoulé historique de la fin des années 1960. De fait, ses textes se montrent en phase avec l'histoire contemporaine et dévoilent son « implication » auctoriale, agissant activement dans le tissu social et culturel dans lequel il s'insère.

Pourtant, il a abordé la mémoire de la collaboration et des camps du point de vue de son histoire personnelle et familiale, refusant toujours toute position de magistère et de jugement rétrospectif sur le passé. En effet, dans la plupart de ses récits, Modiano se sert de l'évocation des images douloureuses de la période de la Seconde Guerre pour interroger son propre égarement, sa propre compromission avec le passé, son propre manque de repères dans le présent. Le processus de construction et de déconstruction du sujet-narrateur dans ses textes reflète l'égarement de l'auteur, déraciné du point de vue géographique, mais aussi sans repères familiaux ou historiques qui puissent ancrer dans le contexte social contemporain son identité vacillante et poreuse. Enfin, le portrait diffracté et décevant qui ressurgit de ses textes trouve un pendant dans sa posture auctoriale, « mineure », mais en cela poreuse comme celle d'un spectre, ou d'un passeur des mondes, qui télescope ses lecteurs dans des univers d'autrefois pour ouvrir la voie à la transmission.

Célébré par la critique et couronné du succès du public, à la suite de la publication des *Choses*, Perec maintient pourtant à son tour la posture d'écrivain « mineur », consacrée à décrire les phénomènes de l'infra-ordinaire et à sauver les bribes du passé de l'érosion et de l'oubli. Mettant de côté l'enquête sociologique des années soixante, Perec se consacre de moins en moins obliquement à l'écriture autobiographique. L'interrogation onomastique qu'il développe dans des textes comme *W* ou *Je suis né* trahit la difficulté de se retrouver et de se reconstruire en tant qu'auteur sous un « faux nom authentique ». En effet, le patronyme « Perec », qu'il porte comme un pseudonyme, représente pour lui la marque d'une identité « amputée », celle de l'orphelin qui interroge cet accent en moins, cet accent en trop, le

reliant au passé et au souvenir de l'extermination, tout en ayant représenté son salut et son espoir de futur.

Plus que comme un écrivain, Perec se peint dans ses textes comme un artisan-faussaire, aussi bien hanté par la tentation du faux et de la mauvaise foi que par la recherche de l'authentique et de l'identique. Ainsi, lorsqu'il se multiplie sans cesse dans ses textes, sa réinvention est toujours mise en œuvre à partir d'une variation, ou d'une marge d'erreur, comme le montre le personnage de Gaspard Winckler qui apparaît dans *Le Condottière*, dans *La Vie mode d'emploi* et dans *Un cabinet d'amateur*. Ce système singulier de déception des attentes du lecteur fait de l'écriture un moyen de se chercher tout en se soustrayant et en se rendant insaisissable. Enfin, la recherche autour du nom propre, compris en tant que lieu de mémoire d'une judéité défaillante et problématique, le porte à reconsidérer le trou au centre de son nom par sa nature changeante et malléable. À chaque fois qu'il altère ou déforme son patronyme, il met en scène son propre égarement par une nouvelle aventure de l'être – qu'il pourrait finalement contrôler lui-même, et non subir (à la différence de la volonté impérieuse de l'Histoire), se réfugiant dans la boutique obscure de l'artisan-faussaire –.

Initiés et initiateurs de leur propre lignée, ces trois écrivains cherchent plus à ressembler à leur propre œuvre, qu'à leurs proches, substituant à l'écriture sur soi une écriture de soi. Toutefois, ils sont loin d'être détachés du monde contemporain. En effet, leur présence auctoriale donne un sens ultérieur à leur œuvre littéraire au moment où ils contribuent, de manière différente l'un de l'autre, à lever le voile qui s'était posé, depuis la Libération, sur l'histoire des camps et de l'Occupation. Leurs œuvres cherchent des modalités esthétiques nouvelles pour répéter/perpétuer la parole des morts et la restituer, sans la trahir. « On ne doit pas parler à la place d'un autre »¹⁸⁰⁷ : Modiano le dit ouvertement lorsqu'il questionne les silences de son père. Pourtant, l'histoire de ce dernier l'interroge par la charge d'angoisse « héréditaire » dont elle est porteuse. Le devoir de mémoire est conçu à la fois comme une urgence intime et une exigence collective, depuis la longue période de refoulement qui a effacé, ou du moins mis en sourdine, la mémoire des cendres d'Auschwitz. Du reste, l'implication auctoriale des trois écrivains entraîne une remise en question de leur propre légitimité en tant que témoins « paradoxaux ». Comment relier en tant que fils, en tant qu'hommes et en tant qu'écrivains, la chaîne rompue de la transmission ? La dénonciation de l'extermination chez Perec est aussi touchante qu'oblique et silencieuse.

¹⁸⁰⁷ UP, p. 33.

Témoin qui n'a rien vu, il met en scène une quête identitaire mélancolique qui manque son objet, mais qui n'a de cesse de se réécrire et de se redire dans le but « de retenir, de faire survivre [...] d'arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse »¹⁸⁰⁸. La métaphore de l'« île du sport », dans *W*, révèle, par le biais de la fiction, la cruauté de la réalité concentrationnaire allemande, sans jamais l'explicitement.

Au contraire, Gary et Modiano, respectivement dans *La Danse de Gengis Cohn* et *La Place de l'étoile*, mettent en scène une mémoire corrosive de la Shoah et de l'Occupation, chargée de hanter les consciences de leurs lecteurs. Ainsi, ils exorcisent et subliment, par des phrases expressionnistes et fragmentées, par une mise en récit hallucinatoire et par un humour grotesque, toute la violence et l'absurdité des événements, pour en permettre une transmission plus percutante. De plus, ils se servent de deux personnages aussi bouffons qu'aberrants, issus de la stéréotypie occidentale, pour en faire des « machines à discours »¹⁸⁰⁹ qui mettent en crise le système des valeurs préétablies, interrogent le manque de repères contemporains, accusent la culture et la bibliothèque de l'extermination et renversent, enfin, tout discours identitaire, voire toute position simpliste ou manichéenne par rapport à la tragédie. Les responsabilités de la collaboration et de la Shoah, le poids de la honte et de la douleur sont exprimés de manière expressionniste et provocatrice, afin de réveiller la conscience collective.

D'autre part, nous avons mis en évidence comment les trois auteurs se rejoignent également autour d'une volonté commune de restauration et de restitution, par le biais d'une même tentative de contournement « mélancolique » de la tragédie. S'éloignant des voies canoniques du récit de guerre ou du témoignage, Modiano et Perec s'inspirent au blanc de la neige pour faire ressortir des textes leur « insavoir »¹⁸¹⁰ et chercher dans l'écriture une forme d'appréhension visionnaire du passé qui ne trahisse pas la mémoire des victimes. Ainsi, ils se servent des blancs typographiques comme des « lieux rhétoriques » de l'absence, allusifs de ce qui ne pourrait être reconstruit, imaginé ou restitué autrement.

Finalement, nous avons vu comment Perec et Modiano font souvent recours à la liste pour nommer les disparus, se servant d'un artifice esthétique qui apparaît aussi dans certains passages de l'œuvre de Gary, consacrés à la mémoire des Compagnons. Lorsque ce dernier demande à l'écriture de se faire cénotaphe des morts, l'humour et l'imaginaire laissent leur place au témoignage retentissant. Les noms des disparus servent à intégrer au récit une perte

¹⁸⁰⁸ *EE, OC I*, p. 646.

¹⁸⁰⁹ Timo Obergöker, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸¹⁰ Dominique Viart, « Le Silence des pères », art. cit., p. 109.

qui n'est pas « indicible » au sens blanchotien du terme, mais inacceptable et inassimilable. Du reste, la liste représente une structure formelle et esthétique qui donne voix au travail de mémoire, tenant compte des responsabilités éthiques de l'écriture. En effet, l'écho de ces noms répétés traverse l'époque du refoulement de l'après-guerre jusqu'à celle de la disparition des derniers témoins, cherchant à vaincre, par la force de son essentialité, et par son refus du pathétique, les défis posés par l'oubli. Enfin, *Ellis Island* et surtout *Dora Bruder* signent le passage de l'époque du refoulement à celle de l'hypermnésie, où des jeunes générations d'écrivains « en déshérence d'Auschwitz »¹⁸¹¹ se réclament de la fiction pour se réapproprier la tragédie de la Shoah, répéter à leur tour les mots des disparus et relier la chaîne de la transmission en tant que « nouveaux-témoins ».

Dans le but de poursuivre notre recherche sur l'identité à travers le prisme de la répétition, nous avons consacré la troisième partie de notre thèse à l'analyse du processus de création de l'œuvre littéraire de Gary, Perec et Modiano à partir de la parole de l'Autre-écrivain. Ainsi, nous avons choisi d'étudier les rapports que les trois auteurs entretiennent avec le champ de la littérature italienne, ce dernier représentant un « ailleurs » aussi bien passionnant que dépaysant pour les explorations poétiques de chacun d'entre eux. En particulier, nous avons tenté de mettre en évidence certains phénomènes d'influence intertextuelle du point de vue esthétique, aussi bien qu'existential, en choisissant d'explorer les affinités que Gary, Perec et Modiano entretiennent avec trois auteurs italiens du XIX^e siècle, respectivement : Luigi Pirandello, Italo Svevo et Cesare Pavese. En quoi la répétition de mots des autres influence-t-elle ou perturbe-t-elle le style propre à un auteur et donc son identité ? En quoi, en reprenant les mots de l'autre, pourrait-il se concevoir lui-même en tant qu'Autre ? L'auteur est « celui qui augmente », qui fait croître, donc celui qui répète « en ajoutant ». D'un certain point de vue, son texte est toujours une réécriture des textes précédents, comme s'il s'agissait d'un processus cannibale, d'intériorisation « alimentaire » des mots de l'autre.

Comme on l'a vu, Romain Gary ne cesse de réinventer son existence mythologique par fiction interposée, faisant souvent recours à des emprunts romanesques (dont le plus célèbre est peut être celui des *Âmes mortes* de Gogol) qu'il occulte volontiers. Nous avons cherché à démontrer que l'œuvre de Pirandello et notamment les pièces *Quando si è qualcuno*, *Sei personaggi in cerca d'autore* et celle tirée du roman *Il fu mattia Pascal*, auraient pu faire partie de ses lectures, présentant des affinités thématiques et structurelles

¹⁸¹¹ Cf. Dominique Viart, « Éthique de la restitution », art. cit.

importantes avec l'œuvre garyenne. Les thèmes du théâtre et du masque (compris comme une « forme-piège » que les autres imposent au sujet, devenu ainsi incapable d'être soi) sont extrêmement puissants chez les deux auteurs. De plus, Gary et Pirandello auraient pu se rejoindre autour de la figure de Mosjoukine, père putatif, pour l'un, et interprète majestueux de l'une de pièces les plus célèbres de l'autre. Enfin, la structure de *Quando si è qualcuno* anticipe l'histoire de Gary-Ajar d'une manière surprenante, à partir d'une attitude commune des protagonistes au « donjuanisme », voire à la poursuite du désir « picaresque » de vivre d'autres vies que la leur, fondant dans l'humour les aspects les plus contradictoires et les plus sombres de l'existence.

D'ailleurs, pourvu qu'il existe un véritable rapport d'influence avec l'œuvre de l'auteur de *Il fu Mattia Pascal*, chez Romain Gary, on assiste à une forme d'appropriation/réinvention de l'altérité qui n'est pas seulement textuelle, mais existentielle. À de nombreux points de vue, l'aventure pirandellienne de Romain Gary ne ferait que confirmer le fait que le refuge dans l'univers de l'autre, dans les histoires de l'autre, dans la langue de l'autre, dans les pensées de l'autre, ne comble pas l'absence ou le refus de soi-même, mais augmente, au contraire, le processus de dépossession et de dissolution de l'identité, les sublimant dans et par la puissance créatrice de l'écriture.

Chez Modiano et Perec, le contact respectif avec l'œuvre de Svevo et de Pavese semble se définir comme un voyage initiatique, à la fois dans la « mauvaise foi fondatrice de l'écriture » et dans les plis et les replis du « métier » de vivre/écrire. Dans les deux cas, la rencontre de l'autre déclenche une exploration nouvelle et relance la recherche à la fois sur le plan esthétique et existentiel. Svevo représente une source importante pour la formation du jeune Perec, qui déclare avoir appris de la *Coscienza di Zeno* comment l'aveu autobiographique, prétendument sincère, pourrait au contraire se nourrir richement de la mystification et du déguisement identitaire. Il s'agit d'un enseignement fondamental pour l'écrivain toujours partagé entre le désir double de « rester caché [et] être découvert, » mais aussi pour l'orphelin juif vivant sa judéité et les traumatismes de l'enfance sous le signe du ressassement, de l'ambiguïté et de la ruse. Enfin, Perec apprend, *via* Svevo, comment se jouer de la psychanalyse et comment avouer, par le biais d'une « confession (lire : création) mensongère », ce qu'il y a de plus proche à la vérité.

D'après Modiano, Pavese a également représenté une lecture de jeunesse d'une importance fondamentale pour son futur métier d'écrivain. Là encore il s'agit d'un rapport d'affinité qui se lit à partir d'une prédilection commune pour des structures formelles particulières, comme l'« autobiographie continuelle », ressassant toujours les mêmes motifs

autobiographiques avec des variations ; un style d'écriture allusif et poreux, traversé par une superposition d'images qui ne se lient entre elles qu'après coup, et une langue « pure » et elliptique, « impressionniste », qui se place entre la poésie et le récit. De plus, les deux écrivains ont en commun une attention aux thèmes de la mémoire et de l'enfance, cette dernière étant évoquée par chacun d'entre eux par une « esthétique du flou »¹⁸¹², qui recrée des atmosphères aux allures mythologiques, opposées au déracinement et au manque des repères du présent. Enfin, Modiano et Pavese partagent un compte à régler avec l'histoire et avec un sentiment de culpabilité inguérissable. En effet, d'une manière différente l'un de l'autre, ils peuvent être considérés deux « *latecomers* »¹⁸¹³ par rapport aux drames de la Seconde Guerre mondiale, le premier pour des raisons biographiques, le deuxième pour avoir déserté, volontairement, l'appel de l'Histoire et avoir refusé de s'engager, comme ses proches, dans la résistance.

Si Gary avec l'aventure Ajar (et de Qualcuno ?) se propose d'incarner « un énoncé nouveau », Perec et Svevo essayent de trouver par la littérature un moyen de devenir Autre, tout en restant les mêmes. Peut-on parler alors d'un véritable lien de « filiation » entre ces écrivains ? Ce qui est sûr, c'est que la reprise plus ou moins fidèle des mots de l'autre, même et surtout sous la forme « relationnelle »¹⁸¹⁴ et « transformationnelle » d'une variation « créatrice », est une forme d'influence et de transmission : d'une génération à l'autre, d'une communauté à l'autre, d'une littérature à l'autre, d'une identité à l'autre.

Finalement, analyser la figure de la répétition, à la fois comprise comme thème, comme modalité de composition, et comme pratique intertextuelle¹⁸¹⁵, aide à comprendre comment, (se) « répéter », (se) « reformuler », (se) « redire », c'est à chaque fois devenir Autre. À bien des égards, on ne devrait jamais parler de répétition, mais toujours de dissémination du même, du semblable, et d'un processus de différenciation qui distingue chaque aventure de l'être et de l'imaginaire par son unicité. À notre sens, Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano se servent de l'écriture pour « contourner l'identité », c'est-à-dire, à la fois, pour donner une forme courbe et compliquée à leur projet existentiel (en la créant, en la travaillant, en la dessinant, en la déformant, chacun à sa façon) et pour la

¹⁸¹² Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, cit. p. 55.

¹⁸¹³ Cf., *supra*, n. 1479, p. 332.

¹⁸¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, cit.

¹⁸¹⁵ Cf. pour cette approche Raphaëlle Guidée, « L'éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W.G. Sebald », art. cit., p. 38.

détourner par des artifices, en percevant, dans l'essence même des contours qu'on essaie de lui donner, des enfermements dangereux.

L'identité, lue à la lumière de la répétition, apparaît comme un « miroir d'êtres furtifs »¹⁸¹⁶ qui se cherchent en « passant toujours presque par les mêmes points, sans coïncider à [leur] sujet »¹⁸¹⁷. Autrement dit, la répétition pourrait bien se constituer en « forme-sens » de la recherche identitaire, mais à une seule condition : qu'elle joue sur les notes d'une variation esthétique essentielle, l'identité étant finalement « ce qu'on cherche et qui se dérobe sans cesse »¹⁸¹⁸.

¹⁸¹⁶ « Tout être est un miroir d'êtres furtifs. Des ombres passent sans cesse sur nos faces et ce sont autant de visages d'êtres qui ne sont plus et qui s'expriment par nous. », Pascal Quignard, *Le Vœu de silence, sur Louis-René des Forêts*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1985, p. 54.

¹⁸¹⁷ Éric Benoit, « Sas (la parole en exil) », art. cit.

¹⁸¹⁸ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 30.

Bibliographie

Œuvres de Romain Gary

Nous n'avons pas eu le moyen d'utiliser pour notre analyse des textes l'édition *Romain Gary, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », dirigée par Mireille Sacotte, avec un *Album Romain Gary* de Maxime Decout, en raison du fait qu'elle a été publiée le 16 mai 2019, quand notre thèse était presque déjà terminée. Nous avons consulté les notices et les notes des spécialistes, mais les citations des récits de l'auteur sont tirées des éditions listées ci-dessous :

Corpus primaire

Éducation européenne, Paris, Gallimard, « Folio », 1956 [Calmann-Lévy, 1945, traduction de Viola Garvin, *The Forest of Anger*, London, Cresset Press, 1944].

La Promesse de l'aube, Paris, Gallimard, 1960. Nous avons consulté l'édition publiée par SACOTTE, Mireille (éd.), *Légendes du Je, Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, pp. 266-547.

Pour Sganarelle, Frère Océan 1, Paris, Gallimard, « Folio », 1965.

La Danse de Gengis Cohn, Frère Océan 2, Paris, Gallimard, 1967.

La Nuit sera calme, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.

Pseudo, Paris, Mercure de France, 1976 (écrit sous le nom d'Émile Ajar). Nous avons consulté l'édition publiée par SACOTTE, Mireille (éd.), *Légendes du Je, Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, pp. 1275-1401.

Les Cerfs-Volants, Paris, Gallimard, 1980.

Vie et mort d'Émile Ajar, Paris, Gallimard, 1981. Nous avons consulté l'édition publiée par SACOTTE, Mireille (éd.), *Légendes du Je, Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, pp. 1405-1416.

Autres romans

Tulipe, Paris, Gallimard, « Folio », 1970 [Calmann-Lévy, 1946].

Le Grand vestiaire, Paris, Gallimard, « Folio », 1948.

Les Couleurs du jour, Paris, Gallimard, 1952.

Les Racines du ciel, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1956].

L'Homme à la colombe, Paris, Gallimard, 1958 (écrit sous le nom de Fosco Sinibaldi).

Lady L., Paris, Gallimard, « Folio », 1963.

Les Mangeurs d'étoiles, La Comédie américaine 1, Paris, Gallimard, « Folio », 1966.

La Tête coupable, Frère Océan... 3, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1968].

Adieu Gary Cooper, La Comédie américaine 2, Paris, Gallimard, « Folio », 1969.

Chien Blanc, Paris, Gallimard, 1970. Nous avons consulté l'édition publiée par SACOTTE, Mireille (éd.), *Légendes du Je, Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, pp. 561-727.

Les Trésors de la Mer Rouge, Paris, Gallimard, 1971. Nous avons consulté l'édition publiée par SACOTTE, Mireille (éd.), *Légendes du Je, Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, pp. 739-796.

Europa, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1972].

Les Enchanteurs, Paris, Gallimard, « Folio », 1973.

Les Têtes de Stéphanie ; traduit de l'américain *A Direct flight to Allah* par Françoise Lovat, Paris, Gallimard, « Folio », 1974 (écrit sous le nom de Shatan Bogat).

Gros-Câlin, Paris, Mercure de France, « Folio », 1974 (écrit sous le nom d'Émile Ajar).

Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable, Paris, Gallimard, 1975.

La Vie devant soi, Paris, Mercure de France, « Folio », 1975 (écrit sous le nom d'Émile Ajar). Nous avons consulté l'édition publiée par SACOTTE, Mireille (éd.), *Légendes du Je, Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009, pp. 1107-1262.

Clair de femme, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.

Charge d'âme, Paris, Gallimard, 1977.

L'Angoisse du roi Salomon, Paris, Mercure de France, « Folio », 1979 (écrit sous le nom d'Émile Ajar).

Les Clowns lyriques, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.

Le Vin des morts, BRENOT, Philippe (éd.), Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014.

Théâtre

Johnnie Cœur : comédie en 2 actes et 9 tableaux, Paris, Gallimard, 1961.

La Bonne moitié, Paris, Gallimard, 1979.

Recueils de nouvelles

Les Oiseaux vont mourir au Pérou : Gloire à nos illustres pionniers : nouvelles, Paris, Gallimard, 1962.

J'ai soif d'innocence et d'autres nouvelles à chute, édition présentée et annotée par PERREUR, Carine, Paris, Éditions Larousse, 2012 [Gallimard, 1962].

L'Orage, édition établie par NEUHOFF, Éric, Paris, L'Herne, « Le Livre de poche », 2005.

Autres textes

Ode à l'homme qui fut la France et autres textes autour du général de Gaulle, AUDI, Paul (éd.), Gallimard, Paris, 2000 [1997].

Textes de Romain Gary publiés dans AUDI, Paul et HANGOUËT, Jean-François, (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2005.

- « Journal d'un irrégulier », pp. 180-184.
- « À l'attention des lecteurs polonais de *La Promesse de l'aube* », pp. 281.

L'Affaire homme, textes de Romain Gary rassemblés et présentés par HANGOUËT, Jean-François et AUDI, Paul, traduction de l'anglais par DAUZAT, Pierre-Emmanuel, HANGOUËT, Jean-François et AUDI, Paul, Paris, Gallimard, 2005. Textes les plus cités :

- « Lettre aux Juifs de France », *Le Figaro Littéraire*, 9 mars 1970, pp. 8, 9.

« Lettre de Romain Gary à Patrick Modiano » du 31 août 1978, publiée dans GUIDÉE Raphaëlle, HECK, Maryline (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2012, p. 206.

Le Sens de ma vie (1914-1980), Paris, Gallimard, 2014. *Le Sens de ma vie* est un entretien radiophonique qui a eu lieu quelques mois avant le suicide de Gary pour Radio Canada. Il a été diffusé le 7 février 1982 et publié à titre posthume.

Fonds d'archive

Les Archives Romain Gary étaient en cours de catalogage à l'IMEC, comme le rapporte la chercheuse Valentina Chepiga, jusqu'en 2008 (cf. CHEPIGA, Valentina, « Les archives de Romain Gary », dans *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 29, 2008. pp. 171- 173, disponible en ligne, URL :

https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2008_num_29_1_1450, consulté le 30 juin 2019.

Pourtant, ils ont été vendus par l'ayant-droit, le fils de Gary, Alexandre Diego, à la société « Aristophil », au centre d'un scandale médiatique en 2013 (cf. l'article de NOCE, Vincent, *Libération*, 2013, disponible en ligne : URL :

https://www.liberation.fr/societe/2013/02/01/aristophil-gave-en-lettres-d-or_878630, consulté le 30 juin 2019.

La récente édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » consacrée à Romain Gary s'appuie sur le catalogue *Lectures de Romain Gary*, réalisé à l'occasion de l'exposition « Des Racines

du ciel à La Vie devant soi » tenue au Musée des Lettres et Manuscrits de décembre à février 2011. Nous avons consulté ce catalogue.

Dans notre thèse, nous avons fait référence aux Archives François Bondy ou aux Archives IMEC par le biais de Myriam Anissimov, qui en parle dans sa biographie : *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Gallimard, 2006 [2004].

Entretiens

Entretien avec CHANCEL, Jacques pendant la transmission « Radioscope », 26 octobre 1978, sur *France Inter*, disponible en ligne, URL : <https://www.ina.fr/audio/PHD99230651/romain-gary-audio.html>, consulté le 30 juin 2019.

Entretiens de Romain Gary publiés dans AUDI, Paul et HANGOUËT, Jean-François, (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2005. Entretiens les plus cités :

- « Un picaro moderne, entretien avec K.A. Jelenski », *Livres de France*, n° 3, mars 1967, pp. 3-9, ici pp. 11-16.
- « Questionnaire Marcel Proust », *Livres de France*, n° 3, mars 1967, pp. 18-19, ici pp. 31-32.
- « Son père était un diplomate russe et sa mère une comédienne française », propos recueillis par GUTH, Paul, *Le Figaro littéraire*, 22 décembre 1956, p. 4, ici pp. 33-36.
- « Gengis Cohn c'est moi », entretien avec JARDIN, Claudine, *Le Figaro*, 4 juillet 1967, p. 8, ici p. 37.
- « Quand je mets en scène », entretien paru dans *Lui*, n° 104, 1972, pp. 70-71, ici pp. 177-179.
- « Ils bouffent leur société avec appétit », pp. 189.
- « Le judaïsme n'est pas une question de sang », entretien avec LISCIA, Richard « L'Arche », 26 avril-25 mai 1970, pp. 40-45, ici pp. 193-197.
- « Rescapé de l'escadrille Lorraine », portrait par A. de Segonzac », partie de l'entretien avec Romain Gary, parue le 8 novembre 1945 dans *France Soir*, pp. 1, 2, ici p. 121.

Œuvres de Georges Perec

Nous avons utilisé l'édition *Georges Perec, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, dirigée par Christelle Reggiani, avec un *Album* de Claude Burgelin. Dans la bibliographie ci-dessous, nous citerons également les œuvres de l'auteur avec la date de leur première publication en volume, suivie de leurs références dans l'édition de la Pléiade (*OC I* et *OC II*).

Corpus primaire

L.G. : une histoire des années soixante, Paris, Seuil, « Librairie du XX^e siècle », 1992.
Articles les plus cités :

- « Le Nouveau roman et le refus du réel », *Partisans*, n° 3, février 1962, pp. 108-118, sous la signature de Georges Perec et Claude Burgelin, ici pp. 25-47.
- « Robert Antelme ou la vérité en littérature », *Partisans* n° 8, janvier-février 1963, pp. 121-134, ici pp. 87-114.

La Disparition, roman, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1969, *OC I*, pp. 263-479.

La Boutique obscure : 124 rêves, Paris, Denoël ; Gonthier, « Cause commune », 1973.

W ou le Souvenir d'enfance, Paris, Denoël, « Les Lettres nouvelles », 1975, *OC I*, pp. 655-793.

La Vie mode d'emploi : romans, Paris, Hachette ; POL, 1978, *OC II*, pp. 1-701.

Ellis Island, Paris, Éditions du Sobier, 1980 avec Robert Bober, disponible en cassette Vision Seuil (VHS Secam), 1991, puis : Paris, POL, 1995, *OC II*, pp. 869-904.

Je suis né, Paris, Seuil, 1990.

Textes les plus cités :

- « Je suis né », texte publié pour la première fois en 1988, dans le *Cahier Georges Perec*, n° 2, *Textuel* 34/44, n° 21, Université de Paris VII-Jussieu, pp. 161-163, ici p. 9-14.
- « Les Gnocchis de l'automne ou réponse à quelques questions me concernant. Autoportrait », *Cause commune*, n° 1, mai 1972, ici pp. 67-74.

PEREC, Georges, MATHEWS, Henry, *Roussel et Venise, esquisse pour une géographie mélancolique* [1976], dans PEREC, Georges, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil, 1991, pp. 73-107.

Autres romans

Les Choses : une histoire des années 60, Paris, Julliard, « Lettres nouvelles », 1965, *OC I*, pp. 1-112.

Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles », 1966, *OC I*, pp. 113-165.

- Un Homme qui dort*, Paris, Denoël, « Lettres nouvelles », 1967, *OC I*, pp. 167-262.
- Les Revenentes [sic]*, Paris, Julliard, « Idée fixe », 1972, *OC I*, pp. 481-545.
- Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, « L'Espace critique », 1974, *OC I*, pp. 547-653.
- Je me souviens (Les Choses communes Vol. 1)*, Paris, Hachette ; POL, 1978, *OC I*, pp. 795-898.
- Un Cabinet d'amateur : histoire d'un tableau*, Paris, Balland, « L'Instant romanesque », 1979, *OC II*, pp. 703-764.
- La Clôture et d'autres poèmes*, Paris, Hachette ; POL, 1980, *OC II*, pp. 765-805.
- L'Éternité*, Malakoff, Orange Export LTD, 1981, *OC II*, pp. 807-813.
- Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, 1975, *OC II*, pp. 817-858.
- Le Voyage d'hiver*, Paris, Seuil, 1993, *OC II*, pp. 859-867.
- L'Augmentation*, Paris, Hachette, 1981, précédée de *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation*, Paris, Hachette, « Littératures », 2008, *OC II*, pp. 905.
- « 53 jours », texte établi par MATHEWS, Harry et ROUBAUD, Jacques, Paris, Gallimard, Folio, 1993 [1989].
- Le Condottière*, avec préface de BURGELIN, Claude, Paris, Seuil, 2012.
- L'Attentat de Sarajevo*, avec préface de BURGELIN, Claude, Paris, Seuil, 2016.

Autres textes

- L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- Cahier de charges de La Vie mode d'emploi*, HARTJE, Hans, MAGNÉ, Bernard et NEEFS, Jacques (éd.), Paris, CNRS éd. ; Zulma, 1993.
- « Cher, très cher, admirable et charmant ami » : correspondance Georges Perec-Jacques Lederer, 1956-1961, LEDERER, Jacques (éd.), Paris, Flammarion, 1997.
- Penser/classer*, Paris, Seuil, 2003.
- Textes les plus cités :
- « Notes sur ce que je cherche », pp. 9-13.
 - « Les Lieux d'une ruse », *Cause Commune*, n° 1, Union générale d'éditions, 1977, p. 77-88, ici pp. 59-72.
- 56 lettres à un ami*, sous la direction de VERGNAUD, Didier, Coutras, Le Bleu du ciel, 2011.

Archives consultés

Correspondance privée, « Lettres de Georges Perec à Pierre Getzler, (1959-1961) », Ros. 145-164, Fonds Georges Perec.

Entretiens

BERTELLI, Dominique, et RIBIERE, Mireille (éd.), *Entretiens et Conférences*, t. I et t. II, Nantes, Joseph K, 2003. Entretiens les plus cités :

- Georges Perec, « Les Artistes devant la politique », réponse à un questionnaire, *Arts*, n° 10, 1-7 décembre 1965, *E/C*, t. I, pp. 40, 41.
- « Perec et le mythe du bonheur immédiat », propos recueillis par LIBERMANN, Jean, *Presse nouvelle hebdomadaire, Magazine de la vie juive*, n° 31, 3-9 décembre 1965, dans *E/C*, t. I, cit., pp. 52-58.
- « Entretien Georges Perec, Patricia Prunier », propos recueillis par PRUNIER, Patricia, 2 mai 1967, à Paris, *E/C*, t. I, pp. 69-75.
- « J'utilise mon malaise pour inquiéter mes lecteurs », propos recueillis par RÉDON, Anne, *Coopérateur de France*, 1-15 décembre 1969, *E/C*, t. I, pp. 106-112.
- « Pouvoirs et limites du romancier contemporain », conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'Université de Warwick (Coventry), dans *E/C*, t. I, pp. 76-88.
- « La Maison des romans », propos recueillis par BORCHIER, Jean-Jacques, *Le Magazine littéraire*, n° 141, octobre 1978, *E/C*, t. I, pp. 236-244.
- « Le Travail de la mémoire », entretien avec VENAILLE, Franc, dans *E/C*, t. II, pp. 47-54.
- Georges Perec, « En dialogue avec l'époque », propos recueillis par FARDEAU, Patrice, *France Nouvelle*, n° 1744, 16-22 avril 1979, *E/C*, t. II, pp. 55-67.
- « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, n° 76, « Georges Perec », 3^e trimestre 1979, *E/C*, t. II, pp. 90-108.
- « Georges Perec et Robert Bober : "Ellis Island, c'est le temps où les États-Unis incarnaient la terre promise" », propos recueillis par LIBERMAN, Jean, *Presse nouvelle hebdomadaire*, 21-27 novembre 1980, *E/C*, t. II, pp. 137-144.
- « Ce qui stimule ma racontouze », propos recueillis par ORIOL-BOYER, Claudette, 18 février 1981, Grenoble, *Texte En Main*, n° 1, printemps 1984, dans *E/C*, t. II, pp. 162-178.
- Georges Perec, Entretien avec PAWLIKOWSKA, Ewa, 5 avril 1981, Varsovie, *Littératures*, n° 7, dans *E/C*, t. II, pp. 199-208.

« Et ils jouent aussi... », *Georges Perec, Jeux et stratégies*, février 1980, dans BERTELLI, Dominique et RIBIERE, Mireille (éd.), *En dialogue avec l'époque*, Nantes, Joseph K., 2011, pp. 127-131.

Œuvres de Patrick Modiano

Corpus primaire

- La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard, « Folio », 1968.
- Livret de famille*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977.
- Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.
- Quartier perdu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1984.
- Dora Bruder*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999 [1997].
- Accident nocturne*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.
- Un pedigree*, Paris, Gallimard, 2005.
- Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, 2015.
- Souvenirs dormants*, Paris, Gallimard, 2017.

Autres romans

- La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, « Folio », 1969.
- Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972.
- Villa triste*, Paris, Gallimard, « Folio », 1975.
- Une jeunesse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981.
- De si braves garçons*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982.
- Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.
- Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988.
- Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989.
- Voyage de noces*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
- Fleurs de ruine*, Paris, Seuil, 1991.
- Un cirque passe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
- Chien de printemps*, Paris, Seuil, « Points », 1993.
- Du plus loin de l'oubli*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

Des inconnues, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.

La Petite Bijou, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

Dans le café de la jeunesse perdue, Paris, « Le Grand livre du mois », 2007.

L'Horizon, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.

L'Herbe des nuits, Paris, Gallimard, « Folio », 2012.

Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier, Paris, Gallimard, 2014.

Nos débuts dans la vie : théâtre, Paris, Gallimard, 2017.

Encre sympathique, Paris, Gallimard, novembre 2019.

Autres textes

MODIANO, Patrick et BERL, Emmanuel, *Interrogatoire ; (suivi de) Il fait beau, allons au cimetière*, Paris, Gallimard, 1976.

« Correspondance Patrick Modiano et Serge Klarsfeld (1978-1997) », dans GUIDÉE, Raphaëlle et HECK, Maryline (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2012, pp. 178-186.

« Avec Klarsfeld contre l'oubli », *Libération*, 2 novembre 1994, dans GUIDÉE, Raphaëlle et HECK, Maryline (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2012, pp. 176-177.

« Mon grand-père est né... » dans *Hamehune Modiano. The Genealogical Story Of The Modiano Family From 1570 To Our Days*, Athens, 2000, disponible en ligne, URL : http://www.themodianos.gr/The_Story.pdf, consulté le 30 juin 2019.

MALLE, Louis et MODIANO, Patrick, *Lacombe Lucien*, Paris, Gallimard, 1974, texte intégral du scénario et dossier critique édités par ROCHETEAU, Olivier, Paris, Gallimard, « Folioplus Classiques », 2008.

Entretiens

« Patrick Modiano. Apprendre à mentir », *Le Monde*, 23 mai 1973, p. 24, repris dans DE RAMBURES, Jean-Louis, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, pp.126-131.

Entretien avec EZINE, Jean-Louis, publié pour la première fois dans *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2501, 6 octobre 1975, et repris sous le titre « Patrick Modiano » dans EZINE, Jean-Louis, *Les Écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981, pp. 16-26.

« Patrick Modiano : travaux de déblaiement », propos recueillis par MAURY, Pierre, *Magazine littéraire*, n° 302, septembre 1992, republié dans le numéro spécial consacré au prix Nobel, hors-série, octobre 2014, pp. 30-34.

« Patrick Modiano. La consigne des enfants perdus », propos recueillis par DE GAUDEMAR, Antoine, *Libération*, 26 avril 2001, disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/2001/04/26/la-consigne-des-enfants-perdus_362563, consulté le 30 juin 2019.

« Sans famille », propos recueillis par GARCIN, Jérôme, *Le Nouvel Observateur*, le 2 octobre 2003, disponible en ligne, URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0114/sans-famille.html>, consulté le 30 juin 2019.

« Paris, ma ville intérieure », propos recueillis par GARCIN, Jérôme *Nouvel Observateur*, 26 septembre 2007, disponible en ligne, URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20070926.BIB0104/paris-ma-ville-interieure.html>, consulté le 30 juin 2019.

« Patrick Modiano : “C’est l’oubli le fond du problème, pas la mémoire” », propos recueillis par KAPRIÉLIAN, Nelly, 30 septembre 2012, *Les Inrocks*, disponible en ligne, URL : <https://www.lesinrocks.com/2012/09/30/livres/livres/modiano-herbe-des-nuits-entretien/> consulté le 30 juin 2019.

« Patrick Modiano, prix Nobel de littérature », propos recueillis par CROM, Nathalie, *Télérama*, 4 octobre 2014, disponible en ligne, URL : <http://www.telerama.fr/livre/patrick-modiano-se-livre,117471.php>, consulté le 30 juin 2019.

« Patrick Modiano, lauréat du prix Nobel de littérature », propos recueillis par CLÉMENT, Michel, *Le Monde*, 9 octobre 2014, disponible en ligne, URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/10/09/le-prix-nobel-de-litterature-a-patrick-modiano_4503598_3260.html, consulté le 30 juin 2019.

« Patrick Modiano : “Grand écrivain, c’est bizarre comme concept” », propos recueillis par BOURMEAU, Sylvain, 9 octobre 2014, *Les Inrocks*, disponible en ligne, URL : <https://www.lesinrocks.com/2014/10/09/livres/actualite/modiano-grand-ecrivain-bizarre/>, consulté le 30 juin 2019.

« Patrick Modiano : “écrire est toujours une insatisfaction” », propos recueillis par DEVARRIEUX, Claire, *Libération*, 26 décembre 2014, disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/2014/12/26/ecrire-est-toujours-une-insatisfaction_1170405, consulté le 30 juin 2019.

« Patrick Modiano : “si on fait de la prose, c’est parce qu’on est mauvais poète” », propos recueillis par LANÇON, Philippe, *Libération*, 9 octobre 2014, disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/2014/10/09/si-on-fait-de-la-prose-c-est-parce-qu-on-est-mauvais-poete_1118483, consulté le 30 juin 2019.

« Entretien avec Patrick Modiano », propos recueillis par MONTAUDON, Dominique, disponible sur le site de l’auteur, non daté, URL : <https://www.dominique-montaudon-auteure.com/entretien-avec-modiano>, consulté le 30 juin 2019.

Œuvres d'autres auteurs

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 [1947].

BASSANI, Giorgio, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Turin, Einaudi, 1962, tr. fr. : *Le Jardin des Finzi-Contini*, traduit de l'italien par ARNAUD, Michel, Paris, Gallimard, 1964.

BASSANI GIORGIO, *Cinque storie ferraresi : dentro le mura*, Milan, Feltrinelli, 2012.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par PICHOIS, Claude, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF, 1969.

BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

CANETTI, Elias, *La Langue sauvée : histoire d'une jeunesse, 1905-1921*; trad. de l'allemand par KREISS, Bernard, Paris, A. Michel, 2005 [1977].

CASARÈS, Maria, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980.

CAYROL, Jean, *Lazare parmi nous*, Paris, Seuil, 1950.

CELAN, Paul, *Aschenglorie* (« Gloire des cendres »), traduction de LEFEBVRE, Jean-Pierre, dans le recueil *Renverse du souffle*, Paris, Seuil, 2003.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, avant-propos par MONDOR, Henri, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

CHAIX, Marie, *Les Lauriers du lac de Constance : chronique d'une collaboration*, Paris, Seuil, 1974.

CHAIX, Marie, *L'Été du sureau*, Paris, Seuil, 2004.

DELBO, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970 [Genève, Gothier, 1965].

DEL CASTILLO, Michel *L'Adieu au siècle*, Paris, Seuil, 2000.

DHÔTEL, André, *Au pays où l'on n'arrive jamais*, Paris, Éditions Horay, 1955.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Carnets du sous-sol*, tr. du russe par HOWLETT, Sylvie, Paris, Magnard, 2008.

- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 [1977].
- DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, POL, 1985.
- ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003.
- FRANK, Anne, *Journal d'Anne Frank*, (« *Het Achterhuis* »), traduit par CAREN, Tylia et LOMBARD, Suzanne, préface de ROPS, Daniel, Paris, Calmann-Lévy, 1950.
- GASCAR, Pierre, *Les Bêtes, Le Temps des morts*, Paris, Gallimard, 1953.
- GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
- GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1933.
- GIDE, André, *Journal 1889-1939, Souvenirs*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- GIDE, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1972.
- HAENEL, Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, « Folio », 2009.
- IKOR, Roger, *Les Fils d'Avrom, I. La Greffe de printemps, II. Les Eaux mêlées*, Paris, A. Michel, 1955.
- JABÈS, Edmond, *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1991.
- JARDIN, Pascal, *La Guerre à neuf ans*, Paris, Grasset, 1971.
- JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, The Egoist Press, 1916 ; tr. fr. *Dedalus : portrait de l'artiste jeune par lui-même*, traduit par SAVITZKY, Ludmila, Gallimard, « Folio », 1974.
- LEVI, Primo, *Se questo è un uomo*, Turin, De Silva, 1947, réédition : *Se questo è un uomo*, Rome, La Biblioteca di Repubblica, « Novecento », 2002, tr.fr. *Si c'est un homme*, traduit par SCHRUFFENEGGER, Martine, Paris, Julliard, 1987, avec un texte de Primo Levi écrit en 1976 (appendice).
- LEVI, Primo, *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1987, tr. fr. *Les Naufragés et les rescapés*, traduit par MAUGÉ, André, Paris, Gallimard, 1989.
- MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998.
- MAKINE, Andreï, *Le Testament Français*, Paris, Mercure de France, 1995.
- MAKINE, Andreï, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Flammarion, 2006.
- MAKINE, Andreï, *Au-delà des frontières*, Paris, Grasset, 2019.

- MALAPARTE, Curzio, *Kaputt*, Naples, Casella, 1944.
- MALAPARTE, Curzio, *La pelle*, Milan, Mondadori, 1991 [1949].
- MALRAUX, André, *Écrits sur l'art*, t. I, *Les Voix du silence* (1951), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- MEMMI, Albert, *La Libération du juif*, Paris, Payot, 1972.
- MICHAUX, Henri, *Passages, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
- MORAND, Paul, *Ma légende* (1929), dans *Papiers d'identité*, Paris, Grasset, 1931.
- MOSJOUKINE, Ivan, *Quand j'étais Michel Strogoff*, Paris, La Renaissance du Livre, 1926, disponible sur Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853405s.image>, consulté le 30 juin 2019.
- PACHET, Pierre, *Autobiographie de mon père*, Paris, Le Livre de poche, [1987] 2006.
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere, Diario 1935-1950*, GUGLIELMINETTI, Marziano et LAY, Laura (éd.), avec une introduction de SEGRE, Cesare, Turin, Einaudi, 2014 [1952]; tr. fr. : *Le Métier de vivre*, traduit par ARNAUD, Michel, avec préface et notes de RUEFF, Martin, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 [1958].
- PAVESE, Cesare, *La luna e i falò* (1950), *La casa in collina* (1948), *Il Carcere* (1948), dans *Tutti i romanzi*, GUGLIELMINETTI, Marziano (éd.), Turin, Einaudi, 2000.
- PAVESE, Cesare, *La luna e i falò* (1950), tr. fr *La Lune et les feux*, traduit par ARNAUD, Michel, Paris, Gallimard, 2002.
- PIRANDELLO, Luigi, *Fuori di chiave*, Gênes, Formiggini, 1912.
- PIRANDELLO, Luigi, *Quando si è qualcuno* (1933), dans D'AMICO, Alessandro (éd.), *Maschere Nude « Pirandello e il teatro »*, vol. IV, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2007.
- PIRANDELLO, Luigi, *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Uno, nessuno e centomila* (1926), dans MACCHIA Giovanni (éd.), *Tutti i romanzi*, Milan, Mondadori, 2003.
- PIRANDELLO, Luigi, « L'umorismo » (1908) dans ANGELI, Franca (éd.), *Il punto su Pirandello*, Rome-Bari, Laterza, 1992. Tr. fr : PIROUÉ, Georges (éd.), « Essence, caractères et matière de l'humorisme » (1908), dans *Luigi Pirandello : Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël-Gonthier, 1968.
- PASCOLI, Giovanni, *Myricæ*, édité et commenté par NAVA, Giuseppe, Bologne, Pàtron, 2016.

- PLATON, *Le Banquet. Phèdre*, traduction, notices et notes par CHAMBRY, Émile, Paris, Flammarion, 1964.
- PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé* (1927), dans *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de TADIÉ, Jean-Yves, Paris, Gallimard, 1987-89.
- QUENEAU, Raymond, *Chêne et chien*, Paris, Gallimard, 1952.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Vœu de silence, sur Louis-René des Forêts*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1985.
- QUIGNARD, Pascal, *Petits Traités I*, Paris, Éditions de Maeght, 1990.
- RACZYMOW, Henri, *Un cri sans voix*, Paris, Gallimard, 1985.
- ROUBAUD, Jacques, *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.
- ROUSSEAU, Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1979.
- ROUSSET, David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.
- ROUSSET, David, *Les jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947.
- SCHWARZ-BART, André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
- SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
- STENDHAL, Henri Beyle, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995.
- SVEVO, Italo, *La coscienza di Zeno*, Bologne, Cappelli, 1923, dans LAVAGETTO, Mario, *Italo Svevo*, Milan, Mondadori, « Meridiani », 2004 ; tr. fr. : *Italo Svevo, La Conscience de Zeno*, traduit par MICHEL, Pierre-Henri, revue par FUSCO, Mario, dans SVEVO, Italo *Romans*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2010.
- SVEVO, Italo, *Écrits intimes. Essais et lettres*, FUSCO, Mario (éd.), Paris, Gallimard, 1973.
- SVEVO, Italo, *Una vita*, Trieste, Vram, 1892 et *Senilità*, Trieste, Vram, 1898, dans LAVAGETTO, Mario, *Italo Svevo*, Milan, Mondadori, « Meridiani », 2004.
- WIESEL, Elie, *La Nuit*, Paris, Seuil, 1958.
- WIESEL, Elie, *Un Juif, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977.
- WIESEL, Elie, *Paroles d'étranger*, Paris, Seuil, 1982.
- WIESEL, Elie et SEMPRUN, Jorge, *Se taire est impossible*, Paris, Éd. Mille et Une Nuits, 1995.

Bibliographie sur Romain Gary

Biographies et autres textes sur la vie de l'auteur

ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël, 2006 [2004].

BELLOS, David, *Romain Gary, A Tall Story*, London, Harvill Secker, 2010.

BONA, Dominique, *Romain Gary*, Paris, Mercure de France, 1987.

CATONNÉ, Jean-Marie, *Romain Gary/Émile Ajar*, Paris, Belfond, 1990.

CATONNÉ, Jean-Marie, *Romain Gary, de Wilno à la Rue du Bac, biographie*, Solin, Actes du Sud, 2010.

CHEMIN, Arianne, *Grand Mariage en douce*, Paris, Le Grand Livre du mois, 2016.

DÉSÉRABLE, François-Henri, *Un certain M. Piekielny*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2017.

PAVLOWITCH, Paul, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981.

SCHOOLCRAFT, Ralph, *Romain Gary: The Man Who Sold His Shadow*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

SEKSIK, Laurent, *Romain Gary s'en va-t-en guerre*, Paris, Flammarion, 2017.

Monographies et volumes collectifs

ABDELJAOUAD, Firyel, HANGOUËT, Jean-François et LABOURET, Denis (dir.), *Signé Ajar*, Actes de la première Journée d'études *Romain Gary* organisée en Sorbonne, le 6 mars 2004, par le Centre de littératures françaises du XX^e siècle (Université Paris IV) et l'Association *Les Mille Gary*, avec le concours de l'Université Paris III, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004. Articles les plus cités :

- MURAT, Michel, « D'un auteur l'autre », pp. 25-28.
- BELLOS, David, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des Ajaristes », pp. 29-48.

AMSELLEM, Guy, *Romain Gary, Les Métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

AUDI, Paul, *L'Europe et son fantôme*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003.

AUDI, Paul, *La Fin de l'impossible*, Paris, C. Bourgois, 2005.

AUDI, Paul et HANGOUËT, Jean-François, (dir.), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2005. Articles les plus cités :

- LAHOUATI, Gérard, « Portrait de l'artiste en Sganarelle », pp. 101-106.

- *Correspondance Louis Jouvet-Romain Gary, 25 octobre 1945-11 juin 1951*, dans SARFATI, Gisèle, « Rencontre avec deux hommes remarquables : Romain Gary et Louis Jouvet », pp. 71-93.
- KAUFMANN, Judith, « Romain-Gary-Gengis-Cohn, un terroriste de l'humour », pp. 230-237.

AUDI, Paul, *Je me suis toujours été un autre : le paradis de Romain Gary*, Paris, C. Bourgois, 2007.

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

BLANCH, Lesley, *Romain : un regard particulier* ; trad. de l'anglais par LAMBERT, Jean, Arles, Actes Sud, 1998.

BOISEN, Jørn, *Un picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman*, Odense, Odense University Press, 1996.

BURGELIN, Claude, *Les mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, 2012.

DIVER, Ruth, *Enfants russes, écrivains français, Nathalie Sarraute et Romain Gary*, Paris, Honoré de Champion, 2013.

GELAS, Nicolas, *Romain Gary, ou l'Humanisme en fiction. S'affranchir des limites, se construire dans les marges*, Paris, L'Harmattan, 2012.

HUSTON, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Québec, Actes Sud, 1995.

OBERGÖKER, Timo, *Écritures du non-lieu, Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Georges Perec, Patrick Modiano*, Francfort, Peter Lang Edition, 2014, deuxième édition actualisée et enrichie.

PÉPIN, Jean-François, *Aspects du corps dans l'œuvre de Romain Gary*, Paris, L'Harmattan, 2003.

ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture, De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 2005.

ROUMETTE, Julien, SCHAFFNER, Alain et SIMON, Anne (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Actes du colloque des 25-26-27 septembre 2014, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, Honoré Champion, 2018. Articles les plus cités :

- BELLOS, David, « Momo ou *Les Misérables* », pp. 187-194.
- DAYAN ROSENMAN, Annie, « Les Violons juifs de Romain Gary », pp. 49-62.
- BRENOT, Philippe, « La Place du *Vin des morts* dans la vie et l'œuvre de Romain Gary », pp. 209-216.

ROUMETTE, Julien, *Romain Gary ou le deuil de la France Libre*, Paris, Honoré Champion, 2018.

SACOTTE, Mireille (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

SACOTTE, Mireille et SIMON, Anne (dir.), *Romain Gary : écrivain-diplomate*, Paris, ADPF, 2003.

Articles

BELLOS, David, « In the Worst Possible Taste Romain Gary's Dance of Gengis Cohn », dans SHERMAN, Joseph et ROBERTSON, Ritchie (éd.), *The Yiddish Presence in European Literature*, Oxford, Legenda, 2005, pp. 13-21.

BELLOS, David, « How Many Identities Makes One? The Curious Case of Romain Gary », *Multilingual Matters*, 4.1-2, 2004, pp. 19-27.

BOISEN, Jørn, « La conception du temps chez Romain Gary », *Revue Romane*, Bind 29, 1994, disponible en ligne, URL : https://www.academia.edu/841456/La_conception_du_temps_chez_Romain_Gary, consulté le 30 juin 2019.

BOISEN, Jørn, « Un autre genre d'antimémoires : mémoire et oubli chez Romain Gary », *Revue Romane*, Octobre 2010, vol. 45, issue 2, pp. 234-246.

DAINESE, Francesca, « L'Homme est-il allemand ? Trouble identitaire et mal humain chez Romain Gary », Actes de la Journée d'études « Le Mal était partout », X Journée de la Francophonie, Université de Vérone, 23 mars 2015, en cours de publication sous la direction de GORRIS CAMOS, Rosanna et DE PIERI, Damiano, dans *Feuillages*, Collana del Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese dedicata alle letterature francofone.

DAINESE, Francesca, « Romain Gary à la découverte de la mer Rouge : la recherche du trésor comme métaphore existentielle », dans *Un trésor de textes*, Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, SUSLLF, Università di Padova, 26-28 septembre 2018, en cours de publication sous la direction de BETTONI, Anna et PIVA, Marika, Florence, Olschki.

DAYAN ROSENMAN, Anny, « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoiles : la judéité paradoxale de Romain Gary », dans *Les Temps Modernes*, n° 568, novembre 1993, pp. 30-54.

DAYAN ROSENMAN, Anny, « Les Cachettes de Romain Gary », dans *Tourments d'écrivains. Passion de lecteurs*, sous la direction de CORCOS, Maurice, *Confrontations psychiatriques*, n° 48, dernier trimestre 2008, pp. 31-42.

DAYAN ROSENMAN, Anny, « Romain Gary. Au nom du père », dans *Transmissions et filiations. Revue de Sciences Humaines*, n° 301, sous la direction de TREVISAN, Carine et PINÇONNAT, Chrystel, 2011, pp. 53-68.

DAYAN ROSENMAN, Anny, « Romain Gary, les liens de l'identité et de l'histoire », dans SKRUPSKELYT, Victorija et de RINN, Michael (dir.), « Romain Gary, un homme

d'Europe d'Est en Ouest », *Les Cahiers de l'Université de Kaunas*, Lituanie, 2009, pp. 71-81.

DAYAN ROSENMAN, Anny, « Madame Rosa, Monsieur Salomon ou les “lois de la nature” chez Romain Gary », *Champ psychosomatique* 2008/2, n° 50, pp. 19-35.

EHRENFREUND, Yaël Catherine, « Répéter à l'envers ou le désespoir des clowns. Étude comparée de Romain Gary et Heinrich Böll », dans TRAN-GERVAT, Yen-Mai et EHRENFREUND, Catherine (dir.), « Le Comique de répétition », *Humoresques*, n° 26, Paris, Corhum, 2007, pp. 135-148.

HUSTON, Nancy, « Romain Gary, A Foreign Body in French Literature », « Creativity and Exile : European/American Perspectives II », *Poetics Today*, vol. 17, n° 4, 1996, pp. 547-568.

KAUFMANN, Judith, « La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident », « Le mythe littéraire et l'histoire », *Études Littéraires*, vol. 17, n° 1, avril 1984, pp. 71-94.

LABBÉ, Dominique, « Romain Gary et Emile Ajar », 2008, disponible en ligne, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00279663>, consulté le 30 juin 2019.

LETOURNEAU, Ingrid, « Le sauvetage des juifs au Chambon-sur-Lignon à travers *Les Cerfs-volants* de Romain Gary », *Tsafon* 72, 2016, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/tsafon/358>, consulté le 30 juin 2019.

LÉVY, Clara, « Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langue française », dans *Sociétés contemporaines*, 2001/4, n° 44, pp. 75-90, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-75.htm?contenu=article>, consulté le 30 juin 2019.

LORANDINI, Francesca, « “On est toujours piégé dans un je”. Le choix autobiographique de Gary-Ajar », *Tangence*, n° 97, 2011, pp. 25-44.

RINN, Michael, « L'humour pathétique de Romain Gary : sémio-pragmatique des figures de la véhémence », *Protée*, 2009, 37, 2, pp. 79-89, disponible en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2009-v37-n2-pr3490/038457ar/>, consulté le 30 juin 2019.

ROUMETTE, Julien, « Les Premiers récits de Romain Gary : la fiction au risque du discours moral », *Fabula*, « Les colloques. Les moralistes modernes », disponible en ligne, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1321.php>, consulté le 30 juin 2019.

ROUMETTE, Julien « “La Hausse des cris” : Romain Gary et l'irrespect carnavalesque », *Littératures*, 65, 2011, pp. 93-113, disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/litteratures/457>, consulté le 30 juin 2019.

NOUSS, Alexis, « L'identité coupable. L'œuvre de Romain Gary » dans OUELLET, Pierre et alii (dir.), *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2002, pp. 21-34.

SCHOOLCRAFT, Ralph, « Une éducation européenne : de Roman Kacew à Romain Gary », dans FAERBER, Johan et ANDRÉ, Marie-Odile, *Premiers romans*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 139-146.

SPIRE, Kerwin, « Comment vivre après Auschwitz ? Romain Gary et l'écriture de l'après (1946-1956) », *Diasporas*, n° 22, 2013, pp. 216-225.

SUNGOLOWSKY, Joseph, « La Judéité dans l'œuvre de Romain Gary. De l'ambiguïté à la transparence symbolique », *Études littéraires*, vol. 26, n° 1, été 1993, pp. 111-127.

TODOROV, Tzvetan, « Le siècle de Romain Gary », *Mémoire du mal, tentation du bien : enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2001, pp. 233-246.

VAN MONTFRANS, Manet, « Perec, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », dans *Marcel Proust Aujourd'hui*, 7, Leiden, Brill, pp. 139-157, disponible en ligne, URL : <https://brill.com/view/title/30251>, consulté le 30 juin 2019.

WARDI, Charlotte, « Romain Gary, La Danse de Gengis Cohn », dans *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 55-68.

Dossiers et revues

« Romain Gary, ses faces cachées », *Magazine littéraire* n° 577, mars 2017.

AUBEL, François (dir.), *Lectures de Romain Gary* ; préface de L'HERITIER, Gérard, coédition : Paris, Gallimard, « Éd. des Équateurs » et Musée des lettres et manuscrits, « Le Magazine littéraire », 2010.

DECOUT, Maxime (dir.), « Romain Gary », *Europe*, n° 1022-1023, Juin-Juillet 2014. Articles les plus cités :

- DECOUT, Maxime, « L'Existentialisme dissident de Romain Gary », pp. 52-62.
- DAYAN ROSENMAN, Annie, « Nina, Mina, Malwina, Rosa, les femmes et les mères chez Romain Gary », pp. 104-114.
- BAUELLE, Yves, « Le Carnaval des noms », pp. 134-144.
- ROLAND, Geneviève, « Romain Gary en panne de rideau », pp. 196-204.

RENARD, Paul (dir.), « Romain Gary-Émile Ajar, *Éducation européenne* et *La Vie devant soi* », *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 32, déc. 2001. Articles les plus cités :

- DOUZOU, Catherine, « Récit et récits dans *Éducation européenne* », pp. 51-61.
- LECARME-TABONE, Éliane, « Prométhée et le vautour ou de *La Promesse de l'aube* à *La Vie devant soi* », pp. 81-92.

ROUMETTE, Julien (dir.), « Romain Gary, l'ombre de l'histoire », Mirail, Presses Universitaires du Mirail, *Littératures*, 56/2007. Articles les plus cités :

- ROUMETTE, Julien, « Le Cauchemar de l'Histoire. *Chien blanc* à la lumière de *La Danse de Gengis Cohn* », pp. 37-60.
- CATONNÉ, Jean Marie, « L'aviateur enterré ou la démythification de l'image de l'aviateur dans l'œuvre de Romain Gary », pp. 79-93.

- AUDI, Paul et MARTIN, Jean-Pierre, « Gary, entre appartenance et identité », pp. 109-127.
- SCHOOLCRAFT, Ralph, « Dialogue de la mémoire et de l’histoire chez Romain Gary : effets de *Cerfs-volants* », pp. 141-158.
- HANGOUËT, François, « Burn, baby, burn », pp. 193-204.

ROUMETTE, Julien, « Picaros et paumés : voyous, prostituées, maquereaux, vagabonds dans l’œuvre de Gary », *La Revue des lettres modernes*, série Romain Gary, 2, Paris, Lettres modernes Minard/Classiques Garnier, 2014.

Autres sources consultées

Colloque « Passion “Romain Gary” », 28 et 29 novembre 2014, CUM, Centre universitaire méditerranéen de Nice, disponible en ligne en 7 parties : <https://www.youtube.com/watch?v=bsOYBmEULj4>, consulté le 30 juin 2019.

ANISSIMOV, Myriam et DECOUT, Maxime, dans « Vies réelles, vies rêvées d’un écrivain caméléon. L’impossible judéité de Romain Gary », *Les Livres des mondes juifs*, 7-8 février 2015, huitième édition, Maison du Barreau, disponible en ligne, URL : http://www.akadem.org/sommaire/colloques/livres-des-mondes-juifs-et-diasporas-en-dialogue-2015/l-impossible-judeite-de-romain-gary-05-03-2015-68057_4575.php, consulté le 30 juin 2019.

Site du Groupe de bombardement « Lorraine » : <https://www.ordredelaliberation.fr/fr/compagnons/les-unites-militaires/le-groupe-de-bombardement-lorraine>, consulté le 30 juin 2019.

Site officiel de « L’Ordre de la Libération » : <https://www.ordredelaliberation.fr/fr/les-femmes-et-les-hommes-compagnon-de-la-liberation>, et site des « Français Libres » : <http://www.francaislibres.net/liste/fiche.php?index=59833>, consultés le 30 juin 2019.

Bibliographie sur Georges Perec

Biographie

BELLOS, David, *Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.

Monographies et volumes collectifs

BRASSEUR, Roland, *Je me souviens de Je me souviens*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2003 [1998].

BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1990.

BURGELIN, Claude, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Belval, Circé, 1996.

BURGELIN, Claude, *Les mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, 2012.

BURGELIN, Claude, HECK, Maryline et REGGIANI, Christelle (dir.), *Georges Perec*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2016.

CORCOS, Maurice, *Georges Perec et la mélancolie*, Paris, Albin Michel, 2005.

DELEMAZURE, Raoul, *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Garnier, 2019.

DE RIBAUPIERRE, Claire, *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, préf. de Claude BURGELIN, Bruxelles, Part de l'œil, 2001.

DUVIGNAUD, Jean *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993.

GUIDÉE, Raphaëlle, *Mémoires de l'oubli : William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Paris, Garnier, 2017.

HECK, Maryline, *Le Corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012.

JØRGENSEN, Steen Bille et SESTOFT, Carsten (dir.), *Georges Perec et l'histoire : actes du colloque international de l'Institut de littérature comparée*, Université de Copenhague, les 30 avril-1^{er} mai 1998, Copenhague, Museum Tusulanum press, *Études romanes*, n° 46, 2000. Articles les plus consultés :

- MAGNÉ, Bernard, « Coup d(e) H », pp. 77-86.
- MOLKOU, Elizabeth et ROBIN, Régine, « De l'Arbre à l'herbier. L'Histoire pulvérisée », pp. 87-104.
- DAYAN ROSENMAN, Anny, « Écriture et Shoah : raconter cette histoire-là, déchiffrer la lettre », pp. 169-182.

KIM, Myoung-Sook *Imaginaire et espaces urbains : Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L., 1991.

MAGNÉ, Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan, « 128 », 1999.

MONTÉMONT, Véronique et REGGIANI, Christelle (textes réunis et présentés par), *Georges Perec, artisan de la langue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012.

OBERGÖKER, Timo, *Écritures du non-lieu, Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Georges Perec, Patrick Modiano*, Francfort, Peter Lang Edition, 2014, deuxième édition actualisée et enrichie.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *L'Amour des commencements*, Paris, Gallimard, 1986.

REGGIANI, Christelle, (dir.), *Relire Perec : actes du colloque de Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

- HECK, Maryline, « Pour un Perec politique », pp. 73-88.
- CONSENSTEIN, Peter, « L'identité juive de Georges Perec », pp. 89-104.
- SALCEDA, Hermes, « Contrainte et mémoire dans *La Disparition* », pp. 219-232.
- MAEYAMA, Yû, « Notes préparatoires de *La Disparition* de Georges Perec : genèse de la saga d'une famille brisée », pp. 233-258.

ROBIN, Régine, *Le Deuil de l'origine*, Paris, Éd. Kimé, 2003.

SCHULTE NORDHOLT, Annelise, *Perec, Modiano, Raczynow. La Génération d'après et la Mémoire de la Shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

SPERTI, Valeria, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005.

TURIN, Gaspard, *Poétique et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.

VAN MONTFRANS, Manet, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 1999.

WADHERA, Priya, *Original Copies in Georges Perec and Andy Warhol*, Leiden ; Boston, Brill-Rodopi, 2017.

WILKEN, Rowan et CLEMENS, Justin, *The Afterlives of Georges Perec*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

ZARD, Philippe, *De Shylock à Cinoc : essai sur les judaïsmes apocryphes*, Paris, Garnier, 2018.

Articles

BÉNABOU, Marcel, « Perec et la judéité », *Cahier Georges Perec n° 1*, « Colloque de Cerisy », juillet 1984, MAGNÉ, Bernard (dir.), Paris, P.O.L., 1985, pp. 15-30.

BÉNABOU, Marcel, « Vraie et fausse érudition », dans RIBIÈRE, Mireille (dir.), *Parcours Perec*, Actes du Colloque de Londres de mars 1988, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 41-48.

BÉNABOU, Marcel, « Faux et usage du faux chez Perec », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* /3, 1994, pp. 41-47.

BLANCKEMAN, Bruno, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? », dans HECK, Maryline (dir.), *Cahier Georges Perec n° 11*, « Filiations perecquiennes », Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, pp. 121-132.

BURGELIN, Claude, « Voyages en arrière-pays : Littérature et mémoire aujourd'hui », numéro spécial, « États de mémoire », *L'Inactuel*, I, 1988, pp. 55-74.

CALGAN, Edoardo, « Ellis Island : récit sans frontières », *Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* / 1, disponible en ligne, URL : https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/e_cagnan-2.pdf, consulté le 30 juin 2019.

CHASSAIN, Adrien, « “Dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es” », Rhétorique et écriture de soi dans l'œuvre essayistique de G. Perec », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* /1, disponible en ligne, URL : <https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/ACHassain.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

COLONNA, Vincent, « *W*, un livre blanc », dans BÉNABOU, Marcel et POUILLOUX, Jean-Yves (dir.), *Cahier Georges Perec n° 2*, « *W* ou le souvenir d'enfance : une fiction ? », *Textuel* 34/44, n° 21, Université de Paris VII-Jussieu, 1988, pp. 1-12.

DAINESE, Francesca, « Georges Perec et la J(e)udéité, premiers écrits », dans *Contourner le vide, écriture et judeité(s) après la Shoah*, Actes de la Journée d'études « Judéités sans judaïsme après la Catastrophe », qui s'est déroulée à l'Université de Vérone le 2 février 2017. L'ouvrage est en cours de publication sous la direction de DAINESE, Francesca et QUAGLIA, Elena, chez l'éditeur Giuntina, Florence.

DAINESE, Francesca, « Italo Svevo et Georges Perec. Histoire d'une confession mensongère », dans DELEMAZURE, Raoul, HAMAIDE-JAGER, Eléonore, JOLY, Jean-Luc et ZWENGER, Emmanuel, (dir.), *Cahier Georges Perec n° 14*, « Filiations perecquiennes étrangères », en cours de publication chez Le Castor Astral.

DANGY, Isabelle, « Présences du mythe dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », dans *Chances du roman, charmes du mythe : Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/2133>, consulté le 30 juin 2019.

DAYAN ROSENMAN, Anny, « Sauver le père », dans ANDRÉ, Jacques et CHABERT, Catherine, *L'Oubli du père*, Paris, PUF, 2004, pp. 147-173.

DECOUT, Maxime, « Georges Perec : la judéité de l'autre », *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 49, 2010.

DECOUT, Maxime, « Topographie de l'inconscient juif dans *La Boutique obscure* », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* /1, disponible en ligne, URL : http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/M_Decout.pdf, consulté le 30 juin 2019.

DECOUT, Maxime, « Georges Perec : grandeur et misère d'une signification abymée », *Études littéraires*, 43,1, 2012, pp. 157-171.

DELEMAZURE, Raoul, « Portrait de l'artiste en singe savant : Perec ou la rhétorique de l'autoportrait », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* / 4, disponible en ligne, URL : <http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/>, consulté le 30 juin 2019.

GUIDÉE, Raphaëlle, « L'Éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec », dans ENGELIBERT, Jean-Paul et TRAN-GERVAT, Yen-Maï, *La Littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, pp. 37-47.

HARTJE, Hans : « Kafka dans Perec », dans ZARD, Philippe (éd.), *Sillage de Kafka*, Paris, Le Manuscrit, « L'Esprit des lettres », 2007.

HECK, Maryline, « La Fabrique du souvenir : mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », dans *Texte*, n^{os} 41/42, Toronto, 2007, pp. 123-150.

HECK, Maryline, « *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec : le blanc, le neutre ou comment écrire l'absence », dans HIDALGO-BACHS, Bernadette et MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e et XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2014, pp. 383-394.

LAVALLADE, Éric, « Lieux Obscurs. Parcours biographiques et autobiographiques dans *La Boutique Obscure* entre 1968 et 1972 », *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes* / 1, disponible en ligne, URL : https://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/Eric_Lavallade_Lieux_Obscurs.pdf, consulté le 30 juin 2019.

LEJEUNE, Philippe (éd.), « Villin-souvenir », texte inédit présenté par LEJEUNE, Philippe, *Genesis*, n^o1, 1992, p. 127-151, disponible en ligne, URL : www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1992_num_1_1_878, consulté le 30 juin 2019.

MAGNÉ, Bernard, « L'autobiotexte perecquien », contenu dans *Le Cabinet d'amateur*, n^o 5, 1997. Le texte sera prochainement republié dans une nouvelle édition des *Perecollages*, sous la direction de Christelle Reggiani et Jean-Luc Joly.

MAGNÉ, Bernard, « Perec parapheur », dans SALCEDA, Hermes et THOMAS Jean-Jacques (éd.), *Le Pied de la lettre. Créativité et littérature potentielle*, La Nouvelle Orléans, Presses Universitaires du Nouveau Monde, p. 91-102, disponible en ligne, URL : <http://www.ieeff.org/f17magne.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

MOLTENI, Patrizia, « Faussaire et réaliste : le premier Gaspard de Georges Perec », dans BEAUMATIN, Éric et HARTJE, Hans (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 6, « ‘L’Œil d’abord’ ». Georges Perec et la peinture », Paris, Seuil, 1996. pp. 56-79.

TURIN, Gaspard, « Listes perecquiennes et filiation contemporaine : entre *hybris* et mélancolie », dans HECK, Maryline (dir.), *Cahier Georges Perec n° 11*, « Filiations perecquiennes », Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, pp. 43-59.

VAN MONTFRANS, Manet, « Perec, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », dans *Marcel Proust Aujourd’hui*, 7, Leiden, Brill, pp. 139-157, disponible en ligne, URL : <https://brill.com/view/title/30251>, consulté le 30 juin 2019.

WOLF, Nelly, « Georges Perec : la cicatrice ou le visage de l’exil », *Cahiers d’histoire et de littératures romanes*, Universitätsverlag, Winter, 2008, Heidelberg, pp. 105-112.

ZARD, Philippe, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », *Pardès*, n° 45, 2009/1, pp. 123-135.

ZARD, Philippe, « Perec et Kafka, des kabbalistes devenus fous ? », *Perspectives. Revue de l’Université hébraïque de Jérusalem*, n° 12, 2005, pp. 103-131.

Dossiers et revues

« Georges Perec : ses vies mode d’emploi, enfin dans la Pléiade », *Magazine littéraire* n°579, mai 2018.

DECOUT, Maxime (dir.), « Georges Perec », *Europe*, n° 993/994, janvier/février, 2012.

Articles les plus cités :

- REGGIANI, Christelle, « Perec avant l’Oulipo », pp. 26-32.
- DECOUT, Maxime, « Les Judéités bricolées de Georges Perec », pp. 183-194.
- COSNARD, Denis, « Perec-Modiano, un dialogue imaginaire », pp. 232-236.

Cahiers Georges Perec le plus consultés :

- *Cahier Georges Perec n° 1*, « Colloque de Cerisy », juillet 1984, MAGNÉ, Bernard (dir.), Paris, P.O.L., 1985.
- *Cahier Georges Perec n° 2*, « *W* ou le souvenir d’enfance : une fiction ? », BENABOU, Marcel et POUILLOUX, Jean-Yves (dir.), *Textuel* 34/44, n° 21, Université de Paris VII-Jussieu, 1988.

Autres sources consultées :

« Georges Perec et *La Disparition* », INA, « Actualité littéraire », 5 juin 1969, disponible en ligne, URL : <https://www.ina.fr/video/I09345611>, consulté le 30 juin 2019.

Catalogue des lectures de Georges Perec, disponible sur le site de l’Association Georges Perec, URL :

http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/catalogue_de_la_bibliotheque_de_georges_perec.pdf, consulté le 30 juin 2019.

Bibliographie sur Patrick Modiano

Monographies et volumes collectifs

AVNI, Ora, *D'un passé l'autre : aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997.

BLANCKEMAN, Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, A. Colin, 2009.

BLANCKEMAN, Bruno, *Patrick Modiano ou l'écriture comme un nocturne*, Caen, Passage(s), novembre 2019.

COOKE, Dervilla, *Present Pasts: Patrick Modiano's (auto)Biographical Fictions*, Amsterdam-New York, Rodopi « Faux titre », 2005.

COSNARD, Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2010.

DEMEYÈRE, Annie, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002.

FLOWER, John E. (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

Articles les plus cités :

- THIEL-JANCZUK, Katarzyna, « Les Biographies imaginaires de Patrick Modiano », pp. 131-142.
- WOLF, Nelly, « Figures de la fuite chez Patrick Modiano », pp. 211-223.

GELLINGS, Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano : le fardeau du nomade*, Paris, Minard, 2000.

GRENAUDIER, Klijn, *La Part du féminin dans l'œuvre de Patrick Modiano : fonctions et attributs des personnages féminins modianiens*, Paris, L'Harmattan, 2017.

GUIDÉE, Raphaëlle et HECK, Maryline (dir.), *Patrick Modiano*, Paris, L'Herne, « Cahier de l'Herne », 2012. Articles les plus cités :

- LECARME, Jacques, « Variations de Modiano », pp. 112-121.
- GEFEN, Alexandre, « D'un syndrome confuso-onirique », pp. 105-111.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Le Nom propre », pp. 86-89.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Spectrographie », pp. 147-152.

GUYOT-BENDER, Martine, « *Mémoire en dérive* ». *Poétique et politique de l'ambiguïté chez Patrick Modiano : de Villa Triste à Chien de printemps*, Paris, « Lettres modernes Minard », 1999.

HILSUM, Mireille, *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec, Modiano*, Paris, Kimé, 2012.

HOTLER, Julia, *Clair-obscur « extrême contemporain » : Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Patrick Modiano et Pascal Quignard*, Leiden ; Boston, Brill-Rodopi, 2017.

JULIEN, Anne Yvonne (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris, Hermann, 2010.

Articles les plus cités :

- DAYAN ROSENMAN, Annie, « De la figure du père aux figures de l'histoire », pp. 27-44.
- ZARD, Philippe, « Modiano et son complexe, la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'étoile* », pp. 69-86.
- LECARME, Jacques, « Quatre versions de *La Place de l'Etoile* (1968-2008) », pp. 87-110.
- LAURENT, Thierry, « La quête d'un état civil », pp. 165-176.
- DOUZOU, Catherine, « Du blanc de la mémoire aux blancs du texte », pp. 295-312.

KAWAKAMI, Akane, *A Self-Conscious Art : Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

KIM, Myoung-Sook, *Imaginaire et espaces urbains : Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*, Paris, L'Harmattan, 2009.

LAURENT, Thierry, *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction ; avec un texte inédit de Patrick Modiano*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997.

MORRIS, Alain, *Patrick Modiano*, New York-Oxford, Berg, 1996.

MORRIS, Alain, *Patrick Modiano*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

NETTELBECK, Colin W., et HUESTON, Pénélope A., *Patrick Modiano, pièces d'identité, Écrire l'entretemps*, Paris, Lettres modernes Minard, 1986.

OBERGÖKER, Timo, *Écritures du non-lieu, Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Georges Perec, Patrick Modiano*, Francfort, Peter Lang Edition, 2014, deuxième édition actualisée et enrichie.

PARROCHIA, Daniel, *Ontologie fantôme : essai sur l'œuvre de Patrick Modiano*, Fougères, Encre Marine, 1996.

ROCHE, Roger-Yves, *Photofictions – Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Lille, Septentrion, 2008.

ROCHE, Roger-Yves, *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009.

Articles les plus cités :

- CHAOUAT, Bruno, « *La Place de l'étoile*, quarante ans après », pp. 101-123.
- DOUZOU, Laurent, « Quand la fiction vole au secours de la réalité », pp. 123-136.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Droit de cité (un Paris de Modiano) », pp. 163-177.
- RÉMY, Matthieu, « Psychogéographie de la jeunesse perdue », pp. 199-220.
- SHERINGHAM, Michaël, « Le Dispositif *Voyage de noces – Dora Bruder* », pp. 243-266.
- HECK, Maryline, « La trace et le fantôme. Mélancolie de l'écriture chez Patrick Modiano », pp. 327-345.

ROUX, Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2009.

SIBILIO, Elisabetta, *Leggere Modiano*, Rome, Carocci, 2015.

SPERTI, Valeria, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Naples, Liguori, 2005.

SCHULTE NORDHOLT, Annelise, *Perec, Modiano, Raczymow. La génération d'après et la Mémoire de la Shoah*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

THIEL-JANCZUK, Katarzyna, *Les Mythobiographies mineures de Patrick Modiano, Entre le labyrinthe et le rhizome*, New York, Edwin Mellen Press, 2006.

TURIN, Gaspard, *Poétique et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.

ZARD, Philippe, *De Shylock à Cinoc : essai sur les judaïsmes apocryphes*, Paris, Garnier, 2018.

Articles

AMAR, Ruth, « Le Ton de Patrick Modiano : du roman ironique au roman affectif », *Analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011, pp. 343-361, disponible en ligne, URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/770>, consulté le 30 juin 2019.

ANDRADE BOUÉ, Pilar, « Jean-Marie Gustave Le Clézio et Patrick Modiano dans le champ intellectuel européen », *Carnets*, deuxième série/9, 2017, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2052>, consulté le 30 juin 2019.

BLANCKEMAN, Bruno, « Patrick Modiano : une fiction en litige », dans *Elseneur*, n° 17, septembre 2001, pp. 143-156.

BLANCKEMAN, Bruno, « À corps perdu(s) », dans LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Ives, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, pp. 111-120.

BLANCKEMAN, Bruno, « Une approche située du roman français (des plis et des paillettes) », dans GODET, Rita Olivier (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 19-29, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/pur/40140>, consulté le 30 juin 2019.

BLANCKEMAN, Bruno, « Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l'histoire », dans *De Kafka à Toussaint : Écritures du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/pur/39923>, consulté le 30 juin 2019.

BLANCKEMAN, Bruno, « Modiano/Perec : faux airs ? faux frères ? faussaires ? » dans HECK, Maryline (dir.), *Filiations perecquiennes, Cahier Georges Perec n° 11*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2011, pp. 121-132.

BLANCKEMAN, Bruno, « D'un Nobel l'autre : Mutations culturelles et évolutions esthétiques de la littérature narrative en France », *Carnets*, première Série/2, Numéro Spécial 10-11, 2011, pp. 257-265, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/5804>, consulté le 30 juin 2019.

BLANCKEMAN, Bruno, « Patrick Modiano : l'Occupation en abyme de la fiction », dans Marc DAMBRE (dir.), avec le concours de LLOYD, Christopher D. et GOLSAN, Richard J., *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 55-61, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/372>, consulté le 30 juin 2019.

BLANCKEMAN, Bruno, « L'Armée des ombres », dans COUTINHO, Ana Paula, DE FATIMA OUTEIRINHO, Maria et DE ALMEIDA, José Domingues, *L'Archéologie du contemporain*, Actes du Colloque « Patrick Modiano, l'archéologie du quotidien », Université de Porto, 21 mars 2015, disponible en ligne, URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13984.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

BLANCKEMAN, Bruno, « Figures intimes/postures extimes », dans MURA-BRUNEL, Aline et SCHUEREWEGEN, Franc (dir.), « L'Intime, l'Extime », *C.R.I.N. : Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises*, vol. 41, Brill-Rodopi, 2016, pp. 45-51.

BLANCKEMAN, Bruno, « La Gorge nouée », dans DAINESE, Francesca et QUAGLIA, Elena (dir.), dans *Contourner le vide, écriture et judéité(s) après la Shoah*, Actes de la journée d'études « Judéités sans Judaïsme après la Catastrophe », qui a eu lieu à l'Université de Vérone le 2 février 2017, en cours de publication (Florence, Giuntina, 2020).

DAINESE, Francesca, « Corpo e identità nell'opera di Patrick Modiano », dans ANGONESE, Giulia, DAINESE, Francesca, NICOLINI, Andrea, VARESCHI, Carlo (dir.), Actes du Colloque « À corps perdu : limiti, confini e intensità del corpo », Université de Vérone, 20-22 septembre 2017, Vérone, en cours de publication (Vérone, Edizioni dell'Orso, 2020).

DECOUT, Maxime, « Modiano : la voix palimpseste sur *La Place de l'étoile* », *Littérature*, n° 162, 2011, pp. 48-62.

DOUZOU, Catherine, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano) », dans BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 115-123, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/1641>, consulté le 30 juin 2019.

DOUZOU, Catherine, « Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano », *Protée*, vol. 35, n° 3, hiver 2007, pp. 23-32, disponible en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n3-pr1985/017476ar/>, consulté le 30 juin 2019.

GRATTON, Johnnie, « Postmemory, Prememory, Paramemory: The Writing Of Patrick Modiano », *French Studies*, LIX, n° 1, pp. 39-45.

GUTTON, Philippe, « Le Panier à salade », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2015, 1, n° 54, pp. 177-188, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2015-1-page-177.htm>, consulté le 30 juin 2019.

HECK, Maryline, « La Fabrique du souvenir : mémoire réelle et mémoire fictive dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et *Dora Bruder* de Patrick Modiano », in *Texte*, n° 41/42, Toronto, 2007, pp. 123-149.

HECK, Maryline, « L'Algérie dans les lointains : le cas Modiano », dans AUGAIS, Thomas, HILSUM, Mireille et MICHEL, Chantal, *Écrire et publier la guerre d'Algérie*, Paris, Kimé, 2011, disponible en ligne, URL : https://www.academia.edu/35956604/LAlgérie_dans_les_lointains_le_cas_Modiano, consulté le 30 juin 2019.

LÉVY-VALENSI, Jacqueline, « L'invention de la mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano », dans WARDI, Charlotte et BAUMANN, Léon, *Vivre et écrire la mémoire de la Shoah*, Actes du Colloque de Cerisy, Paris, Alliance Israelite universelle, 2002, pp. 99-118.

KAMINSKAS, Jurate, « Raconter *Accident nocturne* de Patrick Modiano », *Voix plurielles*, 7.1, mai 2010, pp. 100-115.

KILLANDER CARIBONI, Carla, « Paniers à salade. Itinéraire en pays modianesque », *Moderna språk*, 2018, 1, pp. 61-83, disponible en ligne, URL : <http://ojs.uib.no/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/4334/3508>, consulté le 30 juin 2019.

LECARME, Jacques, « Patrick Modiano : l'Orient perdu ou les variations sur une origine », dans BONN, Charles (dir.), *Littératures des immigrations I : Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 191-197.

LECARME, Jacques, « 1968 : La Place de l'Étoile » dans *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/1761>, consulté le 30 juin 2019.

MORRIS, Alain, « “Avec Klarsfeld, contre l'oubli” : Patrick Modiano's *Dora Bruder* », *Journal of European Studies*, 36, 269, 2006, disponible en ligne, URL : <http://jes.sagepub.com/cgi/content/abstract/36/3/269>, consulté le 30 juin 2019.

QUAGLIA, Elena, « Différents avatars de la neige d'Irène Némirovsky à Patrick Modiano : étrangeté, vide et créativité », dans BENEDETTINI, Riccardo (dir.), « *Rien que du blanc à songer* ». *Les Écritures de la neige*, Actes de la VIII^e Journée de la Francophonie, Vérone, 12 mars 2014, *Feuillages*, n. 2, , disponible en ligne, URL : <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages/264-feuillages-n-2-%20rien-que-du-blanc-a-songer-les-ecritures-de-la-neige>, consulté le 30 juin 2019.

QUAGLIA, Elena, « Les enjeux identitaires d'une écriture heuristique : Perec, Modiano, Wajsbrot et Weitzmann », *Comment se dire juif après la Shoah ?*, Tsafon, n° 70, automne 2015-hiver 2016.

QUAGLIA, Elena, « L'Univers du déracinement chez Patrick Modiano (et quelques autres) », *Il Confronto Letterario 69, Quaderno di Letterature Straniere Moderne e Comparete dell'Università di Pavia*, juin 2018.

SADAT HASHEMI, Elaheh et ESFANDI, Esfandiar, « Du roman-histoire à l'enquête micro-historique (étude sélective de l'œuvre de Patrick Modiano) », *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, vol. 12, n° 21, 2018, pp. 151-169.

SALAÛN, Franck, « La Suisse du cœur », BEDNER, Jules (dir.), *Patrick Modiano*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 1993, pp. 16-41.

SIBILIO, Elisabetta, « “Le pays où l'on n'arrive jamais”. Enfance et mémoire dans l'œuvre de Patrick Modiano », dans *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Rome, Bulzoni, 2006, pp. 111-123.

SPERTI, Valeria, « L'Ékphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et raréfaction », *Cahiers de narratologie*, n° 23, 2012, disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/6607>, consulté le 30 juin 2019.

ZARD, Philippe, « Fantômes de judaïsme. Spectres juifs chez Georges Perec et Patrick Modiano », *Pardès*, n° 45, 2009/1, pp. 123-135.

Numéros spéciaux de revue

HECK, Maryline (dir.), « Patrick Modiano. Prix Nobel de littérature 2014 », *Le Magazine Littéraire*, n° 490, octobre 2014.

VERRET, Thierry (dir.), « Après le prix Nobel, à la recherche de Patrick Modiano », *Le Magazine Littéraire, Hors-série n° 2*, novembre 2014.

DECOUT, Maxime (dir.), « Patrick Modiano », *Europe*, n° 1038, octobre 2015.

Articles les plus cités :

- WOLF, Nelly, « L'Étoile de Modiano », pp. 14-27.
- BLANCKEMAN, Bruno, « La Maladie de l'enfance », pp. 61-70.
- DECOUT, Maxime, « Modiano et le juif de peu », pp. 103-113.
- BURGELIN, Claude, « Patronyme Modiano/pseudonyme Modiano », pp. 114-122.

Autres sources consultés :

Site de Denis Cosnard, journaliste et critique de l'œuvre de Patrick Modiano, « Le Réseau Modiano », <http://lereseaumodiano.blogspot.com>.

Communiqué de presse de l'Académie Suédoise du 9 octobre 2014, disponible en ligne, URL :

https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press_fr-8.pdf, consulté le 30 juin 2019.

Bibliographie critique générale

Identité et sciences sociales

AUGÉ, Marc, *Chi è dunque l'altro ?*, tr. it. D'ORSI, Annalisa, Milan, Raffaello Cortina editore, 2019.

BAUDRY, Robinson, JUCHS, Jean Philippe, « Définir l'identité », *Hypothèses*, 2007/1, 19, pp. 155-167.

BAUMAN, Zygmunt, et VECCHI, Benedetto, traduit de l'anglais par DENNEHY, Myriam, *L'Identité*, Paris, Éditions de l'Herne, 2010.

CAMILLERI, Carmel, KASTERSZTEIN, Joseph, LIPIANSKY, Edmond Marc, MALEWSKA-PEYRE, Hanna [et alii], *Stratégies identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, 1997 [1990].

CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

CUCHE, Denys, « VI. Culture et identité », dans *La Notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, pp. 97-114, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/la-notion-de-culture-dans-les-sciences-sociales--9782707158833-p-97.htm>, consulté le 30 juin 2019.

DESCOMBES, Vincent, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.

FERRET, Stéphane, *L'Identité*, Paris, Flammarion, 1998.

FINKIELKRAUT, Alain, *L'Identité malheureuse*, Paris, Stock, 2013.

GLEASON, Philip, « Identifying Identity : A Semantic History », *The Journal of American History*, vol. 69, n° 4, mars 1983, pp. 910-931.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par KIHM, Alain, Paris, Minuit, 1975 [1963].

GUILLAUMIN, Jean, *La Genèse du souvenir*, Paris, PUF, 1968.

GUTNIK, Fabrice, « Autour des mots "stratégies identitaires", "dynamiques identitaires" », *Recherche et formation*, n° 41, 2002, pp. 119-130.

HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, F. Alcan, 1925.

IZENBERG, Gerald, *Identity, The Necessity of a Modern Idea*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

KAUFMANN, Jean-Claude, *L'Invention de soi*, Paris, Armand Colin, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'Identité, séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*, professeur au Collège de France, 1974-1975, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1977.

MARC, Edmond, *Psychologie de l'identité : le soi et le groupe*, Paris, Dunod, 2005.

MUCCHIELLI, Alex, *L'Identité*, Paris, PUF, « Que sais-je? », 1986.

REMOTTI, Francesco, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

REMOTTI, Francesco, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

TABOADA LEONETTI, Isabel « Stratégies identitaires et minorités dans les sociétés pluriethniques », *International Review of Community Development*, n°21, 1989, pp. 95-107.

VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile, « L'injonction identitaire », *Trahir*, Québec, mars 2011, pp. 1-14, disponible en ligne, URL : <https://trahir.files.wordpress.com/2015/06/trahir-voisset-veysseyre-identite.pdf>, consulté le 30 juin 2019.

Identité/altérité et narration

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, A. Colin, 2005.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 [1953].

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

BENOIT, Éric, BRAUD, Michel, MOUSSARON, Jean-Pierre, POULIN, Isabelle, *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités 15 », 2001.

Articles les plus cités :

- BENOIT, Éric, « Sas (la parole en exil) », pp. 23-40.
- VIART, Dominique, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Bergounioux », pp. 59-74.

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle et ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

BLANCKEMAN, Bruno, « La tentation du défaut (sur quelques récits d'enfance) », dans *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Colloque de Cerisy-La Salle, 27 septembre-1^{er} octobre 2001, Actes publiés sous la direction de CHEVALIER, Anne et DORNIER, Carole, Caen, Centre de recherche Textes, histoire, langages, Université de Caen Basse-Normandie, 2003, pp. 271-280.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

BLANCKEMAN, Bruno, « Identités narratives du sujet, au présent : récits autofictionnels / récits transpersonnels », *Elseneur*, n° 17, 2001, pp. 73-81.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.

BLANCKEMAN, Bruno, « Figures intimes/Postures extimes », dans MURABRUNEL, Aline et SCHUEREWEGEN, Franc (dir.), *L'Intime, l'extime*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 45-51.

BLANCKEMAN, Bruno, « Du soupçon aux points de suspension », dans NUNEZ, Laurent (dir.), *La Fin des certitudes*, Paris, *Le Magazine littéraire*, 2013, pp. 139-145.

CABESTAN, Philippe, « Qui suis-je ? Identité-ipse, identité-idem et identité narrative », *Le Philosophoire*, 2015/1, n° 43, pp. 151-161.

CARPANIN MARIMOUTOU, Jean-Claude et BAGGIONI, Daniel, *Formes-sens, identités*, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de la Réunion, URA. 1041 du CNRS, 1989.

DAGRON, Tristan, *Pensée et cliniques de l'identité, Descartes, Cervantès, Montaigne*, Paris, Vrin, « Librairie philosophique », 2019.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, J. Corti, 2008.

DOUZOU, Catherine et RENARD, Paul (dir.), *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle : questions d'esthétique et de poétique*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2002.

DOUZOU, Catherine, « La “légion étrangère” du roman français de la décennie », dans *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, disponible en ligne, URL: <https://books.openedition.org/psn/475>, consulté le 30 juin 2019.

DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe (dir.), *Autofictions & Cie*, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université de Paris X, *Cahiers du RITM*, n° 6, 1993.

ENGELIBERT, Jean-Paul et TRAN-GERVAT, Yen-Maï, *La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2008.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GAZIER, Michèle, « Michel Del Castillo, L'écriture, c'est la vie », *S.E.R., Études*, 2001/1, Tome 394, pp. 93-101, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2001-1-page-93.htm>, consulté le 30 juin 2019.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GORRIS CAMOS, Rosanna, « “Venus d’ailleurs”. Agota Kristof et les autres », dans MAJORANO, Matteo (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, Graphis, 2002, pp. 198-228.

GORRIS CAMOS, Rosanna, « “Penser le rire et rire de cœur” : *Le Traité du rire* de Laurent Joubert, médecin de l’âme et du cœur », dans FONTAINE, Marie M. (dir.), *Rire à la Renaissance*, Actes du Colloque de Lille, Lille, 6-8 novembre 2003, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Genève, Droz, 2010, pp. 152, 153.

GORRIS CAMOS, Rosanna, COLOMBO, Laura, PERAZZOLO, Paola (dir.), « Venus d’ailleurs. Écrire l’exil en français », Actes de la V^e journée de la Francophonie de Vérone, *Publifarum*, n. 17, 2012, URL : http://www.publifarum.farum.it/ezone_pdf.php?id=229, consulté le 30 juin 2019.

GORRIS CAMOS, Rosanna, « La Neige et le lotus ou l’écriture de l’exil », *Venus d’ailleurs. Écrire l’exil en français*, *Publifarum*, n. 17, 2012, URL : http://www.publifarum.farum.it/ezone_pdf.php?id=229, consulté le 30 juin 2019.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994.

LACROIX, Michel, « L’Aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs* », *Littérature*, 2011/2, n°162, pp. 36-47, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-2-page-36.htm>, consulté le 30 juin 2019.

LARONDE, Michel, « Stratégies rhétoriques du discours décentré », dans BONN, Charles (dir.), *Littératures des immigrations I : un espace littéraire émergent*, Paris, L’Harmattan, 1995.

LECARME, Jacques et LECARME TABONE, Eliane, *L’Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2004 [1997].

LEJEUNE, Philippe, *L’Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1998 [1971].

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Michaux : Passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

MICHEL, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d’identité narrative aux sciences sociales », *Revue européenne des sciences sociales*, XLI-125, 2003, pp. 125-142.

MITROI, Anca, « Ionesco et le français: langue maternelle ou choix culturel », *Lingua Romana*, Vol. 3, Issue 2, 2004, disponible en ligne, URL : <http://linguaromana.byu.edu/2016/06/03/ionesco-et-le-francais-langue-maternelle-ou-choix-culturel/>, consulté le 30 juin 2019.

OUELLET, Pierre et alii (dir.), *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l’Université de Laval, 2002.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, vol. I (1983), vol. II (1984), vol. III (1985).

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RICŒUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance, trois études*, Paris, Stock, 2004.

SYLWESTRZAK-WSZELAKI, Agata, *Andreï Makine, L'Identité problématique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Littérature et psychanalyse

ABRAHAM, Nicolas et TOROK, Maria, *L'Écorce et le noyau*, édition augmentée d'une préface de RAND, Nicholas, Paris, Flammarion, 2001.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

ARON, Thomas, « Présentation de Francesco Orlando », *Semen*, 1, 1983, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/semen/3383>, consulté le 30 juin 2019.

BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la psychanalyse à la littérature ?*, Paris, Minuit, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, « Mirages de l'événement », dans XANTHOS, Nicolas et PARENT, Anne Martine (éd.), « Poétiques et imaginaires de l'événement », *Cahier Figura*, Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 28, 2011, pp. 21-31, disponible en ligne, URL : <http://oic.uqam.ca/en/articles/mirages-de-levenement>, consulté le 30 juin 2019.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

CARUTH, Cathy, *An Interview with Jean Laplanche*, Emory University, 2001, disponible en ligne, URL : <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2caruth.txt>, consulté le 30 juin 2019.

ERIKSON, Erik, *Childhood and Society*, New York, Norton, 1986 [1950].

ERIKSON, Erik, *Identity : Youth and Crisis*, New York, Norton, 1968 ; tr. fr. *Adolescence et crise*, traduit de l'anglais, par NASS, Joseph et LOUIS-COMBET, Claude, Paris, Flammarion, 1972.

FREUD, Sigmund, « Remémoration, répétition, perlaboration », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 9, 2004 [1914], pp. 13-22.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir » (1920) et « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs écrans » (1989), dans *Névrose, psychose et perversion*, avec introduction de LAPLANCHE, Jean ; traduit de l'allemand sous la direction de LAPLANCHE, Jean, Paris, PUF, 1973, pp. 113-132.

FREUD, Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986 [1938].

FREUD, Sigmund, *Le Roman familial des névrosés et autres textes*, traduit de l'allemand par MANNONI, Olivier, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2014.

FORTER, Greg, « Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literary Form », *Narrative*, vol. 15, n° 3, Ohio State University Press, Octobre 2007, pp. 259-285.

MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychanalyse*, Paris, J. Corti, 1980.

NADAL Marita et CALVO, Monica, *Trauma in Contemporary Literature, Narrative and Representation*, New York, Routledge, 2014.

ORLANDO, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Turin, Einaudi, 1973.

ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Turin, Einaudi, 1994 ; *Les Objets désuets de la littérature*, traduit de l'italien par ANDRÉ, Paul et CLAUDEL, Aurélie, Paris, Classiques Garnier, 2010.

RECALCATI, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milan, Feltrinelli, 2013.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2013.

ROTH, Michael, *Memory, Trauma and History. Essays on Living With the Past*, New York, Columbia University Press, 2012.

Littérature et histoire

ARON, Raymond, *De Gaulle, Israël et les Juifs*, Paris, Plon, 1968.

AZOUVI, François, *Le Mythe du grand silence : Auschwitz, les Français, la mémoire*, éd. revue et augmentée, postface inédite, Paris, Gallimard, 2015.

BECKER Jean-Jacques, WIEVIORKA, Annette (dir.), *Les Juifs de France de la Révolution française à nos jours*, Paris, Editions Diana Levi, 1998.

BIANCHI, Edoardo, « Il senato e la “damnatio memoriae” da Caligola a Domiziano », disponible en ligne, URL : https://www.academia.edu/21992103/Il_senato_e_la_damnatio_memoriae_da_Caligola_a_Domiziano, consulté le 30 juin 2019.

BURGELIN, Claude, « Le Sujet et l'histoire. Quelques remarques sur la littérature française actuelle », *Cahiers de la Villa Gillet*, n° 6, mars 1998, pp. 125-136.

« Marie Chaix et Anne Sylvestre, deux sœurs et un secret d'enfance », propos recueillis par LEHOUX, Valérie, publié le 18 juillet 2008, disponible en ligne, URL : <https://www.telerama.fr/monde/marie-chaix-et-anne-sylvestre-deux-soeurs-et-un-secret-d-enfance,31524.php>, consulté le 30 juin 2019.

CHARBIT, Denis *Les Intellectuels français et Israël*, Éditions de l'Éclat, « Bibliothèque des fondations », 2009, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/les-intellectuels-francais-et-israel--9782841622016.htm>, consulté le 30 juin 2019. Article le plus cité :

- DAYAN ROSENMAN, Anny, « Écrivains juifs de langue française: une écriture nouée à l'histoire », pp. 65-80.

DAMBRE, Marc (dir.), avec le concours de LLOYD, Christopher D. et GOLSAN, Richard J., *Mémoires occupées : fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, disponible en ligne, URL : <https://books.openedition.org/psn/513?lang=it>, consulté le 30 juin 2019.

FANTARELLA, Filomena, « [Corinne Luchaire] Sei così bella, perché non sai l'italiano? », *La Stampa*, 10 mai 2019, <https://www.lastampa.it/2019/05/10/cultura/sei-cos-bella-perch-non-sai-litaliano-pKDpEs0K7Gv2GsNkEqzS8I/pagina.html>, consulté le 30 juin 2019.

FRIEDLANDER, Saül, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982.

GINZBURG, Carlo et PONI, Carlo, « La Micro-histoire », dans *Le Débat*, octobre 1981, n°17, pp. 133-136.

GINZBURG, Carlo, *Il filo e le tracce, Vero falso finto*, Milan, Feltrinelli, 2006.

JABLONKA, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2014.

LACROIX, Jean, « Le discours de la mort violente dans l'Enfer de Dante » dans *La Violence dans le monde médiéval* du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 1994, pp. 293-316.

LAURENS, Sylvain, « “1974” et la fermeture des frontières. Analyse critique d'une décision érigée en turning-point », *Politix*, vol. 82, n°2, 2008, pp. 69-94.

NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

NORA, Pierre, « Les Avatars de l'identité française », *Le Débat*, vol. 159, n° 2, 2010, pp. 4-20.

PAXTON, Robert, *La France de Vichy, 1940-1944* traduction de BERTDRAND, Claude, Paris, Seuil, 1973 [*Old Guard and New Order*, 1972].

POMIAN, Krzysztof, « Les Avatars de l'identité historique », *Le Débat*, vol. 3, 1980, pp. 114-118.

POMIAN, Krzysztof, *Sur l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

POZNANSKI, René, « Le fichage des juifs de France pendant la Seconde Guerre mondiale et l'affaire du fichier des juifs » dans *La Gazette des archives, Transparence et secret. L'accès aux archives contemporaines*, n°177-178, 1997, pp. 250-270, disponible en ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1997_num_177_1_3475, consulté le 30 juin 2019.

ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy : 1944-198...*, Paris, Seuil, 1987.

SILVESTRI, Agnese, *Il caso Dreyfus e la Nascita dell'Intellettuale Moderno*, Milan, FrancoAngeli, 2012.

TAGUIEFF, Pierre-André (dir.), *L'Antisémitisme de plume : 1940-1944, études et documents*, Paris, Berg international, « Pensée politique et sciences sociales », 1999.

VIART, Dominique, « Éthique de la restitution. Les *fictions critiques* dans la littérature contemporaine et l'Histoire », dans *Roman, Histoire, société. Mélanges offerts à Bernard Alluin*, Université de Lille 3, Lille, 2005, pp. 391-401.

VIART, Dominique, (dir.), « Nouvelles écritures littéraires de l'histoire », *Écritures contemporaines 10*, Lettres modernes Minard, Caen, 2009.

VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, pp. 95-112, disponible en ligne, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/0388p60ar>, consulté le 30 juin 2019.

WOLF, Nelly, *Une Littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

WOLF, Nelly, (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne, 1958-1981: littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Garnier, 2011.

Documentaires cités

La politique d'immigration en France de 1974 à 1983, journal télévisé du 29 juillet 1983, Antenne 2, disponible en ligne, URL : <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01065/la-politique-d-immigration-en-france-de-1974-a-1983.html>, consulté le 30 juin 2019.

Conférence de presse du général de Gaulle (27 novembre 1967), disponible en ligne, URL : <https://fresques.ina.fr/de-gaulle/fiche-media/Gaule00139/conference-de-presse-du-27-novembre-1967.html>, consulté le 30 juin 2019.

Littérature, génocide, témoignage

« La Littérature et les camps », *Magazine littéraire* n° 438, janvier 2005.

BASUYAUX, Marie-Laure, « Les Années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques, L'idée de littérature dans les années 1950*, disponible en ligne, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>, consulté le 30 juin 2019.

BENEDETTINI, Riccardo (dir.), « *Rien que du blanc à songer* ». *Les Écritures de la neige*, Actes de la VIII^e Journée de la Francophonie, Vérone, 12 mars 2014, *Feuillages*, n. 2, disponible en ligne, URL : <http://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages/264-feuillages-n-2-%20rien-que-du-blanc-a-songer-les-ecritures-de-la-neige>, consulté le 30 juin 2019.

BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction, les récits des rescapés dans la littérature de langue française 1945-2000*, Genève, Librairie Droz, 2004.

CAVAGLION, Alberto, « Giorgio Bassani, la storia e il paesaggio », 2 juin 2017, disponible en ligne, URL : https://storiamestre.it/2017/06/bassani-storia-e-paesaggio/#footnote_2_6606, consulté le 30 juin 2019.

CAVICCHI, Emanuela, « Jorge Semprún, la verità della letteratura », *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, *Publifarum*, n° 20, pp. 1-13, disponible en ligne, URL : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=278, consulté le 30 juin 2019.

COQUIO, Catherine, « L'extrême du génocide, l'expérience concentrationnaire. Productivité et apories de trois concepts », *Critique*, mai 1997, pp. 339-364.

COQUIO, Catherine, « Qu'est-ce que c'est qu'une littérature "lazaréenne" ? Jean Cayrol au présent », dans DOBBELS, Daniel et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Les Camps et la littérature. Une littérature au XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 291-307.

DAYAN-ROSENMAN, Anny, *Les Alphabets de la Shoah : survivre, témoigner, écrire*, Paris, CNRS éditions, 2007.

DAYAN ROSENMAN, Anny « M. Klein – La rafle du Vel d'Hiv », communication présentée au Colloque international « La Shoah – Théâtre et cinéma aux limites de la représentation ? », organisé du 8 au 10 décembre 2010 par l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense et l'INHA, disponible en ligne, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=52y0MOgjabk>, consulté le 30 juin 2019.

EBGUY, Jacques-David, « Jean-Claude Milner, ou *L'Impossible héritier* », *Labyrinthe*, 32, 2009, pp. 103-109, disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/4001>, consulté le 30 juin 2019.

GORRIS CAMOS, Rosanna, et MOMIGLIANO LEVI, Paolo (dir.), *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, Florence, Giuntina, 1999. Articles les plus cités :

- GORRIS CAMOS, Rosanna, « Da Sefarad à Zarphath : i fantasmi dell'esilio, da Primo Levi à Agota Kristof », pp. 79-88.
- CAVAGLION, Alberto, « La questione dello scrivere dopo Auschwitz », pp. 97-111.
- CAMILLERI, Danielle « Écriture et responsabilité : Giorgio Bassani et Primo Levi », pp. 111-131.

HEINICH, Nathalie, *Sortir des camps, sortir du silence : de l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011.

HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

JABLONKA, Ivan (dir.), *L'Enfant-Shoah*, Paris, PUF, 2014.

JURGENSON, Luba et Prstojevic, Alexandre (dir.), *Des témoins aux héritiers*, Paris, Pétra, 2012.

KLARSFELD, Serge, *Mémorial de la déportation des Juifs de France : listes alphabétiques par convois des Juifs déportés de France, historique des convois de déportation, statistiques de la déportation des Juifs de France...*, publié par l'Association pour le jugement des criminels nazis qui ont opéré en France, Paris, B. et S. Klarsfeld, 2012 [1978].

KLARSFELD, Serge, *Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris, FFDJF, 2016 [1994].

LACAPRA, Dominick, « Trauma, Absence, Loss », *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 4, Summer, 1999, pp. 696-727.

LACAPRA, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore ; London, The Johns Hopkins University Press, 2014.

LAUB, Dori, « Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening » dans FELMAN, Shoashana and LAUB, Dori (dir.), *Testimony: Crises of Witness in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge, 1992, pp. 57-74.

LAPIERRE, Nicole, *Changer de nom*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2006.

LOUETTE, Jean François, « De l'Art lazarien », dans MARTIN, Jean Pierre (dir.), *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France-Allemagne*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Passages », 2006, pp. 27-56.

MARTY, Éric, *Sur Shoah de Claude Lanzman*, Paris, Editions Manucius, 2016.

MESNARD, Philippe, « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence*, n° 83, 2007, pp. 25-43.

PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens », *Protée*, 34, 2-3, 2006, pp. 113-125.

PROLONGEAU, Hubert « À Auschwitz, la mémoire étouffée par le tourisme de masse », *Télérama*, 13 décembre 2011, disponible en ligne, URL : <https://www.telerama.fr/monde/auschwitz-la-memoire-etouffee-par-le-tourisme-de-masse,76049.php>, consulté le 30 juin 2019.

ROTHBERG, Michael, « Trauma, Memory, Holocaust » dans NIKULIN, Dimitri (dir.), *Memory, a History*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 280-291.

RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam et BENSOUSSAN, Georges, (dir.), « La Shoah dans la littérature française », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 176, septembre-décembre 2002.

RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah, si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SULEIMAN, Susan, *Crises of Memory and the Second World War*, London, Harvard University Press, 2006.

TZVETAN, Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991.

TZVETAN, Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

ZEITLIN, Froma, « The Vicarious Witness : Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature », *History and Memory*, vol. 10, n. 2, automne 1998, pp. 5-42.

WIESEL, Élie: « Le roman peut aider la mémoire », entretien publié le 10 novembre 2010, *Le Figaro*, par AISSAOUI, Mohammed, disponible en ligne, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/11/10/03005-20101110ARTFIG00820-elie-wiesel-le-roman-peut-aider-la-memoire.php#>, consulté le 30 juin 2019.

WARDI, Charlotte, *Le Génocide dans la fiction romanesque : histoire et représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1995.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

WIEVIORKA, Annette, entretien, propos recueillis par RIGLET, Marc, *L'Express*, 7 mai 2010, disponible en ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/annette-wieviorka-pour-meler-fiction-et-histoire-tout-est-question-de-methode-et-de-talent_889452.html, consulté le 30 juin 2019.

Littérature et judéité

DECOUT, Maxime, « Les écrivains d'origine juive : des poétiques nomades pour une origine réappropriée », dans ALEXANDRE-GARNER, Corinne, KELLER-PRIVAT, Isabelle (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/pupo/2099>, consulté le 30 juin 2019.

DECOUT, Maxime, « ‘Nous sommes tous des Juifs allemands’, l'universalisme juif en question », dans MAAZOUZI, Djemaa et WOLF, Nelly, avec la collaboration de VIART, Dominique, *La France des solidarités (mai 1968-mai 1981)*, *Revue des sciences humaines*, n° 320, 4/2015, Lille, Presses universitaires de Septentrion, pp. 129-140.

DECOUT, Maxime, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015.

- FINKIELKRAUT, Alain, *Le Juif imaginaire*, Paris, Seuil « Points », 1983 [1980].
- KAMIENIAK, Jean-Pierre, *Freud, l'humour juif et les mères*, Paris, Auzas éditeurs-Imago, 2017.
- LESSING, Théodore, *La Haine de soi : le refus d'être juif*; traduction, présentation et postface de HAYOUN Maurice Ruben, Paris, Pocket, 2010.
- LÉVY, Clara, *Écritures de l'identité : les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MILNER, Jean-Claude, « Le Juif de négation », *Les Temps Modernes* 2006/1, n° 635-636, pp. 12-21, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2006-1-page-12.htm>, consulté le 30 juin 2019.
- MILNER, Jean-Claude, *Le Juif de savoir*, Paris, Grasset, « Figures », 2006.
- MOLKOU, Elizabeth, *Identités juives et autofiction. De la Shoah à la post-modernité*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2010.
- MOLKOU, Elizabeth, « L'identité en question : autofiction et judéité », dans « Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone », *Dalhousie French Studies*, vol. 70, printemps 2005, pp. 83-97.
- NOLDEN, Thomas, *In Lieu of Memory. Contemporary Jewish Writing in France*, Syracuse University Press, 2006.
- RONDINI, Andrea, « Furio jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico », *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, n° 4, octobre 2015.
- QUAGLIA, Elena, « “Autojudéographie” : avatars de l'autofiction dans l'écriture d'une judéité post-génocidaire », *Carnets des doctorant·e·s du CSLF, Centre des sciences des littératures en langue française*, publié le 12 octobre 2017, disponible en ligne, URL: <https://csfldoc.hypotheses.org/24>, consulté le 30 juin 2019.
- QUAGLIA, Elena « Au-delà de la haine de soi juive : la judéité “d'interrogation” d'Irène Némirovsky », *Revue italienne d'études françaises* 7, 2017, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/rief/1462>, consulté le 30 juin 2019.
- SULEIMAN, Susan, *La Question Némirovsky : vie, mort et héritage d'une écrivaine juive dans la France du XX^e siècle*, traduit de l'anglais par DE SAINT-LOUP, Aude, et DAUZAT, Pierre-Emmanuel, Paris, A. Michel, 2017.
- TRIGANO, Shmuel (dir.), *La Civilisation du judaïsme : de l'exil à la diaspora*, Paris, Éd. de l'Éclat, 2012.

Philosophie et histoire des idées

- ADORNO, Théodore, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955].

ADORNO, Théodore, *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984.

AGAMBEN, Giorgio, *Quello che resta di Auschwitz*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998 ; *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par ALFIERI, Pierre, Paris, Payot & Rivages, 1999.

AGAMBEN, Giorgio, « Agamben le chercheur d'homme », propos recueillis par MARONGIU, Jean Baptiste, 1^{er} avril 1999, *Libération*, « Critique », disponible en ligne, URL : https://next.liberation.fr/livres/1999/04/01/agamben-le-chercheur-d-homme_270036, consulté le 30 juin 2019.

ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, trad. de l'anglais par GUÉRIN, Anne, Paris, Gallimard, 1966.

ARENDT, Hannah, *Nous autres réfugiés*, traduit de l'anglais par ORHAN, Danielle, Paris, Éditions Allia, 2019.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUMAN, Zygmunt, *La modernità liquida*, traduit par MINUCCI, Sergio, Bari-Roma, Laterza, 2011 [2000].

BENEDETTINI, Riccardo, « Qu'est-ce que la vérité ? Gide et ses *Souvenirs de la Cour d'assises* », dans SAGGIOMO, Carmen et WITTMANN, Jean-Michel (dir.), *Dialogues critiques : Gide et ses modèles*, Actes des deuxièmes et troisièmes journées franco-italiennes André Gide de Caserte (Université de la Campanie Luigi Vanvitelli, 1^{er} novembre 2017 et 31 octobre 2018), en cours de publication.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail de deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Le Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1989.

FOUCAULT, Michel, « Une Pensée a-catégorique », dans « Theatrum philosophicum », *Critique*, 1970, n° 282, pp. 885-908.

FOUCAULT, Michel, « Of Other Spaces, Heterotopias », *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49, [1984] dans *Dits et écrits 1954-1988*, édition établie sous la direction de DEFERT, Daniel et EWALD, François, avec la collaboration de LAGRANGE, Jacques, Paris, Gallimard, 1994, tome IV.

HAN, Béatrice, *L'Ontologie manquée de Michel Foucault : entre l'historique et le transcendantal*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1998.

JESI, Furio, *Materiali mitologici, Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Turin, Einaudi, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles, *Le Crépuscule du devoir : l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

MILNER, Jean-Claude, *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique*, Lagrasse, Verdier, 2003.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, 1990.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986 [1940].

SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985 [1946].

VATTIMO, Gianni et ROVATTI, Pier Aldo, *Il pensiero debole*, Milan, Feltrinelli, 1983.

Autres ouvrages de théorie de la littérature, critique littéraire et linguistique

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, [1965], tr. fr. par ROBEL, André, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans « Communications », 11, 1968, « Le Vraisemblable », *Recherches sémiologiques*, pp. 84-89, disponible en ligne, URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158, consulté le 30 juin 2019.

BLANCKEMAN, Bruno , « Une axiologie historique pour le vingtième siècle : repérage des pôles », dans DUGAST-PORTES, Francine et TOURET, Michèle, *Le Temps des lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 73- 80.

BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Le Roman français aujourd'hui*, Paris, Prétexte, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLANCKEMAN, Bruno, « Lettres ouvertes », dans BAUDORRE, Philippe, RABATÉ, Dominique, VIART, Dominique, *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 219- 229.

BLANCKEMAN, Bruno et HAVERCROFT, Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne

Nouvelle, 2012, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/psn/475>, consulté le 30 juin 2019.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main (ou le travail de la citation)*, Paris, Seuil, 1979.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

DECOUT, Maxime, *En toute mauvaise foi*, Paris, Minuit, 2015.

DECOUT, Maxime, *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Minuit, 2017.

ECO, Umberto, *La vertigine della lista*, Milan, Bompiani, « Saggistica », 2009.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, 2004.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, NRF, 1970.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, NRF, 1973.

MILCENT-LAWSON, Sophie, LECOLLE et Michelle, MICHEL, Raymond, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier, 2013.

RIFFATERRE, Michael, *L'Intertexte inconnu*, dans « Littérature », 41, 1981, pp. 4-7, disponible en ligne, URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330, consulté le 30 juin 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2001.

TOURET, Michèle (dir.), avec les contributions de DUGAST-PORTE, Francine, BLANCKEMAN, Bruno, DEBREUILLE, Jean-Yves, et HAMON-SIREJOLS, Christine, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II, Après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

VIART, Dominique, « Écrire au présent, l'esthétique contemporaine », dans Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Le Temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 317-333.

VIART, Dominique, et VERCIER, Bruno, avec la collaboration de EVRARD, Franck, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

WAGNER, Frank, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/364> consulté le 30 juin 2019.

Ethos et posture auctoriale

AMOSSY, Ruth, « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans AMOSSY, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999.

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, « Essais critiques IV », 1984, pp. 63-69. Ce texte a été publié une première fois dans le numéro 5 de la revue *Manteia* en 1968, puis dans les « Essais critiques IV » et dans *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BLANCKEMAN, Bruno, « L'Écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans BLANCKEMAN, Bruno et HAVERCROFT, Barbara (dir.), *Romans et récits français (2001-2010)*, Colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 71-81, nouvelle édition en ligne: <http://books.openedition.org/psn/460>, consulté le 30 juin 2019.

BRUNN, Alain *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001.

CHAMARAT, Gabrielle, GOULET, Alain (dir.) *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, Nouvelle édition, disponible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/puc/9878>, consulté le 30 juin 2019.

COMPAGNON, Antoine (cours de), *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, Université Paris IV-Sorbonne, sixième leçon : « Les jeux de la Renaissance », disponible en ligne : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur6.php>, consulté le 30 juin 2019.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

DHONDT, Reindert et VANACKER, Beatrijs, « Ethos : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique », *Contextes* 13, 2013, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5685>, consulté le 30 juin 2019.

DOUBROVSKY, Serge, « Autofiction : en mon nom propre », dans BAUDELLE, Yves, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth et MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, pp. 135-142.

DUCAS, Sylvie, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 3009, disponible en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/aad/669>, consulté le 30 juin 2019.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, sous la direction de DEFERT, Daniel, et ESWALD, François, Paris, Gallimard, 1994, tome I, pp. 789-809.

GORRIS CAMOS, Rosanna, et VANAUTGAERDEN, Alexandre (dir.), *L'Auteur à la Renaissance : l'altro che è in noi*, Turnhout, Brepols, 2009.

HILSUM, Mireille, *Comment devient-on écrivain ? Sartre, Aragon, Perec et Modiano*, Paris, Kimé, 2012.

LEJEUNE, Philippe, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, n° 27, 1980.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Entre identité et identification, comment avoir un nom qui soit "assez sien" ? », dans BAUDELLE, Yves, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, pp. 249-268.

MATTIODA, Enrico, *Giorgio Vasari tra prosa e poesia*, Verona, Edizioni dell'orso, 2017.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève ; Paris, A. Skira-Flammarion, 1970.

Bibliographie critique sur l'œuvre de Luigi Pirandello, Cesare Pavese et Italo Svevo

Références sur Luigi Pirandello :

BORSELLINO, Nino, *Immagini di Pirandello*, Cosenza, Lerici, 1979.

BOSETTI, Gilbert (éd.), *Chacun sa vérité, Pirandello : analyse critique*, Paris, Hatier, 1972.

FICHERA, Ada, *Luigi Pirandello, una biografia politica*, Florence, Polistama, 2017.

GAUDIARD, Alice, « Romain Gary : Didascalies d'une œuvre et d'une vie », *Liberté*, vol. 38, n° 5, octobre 1996, pp. 74-88, disponible en ligne, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1996-v38-n5-liberte1036366/32495ac/>, consulté le 30 juin 2019.

GIANNARA, Dimitra, *Pyrandello. La nozione del tempo nelle opere di Luigi Pirandello*, Rome, Edicampus, 2014.

JOMARON, Jacqueline, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Age d'homme, 1979.

L'HERBIER, Marcel, *Feu Mathias Pascal*, réalisé en 1925 d'après le scénario de Luigi Pirandello, tiré du roman « Il fu Mattia Pascal ».

L'HERBIER, Marcel, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979.

SCIASCIA, Leonardo, « Il volto e la maschera », dans *Cruciverba*, Turin, Einaudi, 1983, tr. fr. : *Mots croisés*, traduit de l'italien par SCHIFANO, Jean-Noël, Paris, Fayard, 1985.

SCIASCIA, Leonardo, *L'alfabeto pirandelliano*, Milan, Adelphi, 1989, « Lettre M. Mosjoukine », p. 46. Tr. fr. : *Pirandello de A à Z*, traduit de l'italien par DAUMON, Maurice, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 30.

Références sur Cesare Pavese :

BANDALO, Visnja, « Aspetti della matrice diaristica nel *Mestiere di vivere* di Cesare Pavese » dans « Cesare Pavese e le strade del mondo. Sedicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana », *I Quaderni del CE.PA.M*, Catane, A. Catalfamo, 2016, pp. 167-175, disponible en ligne, URL :

<https://www.researchgate.net/publication/306077667> Aspetti della matrice diaristica nel Mestiere di vivere di Cesare Pavese, consulté le 30 juin 2019.

BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, « L'eroe della tragedia. Pavese e il *Diario* », *Cuadernos de Filología Italiana*, numéro spécial, 2011, pp. 33-48, disponible en ligne, URL :

<https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/download/37498/36294>, consulté le 30 juin 2019.

CLERC, Louissette, « Échos et messages littéraires ou artistiques : La terre patrie dans *La luna e i falò* de Cesare Pavese », *Variation autour des idées de patrie, État, nation, Italies*, 6, 2002, pp. 613-628, disponible en ligne, URL :

<https://journals.openedition.org/italies/1534>, consulté le 30 juin 2019.

GARRIDO, Elisa Martínez, « La forza visiva nell'opera di Cesare Pavese: fra scrittura e immagine », *Cuadernos de Filología Italiana*, 2011, numéro spécial, pp. 233-255.

PAUTASSO, Sergio, *Cesare Pavese oltre il mito*, Gênes, Marietti, 2000.

VACCANEO, Francesco, *Cesare Pavese: la vita, le opere, i luoghi*, Milan, Gribaudo, 2009.

Références sur Italo Svevo :

À la recherche d'Italo Svevo, « Les Nuits magnétiques », *Les Nuits de France Culture*, émission radiophonique, première diffusion le 26 avril 1979, rediffusée le 05.11.2001 et la nuit du 28 au 29 septembre 2010, Archives INA.

« Vous aimez lire ? La réponse de Georges Perec », Rubrique de ROSSET, Pierrette, *Elle*, n°1772, 8-14 janvier, 1979, *E/C*, t. II, pp. 23-25.

« Correspondance Eugenio Montale et Italo Svevo », traduction de GILLYBOEUF, Thierry, Saint-Étienne, Librairie la Nerthe, 2006.

ARA, Angelo et MAGRIS, Claudio, *Trieste : une identité de frontière*, tr. de l'it. par PASTUREAU, Jean et Marie-Noëlle, Paris, Seuil, 2008.

ARDOLINO, Francesco et DRUET, Anne-Cécile, « La Psychanalyse racontée par Italo Svevo », *Savoirs et clinique*, 2005,1, n°6, pp. 75-80, disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2005-1-page-75.htm>, consulté le 30 juin 2019.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, « Lo scartafaccio dello psicanalista (note sulla *Coscienza di Zeno*) », dans LO CASTRO, Giuseppe, PORCIANI, Elena, VERBARO, Caterina (dir.), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Pise, Edizioni Ets, 2014, pp. 461-471.

BEER, Marina, « Alcune note su Ettore Schmitz e i suoi nomi: per una ricerca sulle fonti di Italo Svevo », dans *Contributi sveviani*, Trieste, Lint, 1979, pp. 11-30.

DE ANGELIS, Luca, *Qualcosa di più intimo : aspetti della cultura ebraica del Novecento italiano: da Svevo a Bassani*, avec préface de CAVAGLION, Alberto, Florence, Giuntina, 2006.

DEBENEDETTI, Giacomo, « Svevo e Schmitz », dans CONTORBIA, Franco (dir.), *Saggi 1922-1966*, Milan, Mondadori, 1982.

CAVAGLION, Alberto, *La filosofia del pressappoco*, Naples, L'ancora del Mediterraneo, 2001, pp. 115-121.

FUSCO, Mario, *Italo Svevo, conscience et réalité*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1996 [1973].

GHIDETTI, Enrico, *Italo Svevo : la coscienza di un borghese triestino*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1980.

HERMETET, Anne-Rachel, « Italo Svevo et la Conscience moderne. “Et pourquoi vouloir soigner notre maladie ?” », *Études*, octobre 2011, t. 4, pp. 361-370.

MAZZACURATI, Gian Carlo, *Italo Svevo, Scritti su Joyce*, Parme, Pratiche, 1986.

SERRA, Maurizio, *Italo Svevo ou L'Antivie*, Paris, Grasset, 2013.

SOLMI, Sergio « *Italo Svevo : Senilità* », *Il Convegno*, VIII, 1927, pp. 11-12 republié dans la correspondance *Svevo-Montale*, Milan, Mondadori, 1976.

VENEZIANI, Livia, *Vita di mio marito : Livia Veneziani racconta Svevo*, Trieste, Museo Sveviano, 2001.

Thèses consultées

BERNARD, Sophie, *La Création de soi par soi : origines, identités et transgressions dans l'œuvre de Vladimir Nabokov, Romain Gary et Philippe Roth*, thèse soutenue, sous la direction de JURGENSON, Luba et de KSIAZENICER-MATHERON, Carole, Université Paris IV, 2017.

JULIEN, Aurélie, *Errance identitaire, errance scripturale : Patrick Modiano, W. G. Sebald, Fred Wander et la littérature de l'après*, thèse soutenue sous la direction de MAIER-SCHAEFFER, Francine, Université de Rennes, 2016.

QUAGLIA, Elena, *L'identité juive en question : Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann*, thèse soutenue sous la direction de VIART, Dominique et de GORRIS CAMOS, Rosanna, Université de Vérone-Université Lille 3-Nanterre-Charles De Gaulle, 2017.

Dictionnaires

ROBERT, Paul, *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert ; texte remanié et amplifié sous la direction de REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain, Paris, Le Robert, 2016.

CASTIGLIONI, Luigi, MARIOTTI, Scevola, avec la collaboration de BRAMBILLA, Arturo, CAMPAGNA, Gaspare et PARRONI, Piorgiorgio, *IL, Vocabolario della lingua latina : latino-italiano, italiano-latino*, Turin, Loescher, 2019.

CLARI, Michela, LOVE, Catherine E. (dir.), *Dizionario inglese : inglese-italiano, italiano-inglese*, Milan ; Glasgow, Mondadori - HarperCollins, 1995.

MONTANARI, Franco (dir.), *GI, Vocabolario della lingua greca*, Turin, Loescher, 2013.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.

WIGODER, Geoffrey, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Éditions du Cerf, 1993.

Filmographie

BARBIER, Éric (réal. / scénario), *La Promesse de l'aube*, Pathé films, 2018.

BENIGNI, Roberto (réal. / scénario), CERAMI, Vincenzo (scénario), *La vita è bella*, Cecchi Gori Group, 1997.

BOBERT, Robert (réal. / scénario), *Génération d'après*, ORTF - Office de Radiodiffusion - Télévision Française, 1971.

CARNÉ, Marcel, PRÉVERT, Jacques (scénario), *Les Enfants du paradis*, Société Nouvelle Pathé Cinéma, 1945.

CHOMSKY, Marvin (réal.), GREEN, Gerald (scénario), *Holocauste*, téléfilm, 16-19 avril 1978, Titus Productions, NBC.

GARY, Romain (réal. / scénario), *Les Oiseaux vont mourir au Pérou*, Universal Pictures, 1968.

GARY, Romain (réal. / scénario), *Kill !*, Alexander Salkind, 1971.

HARLA, Veit (réal. / scénario), *Le Juif Süss*, sous la supervision de GOEBBELS, Joseph, Universum Film AG, 1940.

LANG, Fritz (réal. / scénario), *M*, Nero-Film AG, 1931.

LANZMANN, Claude (réal. / scénario), *Shoah*, Hollywood boulevard diffusion, 1985.

LOSEY, Joseph, MORANDI, Fernando (scénario) e SOLINAS, Franco (scénario), *M. Klein*, Avant-scène, 1976.

MALLE, Louis (réal.), MODIANO, Patrick (scénario), *Lucien Lacombe*, Fil à film, 1990 [1974].

OPHÜLS, Marcel (réal.), HARRIS, André (scénario), *Le Chagrin et la pitié, chronique d'une ville française sous l'Occupation*, Norddeutscher Rundfunk, Radio télévision suisse, 1969.

RESNAIS, Alain, *Nuit et brouillard*, Argos films, 1955, accompagné du texte de CAYROL, Jean, *Poèmes de la nuit et du brouillard*, Paris, Seuil, 1995 [1946].

SPIELBERG, Steven (réal.), ZAILLIAN, Steven (scénario), *Schindler's list*, Amblin Entertainment, 1993, tiré du roman *Schindler's Ark* de KENEALLY, Thomas.

Sitographie

AKADEM, *Le campus numérique juif*, disponible en ligne, URL : <http://www.akadem.org>.

Mémorial de la Shoah, musée et centre de documentation, disponible en ligne, URL : <http://www.memorialdelashoah.org>

CNRTL, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, disponible en ligne, URL : <https://www.cnrtl.fr>.

Enciclopedia Treccani, disponible en ligne, URL : <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.

Index des noms

A

Abba, Marta; 370
Abdeljaouad, Firyel; 119
Abraham, Nicolas; 81; 159; 160; 162;
167
Accambray, Abbé; 391
Achkeliani, Fédor; 126
Adorno, Theodor W.; 34; 39; 86; 135;
175; 176; 291
Agamben, Giorgio; 90; 91; 97; 100
Aissaoui, Mohammed; 350
Ajar, Émile (Romain Gary); 16; 24; 25;
27; 35; 68; 99; 103; 107; 112; 116;
117; 119; 120; 121; 122; 123; 127;
128; 135; 136; 137; 139; 140; 237;
238; 242; 243; 244; 246; 248; 249;
250; 251; 253; 260; 276; 309; 317;
331; 340; 354; 362; 365; 369; 370;
371; 372; 414; 419; 420
Akakievitch, Akaky; 354
Alexandre-Garner, Corinne; 145
Alfieri, Pierre; 91
Alluin, Bernard; 40
Amar, Ruth; 323; 334
Amossy, Ruth; 235
Amsellem, Guy; 17
André, Jacques; 170
André, Paul; 202
Angeli, Franca; 366; 367
Angonese, Giulia; 221
Anguilla; 393; 394; 395; 404; 405
Anissimov, Myriam; 21; 94; 95; 101;
111; 124; 125; 126; 129; 132; 134;
137; 142; 245; 358; 364; 407
Anouilh, Jean; 125
Antelme, Robert; 21; 34; 35; 43; 88; 89;
90; 91; 92; 162; 240; 241; 273; 287;
291; 292; 293; 342; 378
Anzieu, Didier; 250
Apfelstahl, Otto; 150
Appenzell; 158
Ara, Angelo; 380
Aragon, Louis; 21; 370
Arbizzani, Luigi; 306
Ardolino, Francesco; 382

Arendt, Hannah; 68; 255; 308; 310; 345;
346
Argan, Giulio Carlo; 402
Aristote; 69; 75; 76; 285
Arnaud, Michel; 305; 391; 394
Aron; 252; 374; 385
Aron, Raymond; 31; 134; 150
Aron, Thomas; 199
Arroi, Jean; 362
Assouline, Pierre; 40
Aubel, François; 117
Audi, Paul; 35; 36; 129; 131; 134; 135;
137; 141; 142; 318; 368
Augais, Thomas; 189
Augé, Marc; 64
Avni, Ora; 199
Azouvi, François; 34; 135

B

Bachelard, Gaston; 72
Baetson, Gregory; 57
Baggioni, Daniel; 149
Bakhtine, Mikhaïl; 50; 115
Balzac, Honoré (de); 246
Bandalo, Visnja; 397; 398
Barbara; 41; 295
Barberi Squarotti, Giorgio; 382; 405
Barberon; 340
Barbier, Éric; 28
Barbu d'Ankara; 323
Bardamu, docteur; 259
Barjonet, Aurélie; 41
Barthes, Roland; 49; 50; 88; 147; 236;
266; 268; 274; 288; 300; 321; 385
Bassani, Giorgio; 305; 306; 307; 355;
374
Basuyaux, Marie-Laure; 87; 88
Baudelaire, Charles; 47; 127; 226; 236
Baudelle, Ives; 27; 250; 282; 360
Baudorre, Philippe; 57
Baudry, Robinson; 56; 74
Bauman, Zygmunt; 62
Baumann, Léon; 203

Bayard, Pierre; 48; 100; 101; 108; 109;
 110; 111; 269
 Beauchamp; 282
 Beaujour, Michel; 237; 263
 Beaumartin, Éric; 179
 Beausergent, Jacqueline; 211
 Becker, Jean-Jacques; 31
 Beckett, Samuel; 175; 293
 Bécquart; 338
 Beer, Marina; 386
 Belleau, Rémy; 258
 Bellos, David; 52; 94; 95; 119; 120; 136;
 143; 159; 160; 168; 246; 275; 279;
 354; 372; 373; 375; 379; 381; 383
 Bellune; 406
 Ben Barka, Mehdi; 316
 Benabou, Marcel; 168
 Benedettini, Riccardo; 285; 326
 Benedict, Ruth; 57
 Benigni, Roberto; 37
 Benjamin, Walter; 23; 363; 374
 Benoist, Jean-Marie; 56
 Benoit, Éric; 84; 215; 421
 Bensoussan, Georges; 20; 88; 248
 Bergounioux, Pierre; 28; 29; 146; 203;
 Bergson, Henri; 76
 Berl, Emmanuel; 37
 Berlin, Irving; 42; 310; 344; 345
 Berliner; 344
 Bernanos, Georges; 356
 Bernard, Sophie; 27
 Bertdrand, Claude; 37
 Bertelli, Dominique; 24; 381
 Besson, Bob; 329
 Bettoni, Anna; 118
 Beugras, Albert; 295
 Beyle, Marie-Henri (Stendhal); 234; 246;
 250; 436
 Bianchi, Edoardo; 105
 Bienenfeld, Ester; 95
 Bienfait; 282
 Bimont; 340
 Binet, Catherine; 161
 Blanca; 257
 Blanch, Lesley; 114; 126; 132
 Blanchard, Pierre; 363
 Blanchot, Maurice; 22; 39; 86; 88; 89;
 175; 176; 236; 291; 301; 303; 305; 321
 Blanckeman, Bruno; 25; 28; 32; 33; 38;
 39; 40; 41; 43; 47; 48; 53; 57; 77; 89;
 114; 154; 175; 179; 183; 185; 186;
 187; 188; 189; 191; 194; 198; 205;
 206; 208; 219; 220; 222; 229; 230;
 238; 239; 263; 286; 295; 296; 297;
 299; 300; 309; 319; 320; 321; 324;
 325; 327; 334; 336; 340; 356; 395;
 401; 407; 411; 420
 Blondin, Antoine; 320
 Bobbio, Norberto; 402
 Bober, Robert; 12; 30; 280; 341; 342;
 344; 345
 Bogat, Shatan (Romain Gary); 107; 117;
 122; 242; 249
 Boisen, Jørn; 123; 300; 301
 Bona, Dominique; 95; 114
 Bonaparte, Marie; 127
 Bondy, François; 68; 96; 98; 107; 117;
 132; 407
 Bonn, Charles; 237; 262
 Borges, Jorge Luis; 364; 365
 Borisovskaia, Nina (Nina Kacew); 112;
 357
 Bornand, Marie; 290
 Borsellino, Nino; 361
 Bosetti, Gilbert; 365
 Bosmans, Jean; 266
 Bosselet, Dominique; 238
 Bossuet, Jacques Bénigne; 356; 399
 Boué, Pilar Andrade; 257
 Bourlagoff; 296; 297
 Bouvard; 50
 Bove, Emmanuel; 22; 438
 Brasillach, Robert; 198; 204; 258; 262
 Brasseur, Roland; 23; 288
 Braud, Michel; 84; 215
 Brenot, Philippe; 27; 126
 Brentani, Emilio; 387; 388
 Bresson, Bob; 83; 329
 Bretzlee, Georges; 279
 Brisard, Alain; 246
 Brossolette, Pierre; 317
 Bruder, Cécile; 228
 Bruder, Dora; 33; 41; 66; 147; 183; 185;
 189; 196; 199; 208; 209; 210; 211;
 217; 218; 220; 225; 226; 227; 228;
 229; 230; 231; 239; 261; 266; 268;
 271; 272; 289; 299; 333; 334; 335;
 336; 348; 412; 418
 Bruder, Ernest; 210; 227
 Brunn, Alain; 233
 Burgelin, Claude; 21; 22; 26; 92; 93; 105;
 108; 116; 143; 144; 145; 146; 156;

159; 163; 164; 166; 167; 168; 169;
170; 172; 173; 175; 185; 196; 213;
217; 221; 222; 250; 275; 310; 321;
325; 342; 375; 376; 383; 386; 389

C

Cabestan, Philippe; 68
Caetani, Margherita; 305
Calet, Henri; 22
Calgan, Edoardo; 344
Calvo, Monica; 81; 84; 85; 158
Camelin, Colette; 222
Camilleri, Carmel; 58
Camilleri, Danielle; 307
Campeador, Roland; 246
Camus, Albert; 106; 287
Candau, Joël; 72; 73; 80; 146; 196
Caneppa; 338
Canetti, Elias; 276
Canova-Green, Marie-Claude; 355
Carné, Marcel; 359
Carpanin Marimoutou, Jean-Claude; 149
Carr, David; 46
Caruth, Cathy; 47; 82; 83
Casanova, Giacomo; 361; 364; 365
Casarès, Maria; 358; 359
Castelain; 99; 338
Catonné, Jean Marie; 98; 99; 124; 138;
142; 248
Cattabiani, Alberto; 306
Cau, Jean; 225; 257; 259; 261; 320
Cavaglioni, Alberto; 305; 306; 385
Caveux; 225
Cavicchi, Emanuela; 91
Cayrol, Jean; 36; 87; 293
Celan, Paul; 40; 303; 350
Céline, Louis-Ferdinand; 125; 127; 129;
198; 259; 355; 356; 389
Cendrars, Blaise; 250
Cerami, Vincenzo; 37
Cervantès, Miguel (de); 233; 274
Chabert, Catherine; 170
Chaix, Marie; 38; 295; 296
Chamarat, Gabrielle; 285
Chambry, Émile; 74
Chancel, Jacques; 24; 25; 53
Chaouat, Bruno; 199; 205
Chaplin, Charlie; 130; 155; 313
Charbit, Denis; 134
Chassain, Adrien; 274

Chavranski; 283
Chemin, Arianne; 28
Chevalier, Anne; 77
Chevron; 282
Chirac, Jacques; 37; 60
Chmura, Tadek; 106
Chomsky, Marvin; 36
Chrome, Kléber; 165; 384
Ciano, Galeazzo; 263
Cima, Denise; 23
Cinoc; 22; 173; 218; 219; 279; 280; 288
Cinto; 395
Clariond; 338
Claudel, Aurélie; 202
Clemens, Justin; 26
Clément, Michel; 186
Clerc, Louissette; 393
Clifford, Augustus B.; 321
Coco Lacour; 222
Cogniat, Raymond; 370
Coguen; 338
Cohen, Albert; 21; 22; 23; 262
Cohn, Gengis; 20; 35; 71; 95; 97; 98;
106; 116; 119; 124; 125; 126; 131;
134; 135; 136; 137; 138; 140; 141;
142; 175; 252; 254; 255; 277; 278;
287; 301; 302; 303; 309; 310; 311;
312; 313; 314; 315; 316; 317; 319;
322; 323; 324; 337; 364; 409; 417
Colette, Sidonie-Gabrielle; 222; 258
Colombo, Laura; 132
Colonna, Vincent; 162
Colpeyn, Louisa; 182; 225; 257
Compagnon, Antoine; 51; 286; 354; 356
Conrad, Joseph; 246; 354
Consenstein, Pierre; 384
Constantin, Danielle; 26
Contorbia, Franco; 385
Cooke, Dervilla; 185
Cooper, Gary; 11; 98; 99; 249
Coquio, Catherine; 87; 91
Corcos, Maurice; 100; 162; 164
Corneille, Pierre; 258
Cortes, Romain; 246
Cosette; 266
Cosini, Zeno; 54; 355; 374; 375; 376;
377; 378; 379; 380; 381; 382; 385;
386; 388; 389; 419
Cosnard, Denis; 23; 24; 182; 200; 257;
266
Coudreuse, Denise Yvette; 269; 270

Cousin; 118; 253; 317
 Coutinho, Ana Paula; 28; 32
 Couturier, Maurice; 236
 Crémieux, Benjamin; 364; 374
 Crispi, Celia; 172
 Croce, Benedetto; 306; 307
 Crom, Nathalie; 299
 Crouzet; 338
 Cuche, Denys; 58; 60; 64
 Cukier, Yankel; 137

D

Daeninckx, Didier; 188; 411
 Dagrón, Tristan; 233; 274
 Dainese, Francesca; 168; 221; 292; 295
 Dalame, G enevi eve; 193; 196; 197; 201
 Dalbo, Patrice; 124
 Daligot; 100
 Dambre, Marc; 40; 188; 198; 256; 349
 Dangy, Isabelle; 275
 Dannie; 201
 Danthès; 106; 117; 118; 318
 Daumon, Maurice; 361
 Dautat, Pierre-Emmanuel; 36
 Dayan Rosenman, Anny; 21; 36; 96; 98;
 100; 103; 105; 106; 112; 113; 137;
 168; 170; 171; 216; 219; 368
 de Almeida, José Domingues; 28; 32
 De Angelis, Luca; 385; 386; 387; 388
 de Beaumont, Elizabeth; 173; 174
 de Beauvoir, Simone; 58
 de Chantecler, Roland; 246; 370
 de Djagoriev, Stioppa; 267; 268
 de Fátima Outeirinho, Maria; 28; 32
 De Gaudemar, Antoine; 192; 239
 De Gaulle, Charles; 29; 31; 35; 36; 96;
 100; 103; 109; 111; 123; 126; 134;
 135; 247; 312
 de Jonghe, Guy Jaspaard; 183
 de Kacew, Gari (Romain Gary); 95
 de La Fernaye, Vasco; 109; 246
 de La Torre, Armand; 109; 246
 de Longpré, Hubert; 246
 de Messine, Antonello; 170
 de Mysore, Romain; 246
 De Pieri, Damiano; 98
 de Rambures, Jean Louis; 239
 de Ribaupierre, Claire; 146
 de Segonzac, Adalbert; 245
 de Vigny, Alfred; 168; 283

de Wr ed e, Oleg; 270
 Debenedetti, Giacomo; 385; 387
 Debigorre, Adrien; 258
 Debord, Guy; 224
 Debreuille, Jean-Yves; 38
 Decout, Maxime; 22; 23; 26; 27; 28; 31;
 33; 35; 40; 41; 112; 119; 120; 129;
 138; 145; 148; 169; 171; 172; 173;
 174; 176; 177; 181; 198; 216; 226;
 230; 255; 256; 292; 303; 340; 355;
 356; 364; 373; 381; 384; 410; 412
 Dedalus, Stephen; 389
 Defert, Daniel; 50; 202
 Dekker, Jean; 195; 201; 266
 Del Castillo, Michel; 40; 113; 188
 Delacroix, Eugène; 111
 Delago; 369; 370
 Delaroche; 338
 Delbo, Charlotte; 38; 90
 Delemazure, Raoul; 26; 52; 273; 274;
 354; 355
 Deleuze, Gilles; 120; 158
 Demanze, Laurent; 146; 264
 Demey ere, Annie; 277
 Demongeot, Mylène; 210; 211; 212
 Dennehy, Myriam; 62
 Denoël, Robert; 127
 Derrida, Jacques; 48; 83
 Des Essarts; 260; 318
 Descartes, René; 233; 274; 379; 380;
 385; 456
 Descombes, Vincent; 57; 71
 Désérable, François-Henri; 24; 28; 125
 Devarrieux, Claire; 398
 Deville, René (Romain Gary); 117; 249
 Deyckecaire, Chalva; 193; 206; 266
 Dhondt, Reindert; 235
 Dhôtel, André; 396
 Dickens, Charles; 354
 Didier, Béatrice; 250; 380; 391
 Dinah; 257
 Diotime; 73
 Diver, Ruth; 107; 111; 130; 244; 245;
 248
 Dobbels, Daniel; 87
 Dobranski; 97; 137
 Docteur Christianssen; 140; 250
 docteur S; 374; 380; 382
 Dolto, Françoise; 383
 Don Giovanni; 365
 Dominique; 225

Doriot, Jacques; 295; 296
Dornier, Carole; 77
Dos Passos, John Roderigo; 376
Dobrovsky, Serge; 38; 179; 233; 265;
282
Douzou, Catherine; 125; 137; 188; 220;
226; 228; 229; 231; 245; 328
Douzou, Laurent; 227; 229; 230
Dowling, Constance; 392
Dressek, Harry; 266
Dreyfus, Alfred; 22
Drieu La Rochelle, Pierre Eugène; 125;
391
Druet, Anne-Cécile; 382
Ducas, Sylvie; 50; 413
Dugast-Portes, Francine; 30
Dumas, Alexandre; 318
Duprès; 340
Duras, Marguerite; 22; 23; 36; 39; 40
Duvignaud, Jean; 161; 170; 379

E

Ebguy, Jacques-David; 142
Eco, Umberto; 342
Ehrenfreund, Yaël Catherine; 319
Eichmann, Adolf; 31; 86; 92; 255; 291;
308
Einaudi, Giulio; 402
El Facher; 338
Eliade, Mircea; 237
Elvire; 225; 259
Engélibert, Jean-Paul; 19; 44; 157
Ericson, Sven; 173
Erika; 113
Erikson, Erik; 57; 58; 66; 267
Ernaux, Annie; 179; 421
Esfandi, Esfandiar; 229
Esmeralda; 221; 222
Esterhazy, Walsin; 254
Eswald, François; 50
Evrard, Frank; 38; 91
Eykerling, Aldo; 266
Ezine, Jean-Louis; 239

F

Fantarella, Filomena; 263
Faulkner, William; 26; 83
Felman, Shoashana; 83; 332
Fergusson, John; 280

Ferret, Stéphane; 73; 74
Fichera, Ada; 361
Filoche; 254
Finkelkraut, Alain; 31; 136; 178; 205;
252; 362
Fitzgerald, Scott; 391
Fleury, Ambrose; 106; 278; 338; 340
Fleury-Herard; 338
Florian; 137; 138; 311; 317
Flower, John; 191; 238
Foch, Ferdinand; 260
Fontaine, Marie Madeleine; 312
Forter, Greg; 83
Foucault, Michel; 18; 49; 50; 51; 63; 105;
119; 120; 202; 233; 413
Fraie Murlanch, Isabel; 85
Françoise; 203
Frank, Anne; 34; 87
Freud, Sigmund; 47; 78; 79; 81; 82; 83;
84; 107; 130; 145; 146; 154; 160; 198;
205; 260; 382
Frida; 101
Friedlander, Saül; 134
Fusco, Mario; 355; 374; 389

G

Gallieni, Joseph Simon; 260
Garbo, Greta; 262
Garcin, Jérôme; 226; 401
Garibaldi, Giuseppe; 117; 249
Gary, Romain; 15; 16; 17; 18; 20; 21; 22;
23; 24; 25; 26; 27; 28; 30; 34; 35; 36;
43; 44; 45; 47; 48; 49; 51; 52; 53; 54;
58; 62; 66; 68; 71; 90; 93; 94; 95; 96;
97; 98; 99; 100; 101; 103; 104; 105;
106; 107; 108; 109; 110; 111; 112;
113; 114; 115; 116; 117; 118; 119;
120; 121; 122; 123; 124; 125; 126;
127; 128; 129; 130; 131; 132; 133;
134; 135; 136; 137; 138; 139; 140;
141; 142; 161; 176; 216; 233; 234;
236; 237; 238; 239; 242; 243; 244;
245; 246; 247; 248; 249; 250; 251;
253; 254; 255; 256; 259; 260; 261;
272; 276; 277; 278; 284; 287; 290;
299; 301; 302; 303; 305; 307; 308;
309; 310; 311; 312; 313; 314; 315;
316; 317; 318; 319; 323; 324; 325;
331; 337; 338; 339; 340; 353; 354;
355; 357; 358; 359; 360; 361; 362;

363; 364; 365; 366; 367; 368; 369;
 370; 371; 372; 373; 407; 408; 409;
 413; 414; 415; 417; 418; 419; 420
 Gascar, Pierre; 34
 Gasparini, Philippe; 114
 Gaudemar, Antoine; 192; 239
 Gaudiard, Alice; 361; 362; 363; 369
 Gazier, Michèle; 113
 Gedanke; 252
 Gefen, Alexandre; 187; 190; 197
 Gelas, Nicolas; 371
 Gellings, Paul; 186; 225; 396
 Genette, Gérard; 52; 114; 203; 353
 Gérard le Gestapiste; 204
 Getzler, Pierre; 53; 375; 377; 379; 381
 Ghidetti, Enrico; 374; 375; 380; 382;
 386; 387
 Giacometti, Alberto; 203; 455
 Giannara, Dimitra; 362; 363
 Gide, André; 108; 125; 127; 244; 285;
 359
 Gillyboeuf, Thierry; 382
 Ginzburg, Carlo; 229; 285
 Ginzburg, Leone; 402; 404
 Giono, Jean; 356
 Giraudoux, Jean; 125; 258
 Gleason, Philip; 56
 Goebbels, Joseph; 312
 Goethe, Johann Wolfgang (von); 70; 246;
 247; 316
 Gofmann, Erving; 57
 Gogol, Nikolaj Vasil'evič; 246; 354; 360;
 373; 418
 Gold; 344
 Goldberg; 344
 Goldenburg; 344
 Goldman, Emma; 345
 Goldmann, Lucien; 288
 Goldstein; 344
 Goldwyn, Samuel; 345
 Golem; 39; 121; 135; 176
 Golsan, Richard; 40; 198; 349; 350
 Gordon, Yehuda Leib; 387
 Gorris Camos, Rosanna; 29; 98; 132;
 286; 305; 307; 312; 326
 Goulet, Alain; 285
 Goumenc; 338
 Goya, Francisco José (de); 319
 Grange, Cyril; 226
 Grasset; 35; 38; 56; 205; 244; 247; 338;
 374
 Gratton, Johnnie; 298
 Green, Gerald; 36
 Grell, Isabelle; 166
 Grenaudier, Klijn; 28
 Grenier, Roger; 139
 Guérin, Alain; 165; 384
 Guérin, Anne; 308
 Guglielminetti, Marziano; 54; 391; 393;
 404
 Guidée, Raphaëlle; 19; 24; 26; 44; 53;
 157; 219; 420
 Guillaumin, Jean; 73; 145
 Guise, Ambroise; 195
 Guth, Paul; 245
 Gutnik, Fabrice; 47
 Gutton, Philippe; 204
 Guyot-Bender, Marine; 199; 209; 308

 H
 Haedens, Kléber; 248
 Haenel, Yannick; 41; 349; 350
 Halbwachs, Maurice; 72
 Hamaide-Jager, Eléonore; 26
 Hamon, Philippe; 38; 339
 Hamon-Siréjols, Christine; 38
 Han, Béatrice; 105; 119
 Hangouët, Jean-François; 35; 36; 119;
 287; 354; 364
 Harla, Veit; 312
 Harris, André; 36
 Hartje, Hans; 387; 389
 Hartwich, Hella; 207; 208
 Havercroft, Barbara; 41
 Hayoun, Maurice Ruben; 132
 Hayward, Martine; 201
 Heck, Maryline; 24; 25; 28; 53; 160; 163;
 168; 186; 187; 189; 192; 219; 229;
 230; 256; 282; 287; 325; 339; 347; 401
 Heidegger, Martin; 73
 Heine, Heinrich; 317; 387
 Heinich, Nathalie; 296
 Hemingway, Ernest; 356; 373; 391; 399
 Héraclite; 73
 Hermetet, Anne-Rachel; 381
 Herrand, Marcel; 359
 Herschberg Pierrot, Anne; 311
 Hidalgo-Bachs, Bernadette; 161
 Hilda; 311
 Hilsum, Mireille; 21; 189; 204; 230
 Hirleman; 338

Hirsch, Marianne; 30; 93; 296; 332
Hitler, Adolf; 254
Hölderlin, Johann Christian Friedrich;
316
Homburger, Theodor; 57
Homburger, Erik; 267
Homère; 255; 344
Horthy, Miklós; 254
Hotler, Julia; 29; 400
Howlett, Sylvie; 308
Hueston, Pénélope A.; 185; 266
Hume, David; 74
Husserl, Edmund Gustav; 76
Huston, Nancy; 116; 124
Hutte; 267; 269; 330

I

Icare; 364
Ikor, Roger; 34
Ionesco, Eugène; 105; 457
Isaac; 205; 252; 358
Isaïe; 205
Ivonne; 189; 266; 406
Izenberg, Gerard; 56

J

Jabès, Edmond; 21; 22; 56; 262
Jablonka, Ivan; 41; 229; 348
Jahier, Valerio; 388
Jamal, Hakim Abdullah; 117
Janek; 97; 103; 137; 278
Jansen, Francis; 266; 332
Jansenne; 266
Janssens, Christian; 266
Jardin, Claudine; 125
Jardin, Pascal; 38
Jarry, Alfred; 246
Jean D.; 194; 196; 200
Jeandillou, Jean-François; 236; 242; 284
Jean-Jannot; 367
Jeanschmidt, Pedro; 396; 402
Jelenski, Kostantin Alexandre; 238
Jérôme; 288
Jérusalem, Christine; 220
Jesi, Furio; 128
Jésus; 79; 124; 311
Joconde; 318
Joffre, Joseph; 260
Johnnie Cœur; 364; 424

Johnny; 233
Joly, Jean-Luc; 26; 151; 274
Jomaron, Jacqueline; 364
Jørgensen, Steen Bille; 95; 171
Joubert, Laurent; 312
Jouvet, Louis; 358; 363; 364
Joyce, James; 23; 374; 376; 389
Juchs, Jean Philippe; 56; 74
Julien, Anne Yvonne; 28; 168; 184; 197;
216; 218; 219; 222; 328
Julien, Aurélie; 28
Jurgenson, Luba; 27; 35; 43

K

Kacew, Leib-Ariel; 94; 95; 102; 103;
104; 106; 107; 124
Kacew, Nina; 95; 104; 107; 108; 109;
110; 111; 112; 113; 116; 124; 130;
140; 337; 357
Kacew, Pavel; 95; 101; 337
Kacew, Roman (Romain Gary); 94; 95;
102; 103; 104; 106; 107; 108; 109;
110; 111; 112; 113; 116; 124; 125;
130; 136; 137; 244; 245; 250; 252;
254; 258; 278; 303
Kacew, Valentina; 95; 101; 337; 425
Kadir, Yossef; 106
Kafka, Franz; 23; 129; 175; 176; 219;
234; 296; 376; 387; 389
Kamieniak, Jean-Pierre; 130
Kaminskas, Jurate; 191
Kaprièlian, Nelly; 395
Kara...; 280
Karski, Jan; 349; 350; 434
Kastersztein, Joseph; 58
Kaufmann, Francine; 88
Kaufmann, Jean-Claude; 58
Kaufmann, Judith; 131; 140; 301
Kawakami, Akane; 28; 300
Keller-Privat, Isabelle; 145
Keneally, Thomas; 37
Kertesz Vial, Elizabeth; 307
Kervé, Michel; 396
Kessler, Joseph; 126
Kierkegaard, Søren; 107
Kihm, Alain; 57
Killander Cariboni, Carla; 204; 225
Kim, Myoung-Sook; 23; 443; 449
Klarsfeld, Beate; 230

Klarsfeld, Serge; 33; 38; 227; 230; 333;
334; 336; 348
Klee, Paul; 166
Klein, Robert; 36
Kléman, Roger; 375
Kœstler, Arthur; 133
Koromindé; 184
Kristeva, Julia; 52
Kristof, Agota; 132; 305
Krylenko; 106
Ksiazenicer-Matheron, Carole; 27
Kubrick, Stanley; 240
Kurt; 223; 249
Kypling, Ruyard; 354

L

La Guardia, Fiorello; 345
La Maisonneuve; 338
La Marne; 126
La petite Bijoux; 221
La Princesse de Lamballe; 188; 265; 319
Labbé, Dominique; 136
Labouret, Denis; 119; 338
LaCapra, Dominick; 47; 83
Lacombe, Lucien; 36; 37; 198; 199; 307;
308
Lacroix, Jean; 104; 108
Lady L.; 354; 424
Lafont, Henri; 200; 263
Lagerloff, Selma; 354
Lagrange, Jacques; 202
Lahouati, Gérard; 237
Lambert, Jean; 126
Lang, Fritz; 279
Langfus, Anne; 20; 21
Lanzmann, Claude; 36; 348; 349
Lapierre, Nicole; 250
Laplanche, Jean; 78; 82
Larbaud, Valéry; 281; 374; 387
Laronde, Michel; 237
Laub, Dori; 83; 332
Laubreaux, Alain; 204
Laudisi, Lamberto; 365
Laurens, Sylvain; 37
Laurent, Thierry; 184; 185; 218; 224;
233; 239; 257; 262; 296; 297; 391
Lavagetto, Mario; 54; 374
Lavallade, Éric; 326
Lay, Laura; 54; 391
Lazare; 87; 433; 461

Le Baron; 355
Le Calvez, Eric; 355
Le Clézio, Jean-Marie Gustave; 23; 235
Le Lionnais, François; 25
Le Sidaner, Jean-Marie; 143; 168; 178;
429
Lecarme Tabone, Eliane; 107; 112
Lecarme, Jacques; 107; 179; 186; 187;
261; 262
Leclère, Marie-Françoise; 218; 257
Lecolle, Michelle; 341
Lederer, Jacques; 169; 375; 376; 377;
379; 381
Lefebvre, Jean-Pierre; 40
Leiris, Michel; 22; 438; 443
Lejeune, Philippe; 15; 38; 95; 109; 114;
115; 116; 123; 144; 149; 150; 152;
154; 155; 156; 165; 172; 179; 195; 381
Lessing, Gotthold Ephraim; 132; 317
Lessing, Théodore; 132; 317
Lestandi; 225
Letourneau, Ingrid; 339
Levi, Aldo; 335
Levi, Carlo; 402
Levi, Emilia; 334; 335
Levi, Paolo Momigliano; 305; 307
Levi, Primo; 21; 43; 89; 90; 100; 228;
305; 307; 308; 317; 334; 335
Lévy, Clara; 21; 131; 248
Lévy, Jean-François (Des Essarts); 260
Lévy-Strauss, Claude; 56
Lévy-Valensi, Jacqueline; 203
Lévy-Vendôme; 259
L'Herbier, Marcel; 361; 362; 363; 366
L'Héritier, Gérard; 117
Libermann, Jean; 241
Lila; 303
Lily; 138; 311; 317
Lipovetsky, Gilles; 61; 62
Liscia, Richard; 35; 130; 132
Littel, Jonathan; 41
Lloyd, Christopher D.; 40; 198
Lo Castro, Giuseppe; 382
Locke, John; 74
Lorandini, Francesca; 120
Losey, Joseph; 36
Louette, Jean François; 87; 238
Louis-Combet, Claude; 57
Louki; 184; 406
Lovat, Françoise (Romain Gary); 117
Luc Martin; 103; 354

Luchaire, Corinne; 262
 Luchaire, Jean; 262
 Ludo; 100; 101; 201; 303
 Ludo F.; 193; 201
 Lukács, György; 293
 Lyotard, Jean-François; 40; 61

M

M. Cohn; 310
 M. Teyrsen; 228
 Maalouf, Amin; 35; 63; 65
 Maazouzi, Djemaa; 31
 Macé, Gérard; 146
 Madame Estherazy-Julie Espinoza; 246; 254
 Madame Rosa; 5; 106; 112; 248; 278; 367; 368; 369; 370
 Mademoiselle Cora; 367; 369; 370
 Mademoiselle Dreyfus; 129; 253
 Maeyama, Yû; 26; 321
 Magda; 339
 Magné, Bernard; 147; 148; 149; 150; 152; 179; 274; 278; 279; 283; 321; 322; 355; 389; 410
 Magris, Claudio; 375
 Maingueneau, Dominique; 50; 52
 Majorano, Matteo; 132
 Makine, Andreï; 247; 458
 Malaparte, Curzio (Kurt Erich Suckert); 249
 Malewska-Peyre, Hanna; 58
 Malfenti, Ada; 386
 Malka, Victor; 298
 Mallarmé, Stéphane; 47
 Malle, Louis; 36; 37; 198; 307
 Malnate; 306
 Malraux, André; 116; 287; 363
 Maltcharski; 338
 Mandel, Albert; 248
 Mann, Thomas; 160; 377
 Mannoni, Olivier; 107; 355; 374
 Manzoni, Alessandro; 234
 Marc (Lipiansky), Edmond; 42; 58
 Marchat, Jean; 359
 Marc Mathieu; 255
 Marivaux, Pierre (de); 258
 Marongiu, Jean Baptiste; 90
 Marquis; 100
 Martin, Jean Pierre; 87; 129; 141
 Martínez Garrido, Elisa; 400

Marty, Érik; 37; 309
 Marx, Groucho (Julius Henry Marx); 312; 313
 Marx, Karl; 48; 73; 83; 130; 466
 Mathews, Henry; 160; 161; 162; 163; 165; 166; 180; 181
 Mathieu-Castellani, Gisèle; 250
 Mattéoli, Jean; 230
 Mattioda, Enrico; 286
 Maulpoix, Jean-Michel; 117
 Mauriac, François; 320
 Mauron, Charles; 47; 236
 May, Karl; 354
 Mazzacurati, Gian Carlo; 389
 McEvoy, Pedro; 268; 269; 270; 330
 Mead, Margareth; 57
 Meinthe, René; 189; 406
 Meis, Adriano; 363
 Meizoz, Jérôme; 234; 235; 237; 249
 Melville, Herman; 281; 389
 Memmi, Albert; 21; 252
 Mendelssohn, Moses; 387
 Merzavka; 254
 Meschonnic, Henri; 19; 149; 408
 Mesnard, Philippe; 43; 90; 96
 Meursault; 106
 Michaux, Henri; 15; 117; 180; 246
 Michel, Chantal; 189
 Michel, Johann; 46; 70; 74; 310; 408
 Michel, Pierre-Henri; 374
 Michel, Raymond; 341
 Michon, Pierre; 29; 146; 229
 Mickiewicz, Adam Bernard; 138
 Milcent-Lawson, Sophie; 341
 Milkovitch-Rioux, Catherine; 161
 Milner, Jean-Claude; 133; 142; 205
 Minucci, Sergio; 62
 Mitroi, Anca; 105
 Mitterrand, François; 60
 Modiano, Albert; 182; 193; 200; 202; 204; 207; 210; 212; 213; 224; 226; 227; 257; 259; 262; 264; 297
 Modiano, Marie; 183
 Modiano, Patrick; 15; 16; 17; 18; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 43; 44; 45; 47; 48; 49; 51; 52; 53; 54; 60; 61; 66; 70; 71; 74; 75; 79; 89; 93; 96; 109; 114; 134; 144; 154; 159; 161; 168; 175; 176; 177; 182; 183; 184; 185; 186; 187; 188; 189; 190; 191; 192; 193;

194; 195; 196; 197; 198; 199; 200;
 201; 202; 203; 204; 205; 206; 208;
 209; 211; 212; 213; 214; 216; 217;
 218; 219; 220; 221; 222; 223; 224;
 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231;
 233; 234; 236; 237; 238; 239; 240;
 256; 257; 258; 259; 260; 261; 262;
 263; 264; 265; 266; 267; 268; 270;
 271; 272; 273; 276; 277; 284; 288;
 289; 290; 295; 296; 297; 298; 299;
 300; 302; 303; 305; 307; 308; 309;
 310; 312; 313; 314; 315; 316; 318;
 319; 320; 321; 323; 324; 325; 326;
 327; 328; 329; 330; 331; 332; 333;
 334; 335; 336; 337; 339; 348; 353;
 355; 356; 386; 388; 391; 392; 393;
 395; 396; 397; 398; 399; 400; 401;
 402; 406; 407; 408; 411; 412; 413;
 414; 415; 416; 417; 418; 419; 420
 Modiano, Rudy; 16; 79; 182; 183; 200;
 221; 222; 256; 257; 326; 332; 392; 415
 Modiano, Zina; 183
 Modigliani, Amedeo; 53; 257; 266; 312;
 313; 323
 Moïse; 84; 459
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin); 244
 Molinié, Georges; 235
 Molkou, Elizabeth; 39; 95; 226; 381; 384
 Molteni, Patrizia; 381
 Momo; 52; 65; 106; 112; 129; 135; 354;
 357; 367; 368; 373
 Mondor, Henri; 127; 155
 Monique; 223; 271; 334
 Monsieur Piekieny; 24; 28; 125; 303
 Montaigne, Michel (de); 233; 259; 274;
 285; 286
 Montalbet, Jean; 297
 Montale, Eugenio; 374; 382; 385
 Montaudon, Dominique; 399
 Montémont, Véronique; 152
 Monti, Augusto; 402
 Morand, Paul; 125; 244; 261
 Moreno, Jean (Jimmy Sarano); 184
 Morin, Edgard; 45; 46
 Moro, Aldo; 270
 Morris, Alain; 296; 298; 333; 336
 Moscarda, Vitangelo; 371
 Mosjoukine, Ivan; 104; 105; 107; 246;
 354; 360; 361; 362; 363; 364; 365;
 409; 419
 Moskin, John (Ivan Mosjoukine); 361
 Mouchotte; 99
 Moulin, Jean; 317
 Moussaron, Jean-Pierre; 84; 215
 Muchielli, Alex; 56
 Mura-Brunel, Aline; 40; 114; 188
 Murat, Michel; 119
 Musil, Robert; 62; 118

 N
 Nabokov, Vladimir; 27
 Nachmanowicz, Marthe; 334
 Nadal, Marita; 81; 84; 85; 158
 Nadeau, Maurice; 143; 355; 361; 374;
 381
 Nadeja; 103; 303
 Nass, Joseph; 57
 Natal, Alexandre; 109; 246
 Nava, Giuseppe; 278
 Navachine, Hélène; 192
 Neefs, Jacques; 389
 Némirovsky, Irène; 29; 125; 128; 307;
 326
 Nerval, Gérard (de); 47
 Nettelbeck, Colin W.; 185; 238; 266; 414
 Neuhoff, Éric; 125
 Nicolini, Andrea; 221
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm; 73; 401
 Nimier, Roger; 199; 261
 Nitti, Alfonso; 388
 Nolden, Thomas; 39
 Nora, Pierre; 6; 40; 59; 60; 348
 Nordmann; 283
 Normand; 283
 Nouss, Alexis; 94; 409

 O
 O. Pferdli; 160
 Obergöker, Timo; 20; 161; 294; 312; 417
 Œdipe; 127; 206; 214; 382; 383
 oncle Alex; 289; 396
 Ophüls, Marcel; 36; 290
 Oratio; 365
 Orhan, Danielle; 255
 Orlando, Francesco; 198; 199; 202
 Orlow, Gay; 268
 Ossian/Macpherson; 234
 Ouellet, Pierre; 94

P

- Pachet, Pierre; 110
Pagnon, Eddy; 200; 205
Pagnon, Louis; 200
Pahlevi (Pseudo); 133; 250; 251; 260
Papon, Maurice; 33; 230
Papp, Iska; 337
Parent, Anne Martine; 71; 89
Parrochia, Daniel; 220
Pascal, Mattia; 361; 362; 363; 364; 366; 419
Pascoli, Giovanni; 278
Pastureau, Jean; 380
Pastureau, Marie-Noëlle; 380
Patoche (Patrick Modiano); 109; 183; 221; 263
Patrac, Gargas; 281
Pautasso, Sergio; 397
Pavese, Cesare; 18; 54; 356; 391; 392; 393; 394; 395; 396; 397; 398; 399; 400; 402; 403; 404; 405; 406; 418; 419; 420
Pavlowitch, Paul; 24; 119; 121; 133; 243; 250; 251; 261; 309; 371
Pawlikowska, Ewa; 151
Paxton, Robert; 37; 290
Peck, Gregory; 312; 313
Pécuchet; 50
Pépin, Jean-François; 368
Perazzolo, Paola; 132
Perbost; 338
Perec, Georges; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 30; 31; 32; 33; 35; 38; 39; 43; 44; 45; 47; 48; 49; 51; 52; 53; 54; 59; 64; 66; 72; 77; 79; 88; 89; 92; 93; 94; 95; 96; 108; 134; 143; 144; 145; 146; 147; 148; 149; 150; 151; 152; 153; 154; 155; 156; 157; 158; 159; 160; 161; 162; 163; 164; 165; 166; 167; 168; 169; 170; 171; 172; 173; 174; 175; 176; 177; 178; 179; 180; 181; 182; 183; 187; 191; 194; 195; 196; 216; 219; 230; 233; 234; 236; 237; 240; 241; 250; 270; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 281; 282; 283; 284; 285; 287; 288; 289; 290; 291; 292; 293; 294; 299; 300; 302; 303; 305; 309; 310; 314; 315; 316; 319; 320; 321; 322; 323; 324; 325; 326; 327; 328; 329; 333; 339; 341; 342; 343; 344; 345; 346; 347; 353; 354; 355; 359; 374; 375; 376; 377; 378; 379; 380; 381; 383; 384; 385; 386; 387; 388; 389; 396; 407; 408; 409; 410; 411; 413; 414; 415; 416; 417; 418; 419; 420
Perec, Icek Judko, Izie (André Perec); 24; 94; 95; 143; 171; 275; 279
Perec, Mordechai; 275
Perec, Paulette; 374; 389
Peretz, David; 94; 95
Permillieux; 208; 401
Perroud, Robert; 372
Perse, Saint-John; 24; 331
Pétain, Henri; 254; 307
Petrarca, Francesco; 392
Pilate; 285
Pinçonat, Chrystel; 105
Pinochet, Augusto; 289
Pirandello, Luigi; 18; 54; 354; 357; 361; 362; 363; 364; 365; 366; 368; 369; 370; 371; 372; 418; 419
Piroué, Georges; 366; 367; 372
Pitoëf, Georges; 364
Pitoun, Yvonne; 334
Piva, Marika; 118
Pizzardo, Tina; 392
Platon; 73; 74; 75; 76
Poe, Edgar Allan; 127; 246; 285
Poier-Bernhard, Astrid; 121
Pomian, Krzysztof; 32
Pompidou, Georges; 37
Ponge, Francis; 203
Poni, Carlo; 229
Pontalis, Jean-Bertrand; 156; 161; 174; 273; 383
Porciani, Elena; 382
Pouchkine, Alexandre Sergueïevitch; 354; 360
Poulin, Isabelle; 84; 215
Poznanski, René; 100; 126
Prevert, Jacques; 359
Prolongeau, Hubert; 351

Proust, Marcel; 161; 236; 242; 259; 355;
363; 395; 396; 426
Prstojevic, Alexandre; 35; 43; 44; 463
Prunier, Patricia; 294; 429
Pseudo; 11; 25; 35; 68; 99; 100; 101;
119; 121; 122; 123; 126; 133; 137;
140; 141; 142; 237; 243; 244; 249;
250; 251; 259; 260; 309; 371; 414

Q

Quaglia, Elena; 29; 34; 39; 261; 292;
295; 326; 400
Qualcuno (Quelqu'un); 369; 370; 372;
420
Queneau, Raymond; 25; 151; 246; 257;
283; 364; 370
Quignard, Pascal; 29; 407; 421

R

Rabaté, Dominique; 57
Rabelais, François; 115; 246; 467
Rachel; 257
Rachman, Peter; 289; 299
Raczymow, Henri; 21; 30; 33; 144; 159;
216
Ramuz, Charles-Ferdinand; 237; 249;
356
Ranier, Jacques; 136; 370
Rawicz, Piotr; 21
Rebatet, Lucien; 125; 198; 204; 262
Recalcati, Massimo; 213; 214
Rédon, Anne; 294
Reggiani, Christelle; 26; 148; 152; 168;
179; 240; 274; 310; 321; 384
Rembrandt, Harmenzoon van Rijn; 79;
319
Remotti, Francesco; 63; 74; 361
Rémy, Matthieu; 168; 224; 258
Renard, Paul; 125
Resnais, Alain; 36; 87
Retz, Jean-François-Paul de Gondi
(cardinal de Retz); 356; 399
Ribière, Mireille; 24; 146; 381
Ricœur, Paul; 17; 40; 45; 46; 66; 68; 69;
70; 71; 72; 75; 76; 77; 78; 86; 91; 92;
93; 110; 113; 118; 121; 153; 154; 157;
192; 193; 410
Riffaterre, Michael; 52
Riglet, Marc; 349

Rimbaud, Arthur; 366
Rinn, Michael; 106; 368
Robbe-Grillet, Alain; 376
Robel, André; 115
Robert, Marthe; 108; 146; 186; 219
Robin, Régine; 39; 95; 121; 168; 170;
279; 280; 283; 381; 384
Roche, Roger-Yves; 166; 199; 204; 205;
208; 209; 220; 221; 222; 224; 227;
228; 229; 230; 238
Rocheteau, Olivier; 37
Rockefeller; 280
Roi Salomon; 25; 367
Roland, Geneviève; 27; 364
Roland, Guy; 33; 83; 183; 187; 188; 267;
268; 269; 328; 330
Rondini, Andrea; 128
Ronsard, Pierre (de); 250
Roque; 338
Rose-Marie; 221
Rosset, Pierrette; 374
Roth, Joseph; 26; 27; 78
Roth, Michael; 26; 27; 78
Roubaud, Jacques; 181; 233
Roumette, Julien; 26; 27; 52; 96; 98; 109;
117; 126; 129; 136; 139; 141; 245;
287; 302; 323; 339; 354; 373
Rousseau, Jacques; 237; 358
Roussel, Raymond; 160; 161; 162; 163;
164; 165; 166; 167; 180; 181; 410
Rousset, David; 34; 35; 43; 87; 293
Rousso, Henry; 32; 34; 35; 36; 37; 38;
198; 231; 290
Roux, Baptiste; 199; 200
Rovatti, Pier Aldo; 61
Rubirosa; 270
Rueff, Martin; 391
Ruffel, Lionel; 39; 48
Ruszniewski-Dahan, Myriam; 20; 21; 88

S

Saarländischer, Rudfunk; 294
Sachs, Maurice; 258; 318
Sacotte, Mireille; 27; 109
Sadat Hashemi, Elaheh; 229
Saggiomo, Carmen; 285
Saint Augustin; 392
Saint-Pereuse; 338
Salaün, Franck; 186; 187; 189; 219; 393
Salazar, António de Oliveira; 254

Salceda, Hermes; 283; 310; 323
 Salomonsen, Erik; 57
 Salvayre, Lydie; 40
 Samigli, Ettore; 386
 Samigli, Mario; 386
 Samoyault, Tiphaine; 52; 189
 Samsa, Gregor; 175
 Sanders; 344
 Sandre; 338
 Santa; 405
 Sarah; 257
 Sarano, Giuvia; 269
 Sarano, Jimmy (Jean Moreno); 184; 187; 289
 Sarfati, Gisèle; 363
 Sarraute, Nathalie; 107; 376; 438
 Sartre, Jean-Paul; 21; 33; 34; 58; 76; 120; 139; 178; 225; 255; 256; 259; 355; 358; 386
 Saül; 205
 Scève, Maurice; 258
 Schaffner, Alain; 27; 96; 126; 354; 373
 Schatz; 90; 97; 138; 277; 301; 308; 313; 316
 Schifano, Jean-Noël; 362
 Schiller, Friedrich (von); 316; 317
 Schindler, Oskar; 37
 Schoolcraft, Ralph; 96; 103; 117; 121; 137; 242; 249; 339
 Schröder, Augustus; 106
 Schruoffeneger, Martine; 308
 Schuerewegen, Franc; 114
 Schulevitz, Cyrla (Cécile Perec); 143; 146; 150; 172; 174; 275
 Schulte-Nordholt, Annelies; 21; 30; 144; 158; 159
 Schwartz-Bart, André; 41; 305
 Schweblin; 208; 401
 Sciascia, Leonardo; 361; 362; 364; 365; 366
 Sebald, Winfried Georg; 19; 26; 28; 44; 420
 Seberg, Jean; 27; 114; 117; 287; 364; 370
 Sédar Senghor, Léopold; 245
 Seksik, Laurent; 28
 Semprun, Jorge; 21; 38; 88; 89; 91; 326; 334; 349
 Sénèque; 233
 Serge Alexandre; 188; 206; 266; 330
 Serra, Maurizio; 374; 375
 Servicen, Luise; 372
 Sestoft, Carsten; 95; 171
 Sganarelle; 111; 119; 120; 129; 237; 246; 247; 255; 302; 355; 360; 364; 365
 Shahn, Ben; 345
 Shakespeare, William; 23; 246; 247
 Sheringham, Michael; 209; 227; 228; 229
 Shlemilovitch, Raphaël; 33; 175; 188; 199; 204; 205; 217; 223; 224; 257; 258; 259; 260; 265; 310; 311; 312; 313; 314; 318; 355
 Shylock; 22; 218; 219; 444; 450
 Sibilio, Elisabetta; 396
 Silvestri, Agnese; 253
 Simenon, Georges; 125; 264
 Simon, Anne; 27; 52; 96; 126; 150; 172; 354; 373
 Simon, Claude; 146; 443
 Simon, Pierre-Jean; 64
 Simpson, Grégoire; 175
 Sinibaldi, Fosco (Romain Gary); 117; 242; 249; 423
 Skrupskelyt, Viktorija; 106
 Skyzertski; 344
 Sollers, Philippe; 349
 Solmi, Sergio; 385
 Sonachitzé, Paul; 267
 Speier, Guido; 385; 386
 Sperti, Valeria; 23; 268
 Spielberg, Steven; 37
 Spiesser, Jacques; 175
 Spinoza, Baruch; 254
 Spire, Kerwin; 96; 136
 Starobinski, Jean; 273; 365; 366; 372
 Stavinsky, Alexandre; 266
 Stefano; 404
 Steiner, Georges; 23
 Steiner, Jean François; 41
 Stern, Georges; 269
 Stern, Jimmy Pedro; 83; 269; 270
 Stern, Pedro; 219; 325; 329
 Strogoff, Michel; 162; 362; 364; 435
 Strohlitz, Zélie; 334
 Suleiman, Susan; 22; 30; 125; 307
 Sung-ok, Kim; 23; 443; 449
 Sungolowsky, Joseph; 137; 248
 Süss; 312; 313
 Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz); 18; 19; 26; 54; 181; 355; 374; 375; 376; 377; 378; 379; 380; 381; 382; 383; 384; 385; 386; 387; 388; 389; 390; 418; 419; 420

Swing Troubadour; 265
Sylvestre, Anne; 295
Sylvie; 288
Sylwestrzak-Wszelaki, Agata; 247

T

Taboada Leonetti, Isabel; 47
Tadié, Jean-Yves; 236
Taguieff, Pierre-André; 125
Tchekhov, Anton; 244; 246
Telemaco; 213; 214; 459
Teresina; 106
Terral; 109
Teyrsen, Ingrid; 33; 196; 228; 333
Thiel-Janczuk, Katarzyna; 191
Thomas, Jean-Jacques; 283
Thuisiy; 338
Todorov, Tzvetan; 40; 91; 308; 351
Tolstoj, Lev Nikolàevič; 360
Tonkin, Elizabeth; 73
Tonton Macoute; 99; 119; 122; 243; 371
Torok, Maria; 81; 159; 160; 162; 167
Totoche; 254
Touret, Michèle; 30; 38
Touvier, Paul; 37; 230
Tran-Gervat, Yen-Mai; 19; 44; 157; 319
Trévisan, Carine; 105
Trigano, Shmuel; 387
Trocmé, André; 339; 340
Troyat, Henri; 320
Tsatsa Sardinenfish; 252
Tulipe; 97; 104; 127; 128; 134; 135; 309;
363; 364
Turin, Gaspard; 23; 339
Turner Hospital, Janette; 85
Twardowski, docteur; 103

V

Vaccaneo, Francesco; 392
Valène; 173
Valéry, Paul; 47; 236; 374
Valjean, Jean; 266
van Montfrans, Manet; 148; 161; 293;
377; 383
Vanacker, Beatrijs; 235
Vanautgaerden, Alexandre; 286
Vanderputte; 103; 136; 309; 354
Vareschi, Carlo; 221

Vasari, Giorgio; 286
Vattimo, Gianni; 61
Vecchi, Benedetto; 62
Venaille, Franck; 154
Veneziani, Livia; 387; 388

Verbaro, Caterina; 382
Vercingétorix; 310
Verlaine, Paul; 258
Verne, Jules; 162
Veroccia; 369; 370
Verret, Thierry; 28
Vervekken, Choura; 266
Viala, Alain; 235
Vian, Boris; 246
Viart, Dominique; 29; 30; 31; 38; 39; 40;
41; 42; 57; 66; 91; 164; 199; 203; 231;
301; 326; 334; 347; 417; 418
Vittorini, Elio; 393
Voisset-Veysseyre, Cécile; 63
Volodine, Antoine; 41
Voltaire; 234
Von Hohenlinden, baron; 128
von Leiden, Malwina; 112; 113
Von Zahn; 314
Voyol, Anton; 170; 176; 321; 322

W

W.C. Fields (William Claude
Dukenfield); 313
Wagner, Frank; 58; 356; 364
Wajsbrod, Cécile; 39
Wander, Fred; 28
Wardi, Charlotte; 20; 35; 134; 135; 203
Warhol, Andy; 26
Weininger, Otto; 385
Weiss, docteur; 382
Weitzmann, Marc; 29; 39; 452; 473
Whitman, Walter; 393
Widimer, André; 329
Wiesel, Elie; 20; 21; 35; 88; 334; 349;
350
Wieviorka, Annette; 31; 37; 86; 90; 291;
349
Wilbourg Savorgnan, Arthur; 322; 323
Wildimer; 270
Wilken, Rowan; 26
Wilson, Thomas Woodrow; 320

Winckler, Caecilia; 315
Winckler, Gaspard; 150; 161; 162; 169;
170; 174; 196; 230; 326; 329
Winerbett, Claudine; 334
Wittmann, Jean-Michel; 285
Wolf, Nelly; 31; 33; 35; 36; 170; 172;
174; 176; 179; 182; 200; 257; 275; 282
Woolf, Virginia; 70
Wyman, David; 349

Z

Zaga, Fosco; 104
Zaga, Renato; 15; 104
Zaillian, Steven; 37
Zard, Philippe; 22; 23; 177; 218; 219;
258; 386; 387; 388
Zeitlin, Froma; 35; 298
Zeus; 344
Zwenger, Emmanuel; 26

À chacun sa cicatrice : écritures de l'identité chez Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano

Résumé

L'objectif de cette thèse est d'explorer le thème de l'identité chez trois auteurs français d'origine juive, dont l'activité littéraire s'étend des années 1960 à nos jours : Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano. La tragédie de l'Holocauste surgit dans leurs œuvres respectives sous la forme d'une interrogation tourmentée des origines. Les trois auteurs partagent en effet une même expérience de perte et de recherche au sein de l'Histoire, face à une transmission difficile de la mémoire du passé et à une réappropriation problématique du présent. Pourtant, ils abordent ces thèmes chacun d'une manière singulière, en raison d'un vécu historique différent : celui de héros de la Résistance pour Gary, d'« enfant caché » pour Perec et de « fils de collabo » pour Modiano.

Dans le sillage de Paul Ricœur, nous concevons l'identité comme un récit qui met continuellement en jeu les pierres angulaires du moi, se reconstruisant et se déconstruisant, sans jamais se définir de façon définitive. En ce sens, le « ressassement identitaire » des trois auteurs peut être lu dans la réécriture d'une série de motifs autobiographiques, d'origine traumatique, qui reviennent dans leurs œuvres respectives de manière obsessionnelle et perturbante. Dans la première partie de la thèse, en partant de Freud et des *Trauma Studies*, nous étudions le rapport entre identité et mémoire, en nous concentrant particulièrement sur le principe de la répétition en tant que résultat traumatisant de l'expérience autobiographique et historique des trois auteurs. Dans la deuxième partie, dans la continuité des études de Foucault sur la « fonction auteur », il s'agira de voir comment la recherche de l'identité personnelle se nourrit de la création d'une posture d'auteur et d'un nom d'auteur, en relation avec la création d'un *corpus* littéraire. Enfin, dans la troisième partie, nous analyserons la répétition comme l'instrument d'introjection de l'altérité, en considérant chaque auteur comme un intertexte des mots des autres. Le ressassement et la répétition peuvent-ils être des « formes-sens » (H. Meschonnic) de la recherche identitaire ? Oui, mais à une condition : qu'elles jouent sur les notes d'une variation esthétique essentielle.

Mots clés : Littérature française, identité, judéité, Romain Gary, Georges Perec, Patrick Modiano

To Each His Own Scar: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano's Writings on Identity

Abstract

This thesis aims to explore the theme of identity in the works of three French authors of Jewish origin, whose literary activity extends from the 1960s to the present day: Romain Gary, Georges Perec and Patrick Modiano. The three writers deal differently with the trauma of the Holocaust as a consequence of their different historical experiences: Gary was a hero of the Resistance, Perec survived the Holocaust as a Hidden Child and Modiano was the son of a Jewish collaborator. The theme of the Holocaust recurs in their works as a tormented and intimate interrogation to their origins. The three authors share the experience of being lost and researching into history. The difficult transmission of the memory of the past is accompanied by a problematic re-appropriation of the present. In this thesis, in accordance with Paul Ricœur, identity is conceived as a narrative that reconstructs and deconstructs the self, with no ultimate and clear definition of what it really is. Starting from Freud and the Trauma Studies, I study the relationship between identity and memory, focusing particularly on the principle of repetition as the traumatic result of the autobiographical and historical experiences of the three authors. In the second part of the thesis, following Foucault's studies on the "author-function", I analyze how the search for personal identity is combined with and nurtured by the creation of an authorial posture and role, in reference to literary corpus of the three authors. In the third part, repetition is analyzed as an instrument of introjection of otherness, therefore considering each writer as an intertext of pre-existing words by other authors. Can rewriting and repetition be "form-sense" (H. Meschonnic) of the search for identity? Yes, provided that they are performed as aesthetic variations on a leading autobiographical theme.

Keywords : French literature, Identity, Jewishness, Romain Gary, Georges Perec, Patrick Modiano

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
École Doctorale ED – 120
Littérature française et comparée
Doctorat en Langue et civilisation françaises
Maison de la recherche, Bureau A009
4, rue des irlandais
75005 Paris

Mél. : ed120@sorbonne-nouvelle.fr
Sur Internet : <http://www.univ-paris3.fr/ed120>
Tél. : (+33) 01 87272940

Université de Vérone
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche
Corso di Dottorato in Lingue, Letterature e
Culture Straniere Moderne
Via San Francesco, 22
37129 Verona

Mél. : dottorati.ricerca@ateneo.univr.it
Sur Internet :
<http://www.dlls.univr.it/?ent=cs&id=819>
Tél. : (+39) 045 802 8031 – 045 802 8609

